

Abstract

To Damascus I-III (1898–1901) was written by the internationally well-known, Swedish play-wright August Strindberg. Throughout the three plays, The Unknown seeks to find consolation with his maker, his present and his past. In this article, Ann-Sofie Lönngren claims that the struggles of The Unknown implicate the search for a stable masculine identity, acceptable at the turn of the century 1900. The different representations of The Unknown that occur throughout the plays are in fact, Lönngren argues, to be interpreted as manifestations of queer masculinities. In accordance with the heterosexual matrix of Judith Butler, the altering representations of The Unknown mainly occurs in close verbal interaction with the Lady, with whom he has a sexual relationship. Thus, the search for a stable masculine identity is mounted through performative means. What The Unknown is actually struggling with, Lönngren concludes, is the lack of material stability and the creating power of words in *To Damascus I-III*.

ANN-SOFIE LÖNNGREN är fil. dr. i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet. Hon disputerade i januari 2008 på en queerteoretisk analys av erotiska trianglar i August Strindbergs författarskap.

Innehåll

Inledningsscenen i Till Damaskus I	64
Mamma, pappa, barn – förhandlingar med tillgängliga identitetskategorier	66
Utom-mänskliga representationer av maskulinitet	69
Subjekt i tillblivelse – att skapa en riktig man	71
Noter	74
Referenser	75

Ordens skapande kraft

Den Okändes queera maskuliniteter i *Till Damaskus I–III*

ANN-SOFIE LÖNNGREN

Dramat *Till Damaskus* skrevs av August Strindberg i två delar året 1898, samt i en avslutande del 1901.¹ Av dessa tre är det dramats inledande del som har fått störst uppmärksamhet i den tidigare forskningen, och inte sällan har denna setts som en avslutad helhet.² En av anledningarna till detta är förmodligen dess karaktär av vandringsdrama, där gestalterna färdas mellan olika stationer på väg mot en avgörande upplevelse.³ De olika scenernas karaktär av cirkelkomposition bidrar till intrycket att *Till Damaskus I* fungerar bättre utan de efterföljande delarna.⁴ Denna omständighet, samt det faktum att *Till Damaskus II–III* allmänt inte har ansetts vara av samma höga kvalitet som del I, har inneburit att de ofta helt enkelt har skurits bort.⁵ Detta har skett vid såväl uppsättningar som vid litterära analyser. Min mening är emellertid att en sådan reducering av *Till Damaskus* innebär ett osynliggörande av den röda tråd som löper från början av dess inledande del, till slutet av den avslutande, nämligen protagonisten Den Okändes sökande efter en stabil, manlig identitet. Begreppet »queer maskulinitet« skulle härvidlag kunna ställas i motsatsförhållande till »hegemonisk maskulinitet«, det vill säga den representation av en förmodat stabil manlig identitet som är gångbar på en specifik plats och under en specifik tid.⁶ Min hypotes är att Den Okändes skiftande representationer i *Till Damaskus I–III* kan ses som en förhandling med den mansroll som var gångbar i sekelskiftet 1900, samt som ett påvisande av den litterära manliga identitetens obeständighet och fluktualitet.

Inledningsscenen i *Till Damaskus I*

I den inledande scenen i *Till Damaskus I* möter oss vad som förefaller vara en realistisk omgivning: vi ser ett gathörn, en bänk under ett träd, ett postkontor, ett kafé och en gotisk kyrka. Vi hör en sorgmarsch närma sig och avlägsna sig, och hur klockan i kyrktornet slår (s. 15).⁷ Ingenting av detta stör vår uppfattning om att scenen återger ett välkänt koncept av »verkligheten«, med dess fasta materialitet. Tingen förefaller vara klart avgränsade från varandra och från Den Okände, som vid detta tillfälle är den ende gestalten på scen. Inte förrän Damen inträder och hon och Den Okände börjar tala, avslöjas möjligheten till en alternativ världsbild:

DEN OKÄNDE

Se där är ni! Jag visste nästan ni skulle komma.

DAMEN

Ni kallade alltså på mig; ja jag kände det. (s. 15)

Holmgren (2006) har i en nyläsning av *Till Damaskus I* tolkat detta replikskifte som ett påvisande av de mänskliga relationernas centrala position i dramat. Det är inte gestalternas identiteter, utan snarare relationen dem emellan som bestämmer deras närvaro på scen, menar Holmgren.⁸ Jag instämmer med den tolkningen, men vill även påtala dess konsekvens, nämligen att interaktion individer emellan är möjlig oavsett materiens begränsningar. I dialogen ovan framkommer att Den Okände och Damen inte har kommunicerat på något konkret plan, utan snarare genom en form av telepati. Detta innebär att individernas gränser upplöses och att de båda gestalternas känsloliv, deras tankar, obehindrat flyter över i varandras. Trots detta är kommunikationen uppenbarligen bemängd med en god del osäkerhet: Den Okände visste *nästan* att Damen skulle komma, och Damens replik innebär att hon inför sig själv bekräftar en misstanke hon tidigare haft. På så vis innebär dynamiken de båda gestalterna emellan inte enbart ett *synliggörande* av uppluckringen av individens gränser, utan att det är Damens och Den Okändes replikskifte som *får den att ske* inom ramen för den realistiska omgivningen. Språkets performativa kraft förefaller således vara en central del av dynamiken i *Till Damaskus*.⁹

För Den Okände innebär uppluckringen av gränserna mellan hans egen och Damens gestalt att han inte är någon tydligt avgränsad »man«, utan snarare till viss del »kvinna«.¹⁰ Detta är en omständighet som inte blir mindre uppenbar längre fram i dramat. I *Till Damaskus II* hävdar Den Okände att han kan känna när Damen lider, och även i dramats avslutande del är hotet om subjektsupplösning ständigt närvarande i hans och Damens relation: »Vi äro två vattendroppar som frukta komma för nära varann att de icke må upphöra vara två och bli en.« (s. 366)

Detta citat påvisar hur Den Okände dramat igenom brottas med svårigheten att konstruera en tydligt avgränsad mansroll gentemot Damens hotande kvinnlighet. Redan i den inledande scenen i *Till Damaskus I* är det dock påfallande att Den Okändes karaktär uppvisar flera egenskaper som innebär att han inte lever upp till en accepterad mansroll i sekelskiftet 1900. Då vi först möter honom står han i ett gathörn och »synes undra åt vilket håll han skall gå.« (s. 15) Scenen signalerar obeslutsamhet, och det blir snart uppenbart att Den Okände även är ensam, utsatt och vilsen. Dessutom får vi strax veta att han inte är någon arbetare, utan diktare; enligt Felski, 1995, en traditionellt sett androgyn gestalt.¹¹ Då Den Okände hotar att ta sitt liv och uppvisar drag som tyder på galenskap och en oförmåga att klara sig själv, blir det än mer påfallande att hans karaktär faller utanför ett traditionellt mansideal. Snart framkommer det också att han har övergett hustru och barn, och att han befinner sig i en främmande stad. Den Okände framstår därmed som en marginaliserad ungtkarl och en dagdrivare (s. 15–35); båda vilka var intimt sammanlänkade, såväl fruktade som mytomspunna figurer i 1800-talsdiskursen.¹² De aspekter av hemlöshet och rotlöshet som finns i Den Okändes gestalt understryks ytterligare då han konfronteras med Tig-garen, med vilken han delar språkbruk och yttre karakteristika (s. 24 ff.).

Ovanstående omständigheter utgör grundläggande förutsättningar för att Den Okändes gestalt skall kunna transformeras på det vis som sker genom dramats gång. Butler, 1990, hävdar att en heteronormativ uppfattning om en könad identitet sker i minst tre olika, sinsemellan sammanhängande instanser, nämligen kön, genus och sexuellt begär/sexuell praktik. Enligt denna heterosexuella matris skapas kategorin »man« genom sexuellt begär till det så kallade motsatta könet (»kvinna«), samt ett tillägnande av karakteristika som inom en viss kultur är kodade som »manliga«.¹³ Härvidlag är det påfallande att Den Okändes olika positioneringar främst iscensätts i

förhållande till den gestalt han uttrycker erotiskt intresse för, Damen. Förvisso utgörs dessa representationer till viss del av en traditionell mansroll: Den Okände är Damens befriare ur ett destruktivt äktenskap (s. 38), han är hennes älskare, brudgum och far till hennes barn (s. 359), och han är en svartsjuka förblindad Othello (s. 374). Trots detta finns explicit i texten en tvekan att kalla honom för »man« – ordet föregås vid detta tillfälle av tre tankstreck (s. 80) – och som vi skall se intar Den Okände dramat igenom en mängd queera maskulinitetspositioner i sökandet efter en gångbar manlig identitet.

Mamma, pappa, barn – förhandlingar med tillgängliga identitetskategorier

Redan i dramats inledande scen provar Den Okände en mansroll som i sammanhanget inte kan sägas vara hegemonisk. Detta sker då han hävdar att han är skrämmd av musiken, varvid han vädjar till Damen: »Gå inte, gå inte, jag ber er, ty jag blir rädd när ni går.« (s. 15) Repliken kan tolkas som ett uttryck för underlägsenhet och/eller undergivenhet, men även som ett infantilt beroende av en skyddande modersgestalt. En sådan tolkning finner stöd längre fram i dramat, då Den Okände liknar Damens röst vid sin avlidna mors (s. 20), och hon själv uttrycker en otålighet över att han, likt »en barnunge skall [...] hänga en fru i kjolarne!« (s. 35)

Den infantilisering av Den Okände som således antyds redan i dramats inledande scen, återkommer i *Till Damaskus III*. Den Okände tydliggör här den stora önskan han har hyst om att »somna in på en moders knä vid en jättebarm där jag kunde begrava mitt trötta huvud och dricka den ömhet jag saknat ...« (s. 321) Denna önskan förverkligas senare i dramat, då Damen och Frestaren utkämpar en verbal kamp för att vinna inflytande över Den Okände. Det är en strid som Damen vinner då hon låter Den Okände inta rollen av det barn som tidigare dött ifrån dem:

DAMEN

en moders kärlek – – – moders, moders, moders, ty så jag älskat dig du vilsegångne barn, som jag har sökt i skogens mörka gömslen, och som jag slutligt återfann förhungerad, vissnad utav brist på kärlek; kom åter sorgebarn och göm ditt trötta huvud invid mitt hjärta där du vilat, förrän du skadat solens ljus!

Hon transformeras nu under denna scen så att hennes dräkt faller och hon står som en vitklädd kvinna med utslaget hår och en yppig moderlig barm.

DEN OKÄNDE

Min mor!

[...]

DAMEN

Kom mitt barn och jag skall gälda vad jag brutit; på mina knän jag vaggar dig till ro; [...] jag reda skall ditt hår av ångestsvetten klibbat; och vita linnet skall jag värma, vid hemmets brasa (s. 349).

Det är uppenbart att Den Okändes önskan att inta den subversiva positionen som barn i förhållande till den kvinna han älskar är stark. Han skakar av gråt inför de löften Damen ger i ovanstående replik, varvid Frestaren konstaterar: »Där rår jag intet!« (s. 350) Även senare ligger kvinnans lockelse i »modren med den mjuka barmen och det varma skötet« (s. 358) Det är dock påfallande att begreppet »moder« i *Till Damaskus*-cykeln bär på en komplex representation: på en och samma gång innefattande beskydd och ömhet, som potentiell bestraffning. Denna paradox blir uppenbar redan i den inledande dialogen mellan Damen och Den Okände i dramats första scen, då den senare i en och samma replik definierar det abstrakta begreppet »moder« som någonting mycket gott, samtidigt som han minns att hans egen mor slog honom (s. 20 f.). I *Till Damaskus* är det dock den goda modern som manifesteras på scenen, och Den Okändes queera maskulinitet i förhållande till Damen kan därmed tolkas i psykoanalytiska termer: iscensättningen sker i syfte att bearbeta och försona gamla trauman.

Även Modren (Damens mor) intar en liknande roll i relationen till Den Okände. Här överensstämmer rollbeteckningen med representationen, och Den Okändes undergivna position påvisas dels genom att hon kallar honom »en pojke, en lättsinnig slyngel« (s. 87), dels fordrar att han gör bot på samma vis som »barnen få göra när de felat« (s. 123). Även i denna relation finns potential för upplösning av gränserna mellan de två, vilket antyds av att de tankar Modren tänker är Den Okändes (s. 85). På så vis blir det än mer uppenbart att Den Okände riskerar att överskrida en kulturellt accepterad

manlighet och inträda i positioner som inom den slutande 1800-talskontexten (liksom idag) är obegripliga och meningslösa: som sin egen mor, som barn till sin blivande hustru.

En intressant omständighet är den koppling som finns mellan Den Okändes avfall från en legitim mansroll genom infantil undergivenhet, och uttryck för icke-normativ, masochistiskt färgad sexualitet. »Kalla mig för ditt barn, så skall jag tycka om dig«, säger Den Okände till Damen, och fortsätter: »när jag tycker om någon så vill jag tjäna, lyda, misshandlas, lida, tåla ... « (s. 322) Den Okändes queera maskulinitet förefaller således vara förknippad med representationer av sexualitet som överskrider den heterosexuella matrisens normativitet.¹⁴ På så vis beläggs Butlers tidigare anförda hypotes om att det finns ett normerande och sinsemellan definierande samband mellan kategorierna kön och sexualitet.

Den undergivenhet som framkommer i Den Okändes repliker i ovanstående citat har ytterligare representationer i *Till Damaskus*. En av dessa tydliggörs i dramats början, då Den Okände hävdar att han skulle vilja vara Damens far. Denna önskan formuleras dock på ett sätt som innebär raka motsatsen till en patriarkal auktoritet: »O, jag önskade att jag vore er gamle blinde far som ni ledde på marknader att sjunga« (s. 23). Trots att Den Okände här explicit uttrycker att han önskar vara en vuxen man i relation till Damen, formulerar han i repliken ett slående underläge då han tecknar denne man som gammal, fattig och handikappad. I andra scener formuleras dock ett annat fadersbegrepp, där Den Okände framträder som kärleksfull och beskyddande far till det bångstyryga »barn« han ser i Damen (s. 200 f., 301). Det faktum att Den Okände positionerar sig själv som »far« till den kvinna han har en sexuell relation med innebär, menar jag, en potential till subversiv omdefiniering av förhållandet mellan olika identitetskategorier. På så vis kan även denna representation ses som en av Den Okändes iscensättningar av en queer maskulinitetsposition.

Ytterligare en faderlig aspekt av Den Okändes manlighet framkommer i mötet med dottern Sylvia. Här poängteras återigen hur Den Okände avfaller från en legitim mansroll, snarare än intar den. I dialogen mellan far och dotter förstår vi, att de båda inte har setts på många år, sedan Den Okände förlupit hemmet. Härvidlag har han ersatts av en styvfar, och nere vid strandkanten väntar vännen George på att än mer avlägsna flickan från en potentiell faderlig auktoritet (s. 290–296). Den Okändes oförmåga att inta en kulturellt

accepterad fadersroll påvisar en aspekt som är giltig för dramat i dess helhet: det finns ingen pålitlig fadersgestalt i *Till Damaskus*. Den Okände är själv en förloppen far, och Fadren (Damens far) har även han övergett hem och barn för en kvinnas skull (s. 168, 238 f.). Den ende auktoritära fadersgestalt vi ser i dramat är Gud Fader själv, i relation till vilken både Damen och Den Okände definieras som barn. Inte heller denna relation är dock okomplicerad, då Den Okände betecknar sig själv som Faderns »förskjutne son« och vacklar mellan polerna uppror och underkastelse. Den stora längtan som följer sig bakom denna kamp blir kanske som mest uppenbar i det faktum att Den Okände trots sina svårigheter med att definiera sig själv i förhållande till en allsmäktig Skapare, ändå vid ett tillfälle benämner denne som »kärleken själv« (s. 322).

En intressant aspekt av de olika roller Den Okände provar att inta, är att substansen i en av dessa vid ett tillfälle ifrågasätts av Damen: »Ni är icke det svaga barn ni spelar, era krafter äro oerhörda och jag fruktar er ... « Den Okände replikerar: »När jag är ensam är jag svag som en paralytiker, men endast jag får fatt i en människa blir jag stark!« (s. 37) På så vis formuleras hur gestalterna i dramat erhåller den styrka som krävs för att deras utsagor skall bli performativa, och därmed innefatta potential till att skapa ett sammanhållet jag: genom intim verbal interaktion med andra gestalter.

Utom-mänskliga representationer av maskulinitet

En annan dimension av Den Okändes undergivenhet inför Damen synliggörs då han i dramats tredje del hävdar att han velat vara Damens vän och hund (s. 316). Innebörden i den senare delen av denna önskan specificeras på ett mer allmänt plan i första scenen i *Till Damaskus I*: »Jag önskar jag vore någons hund som jag fick följa, så att jag aldrig vore ensam – litet mat ibland, en spark då och då, en smekning en gång, en pisksläng två gånger – « (s. 23) Det faktum att Den Okändes icke-legitima iscensättningar av en förmodat stabil manlig identitet på detta vis sammankopplas med *lidande*, påvisar enligt min mening flera olika aspekter. Dels att överskridandet av den legitima manliga positionen aldrig sker smärtfritt, alltid bestraffas; om inte av det omgivande samhället så av den gränsöverskridande själv. Dels att erotiseringen av över-underordning, samt utbytbarheten i dessa roller, blir uppenbar.

Ytterligare en intressant aspekt av ovanstående citat är att det påvisar att Den Okände i sitt sökande efter en stabil manlig identitet orienterar sig utanför de mänskliga kategorierna. Härvidlag är »hund« inte den enda utom-mänskliga position Den Okände intar. Vid ett senare tillfälle hävdar han att han är en rädd örn, som skall söka skydd hos den vita duva som är Damen (s. 363), och i en annan scen benämns Den Okände och Läkaren tillsammans som »svin« (s. 255). Redan i dramats inledningsscenen innefattar dock representationen av det omänskliga mytologiska dimensioner. Den Okände berättar här för Damen att han är en bortbyting, »ett barn som av älvorna blivit utbytt mot det mänskobarn som föddes.« (s. 18 f.) Detta är enligt Den Okände själv samma sak som att vara »ett trollens barn« (s. 21), och vid ett annat tillfälle definieras han av Damen som »varulv« (s. 271). Brooks, 1993, har i sin definition av »monster« inkluderat »that which eludes gender definition«,¹⁵ och Den Okändes instabila mansroll innebär därmed ett påvisande av det mänskliga subjektets gräns.

Det överskridande av traditionella gränser mellan olika former av liv och mellan olika gestalter som sker i *Till Damaskus*, blir kanske som mest uppenbart i dramats Pygmalion-motiv. Den Okände är Skaparen; inte enbart av Damen, som han ger både namn och födelsedatum (s. 20), utan av själva världsalldet. »[J]ag känner skaparens hela kraft i mig, ty det är jag. Jag skulle vilja ta hela massan i min hand och knåda om den till något fullkomligare, varaktigare, skönare ... « (s. 65), utbrister Den Okände vid ett tillfälle, och det är en motivkrets som är återkommande. Den Okände är vid olika tillfällen en räddare i nöden (s. 324), den som säger nej till Kristus och lider i hans ställe (s. 138, 265), samt den som tror sig vara jämbördig med Skaparen (s. 68) »Se vi äro gudar!«, utbrister Den Okände explicit i dialog med Damen (s. 67): en omständighet som beläggs ytterligare av det faktum att det är Den Okände som har skrivit boken som lär Damen att se skillnad på gott och ont (s. 101, 177). I början och slutet av *Till Damaskus I* dras dessutom ytterligare en parallell mellan Den Okände och Kristus, då Den Okände skriver i sanden (s. 27, 155). Den mytologiska dimensionen i dramat rör sig dock inte enbart inom en kristen sfär, utan Den Okände liknas även vid Orfeus, som kommer levande åter från dödsriket (s. 360).

Parallellt med dessa megalomana uppfattningar av den egna identiteten löper dock manifestationer som skulle kunna sägas vara dess motsatser eller motpoler. Den Okände är påfallande lik Den Onde (s. 42), han är en

mörkrets ängel (s. 88), en gudlös poet (s. 169), en Baalspräst (s. 204) och, enligt honom själv, en »ryslig lymmel« (s. 115). De krafter han påstår att han besitter framstår snarare som trolldom än skaparkraft (s. 84), liksom hans förmåga att se in i framtiden (s. 70) och att läsa andras tankar (s. 379). Vid andra tillfällen är Den Okände Kain – brodermördaren (s. 181, 244) – han är alkemisten som söker tillägna sig kunskap om det som skall vara fördolt (s. 197), han är en förförare av ungdom (s. 227, 327), själlös (s. 330) och broder till den androgyne djävulsgestalten Frestaren (s. 329). Vidare framkommer Den Okändes ondskefulla omänsklighet i de fakta att han vid ett tillfälle är blind för det som är ljust (s. 254), samt tror att allt ont är gott, och allt gott är ont (s. 259). Kanske lever han inte ens, utan händelserna utspelar sig i livet efter detta (s. 251, 265, 296). Dessa omständigheter innebär att Den Okändes sökande efter en stabil, manlig identitet inte enbart leder honom in i utforskandet av gränserna mellan kategorierna djurisk-mänsklig, utan till en mytologisk och religiös sfär präglad av motsättningar mellan gott och ont. Det är intressant att konstatera att de olika roller Den Okände intar inte alls förefaller relatera till en stabil identitet, som skall upptäckas, utan snarare utgörs av innebörden i de socialt skapade kategorier som är tillgängliga inom den rådande kontexten.

Subjekt i tillblivelse – att skapa en riktig man

I *Till Damaskus III* tillkommer ytterligare en roll Den Okände kan lägga till sin provkarta på olika former av maskuliniteter, nämligen som lärjunge. Den Okände framstår här som en helt ung man, en gosse (s. 329, 331), välmenande men okunnig om världen. Vandrigen uppför berget blir nu explicit en pilgrimsvandring (s. 281), där målet innebär inträde i klostret och livet som munk (s. 386). »Den som kan lära mig något följer jag gärna!«, utbrister Den Okände (s. 396), som även säger sig vilja veta »livets innersta mening« (s. 393). En paradoxal konsekvens av Den Okändes alltmer märkbara orientering bort från jordelivet, mot en himmelsk sfär, är dock att denna rörelse för honom allt närmare de övriga manliga gestalterna i dramat. Detta är en utveckling som har föregripits redan vid tidigare tillfällen. Exempelvis förenas Den Okände och Damens förre make Läkaren i *Till Damaskus II* i gemensam avsky för det kvinnliga könet (s. 257 f.), och i dramats tredje del hävdar Damen att »varje sund man innerst i sitt hjärta« är misogyn. Det senare är ett antagande Den Okände anser vara »mycket sannolikt«

(s. 304), och han hävdar dessutom att det kvinnliga könet överhuvudtaget inte frestar honom längre (s. 298, 355). Damen är numera hans syster (s. 323), och han är beredd att helt lämna den jordiska tillvaron för att leva i ett kloster med enbart män.

Utifrån ett queerperspektiv är Den Okändes avståndstagande från det olikkönade begäret intressant. Enligt Butlers tidigare diskuterade heterosexuella matris är ju just detta begär en av de aspekter som skapar den manliga, förmodat stabila identiteten. Vad händer med det subjekt som explicit hävdar att det sexuella intresset för det så kallade motsatta könet är helt dött?

Innan jag försöker besvara den frågan skulle jag vilja uppehålla mig en stund vid frågan kring hur ett könat subjekt konstrueras i *Till Damaskus*. Som jag har konstaterat tidigare förefaller detta ske genom performativa uttalanden, och det är uppenbart att de olika gestalternas repliker har förmågan att interpellera såväl sig själva och varandra, som den omgivande miljön.¹⁶ I dramats första del förvandlas, i Damens och Den Okändes dialog, tapetens blommönster till avbildningar av hennes före detta make, liksom bergsformationerna vid ett senare tillfälle återspeglar dennes profil (s. 60,76). Materien framstår därmed som föränderlig och tolkningsbar, och orden ges på så vis en materiell dimension. Denna omständighet formuleras explicit i slutet av *Till Damaskus III*, då Confessorn säger till Den Okände:

Du är ett barn som levat i en barnlig värld där du lekt med tankar och ord; och du har levat i den villfarelsen att språket, något så materiellt, skulle kunna bli en klädsel åt något så subtilt som tankar och känslor. Vi som upptäckt villfarelsen, vi tala så litet som möjligt (s. 389).

Denna replik tolkar jag som att språket i *Till Damaskus* inte är ett slags klädsel, och inte heller en beskrivning, utan en materiell företeelse. Citatets allmängiltiga utformning innebär vidare att det torde vara omöjligt att i såväl analyser som uppsättningar av dramat dra en tydlig gräns mellan performativa och icke-performativa repliker, och det är påfallande att tingen likaväl som gestalterna i dramat inte förefaller besitta någon pre-diskursiv, stabil materialitet. Föreställningen om ett »yttre« (beskrivande, skenbart, representativt) och ett »inre« (pre-diskursivt, icke-föränderligt, essentiellt) byter på så vis plats; en omständighet som återfinns i ett av replikskiftena i *Till Damaskus I*:

DEN OKÄNDE

Ni fäster er således vid det yttre?

TIGGARE

Ja, vad skulle man annars fästa sig vid: för det som är invändigt, det är bara rena – dravlet. (s. 132)

Innebörden i detta replikskifte återkommer senare i dramat, då Den Okände säger till Damen: »det är bara bländverk alltsammans, men det är inte bara!« (s. 188) Den subversiva omkastning som möter oss i dessa repliker – av essens och konstruktion, av givet och skapat – är, enligt min mening, grunden till den föränderliga tillvaro som möter oss i *Till Damaskus*. Snarare än en primär identitetskris, är det således *ordens skapande kraft* som Den Okände brottas med. Som vi har sett får dock performativiteten i dramat särskilda konsekvenser för avgränsningen av det egna subjektet, och Den Okände hävdar själv att hans jag kan »svälla, sträcka ut sig, förtunnas, bli oändligt« (s. 65). Detta är en omständighet som vid ett senare tillfälle resulterar i total förvirring och akut identitetskris:

Var är jag? Var har jag varit? Är det vår, vinter eller sommar? I vilket århundrade lever jag och i vilken världsrymd? Är jag barn eller gubbe, man eller kvinna, en gud eller en djävul? – Vem är du? Är du du eller är du jag? Är det mina inälvor jag ser omkring mig, är det stjärnor eller nervtappar i mitt öga, är det vatten eller mina tårar? (s. 265)

I en sådan värld, där tid, rum och materialitet i hög grad är förhandlingsbara och påverkningsbara, är det de sociala konventionerna som skapar föreställningen om tillvarons fasthet och identitetens stabilitet. En sådan konvention är den heteronormativa diskurs som innebär att föreställningen om en förmodat pre-diskursiv identitet som »man« bland annat skapas genom sexuellt begär till »kvinnan«. Detta för oss åter till den diskussion jag förde ovan: vad innebär det, utifrån detta resonemang, att Den Okände tar avstånd från allt erotiskt intresse av kvinnokönet och gör sig redo att tillbringa resten av sin livstid tillsammans med enbart män? Naturligtvis att han inte uppfyller ett av de grundläggande sociala kraven för att vara en »riktig man«. I *Till Damaskus III* innebär detta ett avslöjande av illusionen om Den Okändes pre-diskursivt givna kropp, hans materialitet. Då Den Okände avsäger sig ett av de grundläggande kriterierna för att vara »man« möjliggörs nämligen

nya sätt att iscensätta materien, och förnyade möjligheter att skapa sig själv som ett mänskligt subjekt. Detta är förutsättningen för att Den Okände, i slutscenen av *Till Damaskus III*, dör och begravs för att återuppstå till en ny och annorlunda formulerad levnadsform (s. 407 f.).

Noter

- ¹ Ollén, 1991, s. 411.
- ² Ollén, 1982, s. 232, 234.
- ³ Brandell, 1988, s. 93.
- ⁴ Stockenström, 1972, s. 302.
- ⁵ Ollén, 1991, s. 432, 461.
- ⁶ »Queer« har definierats som det som är »dissonant i förhållande till stabila och till synes självklara identitetskategorier« (Rosenberg, 2002, s. 12). Begreppet »hegemonisk maskulinitet« är översatt från Connell, 2005, s. 76–81.
- ⁷ Detta slags referens avser en sidhänvisning till August Strindbergs Samlade Verk, nr. 39. Dramats realistiska öppningsscen har tidigare diskuterats i Bark, 1988, s. 101.
- ⁸ Holmgren, 2006, s. 104 f.
- ⁹ *Performativitet* har definierats som »the underlying conditions that make performance possible, or by virtue of which a given performance does or does not succeed«. Detta begrepp innefattar även talakter, så kallat 'performativt tal', och innebär att kön, sexuell identitet och sexuellt begär materialiseras av oss alla, dagligen, genom att vi (omedvetet) repeterar de ord och akter vilka enligt konventionen karakteriserar sådana vedertagna kategorier som »kvinnligen« och »heterosexuell«, men även de som ses som dess avvikelser eller motsatser, exempelvis »butchig« och »homosexuell« (Cameron & Kulick, 2003, s. 150). Se även Butler, 1993, s. 223–242. För en mer utförlig diskussion om performativitet i Strindbergs författarskap hänvisas till min doktorsavhandling (Lönnngren, 2007).
- ¹⁰ Se även Holmgren, 2006, s. 109, enligt vilken Damen och Den Okände »övertar varandras konventionella könsroller«.
- ¹¹ Felski, 1995, s. 94.
- ¹² Se Larsson, 2002, s. 138–142 samt Tjeder, 2003, s. 244–248.
- ¹³ Butler, 1999, s. 23 f.

- ¹⁴ För ett resonemang om accepterade respektive icke-respekterade sexuella praktiker hänvisas till Rubin, 1993.
- ¹⁵ Brooks, 1993, s. 219.
- ¹⁶ För en diskussion om begreppet »interpellation« hänvisas till Butler, 1993, s. 121–140.

Referenser

- Bark, Richard (1988): »Strindberg's dream-play technique«, *Strindberg's dramaturgy*, red. Göran Stockenström, Stockholm 1988.
- Brandell, Gunnar (1988): »Macro-form in Strindberg's plays: Tight and loose structure«, *Strindberg's dramaturgy*, red. Göran Stockenström, Stockholm 1988.
- Brooks, Peter (1993): *Body work: Objects of desire in modern narrative*, Cambridge/London 1993.
- Butler, Judith (1993): *Bodies that matter: On the discursive limits of »sex«*, New York/London 1993.
- (1999): *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* [1990], New York/London 1999.
- Cameron, Deborah & Kulick, Don (2003): *Language & sexuality*, Cambridge 2003.
- Connell, R. W. (2005): *Masculinities* [1995], Berkeley/Los Angeles 2005.
- Felski, Rita (1995): *The gender of modernity*, Cambridge/London 1995.
- Holmgren, Ola (2006): *Strindbergs mansdrama i tre läsakter: Från Fadren Till Damaskus längs Stora Landsvägen*, Stockholm/Stehag 2006.
- Larsson, Maja (2002): *Den moraliska kroppen: Tolkningar av kön och individualitet i 1800-talets populärmedicin*, diss., Hedemora/Möklinta 2002.
- Lönngrén, Ann-Sofie (2007): *Att röra en värld. En queerteoretisk analys av erotiska trianglar i sex verk av August Strindberg*, diss., Lund 2007.
- Ollén, Gunnar (1982): *Strindbergs dramatik* [1948], Stockholm 1982.
- (1991): »Kommentarer«, *Till Damaskus*, August Strindbergs Samlade Verk 39, red. Gunnar Ollén, Stockholm 1991.
- Rosenberg, Tiina (2002): *Queerfeministisk agenda*, Stockholm 2002.

- Rubin, Gayle (1993): »Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality«, *The lesbian and gay studies reader*, red. Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin, New York/ London 1993.
- Stockenström, Göran (1972): *Ismael i öknen: Strindbergs som mystiker*, diss., Uppsala 1972.
- Strindberg, August (1991): *Till Damaskus [1898–1901]*, August Strindbergs Samlade Verk nr. 39, red. Gunnar Ollén, Stockholm 1991.
- Tjeder, David (2003): *The power of character: Middle-class masculinities 1800–1900*, diss., Stockholm 2003.