Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 115 1994

Svenska Litteratursällskapet

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, Stina Hansson
Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark
Stockholm: Kjell Espmark, Ulf Boëthius, Ingemar Algulin
Umeå: Sverker R. Ek
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet, ing. A0, 752 37 UPPSALA

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av
Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* skall lämnas dels på diskett (företrädesvis i ordbehandlingsprogrammen Word för Windows, Word för DOS eller Word Perfekt), dels i form av utskrift på papper.

ISBN 91-87666-09-X
ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Reklam & Katalogtryck, Uppsala 1995

breven till Siri tillkom. Planerna lät sig hur som helst inte realiseras när de dyker upp 1886, eftersom Bonniers avböjde en publicering av *Han och Hon*. Det blir med *En dåres försvarstal* Strindberg grundlägger sitt rykte om att hänsynslöst exploatera sin omgivning.

Huvudinslaget i slutkapitlet blir studiet av Strindbergs brev till Leopold Littmansson liksom till Torsten Hedlund. Framlidne litteraturprofessorn Gunnar Brandell som åberopas gång efter annan i boken, har i sin strindbergsmonografi betecknat breven till Littmansson som » 'litteratur' om man så vill» och Dahlbäck tar fasta på hans karakteristik av den »som ett stilexperiment: ett försök att pröva ut ett associationsrikt modernistiskt språk». Vid en avslappningsövning liknar hon själv breven – Littmanssons finns inte bevarade – och hon gör gällande att den intensiva brevväxlingen i viss mån initierades av kraschen med Bengt Lidforss våren 1893. »I breven till den 'ofarlige' Littmansson genomgår han ett av sina 'förpuppningsstadier'; han drar sig undan – en av korrespondensernas nyckelord är 'oåtkomlig' – för att ömsa skinn.»

Den följande brevväxlingen med Torsten Hedlund betecknar så Kerstin Dahlbäck som ett nytt exempel på hur Strindberg under en begränsad period upprättar en specialiserad och kring vissa ämnen centrerad korrespondens; också här har motkorrespondensen går förlorad, åtminstone i huvudsak. Göran Stockenström har i sin avhandlling *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker* talat om breven som ett litterärt råmaterial och som ett »mellanstadium» på vägen mot *Inferno* och det blir på samma vis Dahlbäcks synsätt: »Här står det således helt klart att 'brevskrivningen' fungerar som skiss till en tänkt bok, ett förfaringssätt som Strindberg med all sannolikhet praktiserat alltifrån början av sin författarbana.» Och Kerstin Dahlbäck finner Stockenströms benämning »manuskriptbrev» adekvat så till vida som hon menar att hela den esoteriska delen av korrespondensen skall ses som en förberedelse till *Inferno*.

Ulf Wittrock

Strindberg's Post-Inferno Plays. Editor Kela Kvam. Munksgaards/Rosinante. Köpenhmn 1994.

I april 1992 anordnade Det Teatervidenskapelige Institut vid Köpnhamns universitet den 11:e Internatinonella Strindberg Konferensen. Dessa konferenser, som vartannat år arrangeras av någon institution, som käner sig kallad – utan någon internationell organisation bakom sig – har sedan 1973 varit en plattform för världens mest enträgna och kunniga Strindberg-forskare. Två gånger har den ägt rum i Stockholm, 1973 och 1981, mn i övrigt har man samlats runt om i världen, på platser som Seattle och Warsawa, i Schweiz liksom i England. Lagom inför nästa möte, som i juni detta år samlade forskare från öst och väst i Moskva, utkom föredragen från Köpenhamn i tryck. Det är om dessa uppsatser som denna recension i första hand ska handla.

Det skulle inte göra denna publikation rättvisa om den inte sattes i samband med det omfattande Strindberg-intresse, som för närvarande kan iakttas bland forskare och teaterfolk. På hösten 1993 utgav tidskriften *Nordic Theatre Studies* – förvisso inspirerad av mötet i Köpenhamn – ett specialnummer om »Strindberg in Performance», som samtigt distribuerades till ett tusental abonnenter av *Theatre Research International*, som ges ut av Oxford University Press i samarbete med International Federation for Theatre Research. Till de 18 essäerna, som ingår i ovannämnda köpenhamnsrapport, ger *NTS* ett tillskott på ytterligare 10 artiklar samt ett antal recensioner av Strindbergböcker.

På den 12:e Strindbergskonferensen i Moskva presenterades sedan inte mindre än 35 korta föredrag. När detta skrivs har just den första Strindberg-festivalen i Stockholm avslutats. Programmet räknade 200 evenemang, varav åtminstone två hade en tydlig vetenskaplig inriktning. Vitterhetsakademin hade bjudit in till ett symposium om »Strindberg och hans översättare», där det under en dag diskuterades åtta inlägg. Festivalledningen hade dessutom anordnat ett seminarium om »Strindberg i världen» med den undefundiga underrubriken »Svenskheten på export». På Kulturhuset i Stockholm talade tolv svenska och från Japan, Ryssland, Holland och USA hitresta föredragshållare under Agneta Pleijels förfarna ordförandeskap om Strindbergreceptionen i världen.

Lägger man därtill två färska volymer av Strindbergiana, utgivna av Strindbergssällskapet med ett 10-tal artiklar i varje och adderar alla dessa essäer och föredrag, får man konstatera att det under dryga två år har presenterats över 100 skrifliga och muntliga bidrag till Strindberg-forskningen. Givetvis förekommer en del forskare på flera symposier, men utan att tänja ytterligare på sifferexercisen vågar jag påstå, att upp emot ett femtiotal män och kvinnor har yttrat sig om olika aspekter av Strindbergs liv och verk.

Vad är det då som de har talat om? Kan man skönja någon linje, någon tendens i den nutida Strindbergforskningen, som skiljer den från tidigare generationers intressen? Jag menar att så är fallet. Det som alltsedan Martin Lamms epokgörande biografi från 1925 präglade Strindberg-forskningen var en fokusering på Strindbergs liv och leverne. Även om man idag kan tycka att detta ensidiga intresse har gett ett alltför snävt perspektiv på författarens verk, så har de biografiska studierna ändå skapat klarhet och vissa nödvändiga förutsättningar för vidare forskningar. Den ännu pågående utgivningen av hans brev liksom nationalutgåvn av hans samlade skrifter hade inte kunnat bedrivas på det sätt som nu sker utan bakgrund av de biografiska djuplodningarna. Därmed inte sagt att Strindbergs biografi skulle ha blivit okontroversiell idag. Senast vid Strindberg-festivalens seminarium hävdade psykiatrikern Johan Cullberg att Strindbergs psykos inte varade längre än en vecka, medan professor Birgitta Steene menade att vår nationalförfattaare likväl borde betecknas som »stollig»: Frågan restes varför vi idag har ett behov av att friskförklara Strindberg, medan tidigare generationer – däribland filosofen och psykiatrikern Karl Jaspers och Strindbergs franske översättare Marcel Réja – talade om schizofreni och absintförgiftning. Fungerar Strindberg alltjämt som ett prisma, i vilket vi

speglar oss själva, för att använda Agneta Pleijels metafor under nämnda seminarium? Vilken spegelbild önskar vi se idag?

En sak kan konstateras utan omsvep: de prisman vi använder oss av består nästan uteslutande av Strindbergs dramatik. Belysningen av hans episka verk tilldrar sig ett ganska begränsat intresse och hans lyriska försök figurerar så gott som aldrig i den aktuella forskningen. Med 64 dramatiska arbeten – nästan dubbelt så många som Shakespeare – är detta föga förvånande. Genrerna är så spridda att flera konferenser har avgränsat sina ämnen för att få ett någorlunda samlat perspektiv på Strindbergs skaparperioder. I Köpenhamn valde man att begränsa sig till Strindbergs postinfernodramer, perioden mellan *Till Damaskus* från 1898 och *Stora Landsvägen* 1909. Under detta decennium skrev Strindberg 35 dramer som förändrade om inte världen, så dock vår uppfattning av vad ett drama är för något.

Ordningsföljden, i vilken redaktören Kela Kvam presenterar den långa serien av artiklar, reflekterar mycket väl den förskjutning i Strindberg-forskningen, som har satt tydliga spår under de senaste åren. Hon pekar i sin korta introduktion på en avgörande karakteristik av Strindbergs senare arbeten: Medan Ibsen redan under sin livstid betraktades som en respekterad dramatiker, förblev Strindberg en avantgardist tills han dog och även efter sin död har han ständigt åberopats av alla möjliga avantgardistiska rörelser. Hon nämner här i samma mening både mellankrigstidens tyska expressionister och de franska absurdisterna på 1950-talet. Som boken sedan visar kan linjen dras fram till såväl Ingmar Bergman som Heiner Müller. Därmed unerstryks också bredden i Strindbergs betydelse under hela detta sekel: han har inte bara inspirerat dramatiker och dramaforskare, utan i lika hög grad utmanat teaterns konstnärer och – på senare tid – teaterforskningen.

Den föreliggande publikationen inleds, precis som på konferensen, med en omfattande presentation av det pågående projektet med utgivningen av Strindbergs verk. Med en budget av 2 miljoner kronor per år och en utgivningstakt av cirka 5 band under samma tidsrymd, har detta det största litterära utgivningsförehavandet i vårt land redan tilldragit sig mycket publicitet. Lars Dahlbäck, som leder detta projekt, talade om problem och problemlösningar i det hittillsvarande arbetet, utan polemiska undertoner. För läsaren är detta en mycket välkommen sammanfattning av den utgivningspolicy som har styrt utgivningen. Lars Dahlbäck medger själv att verkens genes har tilldragit sig den största uppmärksamheten, medan projektet knappast har möjligheter att även följa upp verkens reception. Detta är en klar ståndpunkt, som borde utmana forskningen till framtida insatser. Även en del tekniska aspekter, såsom tillgängligheten av alla texter på CD-ROM, diskuteras, och det är inget tvivel om att när samtliga 72 band föreligger år 1999, så har den framtida Strindberg-forskningen ett stabilt och vetenskapligt genomarbetat grundmaterial att utgå ifrån.

På denna faktaspäckade inledning följer så sju essäer som analyserar valda aspekter av Strindbergs postinferno dramer. De tematiska ingångarna är lika divergerande som Strindbergs dramer från denna tid. Harry G. Carlson spårar medeltida teman och strukturer i Strindbergs sena dramatik och menar att Strindberg, i motsats till den aristoteliske Ibsen, kan betraktas som en förnyare av medeltidens rituella drama. Detta gäller inte bara det religiösa innehållet, som till stor del präglar dessa pjäser – och som Strindberg medvetet kopplade till medeltidens religiösa teater – utan även formspråk och dramaturgi. Strindberg delade detta intresse för det medeltida med många av sina samtida, som särskilt efter William Poels uppsättning av *Everyman* i London 1901, uppfattade moraliteten som en modern genre. Spår av detta märks, enligt Harry Carlson, inte bara i en rad dramer, utan även bland Strindbergs idéer beträffande Intima teatern; dessa senare flöt dock i huvudsak in genom Herman Rings *Teaterns historia* från 1898, som utgjorde ett slags uppslagsbok för teatrala gestaltningsidéer för Strindberg.

Det skulle föra alldeles för långt att följa resonemangen i var och en av de följande artiklarna, men det som är det mest fascinerande i denna samling av analyser är den variation av tematiska uppslag, som brer ut sig inför läsaren. Här belyses vndringsdramerna, de historiska pjäserna – främst *Kristina* – och kammarspelen än som uttryck för dödsångest, än som yttringar av en ironisk och »medveten spefågel». Strindbergs dödslängtan beskrivs av Hans-Göran Ekman, som på lätta fötter rör sig tvärs genom hela Strindbergs dramatiska verk och biografiska knutpunkter, för att slutligen konstatera att Strindberg i god tid såg till att tillgången till hans verk säkrades även efter hans egen död. Barbara Lide demonstrerade samma författares verbala ironier, paradoxer, fragmentiseringar och dubbleringar inte bara i post-, men även pre-inferno pjäser, som är ett väsentligt strindbergskt stilgrepp. I nästa artikel stöter man på myten om den androgyna varelsen i *Påsk* och *Kronbruden*, vilken Barry Jacobs tolkar som en kristusfigur. Jan E. Olsson visar i sin analys av *Advent* Strindbergs synkrona användndning av det makabra och det sötaktiga. *Stora Landsvägens* fotograf sätts av Freddie Rokem i samband med Strindbergs eget intresse för bild och fotografi, men det »optiskt omedvetna» bildar också en förutsättning till de övriga vandringsdramerna. Ett annat perspektiv uppenbarar sig när en feministisk forskare, Margaretha Fahlgren, närmar sig ett kvinnodrama som *Kristina*, inte i syfte att avslöja Strindbergs kvinnofientlighet, utan tvärtom sökande efter relationen mellan kvinnlighet och makt, såsom det kommer till uttryck i detta drama.

Redaktören Kela Kvam har strävat efter och särskilt uppmanat författarna till att illustrera sina essäer med exempel från faktiska framföranden av de behandlade dramerna. Även den som bläddrar genom dessa sidor och till äventyrs bara läser bildtexterna konfronteras med ett kaleidoskop av visuella intryck, som mycket väl motsvarar läsupplevelsen. Här ser vi gravar – Strindbergs egen och andras – östermalmshorisonter mot ovädersmoln, psykologiska perceptionsgåtor samt bilddokument från märkesföreställningar av Strindbergs dramer, inklusive de namngivna aktörer som gestaltade rollerna. Man måste likväl beklaga att inte fler av författarna utnyttjat denna möjlighet att ge visuellt stöd åt den förda argumentationen genom att

använda sig av bilddokument, något som den nutida lättillgängliga återgivningstekniken verkligen borde inbjuda till.

Efter den dramaanalytiska delen följer så bokens andra avdelning, som består av sju essäer om Strindberg och teatern. Den första, av Bertil Nolin, som redigerar Strindbergs *Öppna brev till Intima teatern*, sammnfattar Strindbergs egna insatser som regissör på denna teater. Två artiklar tar upp historiska uppsättningar, nämligen Ludwig Bergers icke-representativa version av *Advent* på Reinhardts Deutsches Theater i Berlin 191, presenterat av Klaus van den Berg, och Vakhtangovs legendariska iscensättning av *Erik XIV* på Stanislavskijs studio i Moskva 1921, där Margareta Wirmark är författaren. Medan *Advent*-produktionen belyser en tämligen okänd aspekt av den av Reinhardt överskuggade tyska Strindberg-receptionen, lutar sig analysen av *Erik XIV* mot redan publicerat material, men i båda fallen lyfter artiklarna fram viktiga etapper i det successiva anammandet av Strindbergs dramatik i världen. I Ryssland tog kung Erik livet av sig i slutet av föreställningen, något som Strindberg inte har angivit i sitt drama: även svenska kungar beter sig efter vad som passar sig i ett bestämt land vid en bestämd tidpunkt.

De följande fyra författarna presenterar föreställningar de har sett själva och representerar därmed en relativt ny genre inom Strindbergsforskningen: föreställningsanalysen. Här gäller tolkningen inte primärt Strindbergs texter, utan uppsättningar som i en eller annan form bygger på hans texter. Dessa produktioner är i tur och ordning: Lars Rudolfssons iscensättning av *Ett drömspel* på Orionteatern i Stockholm; *Spöksonaten* enligt Heiner Müller och Henryk Baranowski i Berlin; *Möten enligt Strindberg*, inkluderande flera av Strindbergs pjäser, på stadsteatern i Åbo i Laura Jänttis regi; slutligen Ingmar Bergmans tv-version av *Oväder*, jämförd med hans film *Smultronstället*, båda från sent svenskt 1950-tal, men levande genom bildmedierna.

För en teaterforskare är detta ett mycket fascinerande avsnitt. Här närmar sig tre forskare föreställningar som de själva har upplevt från salongen och en refererar till vad han sett på tv – vilket för all del är en rätt stor skillnad – och deras egna reaktioner gentemot såväl den sceniska gestaltningen som den strindbergska metatexten utgör en mycket levande pendang till de tidigare analyserna av Strindbergs dramatik »per se». Det är inte så att ytterligare en interpret står mellan texten och läsaren – regissören och/eller aktörerna – utan läsaren har förvandlats till åskådare, texter har blivit en del av en ny helhet, teaterföreställningen.

Den analys som jag tog starkast intryck av, var den som direkt utgick från den teatrala situationen, från föreställningen som händelse. Istället för att upplysa om regissörens intentioner eller uppsättningens tillkomst, utgår Pirjo Vaittanen från det möte, som förenade aktörer och åskådare på vinden av en nedlagd tryckeribyggnad i centrum av Åbo. Publiken fick ta sig ujppför de fyra trapporna som ledde till en 35 meter lång hall, där åskådarplatser och scenutrymmen var så tätt sammankopplade att betraktare och agerande blev delar av samma rum. Där försiggick nu ett *Möte enligt Strindberg*, som omfattade texter ur *Dödsdansen*, *Spöksonaten* och *Brända tomten*, med ytterligare reminiscenser från *Pelikanen* och *Ett drömspel*, dock utan att använda de senare texterna. Varje skådespelare hade en egen plats på scenen, en sorts vardagsrum eller ett aktionscentrum. Där mötte åskådaren mjölkflickan och (Kurt) Hummel, studenten Arkenholz och Fröken från hyacintrummet., men också Alice och Edgar, den senare med drag av Översten, och *Dödsdansen* blev ett slags spel i spelet *Spöksonaten*, istället för spökmiddagen. Hummel har drag av Främlingen Arvid Valström ur *Brända tomten*, Fru Vesterlund är med och förkroppsligar samtidigt Jenny i Edgars hushåll och *Spöksonatens* kokerska. Trädgårdsmästaren har förvandlats till fastighetsskötare Bengtsson. Här är inte platsen att återge skeendet mellan dessa figurationer, men givetvis innebar denna fragmentarisering av Strindbergs texter – som dock inte ändrats i de delar som använts – en ny sorts drömspel, som Pirjo Vaittinen jämför med Picassos måleri: man såg figurerna ur flera vinklar samtidigt. Detta gjorde föreställningen oerhört aktuell och intertextuell, realistisk och på samma gång kosmisk. Strindbergs texter hade förvandlats inte till opera, utan snarare till kammarmusik, enligt artikelförfattaren.

Även Orientteaterns version av *Ett drömspel* kan betecknas som en aktualisering av texten och Richard Bark upplevde föreställningens drömkaraktär, med sitt upphävande av tid och rum, starkare än i någon annan uppsättning av detta stycke. Även denna föreställning visades i en gammal fabrikslokal, men till skillnad från den finska uppsättningen innehöll Rudolfssons konception nya textdelar, som knöt an till den beryktade styckmordsrättegången. Referenserna till Hanna Olssons bok *Catrine och rättvisan*, som tjänade som incitament för uppsättningen, förstärkte enligt Richard Bark på ett paradoxalt sätt föreställningens atmosfär av dröm.

Egil Törnqvist argumenterar mycket övertygande och med väl valda bilder för att Bergmans tv-version av *Oväder* och hans film *Smultronstället* i grunden är »tvillingkreationer» och anslår därmed ett tema som även den danske forskaren Thomas Bredsdorff knyter an till. Redan titeln på Bredsdorffs bidrag anger hans perspektiv: »Tre post-inferno Strindberg-pjäser, som Strindberg inte har skrivit: Bergmans *Smultronstället* och *Persona*, och Enquists *Tribadernas natt*.» I sin inledning beklagar han att han i programmet till konferenserna hade skrivit »Tre post-inferno pjäser, som Strindberg inte har skrivit...» – av sådana är världen full – medan Bredsdorffs avsikt har varit att visa hur andra dramer och framför allt Bergmans *Persona* bygger på Strindbergs post-inferno dramaturgi. Därmed bidrar de till att vidga det spektrum av dramatik, som dagens Strindberg-forskare börjat intressera sig för och därmed förblir sekelskiftsdramatikern också vår tids författare.

Detta nutidsperspektiv kunde ha varit en värdig avslutning för denna inspirerande volym av Strindbergstudier. Nu åtföljs den av en tämligen opåkallad äreräddning av den store dramatikern, verkställd av den amerikanske veteranen bland Strindbergforskare och -översättare, Evert Sprinchorn. Redan titeln ger besked om vad det är fråga om: »Strindberg och idédramats

förfall». Sprinchorn hävdar att Strindberg är dramatikern som lagt »ett gångplank mellan naturalism och supranaturalism». Orden är Strindbergs egna, nedkastade i *Legender*, och Sprinchorn tar honom på orden. Hans tes är att ingen efter Strindberg har förmått att gestalta de stora idéernas drama. Wagner kunde det, åtminstone i *Tristan och Isolde*, Strindberg kunde det, t.ex. i *Till Damaskus*, *Dödsdansen* och *Carl XII*, men därefter har hela 1900-talets dramatikergenerationer blivit offer för Darwins, Marxs och Freuds mekaniska världsbild. Sprinchorn väjer inte för de stora namnen: Brecht, Beckett, Ionesco, Pinter, O'Neill, Weiss – ingen av dem har förmått att liksom Strindberg binda samman den materiella och den andliga världen enligt Sprinchorns komparativa analyser, som gör ett något bedagat intryck på en läsare vid slutet av det 20:e århundradet. Att både Marx och Freud sökte de för oss dolda ingredienserna i den materiella världen betyder ingenting för Sprinchorn. Han säger heller inte mycket nytt om Strindberg, men tror sig tydligen behöva cementera idolens piedestal genom att välta omkull samtliga andra statyer i 1900-talets dramatiska minneslund. Det är föga övertygande och, enligt min mening, helt onödigt.

Strindbergforskningen har likväl rört på sig. Författaren som privatperson har trätt in i skuggorna och ut i ljuset har kommit Strindbergs verk såsom det ter sig på 1990-talets teaterscener. Den engelske författaren Clive Sinclair har gjort ett satiriskt återupplivningsförsök av Strindberg i sin bok *Augustus Rex*, där han låter Strindberg möta upp i 1960-talets Stockholm. Det är en underhållande bok, men själv tror jag att Strindberg lever på riktigt, genom sitt nyutgivna verk och genom en ständig ström av nya iscensättningar. Inte på en piedestal, utan på tiljan möter Strindberg det nya årtusendet.

Willmar Sauter

Strindbergiana. Nionde samlingen utgiven av Strindbergssällskapet. Atlantis 1994.

Ska man hålla liv i Strindberg så ska man också utnyttja det biografiska, säger Lars Dahlbäck helt sonika i »ett samtal om Strindberg och litteraturvetenskapen» i Tidskrift för Litteraturvetenskap (nr 2 1994). Karl-Ivar Hildemans uppsats Strindberg, hans släktingar och *Pelikanen*, som fått inleda den nionde samlingen av *Strindbergiana*, tycks mig bara alltför biografiskt fixerad. Men visst gör det intryck att läsa om Märta Frödings, Strindbergs systerdotters, vånda på gamla dar och överhuvud om den trassliga problematiken vad gäller Strindbergs fabulering i pjäsen kring sin syster och hennes familj. Också Ture Rangströms bidrag är baserat på vittnesbörd från kammarspelens tid. Här rör det sig om Intima teaterns landsortsturné våren 1909 under ledning av den unge Alrik Kjellgren, Ture Rangströms morfar; dennes brev och turnésamling ger i sin kappsäck underlag för en doktorsavhandling, försäkrar Rangström entusiastiskt.

På samma sätt som Rangströms uppsats utgör Louise Vinges bidrag ett omtryck; det rör sig om »de besatta i Lund» och Strindbergs texter som litterärt har transformerat lundamiljön. Gunnar Syréhn åter fokuserar hämnden som motiv i Strindbergs pjäs Fordringsägare där han tycker sig se likheter med västernfilmens dramaturgi. För en Strindbergsuppsättning, en rysk urpremiär på Ett drömspel, på Akademiska teatern i Omsk i Sibirien 1992 redogör gästregissören Maria Fridh, medan Richard Bark summerar våra inhemska Strindbergsuppsättningar 1990–92. Evenemanget *Strindberg Dramaten 93* skärskådas så av Magnus Florin.

En för forskare nyttig orientering om Strindbergssällskapets och Strindbergsmuseets pressklippsamling ger slutligen Göran Söderström. Det berörda samtalet i Tidskrift för Litteraturvetenskap förmedlar för övrigt insyn i utgivningen av Strindbergs Samlade Verk liksom av breven. Jag noterar Lars Dahlbäcks uppgift att den tyska Insel-upplagan av Strindbergs verk förefaller ha strandat. »Det är en enormt stor satsning som troligen går i graven.» Inte heller finns Strindberg – till skillnad från Ibsen – tillgänglig i någon amerikansk eller engelsk klassikerserie, framhåller Björn Meidal. I Ryssland är det givetvis i det avseendet illa ställt; det var en utmärkt översättning av Alexandra Afinogenova som nu gjort uppsättningen av Ett drömspel möjlig.

Ulf Wittrock

Magnus von Platen: *Verner von Heidenstam och Emilia Uggla. Ett äktenskap*. Fischer & Co 1994.

»Tro mig, Ellen, att de män [...], som nu rasa mot sinnligheten, äro de mest framåtsträfvande i sin vilja», skrev Heidenstam till Ellen Key 16 dec. 1900 sedan han som han säger i brevet läst »ett femtiotal sidor i början» av Barnets århundrade. De bådas meningsutbyte nu om kärleken och erotiken har Fredrik Böök ingående redogjort för i sin Heidenstammonografi och han har dessutom i sin och Kate Bangs brevedition *Verner von Heidenstam Brev* återgett såväl det berörda brevet som ett svarsbrev till Ellen Key juldagen 1900.

Heidenstam hade i sanning tänkt om. »Verkligheten, erfarenheten svarar nej!» deklarerar han som svar på den av honom själv uppställda frågan om det är möjligt att på en gång vara en Romeo och en Kant! Sitt verk Sankt Göran och Draken ville han dra vissa konklusioner av, däribland denna: »Du skall icke stjäla i kärlek; också där blir tjuv en tjuv.»

Magnus von Platen berör inte denna diskussion i sin bok om Heidenstams första äktenskap – *Verner von Heidenstam och Emilia Uggla. Ett äktenskap* – men jag vill här föra den på tal som vittnesbörd om den radikala omsvängning som Heidenstam kom att företräda kring sekelskiftet i sin syn på kärleken och erotiken. von Platen presenterar i boken Heidenstam som en företrädare för »polygamidealet»; han ägnar ett helt avsnitt i boken åt detta och gör i det sammanhanget den reflexionen att tidigare forskning tycks ha ryggat tillbaka för det moraliskt ömtåliga ämnet. Så vitt jag ser går von Platen inte in på det förhållandet att Heidenstams ohämmade leverne på det sexuella planet förutsätter att han tidigt börjat göra bruk av den tidens antikonceptio-