



Sjukdom i ord och bild

Inferno av August Strindberg och *August Strindbergs Inferno* av Fabian Göranson

Magdalena Żmuda-Trzebiatowska (Adam Mickiewicz University, Poznań)

Abstract

[Illness in Words and Images. *Inferno* by August Strindberg and *August Strindbergs Inferno* by Fabian Göranson]

Inferno (1897) is one of the most significant works in August Strindberg's vast oeuvre. It has been subject to many interpretations but due to its multidimensionality it defies clear classification and therefore continues to arouse the interest of researchers. In many respects it can be considered as an illness narrative because the autobiographical story of August Strindberg who suspends his writing career and gives up his family life to dedicate himself to science is indeed to a great extent a retrospective study of a deep mental crisis or even a schizophrenic episode. The hero suffers from delusions of grandeur and a persecution complex, succumbs to hallucinations and becomes entangled in religious and philosophical speculations desperately seeking a way out of his spiritual hell. Strindberg's work inspired Swedish illustrator Fabian Göranson who published his graphic novel *August Strindbergs Inferno* in 2010. The aim of the article is to look at, using selected examples, descriptions of physical and spiritual torments in Strindberg's text and compare them with the corresponding scenes created by Göranson by means of images and words.

Keywords: illness narratives, graphic novel, intermediality, August Strindberg, Fabian Göranson



1. *INFERNO* – INLEDANDE REFLEXIONER

Infernokrisen är en benämning på den period i August Strindbergs liv som sträckte sig från augusti 1894 till slutet av 1896 under hans äktenskap med den österrikiska journalisten Frida Uhl. Strindberg bodde då huvudsakligen i Paris, men vistades också i Österrike (där han bland annat hälsade på sin dotter Kerstin). Vid några tillfällen besökte han också Sverige: Malmö, Ystad och Lund. Boken *Inferno* som ger inblick i hans vardagliga liv men först och främst i hans själsliga upplevelser skrevs på franska under Strindbergs vistelse i Lund våren 1897. Som han själv anger vid slutet av sin text gjorde han det under knappt två månader (3 maj – 25 juni). *Inferno* publicerades först i svensk översättning av Eugene Fahlstedt hösten 1897. Den franska utgåvan kom i juli 1898. Boken fick en stor internationell framgång och Strindberg själv betraktade den som en vändpunkt i sitt liv och sitt skapande (Delblanc 1988:330 f.).

Bokens titel är en hänvisning till de helvetebeskrivningar som finns i *Aeneiden* och *Den gudomliga komedin*. I motsats till Vergilius och Dante leder Strindberg, som både är den retrospektive berättaren och huvudpersonen i sin berättelse, inte sin läsare genom ett dödsrike. Det helvete han beskriver finns i hans huvud och sökandet efter vägen ut innebär bland annat att han måste tygla sina fantasier, bemästra sina rädslor och på nytt definiera sin religiösa livsåskådning. Det kan också påminnas att den viktiga inspirationskällan var för Strindberg verk av den svenske filosofen och mystikern Emmanuel Swedenborg (1688–1772). I Swedenborgs läror om människans kontakter med den övernaturliga världen hittade Strindberg förklaringar till de talrika provningar som han utsatts för, han betraktade filosofen som sin mästare och andliga guide.

Den psykiska kris som skildras i *Inferno* har många bottnar. Strindberg känner sig osäker i sin författarroll, han är dessutom splittrad mellan familjelivet och det nya uppdraget som lockar, nämligen vetenskapen. Handlingen i boken börjar när han tar avsked från sin andra fru Frida Uhl som åker hem till Österrike medan han själv stannar i Paris för att ägna sig åt kemiska experiment. Han drömmer om stora uppfinningar och hans *idée fixe* blir att tillverka guld. Krisen har också en religiös dimension: Strindberg brottas med Gud som han kallar för den Okände och försöker motstå frestelser från de onda makterna.

Inferno brukar klassificeras som ett självbiografiskt eller ett delvis självbiografiskt verk vilket motsvarar författarens intention. Strindberg var mycket angelägen om att övertyga sin publik att han inte skrivit fiktion. ”Den läsare som tror sig veta att denna bok är dikt, inbjudes att se min dagbok som jag fört dag efter dag sedan 1895, och varav detta endast är ett utvidgat, och ordnat utdrag” (Strindberg & Gavel Adams 1994:317), försäkrar han i den mening som avslutar hans verk. Dagboken han hänvisar till har han själv kallat för *Ockulta Dagboken* och *Inferno* innehåller några citat ur den (Strindberg & Gavel Adams 1994:105 ff.).¹ De händelser i Strindbergs liv som skildras i *Inferno* kan dessutom konfronteras med brev, dokument och olika andra vittnesmål av författarens samtida. Å andra sidan måste boken betraktas som en litterär text vars författare kan ta sig friheten att presentera sin egen version av sanningen (Kalinowski 1999:202).

Frågan om sanning och dikt i *Inferno* är nära besläktad med ett annat dilemma som strindbergforskare ställs inför. Borde berättelsen betraktas som en uppriktig redogörelse och därmed ett bevis på att Strindberg led av psykisk sjukdom, nämligen schisofreni? Eller har författaren, som behövde nytt stoff för det litterära skapandet medvetet arrangerat sin kris och sedan skickligt iscensatt den och åstadkommit en experimentell självbiografi? Den andra

¹ I själva verket började Strindberg skriva dagbok i februari 1896. Som Mariusz Kalinowski (1999:202) påpekar framgår detta också av *Inferno* där författaren anger datum för inflyttning till hotell Orfila: 21 februari 1896 och sedan talar om ”en serie uppenbarelser” som han väljer dokumentera: ”från detta ögonblick gör jag anteckningar som småningom hopa sig för att bilda en dagbok ur vilken jag här offentliggör utdrag” (Strindberg & Gavel Adams 1994: 63, 67).

tesen drivs bl.a. av Olof Lagercrantz i den mest kända biografien över Strindberg (1988:241–262). Med en tolkning av *Inferno* som litterär konstruktion polemiserar den polske översättaren av boken² Mariusz Kalinowski (1999:204 f.) som påpekar att litteraturkritiker ofta undviker att ens nämna schizofreni när de analyserar Strindbergs verk utan använder en rad eufemismer eftersom sjukdomen väcker negativa konnotationer. Med hänvisning till kända psykiatrikers omdömen argumenterar han för att uppfatta *Inferno* som en bekännelse och ett försök till självterapi.³

Skulle *Inferno* kunna läsas som en sjukdomsberättelse bortom alla spekulationer om sjukdomens verkliga eller uppbyggda natur och utan att definiera sanningshalten i boken? Frågan kan besvaras med ett försiktigt ja. Genrebeteckningen sjukdomsberättelse eller patografi används huvudsakligen om renodlade självbiografier eller biografiska berättelser med sjukdom som ett bärande tema, skrivna av sjuka personer eller anhöriga (Bernhardsson 2010:34 f.). De kategoriseringar av dessa berättelser som hittills gjorts avser patografier utan inslag av fiktion där frågan om trovärdighet inte behöver ställas. En del forskare anser dock att perspektivet är för snävt och borde breddas ut (Bernhardsson 2010:36).

Syftet med min artikel är inte att genomföra en helhetlig analys av *Inferno* som sjukdomsberättelse, även om jag vid slutet av min text ska återkomma till den ovanställda frågan. Det jag framförallt har för avsikt är att med hjälp av några valda exempel visa hur sjukdomen eller närmare bestämt beteenden som indikerar sjukdomen beskrivs i Strindbergs text och hur dessa beskrivningar har omvandlats till ord och bild i Fabian Göransons (f. 1978) seriebearbetning av boken. Den grafiska romanen *August Strindbergs Inferno* publicerades år 2010 och fick mycket bra kritik. Boken nominerades till Urhunden-priset 2010 för bästa svenska seriebok.

I min analys utgår jag från den svenska texten av *Inferno* som jag konfronterar med motsvarande bilder och bildsekvenser samt tillhörande texter i *August Strindbergs Inferno*. Det viktigaste kriteriet bakom urvalet av exemplen har varit att visa mångskiftande skepnader av Strindbergs sjukdom. Därför har jag fokuserat på textavsnitt i romanen där sjukdomssymtom beskrivs – mer eller mindre direkt – och respektive scener i serieboken där karaktärens sjukdomstillstånd kan beskådas med blotta ögat. Jag börjar med fysiska besvär, men det är det psykiska lidandet som tar mest utrymme i min undersökning – från hörselhallucinationer och förföljelsemani fram till det stora nervsammanbrottet. Den fråga som jag vill fokusera på är om de två böckerna förmedlar samma budskap, om huvudkaraktärens upplevelser och erfarenheter som kan klassificeras som sjukdomssymtom och sjukdomstillstånd skildras på ett liknande sätt eller är det två olika sjukdomsberättelser som skapas. I slutdiskussionen återoppar jag Arthur Franks (1995) typologi över sjukdomsberättelser som berättelser om återställning, kaos eller sökande. Jag överväger om dessa tre narrativa mönster kan identifieras i *Inferno* av Strindberg och *August Strindbergs Inferno* av Fabian Göranson.

2. FRÅN TEXT TILL BILD OCH TEXT

August Strindbergs Inferno av Fabian Göransons kan kallas för en seriebearbetning eller en grafisk roman som är en adaptation av *Inferno*. I termer av intermediala relationer (Lund 2002b:21) handlar det alltså om TRANSFORMATION som innebär att ett medium tolkas med hjälp av ett annat medium. Genren serieroman också betraktas som ett exempel

² Den första polska översättningen av *Inferno* publicerades år 1899. Hundra år senare kom den nya översättningen ut. ”Traktat o siarce”, ett bidrag av Mariusz Kalinowski, publicerades som efterord till boken.

³ Kalinowski hänvisar bland annat till den kände tysk-schweiziske psykiatrikern Karl Jaspers (1883–1969) diagnos. Jasper är författare till boken *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin* (1926 [1922]).

på KOMBINATION, som förekommer då två medier ”adderas till varandra på olika sätt”. Ett av dessa sätt är INTERREFERENS. Den sker mellan texten och illustrationen men båda kan också fungera separat. Ett annat kan kallas SAMEXISTENS. Med detta begrepp beskriver Hans Lund ett förhållande då medierna möts, beblandas och bildar tillsammans en oskiljaktig helhet, något som utan tvekan händer i Göransons verk.⁴

Även om jag av utrymmes skäl inte ska ägna mig åt en fördjupad undersökning av relationen mellan bild och text i *August Strindbergs Inferno* kan en kort teoretisk reflexion vara nyttig. Tecknade serier betraktades förr som representationer av bildmediet, men detta har ändrats. David Gedin som är redaktör till boken *De tecknade seriernas språk* (2017) föredrar att kalla serier för ”ett kvalificerat eget multimodalt medium”. Han understryker textens betydelse och påpekar att serier ofta har sin utgångspunkt i ord: det skrivs först ett manus som sedan ”transformerats till kombinationen text – bilder eller ett rent bildberättande” (Gedin 2017:45). När det gäller seriebearbetningar av litterära verk är denna utgångspunkt obestridlig.

Hans Lund (2002a:74) påpekar att ”[s]erien använder det verbala språket på tre olika sätt som berättelse, som dialog och som ljud effekter”. Den text som berättar separeras oftast från bilden genom att placeras i ett block. Textrutor kan finnas över eller under bilden, det händer också att textplattor är inmonterade i bilden. Dialoger i sin tur återges i form av prat- eller tankebubblor.⁵ Textblock och pratbubblor är två olika sätt att gestalta berättelsen. I det första fallet har vi att göra med en berättare som ”står utanför bildrutan” i det andra får karaktärer ordet. Pratbubblan befinner sig, enligt Lund, ”varken i bilden eller utanför. Gestalterna i rutan kan inte se pratbubblorna, bubblorna delar inte det fysiskt representerade rummet med gestalterna” (Lund 2002a:74).

Verbalisering av ljud effekter, oftast i form av onomatopoetiska ord, är det tredje sättet på vilket språket används i serier. De kan placeras direkt i bilden eller inom en pratbubbla. Lund (2002a:74 ff.) lägger märke till att utformningen av bokstäver också kan referera till ljudet, röstens klang eller röststyrkan.

Den amerikanske serietecknaren och teoretikern inom serieforskning Scott McCloud har skapat en typologi som avser olika sätt på vilka text och bild kan relatera till varandra i tecknade serier. Han urskiljer sju typer av kombinationer (McCloud 1994:153 ff.). När text och bild sammanförs kan fokus ligga på texten medan bilden används som illustration utan att den tillägger något väsentligt. Då har vi att göra med ”the word specific combination”. Det motsatta fallet, det vill säga när bilden är huvudbärare av information och texten spelar en underordnad roll eller behövs inte för att kunna förstå innebörden kallar McCloud för ”the picture specific combination”. Vidare talar han om ”the duo-specific panels” när texten och bilden förmedlar samma budskap. Texten kan också förstärka eller utveckla bilden och tvärtom, denna typ heter hos McCloud ”the additive combination”. Det kan också hända att texten och bilden syns följa olika spår utan några gemensamma punkter – detta kan kallas för ”the parallel combinations”. Som ”montage” beskrivs situationen där texten blir en integrerad del av bilden. Den sista typen ”the interdependent combination” är enligt forskaren vanligast. Texten och bilden är lika viktiga, de ”samspekar på lika villkor”

⁴ Termerna interreferens och samexistens som syftar på två typer av kombination har myntats av den ungersk-nederländske litteraturvetaren och diktaren Aron Kibédi Vargas (1930–2018) som Lund hänvisar till, när han föreslår en typologi över intermediala relationer.

⁵ Pratbubblor kan förekomma i olika varianter som används för att markera ljudvolymen (t.ex. taggiga skrikbubblor, viskbubblor med prickade eller streckade kanter och kedjebubblor som innehåller en text som tänks), antyda känsloläget (”istappsbubblor” som uttrycker kyla och avståndstagande) eller leverera annan information om personen som uttalar sig. Pratbubblor har oftast en svans som pekar mot talaren, avsaknaden av svans signalerar att avsändaren är avlägsen eller går inte att lokalisera.

och tillsammans förmedlar de något som varken text eller bild kan uttrycka om de skulle separeras. Det ömsesidiga beroendet mellan text och bild behöver inte vara något som begränsar: ”The more is said with words, the more the pictures can be freed to go exploring and vice versa”, påpekar McCloud (1994:155).

McClouds typologi som ofta tillämpas i analyser av relationen mellan text och bild kan utvecklas och kompletteras. Julia Abel och Christian Klein (2016:100) föreslår till exempel ytterligare en kombination som innebär att texten och bilden motsäger varandra. Till exempel visar bilder en händelse ur en gestalts perspektiv medan textblocket innehåller en ironisk kommentar till det som skildras. Denna metod används ofta i självbiografiska serier och grafiska romaner, där så kallade dubbla synvinklar skapas.

3. ”HERREGUD! MINA HÄNDER, MINA HÄNDER!”⁶ STRINDBERGS FYSISKA BESVÄR

Trots att *Inferno* för det mesta associeras med själsligt lidande är en fysisk åkomma orsaken till att Strindberg blir intagen på Saint Louis-sjukhuset den 11 januari 1895. Han får stanna där i en månad för att bota kliande utslag på händerna. Olaf Lagerkranz förklarar att Strindberg led av mild psoriasis och kemiska experiment kunde bidra till att symtomen fördjupades. Han nämner också att Strindberg klagade inför sina vänner i den så kallade nordiska kolonin såväl på sin sjukdom som på dålig ekonomi vilket resulterade i en insamling som startades av Ida Ericson-Mollard.⁷ Pengarna från insamlingen användes för att betala Strindbergs vistelse på sjukhuset (Lagerkranz 1988:241 f.).

I *Inferno* blir de inflammerade händerna en viktig symbol för den uppoffring som Strindberg är villig att göra för att kullkasta gamla läror och ersätta dem med resultat av egna upptäckter. Enligt hans relation har händerna blivit skadade till följd av svavelförbränning när han försökt hitta bevis på att svavel inte är ett grundämne. Någon hudsjukdom nämns inte i detta sammanhang. Strindberg glädjer sig åt resultatet av sitt experiment som tycks bekräfta hans teori och han betraktar hälsokonsekvenserna som det pris han fick betala: ”Men huden på mina händer, som blivit stekt framför den starka elden, lossnar och faller av i fjäll, och den smärta, som framkallas av händernas möda vid avklädningen, påminner mig om vad min seger kostat” (Strindberg & Gavel Adams 1994:9). Att han sätter vetenskapen framför hälsan framgår också av ett annat textfragment där han i dramatiska ordalag berättar: ”Likväl fortsätter jag experimenten allt under det att sprickorna i händerna förvärras, öppna sig, fyllas med koksamm, blodet sipprar fram och plågorna bli outhärdliga” (Strindberg & Gavel Adams 1994:10). En bit senare i texten läser vi att ”händerna äro svarta och blödande, svarta som nöden, blödande som mitt hjärta”. De två jämförelser som finns i beskrivningen pekar på författarens dåliga ekonomiska situation och hans äktenskapsproblem. Läsaren får också veta att författaren knappast kan klara av vardagliga sysslor som att sköta personlig hygien eller äta, vilket resulterar i att han slutar umgås med andra människor. Dramaturgin stegras när han meddelar att det ”uppträder en ansvallning av armådrorna, ett tecken på blodförgiftning” – hans liv är nu i fara. Medan den första inventeringen av skadorna görs i en relativt lugn ton har rapporterna om inflammationens utveckling en mycket emotionell karaktär. När Ida Mollard ingriper (i boken nämns hon inte vid namn) är Strindberg redo att ta emot hjälp. Han finner sig i att han måste läggas in på sjukhus, accepterar rollen som tiggare och föremål för andras barmhärtighet och iklar sig också martyrens roll.

⁶ Göranson (2010:14).

⁷ Ida Ericson-Mollard (1853–1917) var en svensk bildhuggare. Hon och hennes man, den fransk-norske komponisten William Mollard, tillhörde konstnärbohemen i Paris när Strindberg vistades i staden.

Det fysiska besväret uppfattar han dels som ett tecken på att han förföljs av onda makter som vill stoppa honom, dels som ett bevis på att en osynlig hand styr hans liv. Hans såriga händer kan betraktas som ett slags upptakt till allt som händer med honom i fortsättningen då han går allt längre in i kaoset och galenskapen.

Göranson ersätter de uttrycksfulla beskrivningarna med en rad bilder på Strindberg som kliar sig om händerna (se Figur 1). På den första ser vi att händerna är röda och i pratbubblan talar Strindberg om sin hudsjukdom som orsak för inflammation: ”Tusan vad exemen kliar så här års” (Göranson 2010:11). På den andra bilden är ovansidan av händerna täckt av svarta prickar och Strindberg utbrister: ”Herregud! Mina händer, mina händer!!” (Göranson 2010:14). Prickarna är väl synliga också när han skriver ett elakt brev till sin fru och när Ida Mollard tar honom i hand påminner fläckarna, som vi nu ser i närbild, om fjällande hud. ”Era stackars händer ser beklagliga ut” kommenterar kvinnan (Göranson 2010:16). Bilden ersätter orden också när konsekvenser av sjukdomen för visas: Strindberg är orakad och hans klädsel ser ovårdad ut (Göranson 2010:15).

Att tvingas stanna på sjukhuset kan enligt Strindberg likställas med att hamna i skärselden: ”Intagen som patient, förbjuden att avlägsna mig utan tillstånd, med händerna inlindade vilket gör all sysselsättning omöjlig, tycker jag mig inspärrad i fängelse. Ett abstrakt sjukrum, kallt, försett med det nödortftigaste utan spår av skönhet, beläget nära gemensamhetssalen, där man röker och spelar kort från morgon till kväll” (Strindberg & Gavel Adams 1994:19). Strindberg störs av lukten av jodoform och det att han vårdas som ett barn väcker hos honom blandade känslor. Han är rörd men samtidigt upplever han som plågsamt det att han borde vara tacksam för all omsorg han får. Han redogör också för sitt ofrivilliga umgänge med andra patienter, ”ett kusligt sällskap”, som han bland annat möter vid frukostbordet: ”Ansikten som på dödsallar eller döende; här fattas en näsa, där ett öga, på en tredje är läppen kluven, kinden bortrutnad. (Strindberg & Gavel Adams 1994:19). Mediciner i flytande form som delas ut till de sjuka associerar han med giftdrycker: ”I en bägare arsenik dricker jag med en dödsalle som skålar tillbaka i digitalis” (Strindberg & Gavel Adams 1994:19f).

I Göransons tolkning är sjukhusscenen betydligt längre än Strindberg skildrat den och den får också en grotesk inramning. Vid intagning på sjukhuset får Strindberg, som först anger som yrke ”författare” men strax ändrar sig och säger ”kemist”, bege sig till väntrummet där han möter ett gäng ”nedbrutna människor”. De beskrivningar av fysiska defekter hos andra patienter som förmedlas i *Inferno* har tjänat som inspiration till att skapa ett makabert porträttgalleri av missbildade ansikten. Det består av tre bilder och upptar en helsida. Strindberg är den ende i sällskapet som inte ser sjuk ut. Trots detta får han en kommentar om sitt hälsoproblem: En monsterkvinna med vattenskalle och en munskada som resulterar i taldefekt vänder sig till honom och säger: ”Men... vilka fruktanssvårt vanshtällda händer in har! Milde herre, jag måste vända bort blicken för att inte svimma” (Strindberg & Gavel Adams 1994:18).

På följande två bilder ser vi Strindberg sittande med bar överkropp. Han undersöks av två läkare – det är en scen som inte finns i *Inferno*. I bakgrunden leder två vitklädda skötare en annan sjukling som ser gammal och medtagen ut. Strindberg diagnostiseras: ”Blodförgiftning, psoriasis” och får en ”dom”: han får stanna på sjukhuset i några veckor. På samma sida ser vi honom liggande i sängen. När han får sin medicin vill en patient på grannsängen utbringa en skål. ”Vad skålar du i?” frågar Strindberg. ”Digitalis” svarar mannen. ”Ja, skål då” säger Strindberg. Här kan vi observera hur en metaforisk mening ur *Inferno* har översatts till en bildsekvens med dialog.



Figur 1. *Era stackars händer [...]*! (Göranson 2010:71)

Att Strindbergs händer har blivit inlindade skapar problem när han försöker öppna ett kuvert. Det innehåller resultat av en kemisk analys som han beställt innan han blev intagen på sjukhuset. Vi ser honom stå på trottoaren (han har fått permission från sitt "fängelse") och mumla irriterat: "Det här kuvertet kommer att avgöra min framtid" och "Jävla bandage!". Försöken att riva av papperet som ackompanjeras med onomatopoetiska ord "Fummel", "Prassel", "Peta" blir förgäves. Till sist bestämmer han sig för att använda sina tänder. Orden "Tugga" och "Bita" har placerats direkt i bilden (Göranson 2010:21). Den här humoristiskt färgade scenen har inte heller någon motsvarighet i *Inferno*, där Strindberg väntar med att öppna kuvertet det tills han sitter på sitt sjukhusrum (Strindberg & Gavel Adams 1994:23).

De inflammerade händerna som kräver ett sjukhusbesök är det enda exemplet på Strindbergs fysiska besvär som kan hittas i *Inferno*. Han bestämmer sig dock för att söka läkarhjälp när hans psykiska kris närmar sig sin kulmen. Efter att ha flytt undan sina påstodda förföljare i Paris vistas han först i Dieppe i Normandie, där hans vänner bor. Sedan åker han till Sverige där han ska få behandling för neuros. Det som ordineras är kallvattenskur och Sulphonal mot sömnlöshet. I Ystad bor han hos vännen och läkaren Anders Eliasson i Ystad (Strindberg & Gavel Adams 1994:161 f.).

Efter hemkomsten till Sverige i december 1896 uppsöker han också läkare och får fyra olika diagnoser: "Den förste påstår att jag lider av neurasteni; den andre angina pectoris, den tredje paranoia, en sinnessjukdom; den fjärde emfysem." Spännvidden tycks inte oroa Strindberg som konstaterar: "Detta räcker för att jag skall vara skyddad mot inspärning på dårhus" (Strindberg & Gavel Adams 1994:275).

4. "AV FRUKTAN FÖR ATT VÄCKA MISSTANKE OM VANSINNE..."⁸ STRINDBERGS PSYKISKA OHÄLSA

Att stämplas som galen och tvångsplaceras på sinnessjukhus är en rädsla som går igenom Strindbergs bok. Att ha rykte om sig att vara "dåre" förefaller mycket värre än att lida av en psykisk sjukdom som medicinen har satt namnet på, det är något som gör att man inte längre tas på allvar.

"Jag är räddad: från och med nu förmår jag bevisa för mina vänner och anförvanter att jag inte är en galning", utropar Strindberg då han hämtat resultat av sina experiment på laboratoriet (Strindberg & Gavel Adams 1994:24). Och när han tror att han har blivit förgiftad vågar han inte gå till polisen: "Nej, om bevisen saknas skall man spärra in mig som galen" (Strindberg & Gavel Adams 1994:137). Vid flera tillfällen uttrycker han också misstankar om att människor som utgör sig för att vara hans vänner i själva verket försöker sätta honom på dårhus. Bland annat vägrar han i början berätta för doktor Anders Eliasson sanningen om sitt hälsotillstånd och han avslöjar inte att han är rädd för elektricitet (Strindberg & Gavel Adams 1994:163).

Oavsett hur karaktären Strindberg själv uppfattar det som sker med honom och hur berättaren Strindberg förklarar det i efterhand, kan flera av de beteenden och upplevelser som skildras i *Inferno* klassificeras som symtom på psykisk sjukdom: Strindberg drivs av storhetsmani som tydligast kommer till uttryck när han lyckas med något experiment och faller ner i depression när han inte får eftersträvat resultat. Överallt ser han tecken som bekräftar att han hade rätt eller sådana som kan betraktas som varning, dessutom har han synvillor och han störs av ljudföreteelser som bara han kan förnimma. Han blir paranoid och får panikanfall. Det skulle inte vara möjligt att diskutera alla dessa symtom inom ramen min korta analys, därför har jag bestämt mig för att fokusera på hörselhallucinationer och förföljelsemani.

4.1. "PLÖTSLIGT HÖR JAG PIANOMUSIK..."⁹ STRINDBERGS HÖRSELHALLUCINATIONER

Hörselhallucinationer är ett återkommande inslag i *Inferno*. Vid många tillfällen tycker sig Strindberg förnimma olika obehagliga ljud (hamrande, bankande, slamrande) som han omväxlande associerar med onda krafter och jordiska fiender som gör sitt bästa för att förpesta hans tillvaro eller – i värsta fall – att döda honom. Det är också musik, i synnerhet pianomusik som han hör och upplever störande eller oroväckande.

Det första tillfället då Strindberg blir störd av musiken kan dateras till januari 1896. Han kommer hem till sitt hotell efter att äntligen ha fått boken *Sylva Sylvarum* tryckt. En räkning som väntar försämrar hans humör vilket i sin tur leder till att han – enligt vad han själv konstaterar i *Inferno* – börjar lägga märke till olika märkliga och obehagliga företeelser som "att tre pianon i de angränsande rummen trakteras alla på en gång" (Strindberg & Gavel Adams 1994:63). Hans reaktion är först och främst förargelse: "Tre pianon, och jag kan inte byta hotell av brist på pengar". Episoden inleder en serie liknande situationer: Strindberg berättar om olika ljud som enligt honom strömmar från olika hotellrum: "Man hamrar på en spik i rummet bredvid min säng. Därefter hamrar man på andra sidan" (Strindberg & Gavel Adams 1994:63). Han blir orolig men grips inte av panik – han tror att han utsätts för en löjlig hämnd och att det är fruar till hans artistvänner som står bakom. Han klagat

⁸ Strindberg & Gavel Adams (1994:163).

⁹ Göranson (2010:71)

hos värdinnan som lovar åtgärda problemet, vilket dock inte sker: bullret fortsätter. Trots växande indignation behåller han en relativt sansad ton i sin berättelse då han konstaterar att "enfaldiga huvuden" vill inbilla honom att han omges av "klapperandar" (Strindberg & Gavel Adams 1994:63).

I tecknade serier återger onomatopoetiska ord de ljud som karaktärerna förnimmer medan musiken brukar avbildas grafiskt med hjälp av noter. Dessa grep använder också Göranson i sin tolkning av de ovannämnda scenerna.

"Men vem tusan är det som envisas med att spela piano?" (Göranson 2010:49) undrar karaktären Strindberg en kväll då han sitter och bläddrar i det nytryckta exemplaret av sin bok *Sylva Sylvarum*. På bilden visas musiken i form av noter som ritats innanför ett taggigt moln. Vi märker att musikmolnet också finns i bakgrunden på föregående bild men när Strindberg "upptäcker det" fyller det redan två tredjedelar av rutan. I den följande bildsekvensen utvecklas motivet: på en bild som upptar halva sidan ser vi Strindberg som på tre sidor omges av överdimensionerade svartvita tangentbord med tre par spelande händer. Det taggiga gulvita musikmolnet har nu blivit ett slags ram som författaren är instängd i. Texten i pratbubblan fördubblar men också förtydligar det vi ser: "Men de spelar ju i alla tre avgränsande rum! Jag blir tokig!". De tre mindre bilder som finns på samma sida föreställer Strindberg i ovanifrånsperspektiv: han håller för öronen, hukar och till sist lägger sig på golvet medan musiken fortsätter att strömma in. Pratbubblorna på de två första bilderna innehåller Strindbergs misstankar om att det är "de dekadenta konstnärerna på Crémeriet" som ligger bakom. "Komplotten" bedömer han som "lika korkad som deras hopplöst ointressanta tavlor". På den andra bilden finns det också en annan pratbubbla med det förtvivlade utropet: "Jag står inte ut!" I pratbubblan på den tredje bilden läser vi en liknande mening som i originaltexten: "Tre pianon och jag kan inte byta bostad på grund av brist på pengar" som framförallt tycks uttrycka hjälplöshet (Göranson 2010:50).

Berättelsen fortsätter i en serie svartblåa nattbilder (Göranson 2010:50 f.). Det är två hammare som bankar i mörkret och Strindberg som väcks av bullret (det onomatopoetiska ordet "BANK" upprepas sammanlagt fem gånger) mitt på natten funderar över det han tror sig höra: "Tänker dem spika sönder hela huset?!". Undrar han. På nästa bild ser vi en bar fot som klampar mot trappstegen (det onomatopoetiska ordet "KLAMP" upprepas fem gånger) – det är Strindberg som springer neråt för att väcka värdinnan och klaga. Nu är det han som bankar på hennes dörr.¹⁰ Kvinnan berättar om "en osalig ande som hemsöker en person genom att kasta omkring möbler och husgeråd och föra oväsen", men han avfärdar hennes förklaring. På följande sida hittar vi en halvsidig bild som avslutar sekvensen och föreställer Strindberg omgiven av demoniska, nakna gestalter vars ansikten påminner om hans artistvänner: de svävar i luften och i händerna håller de klubbor. Texten i pratbubblan lyder: "De vill få mig att tro på spöken men jag vet att det är en sammansvärjning" (Göranson 2010:52).

Om vi jämför avsnittet i *Inferno* med de motsvarande bildsekvenserna i serieromanen ser vi att Göranson utgår från Strindbergs redogörande skildring men bjuder på mer dynamik och dramatik. Samtidigt saknas det i bildberättelsen den lätt ironiska distans som uttrycks i förlagan. "Tydligen en komplott, lika dum som dessa artistfruar och vilken jag låter passera som en struntsak", konstaterar berättaren i *Inferno* (Strindberg & Gavel Adams 1994:63). Hos Göranson framstår Strindberg som närmast desperat: han väcker värdinnan mitt på natten och i samtalet med henne yttrar han att syftet med att frambringa alla oljud är att driva honom till vansinne (Göranson 2010:51). En annan iakttagelse som kan göras är att det som i *Inferno*

¹⁰ Rörelsen och ljudet har avbildats genom att placera närbilden på en bankande näve i en ljudbubbla samtidigt som näven fördubblas, vilket påminner om stop motion-teknik. Det onomatopoetiska ordet "BANK" som upprepas två gånger finns i den övre delen av rutan och en pratbubbla med texten "Det här är en skandal! Öppna" kompletterar bilden (Göranson 2010:51).

skymtar som en möjlig tolkning, nämligen att pianospelet och nattbullret inte är något annat än hallucinationer blir mycket tydligare uttalat av Göranson: läsaren kan knappast tycka något annat än att Strindberg håller på att bli galen.

Musiken spelar också en nyckelroll i berättelsen om ärkefienden Poppoffsky¹¹ som skulle ha kommit till Paris för att mörda Strindberg. Historien börjar på våren 1896 när Strindberg sitter på sitt hotellrum och försöker arbeta. Plötsligt nås han av pianotoner som hörs på avstånd. Musiken väcker honom ur tunga tankar: ”Jag lystrar som stridshästen vid trumpetstöten; jag ratar på mig, känner mig upplivad, andas. Det är Schumanns Uppvaknande, *Aufschwung*” (Strindberg & Gavel Adams 1994:71). Han känner inte bara igen melodin utan vet också vem som frambringar den:

Och vad mera är, det är helt visst han som spelar! Det är min vän, ryssen, min lärjunge, han som kallade mig »fader» därför att han hade lärt allt av mig, min *famulus* som titulerade mig mästare och kysste mina händer, eftersom hans liv började där mitt slutade. Det är han som har anlänt från Berlin till Paris för att döda mig såsom han dödade mig i Berlin, och av vad skäl... Jo, därför att ödet hade velat att ... hans nuvarande maka var min älskarinna innan han blev bekant med henne. (Strindberg & Gavel Adams 1994:97)

Strindberg pekar på sin kärleksaffär med Poppoffsky's blivande fru¹² som huvudorsaken till det fiendskap som numera finns mellan honom och den gamle vännen från Berlin. Han demoniserar Poppoffsky när han räknar upp alla missdåd som denne skulle gjort sig skyldig till:

Var det mitt fel att det blir på detta sätt? Naturligtvis icke, men likafullt fattade han ett dödligt hat till mig – förtalade mig, hindrade mig att få mina pjäser antagna vid teatrarna, spann intriger som berövade mig inkomster jag behövde för att existera. (Strindberg & Gavel Adams 1994:97 f.)

Han erkänner dock också att han tagit revansch och att han förtjänar straff:

Det är då jag slår tillbaka i ett anfall av raseri och träffar honom rakt i bröstet, på ett brutalt och fegt sätt, så fegt att jag led därav som om jag begått ett lönnmord. Nu då han kommit för att döda mig känner jag detta som en lättnad, ty endast döden kan befria mig från samvetskvalen. (Strindberg & Gavel Adams 1994:98)

Strindberg uppskattar Poppoffskys spelkonst och tycks till och med njuta av den pianomusik som han hör. Men han tolkar den också som en tydlig varning. Det uppstår en bjärt kontrast mellan det vackra musikstycket som är framfört med stort virtuoseri och den oro och rädsla som tonerna väcker i honom:

Han spelar alltjämt *Aufschwung*, och så han kan spela, bättre än någon annan. Osynlig bakom den grönskande muren, utsänder han de trolska harmonierna över de blommande trädskronorna, så att jag tycker mig se dem fladdra likt fjärilar i solskenet. Varför spelar han? För att underrätta mig om sin ankomst, i avsikt att skrämma mig och jaga mig på flykten? (Strindberg & Gavel Adams 1994:98)

Vid ett senare tillfälle i samma kapitel av *Inferno* förklarar Strindberg att han hörde pianomusiken i en månad, alltid vid samma tidpunkt på dagen: från klockan fyra till fem på eftermiddagen. Under tiden förföljdes han också av tankarna på Poppoffsky och försökte

¹¹ Det vill säga den polske författaren Stanisław Przybyszewski (1868–1927), som i *Inferno* också kallas för ”ryssen”.

¹² Det vill säga Dagny Juel-Przybyszewska (1867–1901) – en norsk författare, och pianist, medlem av konstnärskollegiet i Berlin.

ta reda på var denne har gömt sig (Strindberg & Gavel Adams 1994:107). I ett utdrag ur *Ockulta dagboken* som citeras i *Inferno* och är daterat till 2 juni kan vi läsa att musiken äntligen upphörde (Strindberg & Gavel Adams 1994:107).

Fabian Göranson både förkortar och förtätar den utdragna monologen samtidigt som han använder sig av bildmetaforer för att få fram det mest väsentliga i den (se Figur 2). Först ser vi Strindberg sittande i öppet fönstret. Texten i rutan i bildens övre del kan uppfattas som den retrospektiva berättarens inledning i det som skildras: ”Plötsligt hör jag pianomusik från dalen utanför mitt fönster” (Göranson 2010:71). Musiken återges i form av en ett slingrande band med noter på medan texten i pratbubblan är Strindbergs igenkännande utrop: ”Det är Schumanns Aufschwung!”. Därpå följer en sekvens av sammanlagt åtta bilder där historien om Strindberg och Poppoffsky presenteras. ”Och vad mera är: Det är HAN som spelar!!!” konstaterar Strindberg som nu visas i halvbild – stående, med handen vid örat för att höra bättre. ”Min vän”, ”Ryssen”, ”Min lärjunge” läser vi i tre svanslösa pratbubblor på nästa bild. Den taggiga skrikbubblan innehåller namnet ”Poppoffsky”. På bilden ses halva ansiktet på vederbörande i närbild. Därpå följer en avståndsbild på Strindberg som står i fönstret och vi förstår att vi i denna stund får inblick i de minnen som aktualiseras i hans huvud. Två pratbubblor, en i övre, en i nedre delen av bilden innehåller parafraaser av romantexten: ”Han som sa att han lärt allt av mig” samt ”...Därför att hans liv började tillta, och mitt liv började avta”. I den fjärde rutan ser vi Poppoffsky igen, nu i helbild. I handen håller han ett svärd. ”Han har kommit till Paris...” ”För att döda mig” – läser vi i de svanslösa pratbubblorna. Runt svärdet slingrar sig bandet med noterna på – det har sin början där och vi kan också följa det i bakåtriktning genom de övriga bilderna i samma rad och den bild i övre raden, som öppnat sekvensen (Göranson 2010:71).



Figur 2. *Det är HAN som spelar!!!* (Göranson 2010:71)

På nästa sida fortsätter berättelsen med en bild som visar en scen från Berlin. Det är Strindberg, Poppoffsky och och Poppoffskys fru som lagt sin hand på Strindbergs arm. I de två pratbubblorna läser vi frågan och svaret som är Strindbergs förklaring till varför vänskapen har omvandlats i hatet: ”Och varför vill han döda mig?”, ”Jo, därför att ödet velat det så att hans nuvarande maka var min älskarinna innan de blev bekanta med varandra”. Följande två bilder har en metaforisk karaktär. Den första föreställer Strindberg som en fluga insnärjd i en spindelnät, med kroppen dold i en vit kokong. Spindeln som närmar sig sitt offer har Poppoffskys ansikte. I de tre pratbubblorna kan vi läsa Strindbergs anklagelse mot Poppoffsky som ”spann intriger” De motsvarar texten i *Inferno*. På den andra bilden ser vi en fot som trampar ihjäl spindeln. Texten i de två pratbubblorna står också mycket nära förlagan och handlar om Strindbergs hämnd i Berlin och rädslan för Poppoffskys nästa steg. På den bild som avslutar sekvensen finns Strindberg omlindad med det slingrande bandet med noter på. Han är bokstavligen fångslad men också trollbunden vilket betonas i de två pratbubblorna: ”Det kommer som en tröst, bara döden kan befria mig” och ”Han spelar alltså jämt *Aufschwung* som bara han kan spela den: Bättre än någon!” (Göranson 2010:72).

Musikslingan återfinns på en bild till. Den föreställer Strindberg som sitter och svetts. Hans skalle är öppet och musiken slingrar sig in i hjärnan. Eller kanske tvärtom: det är i hans hjärna som den musik han hör har sitt ursprung? Bildens budskap kan uppfattas som tvetydigt. I textblocket läser vi berättarens kommentar: ”... Schumanns *Aufschwung* kungar över de ljusa trädskronorna dagligen mellan klockan 4 och 5” (Göranson 2010:73).

4.2 ”DÖMD TILL DÖDEN! [...] AV VEM?”. STRINDBERGS FÖRFÖLJELSEMANI OCH DÖDSÅNGEST

Strindbergs dåliga psykiska kondition gör att han ofta känner sig iakttagen, granskad, bedömd, chikanerad och hotad av både bekanta och helt främmande personer. Vid återkommande tillfällen tror han dessutom att han har blivit offer för en sammansvärjning. Den sjukliga misstänksamheten som han hyser leder till att han försummar eller avbryter relationer med andra människor – vänner förvandlas till fiender. Så småningom kommer han till slutsatsen att de som förföljer och plågar honom eller sätter käppar i hjulet för hans ambitiösa planer handlar inte på egen bevåg utan de används som verktyg av övernaturliga krafter - både goda och onda. Den förföljelsemani som Strindberg lider av mynnar bland annat ut i rädslan att han skulle dödas av någon av sina antagonister.

Dömd till döden! Det är mitt bestämda intryck. Av vem? Ryssarne?¹³ I vilken egenskap? Läsarne, katolikerna, jesuiterna, teosoferna? Såsom trollkarl eller svart magiker? Eller polisen? Som anarkist, en ofta tillgripen anklagelse för att utvisa personliga fiender. (Strindberg & Gavel Adams 1994:143)

Listan av potentiella förövare är lång och den som står överst på den är ärkefienden Poppoffsky. Sedan Strindberg fick veta att Poppoffsky blev anklagad för mord på sin älskarinna i Berlin har han varit orolig för att han kan bli nästa offer. Att bli förgiftad eller få elektrisk ström genom kroppen är två dödsorsaker som skrämmer honom mest. När hans psykiska kris når sin kulmen sommaren 1896 inbillar han sig att hans liv är i ständig fara, vilket leder till okontrollerade panikattacker och flyktförsök. Han flyttar till ett annat hotell och när det inte hjälper, lämnar han Paris och besöker vänner i Dieppe. Sedan reser han till Ystad och därefter till Österrike. Vi ska nu titta på några scener där hans misstankar och ångest kommer till uttryck såsom de skildras i *Inferno* och tolkas av Göranson.

¹³ För ”ryssarna” kallas i *Inferno* polacker.

”Jag är förgiftad! Det är den tanke som först slår mig”, utbrister Strindberg som sitter på en bänk i Luxembourgträdgården. Han är förkrossad efter att ha misslyckats med sitt allra sista kemiska experiment som var ett försök att ”göra guld på torra vägen och med hjälp av eld”. Istället för att erkänna sitt misslyckande försöker han förklara sitt tillstånd genom att peka på några yttre orsaker. Han mådde dåligt innan han lämnade hotell, hade en konstig förnimmelse av ”magnetisk ström” som går genom rummet och på väg ut hörde han viskande röster i rummet bredvid. Förklaringen ligger nära till hands: ”Poppoffsky som har dödat hustru och barn med giftig gas har anlant hit. Det är han som har skickat en gasström tvärsigenom väggen, ett ryktbart experiment av Pettenkofer” (Strindberg & Gavel Adams 1994:137).

Senare på natten ligger Strindberg vaken i sitt rum på Hotell Orfila och plötslig tror han sig känna ett elektriskt stöt som går genom kroppen:

I tre timmar ligger jag vaken utan att kunna somna vilket vanligen ej brukar dröja länge. Då löper en oroande känsla genom min kropp; jag är föremål för en elektrisk ström som leds emellan de två angränsande rummen. Spänningen tilltager alltmera och trots att jag gör motstånd måste jag stiga upp ur sängen, besatt av en enda tanke:

– Man dödar mig! Jag vill inte bli dödad. (Strindberg & Gavel Adams 1994:137)

Han vill be om hjälp, men betjänten kan inte hittas – Strindberg misstänker att denne har blivit mutad och därför lämnat sin post. Tämlichen sansad (”med en sinnesnärvaro som jag icke trodde mig mäktig”) springer han ner till värden och bär om att få sova i ett annat rum. Han förklarar att dunsterna från kemikalier gör honom illamående (Strindberg & Gavel Adams 1994:139).

Nästa dag bestämmer han sig för att hyra ett annat rum – inkognito: ”Det lugn som inträtt efter min flykt bevisar för mig att det icke är någon sjukdom som angripit mig, och att jag varit förföljd av fiender. Jag arbetar om dagen, sover lugnt om natten”, berättar han (Strindberg & Gavel Adams 1994:141). Han njuter av promenaderna i Jardin des Plantes, känner sig frisk och trygg och så småningom skickar han sin nya adress till Hotell Orfila för att få posten eftersänd. Dagen därefter börjar hans plåga på nytt: han ser personer som bär på konstiga föremål, hör oljud från rummet ovanför och misstänker att hans grannar håller på att bygga ”en helvetesmaskin” för att döda honom med elektrisk ström (Strindberg & Gavel Adams 1994:143). Han känner sig resignerad och förbereder sig för döden. På natten bryter helvetet¹⁴ ut enligt ett liknande scenario som på Hotell Orfila: ”Jag vaknar; en pendyl slår två, en dörr stänges och... jag är ur sängen liksom lyft av en pump, som suger mitt hjärta. När jag kommit på fötter översköljs min nacke av en elektrisk dusch som pressar mig till golvet” (Strindberg & Gavel Adams 1994:151). Resten av natten tillbringar han ute i trädgården.

Scenen från Luxembourgträdgården finns inte hos Göranson (den har ersatts med en annan scen där Strindbergs förtvivlan skildras, som jag senare återkommer till). Att han måste ha blivit förgiftad konstaterar Strindberg stående på gatan utanför hotellet. Han är på väg in. Den sekvens av blåsvarta nattbilder som följer börjar med en ruta där Strindbergs halva ansikte syns i närbild. Han ligger på sidan och kramar kudden utan att kunna sova. I textrutan upprepas den information som bilden förmedlar: ”På natten ligger jag vaken”. Därpå följer två bilder, där elektriciteten visas som en vit strimma med oregelbundna kanter. ”Det smyger sig en oroande känning genom min lekamen” läser vi i textrutan. Ljusstrimman går igenom Strindbergs huvud och när han reser sig genom hans händer: ”Jag är föremål för en elektrisk ström!” utbrister han, vilket är ett direkt citat ur *Inferno* (Göranson 2010:89; Jfr Strindberg & Gavel Adams 1994:137). På nästa sida

¹⁴ ”Helvetet” är också titeln på det kapitel i boken där händelserna från de sista dagarna i Paris beskrivs.

fortsätter historien: först ser vi tre bilder på Strindberg som träffats med strömmen, nu i form av ett vitt taggigt moln. ”Spänningen stiger” förklarar textrutan på den första bilden. Strindbergs kropp är kraftigt böjd bakåt som om han gjorde brygga och det finns ett onomatopoetiskt GNAAH inmonterat i bilden. På den andra bilden ligger Strindberg hopkuren med ansiktet i händerna och i pratbubblan utpekas den misstänkte förövaren: ”Det är Poppoffsky! Han har dödat sin hustru och sina barn och nu har han kommit till Paris för att döda mig!” På den tredje bilden ser vi Strindberg i halvbild. Hans ögon är slutna och ansikte förvridet, bakom honom finns det vita strömmolnet. Bokstäverna som formar ordet HJÄLP ersätter skrikbubblan. Att Strindberg försöker fly förstår vi när vi läser blocktexten: ”Jag kastar mig ut ur rummet”. Två bilder som följer visar andra hotellgäster som ligger i sina sängar och som genom väggarna hör honom skrika ”Man döda mig” Jag vill inte bli döda!” Utropen som är direkta citat ur *Inferno* är placerade i taggiga skrikbubblor. Den sista bilden föreställer Strindberg som ligger på ett obäddat säng och sover. ”Till slut hittar jag ett obebott rum och faller i orolig sömn”, informerar textrutan (Göranson 2010:90).

I Göransons bok byter Strindberg inte hotell och han får inte den paus i plågorna som han berättar om i *Inferno* utan attentatet upprepas följande natt. Strindberg ligger i sängen och tänker på vem som vill döda honom, sedan somnar han. På nästa bild med den informativa textrutan ”Exakt klockan två...” ser vi den elektriska vågen som träffar den sovande Strindberg i huvudet. Tre bilder som finns på nästa sida liknar bilderna på sidan 90 där den första episoden med strömmen skildras. Textrutorna förklarar vad som pågår, det är citat ur *Inferno* som används (se Figur 3). Strindberg iklädd nattskjorta lyfts ur sängen och slängs på golvet där han träffas av en elektrisk dusch. De onomatopoetiska orden ”GHHH” och ”UH” kompletterar scenen. Den tredje bilden föreställer Strindberg som lyckats ta sig ut ur rummet och huset. Han står på alla fyra i gräset, ser skrämmd och trött ut och i pratbubblan läser vi vilket beslut han just fattat: ”Den osynlige har talat” Jag ger mig av mot Norden!” (Göranson 2010:92).



Figur 3. En elektrisk dusch (Göranson 2010:92)

Strindberg är övertygad om att hans fiender som är utrustade med ”elektricitetsmaskin” följer honom på hans flykt till Dieppe och sedan till Ystad, där han besöker Anders Eliasson. Inte heller i vännens hus känner han sig trygg:

Installerad i min lilla lägenhet lägger jag genast märke till den amerikanska järnsängen, med fyra stolpar krönte av mässingskolor vilka likna konduktörerna i en elektricitetsmaskin. Lägg därtill resår madrassen med spiralfjädrar av koppar, alldeles som spolarne i Ruhmkorffs induktionsrulle, och döm om mitt ursinne inför denna djävulska slump. Omöjligt att begära en annan säng, av fruktan för att väcka misstanke om vansinne. (Strindberg & Gavel Adams 1994:163)

Därefter undersöker Strindberg vinden, där han upptäcker något som skrämmer honom ännu mer:

Till råga på oturen finns där uppe blott ett enda föremål, ett ofantligt flätverk av hopslingrad järntråd, placerat rakt ovanför min säng. Detta är en ackumulator tänker jag. Om ett åskväder bryter ut, vilket ofta händer här, skall järnätet draga till sig blixten och jag kommer att ligga på konduktorn, utan att våga säga ett ord. (Strindberg & Gavel Adams 1994:163)

Den första natten som han tillbringar i gästlägenheten slutar med att Strindberg kastar sig ut genom ett fönstret i ett panikanfall som han får när han ser den första blixten (Strindberg & Gavel Adams 1994:165).

Hos Göranson (2010:90) öppnar doktor Eliasson dörren med en inbjudande gest: ”Här är ditt rum. Hoppas du sover bättre i den här sängen”, läser vi i pratbubblan. På nästa bild ser vi doktors som har satt sig på sängen i syfte att demonstrera hur bekväm den är: ”Titta, modern resår madrass och allt”. Det hörs också knirrande från madrassen (det onomatopoetiska KNIRR upprepas fyra gånger). Strindbergs lyfter på täcket och tittar. Hans reaktion återges med hjälp av en pratbubbla: ”Det blir fint tack så mycket” och en tankebubbla: ”Å nej, inte en järnsäng! med motsatt innebörd. I nästa ruta ser vi en mindre bild på Rhumkorffs induktionsrulle som påminner om en illustration i ett uppslagsverk. Bilden placeras mot bakgrund av fjädrarna i madrassen och texten förklarar den association som Strindberg fått när han undersökt sängen. Inventeringen av vinden (i *Inferno* går Strindberg dit, hos Göranson klättrar han upp på en stol för att titta in genom en tacklucka) kommenteras i tre sammanhängande pratbubblor: ”Nej!”, ”Vad är det här för ett järnschabrak?!”, ”Det kommer ju att dra till sig blixten” (se Figur 4).



Figur 4. ”Vad är det här för ett järnschabrak?!” (Göranson 2010:100)

Det humoristiska ligger i att det järnschabraket som Strindberg tittar på är en cykel. Genom att ersätta det mystiska föremålet som beskrivs i *Inferno* med ett fordon som inte borde vara något främmande för Strindberg¹⁵ ger Göranson en tydlig vink till läsaren om att karaktärens förmåga att bedöma verkligheten sviktar.

5. "DET FÅR ICKE VARA SÅ! DET ÄR ICKE SÅ!": STRINDBERG BRYTER SAMMAN

Innan jag går över till att summera de iakttagelser som presenterats vill jag stanna en stund vid en scen som är Göransons tolkning av det sammanbrott som Strindberg fick mot slutet av sin vistelse i Paris när han insåg att hans kemiska experiment inte skulle leda till några epokgörande upptäckter och att drömmen om att förnya vetenskapen aldrig skulle bli verklighet. Den förmodligen mest uttrycksfulla bildsekvensen i *August Strindbergs Inferno* motsvarar ett relativt kort avsnitt i *Inferno*:

För första gången uppstår hos mig ett tvivel på mina vetenskapliga forskning! Om det är en dårskap, ack! då har jag offrat min levnads lycka, och makas och barns likaså för en chimär. Ve mig, dåre! Och avgrunden öppnar sig mellan skilsmässan från min familj och den stund som nu förgår! Ett och ett halvt år, så många dagar och nätter av smärta för ingenting! Nej! det får icke vara så! Det är icke så! (Strindberg & Gavel Adams 1994:134)

För att förstå hur förkrossad Strindberg måste ha känt sig borde uttalandet placeras i en bredare kontext: han har just gjort det sista försöket att tillverka guld. Efter att ha noterat ett misslyckande öppnar han bibeln på måfå och läser en varning mot de vetenskapsmän som vågat utmana Gud: "Jag är den Evige [...] som kullkastar de vises vett och som gör att deras vetenskap bliver till galenskap" (Strindberg & Gavel Adams 1994:134). Dessa ord får honom tvivla på uppdraget och undra om hans uppoffring inte var förgäves. Utropet "Nej, det får icke vara så! Det är icke så!" kan tolkas som ett uttryck för desperation men strax därefter formulerar Strindberg också en förklaring till det som skett och skyller sina misslyckanden på de onda krafternas inblandning: "Vilsegången i en mörk skog? Nej, ljusbringaren har lett mig på den rätta vägen mot de lycksalighetens ö, och det är djävulen som frestar mig! eller straffar mig!" (Strindberg & Gavel Adams 1994:134). Han lämnar rummet eftersom han mår dåligt och han promenerar till Luxemborurträdgården, där han konstaterar att han måste ha blivit förgiftad.

Hos Göranson har Strindberg lämnat hotellet direkt efter att ha läst i bibeln. Det är en sekvens på tre bilder. På den första ser vi honom ritad framifrån mot bakgrund av en nästan öde gata. "Jag går ut och vandrar längs Rue d'Assas i ett hypnotiserat tillstånd fullständigt!", informerar blocktexten. Strindbergs skjorta är uppknäppt och han svettas kraftigt. I bakgrunden skimtar siluetten av en kvinna som går i samma riktning samt en mystisk gestalt med bockhuvud och promenadkäpp (djävulen?) som Strindberg måste ha passerat en stund tidigare. Två tankebubblor ger inblick i det tvivel som huvudkaraktären brottas med: "Om mina vetenskapliga undersökningar skulle vara dårskap...", "...då skulle jag offrat min lycka och min makas och mina barns lycka" (Göranson 2010:86). På en helsidsbild som följer håller Strindberg för öronen som om han ville bli av med plågsamma tankar. Bakom honom ser vi en byggnad som faller i bitar – det är hans värld som rasar. I de två rutor som är inmonterade i bilden hittar vi kommentarer som formuleras av Strindberg i egenskap

¹⁵ "Velocipeden, ett annat symptom! Den är de fattiges häst, utan stall, utan dräng som stjälar havren, utan utfodring eller gödsel. Velocipeden representerar också järnvägen, individualistisk som den är. Farten finns där; den dåliga atmosfären finns där inte, inte heller det otrevliga sällskapet" skriver Strindberg entusiastiskt i texten Vad är det moderna? från år 1894 (Strindberg, Engwall & Stam 2010:29).

av berättaren: ”Och svalget mellan avskedet på stationen och detta ögonblick öppnar sig”, ”Ett och ett halvt år! Så många dagar, så många nätter för ingenting!” (Göranson 2010:86). På nästa sida har Göranson ritad Strindbergs huvud och delar av hans överkropp i närbild (se Figur 5). Huvudet håller på att explodera, Strindberg lyfter händerna och hans spruckna ansikte uttrycker förtvivlan. Två små textrutor på sidans övre och nedre del innehåller dramatiska utrop som är direkta citat ur *Inferno*: ”Nej! det kan inte vara så!”, ”Det är inte så” (Göranson 2010:88).

Att placera scenen utomhus gav Göranson en utmärkt möjlighet att använda ett grepp som är typiskt för serier och som kallas svävande eller dubbla synvinklar (Gedin 2017:64 ff.). ”Huvudpersonens upplevelse gestaltas som den miljö han befinner sig. Strindbergs inre värld betraktas utifrån, men är samtidigt en metaforisk beskrivning som här får konkret gestaltning som en skildring av fysisk verklighet – det bildliga blir bokstavlig i bild” konstaterar David Gedin när han analyserar ”sammanbrotts scenen” i *August Strindbergs Inferno* (Gedin 2017:66).

Den tolkning av scenen som Göranson föreslår kan också uppfattas som en utifrånskildring av sjukdomen som utvecklats i hjärnan. Karaktären vägrar att inse detta trots att han känner att hans värld rasar och att han själv falla sönder. Den sista bilden tycks bära med sig ett extra budskap: läsaren kan uppfatta den som ett bevis på något som antytts vid flera tidigare och senare tillfällen, nämligen att Strindberg lider av en psykos.



Figur 5. Nej, det kan inte vara så! (Göranson 2010:88)

6. INFERNO OCH AUGUST STRINDBERG INFERNO SOM SJUKDOMSBERÄTTELSE

Den amerikanske sociologen Arthur Frank har i sin bok *The Wounded Storyteller. Body Illness, and Ethics* (1995) skapat en typologi över sjukdomsberättelser. Han utgår från patienternas autentiska berättelser från sjukdomstiden, men jag skulle påstå att typologin kan också vara nyttig när man analyserar det skönlitterära materialet.

Frank urskiljer tre narrativa mönster som är närvarande i sjukdomsberättelser. Han kallar dem för "the restitution narratives", "the chaos narratives" och "the quest narratives". Den första typen, återställelseberättelse, följer en utveckling som enkelt kan sammanfattas som: "I was healthy, today I'm sick but tomorrow I'll be healthy again" (Frank 1995:77). Berättelsen kan vara av både progressiv och retrospektiv karaktär, och har också sin "institutionella" version som bland annat förmedlas i hälsovårdens uppmuntrande broschyrer. Den förutsätter att en adekvat medicinering eller behandling är tillgänglig samt att den sjuke aktivt och disciplinerat deltar i boteprocessen som leder till tillfriskning. Berättelsen kan kritiseras som starkt kommersialiserad och den kan innehålla grova förenklingar men den har en stor kulturell kraft.

Kaosberättelser saknar ett lika positivt budskap, de kan beskrivas som motsatsen till återställelseberättelser. För att förklara skillnaden hänvisar Frank till den bibliska historien om Job som tål alla prövningar han utsätts för av Satan, däribland sjukdomen, utan att klaga på Guds orättvisa. Job vägrar att lyssna på sin makas uppmaning: "Förbanna Gud och dö" (Job 2:9; Bibeln 1999:427). Till slut får Job upprättelse i form av nytt boskap och nya barn och han blir också helt återställd. "Restitution stories reassure the listener that however bad things look, a happy ending is possible – Job with his new family and cattle, basking in God's graciousness. Chaos stories are Job taking his wife's advice, cursing God and dying", förklarar Frank (1995:97). För kaosberättelsen är avsaknaden av någon fast berättelsestruktur karakteristisk: den sjuka personen har ingen distans till det som hon går igenom och hennes förmåga att reflektera över det som sker är starkt nedsatt. Berättelserna är därför fragmentariska och inriktade på nuet. Frank (1995:98) kallar kaosberättelser för anti-berättelser och påpekar att de egentligen kan de inte berättas utan bara levas. Det är också mycket påfrestande att lyssna på dem eftersom den sjuke verkar självupptagen och svår att få kontakt med. Brist på kontroll är ett viktigt inslag i kaosberättelsen den sjuka kan inte längre styra sitt liv och görs istället till föremål för medicinsk behandling. Kaosberättelser ger uttryck för frustration, rädsla och meningslöshet.

I berättelser om sjukdom som sökande står den sjuka personens erfarenheter och insikter i fokus och det är hon själv som både berättar sin egen historia och spelar huvudrollen i den. Den person som är sjuk lär sig att erkänna och acceptera sjukdomen och lidandet vilket är en långdragen process som kan jämföras med en resa. De tre huvudetapperna är avfärd, invigning och återkomst.¹⁶ Resans mål är inte bara återhämtning utan först och främst en transformation som den sjuke måste genomgå. När man begriper meningen med sjukdomen återtar man kontrollen och befriar sig från kaoset. Då kan man också förmedla vidare den kunskap som man har erövrat: "Quest stories of illness imply that the teller has been given something by the experience, usually some insight that must be passed on to others", förklarar Frank (1995:118).

Om vi vill återkomma till frågan om Strindbergs respektive Göransons bok kan kallas för sjukdomsberättelser måste vi först titta närmare på relationen karaktär – berättare i de analyserade böckerna. I *Inferno* uppträder August Strindberg i den tredubbla rollen

¹⁶ Resemetaforen som Frank använder har sitt ursprung i den klassiska boken *The Hero With a Thousand Faces* av Joseph Campbell (1973 [1949]), professor i mytologi och jämförande litteratur. I boken analyseras den narrativa strukturen av hjältens äventyr som återfinns i myter från olika kulturer.

av författare, berättare och karaktär i sin berättelse. I egenskap av berättare sitter han vid skrivbordet i Lund och skildrar retrospektivt den historia som utspelat sig i Paris, Österrike och Sverige. Som författare till *August Strindbergs Inferno* är Fabian Göranson den som har övergripande kontroll över det som berättas och han utvecklar sitt kontnärliga koncept. Han väljer att anlita huvudkaraktären Strindberg som berättare (skillnaden mellan dessa två rollen markeras genom att placera karaktärens ord i pratbubblor och använda textblock för berättarens yttranden). Samtidigt träder bokens skapare då och då i berättarens roll för att förtydliga och förklara något som berättaren Strindberg bara omnämner eller antyder. Detta ser man bland annat i bilder och textutor som utgör ett slags bakgrund till den ”riktiga” berättelsen och som saknar sin motsvarighet i romantexten. Berättaren Göranson förklarar till exempel varför Strindberg inte vill bli tagen för en anarkist som konstruerar bomber när han ägnar sig åt sina kemiska experiment.¹⁷ I en serie bilder introducerar han en perukklädd Emmanuel Swedenbog innan karaktären Strindberg hinner öppna *Arcana Celestia* (Göranson 2010:147) Man kan också ana att kommentaren ”200 experiment senare” placerad i rutan i den övre delen av bilden som föreställer ostadat skrivbord med ett antal deglar och bågare inte kommer från resignerad Strindberg som i förtvivlan trycker sitt ansikte mot en kudde på nästa bild (Göranson 2010:68). Det är den extradiegetiske berättaren nummer två som talar och som kan identifieras med författaren.

Den bearbetning av *Inferno* till serieroman som Göranson gjort kan bedömas som i flera avseenden trogen sin förlaga, men samtidigt har Göranson varit mycket självständig och kreativ i den tolkning han skapar. Därmed menar jag inte bara de anpassningar som krävdes för återberätta Strindbergs historia med hjälp av ett annat medium: förkortningar, ändringar i berättelsens ordningsföljd eller de tillägg som gjordes för att läsaren bättre skulle förstå sammanhanget. Det är också betydligt mer handling i Göransons bok och den innehåller mycket mer humor, som balanserar allvaret. Dessutom visar Göranson en tendens att avheroisera sin karaktär – den store författaren betraktas ibland helt respektlöst, till och med i de scener där sjukdom eller sjukdomssymtom avbildas. På vissa ställen tycks Göranson driva med Strindberg, t.ex. när han visar honom tuggande på ett kuvert som han inte kan öppna på grund av inlindade händer. Eller när han ”byter ut” den konstiga elektriska maskin som Strindberg tror sig se på vinden i Ystad mot en vanlig cykel.

Det måste också betonas att Strindbergs sjukdomssymtom blir mer påtagliga, ”bokstavliga” när de tecknas av Göranson än när de beskrivs i *Inferno* och därför blir de lättare att klassificera dem som tecken på psykisk ohälsa. I romanen berättar Strindberg för läsaren om hörselintryck som orsakar pina, i serieboken ser läsaren pianona och hamrarna som frambringar ljud men vi förstår direkt att denna anskrämliga konsert utspelar sig i karaktärens hjärna. Och när husen längs den gata som Strindberg vandrar rasar och hans ansikte ritat av Göranson exploderar börjar läsaren inse att det inte bara handlar om fantasier och inbillningar utan om en psykisk kollaps. Man kan konstera att det budskap som förmedlas i serieromanen är tydligare än budskapet i *Inferno*. Medan Strindberg håller läsaren i ovisshet levererar Göranson ett potentiellt svar. Visserligen svarar han inte entydigt på frågan om Strindberg var psykiskt sjuk under Infernokrisen, men han öppnar för en sådan tolkning.

Om vi skulle betrakta *August Strindbergs Inferno* som en sjukdomsberättelse, skulle nog återställelseberättelsen placeras i centrum. Krisen börjar obemärkt, utvecklas och når sin kulmen men då hittar Strindberg den rätta medicinen i form av Swedenborgs läror och katolsk mystik och han blir räddad. Vid slutet av boken verkar hans mentala tillstånd relativt stabilt, även om han inte är helt frisk.

¹⁷ I två rutor visas händelser som skakade Paris tre månader innan handlingen i boken börjar: attentat mot Frankrikes president som anarkisten Caserio utförde och bombattentat i parlamentet, som en annan anarkist Vailland gjorde sig skyldig till (Göranson 2010:10). På bilderna kan vi se det som inte är en del av Strindbergs berättelse, men som kan underlätta för läsaren att följa den. Bilderna de fyller en liknande roll som fotnoter i en bok.

I *Inferno* skulle den kaotiska sjukdomsberättelsen kunna identifieras i karaktären Strindbergs beskrivningar av hans upplevelser, om man separerade dem från berättaren Strindbergs kommentarer. Rastlöshet, förtvivlan och ångest är påtagliga i de episoder där panikattacker och flykt skildras. Strindbergs reaktioner och de desperata försöken att bortförklara sina sjukdomssymtom genom att peka på yttre omständigheter kan också vittna om att han har tappat kontroll över sitt liv och sin sjukdom.

Som berättare av den retrospektiva historien är Strindberg medveten om att mycket av det som han varit med om från och med sensommaren 1894 kunde ha skett i hans fantasi. Under berättelsens gång påpekar han vid några tillfällen att det han upplevt skulle kunna förklaras på olika sätt. Som exempel kan tjäna den reflexionen som han formulerar när han har berättat om de dramatiska upplevelsorna före avresan från Paris: ”Å andra sidan, antaget att det inte var någon intrig; då är det jag som med hjälp av inbillningskraften har skapat dessa tuktoandar för att straffa mig själv. Vi få i det följande se hur pass sannolikt detta antagande är” (Strindberg & Gavel Adams 1994:145). Trots detta är han långt ifrån färdig att ställa likhetstecken mellan sin kris och en psykisk sjukdom. Istället hävdar han att han har utstått alla de prövningar som han utsattes för utan att tilldra sig en sjukdom: han har inte blivit galen och inte har satts på mentalsjukhuset.

Något som knappast förundrar är att Strindberg också hänvisar i *Inferno* till historien om Job, det vill säga den berättelse som Arthur Frank använder för att illustrera skillnaden mellan återställelse- och kaosberättelse. Att jämföra sig med Job är för Strindberg ett av flera sätt att hitta en mening bakom det han varit med om. Han identifierar sig med den bibliske mannen eftersom denne tålmodigt tar emot allt som ödet ger och motstår frestelsen att ge upp och därmed erkänna sitt galenskap. Men istället för att passivt vänta på upprättelse försöker han själv lösa gåtan och hitta de förklaringar som han saknar. Detta gör han också i sin berättelse och även om det svaret han får inte är helt tillfredsställande räcker själva faktum att han ställer frågor för att kunna uppfatta *Inferno* som en berättelse om sjukdom som sökande som också kan kallas för en transformationsberättelse.

LITTERATURFÖRTECKNING

- Abel, J. & Klein, C. (utg.). (2016). *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.
- Bernhardsson, K. (2010). *Litterära besvär. Skildringar av sjukdom i samtida svensk prosa*. Lund: Ellerström.
- Bibeln*. (1999). Örebro: Bokförlaget Libris.
- Campbell, J. (1973) [1949]. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Delblanc, S. (1988). Från förklaringsberget till barrikaden – Strindbergs senare författarskap. I L. Lönnroth & S. Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen. Genombrottstiden 1830–1920* (pp. 325–360). Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Frank, A. (1995). *The Wounded Storyteller. Body, Illnes and Ethics*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Gedin, D. (2017). Bildligt bokstavligt, bokstavligt bildligt. I D. Gedin (red.), *De tecknade seriernas språk* (pp. 40–75). Nacka: Gedin & Balzamo.
- Göranson, F. (2010). *August Strindbergs Inferno*. Stockholm: Kolk Förlag.
- Jaspers, K. (1926) [1922]. *Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*. Berlin: Springer.
- Kalinowski, M. (1999). Traktat o siarce. I A. Strindberg, *Inferno* (polsk översättning av M. Kalinowski) (pp. 9–22). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Lagerkranz, O. (1988). *August Strindberg* (polsk översättning av E. A. Krasiska & Z. Łanowski). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lund, H. (2002a). Bildberättelser och tecknade serier. I H. Lund (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (pp. 71–77). Lund: Studentlitteratur.
- Lund, H. (2002b). Medier i samspel. I H. Lund (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel* (pp. 9–22). Lund: Studentlitteratur.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics. The invisible art*. New York: HarperCollins Publishers.

- Strindberg, A. (1999). *Inferno* (polsk översättning av M. Kalinowski). Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Strindberg, A. (2010) [1894]. Vad är det moderna? I A. Strindberg, G. Engwall & P. Stam (red.), *Samlade Verk. Nationalupplaga. 34. Vivisektioner II* (pp. 28–33). Hämtad från: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lb-lb12133742-etext> (6 Apr 2024).
- Strindberg, A. & Gavel Adams, C. (utg). (1994). *Samlade verk. Nationalupplaga 37. Inferno* [1897]. Hämtad från: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:lb-lb8203261-etext> (6 Apr 2024).

Magdalena Żmuda-Trzebiatowska

Department of Scandinavian Studies
Adam Mickiewicz University, Poznań
al. Niepodległości 4
61-874 Poznań
Poland

magdalena.zmuda-trzebiatowska@amu.edu.pl