

# STRINDBERG

## OCH DEN SVENSKA KRITIKEN

*Av riksbibliotekarien O. WIESELGREN*

NÄR i dessa dagar ett århundrade förflutit sedan August Strindbergs födelse faller det sig helt naturligt att ställa sig den frågan: hur har uppfattningen av Strindberg och hans verk utvecklats under den tid han varit en verksam kraft i den svenska kulturen, och hur ser man nu på hans litterära insats i jämförelse med hur man såg på honom under hans livstid? I själva verket innebär denna fråga ett problem av stor tids- och idéhistorisk räckvidd. Värdesättningen av Strindberg genomlöper i själva verket en kurva som är betecknande för hela den genomgripande förskjutning som under tiden sedan Röda Rummet utgivningsår ägt rum inom det svenska samhället.

När Strindberg debuterade var han enligt enhälliga omdömen av hans samtida en sympatisk, litet blyg och tillbakadragen ung man som gjorde intryck av att vara mycket begåvad men inte på något sätt verkade revolutionär eller himlastormare. Han har i sin självbiografi romantiserat sin ungdomstid ur synpunkten av de erfarenheter som han senare hade tillfälle att göra och därigenom lagt en säkerligen något överdriven tonvikt på det oharmoniska, brustna och våldsamma i sitt temperament. Helt visst gömde sig där kraftkällor av oanad styrka, men detta kom i ungdomsåren knappast till synes utåt. Hans första litterära försök emottogs också av de tongivande skikten inom dåtidens litterära Stockholmsliv med avgjord sympati. Det har väl knappast varken förr eller senare hänt att en okänd ungdom på 22 år inom loppet av en mycket kort tid fått inte mindre än två stycken uppförda på landets nationalscen och dessutom erhållit mention honorable i Svenska Akademien. Motgången med Mäster Olof, som i alltför många år fick vänta på uppförande, var inte som Strindberg antog uteslutande motiverad av ovilja mot stycket och ej

heller av personlig avvoghet mot dess författare. Ett mycket vä-  
gande skäl förelåg emellertid däri att den kungliga scenen inte  
ägde någon skådespelare lämpad för att sättas in i Mäster Olofs  
roll — Axel Elmlund, scenens dåvarande bästa kraft, var en svär-  
misk elegiker som inte alls lämpade sig för uppgiften och som dess-  
utom var mycket sjuklig —, och att Edvard Stjernström tvekade  
inför de stora kostnader som styckets framförande måste förorsaka  
en teaterledare, vilkens förråd av historiska kostymer och dekora-  
tioner var ytterst begränsat, måste anses fullt förklarligt. I Kung-  
liga Biblioteket, där Strindberg 1874 vunnit anställning, var han  
uppskattad som kamrat och ansedd som en ganska lovande fack-  
man, dock med vissa reservationer särskilt från en av kollegerna,  
den fjorton år äldre bibliotekarien Lorens Benjamin Bagge, som  
tyckte att han skrev alldeles för slarvigt och därför med hård  
hand tvang honom att lägga om sin handstil till cirklad och pryd-  
lig korrekthet. I denna hans ställning gjorde utgivandet av Röda  
Rummet år 1879 ingen ändring till det sämre men väl till det  
bättre. Vill man se hur en typisk representant för den då för tiden  
i Sverige rådande sociala överklassen såg på detta verk kan man  
gå till teaterchefen, hovmarskalken av Edholms anteckningar. Han  
betecknar boken som »märkvärdig, cynisk och tröstlös men med  
glänsande stil», alltså ett omdöme med ungefär samma tonfall som  
det han tidigare ägnat Mäster Olof: »Rabulistiskt stycke, ej utan  
talang.» De ledande kretsarna inom samfundet Idun, som spelade  
en mycket betydande roll i Stockholms litterära och vetenskap-  
liga värld, sågo på den unge författaren med välvilliga blickar  
och invalde honom till ledamot, något som ansågs som en stor  
heder och hade avsevärd praktisk betydelse. Man kan alltså sna-  
rast säga att utgivandet av Röda Rummet stärkte och befäste hans  
ställning och skänkte honom det författarrykte som han tidigare  
förgäves eftersträvat. De skådespel han skrev under de närmast  
följande åren behövde inte vänta på framförande, förläggarna  
voro välvilliga, och omdömena om hans författarskap i dess hel-  
het gestaltade sig i allmänhet gynnsamt. Han överdrev inte, i  
varje fall inte nämnvärt, när han i ett brev till Heidenstam 1885  
beskrev sitt läge i dessa ordalag: »Du må inte tro att världen (le  
monde) var stängd för mig med Röda Rummet. Tvärtom. Klem-  
ming var min vän (han svor på Snoilskys beröm). Idun öppnade  
sina armar, allting lekte och log! ...» Men det dröjde inte länge  
förrän brytningen kom och därtill med en våldsamt som skulle  
visa sig avgörande för Strindbergs hela framtida utveckling.

Förmodligen var det Strindbergs arbete i Kungl. Biblioteket som under dessa år kommit hans intresse att vända sig till forskningen och alldeles speciellt till kulturhistorien, som bland hans kamrater inom institutionen hade flera representanter. Det var också denna forskning som satte sin prägel på det organ som stod i främsta ledet bland Stockholms dåvarande periodica, *Ny illustrerad tidning*. En ständigt återkommande företeelse i dess spalter voro anekdoter från gamla tiders liv, återgivna med en rikedom av konkreta detaljer ägnade att förmedla ett omedelbart verklighetsintryck. Det var med kulturhistoriska enskildheter av detta slag som man ville skänka nytt liv åt den mot akademisk abstraktion tenderande historieforskningen, vars begränsning till det politiska och militära allt mer och mer började uppfattas som en allvarlig brist. 1879, alltså samma år som *Röda Rummet* kom ut, började Hans Hildebrand offentliggöra sitt mäktiga verk *Sveriges Medeltid*, i vilket han ämnade sammanfatta resultaten av sina omfattande forskningar i vårt lands odlingshistoria under äldre tider. Därmed hade den svenska forskningen slagit in på samma linje som W. H. Riehl markerade i Tyskland och Troels-Lund i Danmark. Hur ivrigt Strindberg studerat hithörande litteratur och hur skickligt han vetat utnyttja dess resultat ser man många prov på i *Mäster Olof*. Nu ville han som forskare gå fram på samma väg och i handling bevisa för sina fackkunniga bibliotekskamrater att han var deras jämlike. I hemlighet hade han länge närt inom sig en lust efter att bliva upptagen i det lärda skräet som fullmyndig mästare, och nu föreföll honom tillfället vara särskilt gynnsamt, då det gällde en i vetenskapen nyintroducerad form av historisk forskning, vars metoder han med sin rika fantasi och sin snabba kombinationsförmåga ansåg sig vara alldeles speciellt kallad att behärska. Säkerligen hade han med intresse läst vad Troels-Lund skrivit i samma riktning (första delen av *Dagligt Liv i Norden* utkom också det litterärt betydelsefulla året 1879) och därav stimulerats till att arbeta efter samma grundsatser. Om han tagit kännedom om den recension som Hans Hildebrand i första årgången av *Historisk Tidskrift* ägnade detta verk skulle han möjligen ha känt en viss tvekan, ty recensenten klandrar Troels-Lund just på grund av det som Strindberg säkerligen satte högst hos honom, nämligen hans starka subjektivism och hans originella, fastän enligt recensentens mening alltför nyckfulla materialbehandling. Det blev också Hildebrand som fick i uppdrag att anmäla första häftet av Strindbergs *Svenska Folket i helg och söcken*, då det i slu-

tet av 1881 såg dagen. Tonen i denna anmälan är onekligen något skarp, särskilt i anledning av det häftiga anfall Strindberg i sitt företal gjort emot Geijers bekanta uttryck att svenska folkets historia är dess konungars, men erkännande saknas icke. Hildebrand omtalar skildringens formella förtjänster och betonar att behandlingen och synpunkterna äro stundom nya och intressanta. Att verket däremot skulle kunna anses helt originellt och banbrytande vill han inte gå med på, då det varken saknar paralleller inom utländsk litteratur eller nämnvärt skiljer sig »från t. ex. det verk om Sveriges Medeltid som är under utgivning av en annan författare». Hur aktuellt emellertid problemet kring det Strindberg-ska verket uppfattades visas av att Hildebrand redan året därpå än en gång tar upp det till behandling i en uppsats betitlad Historia och kulturhistoria och likaledes publicerad i Historisk tidskrift. Han analyserar där med kritisk sond det allmänna program för den kulturhistoriska forskningen som Strindberg låtit åtfölja sitt verk och påvisar dess oklarhet: författaren har inte satt sig in till fyllest i de olika uppgifter som äro satta för historien och kulturhistorien. Men, fortsätter Hildebrand, även om författaren uppfattat detta mindre riktigt så finnes bakom hans förlöpnings dock något som verkligen är gott och väl värt att beakta. Fastän kritiskt är alltså också detta omnämnande hållet i aktningfulla former, och dess upphovsman behandlar genomgående Strindberg som en man av facket och icke som en dilettant utan verkliga förutsättningar för att lösa den uppgift han satt sig före.

Vid sidan av Hildebrand läto emellertid åtskilliga andra röster höra sig om Svenska Folket, och dessa anslogo i flera fall en betydligt mindre värdig ton. Där kom också till synes den skrämmässiga ringaktningen för den utomstående bönhasen, som utan lov vågat sig in på ett arbetsområde dit han på grund av sina bristande förutsättningar inte borde ha tillträde. Detta gjorde Strindberg ursinnig och kom honom att börja tänka på en litterär hämnd i stort format. I sin självbiografi har han ställt sig den frågan: Varför lät jag inte udda vara jämnt, glömde bort vad som skett och övergick till ett nytt stadium? Någon rationell förklaring kan han inte ge, ty vad han skriver om sitt rashat och sin benägenhet för att ta hämnd för sina och sin klass' oförrätter är en senare konstruktion. Verkliga orsaken var helt enkelt att han ackumulerat en sådan mängd förargelse mot både den ena och den andra i sin samtids Stockholm att den måste få ett utlopp. Han kände dessutom mycket väl skärpan av sin kvickhets

vapen, och därför kunde han inte avstå från att bruka det med all den kraft och skicklighet som var honom medfödd

Då han sommaren 1882 började *Det nya riket* kastade han alltså alla hänsyn över bord och skrev i direkt avsikt att hämnas, att göra skada och att skandalisera. Hans framställningsform ansluter sig också mycket nära till det insinuanta sätt att skriva som var vanligt i dåtidens mycket livligt utvecklade stockholmska skandalpress. Senare tiders läsare kunna tillgodogöra sig *Det nya riket* med stort nöje, då de flesta av allusionerna numera sakna relevans, men år 1882 var förhållandet ett helt annat. Den som då tog boken i sin hand kunde inte undvika att identifiera den ena efter den andra av de behandlade figurerna och konstatera den grova ärerörighet som i flera fall kännetecknade angreppet. Det är onödigt att gå in på enskildheter, men ett faktum är att *Det nya riket* betecknade en avgörande kris i Strindbergs bana och en praktiskt taget definitiv brytning mellan honom och den äldre liberala generationen, som från och med denna tidpunkt avförde honom från dagordningen och upphörde att ägna hans författarskap något närmare intresse. En kraftigt bidragande orsak härtill var utan tvivel att flera av de våldsammast angripna voro uppskattade medlemmar i samfundet *Idun*, vilket sålunda efter *Det nya rikets* utgivande måste bli förbjuden mark för Strindberg, något som i en stad av så anspråkslösa dimensioner som 1880-talets Stockholm betydde vida mera än vad man nu kan ana. I allmänhet har man antagit att anfallet mot konstforskaren och biblioteksmannen Chr. Eichhorn varit det som särskilt framkallat samtidens indignation. Detta är emellertid knappast riktigt, ty Eichhorn var visserligen en framstående vetenskapsman, men hans personliga livsföring och särskilt hans ekonomiska transaktioner präglades av en så ytterligtgående fördomsfrihet att ett stort antal av hans vänner redan tidigare sett sig nödsakade att taga handen ifrån honom. Antagligt är tvärt om att detta kapitel på många håll endast framkallat ett ironiskt leende. Så var förmodligen också förhållandet med angreppet på den fräcke skandalskrivaren Hugo Nisbeth i tidningen *Figaro*. Våldsam indignation väckte däremot den skandaliserande attacken mot professor F. A. Cederschiöld, som tillhörde *Iduns* mest kända medlemmar. Det var en hämnd för en ofördelaktig recension av *Röda Rummet*. Likaså torde den giftiga karikatyren av Gustaf Fredriksson och den försmädliga karakteristiken av Wirsén — båda dessa voro även medlemmar av *Idun* — ha upptagits synnerligen illa. Det

intresse som Strindberg kunnat påräkna från medlemmarna av den äldre, tongivande generationen av liberal läggning tog alltså ett hastigt slut i och med att Det nya riket nådde offentligheten.

Inom kort hade också Strindberg enligt vad som framgår av breven till Per Staaff förstått att hans ställning i hemlandet numera åtminstone för en tid framåt blivit ohållbar. På hösten 1883 reste han utomlands och stannade borta under flera år, ständigt sysselsatt med litterärt arbete. Intresset för hans produktion var emellertid under denna tid i hemlandet i avtagande. Carl Snoilsky, som i sin av sociala skäl framtvingna landsflykt såg på Strindberg med en viss sympati, kunde trots allt i diktsamlingen av år 1883 inte finna mer än en sak som tycktes honom värd erkännande, nämligen dikten Solrök. Att hela samlingen gick så gott som obemärkt förbi i Sverige är genom K. O. Bonniers meddelanden bekant. Först genom Giftas-åtalet blev Strindberg åter helt plötsligt en gestalt i första ledet av den svenska litterära kampanjen. I och med detta steg han med ens fram som den nya radikala generationens man, vilken höjdes på skölden och hyllades av den ungdom som just börjat kämpa för att nå fram till ett avgörande inflytande på landets öden. Resan till Sverige och mottagandet där i oktober 1884 stadgade för långa tider framåt för större delen av den svenska publiken och särskilt för ungdomen bilden av Strindberg som den geniale, våldsamme och trotsande revolutionären, vars uppgift det var att skaka det rådande samhällets murkna byggnad så att dess fall skulle komma hart nära.

Men under de följande åren, vilka Strindberg tillbragte på resor utomlands, blev både han själv och hans syn på livet en helt annan än den för vilken man hyllat honom under de hektiskt uprörda oktoberdagarna 1884. Med sin oerhört fina mottaglighet märkte han snart att den naturalistiska epoken lutade mot sitt slut och att dess livsåskådning inte längre ansågs hålla måttet. 1887 kom från Paris den första signalen, i det att fem bemärkta yngre författare utfärdade ett litterärt manifest, i vilket de togo avstånd från Zola och förklarade sig anse hans litterära program föråldrat, sterilt och tarvligt. Under de närmast följande åren hoppade sig tecknen på en genomgående förändring i hela det andliga läget i Europa. Till de första hörde J. K. Huysmans omvändelse och hans anslutning till trappistorden, andra voro Maurice Bouchors förnyelse av de medeltida legendmotiven, Paul Bourgets uppseendeväckande roman *Le disciple* med dess angrepp på Taines

indifferentism och dess proklamerande av religion och moral som livets viktigaste element och den ryktbare kritikern Ferdinand Brunetières värtaliga och inspirerade försvar för den katolska kyrkan och den ideella traditionalismen. Hela denna atmosfär påverkade inom kort Strindbergs känsliga sinne, där den religiösa bottenatsen alltid funits kvar, till och med under de tider då han som våldsammast uppträtt mot kristendomen och moralen. Bekant är hur han under 1890-talet allt mer och mer glider in i denna nya stämning, som så småningom slutar med att föra över honom på helt nya linjer och ge upphov till den oerhört rika och märkliga produktion som numera i regel betraktas som hans mest betydelsefulla och som ur allmänt litteraturhistorisk synpunkt också är det. På världslitteraturens utveckling ha de under denna tid och senare tillkomna verken, bekännelseskriifterna *Inferno* och *Legender*, *Drömspelet*, *Dödsdansen*, *Till Damaskus-trilogien* och *kammarspelen*, utövat ett bestämmande inflytande, vilket kommer till synes på många håll, främst hos Eugene O'Neill, som vid flera tillfällen öppet förklarar Strindberg som sin beundrade mästare.

När Strindberg i slutet av år 1896 återvände från Paris till Sverige och slog sig ned i Lund kunde han emellertid inte undgå att göra en egendomlig iakttagelse, nämligen den att man i hans nya omgivning stod helt och hållet främmande för den andliga nyorientering som under senare år ägt rum i den europeiska världen. Hemma stod allt kvar på den gamla ståndpunkten. Visserligen hade en ny litteratur med nya motiv och former brutit igenom med nittiotalsromantikerna, men i avseende på livsåskådningsfrågorna stod man såväl inom det gamla som det nya lägret kvar på den negativa ståndpunkt som man under 1880-talet intagit. Den Strindberg som återvänt från den europeiska kulturens metropoler med en ny livsåskådning formad i anknytning till de andliga krafter som där voro verksamma blev tämligen tveksamt mottagen i den svenska åttiotalsradikalismens stillastående miljö. Man fortsatte att hylla den revolutionäre stridman som man hyllat vid Giftasprocessen 1884 utan att lägga märke till eller fråga efter att denne man numera helt förkastat de synpunkter han då gjort sig till målsman för. Klart besked om detta fick Strindberg då han läste den artikel som tidens ledande kritiker inom det frisinade lägret Oscar Levertin publicerade i anslutning till en i slutet av 1897 i Stockholm anordnad utställning av Strindbergs porträtt och vars tankegång sedermera fortsattes i studien över

Strindberg, mystikdiktaren. Författaren tillbakavisar här utan vidare hela den strindbergska åskådningen som vidskepelse och narraktighet — Legender, detta oändligt gripande mästerverk av psykologisk självanalys, förklaras bestå »till största delen av stupida anekdoter, illa kontrollerade sinnesintryck, förvirrade syner och infall» —, och han betecknar deras andliga syn som »sjuk och liten och endast ägnad att giva det vidskepliga pratet vatten på sin skvallrande kvarn». I motsats till den livsåskådning vartill Strindberg nu är på väg att kämpa sig fram ställer han sin egen längtan efter »den av stränga, omutliga naturlagar styrda världen», samma lagar som han hyllat i avslutningen av sin essay över Lucretius i ordalag som oförtydbart syfta på Strindberg och hans bekännelseskriter. Det är med ett ord det gamla åttiotalets naturalistiska och mot religionen avvisande livsbild som här ställes i motsats mot Strindbergs och betecknas som den högre och värdefullare.

Den signal som Levertin här gav följdes årtal igenom av praktiskt taget hela den svenska kritiken. Det finns såvitt man kan finna ingen av dåtidens litterära bedömare i vårt land som verkligen haft klart för sig att Strindberg representerade ett nytt och framåttförande moment i den litterära utvecklingen, under det att de som stannat kvar på åttiotalismens ståndpunkt voro på efterkälken i förhållande till den europeiska litteraturen. Man måste över huvud taget förundra sig över den märkvärdiga brist på kontakt med de religiösa rörelserna som kännetecknar vår nittiotalslitteratur. Den sökte sig fram till nya motiv, diktade i nya tonarter och upptäckte nya melodier, men på djupet gick den aldrig. Detta gäller även om en oroligt sökande ande som Selma Lagerlöf, vars väg egendomligt nog dock inte gick till de verkliga religiösa källsprången utan till tämligen kuriösa surrogat av ringa hållfasthet. När kritiken därför hos Strindberg mötte en religiös känsla stegrad ända intill lidelse och en hänsynslöst uppriktig personlig uppgörelse med det kristna problemet stod man handfallen och visste inte vilken ståndpunkt man skulle fatta. En och annan bedömare kunde visserligen inte undgå att beröras av poesien i Drömspelet, men dess bittra syndkänsla och dess brinnande Gudslängtan var det ingen som förstod. Detsamma gäller om Till Damaskus: man uppfattade stycket blott som en uppgörelse mellan Strindberg och människorna i hans omgivning, men att det är ett mäktigt skakande drama om Gud och människosjälen gick såväl kritiken som publiken förbi. Dödsdansen kallades med ett



av den dåtida kritiken favoriserat ord som ständigt kommer fram på tal om Strindberg, »ett äktenskapsgräl». Att dramat med en kraft jämförlig med Dantes skildrar världen utan Gud och utan nåd, en värld där människorna kommit så långt i förfärande ondska att de börjat hata Gud och liksom själarna vid stranden av Acheron (Inf. III, 124—26) längta till helvetets innersta kretsar för att komma så långt från honom som möjligt, det förstod varken kritiken eller åskådarna. Icke heller bland sina gamla vänner fann Strindberg någon resonans för de stämningar som numera behärskade honom. Efter sin återflyttning till Stockholm i slutet av juni 1899 försökte han visserligen att få kontakt med de kretsar där han brukat röra sig, men den gamla samstämmigheten vägrade att infinna sig. Då han en dag haft en middag i sitt hem vid Banérgatan för Carl Larsson, Gustav av Geijerstam, Karl Nordström och Richard Bergh antecknar han att stämningen var låg och tillfogar orden: »Jag fick intrycket att detta var en avskedsmiddag från åttiotalet.»

Hur långt samtiden stod från den verkliga Strindberg under denna period av hans liv, märktes också av det sätt varpå hans stycken spelades. Dåtidens teater i vårt land behärskades av två huvudinflytelser, den franska traditionen med dess formella korrekthet och elegans och (för historiska stycken) Meiningerstilen, oftast dock i tämligen urvattnad form. När tidens största regissörsbegåvning, Harald Molander, gick ur tiden år 1900 vid blott 42 års ålder, förlorade Strindbergsdramat den man som kunde ha skänkt det en värdig scenisk gestalt, i den mån detta över huvud taget var möjligt med dåtidens skådespelarmaterial. Den förnämsta framgång på scenen som Strindberg under sina senare år vann, Gustav Vasa, som Harald Molander hann med att iscensätta, gav en imponerande bild av vad ett Strindbergsdrama kunde formas till, men icke ens här nådde man fram till de djupaste rötterna av personligheternas väsen. Emil Hillberg spelade en praktfull Gustav Vasa i ungefär samma romantiska stil som Georg Dahlqvist skulle ha gjort, men att tolka den inre striden hos konungen, hans uppgörelse med sin straffande och ledande Gud låg inte för honom. I Emil Grandinsons uppsättning av Till Damaskus måste man faute de mieux lämna Den Okändes roll till den sentimentale och absolut ointellektuelle August Palme, som stod rollens hela andliga läge så fjärran som möjligt. Och då Drömspelet år 1907 gick över Svenska Teaterns scen var det blott två av de uppträdande som fattat styckets väsen, Harriet

Bosse och Tore Svennberg. Vad dessa båda där bjödo var förmodligen det djupast gripande av Strindbergstolkning som man dittills fått uppleva på våra scener. Men tyvärr var hela framförandet för övrigt synnerligen svagt, både artistiskt och tekniskt, och man kan förstå att Strindberg på generalrepetitionen led verkliga kval och fick ett starkt intryck av att stycket egentligen inte alls borde spelas. Man har skäl att anteckna detta, då Strindberg eljest i regel inte hade någon särdeles skarp blick för skådespelarprestationer och deras värde. Han stod i detta hänseende kvar på en tämligen ålderdomlig ståndpunkt och hade icke i nämnvärd grad berörts av de nya rörelser som under 1890-talet brutit fram inom kontinentens scenkonst. Under sina långa utomlandsår hade han sällan eller aldrig gått på teatern. Först då han konfronterades med Harriet Bosses oändligt fint nyanserade, spröda och känsliga människotolkning väcktes hans intresse för scenens konst på nytt, och han fick en helt ny föreställning om vad skådespelarkonsten kunde nå upp till. Men hennes sköna och gripande utformning av Indras dotter passade tyvärr mycket illa tillsammans med Svenska Teaterns i övrigt helt förfelade Drömspelsföreställning med dess torra fantasilöshet och dess brist på konstnärlig spännkraft. Stycket ställde krav som dåtidens regissörer inte kunde uppfatta och dåtidens skådespelare inte fylla. Därför blev dess öde att skymta och försvinna utan att efterlämna något starkare intryck hos den publik — för övrigt tämligen gles — som fann vägen till Svenska Teatern de gånger stycket uppfördes.

Den av Strindberg själv uppsatta Intima Teatern sökte nog i möjligaste mån följa diktarens intentioner vid sitt framförande av hans dramer, men dess resurser voro ytterligt begränsade, och skådespelarna stodo trots sin uppriktiga entusiasm ingalunda på en sådan nivå att de kunde ge sina roller en tillfredsställande tolkning. Teaterns föreställningar kunde närmast betecknas som passabla och i vissa fall goda amatörprestationer men ej heller mera. Strindberg förmådde å sin sida knappast fylla måttet som regissör. Han saknade i anmärkningsvärd grad, som bl. a. Emil Grandinson intygat, blick för det praktiska teaterarbetet och stod i det hela taget i fråga om skådespelarkonst kvar på sin ungdoms ståndpunkt. För psykologisk rolltolkning hade han föga sinne, och han var därför som regissör ungefär lika föråldrad som han var framåtförande och nyskapande som författare. Intima Teaterns föreställningar förmådde heller icke på få undantag när (Påsk var ett av dessa) locka någon större publik. Man spelade tappert och ut-

hålligt kväll efter kväll, men publikfrekvensen var oftast mycket klen, så klen t. o. m. att man ej hade hjärta att låta Strindberg veta den verkliga sanningen. Inre slitningar tillkommo också som ett störande element, och så småningom måste teatern helt upphöra med sina föreställningar och upplösa sin ensemble.

De stycken som Strindberg nyskrev för denna scen, kammarspelen, emottogs i likhet med större delen av hans senare produktion snävt eller direkt avvisande av kritiken. Det erkännande som gavs var begränsat och ovilligt. Hela den ton som anslogs gent emot Strindbergs författarskap under dessa år visar tydligt att man knappast längre betraktade honom som en litterär kraft att räkna med. Hur bittert han kände detta framgår av ett ställe i *Blå Boken*, där han talar om en författare, som naturligtvis är identisk med honom själv, vars mästerverk, skrivna under den senare delen av hans levnad, »skändades som aldrig förr». Det våldsamma utbrottet mot samtiden och dess ledande litterära kretsar i *Svarta Fanor* motiveras till en stor del av att Strindberg med skäl ansåg sig ha blivit orättvist behandlad. Då han kom med ett bud från det nya andliga livet ute i världen och påpekade, att man numera lagt den gamla åttiotalistiska världsåskådningen bakom sig och var på väg att kämpa sig fram till en helt ny religiöst orienterad livsbild, hade han blivit avvisad och hånad, fastän han visste sig ha rätt. Därför ansåg han sig äga fullgoda skäl, då han gick till strids mot de i hans ögon falska profeter som behärskade den allmänna meningen i hans land. För våldsamheten i sitt anfall fann han motivering i det ord ur Psaltaren som han citerat i *Jakob brottas*: »Evige, skulle jag icke hata dem som hata dig? Skulle jag icke fasa för dem som uppresas emot dig? Jag hatar dem i grund och jag håller dem för mina fiender.» Också under Strindbergsfejden föll han tillbaka på den orättvisa kritiken begått emot honom, då den underkänt betydelsen av hans initiativ och ställt hans verksamhet utom räkningen. Han betonar här bland annat med full rätt det faktum att hans litterära verksamhet av samtiden var ganska litet känd i hela dess omfattning. Detta framgår också ganska tydligt av innehållet i många av de hyllningar som ägnades honom under hans senaste levnadsår. På flera håll fortsatte man nämligen helt godtroget att hylla honom för insatser, om vilkas värde han numera själv hyste en helt annan mening än vad beundrarna gjorde. Alltjämt glömde man bort hela grupper av hans betydelsefullaste verk, och hans stora testament

till tiden och eftervärlden, Blå boken, förblev praktiskt taget fullständigt oläst och obeaktad.

Tiden efter Strindbergs bortgång betecknar en paus i intresset för hans verk. Man hade debatterat honom så länge för och emot att alla epitet voro använda på ömse sidor. Man hade alltså knappast något mer att säga, och därför avstannade debatten. Erik Hedéns Strindbergsmonografi, som utkom 1921, väckte trots sin sakliga vederhäftighet knappast det intresse den hade förtjänat. Allmänt kände man att för att på nytt bringa intresset för Strindberg i brännpunkten krävdes helt nya utgångspunkter och ett nytt forskningsunderlag. Detta krav tillgodosågs år 1922, då äntligen efter många och besvärliga förhandlingar hela det strindbergska handskriftsmaterialet överflyttades till Kungliga Biblioteket från Nordiska Museet, där det tidigare legat otillgängligt under svart-sjuk bevakning av en bland Strindbergs bekanta, professor Carlheim-Gyllensköld, som med i hög grad missriktad energi för sig sökt monopolisera rätten att ordna och genomgå dem. Handskrifterna befunno sig vid överflyttningen i ett ytterst otillfredsställande skick, och mycken tid och mycket arbete krävdes för att återföra dem till den ordning som de haft under Strindbergs livstid. Då emellertid arbetet så småningom slutförts kunde materialet i dess helhet ställas till forskningens förfogande, och därmed inleddes en helt ny epok i Strindbergsstudiets historia. I Martin Lamms stora verk om Strindbergs dramer, deras motiv och deras tillblivelsehistoria fick man för första gången en inblick i Strindbergs diktarverkstad, de bärande linjerna i hans litterära skapande framträdde med förut aldrig anad klarhet och den själsliga utveckling han genomgått fick en helt ny relief. Den svenska scenen försökte också i olika repriser nå fram till en ny spelstil för den Strindbergska dramatiken, och aktningsvärda ansatser gjordes, bl. a. av Per Lindberg, men publiken stod alltfjämt tämligen kall-sinnig. Det första tecknet på att en scenisk nyskapelse av Strindberg var på väg att arbeta sig fram var Olof Molanders inscenering av den tidigare i Sverige aldrig spelade *Advent* på Dramatiska Teatern 1926. Här fick för första gången den förfärande kraften och den betvingande lidelsen i Strindbergs visionära dramatik en fullt adekvat form; särskilt scenen i balsalen med de sju dödssynderna orörliga i sina urmodiga baltoaletter och den tomma musikpaviljongen avtecknande sig mot en skrämmande bakgrund av oändligt mörker — man kom att tänka på »l'aer senza stelle» i Inf. III:23 — brände sig in i minnet med oemotståndlig

makt. Trots denna imponerande början dröjde dock inemot ett tiotal år, innan Olof Molander fick tillfälle att fortsätta på den linje han med Advent inslagit. Sin nya stora insats gjorde han 1935 med insceneringen av Ett drömspel på Dramatiska Teatern. Denna gång hade emellertid den av Martin Lamm inaugurerade Strindbergsforskningen hunnit utöva sin verkan, och publikintresset blev därför nu ett helt annat än förut. Förhållandet var att nu omsider både psykologien och skådespelarkonsten lyckats hinna upp Strindberg, som tidigare varit så oerhört långt i förväg, att man inte ägde de riktiga förutsättningarna för att kunna vare sig rätt förstå eller spela honom. Lars Hansson blev den store scenkonstnär som gav nyckeln till den nya Strindbergsframställningen. Hans intensivt levande själstolkning, skiftande i de finaste nyanserna och dock alltid buren och sammanhållen av en mäktigt formad helhetsuppfattning, bröt i förening med Olof Molanders regiväg för det nya Strindbergsintresse som lyckligtvis alltjämt kan iakttagas hos den svenska teaterpubliken och som väl inför det nu instundande 100-årsminnet kommer att ytterligare ökas. Strindbergs dramatik är, det får aldrig förgätas, den svenska scenens dyrbaraste egendom. Den har i sin ofattbart växlande rikedom från Mäster Olof till Spöksonaten ett budskap till alla, vid dess problem kunna generationer av skådespelare växa och fördjupas i sin konst, och dess livsbild och dess evighetsperspektiv kunna aldrig föråldras. Som det svenska språkets och det svenska dramats oupphunne mästare står Strindbergs rykte fast, hur än i kommande dagar litterära opinioner och smakriktningar komma att skifta och bryta sig mot varandra.