Samlaren

Tidskrift för
svensk litteraturvetenskaplig forskning
Årgång 104 1983

Svenska Litteratursällskapet

Distribution: Almqvist & Wiksell International, Stockholm

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth

Lund: Louise Vinge, Ulla-Britta Lagerroth

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Vivi Edström

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Thure Stenström, Lars Furuland, Bengt Landgren

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Humanistiskt-Samhällsvetenskapligt Centrum, Box 513, 751 20 Uppsala

Utgiven med understöd av
Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

ISBN 91-22-00639-7 (häftad)
ISBN 91-22-00641-9 (bunden)
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Almqvist & Wiksell, Uppsala 1984

Müssener kallar sin studie »systemimmanent», vilket innebär att han inte nöjer sig med en »verkimmanent» studie utan vidgar perspektivet genom att ta in andra verk som *Ockulta dagboken*, breven och uppsatsen »Världshistoriens mystik», dvs. sådana som ligger inom dramats »system». Pjäsen skrevs enligt Strindberg själv med sikte på »den tyska marknaden» och den har också blivit oförblommerat tysk-nationalistisk med udden riktad mot det syndiga, katolska Rom. Det är ingen tillfällighet att pjäsen fick sin urpremiär i Berlin första krigshösten 1914 och sedan togs upp i Hamburg både 1915 och 1917. Müssener visar emellertid att *Näktergalen* inte bara är ett politiskt drama utan också ett religiöst med personerna som redskap i Den Eviges hand.

I Lutherdramat förekommer också en intressant figur vid namn Dr Johannes Faust. Martin Lamm såg honom som en parallell till Gert Bokpräntare i *Mäster Olof* och som diktarens språkrör. Müssener ser honom dessutom som en budbärare för den gudomliga viljan, som en »regissör» (Faust i rollen av Mefistofeles skulle man kunna säga). Med sitt chockerande persongalleri och mustiga språk skulle kanske den skränande *Näktergalen från Wittenberg* rent av kunna bli en tillgång för scenen.

De tyska gymnasister som får ta del av Wolfgang Pasches plan för analys av *Fröken Julie* så som den presenteras i studien »Dichtung im Unterricht am Beispiel von *Fräulein Julie*» är verkligen att gratulera, samtidigt som man måste beklaga de svenska gymnasister, som inte ens kommer i närheten av en sådan analys. Problemet är ju som Pasche formulerar det att »die Protagonisten gehören gesellschaftlichen Schichten an, deren Probleme Schülern heute nicht mehr erfahrbar sind; die Notwendigkeit des Selbstmords von Julie erscheint zweifelhaft, seine Begründung durch hypnotische Einflüsse wenig glaubwürdig». En analys är alltså nödvändig. Här några punkter i Pasches plan: »3. Die Zeit des Naturalismus. 4. Biografie Strindbergs/Wirkung des Autors in Deutschland. 5. Erarbeitung der Interpretationsmethoden. 6. Beschreibung und grafische Umsetzung des Konfliktverlaufs. 7. Charakterisierung der Protagonisten. 9. Semantische Analyse von Kernbegriffen. 11. Bauelemente des Einakters. 12. Rezeption von *Fräulein Julie* in Deutschland.» De resultat av denna uppläggning som presenteras är inte mindre heltäckande.

De uppsatser i *Structures of Influence,* som inte redan berörts, kan summeras mera schematiskt. De handlar om personliga kontakter mellan Strindberg och olika personer och om Strindbergs (litterära) inflytande på dem. Karl-Ivar Hildeman skriver om Strindberg och Karlfeldt, Ross Shideler om Strindberg och Per Olov Enquist, Reidar Dittmann om Strindberg och Munch, Harald Naess om Strindberg och Hamsun, Henning K. Sehmsdorf om *Ett drömspel* och Peder W. Cappelens *Sverre*, P. M. Mitchell om Strindberg i Danmark, Carl Reinhold Smedmark om Strindberg och Edvard Brandes, George C. Schoolfield om Strindberg och Diktonius, Raymond Jarvi om Strindberg och opera, Rochelle Wright om *Ett drömspel* och Hofmannsthals *Die Frau ohne Schatten*, Gerhard P. Knapp om *Dödsdansen* och Dürrenmatts *Play Strindberg*, Örjan Lindberger om Strindberg och Péladan, Egil Törnqvist om Strindberg och O'Neill. Även i dessa uppsatser finns många goda iakttagelser att vaska fram, men endast ett par marginalanteckningar skall göras.

Jämförelsen med Cappelens *Sverre* ger litet, eftersom i detta drama riktiga sömndrömmar gestaltas, medan i *Ett drömspel livet* skildras som en dröm. Apropå Strindberg och opera nämner Jarvi Malcolm Williamsons *The Growing Castle* (efter *Ett drömspel*), men glömmer samme tonsättares *Lucky-Peter's Journey* (1969) och Aribert Reimanns *Ein Traumspiel* (1965). Intressant är att Strindberg ville göra opera av *Bandet* och av *Ett drömspel*, där dock »alla komiska moment» skulle utgå. Örjan Lindberger finner likheter mellan Péladans drama *Le Prince de Byzance* och Strindbergs förhållande till Harriet Bosse: »He desired her carnally but reproached himself for his desire, and her for arousing his desire.» Om Péladan skrev Strindberg själv: »En urliderlig moralist! En paradox! som castigerar sin sinnlighet, men njuter af flagelleringen.»

Slutligen: På Munchs berömda porträtt av Strindberg har konstnären stavat författarens namn fel: Stindberg. Reidar Dittmann vill nu göra gällande att det inte alls berodde på något misstag utan var helt medvetet. Munch sysslade vid tillfället med Ibsens *Peer Gynt*, där Memnonstatyn beskrivs som »stiv och stind». Munch tyckte väl att den poserande, fettstinne författaren påminde om den egyptiska kolossen och därför fick Strindberg låna statyns ibsenska epitet. Det skall till en amerikansk skandinavist för att komma på något sådant.

Mycket har sagts om Strindberg – nu även Styv- och Stinnberg!

Richard Bark

Gunnar Ollén: *Strindbergs dramatik*. Sveriges radios förlag. Sthlm 1982.

Hans-Peter Bayerdörfer, Hans Otto Horch & Georg-Michael Schulz: *Strindberg auf der deutschen Bühne. Eine exemplarische Rezeptionsgeschichte der Moderne in Dokumenten (1890 bis 1925)*. (Skandinavistische Studien, Bd. 17). Karl Wachholtz Verlag. Neumünster 1983.

För mer än trettio år sedan – 1948 för att vara exakt – utkom den första upplagan av Gunnar Olléns handbok *Strindbergs dramatik*. På ett lättöverskådligt sätt presenterades Strindbergs dramer i kronologisk ordning allt ifrån det förkomna stycket *En namnsdagsgåva* (1869) till det sista dramat, *Stora landsvägen* (1909). När nu Ollén ger ut en fjärde upplaga av sitt arbete, kan man konstatera att stommen är densamma men att texten har genomgått en radikal omarbetning. Trettio år av intensiv Strindbergsforskning, inte minst utomlands, har föranlett författaren att korrigera felaktigheter, precisera dateringar och revidera tidigare värderingar.

Liksom tidigare faller Ollén tillbaka på en handfast mall: vi får en redogörelse för dramats tillkomst – där Ollén diskuterar både Strindbergs inspirationskällor och hans arbetsmetoder – handlingen resumeras, viktigare aspekter lyfts fram och författaren ger värderande omdömen om den aktuella pjäsen. Till detta fogas en utförlig krönika över styckets scenhistoria på teatern och, i förekommande fall, i radio och television.

Av naturliga skäl har Ollén tvingats sovra i sitt rika scenhistoriska material; bara i Tyskland gavs över 1 000 Strindbergsföreställningar under spelåret 1922/1923 –

mera härom senare – men krönikan förtecknar de viktigaste uppsättningarna, och Ollén trytferar sin framställning med axplock ur samtida recensioner. Jämfört med äldre upplagor är det också denna del av boken som kompletterats mest. Självfallet har författaren här lagt ned ett stort eget arbete, men god hjälp har han även haft av kolleger som fortlöpande givit honom uppgifter om uppsättningar runt om i världen och av receptionshistoriska undersökningar, typ Andrzej Nils Ugglas avhandling *Strindberg och den polska teatern 1890–1970*.

Det finns mycket gott att säga om Olléns bok. En, låt vara ofrånkomlig, svaghet är dock att det begränsade utrymme som kommer varje enskilt skådespel till del gör att den egentliga dramaanalysen emellanåt blir mycket tunn; Ollén – förvisso ingen annan heller – mäktar inte att göra riktig rättvisa inom de givna ramarna åt de strindbergska pjäsernas komplexitet.

En brist som det är svårare att överse med är hänvisningssystemet. Givetvis kan man inte begära att ett verk av det här slaget skall ge regelrätta nothänvisningar till källor och sekundärlitteratur, men den läsare som vill gå vidare på egen hand har i den nya upplagan lämnats väl mycket i sticket. Tidigare gav Ollén ofta ordentliga sidhänvisningar i löpande text; nu får läsaren nöja sig med mer generella hänvisningar.

Som Ollén själv betonar i förordet är *Strindbergs dramatik* »en handbok att slå i, icke att sträckläsa» – möjligtvis kan man invända att framställningen är så fängslande att man sträckläser långa partier ändå – och anmälarens dilemma blir hur han på ett vettigt sätt skall kunna granska denna uppslagsbok. Att tillförlitligheten vad gäller sakuppgifter är utomordentligt hög torde vara överflödigt att nämna. Min väg ur dilemmat blir att undersöka hur Ollén i något parti går till väga och försöka ta ställning till hans analyser och värderingar, och jag väljer då de sidor Ollén ägnar Strindbergs sista historiedramer, treklövern *Siste riddaren*, *Riksföreståndaren* och *Bjälbo-Jarlen*. Mitt val kan synas excentriskt och en aning ojuste – dessa dramer tillhör ju Strindbergs minst kända och Ollén ger dem inalles tio sidor – men valet dikteras av att jag själv forskar på den sena historiedramatiken (vilket gör att valet möjligtvis kan anses vara än mer ojuste).

Alltnog, genomgående uttrycker sig Ollén mycket kärvt om dessa skådespels kvaliteter – en värdering som är övertagen från Martin Lamm – och Ollén mäter dessa mot den tidigare historiedramatikens kraftfulla persongestaltning. I enskildheter kan Ollén visa sin uppskattning men det grundläggande värdeomdöme som redan från början vidarebefordras till läsarna ligger fast:

»Femaktarna Siste riddaren, Riksföreståndaren och Bjälbo-Jarlen, samtliga historiedramer som skrevs inom ett halvår med början i augusti 1908, kan – trots vissa fängslande avsnitt – inte mäta sig med i mäktigare inspiration diktade dramer som Mäster Olof, Gustav Vasa, Erik XIV och Karl XII. Tanken på födelsedagen, gratulanter i form av fordrande premiärpublik, de färska minnena av Kristinas och kammarspelens nedsabling samt det myckna praktiska teaterarbetet i samband med Intiman verkade tydligen hämmande på ett friare fantasiflöde.

Geniet blev hantverkare. Snabbt och förfaret tillverkade han sina pjäser i något av samma anda som när han några år tidigare hade författat de historiska novellerna i Hövdingaminnen och, som han själv uttryckte det, slet i den 'svenska historiens kolgruvor' (br t Bosse 17/9 05).» (s. 561)

Om *Siste riddaren* läser man att »fördjupning saknas» (s. 563); särskilt de två sista akterna döms ut: »De vittnar om diktarens svårigheter att få historiska fakta att stämma med kraven på dramatisk linje. I femte akten verkar det som om Sten Stures trötthet inför livets strider har fått uttrycka något av diktarens trötthet vid dramat.» (s. 563)

Riksföreståndaren slipper något lindrigare undan, det sägs ha »flera goda egenskaper som folkligt historiedrama: mustiga orddueller, en populär hjälte, ett i nationalistiska sammanhang applådknipande centralmotiv» (s. 567), men också här reagerar Ollén mot att »fördjupning i karaktärsteckningarna saknas» (s. 567). Det drama som klarar sig bäst inför Olléns granskning är *Bjälbo-Jarlen* framför allt därigenom att Strindberg här förmått ge Birger Jarl en »personlig färgning» (s. 568) – jarlens ord om att »söka försoningen med det förflutna och bereda mig till det kommande» karaktäriseras som »en strindbergsk önskedröm» (s. 568). Men helhetsomdömet blir även om detta drama kärvt:

»Alltför mycket slagg i form av löst anknutna bifigurer och omständliga släktskapsutredningar tynger framställningen. Detsamma gäller om Birger Jarl som om Sten Sture och riksföreståndaren Gustav Eriksson Vasa, att de har tecknats så snålt, med så relativt få drag. De blir inte som Gustav Vasa och Karl XII och Gustav III verkliga centralgestalter, personligheter i närbild, som knyter ihop trådarna och ger dramerna homogenitet och kraft.» (s. 569)

Ollén antyder också att de klena resultaten kan förklaras av Strindbergs sinande skaparkraft: »Kanske är det författarens ålder som gör sig påmind. Han verkar inte längre ha haft samma glädje som förr att identifiera sig med kraftsprudlande historiska gestalter, som stänker omkring sig med temperament.» (s. 569)

Vad jag reagerar emot är inte så mycket värderingarna i sig – i långa stycken delar jag dem själv – men jag menar att Ollén missbedömt *intentionerna* bakom denna historiedramatiska cykel och att han därigenom frånhänt sig möjligheten att åtminstone göra dramerna begripliga för läsarna. Läsaren får ursäkta att jag i det följande blir mångordig; denna vidlyftighet till trots kan jag bara antyda ett annat synsätt än Olléns.

Om man skall göra dessa dramer begripliga – och det menar jag bör vara en angelägen uppgift vid sidan av den självklara rättigheten att värdera – måste de bland annat ses i ljuset av den världs- och historieuppfattning som Strindberg hade mot slutet av sitt liv och som han deklarerade redan 1903 i essän *Världshistoriens mystik*:

»Vi sågo stater uppkomma, med möda och under strid utveckla sig, och därpå helt hastigt ödeläggas utan att vi kunde fatta meningen. Vi sågo stora andar stiga fram med kallelse att förkunna nya sanningar. Efter kamp och nöd segrade sanningen för att av efterkommande släkten vederläggas och slopas. Människosläktet vandrade i öknar med ruiner utan att veta vart kosan bar. Många voro vägvisarne men målet visste ingen. En trodde sig upptäcka Österlandet när han for åt väster, andra menade sig stödja egen makt när de undergrävde den; en andans man var viss på att han grundade en ny religion under det han

grundade en ny stat. Med ett ord, de dödlige handlade omedvetet och utan kunskap om målet, men en medveten vilja begagnade alla stridiga krafter, andens höjdflykt och materiens jordsträvan, det goda och det onda, själviskheten och uppoffringen, söndringen och samlingen; och stundtals visade sig målet skymta vid synkretsen för att åter vika undan och ånyo visa sig. Att människorna icke veta vad de göra är deras ursäkt, men detta skulle även lära dem inse att de äro redskap i någons hand, vars avsikter de icke kunna förstå, men vilken ser på deras bästa.» (SS 54, s. 397–398)

Med den uppfattning av tillvaron som Strindberg här ger uttryck för är det inte så märkligt att hans intresse förskjuts från enskilda människors öden och relationer – därav den av Ollén gisslade bristen på fördjupad personteckning – till att gälla större förlopp. Människorna tror sig handla men de är bara brickor i Den Osynliges hand; handen brukar dem som redskap och länkar människors och länders öden. Det finns inte längre plats för gestalter av t. ex. Mäster Olofs snitt; historien är mäktigare och vida större än summan av enskilda individers verk. Kvar på scenen finns givetvis fortfarande en samling gestalter, men spelet dem emellan sker på ett lägre plan, vilket inte riktigt förmår fånga författarens intresse – och, som Ollén antyder, nog inte heller den sentida publikens. Så tolkade blir de sena historiedramerna kanske inte »bättre» dramer, men tolkningen hjälper oss att förstå Strindbergs intentioner.

Vid sidan av denna världs- och historiesyn bör man, menar jag, även väga in den nationella strömningens betydelse i 00-talets Sverige efter unionskrisen och se hur Strindberg utnyttjar denna strömning för sina syften. Slutakterna i *Siste riddaren* kan förvisso framstå som bleka, men slutet är ändå förunderligt konsekvent om man betänker att Strindberg här har att omstöpa ett nationellt nederlag till att bli något som publiken ändå kan uppfatta som en nationell triumf och som för Strindberg själv är ett tecken på makternas försyn. Redan i första akten slår Strindberg an det grundackord som ljuder genom hans sena historiedramatik – guds styrelse, där människorna nyttjas som redskap, ofta utan att de själva förstår innebörden av sina handlingar. Den ende som dunkelt anar sin mission är den siste riddaren, herr Sten, som avstår från att söka makten och utnyttja den för egen vinning. Hans uppgift är att tjäna »blint» och ofta handla på ett sätt som strider mot all »mänsklig» logik; Gustav Eriksson Vasa är här hans motpol.

Där finns hos Sten Sture en tidigt antydd strävan till självförnekelse och självutplåning och i *detta* temas utveckling ligger dramats nerv – inte i personteckningen i vanlig mening. Genom sitt närmast framprovocerade nederlag bereder Sten Sture plats för Gustav Vasa. På så sätt medierar Strindberg den konflikt som hotar dramats fosterländska tendens; konflikten mellan den svenska nationalismens krav och historiens förödmjukande verklighet. Sten Stures nederlag och offerdöd visar att »allt tjänar» – nederlaget vänds till seger.

Min poäng är alltså den att Gunnar Ollén gått till verken med en förutfattad mening om hur denna sena historiedramatik *borde* se ut – och utdömt den då han inte funnit samma kvaliteter som i den tidigare historiedramatiken – i stället för att först försöka analysera Strindbergs intentioner. Ollén begär kraftfulla gestalter i dramer som tvärtom vill spegla tanken att människan bara är en lekboll i makternas hand och individen blott en obetydlig länk i en kedja. Här, och inte bara här, tycker jag mig skönja en låsning hos Ollén – kanske bottnande i en tendens till överdrivet biografiska interpretationer – när det gäller att bedöma vad det är som gör skådespel till stor dramatik.

Den kritik som här förts fram får givetvis inte undanskymma att *Strindbergs dramatik* är en oumbärlig handbok både för den teaterhistoriskt intresserade och för Strindbergsläsaren, och det är glädjande att författaren underkastat sig mödan att än en gång aktualisera detta standardverk. Jag vill också ge en särskild eloge, och den får väl Gunnar Ollén dela med bokens bildredaktör Elisabeth Lovén, för de många och intressanta fotografierna från Strindbergsuppsättningar runt om i världen.

*

En viktig del av Olléns arbete är ju den receptionshistoriska dokumentationen, även om termen inte var så gångbar 1948. Särskilt i Tyskland är, som bekant, receptionsforskningen stark, inte minst vad gäller Strindberg – se t. ex. Ulf Wittrocks översikt i *Samlaren* 1981, där också hänvisningar till tidigare artiklar i ämnet ges. Med *Strindberg auf der deutschen Bühne* har Hans-Peter Bayerdörfer, Hans Otto Horch och Georg-Michael Schulz givit ett tungt vägande bidrag till denna typ av forskning.

Kärnan i boken är en dokumentsamling som sträcker sig från 1888 fram till 1925. Bayerdörfer och hans kolleger har samlat 83 artiklar och essäer om Strindberg, publicerade i dagstidningar, tidskrifter och programtidningar. Kavalkaden inleds med Gustaf Steffens uppsats i *Die Neue Zeit* (1888), betitlad *August Strindberg, ein schwedischer Realist* och avslutas med Fritz Brüggemanns *Strindberg-Dämmerung* i *Form und Sinn* (1925); tyngdpunkten finner vi under ett decennium från 1912 till 1922.

Bidragen är försedda med en kort kommentar över artikelförfattaren och publikationen i fråga, och där ges även nödiga sakupplysningar och förklaringar till texten. Dokumentsamlingen är dubbelt värdefull då många av bidragen är mycket svåråtkomliga, åtminstone för forskare utanför Förbundsrepubliken.

Av möjligtvis ännu större intresse är den statistik över scenuppföranden som författarna ger i en beledsagande tabellöversikt. Statistiken sträcker sig från spelåret 1899/1900 fram till 1932/1933, och den bygger på en minutiös genomgång av de tyska teateralmanackor (*Deutscher Bühnenspielplan*) som började utges i slutet på 90-talet. Med hjälp av denna källa har forskarlaget kunnat dokumentera Strindbergsreceptionen med en helt annan tillförlitlighet än sina föregångare. En del uppsättningar, främst vid de mindre teatrarna, förtecknas dock inte av almanackorna, varför antalet Strindbergsföreställningar i verkligheten var något högre än vad tabellerna utvisar.

Vi konstaterar att nästan alla Strindbergs dramer uppfördes under den aktuella perioden; det stora genombrottet kommer 1912 – spelåret 1912/1913 ges 281 föreställningar, under 1899/1900 var det 22 – och sedan växer antalet uppföranden för att nå sin kulmen 1922/1923 då 1 024 föreställningar ges; alltså långt mer än någonsin under en teatersäsong i Strindbergs hemland. Därefter sker en avmattning – 1925 anser sig Brüggemann kunna

konstatera att Strindberg nu spelat ut sin roll; för den nya generationen är »Strindberg der Mann von gestern. Seine Lehre die Lehre von gestern. Gesprochen aus Bedingungen von gestern. Eine historische Größe, deren Allgemeingültigkeit in der individuellen und zeitlichen Bedingtheit des Mannes und seines Werkes widerlegt erscheint. Was übrigbleibt, ist ein interessanter Fall» (s. 338) – och med nazisternas makttillträde försvinner Strindberg temporärt från den tyska scenen.

Inte oväntat toppar *Dödsdansen* statistiken, om vi ser till enskilda dramer, med 1 257 föreställningar; det var ju med Max Reinhardts uppsättning av *Dödsdansen* på Deutsche Theater i Berlin i september 1912, som Strindbergs segertåg i Tyskland inleddes. Men om vi ser vad som därefter kommer på popularitetslistan blir man aningen förvånad: *Kamrater* (1 207 ggr) och *Brott och brott* (1 046) ligger ett gott stycke före t. ex. *Fadren* (760), *Fröken Julie* (626) och *Ett drömspel* (502). Anmärkningsvärd är också *Svanevits* popularitet: med sina 432 föreställningar går dramat in på tionde plats. Inalles registreras 11 352 Strindbergsföreställningar under de år undersökningen täcker.

Till dokumentsamlingen och föreställningsstatistiken sluter sig en kommenterande inledning där forskarlaget redogör för de metodiska utgångspunkterna, skisserar experimentscenernas och den tyska teaterkritikens utveckling, samt sammanfattar sina resultat och ger en översiktlig bild av Strindbergsreceptionen i Tyskland ända fram till våra dagar.

Där kan man inhämta att Strindberg under slutet av 1800-talet uppfattades som den svenske skandalförfattaren, herostratisk efter hädelseåtal och tukt- och sedlighetssårande alster. Som dramatiker ställs Strindberg i Ibsens skugga, och författarna konkluderar: »Für die Theatersituation der 90er Jahre ist jedenfalls zu konstatieren, daß das Gros der Regisseure und Schauspieler den radikalen Anforderungen der Strindbergschen Dramatik nicht gewachsen ist.» (s. 35) Reinhardts tidiga inscenerningar, 1902–1904, av bl. a. *Bandet* och *Fröken Julie* betecknas visserligen som banbrytande, men de leder inte till något genombrott på bred front. Marken bereds dock, inte minst genom Emil Scherings trägna insatser på 00-talet, och 1912 kommer som nämnts genombrottet med Reinhardts uppsättning av *Dödsdansen*. För Reinhardt och hans efterföljare blir nu Strindberg avantgardisten och vägröjaren för den teatraliserade och expressionistiska teatern.

Efter succén i Berlin sprids Strindbergs dramer runt om på tyska scener. Höjdpunkten nåddes under åren 1919–1923, alltså *efter* första världskriget, inte under kriget som tyska forskare tidigare hävdat. Med nazisternas makttillträde försvann, som sagt, Strindberg från den tyska scenen – med tydlig anspelning på Strindberg dömde *Völkischer Beobachter* ut Weimarrepublikens repertoar: »Für eine Nation, welche die Nerven verloren hatte, war solches *hysterisches Theater* jedenfalls Gift!» (s. 57) – men efter andra världskriget gör han rentré som en av de moderna dramaklassikerna. 60-talet med dess politiska teater innebär en tillfällig nedgång men den trenden bryts under 70-talet, inte minst genom Ingmar Bergmans uppmärksammade insceneringar av *Till Damaskus* i Berlin (1974) och *Ett drömspel* i München (1977).

Med *Strindberg auf der deutschen Bühne* har Hans-Peter Bayerdörfer och hans kolleger på ett imponerande sätt berikat vårt vetande om Strindbergsdramatikens öden i Tyskland.

Björn Sundberg

Jan Stenkvist: *Nationalskalden. Heidenstam och politiken från och med 1909*. Norstedts. Sthlm 1982.

Jan Stenkvist följer på nära håll Heidenstams väg från Medborgarsångens radikaldemokratiska paroller och det antimonarkistiska utbrottet 1902 med dikten I Biarritz sitter kungen, ända fram till de beundrande hedersbetygelserna för Mussolini och Hitler i respektive länders tidningar på 20- och 30-talen, nu med Sven Hedin bland de närmaste meningsfränderna. Den första stora anhalten på vägen är den lysande festdagen på Naddö 6 juli 1909, då femtioåringen hyllas som nationens hövding och Björnson-rollen över partifraktionerna som han i flera år gestaltat på den allmänna ungdomsrörelsens sommarmöten, syntes tryggad. Men det är också nu man kan iaktta de första sprickorna i endräkten; det diskuteras länge varför det inte finns någon hälsning från Branting i telegramskörden. Snart är storstrejken verklighet och Erik Hedén räknar med sorg in Heidenstam bland de tigande och därmed svikande diktarna.

Under Strindbergsfejden fördjupas klyftan mellan diktaren och arbetarrörelsen som inte har svårt att fördela sympatierna då alternativen uppställs efter det lättfattliga mönstret tjänstekvinnans son och adelsjunkern alias borgardömets sångare. När Heidenstam efter lång tvekan tar till orda, sker det med ett förbittrat angrepp både på Strindberg och på arbetarrörelsens ledare. I fortsättningen ligger frontlinjerna fast, och eldgivningen återupptas så fort anledning ges t. ex. i samband med F-båtskampanjen 1912 och borggårdskrisen på vintern 1914. Stenkvist analyserar uppfinningsrikt ryktesbildningen kring författaransvaret för den kungliga retoriken i februari 1914 och sätter försiktig tro till en tradition enligt vilken Heidenstam skulle ha skrivit Gustaf V:s tal till studenterna. Och visst är det möjligt. Några som helst spår av skaldens egen prosarytm eller hans metaforik finns visserligen inte i det också tankemässigt mycket ordinära talets text, men det är ju som Stenkvist framhåller inte att vänta: orden skulle falla sig naturliga för kungens huvud och läppar och hade säkert passerat många granskare. Att det längre fram på 10-talet utväxlades ömsesidiga besök mellan Heidenstams Naddö och drottning Victorias Solliden talar i vart fall inte emot teorin om ett tidigare oratoriskt samröre.

Också när det gäller att urskilja riktningen och tyngden i influenserna mellan Hedin och Heidenstam under denna period och i fortsättningen är Stenkvist varsam, och han varnar mot föreställningen att skalden skulle tagit något djupare intryck av den andres urskillningslösa hänförelse. Genom att den nya boken helt kunnat utnyttja Heidenstams korrespondenser med Hedin, Böök, Arvid Hernmarck och Ernst Liljedahl har forskningen vunnit ytterligare en rad goda hållpunkter.

Den tyska ungdomens bragder på slagfältet håller en kort tid Heidenstam vid gott lynne, men efterhand glider han allt djupare in i grubbel över »krigets gåta» (rubrik till en art. i SvD vintern 1915) och förtvivlan över »det nid-