

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 127 2006

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson

Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2007 och för recensioner 1 september 2007.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

I *Samlaren* 127/2006 publiceras de bidrag av Hanif Sabzevari (Uppsala universitet) och Lisa Schmidt (Södertörns högskola) som belönats med Svenska Litteratursällskapets pris för bästa magisteruppsats i litteraturvetenskap läsåret 2004–05.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91-87666-24-3

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2006

”Hur grufligt - - - O Natur! – – hur ljuft,
at vara Mor!”

Moderskapets blick i Bengt Lidners operalibretto Medea

AV ANNA CULLHED

Barnets blick

En kvinna står inför rätta år 1693 och befinns skyldig till barnamord. I protokollet från Göta Hovrätt antecknas att ”oaktat det barnet, efter hennes egen bekännelse, tvenne gånger uppslagit ögonen och sett på henne, där haver hon det jämmerligen mördat”.¹ Barnet ser på sin mor, modern möter sitt nyfödda barns blick. Genom blickarnas möte ska en kärleksfull och vårdande mor bli till, men i detta fall sker det inte. Följderna blir fruktansvärda.

När Medea i Bengt Lidners operalibretto från 1780-talet möter sin sons blick faller dolken ur hennes hand. Barnets blick har kraften att förhindra mordet, åtminstone tillfälligt. Medea utbrister: ”Natur! Dit Mästervärk är dock et moders hierta. / Omfamna mig, Min Son!”.² Men sonen kan bara uppskjuta mordet, som senare fullbordas framför Junos altare.

Drygt sextio år senare, 1848, skildrar Elizabeth Barrett Browning en ung slavkvinnas öde i trettiosex strofer med titeln ”The Runaway Slave at Pilgrim’s Point”. Den svarta flickan föder ett barn, som har sin fars vita hudfärg:

Why, in that single glance I had
Of my child’s face, ... I tell you all,
I saw a look that made me mad!
The *master’s* look, that used to fall
On my soul like his lash ... or worse!
And so, to save it from my curse,
I twisted it round in my shawl.³

Modern möter barnets blick, som ser på henne med faderns, den vite slavägarens, blick. Det är en blick som förknippas med våldtäkten och slaveriets förnedring. Modern dödar fadern i barnet.⁴

De tre exempel jag citerat fokuserar blicken och blickens betydelse för relationen mellan moder och barn. De antyder också den betydelse som moderskapet tillmäts och därmed också den kraft gestaltningar av den avvikande, den monstrosa modern får under de 150 år som exemplen omfattar. En kvinna som dödar sitt eget barn bryter mot de mest grundläggande föreställningarna om vad det innebär att vara kvinna och att vara mor. Samtidigt finns det uppenbarligen nyanser även i dessa berättelser. Barnamörderskan från 1697 uppvisas som entydigt grym, eftersom barnets blick inte kan hindra henne från att döda. Hon vägrar att anta en roll som mor och protokollet antyder därmed rättens förväntningar på henne – som mor förutsätts hon älska och vårda sitt nyfödda barn. Medea, däremot, skildras som en kvinna som slits mellan motstridiga känslor. Kärleken till sönerna står mot hämndbegäret och Lidner dröjer vid de häftiga växlingarna i känsloläge. I 1700-talets Medea förenas alltså bilden av den goda modern, som binds till sina barn genom den kärleksfulla blicken, med bilden av den onda modern, den hämnande modern med höjd dolk. I Lidners version ser Medea sin make och barnens far när hon möter sönernas blickar precis som Barrett Brownings slavkvinna. I likhet med Medea blir slavkvinnan föremål för vår medkänsla, trots att hon dödar sitt barn. Dessa mödrar är offer, antingen för en svekfull make eller för en slavägares våld. Mötet mellan barnets och moderns blick innefattar därmed också fadern. I dessa texter står inte bara moderskapet på spel, de gestaltar föreställningar om familjen och de känslomässiga band som ska förena föräldrar med barn. Denna studie om Lidners libretto *Medea* sätter fokus på modersrollen, familjen och möjligheten till en transparent känslomässig kommunikation, inte minst genom blicken. I 1700-talets intensiva diskussioner om barnamord lyfts dessa frågor upp till ytan.

Medea, barnamörderskan och familjen

Den onda modern återkommer i olika gestalter i den västerländska kulturen och ställs mot en idealbild av moderskapet.⁵ Många skildringar innefattar också en ambivalens som visar att gränsen mellan det som uppfattas som naturligt respektive monstros ligger nära varandra, vilket Eva Bergenlöv diskuterar i sin avhandling *Skuld och oskuld. Barnamord och barnkvävning i rättslig diskurs och praxis omkring 1680–1800* från 2004. Barnamord är tillsammans med barnkvävning den brottskategorin som tydligast aktualiserar denna gräns.⁶ I 1734 års lag, efter flera förslag och barnamordsplakat under 1600-talet, skiljs brottet barnamord ut från andra typer av mord. Det förutsätter en utomäktenskaplig sexuell förbindelse, att kvinnan döljer sin graviditet, att hon söker enslighet vid förlossningen och sedan gömmer det döda barnet – hon ”lägger det å lönn” som formuleringen lyder i de rättsliga tex-

terna.⁷ Besiktningen av det döda barnet, för att avgöra om barnet är fullgånget och om det har yttre skador, blir under 1700-talet allt mer professionaliserad och läkare övertar denna roll från erfarna kvinnor.⁸ Uppenbart är att lagen inte kräver bevis för att modern uppsåtligen dödat barnet – på denna punkt är lagstiftningen strängare jämfört med andra mordgärningar.⁹ Den så kallade presumtionen, att rätten kunde döma för mord utan säkra bevis, avskaffades genom Gustaf III:s kungliga förordning 1779.¹⁰

Som Bergenlöv visar utifrån ett antal rättsfall konstrueras två motsatta kvinnobilder. Mot den gifta kvinnan, som visar moderskärlek och sorg vid ett barns död, ställs hennes motsats, den lösaktiga ogifta kvinnan som är känslolös inför sitt barns öde. Den goda kvinnotypen utmålas som lojal och undergiven, medan barnamörderskan sägs vara aktiv och självständig.¹¹ Andra forskare har visat att barnamörderskor under tidigmodern tid samtidigt anklagades för häxeri, vilket bekräftar att båda dessa brottskategorier utmanar bilden av den goda kvinnan och den goda modern.¹²

Gustaf III:s barnamordsplakat fick också oönskade effekter. Kvinnor som födde oäkta barn fick rätt till anonymitet – de skulle kunna föda på annan ort och i kyrkböckerna uppge "okänd moder" – men deras svårigheter kvarstod.¹³ De utpekade fäderna förnekade i högre grad än tidigare faderskapet och slapp undan försörjningsplikten.¹⁴ Därmed tycks faderns ansvar minska i det sena 1700-talet.¹⁵ Denna tendens kan sättas i samband med historikern Karin Hassan Janssons slutsatser om mansrollens förändring i det sena 1700-talet. I sin studie av våldtäktsmål kan hon påvisa förskjutningar i synen på mannens handlingsutrymme och i synen på hans ansvar som hushållets föreståndare. "Medan 1600-talsmannens sexuella lust enligt idealen skulle tyglas av förnuftet, kunde mannen i det sena 1700-talet i högre utsträckning ses som styrd av sin natur", skriver Hassan Jansson. Därmed utkrävdes han i mindre mån ansvar för sina handlingar och friades oftare i våldtäktsmål.¹⁶

Medeagestalten sätts av flera forskare i förbindelse med barnamörderskan, trots att det finns påtagliga skillnader mellan dem.¹⁷ Medea är gift med barnafadern Jason, hon dödar öppet de två sönerna, som är flera år gamla, för att hämnas makens svek. Trots skillnaderna är myten om Medea central för en konstnärlig gestaltning av mord på små barn, och har omtolkats under ett par årtusenden i västerländsk konst. Allting börjar med myten om den grekiske hjälten Jason som far till Colchis vid Svarta havet för att erövra det gyllene skinnet.¹⁸ Där möter han den trollkunniga kungadottern Medea, som dessutom har gudomligt ursprung. Hon är barnbarn till solen själv och har förbindelser med hämndens gudinna Hecate. I vissa versionen av myten är Medea dotter till Hecate, i andra beskrivs Hecate som hennes "personal goddess".¹⁹ Medea blir omedelbart förälskad i Jason och han svär henne evig trohet. Med sin trollkraft hjälper hon Jason att övervinna de faror han utsätts för och trotsar

därmed sin egen far. Hon flyr på skeppet Argos och lämnar sin familj och sitt hemland. Dessutom berättas att hon styckar sin lillebrors kropp och sprider ut kroppsdelen för att sinka förföljarna.

Euripides tragedi från 400-talet f. Kr. tar vid ungefär tio år efter dessa händelser, precis som Senecas version från första århundradet e. Kr. Jason och Medea och deras två söner har funnit en fristad i Corinth hos kung Creon. Nu vill Jason gifta sig med Creusa (eller Glauce), kungens dotter, för att försäkra sig och sina söner om ett tryggt hem efter åren i landsflykt. Skälen för beslutet är högst rationella – Jason vinner ett nytt hemland åt sig och sin familj och en allians med den härskande dynastin. Han förskjuter Medea, som slits mellan kärleken till Jason och sina söner och kravet på att hämnas den skymf hon utsatts för. Dessutom fruktar hon för sönerns liv i händerna på en styvmor. Medea drivs mot hämnden, hon sänder en förgiftad mantel till Creusa, som dör tillsammans med sin far Creon. Slutligen dödar hon sina två söner. Jason står förkrossad inför Medea som flyr i en drakvagn.

Med Medea träder den ambivalenta modern in på teater- och operascener under 1700-talet.²⁰ Medea och barnamörderskan återfinns under 1700-talet i de nyaste litterära genrerna, i rättsliga dokument, i resekildringar och andra texter.²¹ Redan i Goethes första version av Faust (kallad Urfaust) är skildringen av barnamörderskan Margarete central. I en dramatisk scen i fängelsehålan skildras hennes blandning av förvirring, ånger, ömhet och moderskärlek. Slutligen väljer hon att avrättas för sitt brott hellre än att följa Faust till friheten.²² Frågan om barnamord diskuteras med hetta vid riksdagarna under Gustaf III:s regeringstid i Sverige och den tyska *Sturm-und-Drang*-rörelsen specialiserar sig på fiktiva skildringar av ömkansvärda barnamörderskor, samtidigt som ämnet blir förmål för prisskrifter och en bred samhällelig diskussion.²³ Som MacDonagh visar och som vi sett i Barrett Brownings dikt flätas frågan om barnamord samman med kritiken av slaveriet från 1700-talet och fram till 1800-talets mitt.²⁴ Enligt Inger Lövkrona ”har barnamörderskan och det mördade barnet varit ett återkommande motiv i svensk – och europeisk – folklig dikt och tro och barnamordsvisor spreds genom skillingtryck”.²⁵ Däremot finner hon inga ”svenska eller nordiska litterära bearbetningar”.²⁶ Faktum är att Lidner inte bara skriver om Medea; i dikten ”De Galne” från 1792 infogar han också en sång lagd i en barnamörderskas mun. Den andra strofen lyder (SS III:272):

*Du vaknar, ser på mig och gråter,
Förförande, liksom din far.
Det är hans blick - - - soft! – annars åter,
Jag i min famn bedragarn tar.*

Precis som i Barrett Brownings dikt är blicken central för gestaltningen av relationen mellan modern, den frånvarande fadern, och barnet. I den döde sonen, som modern fortfarande tänker sig hålla i famnen, ser hon ”bedragarn”. Barnets blick, som samtidigt är faderns blick, är i Lidners version av barnamordstemat ”förförande”. Denna blick innefattar en lockelse, begärets kraft, men framstår indirekt som en orsak till mordet. Barnets blick är en ständig påminnelse om förförelsen och det efterföljande sveket.

Efter sången visar sig sonens vålnad och kallar på sin mor. Moderns sista ord, innan hon går i sjön innebär en försoning: ”En Gud mig tilgift skänkt” (SS III:272). Därefter skiftar perspektivet till en berättarröst som kan konstatera att naturen känner sorg över barnamörderskans öde. ”Den häpna vågen stannar, / Och sorgsen rinner solen ner” (SS III:272) – med dessa känslomättade ord avslutar Lidner avsnittet om barnamörderskan.²⁷

Bengt Lidner, tårarnas poet, är också moderskapets diktare. Som Roland Lysell visat i en pregnant artikel har den litteraturvetenskapliga tolkningen av ”moder/barnkomplexet” i huvudsak varit psykologisk och biografisk. Lysell betonar att denna ”fixpunkt i Lidners verk” är ”tydligt belägen utanför jaget”.²⁸ Lidners modersgestalter är, som Lysell visat, högst ambivalenta och jag ska i det följande mer i detalj visa hur barnamordet är en ”fixpunkt” som återkommer och varierar i Lidners diktverk. Tyngdpunkten ligger i en analys av operalibrettot *Medea*, där moderskapets blick och familjebanden står i centrum.

Den litterära gestalten Medea har sina givna förutsättningar. Lidner hänvisar explicit till sina föregångare i företalet till librettot, men utnyttjar också skickligt sin samtids nya genrekonventioner och ser sig därmed som författaren till ett ”original”.²⁹ Samtidigt fikcionaliserar han gängse föreställningar om moderskapet och blicken, så som de formuleras i rättsliga dokument och samtidens politiska och legala diskussioner om barnamord. Just i denna skärningspunkt mellan litterär tradition och samtida diskurser träder en bild av det goda moderskapet fram i iscensättningen av dess frånsida. Modern och hennes förhållande till barnet implicerar också en fader och en familj. Lidners *Medea* ger också anledning att diskutera föreställningar om den ideala fadern och familjen som en emotionell enhet i det sena 1700-talet.

Historikern Lynn Hunts studie om den franska revolutionen kretsar kring familjemetaforens centrala betydelse i det dramatiska skeendet kring 1789.³⁰ Maktpositionerna i det gamla autokratiska systemet likaväl som i den revolutionära regimen beskrivs i termer av familjerelationer. Den gode fadern, kungen, förvandlas till en ond fader och störtas av sina söner. För dem blir broderskapet, ”fraternité”, revolutionens kända stridsrop. Med Hunt kan konstateras att 1700-talets familj är en

maktkonstellation, och i lika mån att samhällets maktstruktur modelleras utifrån familjen. Intresset för barnamörderskan, för modern Medea och fadern Jason kan därmed inlemmas i en omfattande diskussion om familjen och maktfördelningen i samhället.³¹

Lidners *Medea* trycktes 1784 men en äldre handskriftsversion finns också bevarad. Betydande skillnader finns mellan de två versionerna, vilket Karl Warburg kartlagt i detalj.³² Enligt forskningen ligger Thorild bakom de ändringar som gjorts inför tryckningen och det är också Thorild som skriver ett förord till operan. Detta publiceras dock inte tillsammans med Lidners text, utan som en uppskattande recension i Thorilds egen *Den nye granskaren*, Nr 11–12, juni 1784.³³

Jag kommer i min analys att koncentrera mig på den äldre otryckta versionen, men göra vissa jämförelser med den tryckta texten. Thorilds bearbetning kan ses som en normalisering av texten. Medeagestalten får tydligare övernaturliga drag, i Senecas efterföljd, och därmed neutraliseras stora delar av karaktärens motsägelsefullhet och flyttas längre från 1700-talets aktuella debatt. Lidners ursprungliga version är radikal i sin gestaltning av moderskapet, av Medeas relation till barnen, och i de utdragna skildringarna av barnamorden. Uppenbarligen har Lidner anknutit till högaktuella förebilder, som den tyske diktaren Friedrich Wilhelm Gotter och den franske dramatikern Baculard d'Arnaud. Lidners äldre text visar vad som är skrivbart i Sverige i det tidiga 1780-talet, medan den tryckta versionen med Thorilds hjälp blir läsbar, alltså möjlig att sprida till en publik och till möjliga gynnare. Jag återkommer längre fram till skillnaderna mellan versionerna och till Lidners intertexter, men vill redan inledningsvis poängtera att Lidners handskrivna *Medea* placerar författaren i 1700-talets experimentella frontlinje, både i förhållande till en bredare diskussion om familjen och makten och i förhållande till sin samtids litterära konventioner. I sentimentalitetens och den emotionella kommunikationens tecken prövas nya kombinationer av musik, ord, och gester. Lidner deltar intensivt i en pågående förnyelse av de musikdramatiska genrerna i Europa och låter sina experimentella gestaltningar kretsa kring ett av samtidens mest angelägna ämnen – barnamord.

Skådespel och barnamord

Lidners litterära förebilder är väl utforskade. Författaren själv presenterar en diger lista i sitt företal till librettot och Martin Lamm har i en grundlig komparation visat hur Lidners *Medea* mer specifikt förhåller sig till författare som Longepierre, Baculard d'Arnaud och Gotter. Till Lamms resultat vill jag göra några tillägg och fästa uppmärksamheten på sambandet mellan diskussionen om det litterära känslouttrycket och gestaltningen av den ambivalenta modern.

Gotters betydelse för Lidner är lika tydlig som oomstridd.³⁴ De tillfällen där barnen agerar på scenen uppvisar stora likheter och Lidners operaform ger utrymme för än mer utdragna möten mellan sönerna och deras mor än i den korta melodramens nio scener. Samtidigt lånar den svenske författaren flera drag från den nya genre som Gotter så framgångsrikt använde för sin version av *Medea*, just i de sceniska uttrycken för Medeas tvehägsenhet.

Melodramen utgörs av en kombination av talad dialog, pantomim och ackompanjerande musik. Genren lanseras av Jean-Jacques Rousseau med *Pygmalion* som uppfördes 1770.³⁵ Rousseaus experiment med olika konstnärliga uttrycksformer kan jämföras med den språksyn som kommer till uttryck i författarens *Essai sur l'origine des langues* från 1750-talet. Grundtanken i uppsatsen är snarast pessimistisk. Människans urspråk var, enligt Rousseau, poetiskt och framför allt känslomässigt. Därmed definierar han människan som en kännande varelse i första hand och sätter hennes förnuft och resonerande förmåga i andra hand. Detta synsätt leder till ett medvetet förhärlikande av den påstått ursprungliga känslomässiga kommunikationen. Senare tiders språk betecknar Rousseau som exaktare, men samtidigt kyligare, medan kroppens tecken bevarar sin kraft.³⁶ Melodramen blir därför för Rousseau ett försök att konstnärligt efterlikna detta urstadium och låta den känslomässiga kommunikationen utvecklas genom kombinationen av konstarter. Liknande tankegångar kommer till uttryck i den livliga teaterdebatten, anförd av Diderot, och i det sena 1700-talets poetik, som syftar till ett förtätaat känsloutryck med hjälp av kombinationer av genrelement.³⁷

Jean Starobinski har i sina studier av Rousseau poängterat drömmen om den transparenta kommunikationen, om ”genomskinligheten” och dess ”hinder”.³⁸ Detta Rousseaus dilemma kan sägas vara kärnpunkten i 1700-talets känslsamhet. Å ena sidan finns en strävan efter att nå en omedelbar och ofelbar känslomässig förmedling, medan idealet å andra sidan är förpassad till ett svunnet uttillstånd. I Rousseaus mer optimistiska version kan genomskinligheten sökas bakom ”lager av slöjor, begravd under konstgreppen”, som Starobinski sammanfattar.³⁹ I gestaltningen av en ambivalent gestalt som Medea eller barnamörderskan aktualiseras behovet av ett omedelbart och sant uttryck. Den andra sidan av kravet på transparens är risken för förställning, ”dissimulation”. Den känslomässiga människan måste vara läsbar och idealet förutsätter äkthet. Starobinski lyfter fram några scener med återkomsten som tema. Kommunikationen sker främst genom ickespråkliga tecken, som omfamningar och tårar, de ”avslöjar allt utan hjälp av några talade ord”.⁴⁰ I dessa kroppsliga uttryck finns den eftersträlvade genomskinligheten. Genom att misstänkliggöra orden och beskriva de stumma tecknen som ”naturliga” sätter Rousseau fokus på gesten och på kroppen. Melodramen blir ett försök att i kombinationen mellan konst-

arterna nå en så sann gestaltning som möjligt. Då orden inte räcker till uttrycks känslorna genom musiken och gesterna.⁴¹

Lamm dröjer vid den franske författaren Baculard d'Arnaud, som pläderar för att Medea ska döda sina barn på scenen inför åskådarna.⁴² Baculard d'Arnaud skrev ett flertal tragedier och dramer och excellerade i klostermiljöer och överdrivna känslokonflikter. I litteraturhistorien förbinds han just med ”le genre sombre”, den dunkla och mörka genren. Han skrev aldrig något drama om Medea, men återkommer påfallande ofta till gestalten i förorden till sina pjäser.⁴³ Dessa förord utvecklas till långa resonemang av både litteraturhistorisk och litteraturteoretisk karaktär, där genrekonventioner och författare – antika såväl som samtida – diskuteras och jämförs. I medeagestalten tycks Baculard d'Arnaud finna kärnpunkten för sitt dramatiska ideal – en kvinna fylld av motstridiga känslor, ett öde som på ett närmast extremt sätt låter publiken kastas mellan de aristoteliska kategorierna fruktan och medlidande.

Men Baculard d'Arnaud använder inte bara Medea som exempel, han iscensätter i sina förord ett helt drama *in nuce*, för att argumentera för att barnamorden ska visas på scenen, tvärtemot Horatius rekommendation. Beskrivningen av scenen är särskilt utvecklad i förordet till tragedin *Fayel*.⁴⁴ Medeas vrede, hennes suckar, hennes kys-sar och tårar visas upp, men kanske viktigast är hur de två sönerna får representera ytterligheterna i hennes känslospän. I den franske författarens vision genomborrar Medea en av sönerna. Medan denne ligger döende vid hennes fötter omfamnar hon den andre och håller honom i sina armar. Medea är här den rasande och hämnande modern samtidigt som hon är den ömma och kärleksfulla modern.

Baculard d'Arnaud infogar därefter några tänkta repliker åt Medea, som entydigt lägger skulden för morden på Jason. Det är maken och fadern som är skyldig, han har stött dolken i barnets hjärta: ”c'est toi qui as pu égarer le bras maternel, [...] oui, barbare, c'est toi qui as enfoncé le couteau dans le cœur de mon enfant.”⁴⁵ Medea är enligt Baculard d'Arnaud oskyldig, samtidigt som åskådaren tvingas se morden på scenen. Just denna ambivalenta skildring passar den franske författarens teaterideal och han diskuterar just de motstridiga känslor som också ska gripa publiken.⁴⁶

Lidner är den författare som tycks förverkliga Baculard d'Arnauds vision. I medeagestalten söker Lidner förena skräcken, ”l'horreur” med de känslor av medlidande ”des sentiments de compassion” som den franske föregångaren vill se på teaterscenen. Baculard d'Arnaud betonar Medeas roll som mor – Jasons brott är att han har vilselett eller förvillat (”égarer”) modersarmen (”le bras maternel”). Den tysta förutsättningen är att ingen god mor handlar på detta sätt. Genom att skulden förflyttas till Jason kan Medea bli föremål för medlidande, skräcken ska också mildras enligt Baculard d'Arnaud. Och det är just för att Medea aktualiserar modersrollens båda ytterligheter som en förmedling mellan tragedins två känslkontraster är nödvän-

diga. Det kan också tilläggas att epitetet barbar, som ju i de grekiska versionerna tillfaller Medea som icke-grek, används av Medea om den grekiske hjälten Jason. Som vi ska se följer Lidner Baculard d'Arnaud i spåren.

Baculard d'Arnauds tänkta medeodrama visar i detalj ett sceniskt skeende, komplett med gester, tårar, blod, och samspel i teatertrummet mellan protagonisterna. Ett spänningsfält uppstår mellan handlingarna som de utförs sceniskt, de språkliga tolkningarna av händelserna och replikernas hänvisningar till kroppen. Dessa problem blir viktiga också för Lidners iscensättning av dramat.

Som Lamm påpekar finns inga direkta belägg för att Lidner läst Baculard d'Arnauds företal.⁴⁷ Men han noterar också att det finns stora likheter i viljan att skapa sympati för karaktären.⁴⁸ Viktigare för denna studie är snarare att notera den uppenbara fascination för Medeas dubbelnatur som ständigt aktualiseras i 1700-talets texter.

Baculard d'Arnauds diskussion om medeagestaltens inverkan på publiken kan ställas vid sidan av ett inlägg i den svenska riksdagsdebatten från 1786. Åtskilliga representanter från prästeståndet yttrar sig om Gustaf III:s upprepade försök att avskaffa dödsstraffet för barnamord. Carl Gustaf Ekmansson menar i sitt memorial att "de yttre omständigheterna på en afrättsplats" snarare blir "en retelse til, än ett afskräckande från brott", i detta fall barnamord.⁴⁹ Den dödsdömda är i Ekmanssons framställning en man, trots att diskussionen rör barnamord, en specifikt kvinnlig brottskategori. Det som lockar åskådaren sägs vara möjligheten att stå i centrum i en ceremoni som innefattar motstridiga känslor, från djupaste fasa till medlidande, uttryckt med snyftningar och tårar, och slutligen den religiösa lovprisningen av den ångerfulle brottslingen. Dramat går från mörker till ljus och innehåller ohyggliga, åskådliga scener, men också ord och gester som ger uttryck för mildare känslor. Ekmansson undviker att beskriva själva avrättningen och uppehåller sig i stället vid händelserna som föregår och följer efter bödelns verkställande av domen.

Ekmansson tycks ge tillvaron en grundläggande karaktär av teatralitet och denna världens teater uppvisar påfallande likheter med Baculard d'Arnauds utläggningar och Lidners dramatiska ideal som det uttrycks i librettot och i barnamörderskans sång. Alla tre dröjer vid extrema kombinationer av känslor, de aristoteliska kategorierna medlidande och skräck är uppdrivna till det yttersta. De uttrycker alla sin fascination för brottslingens omvändelse och den medkänsla som är möjlig även inför en människa som överträtt en absolut mänsklig gräns. Alla gestaltar mödrar som dödat sina barn.

Lövkrona betvivlar att avrättningar under 1700-talet kunde framkalla nya brott och stöder sig på ögonvittnesskildringar.⁵⁰ Däremot tycks ångern, förlåtelsen och försoningen vara centrala i folklig diktning om barnamörderskor.⁵¹ De exempel jag

citerat visar, om inte annat, det teatrala uttryckets betydelse i det sena 1700-talet i förmågan att väcka och förmedla starka känslor. Ekmanssons inlägg i riksdagsdebatten blir därmed, ironiskt nog, en variation av 1700-talets känslopoetik. Läsaren ska försättas i samma känslotillstånd som författaren ursprungligen upplevde i skaparögonblicket. Åskådaren kan därmed också förvandlas till protagonisten i verklighetens drama.

Blicken, språket och kroppen

Lidner tematiserar förhållandet mellan språk och kropp vid ett flertal tillfällen i sitt operalibretto *Medea*, på ett sätt som anknyter till Baculard d'Arnauds tankeexperiment och till Rousseaus dilemma. Kroppens tecken är ofta sannare än orden, det är i och genom kroppen känslorna tar gestalt, men inte heller kroppens kommunikation är helt genomskinlig.

Samtidigt som teorier om människans emotiva urspråk diskuteras kan 1700-talets syn på den poetiska kommunikationen te sig närmast naiv. I handböcker och poetikföreläsningar beskrivs en oproblematiserad väg från författarens känslor, via det språkliga uttrycket och till läsarens återupprepning av författarens känsloläge. Poesin blir ett transparent medium, som tycks förlora sitt egenvärde eftersom det enbart är en farkost för känslor. Syftet med poesin är att föra ett emotionellt tillstånd från en upphovsman till en publik och dessa två förutsätts smälta samman på ett känslomässigt plan. De är i själva verket identiska om den poetiska kommunikation lyckas. Sympati är också i poetiken 1700-talets ledord, men denna koncentration på känsloläget tycks samtidigt utplåna poesins språkliga dimension.⁵²

I Lidners dramatiska verk är det språkliga uttrycket ställvis problematiskt. I flera scener utgörs Medeas repliker av det hon ser för sin inre syn. Lidner får därmed uppenbara problem med den sceniska gestaltningen, eftersom händelser och protagonister inte kan ta scenisk gestalt, utan bara existerar som Medeas egna ord. Här får läsaren förutsätta att musiken – den musik som aldrig blir skriven – ska skildra de tänkta episoderna och att gesterna – som inte anges i scenanvisningarna – kan bidra till en sceniskt meningsfull representation. Jag ska nu ge några exempel på hur blicken, språket och kroppen tematiseras i librettot.

Redan i Medeas första inträde på scenen skildras hennes motstridiga känslor. Lidners ärende är att gestalta ”den brottsliga kvinnan med det ömma hjärtat”, som Lamm skriver.⁵³ Hämnden och kärleken kämpar om herraväldet i Lidners libretto. Medea hoppas ännu på en försoning med Jason: ”En ångerfull blick: och Medea förlåter.” (SS II:65). I själva anslaget till berättelsen formuleras alltså tanken att blicken har en särskild kraft att förmedla känslor. Med ögats hjälp kan Jason uttrycka sin

ånger – så föreställer sig Medea scenariot – och försoningen kan alltså åstadkommas utan ord. Känslorna uttrycks alltså tydligast och sannast med kroppens hjälp.

I samma scen befasts synsinnets betydelse. Medea återberättar för sin förtrogna Rhodope händelserna i Colchis, då hon såg Jason för första gången (SS II:67): ”Men Jason syns - - - - mit hierta börjar brinna, / Mit hela väsend blir begär.” Det är åsynen av den sköne hjälten som tänder hennes kärlek, ja hela hennes ”väsend blir begär”, som Lidner skriver.⁵⁴

Rhodopes kommentar utgår från samma resonemang. När hon ser Medeas lidande utbrister hon: ”Säg endast Jason all Din smärta - - -” (SS II:68). Medeas förtvivlan beskrivs inte i texten på annat sätt än genom figuren *aposiopesis* – de avbrott som ska visa att personen i fråga är så uppfylld av känslor att hon eller han inte kan fortsätta att tala. Greppet är mycket vanligt i Lidners diktning – och i det sena 1700-talets diktning – och kommenteras av Horace Engdahl i *Den romantiska texten*.⁵⁵ Figuren ger här indikationer om Medeas känslotillstånd, men inga scenanvisningar ger ledtrådar till Medeas gester och rörelser på scenen. Underförstått åtföljs de känslofulla orden av ett vedertaget kroppsspråk. Och detta kroppsspråk kan, enligt Lidner, förmedla hela Medeas förtvivlan till Jason – ”Säg endast Jason all Din smärta”.

I första aktens tredje scen rustar sig Medea för mötet med Jason. Lidner gestaltar hennes dubbla känslor, kärlekens tävlan med hämndbegäret, på följande sätt (SS II:73):

Försök en dolk i bröstet stöta.
Hans blod i Bröllops Bägarn gjut!
Medea? Jasons blod? Jag häpnar.
Ack! hämnden fåfängt handen väpnar,
Då hvarje slag, som hiertat slår
En längtan är, at få förlåta.

Handen lyder inte den hämndlystna. Just eftersom Medeas kärlek i detta ögonblick är starkare än hennes hämndbegär övervinner hjärtat handen. Medeas motstridiga känslor placeras i olika delar av kroppen. Medan hämnden sägs föra handen som lyfter vapnet regerar förlåtelsen och kärleken i hjärtat. Kroppen, den autentiska bäraren av känslor, blir därmed också en spelplan för olika känslor. I detta exempel betonar Lidner hjärtat som den konventionella platsen för de ömma känslor som besegrar hämndbegäret. Förlåtelsen blir särskilt betydelsebärande i en kristen kontext, vilket jag återkommer till.

När Jason i nästa scen möter Medea vill hon övertyga honom om att hon inte kommit för att hämnas. Jason väntar sig hämnd, skräck och plågor, men Medeas svar lyder: ”Nej, Grymme! detta bröst helt andra känslor andas. / Men Prins - - - -

jag ej förmår - - - stum, darrande och svag.” (SS II:74.) Lidner utnyttjar här både språkliga konventioner, figuren *aposiopesis*, alltså avbrottet som tecken på övermäktiga känslor, och kroppsliga tecken. Medea säger sig ju stå där ”stum, darrande och svag”. Hon faller också på knä i sin vädjan. Både språkets och kroppens tecken ska alltså förmedla Medeas kärlek, hennes förtvivlan över Jasons planer och hennes längtan efter försoning. Men trots allt är även de kroppsliga tecknen språkligt förmedlade – de utsågs av protagonisterna och utgörs alltså inte av scenanvisningar.

Medeas vädjan koncentrerar sig på synsinnet. Hon påminner Jason om lyckliga tider: ”En tid, då blot en blick Din Sjal i välust dränkte.” (SS II:74.) Återigen fungerar blicken som en förtätad bärare av känslan. Medea använder samma bildsfär i sina fortsatta böner (SS II:74 f.):

Men om ej jag Din ömhet väcker
På mina, Dina Barn då se,
Som för sin Mor med tårar be.
Din yngsta Son sin arm utsträcker,
Han, Facklan af vårt Kärleks Lif
Sin far med kyssar öfverhopar,
Och under späd omarmning ropar:
Min Mor, min Mor mig återgif!

Sönerna finns enligt scenanvisningarna inte närvarande på scenen vid detta tillfälle. Men Medea försöker få Jason att *se* barnen. Gesterna och tårarna registreras minutiöst. Den yngste sträcker ut sin arm, han gråter, han kysser sin far, han omfamnar Jason. Allt detta utgör en närmast övertydlig bild av barnets oförfalskade känslor.

I denna nyckelscen, som kan beskrivas som en misslyckad parallell till Rousseaus återkomster, hänvisar både Medea och Jason till blicken som ett tecken på den goda kärleksrelationen.⁵⁶ Jasons beslut att behålla barnen motiveras på följande sätt: ”I Edra Blickar jag min ålders tröst skal njuta” (SS II:77). Medea replikerar till Jason: ”I deras ögnakast jag Dina blickar finner” (SS II:77). Medan Jason använder blicken som ett uttryck för den starka faderskärleken är för Medea barnens blickar förbundna med Jason. Kärleken till maken och till barnen länkas samman, vilket kommer att visa sig ödesdigert. Jag återkommer till detta längre fram.

Eftersom Medea besitter övernaturliga krafter uttrycks hennes känslor också på ett helt annat sätt. I den första akten, när hon beslutat sig för att hämnas Jasons svek, framkallar hon ett ”hiskeligt oväder” som förstör flottan i hamnen (SS II:72 f.). Här får operamaskineriet arbeta till det yttersta med vågmaskiner, åska, blixtrar och körer som kommenterar stormen. Naturen blir en bild av Medeas inre, en bild av de känslomässiga stormar som sliter hennes hjärta.

I andra akten gör Medea ett sista försök att beveka Jason. Återigen målar hon upp en idealscen, denna gång av en lycklig familj, där blickar och gester är betydelsefulla. Medea sjunger följande (SS II:87):

Mins Du de Sälla Aftonstunder,
O I förflutne Ögnablick!
Då jag i Ljumma Popel Lunder
Med Dig och våra Söner geck?
Uti Dit sköt den Yngste lekte,
Den äldste mig med kyssar smekte.
Du såg på oss och hänrykt log.
De Stjernor denna Syn betog
Jag vitnen til min lycka tagit.

Familjen befinner sig i en vacker parkmiljö. Den yngste leker i Jasons famn, medan den äldre gossen kysser sin mor. Jason ser på sin familj och ler hänryckt. Bilden – närmast en tablå – kunde vara hämtad från samtida porträttkonst. Men den åskådliga scenen odlas också i litterär form, som idyll. Den tyske författaren Gessner defnierade genren som en ögonblicksbild av stillhet och lycka.⁵⁷ Lidner utnyttjar dessa konventioner för att åskådliggöra familjelyckan.

Av scenanvisningarna framgår att sönerna inte befinner på scenen i detta ögonblick. Medea registrerar i stället varje blick, varje kyss, varje gest. Jason ser på sin familj och i leendet finns bekräftelsen på att blicken sammanfattat den ideala familjen. Därtill är Lidner språkligt konsekvent i denna passage i sina referenser till synsinnet. Han skriver om ett ”Ögnablick”, om Jason som ”såg på oss” och om ”vitnen” till ”denna syn”. Genom dessa ord binds familjeidealet samman genom synsinnets kraft.

I mina exempel – många fler textställen kunde kommenteras – har jag visat hur Lidner medvetet låter språkliga och kroppsliga tecken samverka i känslouttrycket, tillsammans med de visuella känslouttrycken som stormen. Samtidigt gör han tydligt att kroppens känslouttryck är sannare – om kropp och språk motsäger varandra, då är kroppens tecken tillförlitligare. Samtidigt utspelas en kamp mellan kroppens olika delar, som säten för motstridiga känslor. Lidner är förvånansvärt sparsam med scenanvisningar. De kroppsliga uttryck jag diskuterat är alla utsagda av operans personer. Jag har också visat hur blicken spelar en central roll för Lidners version av berättelsen. Genom att etablera blicken som det viktigaste medlet för känslomässig kommunikation lägger han grunden för gestaltningen av den slutliga katastrofen. Moderns blick ska se det älskade barnet, men hon ser i stället den svekfulle Jason.

Jason

Den ömme fadern framstår som ett ideal i de familjescener Lidner målar upp. Men Jasons gestalt uppvisar också en konflikt mellan rollen som far och rollen som make. I jämförelse med Euripides och Senecas tragedier visar Lidner att myten förflyttats till en inre geografi. Jason är inte längre strategen som vill vinna ett nytt fosterland tack vare en ny allians med Corinths kungafamilj. Han styrs i stället av sina känslor – eller åtminstone delvis – av sin brist på känslor. Jasons främsta brott, enligt Lidner, är hans flyktighet. Hans kärlek är, till skillnad från Medeas, inte evig. Medea har redan i den första scenen försäkrat sin förtrogna Rhodope att ”denna låga / Evig liksom Tiden är” och att ”Glömma aldrig kärlek kan” (SS II:66). Jason däremot, klagar över kärlekens motstridiga väsen (SS II:75 f.):

Hur bäfvar mit hierta? Hur darrar min låga?
 Älskare, Brudgum - - - men maka och far.
 Kärlek, Du Ljufva! Du Tjusande plåga!
 Ack, at så otaliga känslor Du har.
 Et hierta, et enda skal rymma dem alla.
 [---]
 Liksom den irrande villrådig står
 Oviss om riktiga stråten han går:
 Likså mit hierta drifs, vacklar och slår.

Här framstår Jason som ostadig. Han tvekar, hans känslor är motstridiga och leder honom än åt det ena, än åt det andra hållet. I den tryckta versionen mejslas motsättningen mellan Medea och Jason ut ytterligare. Där får han konstatera att kärleken är ombytlig (SS II:299): ”Ach! kärlek har ju tidens vana: / Han flygtar nog; ej vänder om”. Vid ett senare möte där Medea åter försöker beveka Jason sjunger denne: ”Medea! ach! Du älskar mig, / För Dig ock detta hjerta brunnit, / Men vet, den eld, som ren försvunnit; / Kan aldrig åter lifva sig.” (SS II:310.)

När Medea i öppningsscenen klagar över Jasons otrohet, hans stundande bröllop med Creusa, framgår det tydligt att hon fortfarande älskar honom. Samtidigt vill hon hämnas hans svek. Hon sjunger: ”Jag älskar ännu - - - - ännu - - - - O Barbar! / En ångerfull blick: och Medea förlåter.” (SS II:65.) Detta är första gången ordet ”Barbar” förekommer i operan och det används åtta gånger till. I stället för att Medea, den främmande, den andra, kallas barbar får Jason, den grekiske hjälten, bära detta namn.

Barbariet är inte en etnisk tillhörighet. Jason förvandlas från hjälte till barbar i samma stund som hans kärlek till Medea tar slut och sveket är ett faktum. Barbari är

i Lidners 1700-talsversion förknippat antingen med känslökyla eller med alltför flyktiga känslor. I Svenska Akademiens Ordbok anges just betydelsen ”hjärtlös, grym, omänsklig o. rå person”. I en anmärkning sägs att denna betydelse ”med förkärlek hafva användts af de gustavianska författarna”. Lidner är inte nämnd bland exemplen, men däremot Kellgren.⁵⁸ Som jag tidigare nämnt låter Baculard d’Arnaud sin Medea kalla Jason för barbar.

Däremot visar både Medea och Jason att kärleken till barnen är evig. Han bedyrar att hans kärlek till dem är beständig, till skillnad från kärleken till deras mor: ”Du fåfängt mig beveka söker. / För mina Barn min kärlek evig är.” (SS II:78, jfr SS II:301). Och han fortsätter till Medea: ”Men Deras Far kan icke se för smärta, / Hur Du af dem Dit sista afsked tar. / Medea, ack! - - Beklaga Jasons hierta.” (SS II:78, jfr SS II:301). Medeas svar blir: ”Ja! Jag beklagar det, Barbar!” (SS II:78, jfr SS II:301). Vi kan påminna oss om att Lidner åter knyter synsinnet till känslan – Jason förmår inte *se* Medeas avsked till barnen.

Jason gestaltar den kärleksfulle fadern, men denna roll kombineras med ostadighet i relationen till kvinnan.⁵⁹ I den senare rollen faller Lidners Jason väl in i den manlighetskonstruktion som Hassan Jansson funnit i det svenska rättsmaterialet under 1700-talets slut.⁶⁰ Mannen blir en driftsvarelse som underkastas sina passioner.

Barnen på scenen

Medeas försök att få Jason att se och minnas familjelyckan följer på den drömscen som inleder den andra akten.⁶¹ Medea åkallar ”Drömmar” och Jason förs på ett moln till scenen. Därpå följer en passage med tydliga scenangivelser och där operamaskineriet utnyttjas till fullo. En kör och balett av drömmar uppträder med en sång om trohet – ”Ty hiertat älskar blott engång” – varpå scenen förvandlas ”til en ohyggelig Ödemark, omgifven af Sjöar och Klippor” (SS II: 83 f.). Familjen gestaltas nu av drömmar (SS II:84 f.):

([...]På en af dem [=klipporna] ligger en Dröm, som föreställer Medea i förtviflan, med nerrefna hår. Bredvid hånne stå hånnes tvänne Söner med ansigtet vända åt Jason.)

BEGGE DRÖMMARNA.

Är Du vår far? Är det vår Mor?

(Medea reser sig op, lyfter Sina Barn emot Jason, kysser dem och kastar et i sänder i Sjön, drar sedan en dolk och sticker Sig.)

Genom dessa ”Drömmar” ges en första indikation om mordet på sönerna.⁶² Barnen tycks inte ens känna igen sina föräldrar i deras nuvarande roller. Och Medea gestaltar här sina dubbla känslor mot barnen genom att kyssa dem och sedan kasta dem i

sjön. Dolken genomborrar i denna föraning hennes eget hjärta. Jag återkommer till dolkens betydelse och förbindelsen mellan blicken och dolken.

Indirekt har Jasons och Medeas söner nu introducerats i operan, som drömmar och som Medeas två idealbilder av familjelyckan. Vid två tillfällen uppträder barnen direkt på scenen och vi ska nu titta närmare på deras roll i skeendet.

Medeas och Jasons två söner förblir namnlösa i Lidners opera. Deras ålder anges inte, men de är i Lidners version tillräckligt gamla för att tala rent samtidigt som de inte är äldre än att Medea kan sätta sig ned ”med et Barn på hvart knä” (SS II:98).

Det första längre mötet mellan Medea och hennes barn återfinns i den andra akten. Platsen är Junos tempel, dit Rhodope för sönerna och dit också Medea kommer. Den sjunde scenen presenterar barnen och den roll de tilldelas i operan. Rhodope uppmanar pojkarna att be för sin mor med orden ”Samlen hela Er förmåga: / Tårar, Oskuld och Behag” (SS II:94). Med dessa tillgångar ska de beveka gudinnan Juno, i vars tempel de befinner sig, och återge modern Medea hennes lycka. Denna lycka står i direkt proportion till barnens oskyldiga väsen: ”Lät vår Mor så lycklig blifva, / Som vårt hierta menlöst är.” (SS II:94).

I Lidners opera ger valet av plats, Junos tempel, en viktig indikation. Rhodope talar om ”Junos vrede”, vilket kan tolkas mer allmänt utifrån gudinnas roll som just hustruns beskyddare i äktenskapet, den som gifta kvinnor kunde vända sig till med sina äktenskapliga bekymmer. I Ovidius versbrev *Epistulae Heroidum* är en av de fiktiva avsändarna Medea, som tänks skriva till sin Jason. I Ovidius version bryter Jason inte bara sitt äktenskap utan också en uttrycklig ed till gudinnan att vara Medea trogen.⁶³ Att barnamorden sker invid Junos altare i den otryckta versionen understryker att de ska tolkas som den svikna moderns/hustruns rättmätiga reaktion på makens svek och samtidigt får de ett rituellt drag. Med hjälp av visuella markörer och valet av plats bygger Lidner upp sin tolkning av myten, och understryker därmed Jasons skuld.

Sönerna kallas i operan för ”Den Äldste” och ”Den Yngste” och deras repliker karakteriserar dem ytterligare som just barn: ”Kan vår Bön til Juno hinna? / Jag är späd, än mer min Bror.” Den yngste fortsätter, riktad till Rhodope: ”Lär mig bedja för min Mor” (II:94). Det lilla barnets skenbara maktlöshet utgör i själva verket en styrka. Oskuld är ett ord som återkommer i Rhodopes replik och i den bön hon förestavar barnen. I bönen knyts oskulden till dygden: ”O Gudinna! Du, som plär / Lön åt dygd och oskuld gifva” (SS II:94). Enligt Hunt, som utgår bland andra från Baculard d’Arnaud, riktas uppmärksamheten mot barnen i 1700-talets fiktionslitteratur. Hon tillägger ”but they still functioned primarily as metaphors for something else; pathetic children evoked a world of hypersentimentality”.⁶⁴

Samtidigt är barnen i operan ständigt utsatta för nyckfulla vuxna. Deras repliker

utgörs framför allt av ständiga försök till tolkning. De försöker avläsa Medeas sinnesstämning och varje tecken på bortvändhet eller vrede resulterar i självförebåelser och böner om förlåtelse, men också i anklagelser. I åttonde scenen i andra akten kommer Medea till templet, men "svimmar mot en Pelare" när hon får se sina barn. Pojkarna rusar mot henne, medan de i sina repliker pendlar mellan självförebåelser och rädslan för att modern är döende (SS II:95 f.):

DEN ÄLDSTE.

Öma Mor! - - - - Men ack! Rhodope, jag bäfvar - - -
Hvad har jag gjort? - - - - Min Mor! Dit barn en blick
Du jäfvar?

DEN YNGSTE.

Min Bror! Hon älskar oss ej mer.

DEN ÄLDSTE.

Men Döden på dess Läppar sväfvar - - -

DEN YNGSTE.

Du förr ju haft mig kär: Dö ej - - - Din Son Dig ber.
Min Mor!

DEN ÄLDSTE.

Min Enda Mor!

I dessa repliker formuleras barnens känsla av skuld inför ett obegripligt skeende. Den äldste sonen utbrister genast i självanklagelser – "Hvad har jag gjort?" – när Medea faller i vanmakt. Hennes vägran att *se* på honom är orsaken till hans skuld-känsla. Den yngstes replik är lika talande. Medeas livlöshet tolkas omedelbart som kärlekslöshet. På detta sätt kopplas blicken och döden ihop med moderskärleken: om Medea verkligen älskar sina barn, då kan och får hon inte dö. Längre fram i scenen förbinder Medea själv moderskärleken och döden, men hennes tolkning är radikalt annorlunda: "För den man älskar, dö - - hvad välust! I mit tycke, / Af alt hvad kärlek gör, är det hans Mästerstycke." (SS II:97). Döden är, i Medeas version, kärlekens fullbordan, dess yttersta konsekvens. Jag återkommer till denna scen i en diskussion om Medea som kristusgestalt.

Efter utropet "Min Enda Mor!" kommer Medea till sans och uttrycker sin kärlek till barnen: "Hvar puls hos mig är Mor - - - af frögd jag dignar ner - -" (SS II:96). Det är alltså moderskärlekens fröjd som gör Medea vanmäktig. Men sönerna kan inte tolka detta kroppens tecken. Hon ställer så en fråga direkt till sönerna: "Men ack! hvad söken J med dessa Späda tårar?". Svaren utgör åter en sammanblandning av känslorna smärta, fruktan och kärlek (SS II:96 f.):

BEGGE

At Du oss icke öfverger.

DEN ÄLDSTE

Jag vil Dig aldrig smärta göra.

DEN YNGSTE

Ej heller jag, Min Hulda Mor!

BEGGE

Ack! nej, vi mer ej frugta böra:

Din kärlek är dertil för Stor.

Medea hotas av förvisning, något hon själv inte valt, men i barnens version kommer hotet från modern själv. Deras strategier blir att vädja med sina tårar och sitt uppförande och hänvisa till moderskärleken: ”Ack! nej, vi mer ej frugta böra: / Din kärlek är dertil för Stor.” (SS II:97). I deras replik finns ett implicit frågetecken – är verkligen moderns kärlek tillräckligt stor? – som på ett subtillt sätt både bekräftar och ifrågasätter den ideala relationen mellan mor och barn. På detta sätt är Lidners text kluven mellan de explicita formuleringarna av barnet som oskyldigt och moderns gränslösa kärlek och den fränsida som ständigt hotar att bryta fram.

Medea som Kristus

Vi ska nu återgå till moderskärleken och se hur Lidner formulerar denna känsla. Medea fortsätter i samma scen med sönerna (SS II:97):

Natur! Du öma Mor för alla Mödrars hierta,

Ack! mildra nu min frögd - - - ack! lindra nu min smärta.

O Mina Barn! jag ej mit öga tror.

Lik Pelican för Er mit Blod jag vil utgjuta,

At i et öpnat Bröst Er evigt innesluta - - -

Hur gruffigt - - - - O Natur! - - hur ljuft, at vara Mor!

Naturen, som här åkallas av Medea, blir en fördubbling av modersfunktionen. Naturen själv är den ursprungliga modern, som vakar över alla mödrar och som karakteriseras just av ömheten och förbindelsen med hjärtat, vilket Lidner antydde redan i operans första scen. Här finns urmodern, som laddas med känslomhetens alla tillgångar. Från denna definition av moderligheten övergår Lidner till att låta Medea identifiera sig med pelikanen, en urgammal symbol för Kristus. Föreställningen att pelikanen närde sina barn med sitt hjärteblod inleddes tidigt i den kristna symboliken och är en viktig del i medeltidens ikonografi. Pelikanens blod likställs med Kristi blod, som i nattvarden får samma livgivande funktion.⁶⁵ Pelikanen gör den

yttersta uppoffringen, han offerar sig för den han älskar, alltså just den handling som Medea sätter högst. Från moder natur, via pelikanen som kristussymbol, fortsätter Lidner med en bild som omhuldas i herrnhutisk diktning: ”At i et öpnat Bröst Er evigt innesluta – –” (SS II:97). Via pelikanens hjärtesår, som symboliskt sett är identiskt med Kristi sår, förskjuts bilden till den lidande Kristus, vars sidosår är den plats dit själen längtar. Nu är det inte den längtande själen som för ordet utan Lidner låter Medea själv inta rollen som pelikanen/Kristus. Efter att förbindelsen Medea–Kristus etablerats får repliken ”För den man älskar, dö - - hvad välust! I mit tycke” sin fulla innebörd (SS II:97). Den ställföreträdande döden förvandlas till Guds egen offerdöd.

Lidners hyllning till moderskapet visar i dessa rader en egendomlig förskjutning mellan världsliga och religiösa föreställningar där också könsaspekterna blandas samman. Under 1700-talets första hälft utvecklas inom de protestantiska väckelserna intressanta uttrycksformer som just laborerar med gudomligheten som kvinnligt kodad. Ett bildspråk där Jesus beskrivs som moder återfinns i cisterciensisk fromhetslitteratur under 1100-talet.⁶⁶ Ann Öhrberg har lyft fram hur en liknande könsöverskridande bildvärld etableras i den svenska herrnhutismens psalmdiktning under 1700-talet.⁶⁷

Medan de texter Öhrberg studerar tillkommer inom en väldefinierad religiös sfär, för Lidner alltså in denna typ av uttrycksätt i ett helt annat sammanhang. I Lidners poetiska värld är relationen mellan gud och människa identisk med den kärlek som förenar en moder med hennes son, som Lamm påpekat.⁶⁸ I Goethes *Faust* representerar barnamörderskan slutligen ”das Ewig-Weibliche”, den makt som till slut frälser Faust.⁶⁹ Och här, i en operatext med klassiskt ämne, blir protagonisten Medea förvandlad till Kristus. Samtidigt vet publiken att hennes längtan efter kärlekens offerdöd går om intet och i stället förvandlas till en ohygglig frånbild – det är Medea som själv dödar sina barn. Kanske just eftersom medeagestalten är så motsägelsefull tycks identifikationen med Kristus särskilt problematisk. (Den tonas också ned i den tryckta versionen.) Men den tjänar uppenbarligen Lidners syfte att placera modern och moderskapet i världsaltets centrum. Mordet på de två sönerna är i själva verket beviset på den oerhörda styrkan i Medeas moderskärlek, enligt den logik som Lidner konstruerar i operan. Därför uttrycker sig Medea antitetiskt när hon kommenterar sitt moderskap: ”Hur grufligt - - - - O Natur! – – hur ljuft, at vara Mor!” (SS II:97).

Subjektsupplösning och metamorfos

Kön och position i familjestrukturen blir närmast utbytbara storheter i den religiösa bildvärld som 1700-talet fortsätter att exploatera. Sonen kan bli moder, och modern

blir sonens brud, för att nämna ett par exempel på hur den mystiska diktningen laborerar med rollerna i den kristna urfamiljen.⁷⁰ I Lidners Medea tycks också familjemedlemmarna låna drag av varandra. I Gotters melodrama finns anslaget att Medea ser Jason i sina söner – den rent fysiska likheten utlöser hämnden. I flera scener frammanar Lidner just denna dubbelexponering. Medeas kärlek till sönerna vänds i hat i samma stund hon ser Jason i dem. Likheten i anletsdragen glider över i en identifikation på ett djupare plan – det är ju Jason som ska drabbas av hämnden och det är Jason i barnen hon vill döda. Vi kan åter erinra oss slavflickan som med fasa möter sin herres blick när hon ser på sitt nyfödda barn och Lidners barnamörderska från dikten ”De Galne”.

I de två nyckelscenerna med barnen vänder sig också Medea till Jason i flera repliker. Hon talar (sjunger) alltså till en frånvarande, som dock är närvarande genom barnen. I samma stund som gossarna klagat över Medeas hårdhet vänder hennes ömhet i vrede. ”Hårda! Hårda Moders hierta, / Dina Barn ej öfvergif!” vädjar barnen och scenanvisningen anger att Medea ”stöter dem ifrån sig” (SS II:99): ”Hård? Otacksamme! Hård? Nu Jasons blod jag finner, / Som uti Edra Ådror rinner. / Missfoster! Hård? – Jag vågat alt för Er.” Medeas försvar mot barnens böner och anklagelser är att genast förvandla dem till Jason. De försonas dock snabbt och Medea riktar sig nu direkt till den frånvarande Jason: ”O Jason! Du är Far; / Men är det ej en Mor, Barbar! / En Mor, som nu Du spotskt bedrar?” (SS II:100). Här ställs fadern mot modern och det står höjt över allt tvivel att Medea förespråkar moderns rätt framför faderns. I de följande raderna yppar Medea sina planer och vänder sig därpå direkt till sin äldste son:

En Älsklings hierta blör; jag vil en faders krossa.

I deras Späda Bröst hans bröst jag träffa skal.

(Hon blottar en Dolk och rusar mot den Äldsta Son.)

Du honom likast är: Til mina fötter fall!

(Han kaster sig på et knä och ser ömt på sin Mor. Hon Släpper Dolken och dignar ner.)

Natur! Dit Mästervärk är dock et moders hierta.

Omfamna mig, Min Son!

Det omvända förhållandet, där barnen identifieras med modern, är synligt i tredje aktens sjunde scen. Samtidigt upprepas tanken att sönerna är faderns ställföreträdare och att dolken egentligen ska träffa Jasons bröst. ”Nej! här ser jag Jason - - Dö Jason! Barbar!” utropar Medea när hon fattar tag i sonen och denne svarar ”Du Dit eget bröst ju sårar / Om Du nu mig mörda skal?” (SS II:118 f.). Medea svarar: ”Nej! jag Jasons genombårar.” (SS II:119). Kampen står just om vem som genomborras, vem som är vem. Sonens försvar innebär en vädjan, en dröm om att han och modern

är förenade, hans bröst och hennes är ett. Medeas version segrar, den blick som förvandlar sonen till Jason. I den drömscen jag nämnt tidigare träffar ju dolken Medeas eget hjärta, men här är positionerna förskjutna. Moderskapets blick misslyckas med att upprätta en genomskinlig kommunikation.

Förvandlingen är inte slut när Medea slutligen sticker dolken i sönernas bröst. Hon beskriver strax efter dådet hur barnen ändrar skepnad. Den äldste blir en stjärna ”Af Juno Sjelf befald, at Dem för mened varna, / Som öfver troгна Bröst med Guda välde rå” (SS II:120). Även den andre sonen genomgår en metamorfos (SS II:120):

Förvandlad i en Näktergal
Den Yngste låter Sig från tysta Dälder höra.
Ack! sjung med en beveklig röst,
Hur grymt det är, at öfvergifva
Et utaf kärlek sårat Bröst;
Hur fasligt, at bedragen blifva.

Lidner ger inga scenanvisningar på detta ställe och det är därför rimligt att förvandlingen är tänkt att utspelas inför Medeas inre syn. Hon ser stjärnan, men hör näktergalen. Återigen har Medeas blick, och nu också hörselöfverhöret, förvandlat barnen – denna gång från två blodiga offer för hennes egen hämnd, till mytiska gestalter med uppgift att förmedla hennes tolkning av deras död. Stjärnan och näktergalen blir tecken som bekräftar att Medeas handlingar är resultatet av Jasons svek. Hos honom ligger skulden.

I förordet till operan poängterade ju Lidner att mordet skulle ske på scenen. Det hemska dådet skulle alltså ge åskådarna illusionen av verklighet. Jag har också berört Baculard d’Arnauds diskussion om den teatrala effekten av att Medea dödar sina barn inför publik. Den franske författaren ville därmed låta Medeas hat och hennes kärlek framträda samtidigt i scenisk gestaltning och paradoxalt nog öka publikens medkänsla. Lidners dilemma är delvis ett annat och därför är den snabba omkastningen till en helt annan nivå desto märkligare. Från illusionen, från att visa gräsligheter på scenen inför åskådarna, förflyttar Lidner blixtnabbt historien till en mytisk och abstrakt nivå.

Scenen understryker dubbelheten i modersrollen. Å ena sidan drivs Medea till en fruktansvärd handling, just av sin kärlek, men å den andra kan hon bara konfronteras med sitt eget agerande genom mytens filter. Genom metamorfosen försvinner de döda kropparna, barnens död blir meningsfull när den fogas in i en större berättelse och får en sensmoral som återigen placerar skulden hos Jason. Åskådaren, däremot, konfronteras i första hand med det visuella planet, där barnens kroppar blir kvar på scenen, medan det är protagonisten Medea som ensam hävdar att en förvandling

skett. Frågan om metamorfosen är ett symptom på Medeas inre predikament eller ett skeende på samma nivå som mordet återstår att besvara.

I den tryckta versionen av operan löser Lidner detta dilemma genom att flytta beskrivningen av metamorfosen från Medea själv. Morden sker senare i operan, i sista aktens nionde scen, och utspelas på borggården. Efter mordet lämnar Medea genast scenen i sin drakvagn – hon är redan förvandlad till en halvt gudomlig gestalt – och i nästa scen står Jason kvar på scenen tillsammans med sönernas kroppar. Junos präster och prästinnor träder in i den tionde scenen. De lägger en mantel över den äldste sonen och sjunger samtidigt (SS II:340):

Der ligga De uti sit blod,
Hur Menlösa och Små!
I Aftonrodnans purpurflod
De kyska Stjernor så,
Bestörta, matta, bleka stå.

En präst sjunger därefter vid den äldste sonens täckta kropp (SS II:340):

Ren jag en Stjerna ser vid Himla-bågen klarna,
Der alla Nätter Du skal dem för mened varna,
Som öfver troгна bröst med Guda-välde rå.

Därefter upprepas ceremonin för den yngste sonen. Hans kropp täcks också med en mantel och en prästinna sjunger (SS II:340):

Hvad sång förtjuser nu mit öra?
Förvandlad i en Näcktergal,
Du låter redan Dig från tysta dällder höra!
Sjung om Din Mor, Din död, om kärlek och dess qual!

Skillnaden är avgörande mellan den otryckta och den tryckta versionen. I den äldre texten finns ett starkt spänningsmoment kvar eftersom metamorfosen ligger inom Medea själv. Där framstår förvandlingen närmast som en psykologisk försvarsmekanism, medan den tryckta versionens inramning ger förvandlingen en något mer rimlig förklaring inom ramen för fiktionen. Metamorfosen är ett välkänt element i den grekiska mytologin och fungerar därför som ett möjligt grepp i iscensättningen av en klassisk myt. Den religiösa dimensionen betonas också. Barnens nya roll är ett verk av gudinnan Juno själv. Som stjärnan och näcktergalen förmedlar de hennes budskap och själva mysteriet tolkas av hennes egna präster och prästinnor. Därmed uppstår inte längre någon akut konflikt mellan den mytiska och den sceniska nivån. Förvandlingen har fått en mer trovärdig scenisk gestaltning.

Lidners infogade metamorfos visar att han är förtrogen med den grekiska mytologins former, där en berättelse kan förflyttas från en i huvudsak mänsklig dimension till en nivå där gudarnas ingripande resulterar i förvandlingar, eller lika gärna i död och förödelse. I 1700-talet har avståndet mellan den rent mänskliga dimensionen, själva undersökningen av en Medeas psyke och handlingar, och den mytologiska blivit så mycket större. De två versionerna av Lidners opera visar att Medea i den tryckta versionen förvandlas till en halvgudomlig gestalt, i anslutning till Seneca, medan den otryckta versionen låter huvuddelen av gestalten fungera som en jordisk kvinna. Det är i glappet mellan denna 1700-talskvinna och den mytiska nivån som spänningsfältet uppstår. Valet av genre, operan, utgör en synnerligen lämplig plats för just dessa spänningar mellan mytologi och mänskliga känslor, mellan samtida diskussioner om barnamord och moderskap, mellan inre skeenden och operamaskineriets alla möjligheter till yttre gestaltning.

Medea som dotter

Modern tilldelas i operan flera roller, gudomliga såväl som jordiska, och allt som oftast tycks dessa snarare vara aspekter av samma urgestalt. Som jag påpekat kallar Lidner naturen för "öma Mor för alla Mödrars hierta" (SS II:97). Denna positivt laddade all- eller urmoder kopplas ju samman med de kristna symbolerna, pelikanen och Kristi sår. Slutligen är det ju Medea själv som intar rollen som Kristus-modern, den uppoffrande. Men i följande scen, den nionde, tillkommer ännu en gudomlig modersgestalt.

Kristus är sonen som lider offerdöden, medan Medea slutligen offrar sina söner inte i försoningens utan i hämndens namn. Samtidigt är Medea dotter och i den rollen får hon plädера för förlåtelsens väg, mot en hämnande mor. Som jag nämnt har mytens Medea en speciell relation till Hecate, och betraktas ibland som hennes dotter. I Lidners version, i andra aktens femte scen, möter Medea Hecate, Tisiphone, Megära och furier i Orcus. Inget sägs om deras inbördes relation eller deras specifika relation till Medea. Det är dock Hecate som räcker Medea den förgiftade manteln och hon tilltalar Medea just som mor: "Medea! Du är Mor: gif prof åt sensta tider / Af Kärlek och af hämd!" (SS II: 93).

I nionde scenen i samma akt riktar sig Medea direkt till sin mor, som uppenbarligen har gudomliga krafter: "Du kan ju Furier befalla" (SS II:101). Förbindelsen med underjorden etableras återigen, men det förblir oklart om Medeas mor är identisk med Hecate. Medea har svikit sin mor, när hon flydde med Jason, "en Barbar", men vädjar till henne att inte hämnas genom barnen: "Så lät ej mina Barn Din vredes redskap bli" (SS II:101). Nu flyttas alltså hämnden från Medea, från hennes egen

vrede över Jasons svek, till den ursprungliga familjekonflikten. Den svekfulla dottern står mot sin hämnande mor.

Som dotter använder Medea samma strategier som sina söner. Först erkänner hon sin skuld, den dag hon flydde ”med en Barbar” för att sedan vädja just till moderskänslan: ”Men om jag vågar än Dit Moders bröst anropa: / Så lät ej mina Barn Din vredes redskap bli.” (SS II:101).

Medea riktar sig ömsom till sin mor, som inte uppträder direkt på scenen, och ömsom till sina söner. Hon vädjar till sina barn med en blandning av kärlek och smärta (SS II:101):

Jag måste, Mina Barn, på Eder ömhet kalla.
 Jag älskar Er så ömt; ack! hvarför pina mig?
 I sen en tröstlös Mor, Ert hierta röras borde.
 Hvem vet? Med Barn engång Er Himlen straffa torde?
 Förbarmen Er och flyn! Medea Er besvär.
 Hvar blick från Er en dolk, hvar dolk en Ljungeld är. —

Nu är det Medea som föreskriver barnen känslor, med ett visst mått av tvekan: hon *kallar* på deras ömhet, deras hjärtan *borde* röras. De önskade känslotillstånden svarar väl mot vad som uppfattas som kännetecknande för barnet, men samtidigt uttrycks de som förhoppningar, inte som självklara eller uppenbara. Modern Medeas känsla, hennes kärlek till barnen, tar sig främst negativa uttryck. Förutom deklARATIONEN ”Jag älskar Er så ömt” innebär kärleken en plåga, Medea är ”tröstlös”, att vara förälder är ett straff. Samtidigt förstärks dubbelheten i moderskapets villkor genom att de positiva och de negativa elementen bildar ett antitetiskt mönster. Ordet ”älskar” ställs mot ”pina”, ”tröstlös” mot ”röras”, ”straffa” mot ”förbarmen”.

Framför allt utvecklar Lidner ytterligare kärlekens uttryck genom blicken i denna scen. Barnens blickar förvandlas till dolkar, som i sin tur blir ljungeldar. Några ögonblick tidigare har Medea släppt sin egen dolk då den äldste sonen såg på henne. Genom dessa variationer förstärks betydelsen av blicken som en känslans budbärare. Blicken besegrar i ena stunden dolken för att i nästa stund förvandlas till just en dolk.

Medan Medea därmed uttrycker moderskärlekens dubbelhet ser hon för sitt inre hur hennes mor närmar sig (SS II:101):

Hålt! Hålt Du Grymma Mor! Hvad kan mit qual Dig båta?
 Det så Gudomligt är, så ädelt at förlåta. - - - - -
 Men Orcus öppnar sig - - - - I Himlar! hvilken Hamn!
 En Oförsonlig Mor - - - förd av Eumeneider - - -

Mot mina Tvänne Barn med glödda pilar skrider ---
Hvad vil Du dem? Släpp! - - -ack! (*Hon dånar.*)
ännu uti min famn!
För sista gången! ack! jag dör -- I hårda Öden!
Är Kärlek väl et Brott, som straffas bör med döden?

I denna syn, som alltså inte utspelar sig på teaterscenen, utan bara för Medeas inre blick, står hennes egen mor för den hämnande moderskraften. Precis som Juno och den beskyddande modersfunktionen verkar hon inom Medea, men nu som ett hot. Medea försvarar sina barn mot "glödda pilar" och detta utspelar sig strax efter det att Medea själv riktat sitt vapen mot den äldste sonen. Därmed fortsätter Lidner att variera bildkomplexet blick-dolk-ljungeld-pilar. Hämnden och våldet förflyttas från Medea själv till hennes mor, eller modern som en internaliserad aspekt av henne själv. Precis som Medea vill döda Jason i sönerna, är det modern i henne som riktar hotet mot sönerna. Den förlåtelse som Medea inledningsvis ville ge Jason, vill hon nu också få från sin mor. Förlåtelsen, som Lidner beskriver som gudomlig, ger en återkoppling till den kristna kontexten. Slutradens "Är Kärlek väl et Brott, som straffas bör med döden?" ekar mot hennes tidigare replik, där kärlekens offerdöd hyllades: "För den man älskar, dö -- hvad välust! I mit tycke" (SS II:97). Straffet och offret ställs emot varandra, men får samma resultat – döden.

Medeas sista framträdande utgör en avslutande tolkningsanvisning. Medan staden Corinth går under i eld och svavel hävdar Medea det rättmätiga i hämnden. Hon sjunger (SS II:126):

Häftiga kärlek! Den Låga Du sprider,
Är mächtig til Dygder och mächtig til Brott.
Älskade Hjertan! Tilkommande Tider!
Rädden mit Minne och gråten min Lott.

Till och med barnamörderskan Medea ska alltså begråtas. Skälet är att hennes handlingar motiveras av kärleken, av moderskärleken som är dess fullkomning. Till skillnad från barnamörderskorna som de framställs i rättegångsprotokollen är hon inte känslolös inför sina barn. Så blir Medea, enligt Lidner, ändå den goda modern just genom sitt brott, eftersom det är tecknet på hennes starka känslor. Operan avslutning är en bild av den totala katastrofen. Creusa, Creon, Jason och barnen är döda, Medea har flytt i sin drakvagn, staden Corinth står i lågor. Kören besjunger kärleken, "Oändlig, der hans välust flöder, / Oändlig, der hans hämd föröder" (SS II:127). Alla på scenen drivs slutligen bort av ett "hiskeligt eld och svafvel regn".

Modern, blicken och genomskinligheten

I sitt handskrivna libretto förvandlar Lidner antikens tragiska Medea till huvudpersonen i ett intimt familjedrama. Den grekiska tragedins ödesstyrda skeende, buret av en mytologisk dimension, ersätts av en rent känslomässig konflikt i 1700-talet. Inte heller är Medea ännu Senecas onda häxa, som gestaltar passionens destruktiva kraft. Jason blir helt enkelt en man som förälskar sig i en yngre kvinna och bestämmer sig för att överge sin tidigare hustru. Medeas predikament är inte längre den högättade kungadotterns, hon är inte längre i första hand solens stolta ättling, utan en försmädd hustru och mor. Enligt rollistan är Medea naturligtvis fortfarande prinsessa, men hennes samhällsställning blir för Lidner ointressant för hennes handlingar. Drivkrafterna utgörs enbart av känslor, inte längre av börd, exil, och sökandet efter ett nytt hemland, och just de motstridiga känslorna blir Lidners ämne. Medea växlar mellan kärlek och hat, hennes moderskänslor ställs mot hennes hämndbegär och dessa kontraster är dramats nerv.

Därmed definierar Lidner familjen som en exklusivt emotionell enhet. Mannen, hushållets föreståndare enligt ett äldre synsätt, avkrävs inte längre behärskning. Han är lika styrd av sina känslor som någonsin Medea. I Jason förenas den ömme fadern, som tidigare utgjorde modellen för den gode härskaren, med den driftstyrde mannen. Gestaltningen av Jason sammanfaller därmed med den mansroll historikern Hassan Jansson kommenterat.⁷¹ Föreställningar om mannen/fadern förändras under 1700-talet från starka krav på en ansvarstagande och samtidigt kärleksfull härskarroll, till en roll som definieras mer utifrån ”naturgivna” passioner och drifter.

Lidner ställer flera olika moders- och fadersgestalter på scenen. Den kärleksfulle fadern ligger i linje med ett traditionellt härskarideal, där de omvårdande egenskaperna utgör en viktig del av maktens legitimitet. Samtidigt tycks Hunts teser bekräftas av både Gotters och Lidners versioner av Medea. I 1700-talsversionernas slutsceener begår Jason självmord, medan han hos Euripides och Seneca står kvar på scenen. Hunt menar att 1700-talslitteraturen – främst romanen – gestaltar en ideal fadersgestalt som sedan utplånas: ”As the novels and paintings of the prerevolutionary period demonstrated, it was already possible to imagine a world without fathers.”⁷² Jason misslyckas med att uppfylla rollen som den gode fadern. Skulden läggs på honom och han går därför under.

I Lidners Medea ser vi dels hur ett intimt familjeideal målas upp, men samtidigt avslöjas hur den emotionellt definierade familjen vilar på en osäker grund. Hotet utgörs av känslornas flyktighet, av otrohet. Inte överraskande är det mannen, Jason, som tilldelas denna roll, medan Medea som maka och mor definieras som troheten själv. Troheten framställs inte i legala termer utan framför allt som en känslomässig

kategori, knuten till en föreställning om kvinnans natur. Medea älskar för evigt en enda man, sin Jason och är som mor evigt bunden till sina barn. Modern som den ömma, vårdande och älskande skrivs också in i de debatter om barnamord som förs i Sverige vid 1700-talets slut. I Lidners *Medea* finner vi en litterär gestaltning av samma ideal, men också idealets yttersta konsekvenser. Det paradoxala är att Medea i Lidners version kan gestalta det goda moderskapet samtidigt som hon dödar sina barn. I de rättsliga diskussionerna är åtskiljandet av dessa kategorier centralt, enligt Bergenlöv. Den medkänsla med den brottsliga modern som kan beläggas i det sena 1700-talets juridiska debatt förvandlas i Lidners dramatisering till ett frikännande, i linje med Baculard d’Arnauds vision. Modern Medea är utan skuld – fadern, som i de rättsliga dokumenten blir alltmer undanglidande, är i fiktionen entydigt skyldig.

Denna överbetoning av familjen som en känslomässig kategori leder till ett ständigt behov av att kunna avläsa familjemedlemmarnas känslor. För att familjen ska kunna bestå krävs en transparent emotionell kommunikation som kan bekräfta banden mellan make och maka. Blicken, förmågan att ”läsa” den älskades känslor, blir avgörande. Medan Euripides och Senecas Medea förställer sig för Jason i vissa scener vore detta otänkbart för Lidners protagonist. Lidners intrikata sätt att använda blicken som ett bildkomplex är ett tydligt exempel på detta. Det är blicken som kan förlåta, blicken som kan avslöja sanna känslor, blicken som kan återuppväcka moderskärleken. Men Medeas tragedi är också en oförmåga att se. Barnen söker förgäves ”läsa” sin mor och hennes känslor. I sina barn ser Medea Jason och därför förmår hon döda dem. Samtidigt vill hon se bort och låta Hecate föra hennes arm.

Även denna bild av familjen har naturligtvis vidare implikationer. Hunt påpekar att en av huvudanklagelserna i rättegången mot Marie-Antoinette var att hon lärt kronprinsen att förställa sig. Denna ”dissimulation” är otänkbar i den bild av familjen, och därmed av makten, som genomsyrar den revolutionära diskursen. Föreställning förknippades med aristokratin, medan revolutionens ideala kommunikation skulle vara genomskinlig. Intressant nog återkommer Starobinskis terminologi i Hunts resonemang och hon skriver: ”The republicans, consequently, valued transparency – the unmediated expression of the heart – above all other personal qualities.”⁷³ Ett poetiskt ideal, det omedelbara känslouttrycket, är samtidigt ett politiskt ideal i det revolutionära 1700-talet.

Anklagelserna riktade sig mot Marie-Antoinette som mor. Hunt citerar ur pressens rapporter från rättegången, där en av åtalspunkterna är en incestuös förbindelse med Louis-Charles, kronprinsen. Fadersgestalten, kungen, är redan död och nu måste också modern förnedras och förvandlas till ett monster. Drottningen har utfört de påstådda brotten, ”forgetting her quality of mother and the demarcation prescribed by the laws of nature”, som Hunts översättning lyder.⁷⁴

Lidner tolkar medeamyten som ett familjedrama, och som ett modersdrama i första hand. Koncentrationen på familjebanden leder till säregna fördubblingar och sammanblandningar. Protagonisterna misslyckas med att upprätta gränser mellan varandra och Medeas tragedi innebär att hämnden och hatet alltid till slut riktas mot henne själv och mot de söner som är en del av henne själv. Jason är inte en yttre fiende, i familjestrukturen är han lika mycket en inre fiende. På samma sätt som den franska drottningen sägs överskrida gränser i relationerna mellan familjemedlemmar slutar Lidners libretto i en analog brottslig beblandelse.

Med hjälp av Hunt och Starobinski vill jag visa att diskussionen om moderskapet, om familjen som en bild av maktfördelningen och kommunikationens dilemma är sammanlänkade. Lidners *Medea* kan knytas till dessa komplex och ges en innebörd som överskrider den traditionella synen på librettot som ännu en av författarens känsloparoxysmer. Lidner framstår som en synnerligen receptiv och medveten diktare, som på ett radikalt sätt ger sin samtids stora stridsfrågor dramatisk gestaltning. Tidigare forskning har visat att han känsligt approprierat aktuella författares verk, men Lidners betydelse är också av en annan art. Genom sina lån från Gotter har han också introducerat en ny modell för språklig och scenisk gestaltning i den svenska dramaten och placerat känslokommunikationen som problem i poesins absoluta centrum. Drömmen om genomskinlighet driver hans libretto framåt, samtidigt som ständiga komplikationer gestaltas. Lidners motsägelsefulla protagonist har också en komplicerad språklig identitet. Kroppens och blickens samspel med orden misslyckas stundtals. Hennes repliker genomsyras punktvis av ett religiöst språk, som inte bara innebär ett könsöverskridande, utan också aktualiserar Starobinskis tanke om hinder. Det faktum att Medea tycks låna gudens eget språk innebär ytligt sett ett hot mot äktheten. Samtidigt knyts tro och känsla samman och får representera en möjlig väg till det sanna uttrycket. Lidners modersgestalt förenar också de ytterligheter som rättsliga diskussioner om barnamord söker åtskilja. I poetisk form kan en god mor döda sina egna barn och paradoxen är att mordet blir det yttersta tecknet på moderskärleken.

1700-talet beskrivs ju ofta som känslans århundrade. Jag vill hävda att 1700-talets sentimentala tendenser inte är så mycket en oreserverad hyllning till känslan som en kvalificerad undersökning av möjligheterna att uttrycka känslor i olika medier – genom språkliga uttryck, gester, genom musik, teatrala effekter och bilder. 1700-talets så kallade känslökult innefattar också en pessimistisk reflektion över språkets begränsade möjligheter att förmedla känslor. Framför allt pågår ett närmast frenetiskt litterärt experimenterande. Som jag har antytt utgör de litterära känslouttrycken också gestaltningar av familjens och maktens dilemma, av paradoxala modersroller och fadersroller, och av en utopisk poetisk och politisk sympati. Medkänslan ska förena inte bara modern med barnet utan också läsaren med barnamörderskan.

NOTER

- 1 Göta Hovrätts Arkiv, Brottmålsutslag 1693 BIIA:2 mål nr 49. Moderniserad stavning efter Eva Bergenlöv, *Skuld och oskuld. Barnamord och barnkvävning i rättslig diskurs och praxis omkring 1680–1800*, Studia Historica Lundensia 13 (diss. Lund 2004), Lund 2004, s. 341 f. Ordet ”där” (före ”haver hon”) är svårtytt i handskriften. Tack till FD Ann Öhrberg för hjälp med transkriptionen.
- 2 Sidhänvisningarna i texten avser *Samlade Skrifter av Bengt Lidner*, Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XIV, utgivna av Harald Elovson (I–III; Stockholm 1930–1961), Bernt Olsson och Barbro Nilsson (IV; Lund 1991–1992). De romerska siffrorna avser del, arabisk siffra anger sida. Del två (II) omfattar häfte 3–5. Här SS II:100. I den otryckta versionen av Medea anges akt med ”Öpning” (”Första Öpningen” etc.), medan scenernas ordningsföljd anges med ”1. Inträdet” osv. Den tryckta versionen från 1784 använder akt och scen som beteckningar, och anger ordningsföljden som i ”Första Acten. Scene Första”. Jag kommer i det följande att använda modern stavning och enbart akt och scen.
- 3 Elizabeth Barrett Browning, *The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning* London: John Murray 1914, s. 289 (strof XXI).
- 4 Josephine McDonagh ser i *Child Murder and British Culture 1720–1900*, Cambridge: Cambridge University Press 2003 Barrett Brownings dikt som en replik på 1700-talets dikter på samma tema. Hennes pregnant avslutning lyder: ”In this mid-nineteenth century version, the slave woman will kill her child not to save it, but rather to avoid *its* gaze: Medea slays the Medusa.” S. 59. McDonaghs tolkning bortser delvis från att modern dödar faderns blick i barnet. Andra dikter och reseskildringar från 1700-talet som behandlas gestaltar slavkvinnornas barnamord som en form av barmhärtighetsmord. Barnet ska befrias från slaveriet genom döden. Se särskilt s. 53 ff.
- 5 För en diskussion om moderskärlekens historia, se Elisabeth Badinter, *Den kärleksfulla modern*, övers. Britta Gröndahl, Stockholm: Gidlunds 1981. Etnologen Inger Lövkrona menar i *Annika Larsdotter barnamörderska. Kön, makt och sexualitet i 1700-talets Sverige*, Lund: Historiska Media 2004 att en historisk förändring främst kan spåras i de sätt som moderskärleken uttrycks. ”Den symbios mellan moder och barn som skrivits in i den borgerliga moderskapskonstruktionen kan dock inte beläggas i det förmoderna samhället”, menar Lövkrona (s. 207 f.) och pekar i stället på äldre tiders ”förälderskapskonstruktion” (s. 208).
- 6 Forskningen om barnamord är omfattande. I Bergenlövs avhandling ges en god överblick över de svenska och internationella forskningsfälten, se särskilt s. 227–245. Bergenlöv polemiserar delvis mot Lövkrona, men för båda är genusaspekten central. Gustaf III:s barnmordsplakat innehåller formuleringar som pekar på att modersrollen ska ges ett specifikt innehåll. Enligt kungen bör man ”föra henne på den tanke, att hon är mor”. Citerat efter Bergenlöv 2004, s. 264. I riksdagsdebatten från 1786 yttrar sig prästeståndets Josef Billgren: ”Jag vågar och säga, at mord begångit af en moder på sitt eget barn, är det aldra onaturligaste och grofwaste brott som kan tänkas på, då hon, som vår

- allernådigste konung i nåder sielf behagat yttra, qwäfwer sielfwa naturens röst och den ömhet som Gud inlagt i modershjertat emot sit egit foster [...]” *Prästeståndets riksdagsprotokoll* 25 (1786), utg. av Stefan Lundhem, Stockholm: Norstedts 1987, s. 256. Moderskärleken är alltså ”naturlig”, en del av den gudomliga ordningen.
- 7 Om lagstiftningen kring barnamord i Sverige, se Bergenlöv 2004, s. 245–267, här s. 253 f. Se även Lövkrona 2004 s. 13 ff.
- 8 Bergenlöv 2004, s. 253; om den medicinska vetenskapens roll i de rättsliga processerna, s. 359–386.
- 9 Bergenlöv 2004, s. 253 ff. Bergenlöv hävdar att mord på legitima barn ”föll utanför ramen för ett begripligt och rationellt beteende” i 1700-talets Sverige. Modern uppfattades i dessa ovanliga fall som sinnesförvirrad eller vansinnig i rättsfall kring sekelskiftet 1700. ”Det är en förklaringsmodell som blev aktuell för barnamord långt senare”, konstaterar Bergenlöv. Andra typer av mord på barn krävde full bevisning och straffades ännu hårdare: högra handens avhuggande, halshuggning (kvinnor) eller stegling (män) och bränning på bål.
- 10 Bergenlöv 2004, s. 259.
- 11 Bergenlöv 2004, s. 420.
- 12 Merry E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, 2:a uppl., Cambridge: Cambridge University Press 2000, s. 64. Lövkrona antyder att barnamordsbrottet i Sverige ”efterträdde trolldomsanklagelserna som en typisk kvinnlig brottskategori”. Lövkrona 2004, s. 17, även s. 198, där barnamörderskor och häxor jämförs.
- 13 Bergenlöv 2004, s. 262.
- 14 Bergenlöv 2004, s. 263.
- 15 Lagutskottets betänkande 1786 över propositionen om barnamord visar exempel på kritik mot att fäderna slipper för lätt undan. Lundhem 1987, s. 227 f.
- 16 Karin Hassan Jansson, ”Lust som last: manlig åtrå i våldtäktsmål från 1700-talet”, *Sjuttonhundratals* 2004, s. 52–64, här s. 62. Om hustavlan och mansrollen se Anders Jarlert, ”Fostran till man. Positionsförändringar i svensk katekesundervisning från 1600-tal till 1800-tal i möte med verkligheten. Ett forskningsuppdrag”, *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, red. Anne Marie Berggren, Forskningsrådsnämnden, Rapport 99:4, Stockholm 1999, s. 59–72.
- 17 Matthias Luserke-Jaqui, *Medea. Studien zur Kulturgeschichte der Literatur*, Tübingen, Basel: A. Francke Verlag 2002. Luserke-Jaqui jämför litterära gestaltningar av Medea och barnamörderskor med icke-fiktiva dokument som prisskrifter och rättsliga dokument kring barnamordsfrågan. Han poängterar att medeadiskursen ytterst är en del av en makt-, vålds- och sexualitetsdiskurs (s. 9 ff.). McDonagh 2003 diskuterar också medeagestaten i samband med barnamord, med särskilt fokus på den tyranniske faderns roll. Se också Lillian Corti, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport, Connecticut, London: Greenwood Press 1998.
- 18 Jag följer Lidners stavning av Colchis, Corinth, Creusa och Creon.
- 19 För en överblick över de mytiska förutsättningarna för berättelsen, se *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, red. James J. Clauss och Sarah Iles

- Johnston, Princeton: Princeton University Press 1997, särskilt Fritz Graf, ”Medea, the Enchantress from Afar. Remarks on a Well-Known Myth”, s. 21–43, här s. 31, 39.
- 20 Martin Lamm betonar medeagestaltens betydelse för 1700-talets dramatiska genrer. Se Martin Lamm, ”Lidnerstudier”, *Sammlaren* 1909, s. 104. Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, Vol. II, New York, Oxford: Oxford University Press 1993 räknar upp ett femtiotal skildringar av Medea (bildkonst, dans, opera, tragedi etc.) under 1700-talet. Luserke-Jaquis tes är att medeatemat litterariseras under 1770–80-talet i Tyskland och att detta skapar en samhällelig sensibilitet för diskurser kring barnmord, medicinska såväl som teologiska (s. 3 f.). McDonagh diskuterar både gestaltningen av den tyranniske fadern och av det oskyldiga barnet. Utan en sentimental tolkningsram, menar McDonagh, skulle dessa skildringar av barnmord inte få avsedd effekt. Här antyds ett omvänt förhållande där en samhällelig humanisering tycks möjliggöra en litterär brutalisering (s. 9, 52).
- 21 Se ovan anförd litteratur med hänvisningar. Barnmordsdiskussionen under 1700-talet och de litterära gestaltningarna diskuteras också av historikern Isabel V. Hull, *Sexuality, State, and Civil Society in Germany, 1700–1815*, Ithaca and London: Cornell University Press 1996, särskilt s. 111–116, 280–285.
- 22 Se Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*, red. Erich Trunz, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Bd III, Dramatische Dichtungen I, 11:e uppl., München: Verlag C.H. Beck 1981, s. 417 ff. Ur-Faust dateras till 1770-talet. Motsvarande scen i den tryckta versionen av Faust från 1808, se s. 139–145.
- 23 För den svenska diskussionen, se Bergenlöv 2004, för Tyskland, se särskilt Luserke-Jaqui 2002. En klassisk studie är Jan Matthias Rameckers, *Der Kindesmord in der Literatur der Sturm-und-Drang-Periode. Ein Beitrag zur Kultur- und Literatur-Geschichte des 18. Jahrhunderts* (diss. Amsterdam 1927), Rotterdam: Nijgh & van Ditmar’s Uitgevers-Maatschappij 1927.
- 24 McDonagh 2003, s. 53–59.
- 25 Lövkrona 2004, s. 17, 200 ff. där en visa tryckt 1801 citeras.
- 26 Lövkrona 2004, s. 17.
- 27 Lidner skildrar barnmord i den strikt juridiska bemärkelsen i odet ”Ömheden” från 1781. Jaget i dikten ställer en fråga till en flicka: ”Omänskliga har du som mor et mord begått? / Du svarar nej, du sökt et dödfödt barn förgömma.” (SS II:6.) Odet avslutas med att flickan avrättas och diktjaget riktar en bön till kungen att visa ömhet. I den patriotiska dikten ”Ode til Finske Soldaten” från 1788 finns en uppmaning att döda ett barn. Om mannen och fadern inte vill försvara sitt land ska modern gripa in: ”Ryck svärdet ur hans fega händer, / Och mörda barnet för hans syn.” SS III:143.
- 28 Roland Lysell, ”Känslans stasis och modersgestaltens framträdelseformer hos Bengt Lidner – ett romantikens perspektiv”, *Sjuttonhundratals* 2004, s. 131–148, här s. 143.
- 29 För en bredare diskussion om ”original” och förutsättningarna för dramaproduktion i Sverige, se Marie-Christine Skuncke, *Sweden and European Drama 1772–1796. A study of translations and adaptations*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 10 (diss. Cambridge 1980), Uppsala 1981. Om den gustavianska operan, se Marie-Christine

- Skuncke & Anna Ivarsdotter, *Svenska operans födelse. Studier i gustaviansk musikdramatik*, Stockholm: Atlantis 1998.
- 30 Lynn Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, London: Routledge 1992.
- 31 Se även Jarlert 1999 om hushållet som organisatorisk princip och hustavlans ideologi. Hushållet är en vidare kategori än den lilla kärnfamiljen.
- 32 Karl Warburg, "Lidners 'Medea'. Ett tillägg till min Lidnermonografi", *Festskrift tillägnad Oscar Ekman*, Göteborgs Högskolas Årsskrift, Band IV, Göteborg 1898, s. 37–74. Se även Lamm 1909, s. 112 ff., där skillnaderna mellan versionerna kommenteras.
- 33 Thomas Thorild, *Samlade Skrifter av Thomas Thorild*, Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XV, utgivna av Stellan Arvidson, II, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1934, s. 71–73. Se Lamm 1909, s. 111 f., med citat ur det tänkta företalet. Företalet kommenteras i Karl Warburg, *Lidner. Ett bidrag till Sveriges litteraturhistoria*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag 1889, s. 138 f., Warburg 1898, s. 63. Se även Stig Boberg, *Gustav III och tryckfriheten 1774–1787* (diss. Göteborg 1951), Stockholm: Natur och Kultur 1951, s. 204, där det ökade boktryckaransvaret anges som skäl till att en politiskt harmlös skrift som Thorilds förord har svårt att komma i tryck.
- 34 En anonym svensk översättning av Gotters *Medea* trycks i Afton-Bladet (1784), Nr 134–136, s. 534–543. Publiceringen kommenteras med följande ord (s. 534): "Man tror sig göra Läsaren et så mycket större nöje med at införa denna öfversättning, som det är den första vi hafve på vårt moders mål af någon Mono- eller Duodrama." Terminologin, där melodrama, monodrama och duodrama tycks vara närmast utbytbara, kommenteras av Wolfgang Schimpf, *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Palaestra Bd 282, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1988, s. 12 ff.
- 35 Kirsten Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on some trends of theatrical fashion 1770–1815*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Theatrical History 1 (diss. Stockholm 1967), Stockholm: Almqvist & Wiksell 1967, s. 40. Tack till doc. Martin Tegen för referenser.
- 36 Jean-Jacques Rousseau, *The Discourses and other early political writings*, red. och övers. Victor Gourevitch, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 247–299, särsk. kapitel I–IV. Se också Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. Genomskinlighet och hinder jämte Boten i soten: Rousseaus tänkande*, övers. Jan Stolpe, Stockholm: Atlantis 2002, s. 257 ff.
- 37 Se till exempel Denis Diderot, *Discours sur la Poésie dramatique*, i *Ceuvres esthétiques*, red. Paul Vernière, Paris: Garnier 1959, s. 177–287. En diskussion om Rousseau, Diderot och om ickespråkliga uttryckssätt i melodramat återfinns i Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of Excess*, (1976) New Haven and London: Yale University Press 1995 (med nytt förord), s. 62–80. Om 1700-talets poetik, se Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806* (diss. Uppsala 2001), Frankfurt am Main, Berlin, etc.: Peter Lang 2002, s. 173 f., 233, 306.
- 38 Starobinski, 2002, särskilt "Tecknens makt", s. 246–293
- 39 Starobinski 2002, s. 37.

- 40 Starobinski 2002, s. 243.
- 41 Rousseaus förhållande till teatern är motsägelsefullt. Min diskussion avser just resonemangen kring melodramat och den språksyn som kommer till uttryck i *Essai sur l'origine des langues*.
- 42 Lamm 1909, s. 105.
- 43 François Thomas Marie Baculard d'Arnaud, *Oeuvres dramatiques* I, Amsterdam: Barthélémi Vlam 1782, s. XVIII f. (”Discours préliminaire” till tragedin *Coligny*), s. XIV, XXVI (Discours préliminaire till dramen *Le Comte de Comminge*), s. 172 f. (”Préface” till tragedin *Fayel*). Tack till professor Marie-Christine Skuncke för hjälp med översättningen.
- 44 Baculard d'Arnaud 1782, s. 172: ”[...] je la serois voir sur le nôtre [=théâtre], amenée à cet excès de fureur par mille ingratitude de la part de Jason, dans un violent accès de rage immolant un de ses fils, jettant avec précipitation le poignard, embrassant avec transport l'innocente victime, faisant éclater des sanglots, des convulsions de douleur, pressant contre son sein l'autre enfant, le couvrant de ses baisers, l'inondant de ses larmes. Jason s'offrirait à sa vue; il reculeroit à l'aspect d'une femme égarée de désespoir qui tiendrait, comme je l'ai dit, un de ses enfants dans ses bras, & dont l'autre seroit mourant à ses pieds [...]”.
- 45 Baculard d'Arnaud 1782, s. 172.
- 46 Baculard d'Arnaud 1782, s. 173: ”J'indique seulement la scène; je ne sçais si je me fais illusion: mais j'aime à croire que cette situation ainsi maniée adouciroit beaucoup l'horreur qu'inspire Médée, & pourroit peut-être même exciter en sa faveur des sentimens de compassion.”
- 47 Lamm 1909, s. 105.
- 48 Lamm 1909, s. 105.
- 49 Lundhem 1987, s. 265.
- 50 Lövkrona 2004, s. 203 f. Ögonvitnesskildringen är från 1829 och tidsavståndet kommenteras inte av Lövkrona.
- 51 Lövkrona 2004, s. 205 f.
- 52 Anna Cullhed, ”Tärarna och orden. Bengt Lidners ’Til min Mors Skugga’”, *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, red. Håkan Möller, Otto Fischer *et al.* Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2002, s. 84–95, särsk. s. 93. Se även Otto Fischers bidrag i samma volym: ”Uttryck och förståelse. Thorilds ’Passionerna’”, s. 73–83, samt ”’Ty må jag för mig sjelf utgjuta mina tårar’. Nordenflychts *Den sörgande Turtur-Dufwan*”, *Sjuttonhundratalet* 2004, s. 113–130.
- 53 Lamm 1909, s. 106.
- 54 Medeas förälskelse och synintryckens betydelse för hennes beslut att följa Jason blir ett standardexempel i den filosofiska traditionen. Se Susan James, *Passion and Action. The Emotions in Seventeenth-Century Philosophy*, Oxford: Clarendon Press 1997, här s. 256 ff, med utgångspunkt i Ovidius skildring av Medeas dilemma i *Metamorfoser*, bok VII.
- 55 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1986, s. 120 ff.

- 56 Starobinski 2002, s. 223–241.
- 57 Om idyllen, se Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia Litterarum 7, Uppsala 1977, här s. 34. Om moderskapet och familjen i bildkonsten, se Carol Duncan "Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", i red. Norma Broude, Mary D. Garrard, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York: Harper & Row, Publishers 1982, s. 201–219. Tack till FD Sabrina Norlander Eliasson för konstvetenskapliga referenser.
- 58 *Svenska Akademiens Ordbok*, "Barbar", bet. 3. <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>. Access 060604.
- 59 Om den kärleksfulle fadern, se Hunt 1992, s. 21–34. Se också Eleanor Wikborg, *The Lover as Father Figure in Eighteenth-Century Women's Fiction* Gainesville: University Press of Florida 2002.
- 60 Hassan Jansson 2004, s. 60 ff.
- 61 Om drömscenen i 1700-talets operakonst, se Skuncke & Ivarsdotter 1998, s. III.
- 62 Lysell 2004, s. 144. Enligt Lysell blir barnamorden "huvudmoment" "genom att scenen förebådas upprepade gånger och referas till i efterhand", detta till skillnad från Euripides tragedi (se not 43, s.148).
- 63 Publius Ovidius Naso, Brev XII. "Från Medea till Jason", i *Kvinnoöden under antiken, Epistulae Heroidum*. Tolkade och kommenterade av John W Köhler, Göteborg: Paul Åströms förlag 1993, s. 98–111, här s. 104 f.
- 64 Hunt 1996, s. 26. För en god översikt av föreställningar om barnet, se Hugh Cunningham, *Children and Childhood in Western Society since 1500*, London and New York: Longman 1995.
- 65 Valborg Lindgärde, *Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs Betrachtad. Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet* (diss. Lund 1996), Lund: Lund University Press 1996, s. 293 ff., med hänvisningar.
- 66 Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1982, särsk. s. 110–169.
- 67 Ann Öhrberg, "'Uti din brudgums blod'. Kön och retorik inom svensk herrnhutism", *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 3–4.03, s. 113–127, särskilt s. 121 ff.
- 68 Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik. Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur*, Senare delen, (1920) Enschede: Hammarström & Åberg 1963, s. 441.
- 69 Goethe 1981, s. 364.
- 70 Öhrberg 2003, s. 119.
- 71 Hassan Jansson 2004, *passim*.
- 72 Hunt 1992, s. 34, citat s. 52.
- 73 Hunt, 1992, s. 96.
- 74 Hunt, 1992, s. 93.

ABSTRACT

Anna Cullhed, "Hur grufligt - - - - O Natur! -- hur ljuft, at vara Mor!" *Moderskapets blick i Bengt Lidners operalibretto Medea*. ("How dreadful - - - - O Nature! -- how sweet to be a Mother!" *The Gaze of Motherhood in Bengt Lidner's Opera Libretto Medea*.)

This essay focuses on the Swedish 18th-century poet Bengt Lidner's libretto *Medea* from the early 1780's. His early manuscript version is seen as a radical experiment with emotional expression, as it turns the classical myth into a drama about motherhood, the family and the problem of sentimental communication. The mother's gaze becomes a focal point for the interpretation, as it stands for an ideal connection between the good mother and her child. The lack of attachment, on the other hand, anticipates disaster: the mother slays her own child.

Lidner's version of the ancient Medea tale is interpreted in connection with the debate on child murder in the late 18th century. The Medea theme was common in 18th-century drama in several European countries, as in Goethe's *Faust*. The literary representation of the Medea/child-murder theme shows important differences in comparison to legal sources. Medea as mother and the murderous mothers of the court cases were met with an increasing degree of sympathy in the late 18th century. In contrast, the fictional fathers were condemned to a greater extent, while real fathers of illegitimate children were generally freed by the courts towards the end of the century. The Swedish historian Karin Hassan Jansson suggests that while men of the 17th century were expected to control their passions, especially in their roles as heads of the household, 18th-century men were defined as naturally sexual beings, and thus less responsible for acts such as rape.

Rank and lineage, important drives in the ancient Medea tragedies by Euripides and Seneca, are replaced by the purely emotional ties of the intimate 18th-century family. Jason turns into an inconstant husband, who abandons Medea in favour of a younger bride. Medea, on the other hand, is in Lidner's version fully transformed into a loving and caring mother and wife.

Medea's expressions of conflicting emotions towards her sons and her husband reveal the obstacles to sincere communication. In accordance with Rousseau, in his early essay on the origin of language, Lidner suggests that gestures are to be seen as more authentic compared to conventional language. Jean Starobinski's term "transparency" is crucial to the argument that 18th-century authors are concerned with the issue of communicative means, and the relation between language, gestures, and music. Rousseau developed the genre melodrama to meet his own ideals. The French dramatist Baculard d'Arnaud is of specific importance to the study, since his theoretical discussions of the expression of emotions on stage use Medea as an example.

Lidner depends on several models, such as the already mentioned Baculard d'Arnaud, but also the German author Friedrich Wilhelm Gotter. In contrast to the ancient tragedies, the two sons of Medea and Jason enter the stage as speaking characters in the 18th century. They speak, they act, and they plead in their function as carriers of innocence and virtue.

Lidner's version is exceptional in its emotional address. At one point, Medea calls herself

a pelican, and expresses her wish to nourish her children with her own blood. The pelican is an age-old symbol for Christ. Further, she wishes to envelop her children in her open breast, a wish that explores the Christian allegory even further. The side wound of Christ is considered a hiding place for the soul, a metaphorical expression favoured by the Moravian movement. In his search for an adequate emotional expression, Lidner transgresses not only the borders between divine and worldly spheres, but also of gender. The same kind of transgression concerns the members of the family. Medea wants to take revenge on Jason, and she claims to see Jason when she threatens her own sons. One of the sons replies that the dagger will pierce herself, Medea, should she thrust the dagger into *his* heart.

The issues of transparency, of paternal guilt and of motherhood are related to the historian Lynn Hunt's study *The Family Romance of the French Revolution*. However, in Lidner's libretto, Medea is absolved of guilt. The intensity of her love, according to Lidner, acquits her, even though she kills her own sons. Paradoxically, the murderous mother is at the same time the ideal mother in this late 18th-century version of the Medea myth.