

»DET SKAPANDE MINNET« OCH FIGURATIV FRAMSTÄLLNING I ADVENT OCH PÅSK

JAN BALBIERZ

Receptionen av medeltidens teater kring 1900

Som utgångspunkt för analysen börjar jag med ett längre citat från Michail Bakhtins *Dostojevskijs poetik*:

Den litterära genren återspeglar genom själva sin natur de mest stabila, de »eviga« tendenserna i litteraturens utveckling. I genren bevaras och fortlever ständigt element av det arkaiska. Låt vara att det arkaiska bevaras i den endast tack vare dess ständiga förnyelse, dess så att säga tidsenliga anpassning. Genren är alltid densamma och inte densamma, den är alltid gammal och ny samtidigt. Genren föds på nytt och förnyas vid varje ny etapp i litteraturens utveckling och i varje individuellt verk inom en given genre. Häri består genrens liv. Därför är det arkaiska som bevaras i genren inte dött utan ständigt levande, dvs. förmöget till förnyelse. Genren lever i nuet, men den minns alltid sitt förflutna, sitt ursprung. Den representerar det skapande minnet i den litterära utvecklingens process. Just därför äger genren också kraften att garantera enhet och kontinuitet i denna utveckling.¹

Bakhtins utläggningar om genrens förmåga till anpassning och förnyelse och om dess minne tycks mig vara en bra utgångspunkt till en analys av Strindbergs sena författarskap utifrån ämnet »Strindberg

¹ Bakhtin 1991, s. 128f.

och minne«. Min tes är att samma pendelrörelse mellan det arkaiska eller nostalgiska och det ultramoderna som kan spåras i Strindbergs språk- och naturvetenskapliga skrifter återfinns i hans hantering av teatergenrer och -former. Han var en av de talrika modernister som förnyade litteraturen genom att söka sig tillbaka till litterära föregångare och äldre kulturparadigm, som konstruerade den gamla traditionen på nytt och förankrade sitt författarskap djupt i det förflutna.

Efter Infernokrisen blir medeltidens teater och dess formvärld en av de viktigaste fåror i kulturhistorien som Strindberg anknyter till. I en uppsats om medeltidens betydelse för Strindbergs sena dramatik argumenterar Harry G. Carlsson att Strindbergs intresse för medeltiden kan förankras i en bredare kulturell kontext: både på kontinenten och i England är medeltida svärmerier på modet under sekelskiftet. 1890 flyttar festspelen i Oberammergau till ett nytt spelhus – både iscensättningen från 1890 och den tio år senare är välbevakade av den svenska pressen – och vid samma tid ställer Maurice Bouchor ut dramatiserade bibliska berättelser på sin marionetteater i Paris. 1893 utkommer Maurice Maeterlincks *Pelléas et Mélisande*, 1901 visar William Poel och hans Elizabethan Stage Society en modern version av *Everyman* i London och 1911, ett år före Strindbergs död, iscensätter Max Reinhardt Hugo von Hofmansthals omarbetning av det medeltida spelet *Jederman*.

Carlsson påpekar att Strindberg var väl medveten om dessa kulturella strömningar. Redan i *Svenska folket* återfinns kapitel om den medeltida teatern, och i *Öppna brev till Intima teatern* alluderar Strindberg till Poel och hans användning av plattformar på scenen. Han nämner också Otto Devrients omtalade 1876 års uppsättning av *Faust* i Weimar (kallad *Mysterium in zwei Tagewerken*). I ett brev till Harriet Bosse rekommenderar Strindberg henne att läsa Maeterlincks essäsamling *Le trésor des humbles* (1896) inför förberedelserna till rollen som Eleonora i *Påsk*.

Elinor Fuchs, som i början av sin bok *The death of character* spårar den postmoderna teaterns genealogier, beskriver hur den tidiga modernismen i tät anknytning till den medeltida traditionen utvecklade en form som hon kallar *the modern mysterium*: »By the early years of

the century the mystery play was being conceived not only as any play of a mystical bent, but as a performance mood and also as a distinct dramatic type.«² Flera av dåtidens teatermän och författare söker sig till allegoriska framställningsmetoder och letar efter gåtfulla, andliga sammanhang bakom den materiella världen. Bland de viktigaste karakteristikerna av genren återfinns en cyklisk tidsuppfattning, det stora, kosmiska perspektivet, vandrande pilgrimer som figurer, användandet av symboliska landskap samt avsaknaden av scenisk mimesis. *Till Damaskus I* blir för Fuchs en pjäs som vände den realistiska teatertraditionen upp och ned och som samtidigt var en pastisch på den medeltida teatern: »The medieval mystery plays told the sacred history of the world; the moralities, based not on history but on doctrine, recapitulated this universal form through a central figure's progress toward salvation. *To Damascus*, Part I, is a mystery within a morality [...].«³

Till detta bör tilläggas att en av Strindbergs viktigaste läsningar på den tiden, Joris-Karl Huysmans roman *En route*, är genomsyrad av nostalgin för den medeltida konsten. I bokens början träder dess protagonist Durtal in i kyrkan Saint-Sulpice i Paris och lyssnar på en mässa med orgelmusik och körsång. Hans tankar kretsar kring musik och religion; medeltiden ter sig för honom som den epok då konsten assimilerades med andlighet, men den var också perioden under vilken konsterna fungerade i en multimedial sammansmältning:

Så under denna underbara medeltid – då konsten, närd av Kyrkan, föregrep döden och steg fram till evighetens tröskel, till Gud – anade människan, och dunkelt skönjde hon, för första och kanske sista gången, det gudomliga begreppet och den himmelska formen. De överensstämde och speglades i varandra, konst i konst. [...] På den tiden var det bland konstnärerna ett förbund av hjärnor, ett sammansmältande av själar. Målarna hade samma skönhetsideal som arkitekterna; de förenade katedraler och hel-

² Fuchs 1996, s. 37.

³ Fuchs 1996, s. 39.

gon med oförstörbara band; de vände bara på den vanliga processen, och infattade ädelstenen i överensstämmelse med schatullet, och formade relikerna efter relikskrinet.⁴

Durtal, författare till en bok om den medeltida barnamördaren Gilles de Rais, planerar att skriva en hagiografisk biografi över den saliga Lidwina. Hagiografins genre, resonerar han, är »befryndad med illuminatörernas och glasmålarnas barbariska och underbara konst, med de tidiga mästarnas eldiga och kyska måleri [...]»⁵. Hans bokprojekt anknyter formmässigt till *Legenda aurea*, »den bok som tydligast präglats av medeltidens själ».⁶

Senare bestämmer Durtal sig för att besöka klostret La Trappe där han blir omhändertagen av en viss abbé Gevrésin, ett motiv som även återkommer i Strindbergs sena romaner, fulla av klosterfantasier och manliga forskarsamfund där »bröderna» ska utgrunda ockultismens gåtor (Strindberg själv gjorde i augusti 1898 en resa till det belgiska benediktinerklostret Maredsous där han stannade en natt).

Strindbergs håg för det medeltida arvet skriver in sig i en allmän-europeisk ambition att förnya teatern och hela kulturen genom att återknyta till gamla mönster och genrer, samtidigt som det organiskt hänger ihop med hans post-Infernoideologi. Carlsson uttrycker det så här:

Strindberg's gravitation toward medieval dramatic forms for his return to belles lettres did indeed have an organic appropriateness about it. The painful decade of trials and tribulations that culminated in the Inferno Crisis took shape in his imagination as an extended journey. By 1898 he was ready to dramatize portions of that journey in his plays, and what could be more natural as a choice of form than the journey structure of mysteries and moralities?⁷

4 Huysmans 2012, s. 13f.

5 Huysmans 2012, s. 30.

6 Huysmans 2012, s. 261.

7 Carlsson 1994, s. 27.

I *En blå bok* återfinns längre utläggningar om medeltiden, ofta i en bredare kontext av civilisationskritik; medeltiden var det skede i mänsklighetens historia:

Då Europas vildar började hyfsas, då barmhärtigheten omfattade åldriga och sjuklingar, då stater ordnade och lagar skyddade, då tro, hopp och kärlek, offervillighet och ridderlighet blomstrade, då började hedningarnes natt. När Europa fick vetenskap, då Albertus Magnus, Thomas av Aquino, Roger Bacon, Arnold och Basilius grundade kemin, metallurgin och medicinen, då mörknade det för hedningarne; och när medeltidens konst slog ut i det härligaste konstverk som finns: den götiska katedralen, då svärmade det för jotnarnes ögon; klockeklang och orgelsång tålde icke deras öron.⁸

Perioden ses som en positiv motpol till den fördärvade och gudlösa upplysningstiden och till den hedniska moderniteten.

Dagens forskning uppmärksammar flera aspekter av den medeltida teatern som kan uppfattas som »moderna«. Särskild vikt läggs vid de performativa inslagen. Sven Åke Heed framhåller att begreppet »medeltida teatrala former beskriver en mycket heterogen grupp av performativa inslag i det samtida kulturlivet«,⁹ som till exempel processioner eller kyrkofester. Han betonar även teaterns transkulturella karaktär, det vill säga att gränsen mellan fiktivt berättande och religiös kult ofta var otydlig.

Inspirationerna till de medeltida framträdandena var dubbla: de anknöt till bibliska berättelser men också till naturens metamorfoser under olika årstider. Den förra var universell och var integrerad i den kyrkliga liturgin i samband med påsk- och julhögtiderna, den andra hade en mer lokal karaktär och hade att göra med frandet av festligheter förknippade med olika årstider: vår- och skörde-fester och frandet av midvinter och midsommar.¹⁰

⁸ Strindberg, SV 66:341.

⁹ Heed 2007, s. 42.

¹⁰ Jag sammanfattar här teserna framställda i Heed 2007 och Nilsson 2007.

Den medeltida teatern som inte hade några givna lokaler utan spelades i städernas offentliga rum utvecklade ett eget formspråk; dess viktigaste genrer var passionsspelen som återskapade den bibliska historien och mysteriespelen som byggde på beskrivningar av och legender om helgon. En viktig gemensam nämnare med Strindbergs sena dramatik utgörs av pjäsernas temporära struktur: enskilda händelser skrivs in i en större ram av den cirkulära, mytiskt-religiösa tiden. Strindbergs post-Infernopjäser återtar arvet efter den medeltida teatern också i en annan mening. De står nära det som Glynne Wickham kallar »drama of moral instruction«, alltså didaktiska iscensättningar med ett starkt moraliskt budskap. Etiska frågor framställdes i den medeltida teatern i form av kriget mellan goda och onda makter och deras syfte var »to illustrate in a [...] personal and direct manner what traps the Devil set for the unwary; how they were baited; and how, with the aid of Divine Grace, the individual soul might [...] attain salvation«. ¹¹ Teatern blir således en form av »popular education«, ett »drama of crime and punishment«.

Flera kommentatorer, bland annat Björn Meidal och Per Stam, har betonat att Strindbergs reformidéer och hans tankar om den nya teatern var i mycket hög grad påverkade av hans läsning av teaterhistorien, i synnerhet av två volymer: akademiledamoten Gustaf Ljunggrens *Svenska dramat intill slutet af sjuttonde århundradet* (återfinns i »Biblioteket 1883« i Hans Lindströms förteckning) och Herman A. Rings *Teaterns historia från äldsta till nyaste tid* från 1898. I breven och teaterpublikationerna skriver Strindberg om att han tänkte använda »Molière-banan«, simultana dekorationer från Oberammergau och draperier med direkt hänvisning till Rings bok.

Båda kompendierna bygger mest på kontinentala källor och innehåller detaljerade kapitel som tecknar huvuddragen av medeltidens teaterestetik, en estetik som visar flera likheter med det teaterkoncept som Strindberg höll på att utarbeta efter 1898. Ljunggren skriver om att historien om frälsarens liv delades in i smärre enheter som spelades under olika delar av det sakrala året så att de enskilda delarna kan

¹¹ Wickham 1987, s. 106.

ses som akter i frälsningsdramat. Det började med advent som prolog, sedan kom julen och slutligen påsken som slutakt. Det var också påsken som med sin rad av betydelsefulla helgdagar blev som mest intensivt behandlad i mysterierna. Repertoaren berikades med införandet av burleska mellanspel med djävulen som huvudperson som senare utvecklades till självständiga farser. Ljunggren nämner också användandet av allegoriska figurer i moraliteter om syndafallet och frälsningen.

Rings *Teaterns historia* – en festskrift som trycktes med anledning av den nya Dramatens invigning – är till största del en beskrivning av teaterarkitekturen. Hans tes är att teatern genom seklerna har bevarat vissa grunddrag när det gäller scenens och själva byggnadens utformning. Han skildrar till exempel den »ambulatoriska« mysteriebanans förvandlingar. Också Ring betonar det självklara faktumet att den medeltida teatern var förankrad i religionen. Teatern ses av honom som en profan omvandling av den katolska mässan; teaterns passionshistorier skrev in sig i det liturgiska året: från Kristi födelse vid juletiden till Kristi död och återuppståndelse under påsken.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Strindberg anknyter till den medeltida teaterestetiken på fyra olika plan: det handlar om föreningen av realistisk och allegorisk representation, inskrivandet av de fiktiva, ofta vardagliga historierna i ett stort mytiskt-sakralt sammanhang, exploateringen av medeltida genrer samt övertygelsen att teatern borde komma med ett didaktiskt, moraliskt budskap.

Erich Auerbach om figurativ realism

Det kulturella minnet av medeltiden uppenbarar sig i Strindbergs texter på olika nivåer. Vid sekelskiftet börjar han utforma sina handskrifter som illuminerade manuskript. I den teatraliska praktiken experimenterar han med plattformar och förenklade scenerier, något som kan ses som en direkt anknytning till medeltida scenkonstruktioner. Sommaren 1898 utkommer en fransk utgåva av *Inferno* med mysteriespelet *De creatione et cententia vera mundi* som prolog (ett grepp som redan förekommit i *Mäster Olof* med dess omarbetning av *Coram populo*). En planerad fjärde volym av Infernotrilogin skulle bära titeln *Mira-*

kelboken. Det viktigaste är dock att Strindberg i sin dramatik utnyttjar den medeltida teaterns mest fundamentala strukturer som konflikten mellan gud och djävul eller figuren av den vandrande människan som prövas och frestas på sin resa genom livet.

Att Strindbergs sena dramatik ofta anknyter till stations- eller vandringsdramat i en modern variant av det medeltida mysteriespelet har ofta påpekats av forskningen. Man bör också nämna att detta återbruk av gamla konventioner inte bara gäller medeltiden utan i högsta grad också barockens teater, och detta både i konkreta sceniska lösningar (som gudarnas nedstigning från himmelriket till världen i prologen till *Ett drömspel*) och i hela det ideologiska konceptet om världen som teaterscen eller som illusion, en blek och förvrängd avbild av den gudomliga verkligheten.

I kapitlet »En religiös teater« i den första delen av *En blå bok* kommenterar Strindberg den allegoriska, sedelärande teaterns oförmåga att fungera i ett modernt samhälle:

Det fanns i min ungdom en teaterförfattare, som efter att ha varit satiriker, slutligen lättades av medlidande med människorna, och som han själv genom ett gott och relativt lyckligt liv fått mildare känslor, såg han människorna i en ljusare dager. Nåväl, han skrev en pjäs med bara ädla människor, känslofulla, ömhjärtade. Vad hände: Publikens trodde först det var ironi, men i andra akten upptäcktes sveket. En stämman ryter från parkett: Fyf-n, det är ju allvar; och under ett stigande äckel gick pjäsen fram; åhörarna skämdes för varandra, och på författarens vägnar, några sprungo ut, och de kvarvarande skrattade: skrattade åt godheten, uppoffringen, försakelsen, förlåtelsen. De kände icke igen sig, ansågo skildringarna onaturliga; det gick inte till så i verkligheten, människorna voro inga änglar. Det är farligt således att tala väl om människorna, ibland. Men nu är att märka, det religiösa människor icke besöka teatern, emedan teatern är gudlös. Den grekiska tragedien började med offer åt gudarna, och alla tragedierna handla om människans vanmakt i kampen mot gudarna. Varför göra icke

våra religiösa en teater, där man får se hur det onda beskrattas och avslöjas?¹²

Den sista meningen, »en teater, där man får se hur det onda beskrattas och avslöjas«, kan ses som en programförklaring som Strindberg realiserar i sitt sena författarskap. Som Sven Delblanc har påpekat intar Strindberg efter Infernokrisen en författarroll som straffande profet; också i Brandells biografi kallas han »uppfostrare och diktare«. ¹³ Litteraturen förvandlas till ett ambitiöst antropologiskt projekt med performativa inslag: den ska förändra något i verkligheten, omvända och förbättra människan (en syn som Strindberg delade med till exempel den sene Leo Tolstoj).

Ett spörsmål som är nära besläktat med genreproblematiken är frågan om Strindbergs förhållande till realism och representation efter Infernokrisen. Tolkningens riktning har angivits av själva författaren som i *Öppna brev till Intima teatern* beskriver Emil Grandinsons uppsättning av *Till Damaskus* där denne »sökt förenkling« och bibehållit den »sträng[a] kontrapunktisk[a] form[en]« i 17 tablåer. Lite senare tillägger Strindberg: »Men, allegoriserande pilgrimsvandringen, går dramat fram till den 9:e tablån som tilldrar sig i Asylen; sedan vänder det utdrivna paret om på sin färd och får knoga tillbaka, då även sceneriet omvändes så att dramat slutar i Gathörnet, där det börjat.« ¹⁴

En allegorisk läsning av *Till Damaskus* (»allegoriserande pilgrimsvandringen«) kan således ses som auktoriserad av författaren, men komplikationerna är många. Visserligen innehåller Strindbergs sena författarskap talrika allegoriska inslag – framför allt är hans naturvetenskapliga projekt byggt på allegoresens principer och på den arkaiska övertygelsen att naturen är en bok som kräver utläggning – men en mycket mera adekvat term för att beskriva hans poetik efter 1890-talet tycks mig vara beteckningen *figura* såsom den används av Erich Auerbach i en uppsats skriven i Istanbul och tryckt i Florens i tidskriften *Archivum Romanicum* 1938.

¹² Strindberg, SV 66:75

¹³ Brandell 1989, s. 65.

¹⁴ Strindberg, SV 64:232.

Auerbach skiljer mellan den allegoriska/mytiskt-symboliska och den figurativa framställningen. Skillnaden är att vi i allegorin befinner oss i abstraktionens värld. Typiska allegorier framställer dygder eller lidelser, mänskliga eller moraliska egenskaper (i den medeltida, liturgiska teatern förekommer figurer som Misericordia/Barmhärtighet, Veritas/Sanning, Iustitia/Rättvisa eller Sapientia/Vishet) medan gestalter, platser och händelser i den figurativa traditionen är både tecken som hänvisar till eller illustrerar något annat *och* materiella realiter djupt förankrade i verkligheten, kroppsligheten och historien. Lika viktigt är *figurans* temporala aspekt: en händelse förebådar en annan, den andra begivenheten blir en uppfyllelse av den första.

Ett snitt i den litteraturhistoriska utvecklingen bildas enligt Auerbach av Dantes *Den gudomliga komedin* som fortfarande är djupt förankrad i det allegoriska arvet men som samtidigt bjuder på hyperrealistiska beskrivningar av den hinsides världen. Auerbachs tidigare bok hette betecknande nog *Dante als Dichter der irdischen Welt, Dante som diktare av den timliga världen* (1929).

Auerbach ger några exempel på hur den figurativa framställningen fungerar hos Dante. Självmördaren Cato, Caesars ärkefiende, hedning och – efter sin död – väktare i purgatoriet, representerar dygder som kärlek till frihet men framställs samtidigt som en levande, konkret individ. Vergilius, Dantes guide till den undre världen, betraktades av den tidiga hermeneutiska traditionen oftast som en allegori över förnuftet, men – som Auerbach framhäver – gestaltas på ett så pass personligt och individualiserande sätt att han både är och inte är sig själv. Vergilius fungerar samtidigt som en prefiguration av en annan verklighet och en människa som lever i sin kroppslighet: »Vergilius är alltså inte en allegori för en egenskap, dygd eller kraft [...] Han är Vergilius själv. Men han är det naturligtvis inte på det sätt som senare diktare har försökt återge en mänsklig gestalt i hennes historiska sammanhang som till exempel Shakespeare gör med Caesar [...].«¹⁵

¹⁵ Auerbach 2016, s. 182, min översättning. I original: »Vergil ist also nicht die Allegorie einer Eigenschaft oder Tugend oder Kraft [...] Er ist Vergil selbst. Aber er ist es freilich nicht in der Weise, wie spätere Dichter eine menschliche Gestalt in ihrer innergeschichtlichen Verstrickung wiederzugeben versucht haben: etwa wie Shakespeare den Caesar [...].«

Termen *figura* blev ett nyckelbegrepp i Auerbachs syn på den västerländska litteraturens utveckling och den återkommer i hans opus magnum *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen* från 1946. Bokens *master plot* är att den europeiska litteraturen utvecklar sig mot en alltmer realistisk representation av den jordiska, fysiska verkligheten, och Auerbach belyser denna process i en lång rad av punktanalyser.

I avsnittet om Farinata och Cavalcante rekapitulerar Auerbach sina utläggningar om *figura*. Här beskriver han Dantes poetiska universum som en värld där det alltid finns »en förbindelse mellan varje jordiskt fenomen och den gudomliga planen« och där den materiella verkligheten står »genom en mängd vertikala förbindelser i direkt samband med Försynens frälsningsplan«. *Den gudomliga komedin*, konstaterar Auerbach, »grundar sig på en figural åskådning« där »den figurala strukturen låter båda polerna, figuren såväl som fullbordan, behålla sin konkreta, historiska verklighetskaraktär, till skillnad från de symboliska och allegoriska formerna«. Redan under medeltiden trängs det allegoriska framställningssättet gradvis ut av »den figurala realismen« där »en tilldragelse som skall tolkas figurligt bibehåller sin bokstavliga, historiska mening, den blir inte blott och bart tecken, den förblir tilldragelse«. ¹⁶ Auerbach anmärker också att det figurativa framställningssättet återfinns i den medeltida, andliga dramatiken. ¹⁷

Enligt min uppfattning kan Strindberg – inte minst genom sina läsningar av Swedenborg som tillhör samma tradition där man förbinder det konkreta och materiella med det symboliska – ses som en sen företrädare för den figurativa linjen i den europeiska litteraturen. Visserligen fungerar hans persongalleri på scenen som tecken som hänvisar till en annan verklighet, till en högre ordning där »makterna« råder och

¹⁶ Alla citat: Auerbach 1999, 208ff.

¹⁷ Auerbach 2016, s. 261f: »[...] nicht nur theologische Werke, die die Geschichte der Hermeneutik behandeln, sondern auch kunst- und literaturgeschichtliche Untersuchungen haben figurale Vorstellungen auf ihrem Wege angetroffen und sich mit ihnen auseinandergesetzt. Ganz besonders gilt dies [...] für die Literaturgeschichte auf dem [Gebiete] des mittelalterlichen geistlichen Dramas.« Jämför också med kapitlet »Adam och Eva« i Auerbach 1999.

ingriper i det mänskliga livet och där de iscensätter exemplariska skådespel i vilka syndarna plågas av sina tuktoandar och drabbas av det hårda men rättvisa straffet »vid högre rätt«, men samtidigt finns det för mycket kött och blod i Strindbergs persongalleri för att detta verkligen skulle kunna tolkas allegoriskt. Blandningen av didaktiska och underhållande element, av det vulgära och det sakrala som var karakteristiskt för den medeltida teatern var speciellt lockande för honom.

Denna förkärlek för det nedre, dragningen till material, till – som Auerbach kallar det – det sinnligt realistiska, vardagens mimesis och den jordiskt-historiska existensen gör också att Strindbergs sena pjäser fortfarande är aktuella för dagens teater. Så brukar till exempel *Dödsdansen* oftast iscensättas på europeiska scener som ett realistiskt äktenskapsdrama; från publikens sida förväntas inte någon som helst kunskap om hela den ideologiska och metafysiska överbyggnaden som för Strindberg var själva poängen med att skriva denna pjäs liksom hela hans dramatik som uppkom under post-Infernoperioden.

Genre och figura i *Advent* och *Påsk*

I det följande illustrerar jag hur det kulturella minnet, de medeltida genrernas återkomst och den figurativa realismen uppenbarar sig hos Strindberg med några nedslag i två av hans sena teaterpjäser: *Advent* och *Påsk*. Det var den tyske översättaren Emil Scherings idé att gruppera dem – tillsammans med *Midsommar* – i ett band under rubriken Jahresfestspiele (Band 7 i Scherings Gesamtausgabe av Strindbergs skrifter). I den tyska utgåvan lyser kommentarerna med sin frånvaro, själva konceptet och dispositionen förklaras av titlarna och undertitlarna med deras temporala uppgifter: *Advent. Ein Weihnachtsspiel, Ostern. Ein Passionsspiel* och *Mittsommer. Ein ernsthaftes Lustspiel*. De två första dramerna markerar det liturgiska årets början och slut, och det tredje skriver in sig i hedniska traditioner som approprierades av kristendomen. Det är dessutom på ett självklart sätt en intertextuell allusion till *Fröken Julie*.

Advent var en av de första pjäserna som Strindberg skrev efter sin återkomst till den litterära verksamheten. Den 1 januari 1897 flyttar han till Hotell Central i Lund. *Inferno* påbörjas på våren, kommer ut

i svensk översättning på hösten 1897 och väcker bestörtning bland den svenska kritikerkåren. I början av 1898 påbörjas arbetet med *Till Damaskus I* och efter dess utgivning med *Advent*.

Pjäsen ter sig som en handbok i post-Infernoideologin; den är en moraliserande predikan om synd, straff och eventuell försoning. I ett utkast beskriver Strindberg den som »början till ett religiöst skådespel«. Den är också ett formexperiment som förebådar både kammarspel och expressionistisk teater. Det verkar som om författaren ville baka in hela sin nya religiösa världsbild i en enda dramatisk text. Sven Delblanc skriver: »*Advent* är en sällsam brygd. Här är hela Infernoideologin åskådliggjord, bjärt och krasst, med spökupptåg mot en brunsåsigt fond av biedermeier, med grym upptuktelse av gamla syndare och sockerljuv frälsning genom Jesusbarnets förmedling [...]«. ¹⁸

Vi har således en djävulsfigur som samtidigt fungerar som *esprit correcteur*, en allegorisk scen med de sju dödssynderna i huvudrollen och slutligen frälsaren själv representerad av en liten gosse. En stor del av den sceniska dialogen berör problematiken kring nemesis och teodicé. Stockenström har kallat dramat »det första 'kammerspelet'« ¹⁹ och påvisat att en hel del av det materialet som Strindberg drar fram i det återfinns i *Ockulta dagboken*. Under arbetet med pjäsen läser författaren Meir Aron Goldschmidts nemesisbok samt Gottfried Wilhelm Leibniz *Teodicé* där han inte bara fäster sig vid tankar om – såsom det heter i *Ockulta dagboken* – »det Ondas problem« utan också vid filosofens studier i den kinesiska klassikern *I Ching*.

Ondskans närvaro i världen representeras i *Advent* av paret Lagmannen och Lagmanskan med deras groteska hyckleri och girighet. De fyra första akterna genomsyras av nemesistankar, av övertygelsen att varje ond gärning bestraffas av den gudomliga instansen. Detta når sin kulmen i scenerna när Lagmannen hamnar i ett väntrum till helvetet. Senare, i en abrupt vändning i akt V, kommer nåden som något slags *deus ex machina*.

¹⁸ Delblanc 1989, s. 43.

¹⁹ Stockenström 1972, s. 403, 410.

I ett brev till Geijerstam kommenterade Strindberg titeln och konceptet bakom pjäsen: »Advent är namnet, äfven därför att det betyder ankomsten af det vi väntat så länge, det nya-nya, som är det evigt gamla i en högre form.«²⁰ Minnet spelar en konstitutiv roll i pjäsen. Såsom i många andra modernistiska texter framställs det inte bara som kognitiv aktivitet, det materialiseras och dess protagonister blir levande var-elser. Subjektet och objektet, den som minns och det som han eller hon minns, förekommer i den fiktiva världen på samma nivå. Materialiseringen är i detta avseende moraliskt färgad, det är framför allt samvets-kval, det som Freud kallar det förträngda psykiska materialet, vilket tar form av levande sceniska gestalter och föremål på scenen.

Också mausoleet, den centrala symbolen i pjäsen (textens arbetstitel var just *Mausolén*) som Lagmannen och Lagmanskan bygger till sin egen ära har med minnet att göra: det ska vara ett monument över deras liv och det ska bevara minnet av dem. Stockenström kommenterar: »Gravhuset blev i dramat en konkret symbol för huvudpersonernas ondskas, ett monument för Lagmannens och Lagmanskans skuldtyngda förflutna.«²¹ Som ett tecken på att deras minne hade varit förfalskat av deras egoism och förvrängt av självgodheten förstörs byggnaden i slutet av pjäsen. Tolkad som en text om minnespolitiken handlar *Advent* om frågan vems narrativ om det förflutna som kommer att vinna och vems minne som ska bevaras som officiell version av det som hänt. Studiet av Swedenborg och franska ockultister gjorde att svaret på frågan var givet: svindel, bluff och illusioner avslöjas, villfarelser krossas; den gudomliga instansen korrigerar till slut alltid förfalskade versioner av självbedragarens och syndarens livshistoria.

Ur genreteoretisk synpunkt ter sig *Advent* som ett speciellt intressant fall eftersom Strindberg själv var mycket osäker på vad han egentligen hade skrivit. Under arbetet bytte han genrebeteckningar flera gånger. I ett brev till Emil Kléen kallar han pjäsen »en sagsospelstragedi utan fé och tomte«, i *Ockulta dagboken* heter det »[s]lutade 'Advent', sagsopiet«, och i breven hänvisar författaren till

²⁰ Strindberg, Brev 13, s. 63.

²¹ Stockenström 1972, s. 410.

sitt »Swedenborgsdrama« och kallar det »mysterium i Swedenborgs anda«, »[s]agospelstragedi med mystik«, ett »religiöst sagospel« samt »ett allvarligt sagospel i stil [med] Andersens sagor«. På omslagspärmarna blir undertiteln »Ett mysterium« – ett direkt lån från det medeltida arvet.²²

Barry Jacobs ger följande synpunkter på denna hybriditet: »Strindberg was in the process of inventing a new *genre* (in his sense of the word, but he hardly knew what to call it).«²³ Denna nya genre skulle förena det komiska med det allvarliga: »In his modern mystery play, *Advent*, Strindberg is experimenting with a kind of religious theatre that he felt could accommodate both everyday realism and providential contradiction (vastation) and regeneration.«²⁴ Just denna blandning är övertagen från det medeltida kulturarvet: »Medieval dramatic method presupposed an unsophisticated audience that could easily accept sharp contrasts between the comic, often crassly realistic scenes and sacred history.«²⁵ *Advent* innebar inte bara en förnyelse av gamla teatraliska former, genremässigt förbådar den på många sätt expressionismens estetik och likheterna med 1920-talets filmestetik är påfallande. Här sparas det inte på skräckscener och specialeffekter: lampor tänds och släcks av sig själva, vinglas flyger i luften, locket på en kanna öppnas och stängs, udda gestalter träder in på scenen från intet, Lagmannen saknar ett pekfinger som har fastnat på ett bibelblad när han råkade begå mened.

Pjäsen slutar med en scen som för dagens sekulära åskådare kan te sig nästan parodisk: den ångerfulla och skuldmedvetna Lagmannen bjuds av Den okände till Julfirandet, Morgonstjärnan går upp och en kör sjunger *introitus* till Julmässan. I sluttablån ser man krubban med Jesusbarnet, Maria, herdarna och de tre konungarna. I sina senare produktioner kommer Strindberg att arbeta med mycket effektiva teatraliska idéer: att befrielsen från lidandet och den existentiella onda cirkeln vi lever i kommer genom ett direkt ingripande av

²² Om titelförslag: Stockenström 1972, s. 387.

²³ Jacobs 1991, s. 172.

²⁴ Jacobs 1991, s. 179.

²⁵ Jacobs 1991, s. 178.

de två elementen: vatten och eld; det första i en direkt anknytning till syndaflodsberättelsen i Första Moseboken, som ofta återberättas i medeltida teaterpjäser, det andra i Richard Wagners tillämpning av nordisk mytologi; hans *Der Ring des Nibelungen*, som var ofantligt populär i hela Europa vid sekelskiftet, slutar med en allomfattande, re-nande brand som uppslukar operans alla gestalter oberoende av deras status i den mytiska världen.

Om självkommentarerna till *Advent* vittnar om att dess koncept av genren fortfarande var vacklande och halvfärdigt så är anknytningarna till den medeltida teaterns former tydligare i *Påsk*, som är skriven i oktober 1900. Även här är dock komplikationerna många. I en artikel skriver Strindberg: »Formen: de tre Påskdagarna, är min uppfinning, utgörande Passionsspelets tre akter.« I Gröna säcken på ett blad kallat »Den Sofvande Staden« (3:22, 30) nämner han att han hade tänkt sig en »Ober-Ammergau-scen med Scioptikon«, och i ett annat utkast (3:1, 19) med rubriken »Scioptikon-Teatern« står bland annat: »Påskspelet. Kristi lidande; allegoriseradt af en människas lidanden under en Påskvecka.« (Bachs *Matteuspasjonen* var i början tänkt som musikalisk illustration till pjäsen, senare ersattes den av Haydns *Sieben Worte unseres Erlösers am Kreuze*.)²⁶ En del av kommentaren visar tydligt att Strindberg har tänkt sig en genre som både var gammal och radikalt ny, som »lever i nuet, men [...] minns [...] sitt förflutna, sitt ursprung« för att återknyta till Bakhtins tes. Han skriver således om en blandning av den gamla formen av passionsspelet med »scioptikon«-estetiken. Skioptikon var en av de nya optiska uppfinningarna som var aktuella under hans tid, ett slags förbättrad och moderniserad version av *laterna magica*.

Att *Påsk* var tänkt att utspela sig inom den sakrala tidens ramar framgår av ett brev till Nils Andersson där Strindberg skriver: »Det är påsk, ser Du, lidandets veckor, och det Ondas Blocksbergssabbat. Ljuset strider med mörkret vid Vårdagjemningen och ljuset lär komma att segra, framåt Midsommar.«²⁷

²⁶ Strindbergs självkommentarer citerade efter Gunnar Olléns efterord till SV 43.

²⁷ Strindberg, Brev 13, s. 265.

Tidigare forskning (Sven Delblanc, Göran Stockenström) anmärker med rätta att Strindberg ofta var helt omedveten om de innovativa aspekterna i hans religiösa dramatik som bygger på arkaiska föreställningar om skuld och straff. Såsom på många andra ställen skriver han med *Påsk* nästan helt omedvetet in sig i en modernistisk estetik. Från slutet av 1800-talet till 1920-talet blir de stora agrara myterna ett tema som gärna exploateras och omformas bland författare och antropologer, med James George Frazers mycket inflytelserika och mycket kontroversiella *The Golden Bough* i spetsen. Döende gudar och deras underjordiska resor, återuppståndelsen sedd från ett kristet men också religionskomparativt perspektiv, naturens metamorfoser från vintern till våren och sommaren samt de folkliga seder och bruk som tematiserar dem återkommer i författarskap så skilda som T.S. Eliots och W.B. Yeats, Knut Hamsuns eller Władysław Reymonts.

Påsk är indelad i tre akter som utspelar sig under skärtorsdag, långfredag och påskafton. Som i *Advent* återfinns här ämnen som genomsyrar hela Strindbergs författarskap efter 1897: lidandet som grundläggande existentiell erfarenhet («Hela livet är rysligt!«), konceptet om det jordiska livet som fängelsestraff samt talrika järtecken: en duva med en kvist i näbben, sjungande telefonrådar, hemlighetsfulla paket med påskris. Nemesistanken förekommer i form av övertygelsen att Eleonoras sjukdom är ett straff för faderns brott («Ingen nåd, ingen nåd! [...] Bara rättvisa!«) och att hela familjen Heyst straffas för faderns felsteg.²⁸

Utifrån problematiken kring den figurativa realismen är *Påsk* av speciellt intresse, eftersom protagonisterna konstrueras som inkarnationer av gestalter från Nya testamentet och deras agerande är en repetition av händelser kända från passionshistorien. Detta gäller Petrus som framställs som en trolös profet («Han heter inte Petrus för ro skull, synes det«, konstaterar Elis) men framför allt Eleonora som är en överkänslig och klarsynt psykiatrisk patient men samtidigt konsekvent gestaltas som en kvinnlig Kristusgestalt; hon förebådar därmed

²⁸ Strindberg, SV 43:311, 324.

Agnes i *Ett drömspel*. I texten läser Eleonora Kristi pinos historia men lider samtidigt för andra; hon är lammet, som »skall slaktas« och »pinas igenom hela denna passionshistoria«. ²⁹ I det redan omnämnda brevet till Harriet Bosse skriver Strindberg att Eleonora »lider med allt lefvande, eller förverkligar idéen 'Kristos i Mennesket'«. ³⁰ Samtidigt faller båda pjäserna i den realistiska domänen.

Precis som i *Advent* sätter minnet av det förflutna, enligt Gunnar Brandell, sin prägel på gestalternas liv i *Påsk*: »Liksom i allmänhet hos Ibsen men sällan hos Strindberg är det förflutna ständigt närvarande i pjäsen. Familjefadern Heyst är förskingrare och sitter nu i fängelse. Dramat utspelas i skuggan av hans förbrytelse och det straff han drabbas av.« ³¹ Båda dramerna kan tolkas som socialkritiska skildringar med inslag av samhällskritik: liksom i Ibsens *Ett dockhem* spelar det ekonomiska kretsloppet med checker och kontanter, rättsprocesser om försnillade pengar, skulder och fordringsägare en central roll: Lagmannen har stulit ett gods, Lindkvist kommer med reverser som kan ruinera familjen.

Det är just i denna balansgång mellan religiös ordning samt en mytologisk, cirkulär tidsuppfattning och en realistisk framställning, mellan ett återbruk av medeltida teaterformer och en naturalistisk verklighetsskildring, som pjäserna skriver in sig i den figurativa realismens tradition. *Advent* och *Påsk* tycks mig vara representativa för Strindbergs författarskap efter Infernokrisen. Både den självbiografiska sviten *Inferno*, *Legender* och *Jakob brottas* och en stor del av dramatiken är byggda enligt samma, figurativa principer enligt vilka protagonisterna uppfattas som inkarnationer av profeter, helgon eller Kristus själv och det vardagliga blandas med det sakrala. I sin teatraliska verksamhet bemödar Strindberg sig ständigt att bädda in en grovkornig naturalism, grälla satiriska inslag och en fixering i samtiden i det kristna dramats strukturer och i religiösa narrativ om död och återuppståndelse, synd, straff och frälsning. På så sätt illustrerar hans dramer Bakhtins tes att genrens liv består i att den är förmögen

²⁹ Strindberg, SV 43:291, 312, 274.

³⁰ Strindberg, Brev 14, s. 21.

³¹ Brandell 1989, s. 100.

till förnygring, att den alltid är »densamma och inte densamma, [...] gammal och ny samtidigt« och att genren lever genom att de arkaiska lagren i den ständigt förnyas.

REFERENSER

- Auerbach, Erich 1999. *Mimesis. Verklighetsframställningen i den västerländska litteraturen*, övers. Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Auerbach, Erich 2016. »Figura«, i Friedrich Balke & Hanna Engelmeier red., *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des »Figura« – Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn: Fink, s. 121–188.
- Bakhtin, Michail 1991. *Dostojevskijs poetik*, övers. Lars Fyhr & Johan Öberg, Gråbo: Anthropos.
- Brandell, Gunnar 1989. *Strindberg – ett författarliv IV. Hemkomsten – det nya dramat 1989–1912*, Stockholm: Alba.
- Carlsson, Harry G. 1994. »Medieval themes and structures in Strindberg's post-Inferno drama«, i Kela Kvam red., *Strindberg's post-Inferno Plays*, Köpenhamn: Munksgaard, s. 19–31.
- Delblanc, Sven 1989. »Från förklaringsberget till barriaden. Strindbergs senare författarskap 1890–1912«, i Lars Lönnrot & Sven Delblanc red., *Den svenska litteraturen 4. Den storsvenska generationen 1890–1920*, Stockholm: Bonnier Alba, s. 33–68.
- Fuchs, Elinor 1996. *The death of character. Perspectives on theater after modernism*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Heed, Sven Åke 2007. »Teatrals former under medeltiden«, i Sven Åke Heed red., Tomas Forser huvudred., *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, s. 37–50.
- Huysmans, Joris-Karl 2012. *En route*, övers. Elias Wraak, Malmö: Alastor Press.
- Jacobs, Barry 1991. »Strindberg's *Advent* and *Brott och brott*. Sagospel and comedy in a higher court«, i Michael Robinson red., *Strindberg and genre*, Norwich: Norvik Press, s. 167–187.
- Ljunggren, Gustaf 1864. *Svenska dramat intill sjuttonde århundradet*, Lund: Gleerup.
- Nilsson, Ann-Marie 2007. »Performativa inslag i medeltida gudstjänster«, i Sven Åke Heed red., Tomas Forser huvudred., *Ny svensk teaterhistoria 1*, Hedemora: Gidlund, s. 51–64.
- Ring, Herman A. 1898. *Teaterns historia från äldsta till nyaste tid. En skildring av antikens, medeltidens och den nyare tidens skådebanor*, Stockholm: Gernandts.
- Stockenström, Göran 1972. *Ismael i öknen. Strindberg som mystiker*, doktorsavhandling, Uppsala: Acta Universitatis Upsalienis.
- Strindberg, August 1972. *August Strindbergs brev 13*, Torsten Eklund red., Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

- Strindberg, August 1974. *August Strindbergs brev 14*, Torsten Eklund red., Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Strindberg, August 1983. Samlade verk 40, *Vid högre rätt. Två dramer. Advent. Brotts och brott*, Hans-Göran Ekman red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1992. Samlade verk 43, *Midsommar. Kaspers fet-tisdag. Påsk*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1997. Samlade verk 66, *En blå bok*, Gunnar Ollén red., Stockholm: Norstedt.
- Strindberg, August 1999. Samlade verk 64, *Teater och Intima teatern*, Per Stam red., Stockholm: Norstedt.
- Wickham, Glynne 1987. *The medieval theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.