

Anders Cullhed

DET SVENSKA 1600-TALSDRAMAT

”All vår början bliver svår”, brukar det heta, och det gäller i högsta grad den svenska dramatikens historia. Sverige kan egentligen inte visa upp någon förstklassig inhemsk teater före Strindberg, då vi redan befinner oss vid det slutande 1800-talet. Vad går att uppbåda dessförinnan? I sanningens namn inte särskilt mycket. En hel del duktiga bearbetningar och imitationer, och några spridda ansatser till originaldramatik, det är allt. Det hindrar naturligtvis inte att också den här tidiga svenska teaterhistorien har sitt intresse.

Detta bistra omdöme drabbar ofrånkomligen nationens ärevördiga 1600-tal. Det är ett århundrade som i litteraturhistorierna brukar falla under två rubriker av politiskt snarare än estetiskt slag. För det första *reformationen* som hade tagit sin början under det föregående seklet, då Sverige blev protestantiskt under Olaus Petris ledning och därtill en stark nationalstat under Vasakungarnas överinseende. Och för det andra *stormaktstiden* alltifrån 1620-talet, då det gamla bondelandet växte ut till ett av Europas mäktigaste riken, framför allt som en följd av det trettioåriga kriget då Gustav II Adolf, lejonet från Norden, härjade nere på kontinenten. Under den här tiden omfattade Sverige större delen av Nordeuropa, inbegripet Finland, de baltiska länderna jämte flera provinser längs den ryska, polska och tyska östersjökusten. Det var en era som gick i graven först med Karl XII:s död 1718.

Vill man se den här storsvenska epoken i ett litet vidare kulturhistoriskt perspektiv, skulle man kunna beskriva den som karaktäristiskt *förmodern*. Ansatser till någon nyare, kritisk-empirisk vetenskap, som i England, eller till någon revolt mot de gamla filosofiska och litterära auktoriteterna, som i Frankrike, letar man (i stort sett) förgäves efter i 1600-talets Sverige. På universiteten var fortfarande Aristoteles' ord högsta lag, och vad konsten beträffar låg hela den svenska utvecklingen ännu i sin linda. Författarna hade fullt upp med att över huvud taget bevisa att svenska språket *dög* till litteratur, att den nya

stormakten också kunde göra anspråk på att vara ett kulturland, eller, om man så vill: att också det avlägsna Norden, det strävsamma och lutherska folket i norr, hörde hemma i en vid europeisk kulturgemenskap.

För det sistnämnda ändamålet hade man två förträffliga redskap, nämligen det gamla latinet och den gamla vältaligheten. Detta var en tid då lärt folk över hela Europa fortfarande behärskade sitt latin och följaktligen kunde läsa varandras skrifter eller rentav samtala med varandra oberoende av nationellt ursprung. Därför spelade latinet en central roll i skolundervisningen, vilket är viktigt (ska vi strax se) för det svenska dramats tidiga historia. Vad sedan vältaligheten beträffar, så var den fortfarande – precis som under hela den långa renässansperioden – alldeles avgörande för hur man skrev och förstod litteratur. Där, i de retoriska traktaterna, hette det ofta att en författare kunde ha tre syften med vad han skrev, nämligen för det första att *lära* eller *undervisa*, för det andra att *roa* eller *underhålla*, och för det tredje att *röra* eller *gripa* läsarna. Under just de här stickorden ämnar jag fortsättningsvis beskriva 1600-talets rudimentära svenska dramatik.

Där återfinns till att börja med det gamla skoldramat, med djupa rötter i medeltidens och reformationens kultur, där det uppbyggliga och didaktiska syftet var primärt. Det är en genre som var vid synnerligen god vigör under det tidiga svenska 1600-talet, vilket ska framgå av en blick på Södertäljerektorn Jakob Petri Rondeletius' *Judas redivivus* från 1614. Vidare förekom en typ av dramatik där själva underhållningsmomentet var centralt, bland annat i de hovbaletter som blev ett viktigt inslag i den nya stormaktens kultur fram emot sekelmitten, under drottning Kristinas kortvariga regeringstid. Här får jag inskränka mig till att kortfattat presentera Stiernhielms text till en sådan balett, nämligen *Parnassus triumphans* med premiär på nyåret 1651. För det tredje och sista vill jag visa hur den kontinentala barockkulturen slår igenom i det sena 1600-talets Sverige med en kommentar till Urban Hjärnes rysliga sorgespel *Rosimunda* från 1665. Där gällde det för Hjärne, som för så många av den europeiska barockens tragöder, att rycka tag i publiken och röra den med starkast möjliga affekter, ett avlägset förebud om de ackumulerade effekterna i nutidens blodiga skräckfilmer. Det ska tilläggas att det naturligtvis bara

rör sig om en grovmaskig sortering, en kort överblick på ett brokigt fält, men förhoppningsvis kan den duga som en inledande orientering.¹

*

Om vi alltså börjar med det gamla skoldramat, hör det till saken att man under 1500- och det tidiga 1600-talet gärna lade in dramatiska övningar som ett moment i skolornas undervisning.² Det var säkerligen ett gott pedagogiskt grepp: att spela teater bör ha framstått som en tacksam omväxling till allt trivialt traggel med retoriken, grammatiken och dialektiken. Dessutom var det ett bra sätt att få de unga djäknarna att öva praktiskt latin, och sist men inte minst kunde man på det här viset trumma in nyttiga moraliska läxor i eleverna. Det var bara unga gossar som förekom i rollerna, eftersom det bara var unga gossar som gick i offentliga skolor vid den här tiden, och de fick nu visa sin publik hur fördärvligt det var att dricka för mycket vin eller gå på bordell. I stället borde man ådagalägga flit i sina studier och framför allt visa sig *dygdig*, ett nyckelord genom hela seklets svenska litteratur.

Så pass prudentliga budskap låter kanske föga aptitretande, men inte desto mindre känner vi en handfull stycken av det här slaget, just från det tidiga 1600-talet, med obestridda kvaliteter. Det beror antagligen på att man började avvika från genrenormen. Fortfarande utgick pjäsförfattarna nämligen helst från den gamla romerska komedin, i synnerhet från Terentius, men vid den här tiden blev det vanligare att man spelade på svenska i stället för på latin. Dramat kunde också flyttas ut ur själva skolmiljön för att sättas upp på gator

¹Den fortfarande ambitiösaste exposén över vår äldre dramatik återfinns man i Gustaf Ljunggrens *Svenska dramat intill slutet af sjuttonde århundradet*, Lund och Köpenhamn 1864. Se särskilt 240 ff (om *Judas redivivus*), 436 ff (*Parnassus triumphans*) jämte 569 ff (*Rosimunda*).

²Det monografiska standardverket på området är August Petersons *Studier i det svenska skoldramat. Ett bidrag till 1500- och 1600-talets litteraturhistoria*, Göteborg 1929. Här behandlas – förutom begreppet som sådant – *Tobie Comedia*, *Tisbe*, Nicolaus Holgeri Catonius' *Troijenborgh* samt *Judas redivivus* (155 ff).

och torg, gärna i samband med de regelbundet återkommande marknaderna, där det fanns en mer blandad publik – inte sällan alla de fyra stånden, inklusive bönderna – på plats. Det borgade säkerligen för mera liv och nerv i framställningen. Framför allt hände det sig att utländska skådespelargrupper, så kallade komedianter, började komma upp till Sverige och spela sina pjäser, just i den här stökiga gatumiljön. Då rörde det sig vanligen om roligare teaterstycken, där det fanns gott om blod, svett och tårar men inte alltid så mycket dygd, ja, i bästa fall kunde nu en liten fläkt av Shakespeare blåsa in över den nordiska kulturtundran. Någoting av den här mustigare komedianttraditionen skulle också komma det gamla skoldramat till godo.³

Det gäller först och främst Magnus Olai Asteropherus' *Tisbe*, uppfört i Arboga 1610, det kanske bästa svenska skoldramat, med antikt ämne – Ovidius' gamla kärlekssaga mellan Pyramus och Tisbe – och en tidsenlig upplösning, där de bägge älskande med gudomligt bistånd återkallas till livet efter lejonets gruvliga härjningar. Så får de långt om länge varandra, slutet gott, allting gott. Också en sådan allvarsman som den götiske patrioten och Uppsala-professorn Johannes Messenius lät sina studenter spela teater, närmare bestämt hans egna historiska komedier av typen *Disa* (1611), på marknaderna i Uppsala, mitt bland stadens goda borgare. Men vårt exempel på den svenska skoldramatiken får alltså bli Rondeletius' *Judas redivivus*, som bygger på den medeltida legenden om Judas Iskariot, han som förrådde Jesus, den ondaste av alla onda människor epoken kände, världshistoriens svarta får, straffad längst ned i Dantes Helvete.

Också det här dramat uppfördes offentligt, på ett torg i Södertälje, där det bjöd sin publik ett märgfullt varnande exempel i historien om hur onda varsel bebådade lille Judas' födelse och om hur Djävulen styrde in honom på den branta vägen mot fördärvet redan från barnsben. Som om detta besvärliga öde inte vore nog, fick Judas också en fatalt släpphänt uppfostran av sin far eller rättare sagt den han tror är fadern, trots moderns oroliga önskemål om hårdare nypor. Så lyder

³Gunilla Dahlberg reserverar sig dock inför talet om komedianttruppernas inverkan på det svenska skoldramat i sin lärda genomgång av *Komediantteatern i 1600-talets Stockholm*, Stockholm 1992, 414 ff.

strängt taget skolmästare Rondeletius' moraliska läxa, riktad till alla föräldrarna i publiken: håll reda på era ungar, aga dem när det behövs, och sätt dem gärna i min drakoniska skola, annars kan det ta en ände med förskräckelse!⁴ I *Judas redivivus* slutar det närmare bestämt i Helvetet, där – som det heter i Judas' egen slutmonolog – den ”dieffla steek” ska brännas (V:9).⁵

Nu var det inte bara den här beska sensmoralen i *Judas redivivus* som var typisk för skoldramat. Här finns också de antika inslagen, synliga i framför allt Oidipustemat: babyn Judas blir satt i en kista att drunkna men räddas så småningom upp på land, växer upp hos sina styvföräldrar och slutar med att döda sin fader och äkta sin moder, varpå han blir så förskräckt att han går i kloster. Här finns med andra ord präktiga anakronismer: Judas Iskariot i ett katolskt kloster – just den sortens historiska orimligheter som tidens dramatiker (och teaterpublik) var lyckligt obekymrade om. Men framför allt fäster man sig vid de komiska inslag, som förklarar pjäsens undertitel ”En christeligh Tragicocomædia”. Viktigast är här djävulsfiguren Karick och hans grovkorniga mellanhavanden med trollgumman Glorela.

Det är Karick som övertalar Glorela att rädda lille Judas' kista i land, och det är han som får henne att göra pojkvaskern till mördare. För att hon ska kunna gå på vattnet måste han smörja in henne med en speciell salva på ryggen och stjärten, så hon får hålla upp särken ordentligt (II:3) – en scen av det burleska slag där man inte bara behöver spåra lågkomiska genreinflytanden, låt oss säga från mysteriedramatiken eller från komedianterna, utan där man rent allmänt med Michail Bachtin kan tala om den gamla medeltida karnevalskulturens talrika spår i 15- och 1600-talslitteraturen, ofta just i så kallade seriösa sammanhang.⁶ Det märks också på Karick, djävulen; han framställs som något av en narr men är samtidigt styckets drivande

⁴Om styckets lokala kontext och syfte, se Sven Lönnqvists uppsats ”Rondeletius och hans Judas-drama. Några bidrag”, *Sammlaren* 1945, 89 ff.

⁵Här och i det följande återges *Judas redivivus*, *Theat är: En christeligh Tragicocomædia*, Stockholm 1871.

⁶Se inledningen till Bachtins monografi över *Rabelais and His World*, övers. Hélène Iswolsky, Cambridge (Massachusetts) och London 1968, 1 ff.

kraft, den som står för både prologen och epilogen. Och det märks i själva språket, där både djävulen och styckets olika tjänare kan tala rätt grovt, som när hovmästaren Hillatus beställer fram en skjutshäst: får han inte den, ska ansvarige fjärdingsmannen minsann få "skijta en fannerss skjit" (II:7). Sådana formuleringar skulle strax bli sällsynta i det svenska 1600-talets dramatik.

Mer anticlassiskt kan ett drama knappast bli. Här dödas tre och en hänger sig på scenen. Här blandas inte bara olika genrer utan också allvar med komik, höga tonfall med låga, nordiskt (för att inte säga lokalt) stoff med antikt och kristet. Här sätts all sannolikhet ur spel, och här finns varken några regelrätta karaktärer eller dramatiska enheter att tala om. Det innebär givetvis inte att *Judas redivivus* skulle vara något undermåligt stycke. Tvärtom kanske det är först nu vi har förutsättningar att förstå det ordentligt, avvanda som vi är vid både fransk klassicitet och naturalistiska tittskåp. Roligt var det alldeles säkert för borgarna i gamla Tälje att titta på den nyutnämnde rektorns skådespel, i synnerhet som de, vilket framgår av hans tryckta förord, dessförinnan hade fått bevista två Terentiuspjäser på latin, av vilka de flesta sannolikt inte begripit ett jota.⁷

*

Parnassus triumphans, uppförd på Stockholms slott den 9 januari 1651, ger prov på en alldeles annorlunda dramatisk konst. Vi befinner oss mitt uppe i den svenska stormaktstiden: den unga Kristina har nyligen krönt till Svea rikets drottning i Storkyrkan, och det skulle naturligtvis högtidlighållas. Sådana tilldragelser firade man gärna under det här århundradet genom maskspel, upptåg, ceremonier eller baletter. Detta var först och främst en italiensk, fransk eller engelsk företeelse, och under sina få år på maktens högsta topp tillkallade Kristina en hel rad kontinentala experter söderifrån för sådana ändamål.⁸ Hon var så flitig i

⁷ *Judas redivivus*, *Thet är: En christeligh Tragicocomædia*, 3.

⁸ Om den svenska barockens hovdramatik, se Agne Beiers kommentarer till Stiernhielms och Samuel Columbus' *Spel om Herculis wägawal* i Svenska vitterhetssamfundets utgåva, red Agne Beijer & Elias Wessén, Stockholm 1955

att förse den unga svenska stormakten med ett kulturellt hovliv, att man faktiskt talade om hennes mecenatskap litet varstans på kontinenten. Därtill hade svenskarna slutit fred efter trettio års krigande med relativt lycklig utgång, och efter fördraget i Westfalen 1648 tyckte många att det äntligen var dags för kulturen att spira i fredens hägn uppe i Stockholm. Också detta borde firas. Och så tillkom *Parnassus triumphans*, som just betyder "Den triumferande Parnassen". Det var alltså kulturens och de sköna konsternas berg Parnassen som nu skulle få blomstra i balettens form.

Det gick till så att en speciell expert gjorde ett utkast, en idé, ja, vi skulle väl säga ett scenario till baletten, där de centrala idéerna och rollerna framgick, där miljön tecknades och handlingen skisserades. I fråga om *Parnassus triumphans* var det troligen den franske balettmästaren Antoine de Beaulieu som tog hand om detta förarbete. Hela baletten avlöpte nämligen i stort sett utan ord, beledsagad av musik och gester, en sorts pantomim som för övrigt – i just det här fallet – bara framfördes av män. Drottningen deltog alltså inte själv i stycket utan satt i den förnäma publiken. Det rörde sig på det hela taget om ett frapperande internationellt projekt. Svenskar, fransmän, tyskar och engelsmän kreerade rollerna, och man anlätade tre textförfattare. Därför har vi tre versioner av *Parnassus triumphans* bevarade, en tysk och en fransk, vars författare vi inte känner, och så Stiernhielms svenska text, för övrigt den överlägset bästa. De här texterna fungerade alltså som programblad; med dem i handen kunde publiken följa vad som tilldrog sig på scenen. Om själva uppförandet den 9 januari vet vi annars inte särskilt mycket, utom att många förkylde sig kraftigt på det dragiga slottet Tre kronor, däribland drottningen själv.

Och det var alltså hon, Kristina, som nu skulle hyllas som en ny fredsdrottning, alla konsters och vetenskapers beskyddarinna. Det gjordes i tre steg som motsvarades av tre akter, här kallade "öppningar". Först demonstreras vältaligt att den ursprungliga Parnassen, diktens heliga berg, hörde hemma i den antika kulturen, i det gamla Grekland

(för Kristinatiden) och vidare kapitlet "Den karolinska hovdramatiken" ur Kurt Johannessons *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock*, diss, Uppsala 1968, 131 ff (för den karolinska epoken).

och Rom. En efter en får aktörerna träda fram och exekvera sina stumma repliker. Man fäster sig särskilt vid de sex ”stälte Kämpar” som företräder muserna, sånggudinnorna, och pläderar för ”Lärdom, Bok, och Pänna” (I:3).⁹ Det gällde med andra ord inte bara att hylla litteraturen i snäv bemärkelse utan kulturen över huvud, inbegripet lärdomen, närmare bestämt vad tiden kände som *artes liberales*, de fria konsterna, där också gamla vetenskaper som geometri och astronomi ingick. Likaså firas här urmakarens, målarens och musikerns praktiska hantverk, även om det av gammal hävd ansågs underlägset *artes* eller den parnassiska teorin. Och hela tiden inpräntas samma budskap, så typiskt för tiden i allmänhet och för Stiernhielm i synnerhet: allt detta kunnande och all denna konstskicklighet är egentligen inte mycket värd utan ”Wijsdom”, en sorts inre själsjämvikt med vidhängande moraliska kvaliteter, den *virtus* eller *dygd* som blivit så viktig under dessa år, när en hel generation unga adliga svenskar ville leva ljuva livet efter de långa krigsårens disciplin. Så visst ville den här baletten roa men också gagna, efter vedertaget mönster inom adelspedagogiken, med Horatius’ gamla formel *et iucunda et idonea dicere vitae*.¹⁰

I den andra öppningen ser det betydligt mörkare ut. Den antika kulturen har gått under. Nu fick publiken på Tre kronor beskåda de dystra resultaten av den unga medeltidens germanska folkvandringar, av Roms fall och de många krigen: idel förödelse och tvedräkt, *discordia*. Musernas gyllene tid verkade förbi. I stället uppträder här en Odysseus som träter med Ajax, en schweizisk trumslagare och en moriansk blåsare som ska visa hur musiken gått i tjänst hos vapnen, jämte Mars, den förfärlige gud som alldeles nyligen, under det trettioåriga kriget, vänt den mellaneuropeiska civilisationen till en ruinhög. Här råder inte längre Apollons utan – för att tala med den dansk-norske prosaisten Axel Sandemose trehundra år senare – Jantes lag. Poeterna hånas, ingen vågar visa vad man kan, det gäller bara att göra sig likadan som alla andra, att stämma in i den allmänna kören (II:8):

⁹Jag följer Stiernhielms *Samlade skrifter. 1:1*, red Johan Nordström, Stockholm 1929.

¹⁰Ur ”Epistula ad Pisones” (”Ars poetica”), rad 334.

Then som wijs är; måste ther hos och wara klok.
ästu Lärd; låts inte kunna läs' i bok,
Om du kanst Latin; så lät dig inte höra,
Huad en annan gör; thet låtz du och så göra.
Ställ dig androm lik; hos gäckar, war en gäck
Säg som annar sägr; så blijr tu allom täck.

Det är den starkares regelverk som råder, maktens och konformismens princip. På ett sätt som var mycket typiskt för renässanskulturen jämställde Stiernhielm geniernas, den stora konstens och det goda samhällets tidevarv. Hela den gamla, förmoderna världsbilden kretsade kring en sådan harmonisk ordning – och brast någon länk i det stora systemet, följde ofrånkomligen politiskt sammanbrott och kosmisk katastrof.¹¹ Det är det tillståndet, musernas exil, som demonstreras i den andra öppningen av den här baletten, som i långa stycken ger ett kompilat av hela renässanshumanismens filosofi.

Vid det laget hade säkerligen den intelligenta publiken gissat vad som komma skulle i den tredje och sista öppningen. Ordningen är återställd, frid och endräkt råder än en gång. Därmed kan muserna visa sig igen och konsterna blomstra. Med *en* mycket viktig justering: parnassen har nu flyttats från den antika världen till det moderna Sverige. Också på den punkten var Stiernhielm mycket tidstypisk. Ända sedan den tidiga renässansen hade Italien och den ena efter den andra av de nya nationalstaterna, Spanien, Frankrike och England, velat demonstrera styrkan i sina egna folkspråk och litteraturer. Alla gjorde de anspråk på att ha gett muserna ett nytt hem, och nu var alltså turen äntligen kommen till Sverige i denna historiska överföring (*translatio*) av det klassiska arvet till de moderna kulturländerna.

Baletten slutar med att Aurora och muserna firas ned från skyn i en speciellt för ändamålet konstruerad apparat, varefter de får uppta Kristina, Dygdens personifikation, till sig. Därmed infaller upphöjelsens eller apoteosens moment i det här stycket. Så stillnar elementen

¹¹Se (exempelvis) E M W Tillyard, *The Elizabethan world picture*, London 1943, 23 ff.

och tystnar stormen, en ny sol stiger upp på himlen prydd med visdoms ljus, och den solen var enligt gammalt emblematiskt mönster regenten själv, den svenska drottningen, numera hyllad av hela världen, av turk och tatar. Aurora och muserna bildar slutkör, där de också får uttrycka de fyra ståndens förhoppningar inför den nya guldåldern.

Så visst fanns det ett didaktiskt element också i den här sortens teater. Det låg så att säga i sakens och genrens natur: här rörde det sig sannerligen om en konst i maktens tjänst, en konst som förkunnade överhetens lov och därtill fungerade som effektiv självbekräftelse för de närmast inblandade. Föreställningen gavs bara en enda gång och var då tillgänglig för en ytterligt liten och exklusiv minoritet. Samtidigt måste man imponeras av Stiernhielms förmåga att gjuta liv i det här mycket schematiska stoffet, att sätta det föreskrivna programmet på spirande barockt formspråk, kort sagt: att göra förstklassig underhållning av den översåtliga ideologin, av vad Stephen Greenblatt och nyhistorikerna kallar "the symbology of power".¹² Flera gånger inpräntar Stiernhielms text den lyriska skriftens triumf över doktrinen döda ande, som när en "Sirena" – en sjöjungfru – får träda fram i den första öppningens final (I:10):

Hiertans lust! sij hafwet huru stilla
Thet ligger, som een glittran Spegel,
Så blankt som Silfwer smält i degel,
Alt är blijdt, och höres ingen willa.
Marken står i flor, och fullan grödna;
Och skogen bär sitt löf i fågring,
På Bergen, diuren ha sijn lägring,
Intil theß at dagen synes rödna.
Kyle wäst wind sachtlig böriar susa,
Små foglar leeka, pittra, springa;
Fru Nachtigal man hörer klinga.
Alt frögdar sigh: ty här bo Pax och Musa.

¹²Stephen J. Greenblatt, "The cultivation of anxiety: King Lear and his heirs" ur *Learning to curse. Essays in early modern culture*, New York och London 1990, 89.

*

Om den sortens språk representerar tidens konstmässiga *delectatio* – njutningen – i dess högsta potens, så finner vi det barocka sorgespelets grova vädjan till publikens starka affekter i Urban Hjärnes dystra tragedi *Rosimunda*, uruppförd på ett annat slott, Uppsalas, den 15 augusti 1665. I rollerna återfanns unge Hjärne själv och hans studentkamrater, i publiken satt först och främst den nioårige Karl XI, på besök i lärdomsstaden. Här är steget lika långt från skoldramats didaktiska som från hovbalettens aristokratiskt förfinade tonfall. Vi befinner oss försatta till en långt mörkare värld i traditionen från Senecas bloddrypande tragedier. I *Rosimunda* är det patetiska ord och inga lyriska visor som gäller redan från första början. Om det var en lågkomisk djävul som stod för prologen och epilogen i *Judas redivivus*, så är det här, i Hjärnes sorgespel, den hemska Nemesis, Hämnden, som får det första och sista ordet.

Det visar sig nämligen omgående att langobardernas unge regent Alboinus dödat förre kungen i landet för att kunna äkta hans dotter, den sköna Rosimunda, och själv bestiga tronen. Publiken upplyses om detta sakernas bedrövliga tillstånd av den dödes egen vålnad, som allra mest tycks förarga sig över att hans mördare haft fräckheten att göra en bägare av hans döds-kalle för att bjuda sin unga drottning att dricka ur den! Det låter spöklikt och är det också, men mycket av dramatisk nerv finns tyvärr inte i Hjärnes pjäs. I bara alltför regelbundet tempo låter han den ena efter den andra av styckets protagonister deklamera sina monologer inför en förhoppningsvis rejält uppskrämd publik. Också här finns förvisso ett memento, någonting annat var knappast tänkbart i det här ohjälpligt didaktiska seklet. Nu gäller budskapet framför allt den gamla goda misstron mot lyckans förrädiska växlingar. Hjärne och hans teaterkörare ville visa att man inte borde ta sikte på maktens högsta toppar: det leder bara till jämmer och elände. Bättre var att inte fika efter för mycket, hålla sig borta från hovet och förnöjsamt trycka i sin enkla herdekoja, på tryggt avstånd från lissmande fint folk och onda gastars tjut.

Den här horatianska övertygelsen delade Hjärne med sin kamrat Samuel Columbus, som för övrigt hade en av rollerna i dramat, och med många förnäma unga herrar i sin samtid, som naturligtvis inte hade den ringaste tanke på att i realiteten byta slottens ejderdun mot det enkla tjällets tagel. Det rörde sig helt enkelt om en litterär konvention, som etablissemangot gott kunde behöva i en tid av uppkomlingar och uppstickare som borde hållas på mattan. Denna topos är mycket typisk för Hjärnes *Rosimunda*, vårt enda riktigt fullgoda exempel på ett barockt sorgespel, denna genre som var så livaktig i det samtida Tyskland med namn som Andreas Gryphius eller Daniel Casper von Lohenstein, analyserad i ett av vårt eget sekels mest kända (fast kanske inte mest lästa) verk om barocken, nämligen Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

Den som studerar *Rosimunda* med Benjamins utredning för ögonen har bara att pricka av det ena signalementet efter det andra på ett tidsenligt sorgespel. Precis som sina tyska kollegor konstruerade Hjärne en mekanisk intrig byggd på välkända emblem och standardiserade typer, en värld utan någon nåd, utan några möjligheter för frälsande gudar att ingripa ur teatermaskineriet och utan några möjligheter för den enskilde individen att övervinna sitt oblida öde.¹³ Lyckans bedrägliga växlingar är allt vi känner, och de trumfas in med ett övermått av ve, dunder och fasa. Vålnaden skäller ut sin efterlevande mördare med en retorisk svada som bygger på upprepningar, synonymgrupper och hopning: ”din grymma Tyrann och omenskliga blodhund”, utropar han, ”din röffvar’ och tiuff, som reef migh rijket uhr händer”, och så upprepar han för säkerhets skull ”din mördar’ och hund” en gång till (I:2).¹⁴ Det här är en konst som bygger på olika *movere*-tekniker – det gällde att få publiken att rysa – och på *copia*, ackumulationens och överflödets konst. En sak står klar, nämligen att Hjärne lärt föga eller intet av det samtida franska dramats djuplodande

¹³Jfr Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, red Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1978 (1955), 40 ff.

¹⁴Jag återger *Rosimunda* efter *Samlade vitterhetsarbeten af svenska författare från Stjernhjelms till Dalin. 3*, red Per Hanselli, Uppsala 1856.

själsanalys och subtila spel mellan plikt och passion. Hans patos är definitivt av det bullriga slaget.

Jag ska nu inte göra något försök att rekapitulera Hjärnes femaktare i detalj. Rosimunda sticker så småningom ned sin dolske make, så att ännu en vålnad får inta scenen. Tyvärr visar sig hennes sammansvurne älskare, Helmiges, vara en feg krake. När det drar ihop sig till ny maktkamp blir det följaktligen hans tur att likvideras, men innan Helmiges drar sin sista suck tvingar han Rosimunda att själv dricka av det dödliga vinet. Ingen slipper undan Nemesis. Vad som trots allt räddar detta stycke är förmodligen just Hjärnes bristande stilkänsla. Ty han lade in små pantomimiska mellanspel med den komiske Pickelhäring i centrum, en clownfigur som han lånade från komediantdramat.¹⁵ Vi får alltså följande märkliga, i sanning barocka kombination: varje akt börjar med att expediera den patetiska huvudintrigen, varpå följer ett komiskt mellanspel, och så spetsas hela anrättningen med körpartier om den fala fru Fortuna eller om den farliga list som göms under kvinnors fagra skinn. En kännare, Gustaf Fredén, har påpekat att det här saliga uppkoket på stilar inte var något problem för en publik uppfödd på komediantrepertoaren, och en annan kommentator, Olof Strandberg, ser just härutinnan sorgspelets barocka karaktär: clownstyckena lyfte fram en fåfång och narraktig verklighet under den pompösa retoriken.¹⁶

För att anknyta till den skoldramatik där den här lilla exposén tog sin början: också i Hjärnes *Rosimunda* kan man urskilja komediantdramats karnevaliska upp- och nedvända värld, just den sortens groteskerier som den fransklassiska doktrinen redan höll på att rensa bort ur den ledande europeiska dramatiken. Därmed kan vi

¹⁵Efter att ha redogjort för *Rosimundas* starka beroende av en holländsk förlaga, Jacob van Zevecotes latinska Seneca-imitation med samma namn, påpekar Oscar Wieselgren att Hjärnes komiska mellanspel saknar motsvarighet hos Zevecote och att Pickelhäring stammade från komediantdramat, *Bidrag till kännedomen om 1600-talsdramat i Sverige*, diss, Uppsala 1909, XVII ff.

¹⁶Gustaf Fredén, "Hjärnes Rosimunda och komediantdramat", *Samlaren* 1939, 39 ff, i synnerhet 55, Olof Strandberg, *Urban Hjärnes ungdom och diktning*, Stockholm 1942, 94.

sammanfatta vår bild av den svenska 1600-talsteatern: den är på sitt sätt både eftersläpande och omogen, trevar sig osäkert fram mellan den sublimes stilens och den folkliga groteskens traditioner. Just däri ligger också dess poänger: när vi läser de här gamla pjäserna – jag skriver ”läser” eftersom de sällan sätts upp på scenen – får vi en fascinerande inblick i en värld som inte längre är vår, på tröskeln mellan den gamla och den nya tiden. För att låna ett uttryck från T.S. Eliot skulle man kunna säga att de fortfarande stod oberörda av den moderna smakens ”dissociation of sensibility”, dess polarisering av konstens förhållanden mellan skämt och allvar, känsla och förnuft, ironisk grimas och sublim tematik.¹⁷ I *Judas redivivus* agerade själva djävulen moralpredikant, i *Parnassus triumphans* avlöser drottningens apoteos i finalen mellanaktens skarpa satir, och i *Rosimunda* får gruvliga spöken samsas med gycklare på scenen. Därmed kan den här för oss så främmande dramatiken lära oss en hel del om den förmoderna kultur, som en gång fostrade generationer av svenska författare.

¹⁷Eliots kända uttryck ”a dissociation of sensibility” stod ursprungligen att läsa i essän om ”The metaphysical poets” 1921, återgiven i *Selected prose of T.S. Eliot*, red Frank Kermode, London 1975, 64.