

# Den arrangerede virkelighed

## En swedenborgiansk læsning af August Strindbergs *Inferno*

*Simon Øst Vejebak*

### Abstract

Keywords: Strindberg, *Inferno*, Swedenborg, Brandell

*Inferno* (1897) is widely read as a lamenting self-portrait in which the frantic and somewhat deranged author comes to terms with his second failed marriage and a new moralistic insight. Instead of reading the novel's plot as having actually occurred, I argue that it is more fruitful to interpret *Inferno* and the main character Strindberg as symbols and manifestations of a new poetics. Emmanuel Swedenborg, the Swedish theosophist, plays a crucial role in the novel and appears as a spiritual guide for the wretched protagonist. By applying his theories of correspondences between the spiritual and material world to *Inferno* I seek to reveal that the distance between the narrator and protagonist has its origins in the swedenborgian monism. In this sense, the "reality" in the novel becomes highly constructed, something the author sculpts as he sees fit, thus turning it into a mere means of manipulation. The conclusions drawn in my analysis enable a discussion with scholar Gunnar Brandell and his interpretation of the swedenborgian theodicy.

### Resumé

Nøgleord: Strindberg, *Inferno*, Swedenborg, Brandell

Artiklen belyser, hvordan Emmanuel Swedenborgs religiøse forkyndelse manifesterer sig i August Strindbergs *Inferno* (1897). Det sker med udgangspunkt i spaltningen af romanens fortæller i et esoterisk og eksoterisk jeg, der læses som et ekko af tilsvarelselæren og den spirituelle monisme, centrale aspekter i Swedenborgs *De caelo et ejus mirabilius et de inferno* (1758), her i en revideret udgave af Pastor W. Winsløws oversættelse *Om Himlen og Dens Undere og om Helvede*. På den måde bliver artiklen et forsvar for romanens bevidste iscenesættelse, der læses som et udtryk for en poetologisk (og ikke en spirituel) omvendelse. Jeg går dermed i kritisk dialog med forsker Gunnar Brandells udlægning af Swedenborgs theodicébegreb i hans *Strindbergs infernokris* (1950).

I den forbindelse ligger det mig på sinde at anmærke, at artiklens ærinde ikke er at afvise læsninger, der kæder forfatteren Strindberg sammen med karakteren Strindberg, men

i stedet at påvise det åbenlyst ekshibitionistiske som et skin beregnet på at lede læseren på vildspor.

### Indledning

August Strindbergs roman *Inferno* udkom første gang i Sverige 1. november 1897 på Gernandts Förlag i Stockholm i Eugene Fahlstedts oversættelse af det oprindeligt fransksprogede manuskript. Romanen er antageligvis udarbejdet fra dagbogsnotater og erindringer,<sup>1</sup> som kan dateres til Strindbergs liv i Paris i 1894-1896, men skrevet på et tidspunkt, hvor forfatteren i virkeligheden havde forladt den franske hovedstad og boede i Lund (Lamm, 1936, s. 45). Men ligesom i *Le Plaidoyer d'un fou* (1893) er originalen på fransk, og afsættet for romanen er ligeledes et ægteskab, der ebber ud. Ved begyndelsen befinder fortælleren sig i Paris, hvor han drager et lettelsens suk efter at have afleveret sin hustru ved Gare du Nord, hvorfra hun rejser tilbage "au pays lointain" for at tage sig af parrets syge barn. "Les dernières paroles: á quand? – À bientôt! resonnèrent encore comme des mensonges non avérés, puisque un pressentiment me disait que ce fut á jamais" (Strindberg, 1994, s. 8).<sup>2</sup> Når *Inferno* alligevel markerer et brud med det øvrige forfatterskab, skyldes det blandt andet, at romanen er den første litterære udgivelse i fem år.<sup>3</sup>

Desuden adskiller romanen sig så tydeligt fra den naturalistiske stil, som præger foregående værker, og som var med til at cementere forfatterens position som den radikale fornyer af det svenske sprog. I stedet vender fortælleren sig i *Inferno* mod okkulte forklaringer på den følelse af paranoia, der plager ham, og søger at aflæse de mange gådefulde hændelser i et guddommeligt lys. En central skikkelse i *Inferno* er den svenske videnskabsmand og reformator Emmanuel Swedenborg (1688-1772), som meget lig karakteren Strindberg i *Inferno* undergik en åndelig krise, der gjorde ham optaget af religiøse spørgsmål. I romanen bliver Swedenborg hovedpersonens ledsager på hans sjælelige vandring gennem helvedet i Paris, ikke ulig Vergil i Dante Aligheris renæssanceepos, *Den Guddommelige Komædie*.

Swedenborgs allegoriske læsning af Bibelen og de dogmatikker, der fremsættes i hans egen forkyndelse, stemmer overens med centrale aspekter af *Infernos* iscenesættelse, særligt spaltningen af fortælleren i et indviet og uindviet jeg. Hermed insisterer min læsning på at betragte karakteren Strindberg som en form for mundheld, et symbol på mennesket i kamp,

---

<sup>1</sup> Strindbergs brevbekendelser til teosofisten Torsten Hedlund begyndte efter hans ankomst til Paris i efteråret 1894, og den *Ockulta dagbok* påbegyndtes i 1896, da Strindberg flyttede ind på Hôtel Orfila. Man mærker også, at Strindberg, da han skriver *Inferno*, som starter i november 1894, men er nedskrevet i Lund i 1897, er usikker i sine redegørelser for tiden indtil 1896.

<sup>2</sup> "Vores afskedsord: Hvornår ses vi? – Snart! genlød endnu som ikke tilstæede løgne for mit indre øre. En fornemmelse sagde mig at det var for altid" (Strindberg, 2003, s. 7).

<sup>3</sup> Mellem 1893 og 1896 skrev og udgav Strindberg de naturvidenskabelige undersøgelser *Antibarbarus*, *Sylva Sylvarum* og *Jardin des Plantes*.

og ikke som en genstand for en dokumentarisk fremstilling af forfatterens liv i perioden. Opdagelsen af Swedenborg indvarsler en ny poetologisk bevidsthed.

### Ulykkesbroderen

Emmanuel Swedenborgs betydning for Strindberg er tydelig i *Inferno*, ikke mindst fordi et kapitel er tildelt ham, men han har også sat sit spor i det efterfølgende forfatterskab. Swedenborg tilhørte den svenske adel og var af den svenske konge udset til at overse bjergværksdriften i landet og udgav desuden omfangsrige værker om minedrift og om udvinding og anvendelse af jern. Men da han udgiver *Arcana Coelestia* (her i Gudmund Boolsens oversættelse *Himmelske Hemmeligheder*) i årene mellem 1749 og 1756, sker det som kulmination på en årelang, religiøs krise – en omvendning fra det videnskabelige mod det spirituelle og et pudsigt sammenfald med Strindberg, der med *Inferno* bevæger sig mod det indre og subjektive og væk fra den positivistiske og kausalitetsprægede digtning.

*Arcana Coelestia* er Swedenborgs monumentale bibellæsning, hvor han blotlægger de himmelske hemmeligheder for læseren og gør op med, hvad han ser som menneskets enfoldige og for bogstavelige forståelse af Ordet.<sup>4</sup> Afsættet er en korrespondancelære, som går ud på, at alt det materielle har sit ophav og spejling i det åndelige. Verdens indre er dets åndelige rige, som styres af Gud gennem engle og ånder. Det har Swedenborg set med egne øjne, for han har mødt disse ånder, der har fortalt ham om verdens sande inddeling.<sup>5</sup>

*Om Himlen og Dens Undere og om Helvede* er i virkeligheden en udvidelse til det egentlige hovedværk og rummer konkrete beskrivelser af Swedenborgs rejse i det åndelige himmerige og dets spejling i helvedet. Værket forbløffer ved den personlige tilgang til beskrivelsen af et så udpræget usædvanligt univers. Midt i beretningen står Swedenborg selv, der som en anden Messias er blevet udvalgt af Gud til at blotlægge inddelingen af himlens riger. Ved at placere sig så tydeligt i det forkyndte gør Swedenborg Bibelen nærværende for læseren. Det er en subjektiv fremstilling, og netop subjektivitet er et nøgleord i den nye, allegoriske forståelse af det hellige skrift. Gentagne gange forsikrer han om det oplevedes sandfærdighed, og når han underbygger en åbenbarings autenticitet ved at anføre: ”Jeg har ofte talt med englene om dette emne” (Swedenborg, 1971, s. 8), er det udtryk for et forsøg på at skabe en religiøs forståelse på baggrund af den personlige erfaring.

Centralt i Swedenborgs forkyndelse er forholdet mellem et fænomens indre og ydre betydning:

---

<sup>4</sup> I den forbindelse er det værd at anmærke, at Swedenborg imod gængs fortolkning mente, at Bibelen var skrevet af Gud, hvorfor han konsekvent omtaler den som Ordet, med stort begyndelsesbogstav.

<sup>5</sup> I *Om Himlen og dens Undere og om Helvede* lyder det eksempelvis: ”Jeg har også flere gange fornemmet, at dette skete, og har ligeledes hørt det omtale af ånder, som klagede derover” (Swedenborg, 1971, s. 62).

[...] thi i hvert enkelt udtryk af Ordet er der en indre betydning, der handler om åndelige og himmelske ting, og ikke om naturlige og verdslige ting, som bogstaven handler om, og det ikke alene med hensyn til betydningen af flere ord, men endog med hensyn til hvert enkelt ord, thi Ordet er skrevet i litter tilsvarelsen, i den hensigt, at der skal være en indre betydning i hvert enkelt ord og udtryk. (1971, s. 1)

Tilsvarelsen er begrebet, der dækker over alle tings dobbelte betydning, at ethvert fænomen består af et indre og et ydre. Den splittelse er en direkte konsekvens af en guddommelig rangorden med Gud i centrum, og hvor himlen inddeles i en række riger, hvis placering i forhold til Gud afgøres af, hvor direkte de modtager det fra Herren udgående guddommelige. Inddelingen af himlens riger er en direkte afspejling af det indre i mennesket, for ”da mennesket blev skabt, nedlagdes i det alt, hvad der henhører til Den Guddommelige Orden.” (1971, s. 13).

Når menneskets indre er en allegori på det guddommelige, bliver himlen betegnelsen for en tilstand, og hvor tæt individet er forbundet til Gud, afhænger af, hvorvidt det lever i overensstemmelse med sit indre. Da der er en gennemgående adskillelse mellem det åndelige og naturlige, indre og ydre, udspringer det infernalske liv fra, at man ikke er bevidst om skellet:

Det indre, som tilhører menneskets sjæl, og som har hensyn til forstanden og viljen, udgør dets åndelige verden, og det ydre, som hører til dets legeme, og som har hensyn til dets sanser og handlinger, udgør dets naturlige verden, hvad som helst der derfor i menneskets naturlige verden, det vil sige i dets legeme med dets sanser og handlinger, har sin tilsvarelse fra menneskets åndelige verden; det vil sige fra dets sind og dets forstand og vilje, kaldes tilsvarelse. (1971, s. 37)

Menneskets opdeling i et indre og ydre afspejles i en åndelig og naturlig verden. Al ydre handling er en direkte konsekvens af dets villende indre. På den måde gør legemet ikke noget af sig selv, men bevæges i fuldkommen lydighed efter forstanden og viljens vink. Hvad som helst mennesket tænker, det taler det med tungen, og hvad som helst det vil, udfører det med legemet. En sådan lavpraktisk, ja, nærmest banal pointe er i virkeligheden grundlaget for menneskets dårlighed. For har man kun øje for det naturlige og bedømmes ting udelukkende ud fra ens sanselige natur, kan man ikke gøre sig forestilling om den sande guddom. Legemet er altså hos Swedenborg blot et middel, der er formet til at kunne tjene forstanden og viljen.

## Den indviede

*Inferno* kan absolut læses testamentarisk.<sup>6</sup> Det lader også i vid udstrækning til at have været forfatterens intention. Der er eksempelvis et kapitel, der skal forestille at være uddrag fra forfatterens dagbog; i epilogens afslutning lyder det: ”Le lecteur qui croit savoir que ce livre-ci soit un poème, est invité à voir mon journal tenu jour par jour depuis 1895, et duquel ceci n’est qu’un extrait amplifié, et arrangé” (Strindberg, 1994, s. 316).<sup>7</sup>

Selvom en sådan læserhenvendelse er en klassisk Strindberg-gestus, vidner den også om en swedenborgiansk indflydelse. Swedenborg forsøger gentagne gange at legitimere sin forkyndelse ved at understrege det oplevedes sandfærdighed, og når undertitlen til *Om Himlen og Dens Undere og om Helvede* lyder *Fra Hvad der er Hørt og Set*, tydeliggøres ligheden mellem de respektive forfatterintentioner.

*Inferno* udskiller sig fra det øvrige forfatterskab ved, at den Strindberg-karakter, der udlægges, i højere grad end nogensinde synes plaget af psykisk ustabilitet. I romanen *Le Plaidoyer d’un fou* er karakteren Strindberg (ved navn Axel) ofte usympatisk og svær at forlige sig med for den nutidige læser, da synet på andre mennesker, herunder især kvinden og hendes rolle i samfundet, er præget af umiskendeligt nedværdigende bemærkninger. Men i *Inferno* er det i højere grad de virkelighedsfjerne syn, der skaber distance til karakteren. Læses beretningerne biografisk, altså som faktiske hændelser, kan man ikke være i tvivl om, at forfatteren Strindberg er plaget af vrangforestillinger. Men selvom karakterens visioner tillægges en vis form for realitet, skal man passe på med at blande dem sammen med en faktisk virkelighed. For i *Inferno* er synenes virkelighed autonom, deres love er ikke bundet til noget dennesidigt. Så når Strindberg-karakteren gjalder: ”Eh! la vision d’une réalité indéniable (Strindberg, 1994, s. 34),<sup>8</sup> er det et udtryk for, at begivenheder, som måske før har savnet betydning, påkalder sig karakterens opmærksomhed på en ny måde. En del af livet udspiller sig nu i en anden, indre sfære.

Som i de fleste af Strindbergs romaner er der i *Inferno* brugt en jegfortæller. Der tegnes et billede af et ensomt og ulykkeligt menneske, der er stærkt optaget af videnskabelige undersøgelser, som vedkommende mener ville kunne rense hans navn for tidligere tiders ugerninger. Romanen er overvejende fortalt i nutid, hvilket placerer fortælleren direkte i det oplevede, og de mange indtryk behandles, som de umiddelbart opstår. Som når fortælleren møder en bekendt, hvis blik af ukendte årsager fremtvinger en følelse af skam og skyld: ”Et je sens que cet homme es un de mes bienfaiteurs anonymes, qu’il m’a fait la charité et que je

---

<sup>6</sup> Den omfattende debat, der fulgte i kølvandet på novellesamlingen *Giftas* (1884), tvang Strindberg i landflygtighed, og den omtumlede tilværelse, der fulgte heraf, bliver ofte set som kimen til den mentale ubalance, der er tilskrevet forfatteren, og som *Inferno* blev læst som kulminationen på. Af andre ydre omstændigheder hæfter man sig også ved gentagne indlæggelser i perioden (Lamm, 1936, s. 51).

<sup>7</sup> ”Den læser der tror at denne bog er digtning, indbydes til at se min dagbog som jeg har ført dag for dag siden 1895, og som dette bare er et udvidet og ordnet uddrag af” (Strindberg, 2003, s. 198).

<sup>8</sup> ”Minsandten! visionens virkelighed er ubestridelig” (Strindberg, 2003, s. 23).

suis mendiant quit n'a pas le droit de visiter la café" (1994, s. 26).<sup>9</sup> Den ubestemmelige fornemmelse manifesterer sig i en følelse af skam, uden at det indikeres, hvorfor karakteren skulle føle dette. Han formår ikke at tyde ophavet til den beskæmmende følelse, og der er ingen distance mellem oplever og det oplevede, fortæller og den fortalte. Flere steder forekommer der dog direkte henvendelser til læseren, hvor et indtryk eller en oplevelse ved at blive trukket frem gøres til en form for tegn eller symbol på noget andet: "Le soir, seul devant le microscope, il arriva un incident que je ne comprenais pas alors mais qui ne laissait de m'impressionner fortement" (s. 58).<sup>10</sup> Her skabes distancen til pågældende oplevelse. Der er tale om både en temporal distance, som datidsformen indikerer, og en adskillelse af de to karakterer – fortælleren Strindberg og karakteren Strindberg – som er betinget af erfaring. Altså ved fortælleren pludselig noget, som karakteren ikke gør.

Karakteren har ladet en valnød spire, og da han løsner kimen for at undersøge den i mikroskopet, ser han på glaspladen to hænder foldet i bøn. "Est-ce une vision, une hallucination? Oh que non! Une réalité foudroyante qui me fit horreur" (s. 58).<sup>11</sup> Som i tidligere citat, hvor karakteren mødte en bekendt på en fortovscafé, afstedkommer også dette syn en ubestemmelig rædsel. Synet lader sig ikke afkode, og Strindberg føler sig forfulgt. Væk er den temporale distance, og både læser og karakter befinder sig nu direkte i det oplevede. Ved synets afslutning forekommer et skift tilbage til den distancerede fortæller: "Trop incrédule encore et abruti par une éducation empirique je passai outre" (s. 60).<sup>12</sup>

Her ses altså et eksempel på en adskillelse af fortællerstemmen, hvor ikke kun tid, men også erfaring og erkendelse udgør distancen. Det indikeres, at det oplevende jeg endnu mangler redskabet til at kunne aflæse disse øjensynligt gådefulde hændelser. Der er noget indre på spil, som ikke lader sig afkode for læseren og som forbliver esoterisk, da betydningen stadig er skjult. Men samtidig afslører den skælmske fortæller, at der findes en nøgle til fortolkningen af synet.

Som romanen skrider frem, bliver synene hyppigere, og karakteren fyldes af mistro og paranoia: "J'entends le coucou dans la direction d l'église Notre Dame des Champs; ce qui est impossible; ou mes oreilles sont elles devenues si hypersensible que je puisse percevoir des sons produits dans la forêt de Meudon?" (s. 112).<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> "Og jeg fornemmer at manden er en af mine ukendte velgørere, at han har givet mig almisser, og at jeg er en tigger som ikke har ret til at gå på café" (Strindberg, 2003, s. 19).

<sup>10</sup> "En aften jeg sad alene foran mikroskopet, indtraf noget som jeg dengang ikke forstod, men som alligevel gjorde et stærkt indtryk på mig" (Strindberg, 2003, s. 37).

<sup>11</sup> "Er det en vision, en hallucination? Nej, ingenlunde! En sønderknusende virkelighed der fylder mig med rædsel" (Strindberg, 2003, s. 38).

<sup>12</sup> "Endnu alt for svag i troen og fordummet af en empirisk opdragelse lod jeg sagen ligge" (Strindberg, 2003, s. 38).

<sup>13</sup> "Jeg hører gøgen fra den retning hvor Notre-Dame-des-Champs ligger, hvad der er umuligt; eller er mine ører blevet så ualmindeligt følsomme at jeg kan opfatte lyde som frembringes så langt borte som i Meudonskoven" (Strindberg, 2003, s. 72).

Her spilles karakteren igen et puds; det virker alt sammen så virkeligt, samtidig med at han stiller sig undrende overfor autenticiteten. Citatet vidner om en splittelse, hvor visionen manifesterer sig i ham, samtidig med at han forholder sig kritisk dertil, når han stiller det retoriske spørgsmål om ørenes overdrevne følsomhed. Selvom der ikke som i tidligere citater forekommer en temporal distance mellem de to fortællerinstanser, lægges der alligevel en dimension til det oplevende jeg. Visionens realitet udfordres, men ikke af det jeg, der oplever det; følelsen, den afstedkommer, er mærkbar, uden at det vides hvorfor. Der forekommer altså en grundlæggende splittelse mellem den fortællende og den fortalte Strindberg, hvor romanen bæres frem af både en esoterisk og eksoterisk skikkelse, en indviet og en uindviet, et indre og et ydre. Den eksoteriske karakter er ham, som hver dag passer sin litterære karriere, sender breve, mødes med sine venner. Den esoteriske Strindberg er derimod en skjult skikkelse, en, der er indviet i den sande, swedenborgianske forkyndelse, og *Inferno* bliver en form for opsamlingssted for iagttagelser angående ham, som det eksoteriske jeg ikke forstår. Synenes symbolladning er først skjult for siden at åbenbares for ham. Når fortællerjeget skaber distancen til det oplevende jeg, bliver denne splittelse så meget desto tydeligere og kan ses som et ekko af Swedenborgs teori om det ydre og indre jeg, og hvordan man ved udelukkende at leve og forstå verden ud fra sanselighed tillukkes for gennemstrømning af den allestedsværende Gud. På den måde bliver romanens omdrejningspunkt den eksoteriske fortællers fortvivlelse over ikke at forstå, hvad der overgår det esoteriske, oplevende jeg.

### Dogmatisk udvinding

Swedenborgs forkyndelse har et iøjnefaldende didaktisk tilsnit. Der har været et ønske om at oplyse læseren for at redde denne fra helvedes flammer. Flere af disse læresætninger kan spores i *Inferno*. Ved romanens begyndelse høres den eksoteriske fortællerstemme erklære: "Ayant á choisir entre l'amour et le savoir je m'étais décidé pour les connaissances suprêmes" (Strindberg, 1994, s. 8).<sup>14</sup> Det havde dog sine konsekvenser, da disse ambitioner betød et farvel til hustru og datter, der som nævnt efterlades ved Gare du Nord. Karakteren Strindberg valgte altså i ret bogstavelig forstand kundskaben over kærligheden. Hos Swedenborg er næstekærligheden betegnet som den åndelige kærlighed og kan i renhed kun overgås af den himmelske kærlighed – altså kærligheden til Gud. En udpræget optagethed af det jordiske betyder ifølge Swedenborg, at man som Strindberg i *Inferno* er tillukket for Guds lys. Når mennesket efter sin bortgang genkalder sig, hvad det tænkte om sit liv efter døden, om en himmel og et helvede som adskilte, modsatrettede størrelser og om en guddom som adskilt fra sjælen, vil det forbavses og skamme sig:

---

<sup>14</sup>"Stillet overfor valget mellem kærlighed og viden havde jeg bestemt mig for at søge at nå kundskabens højder" (Strindberg, 2003, s. 8).

De lærde, som havde bekræftet sig i sådanne ting, og tilskrevet naturen alt, blev udforskede, og det erfarede da, at deres indre var aldeles tillukket og deres ydre åbent, så at de ikke havde set hen til himlen, men til verden, og følgelig også til helvede, thi i samme grad som det indre er åbent, ser mennesket hen til himlen, men i samme grad som det indre er tillukket og det ydre åbent, i samme grad ser det hen til helvedet. (Swedenborg, 1971, s. 130)

På samme måde kan karakteren i sine videnskabelige forsøg på at bevise kuls fremkomst i svovl og sit ønske om at få bragt videnskabelige artikler i tidsskrifter ses som en person, der er optaget af det jordiske og ikke retter sin kærligheds åsyn mod Gud. Han modtager altså helvedet og dømmes til at strejfe om i en verden, der er blottet for himmelsk kærlighed.

Ifølge Swedenborg er jorden befolket af ånder. Det er gennem dem, at han er blevet uddannet i, hvordan de døde lever, deres sæder, deres tanker og hele det himmelske samfunds inddeling. Måden, han får disse åbenbarelsen på, er ved at hensætte sig i en tilstand, som han selv betegner som at være ”i ånden”. Denne tilstand kan eksempelvis indtræffe i drømme, når man lukker øjnene, eller ved en synets løsrivelse fra legemet, altså ved at mennesket adskilles fra sin krop. På denne måde indtræffer syn, som føles virkelige i den ydre verden, men som i virkeligheden er en form for projicering af et indre. Er man ikke bevidst herom, forekommer disse syn blot som manifestationer af en slet samvittighed eller tidligere tiders ugerninger, mens det i virkeligheden ifølge Swedenborg er ånder, som bemægtiger sig individets tankevæsen i forsøget på at uddanne eller tugte det: ”At mennesket styres af Herren ved hjælp af ånder, kommer af, at mennesket ikke er i himlens orden, thi det fødes i det onde” (1971, s. 118). Strindberg-jeget føler sig da også forfulgt af en afstraffende kraft, som gennem de evindelige, obskure og symboladede fremkomster tugter ham for svigefulde handlinger, han tidligere har begået. Forfølgelsen er medvirkende til, at jeget gennem læsningen af Det Gamle Testamente føler en stærk lighed med Job, som af Gud er udvalgt til at skulle udstå en række prøvelser. Disse prøvelser står ligesom i Det Gamle Testamente som symboler på noget andet og mere universelt, en indre kamp, hvor symboladningen i *Inferno* er hentet i den swedenborgianske teologi. De bud, som Swedenborg fremsætter i sin teologi, anvendes i *Inferno* som grundlaget for karakterens ulykke, og eksemplerne på de intertekstuelle referencer læses her som et udtryk for den komponerede virkelighed og bevidste iscenesættelse.

### **Symbolet på en ny kunstnerisk bevidsthed**

I Swedenborgs teologi er Gud placeret som altings midtpunkt. Det er fra Ham, alt udspringer og ånder. Gud kan ingen se, føle eller definere, men Han er i alt, og da Han forbliver tavs, skal hans eksistens studeres i de spor og tegn, som Han har efterladt i sin skabelse. Når alt

har en dobbelt betydning, bliver hele naturen en skueplads, som står som symboler på noget andet, noget indre og mere intenst.<sup>15</sup> Den personlige Gud bliver en form for kunstner, som har indordnet verden i dens frugtbare harmoni. Den skabende Gud virker da i naturen på samme måde, som digteren skaber liv fra ord, og hvor alt det skabte udgår fra ham. Der er en tydelig parallel mellem Strindberg og Swedenborg i måderne, hvorpå de tilbyder læserne deres digtede verdener, hvori de begge er hovedaktører, og hvor alt det oplevede filtreres af dem.

På romanens allerførste side optræder der et citat fra Ezekiels Bog i Det Gamle Testamente under overskriften ”Motto”: ”Och jag skall vända mitt ansikte emot denne man/ och jag skal låta honom tjäna som avskräckande/ exempel och åtlöje och jag skall avskilja honom från/ mitt folk och ni skall erfara att jag är den Evige” (Strindberg, 1994, s. 7).<sup>16</sup> Mottoet bliver et slags slagord for den nye poetologiske bevidsthed. I *Inferno* bliver forfatteren August Strindberg nemlig den gud, der retter sit åsyn mod karakteren (sig selv) og gør ham til et tegn, gør ham repræsentativ. At romanen på den måde åbner med et citat fra Det Gamle Testamente, og at karakteren undervejs føler trøst i identificeringen med nogle af de skikkelser, der optræder deri, kan også bruges i forståelsen af *Inferno* som litterært projekt. Strindberg har forsøgt at mime Bibelens profetiske kvaliteter, hvor skildringen af menneskets trængsler er af en sådan art, at det forkyndte også er aktuelt tusinder af år senere. Denne sammenligning viser sig også gunstig i en fortolkning af *Inferno*. Læses Bibelen med henblik på at afdække, om Kristus rent faktisk blev åbenbaret for Paulus på den og den måde, vil man uvægerligt gå glip af det væsentlige. Værdien ligger i identifikationen, og det samme gør sig gældende i *Inferno*. Romanen læses her som et opgør med det naturalistiske, fordi det anses for utilstrækkeligt i forhold til beskrivelsen af det indre, men det er netop i individets indre, at koblingen mellem det spirituelle og det materielle finder sted. Jeget bliver karakterens ontologiske nulpunkt, hvor forholdet mellem konkrete og abstrakte fænomener syntetiseres: ”Tout ou le peu que je sache découle du moi comme point central” (s. 124),<sup>17</sup> erklærer

---

<sup>15</sup> Martin Lamm er en svensk litteraturhistoriker, som i *Strindberg och Makterna* (1936) fremlægger konkrete beskrivelser af den okkulte bevægelses betydning for *Inferno*. Han tager udgangspunkt i ordet ”Makter”, som i Strindbergs sidste levetid kun har beholdt én funktion, nemlig at bekræfte forbindelsen med det guddommelige. Om de syn som Strindberg-karakteren beretter om i *Inferno*, hævder Lamm: ”Huvudparten av de ’uppenbarelsen’, som han då finner sig utsatt för, kunne i allmänhet psykologiskt icke betecknas som hallucinationer, ej ens som illusioner, då Strindberg ganska lätt konstaterar den verklighet, som ligger bakom dem” (1936, s. 55). Men i Lamms læsning anerkendes den swedenborgianske idé om, at alle ting, der udgår fra Gud, har en dobbeltbetydning, ikke. For at ane denne Skaber skal tingene aflæses af ens indre fornemmelser. Virkeligheden kan ikke adskilles fra synene, for synenes rummer deres egen indre virkelighed. På den måde bliver artiklens hovedtese, at den swedenborgianske indflydelse skal ses i den æstetisk komponerede verden, i tegnene og symbolerne. Karakterens evne til så nøjagtigt at beskrive det ydre forhold, som udgør baggrunden for de mere metafysiske åbenbaringer, er et udtryk for den bevidste iscenesættelse af adskillelsen mellem det indre og ydre. Dermed indtager forestillingen om Swedenborgs tilsvarelselære en central plads i romanens æstetiske fundament, som jeg læser som en slags samtale mellem et jeg og hans egen underbevidsthed, hvor netop idéen om denne dobbelteksistens er omdrejningspunktet.

<sup>16</sup> ”Og jeg retter mit åsyn mod den mand/ og gør ham til tegn og mundheld/ og udrydder ham af mit folk/ og I skal kende, at jeg er den Evige” (Strindberg, 2003, s. 6).

<sup>17</sup> ”Alt, eller det lidt jeg ved, udspringer fra mit jeg som det centrale punkt” (Strindberg, 2003, s. 80).

fortælleren og fortsætter: ”Pas le culte mais la culture de ce moi se prononce donc comme le but suprême et final de l’existence” (s. 124).<sup>18</sup>

Alle sejl sættes ind på at kultivere jeget, så det bliver i stand til at skelne mellem det fysiske og det psykiske, og de lidelser, som karakteren føler sig ramt af, afspejler den ustadige vekselvirkning mellem hans indre og ydre fornemmelser. Opdelingen af karakteren i et indre og ydre betyder desuden, at han kommer til at stå for noget andet, nemlig symbolet på menneskets indre kamp, når det isolerer sig. Karakteren i *Inferno* bliver dermed en allegorisk fremstilling af August Strindberg, men kun i den forstand, at han er en allegorisk fremstilling af mennesket generelt. Og denne kobling kan ses som både Swedenborgs og Strindbergs ærinde:

Un nouvel art révélé et d’après nature! ... Les dieux reviennent et le cri d’alarme poussé par les écrivains et les artistes: au Pan! s’est repercuté si bien que la nature s’est réveillée après la longue sommeille seculière! Rien ne se fait dans ce monde sans le consentement des puissances; et le naturalisme fut, donc le naturalisme soit, soit la renaissance de l’harmonie de la matière et de l’esprit. (Strindberg, 1994, s. 90)<sup>19</sup>

Dette udsagn er symptomatisk for både Swedenborgs og Strindbergs kunstneriske projekter. Når den eksoteriske fortæller i romanens første del ikke forstår de syn, der gives ham, er det, fordi de åbenbares for det indre, åndelige øje, og da han i kraft af sin jordiske og naturvidenskabelige optagethed ikke er i overensstemmelse med dette sit indre rige, lader synenes betydning sig ikke aflæse. Det er gennem kultiveringen af jeget, at foreningen finder sted. Ved at vende sig indad får verdens fænomener en ny betydning, der tager afsæt i den personlige oplevelse af dem, hvorved det subjektive bliver baggrunden for en grundlæggende menneskelig erfaring. Jeget befinder sig på samme værdimæssige plan som den skildrede verdens fænomener, og den indre uro, der kendetegner karakteren, er betinget af den kontrakt, han indgår med den ufærdige og evigt udviklende virkelighed.<sup>20</sup> Den swedenborgianske enhedslære om foreningen af sjæl og legeme kan altså ses som udgangs-

---

<sup>18</sup> ”Ikke kulten, men kultiveringen af dette jeg bliver følgelig tilværelsens højeste og endelige mål” (Strindberg, 2003, s. 80).

<sup>19</sup> ”En ny kunst opdaget og det efter naturen! [...] Guderne vender tilbage, og det kampråb som lyder fra forfattere og kunstnere: tilbage til Pan! har genlydt så højt at naturen er vågnet igen efter sin lange profane søvn! Ingenting sker i denne verden uden magternes samtykke; og naturalismen blev til, så lad dog naturalismen være, lad den blive genfødslen af harmonien mellem ånden og materien” (Strindberg, 2003, s. 58).

<sup>20</sup> Her parafraiserer jeg Mikhail Bakhtin, der i essayet ”Epic and Novel” skitserer en metodologi i forhold til studiet af romanen. Her lyder det, at et af romangenrens tydeligste kendetegn er dens ustadighed, at den er i evig tilblivelse som en direkte afspejling af den samtidige virkelighed: ”and finally – this is the most important thing – the novel inserts into these other genres an indeterminacy, a certain semantic openendedness, a living contract with unfinished, still-evolving reality” (Bakhtin, 1981, s. 7). Et af de mest centrale aspekter ved romangenren er altså dens slægtskab med den samtidige virkelighed. At skildre begivenheder på samme temporale og værdimæssige plan, som man selv (og ens samtidige) befinder sig i, er således at træde ud af epikkens verden og ind i romanformen. Ligesom Swedenborg forsøger at gøre religionen nærværende, gør Strindberg det samme ved at placere sin dobbeltgænger centralt i det oplevede. Relationen til det nutidige skaber distancen mellem karakter og fortæller, hvilket medfører, at karakteren, romanens individ, også kommer til at rumme det, der ikke vises. *Inferno* bliver i den forbindelse en roman, der leger med sin egen form og udtryk i dens spillet på den empiriske erfaring og de dialogiske principper mellem fortæller og den, der bliver fortalt.

punktet for hele Strindbergs litterære omvendning, for ligesom i *Om Himlen og Dens Undere og om Helvede* bliver jeget i *Inferno* forbindelsen mellem jorden og himlen, kosmos og mennesker, kroppen og sjælen. Kultivering af jeget er guddommeliggørelsen af mennesket.

Læsning af *Inferno* kan således ske ud fra samme principper, som Swedenborg læser Det Gamle Testamente med – tilsvarelsen. I hjertet af alle tre værker ligger, at de er skrevet af den samme, som de handler om. På den måde er de subjektive erfaringer, men kun fordi den subjektive erfaring trækkes frem og gøres til symbol på menneskets eksistens. *Inferno* bliver et litterært forsøg, hvor Strindberg giver sig i kast med koblingen af det indre og ydre. Når han kalder sig okkultismens Zola,<sup>21</sup> indikerer det netop, at han vil blande to øjensynligt modsatrettede stilretninger i denne nye forståelse af individet. Den Strindberg, der strejfer om i *Infernos* infernalske gader, er en opdigtet helt, som er blevet gjort til et symbol på en ny kunstnerisk forståelse.

### Biografisk læsning

*Strindbergs infernokris* (1950) er en af den svenske litteraturhistoriker Gunnar Brandells mange udgivelser om August Strindberg. I den skitserer han mulige årsager til forfatterens spirituelle krise og dens kunstneriske kulmination med den såkaldte Inferno-trilogi: *Inferno*, *Legender* og fragmentet *Jacob Brottas*. Udgangspunktet er at spore forholdet til Gud i *Tjänstekvinnans Son* (1886) og se dets spejling i, hvordan Strindberg opnår en ny erkendelse til religionen, som betinget af en ny moralsk indsigt. Studiet er baseret på dagbogsnotater, brevvekslinger og i særdeleshed de tre romaner. Brandell kæder Swedenborg og Strindberg sammen, ved at førstnævntes religiøse forkyndelse giver Strindberg mulighed for at bearbejde den skyld, som han især kan have følt i forbindelse med den forsømte familie, og ved at udgivelsernes grundlæggende tematik er af selvrefleksiv art og vedrører spørgsmål som: Hvad har jeg at fortryde?

Det fremgår også i *Inferno*, at Swedenborgs theodicé har dannet grundlag for en væsentlig del af *Inferno*. Swedenborg forsøger nemlig at minimere Guds personlige ansvar for verdens ondskab ved at hævde, at alt det onde udspringer af menneskets fri vilje, og at afstraffelsen sker i overensstemmelse med synderens egen karakter. Det slående ved Brandells udlægning af Swedenborgs indflydelse, som han i øvrigt underspiller, når det hævdes, at inspirationen hentes fra en række forskellige teosofister og okkultister, er, at han slet ikke retter opmærksomheden mod enhedslæren og tilsvarelselæren, som ellers fylder meget i teologien. Det tydeliggøres, at Brandells ærinde bliver at forholde sig til, hvad en given ting kan sige om forfatteren, i stedet for at forholde sig til, hvad selvsamme ting siger

---

<sup>21</sup> I et brev til Torsten Hedlund afsendt 23. august 1896 skriver Strindberg: ”En annan sak! Ni sade nyligen att man söker: Okkultismens Zola. Der känner jag kallelsen. Men i stor hög ton. Et poem på prosa kalladt: *Inferno*” (Strindberg, 1969, s. 307).

om forfatterskabet – som når Brandell skitserer, hvordan adskillelsen fra konen Frida Uhl bearbejdes af Strindberg:

Omvändelseförloppet ackompanjerades av Strindbergs relationer til den frånvarande maka och barnet, av hans längtan, hans samvetsförebråelser och hans fruktan inför äktenskapet. Först på avstånd kunde han verkligen ta henne i besittning och skapa om henne till en symbol för kvinnan överhuvud, förvandla henne til Damen i Till Damaskus. (Brandell, 1950, s. 68)

Brandell erklærer, at det kun er gennem en distancering, at Strindberg kan forholde sig til den forsømte kone; at han må gøre hende repræsentativ for kvinder generelt for at kunne forholde sig til den eventuelle følelse af skyld. Men hvis man tænker på ovennævnte citat fra Ezekiels Bog i *Inferno*, bliver det tydeligt, at det poetologiske udgangspunkt for *Inferno* også bruges senere i forfatterskabet. For snarere end det er et spørgsmål om at distancere sig fra sin ekskone, kan det ses som et grundlæggende udtryk for det litterære projekt og den swedenborgianske enhedslære. Distancen bliver dermed ikke en personlig nødvendighed for at kunne skildre det tidligere forhold; når Den Ukendte i dramaet *Till Damaskus* (1898) proklamerer, at Damen skal hedde Eva (Strindberg, 1971, s. 13), er det udtryk for et forsøg på at give den subjektive erfaring en repræsentativ klang. *Inferno* bliver hermed en form for lager, hvorfra forfatteren kan genopdage temaer, motiver og teknik. Desuden kan Brandells argument for, at Strindberg anser jorden for et urent, infernalsk sted, også kædes sammen med tilsvarelselæren og karakterens naturvidenskabelige eksperimenter, der er grundlaget for isolationen og det helvede, der følger med.

### Konklusion

*Inferno* er en af August Strindbergs mest epokegørende romaner, fordi den på så afgørende vis markerer et skift i hans forfatterskab. At dette skift holdes sammen med biografisk viden om forfatteren, er selvfølgelig og giver mening i den forstand, at Strindberg rent faktisk var blevet skilt i tiden op til, syslede med okkult ”magi” og var udstødt af de kunstneriske kredse både i Paris og i hjemlandet. Blod og blæk går desuden altid hånd i hånd i Strindbergs tilfælde og det i en sådan grad, at man kan have ham mistænkt for at forme livet efter sin kunst i stedet for omvendt. Ikke desto mindre har jeg med artiklen fremlagt idéen om, at Emmanuel Swedenborg har haft afgørende betydning for udformningen af romanen. Den læses som et udtryk for en ny poetisk bevidsthed, hvor den skildrede verden og de mennesker, der befolker den, står som symboler på karakterens indre fornemmelser. Derfor er artiklen et forsvar for den bevidste iscenesættelse og har til formål at åbne værket, så det kan bruges som pejlemærke i beskrivelsen af forfatterskabet og ikke forfatteren. Romangenren tager

udgangspunkt i samtiden og empirisk erfaring, og det er netop disse kendetegn, som Strindberg leger med og sætter på spidsen i *Infernos* udformning.

Tilsvarelselæren fra Swedenborg viste sig gunstig i forhold til at fremhæve netop det aspekt ved *Inferno*, som jeg ellers ikke var stødt på i min orientering det omfattende korpus af sekundærlitteratur, der omhandler Strindberg og hans *Inferno*-trilogi. Ved koblingen af sjæl og materie gøres de mange syn til symboler på noget grundlæggende ved eksistensen, og herved bruges den subjektive erfaring til at fremmane universelle budskaber om liv, død, lidelse og digtning. Mit håb er at bidrage til en udvidet forståelse af Strindbergs forhold til sin kunst, fordi han ved at beskrive sit indre i virkeligheden beskriver menneskeheden indre. *Inferno* er en rejse, Strindberg foretager inden i sig selv, og ved at gøre det trækker han sin verden med sig og gør den levende.

### Referencer

- Bakhtin, M. (1981). Epic and novel. I *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. (M. Holquist, overs.). Austin, Texas: University of Texas Press.
- Brandell, G. (1950). *Strindbergs infernokris*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Lamm, M. (1936). *Strindberg och Makterna*. Stockholm: Svenska Kyrkans Diakonistyrelses Bokförlag.
- Strindberg, A. (1969). *August Strindbergs Brev II* (T. Hedlund, udg.). Strindbergssällskapets skrifter. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, A. (1971). *Til Damaskus*. (F. Lasson, overd.). København: Gyldendal.
- Strindberg, A. (1994). *Inferno*. Stockholm: Nordstedts Förlag.
- Strindberg, A. (2003). *Inferno*. (G. Steendahl, overs.). Roskilde: Batzer & Co.
- Swedenborg, E. (1971). *Om Himlen og Dens Undere og Om Helvede: Fra Hvad der er Hørt og Set*. (Pastor W. Winsløw, overs.). London: The Swedenborg Society.
- Swedenborg, E. (2006). *Arcana Coelestia*. (G. Boolsen, overs.). København: Nykirkeligt Tidsskrift.