

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 121 2000

I distribution:

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-18-9

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2001

Harmonins teater

Kring Bellmans Det lyckliga skeppsbrottet

AV HENRIK GUSTAFSSON

Välkommen till vår bygd, kom, bo i våra dalar!
Glöm bort de högas prakt, som verldens undran få –
De likna stolta skepp, som uppå klippor stå.

Det Lyckliga Skeppsbrottet (Akt III; Scen I)

Det kan tyckas paradoxalt att Bellman, med sin fallenhet för dramatiskt uppbyggda verk, inte rön-te någon större framgång som författare för den gustavianska teaterscenen. Delvis är dock ett så-dant konstaterande orättvist, då så mycket av hans produktion – i synnerhet epistlar och ordenskapitel – förutsätter någon form av scen och regi. Epistlarna blev ju som bekant väl mottagna, ordenskapiteln likaså. Konstaterandet bygger därför med viss nödvändighet på en apriorisk indelning och klassificering av diktarens texter, liknande den som Bellmansällskapet valt i sin utgåva. Epistlar-na och sångerna har här getts ut separat, liksom ordenskapiteln och diverse ”dikter till enskilda”. En uppsamlingsvolym, *Dramatiska arbeten*, om-fattar ett tämligen brett spektrum av texter, vilket redaktören också självmedvetet konstaterar: ”Nå-gra exakta gränser för omfattningen av skaldens ’dramatik’ [kan] knappast uppdragas”.¹

Likväl kan man framhålla att Bellmans mer omfattande dramatiska försök ofta kritiserats hårt, både av samtida och senare recensenter.² Kritiken har väsentligen gällt bristande koncentration och tungroddhet. I en utredning kring de talrika svenska översättningarna och adaptationerna av utländsk dramatik under den senare delen av 1700-talet, fattar Marie-Christine Skuncke Bellmans tillkor-takommande som strukturellt: ”Bellman, so in-tensely dramatic in his epistles, often becomes loo-se and diffuse in his plays”.³ Skunckes åsikt stöds – åtminstone indirekt – av andras omdömen. Vi kan till exempel se på den svenska kritiken som uppvi-sar motstridiga slutsatser kring Bellmans *Bacchi Tempel* (1783 års version). Man har här framlagt en rad olika förslag för att beskriva (om)arbetet: det utgör ”sluts scenen i [en] parodisk-travesterande

diktcykel” (Simonsson), ett ”bacchanaliskt myste-riespel” (Afzelius), ”ett heterogent och stilstridigt verk” (Stålhane), ”en genomförd travesti på det antika Bacchusfirandet” (Breitholtz), ”a hybrid of comic opera and mock-heroic poetry” (Lön-n-roth).⁴ Bortom den genremässiga diskussionen på-talar flertalet kommentatorer verkets sceniska otymplighet, och denna version av *Bacchi Tempel* har heller aldrig uppförts.

Till dessa aspekter kan man lägga det faktum, att Bellmans dramatiska försök i regel rörde vad man ansåg som ’lägre’ genrer enligt den klassicis-tiska modellen. En pastoral eller ett ordenskapitel skulle knappast vinna inträde i en större teater i Stockholm. Som Skuncke har klargjort, var Gustaf III noga med att inskräpa en genrehierarki vad gällde huvudstadens scener: Dramatiska teatern reserverades t.ex. för ’höga’ genrer som tragedi och epik, medan en privat salong som Carl Stenborgs fick nöja sig med förment lättviktigare material.⁵

Vad gäller Bellman går det heller inte att bortse från börd och medföljande status. Trots diktarens flitiga och uppskattade inhopp som skådespelare i hovkretsens dramatiska förlustelser, omnämns han ganska sparsamt i överlevande dokument. Detta sammanfaller, som Olof Byström konstaterat, med ”den gustavianska societetens obenägenhet att i brev, dagböcker och dylikt omnämna en ofräl-se figur som Bellman, vilken till råga på olyckan uppträdde som poet och skådespelare mot betal-ning”.⁶

Det lyckliga skeppsbrottet

Det lyckliga skeppsbrottet från 1766 bjuder sina egna svårigheter.⁷ Först och främst är pjäsen mycket tid-ig. Gunnar Hillbom menar att de flesta bevarade Bellmanstexter från tiden före 1770 har karaktären av sällskapsvisa i vid mening. Som sällskapspoet var Bellmans författande då i första hand en social verksamhet, medan hans yrkesambitioner var knutna till verken och tjänstemannabanan. Först

med en tilltagande popularitet började hans planer på ”en större offentlig debut” att ta form.⁸

Två omständigheter kring Bellmans ungdomsdiktning generellt förefaller också viktiga att beakta vad gäller *Det lyckliga skeppsbrottet*. Hillbom menar att merparten skrivits utan tanke på publicering eller offentlig bedömning. Vidare handlar det om en närmast publikintegrerad diktning: ”Redan på konceptionsstadiet måste Bellman ha varit starkt påverkad av de traditioner, den smak och de förväntningar som fanns inom det sällskapsliv för vilket han diktade – och som han själv tillhörde”.⁹

Dessa faktorer kan vara viktiga att hålla i minnet. Deras bäring på *Det lyckliga skeppsbrottet* gör frågan om rimlig läsart aktuell, och då i synnerhet hur den biografiska kontexten – som onekligen pockar på uppmärksamhet – bör hanteras vid en texttolkning. *Det lyckliga skeppsbrottet* bär undertiteln ”Opéra comique i fyra acter, den 30/II, 1766”.¹⁰ Denna benämning utgör inte bara en preliminär formbeteckning, utan anger också textens karaktär av tillfällesdrama. Standardupplagans redaktör presenterar pjäsen som en namnsdagshyllning åt en viss Anders – sannolikt kommissarien Anders Lissander, vilken på 1760-talet var Bellmans nära vän och arbetsgivare. Trots att inga närmare uppgifter finns att tillgå kring framförandet av *Det lyckliga skeppsbrottet* ses det som troligt att pjäsen fick sin premiär i kommissariens hem, med Bellman som medaktör: ”Ratons parti bör ha passat honom särskilt bra – och nära till hands låg väl, att någon av husets döttrar iförde sig Camillas skepnad”; närmast föreslås den musikaliskt begåvade Margareta.¹¹

Så långt kan standardupplagans biografiska presentation uppfattas som ett detaljerat, kulturhistoriskt ramverk. Men påtalandet av textens fiktionsbrytning, med aktörernas plötsliga och direkta publiktilltal i slutscenen, komplicerar sammanhanget.¹² Var går gränsen mellan det fiktiva och det faktiska i pjäsen? Tidigare kommentatorer har inte värjt för att ställvis tolka *Det lyckliga skeppsbrottet* biografiskt. Till exempel har Camillas inledningssång, ”Du flyktiga Lycka, jag vågar/ Att sjunga om dig med förakt”, tolkats av både Nils Erdmann och Olof Byström som en anspelning på Lissanders och Bellmans förlust av sina befattningar i manufakturkontoret ett par veckor före pjä-

sens framförande.¹³ I andra sammanhang har Bellmans väldokumenterade förälskelse i Margareta Lissander ansetts ligga bakom en del av hans diktning, till exempel den pastoral elegin ”Pass man på min Damon du” (avskift 1765), utformad som en sjungen dialog mellan en döende Damon och hans älskade herdinna Meliserta – det senare namnet skulle då anspela på Margareta Lissanders person.¹⁴ En sådan förståelse kan förstås transponeras också till den amorösa intrigen i *Det lyckliga skeppsbrottet*.¹⁵

Men även om den ovan anförda biografiska kontexten förefaller relevant – eller, som med åkallandet av Anders, rentav tvingande – kommer jag nedan att argumentera för dess genomgående pastoral tendens. Med andra ord ser jag inte de biografiska rönen som nödvändiga för en förståelse av textens dynamik. Det återopade fiktionsbrottet kan, som jag kommer att hävda, också ses som en pastoral aktualisering av konventionen i både historisk (diakron) och samtida (synkron) bemärkelse. Dessutom tycks textens spontant dubbelbottnade karaktär av både handling och kommentar spegla en välbekant pastoral tradition av poetisk metareflekton.

Den yttre form som Bellman anger för sin pjäs är opéra comique. Med detta menas oftast en opera med en blandning av sång och dialog, oaktag innehålls art.¹⁶ Som Olof Byström påpekar hade denna dramaform sitt ursprung i Frankrike, där den under 1700-talet ofta (men långtifrån alltid) strukturerades som en travesti på en mer ’seriös’ förlaga av typen opéra lyrique. Bellman särskiljer sig dock genom att använda beteckningen ”såväl för en dramatisk pastoral (*Det lyckliga skeppsbrottet*) som för en sannolikt helt genomkomponerad pjäs (*Marcolphus*)”.¹⁷ Anton Blanck tillägger att svensk opéra comique tog efter parisiska mönster, där de fria småteatrarna som underhöll genren ”tidigt utbildat ett spelsätt – i medveten kontrast till de stora teaternas högtidliga klassicism – [syftande till] djärva, drastiska och ofta starkt realistiska effekter, en hänsynslös karikatyrkonst, som kunde ge utlopp åt allt det som inte fick visa sig i den officiella konsten”.¹⁸

Carl Fehrman har i en uppslagsrik essä antytt bredden av franskt inflytande – dramatiskt som musikaliskt – på Bellmans diktning redan på ett tidigt stadium. Tydligast blir detta av hans många

melodilån, men också av övertagna och/eller omformade dramatiska strukturer, där opéra comique utgör en viktig förlaga.¹⁹ Intressant nog påpekar Fehrman också sångspelets indirekta skuld till den bacchanaliska visan: de franska poeter som producerade opéra comique hade påfallande ofta en bakgrund som diktare av frispråkiga sällskapsdikter och supervisor.²⁰ Sådana inslag kan, som vi skall se, också skönjas hos Bellmans opera.

För att förbereda den följande analysen kan en resumé av textens handlingsinnehåll vara på plats. Dramatis personæ anges som fem: Cleon och Thirsis som ”Herdar”, Raton och Acteon som ”Fiskare” respektive ”Slaf” (trots att de i texten apostroferas som herdar), samt Camilla, pjäsens ”Herdinna”.²¹

Första akten ser en dyster Camilla vid havsbandet, sjungande om lyckans flyktighet. Hon tröstas av Cleon, som också betygar henne sin kärlek. Cleons rival Thirsis dyker upp. Camilla förtvivlas av den följande, dubbla uppvaktningen; hon känner uppenbarligen något mer för den fattige Cleon än för bonvivören Thirsis, men likväl avslöjar hon att ”En ann mitt hjerta lockar”. Cleon ger dock inte upp; han lockar med en blomsterkrans, medan Thirsis tar till flaskan. Den senare håller så en bacchanalisk monolog, där han beklagar att Camilla inte längre svarar på hans uppvaktning, och han nämner också den frånvarande Acteon som konkurrent. ”Flaskan är all” blir hans slutsats.

Andra akten inleds med ett möte mellan Camilla och fiskaren Raton. Denne märker Camillas oroliga uppsyn, vill trösta och samtidigt själv uppvakta: ”Ge mig svar och tag min ömhet an!” Camilla återberättar sin dröm om ett skeppsbrott på havet, där hennes älskade drunknar. Raton tröstar: ”det var ju blott en dröm!”, men han är också nyfiken på vem den älskade var. Han bjuder Camilla till sin båt, men hon avböjer bestämt och går.

Tredje akten ser den skeppsbrutne Acteons nattliga kamp mot vågorna invid hemöns strand. Raton uppträcker honom från sin fiskebåt. Väl räddad (från både slaveri och drunkningsdöd) känner Acteon gradvis igen sin bygd, och förtvivlas över möjligheten att hans ”fordna Herdinna” Camilla dött. Raton dementerar detta, men berättar också om Cleons och Thirsis’ uppvaktning. Den senare upplysningen rör inte Acteon i hågen; han fylls av glädje: ”Farväl, mitt barbari!” Raton och Acteon

tar sig så inåt land, där den förre bjuder på sång och mat. Acteon orkar inte följa Raton efter måltiden, utan somnar i gräset. På annan plats beklagar Cleon och Thirsis gemensamt sin förlorade lycka.

Fjärde akten inleds av att Raton leder Camilla till hennes sovande fästman, med en överlycklig återförening som resultat. Raton betraktar paret och beklagar skämtsamt sin lott: ”Ack, om jag kund’ bli gift, få Barn och heta Far”. Camilla försäkrar honom att han småningom skall finna sin flicka. Raton svarar med en tämligen fräck menuett där han antyder, att han gärna delar herdinna med en annan: ”Många små,/ Som sku då ropa Pappa/ På oss båda två”. Acteon tar dock detta som en komisk komplimang, och betygar att han inte skall bli högmodig då han nu försäkrat sig om Camillas hjärta. Från ett berg i bakgrunden hörs så körsång, och en rask scenförskjutning ger följande: ”*En gammal Gubbe med en herdestaf och sin vattenkruka sitter på berget och sjunger, samt hela Herdeflocken med honom*”. Gubbens sång formas till en hyllning av en närvarande – ”*Anders, i dag/ Jag mig till dig nalkar*” – och herdeflocken sekunder med bifallande chorus. Acteon prisar sitt öde, och önskar Anders välgång. Raton stämmer in, och ett avslutande körparti bekräftar att ”*Anders prisas denna dagen: [– – –] Nöjd han må sin afund trossa/ Och sitt skepp från klippan lossa:/ Lycklig början, lyckligt slut!*”

*

Forskningen har, i den mån den inte utgjorts av rena textkommentarer i diverse samlingsupplagor, ägnat sig mycket lite åt de verk som ingår i *Dramatiska arbeten*. Ordensdiktingen och kanske särskilt *Bacchi Tempel* – såsom mer eller mindre närliggande dramatiska skapelser – har rönt större uppmärksamhet, liksom naturligtvis Fredmanscykelns texter.

Erdmann (1895) intresserar sig främst för kritiken av, och kontexten kring, Bellmans senare dramatiska försök, och kallar hans tillfällespjäser ”bagateller af föga värde”.²² Vad gäller *Det lyckliga skeppsbrottet* ser Erdmann en klar biografisk koppling, med Margareta Lissander given som Camilla och Bellman som Raton. Om den senare rollfiguren skriver han: ”[Raton] är en frivol och obeständig person, en skald och en humorist, som leker

med sina känslor och en dag vill komma till [Camilla], när hon har blivit fru”.²³

Arvid Stålhane, i kapitlet ”Bellmans dramatiska arbeten” (1947), visar sig benägen att betrakta Bellmans texter i mer försonande ljus. Han ger förvisso en med Bellman samtida teaterkritiker delvis rätt, när denne påtalar skaldens ”oskickelighet för teatern”, men hävdar likväl ”att några av Bellmans småstycken, även med sina fel, faktiskt höra till epokens allra främsta i sitt slag”.²⁴ Motiveringen blir att Bellmans brister i komposition och karaktärsskildring främst blir synliga i hans längre försök; de kortare däremot, menar Stålhane, uppvisar trovärdiga dialoger och tablåer liksom känsliga sammansvetsningar av ord och musik. Kring *Det lyckliga skeppsbrottet* är Stålhane vaken för både tolkningsproblem och genrespekter: ”Såsom tydligen fyllt av aktuella och personliga anspelningar kan [stycket] numera, naturligt nog, ej göra samma intryck som en gång på de initierade åhörarna”, resonerar han, och ”Bellman har ej heller kunnat låta bli att ge sitt Arkadien en lätt bacchanalisk anstrykning, men trots detta verkar den enkla fabeln om kärleken mellan Acteon och Camilla [som en] gouachemålning på någon solfjäder från tiden”.²⁵

Till Stålhanes funderingar kring pjäsens innehåll har Lars Lönnroth (1965) fogat rön kring dess uppförande. Han menar att dramats arkadiska lokalisering och underordnade scenerier bör ha varit svåra ”att gestalta i familjen Lissanders hem, där de sceniska hjälpmedlen sannolikt var rätt begränsade”.²⁶ Bellmans lösning blir istället, menar Lönnroth, att låta ”de agerandes repliker ersätta vad som brast i fråga om illusoriska kulisser”.²⁷ Han exemplifierar med Camillas inledande monolog, Ratons kommentarer kring sin båt och Acteons räddningstal, där dessa drag tydligt kommer till synes.²⁸

Lars Huldén (1994), i sin tur, är tämligen negativ till Bellmans dramatiska försök, och vill istället betona deras rent sociala och pekuniära värde för skalden. En folklivspjäsa får godkänt betyg, men Huldén menar att det för övrigt ”knappast [kan] sägas att [Bellmans] stycken lägger någonting till hans litterära storhet. Men för honom själv betydde de dramatiska arbetena säkert, både ekonomiskt och statusmässigt, mera än deras litterära värde ger oss anledning att tro”.²⁹ Vad gäller *Det lyckliga skeppsbrottet* skiljer sig Huldéns kortfatta-

de tolkning från till exempel Nils Erdmanns och Carl Fehrmans, i det att han vill begränsa det amorösa intresset för pjäsens herdinna till Cleon, Thirsis och Acteon – Raton skall däremot vara ”lyckligt oberörd om kampen om Camilla”.³⁰

Vidare menar Bengt Lewan (1999) att *Det lyckliga skeppsbrottet* ger uttryck för ett välbekant credo: herdelivet får sitt värde av ”den frihet som ett enkelt liv för med sig”.³¹ Han framkastar möjligheten att Bellman själv spelat Ratons roll, med hänvisning till att stycket uppenbarligen var avsett ”för en trängre vänkrets”. Lewans större tes är att Bellmans pastoraldiktning med tiden förändras avseende herderollen, och han vill i detta sammanhang inskräpa namnsdagspjäasens något osmälta karaktär. ”Ännu har inte Bellman skapat den omedelbara förening av den klassiska herdediktens element med nordisk samtida verklighet, som skall bli så typisk för hans [senare] pastorala diktning”.³²

Övriga kritiska kommentarer med möjlig bäring på *Det lyckliga skeppsbrottet* har varit av rent generaliserande typ. J.G. Carlén skriver i sin Bellmansupplaga (1861) att ”Till *herde*-skald var [Bellmans] snille alltför satiriskt, ehuru mildt; men en och annan gång har han dock visat huru stor hans förmåga var åt äfven *det* hållet. Också hade Bellman för mycken och för ren smak för att hylla det gessnerska slisket, hvarföre hans herdar och herdinnor äro ett lifsefvande svenskt landtfolk eller ock alldeles motsatsen af de gessnerska half-englarne eller rent af satirer på dem, och det oftast”.³³

Långt senare finner Carléns åsikt ett modifierat eko hos Otto Sylwan (1943). Denne ser en frambrytande ”realism” parad med en latent förkärlek för det ”idylliska” hos Bellman: ”hans realistiska sinne ger gång på gång sin särskilda karaktär åt pastoralens konventionella stil. Och stundom kan även hans ironi sticka fram med sina, visserligen mest godmodiga inpass”.³⁴

Svårigheten att bedöma Carléns och Sylwans utlåtanden ligger väl just i deras allmänna karaktär. Skall den förmenta realismen förstås som ett drag också i Bellmans tidiga herdediktning? Nils Afzelius, för sin del, besvarar frågan nekande i sin attributstudie *Myt och bild* (1945): ”Från pastoralen, ett av de diktslag som betytt mest för honom, har Bellman hämtat de herdar och herdinnor som särskilt hans 1760-talspoesi är full av. De är alltid utrustade i överensstämmelse med konventionen”.³⁵

Det tycks rimligt att Bellmans tidiga dramatiska försök visar en mer uppenbar skuld till etablerade mönster och konventioner än senare arbeten, men det är likväl slående, menar jag, hur genomgående Bellman tillgodogjort sig pastoralens traditionella attribut, modala intressen och flerskiktade ironi i sin namnsdagspjäs.

”At se och inte se”

– *namn som markörer och masker*

Alastair Fowler redogör i *Kinds of Literature* (1982) för de pastoralna namnens synnerligen betydelsebärande funktion. Återbruk av genrebundna namn är mycket vanligt hos pastoralen, konstaterar han, och bruket kan indelas i två större grupperingar. Dels används nukleära namn som modala markörer för att etablera en pastoral stämning; dels nyckelnamn för att antyda biografiska kopplingar. De senare kan användas både i öppet satiriskt syfte och som beslöjade tilltal åt en tänkt publik.³⁶

Vilka förväntningar skapar då *Det lyckliga skeppsbrottet*? Samtliga ingående karaktärens namn framstår som mer eller mindre nukleära i Fowlers mening, samtidigt som de pekar mot olika grenar inom det pastoralna släktträdet. ”Thyrsis” finns redan hos Theokritos och Vergilius, och får betraktas som grundmurat pastoralt. I Theokritos’ första idyll är Thyrsis den segerrike herden – han vinner, efter avslutad sångduell, en snidad kopp med vilken han dricker sånggudinnornas skål.³⁷ Hos Vergilius är Thyrsis dock ’nedtagen’: i romarens sjunde eklog förlorar han mot Corydon i en improviserad duett.³⁸ Bellmans ”Thyrsis”, i sin tur, är karakteristiskt nog en fyllbult, som skålar i pome-ransbrännvin och misslyckas i sin verbala kamp med Cleon. Den senare provocerar: ”Ditt hjerta är ett glas, som eld af solen tar/ Men i sig sjelf är kallt och ingen värma har”. Thyrsis försöker kontra: ”Hvad? – talar du mig till, så bör jag mig försvara./ Det ljudet alrabäst, som själen kan förklara./ Den handen kysser man, som klappar, när hon slår – / Men huru är det fatt? Jag sjelf mig ej förstår.../ Men Cleon, akta dig!” (s. 8). Duellen i sig kan förstås ses som en tydlig pastoral markör av motivisk art (som också hänsynslöst avslöjar förlorarens havererade försök till filosofi), samtidigt som Thyrsis’ roll får en vagt ironisk klang hos Bellman i kraft av sin bacchanaliska anstrykning.

Om de övriga herdenamnen – Cleon, Acteon och Raton – kan sägas att de har liknande ’klangvärde’ som många namn i klassiska förlagor. Suffixet ”-on” är synnerligen vanligt förekommande: jämför Aegon, Corydon, Lacon, Milon och Morson hos Theokritos, samt Aegon, Corydon, Damon och Palemon hos Vergilius.³⁹ Det kan naturligtvis tänkas att Bellmans olika herdenamn förekommit i diverse franska opéra comique-pjäser uppförda vid Stenborgs teater eller annorstädes, likväl som de kan ha hämtats från ’närmare’, svenskt håll.⁴⁰ – En snabb genomläsning av Nils Afzelius’ antologi *Tirsis och Dafne. Herdedikter från svensk rococo* (1939) visar att Bellman, Bergklint, Kellgren, Nordenflycht, Tilas och Wellander sinsemellan nyttjar gemensamma herde- och herdinnenamn i sin kärlekslyrik. Flitigast nyttjad på manliga sidan är Damon [som förvisso inte används av Bellman i *Det lyckliga skeppsbrottet*, men dock i andra av hans tidiga pastoraldikter – till exempel i den ovan nämnda egin ”Pass man på min Damon du” (avskrift 1765) och den mer satiriska ”När Cloris loppar tyst sin särk” (avskrift 1767/68)].⁴¹ Vad gäller kvinnliga namn är variationen dock större: Cloë, Daphne, Zephis, och Camilla delar ungefär lika utrymme.

Det kan möjligtvis vara intressant att Bellman valt just Camilla som namn för sin herdinna, då namnet mig veterligt inte förekommer bland de antika pastoraldiktarna. En mer närliggande hypotes skulle vara, att Creutz’ *Atis och Camilla* (1761) i begränsad mån kan ha influerat skalden. Sverker Göransson har påpekat att Creutz’ verk, trots sin undertitel ”Skalde-dikt i fem sånger”, inte för tankarna ”till det klassicistiska eposet utan snarare till det klassicistiska teaterstyckets fem akter. Och dikten är också komponerad som ett drama – visserligen med lyckligt slut, men ett slut som kan åstadkommas endast genom gudomligt ingripande”.⁴² Man skulle ju kunna hävda, att Acteons räddning också sker av ett slags nådig slump (förvisso förmedlad via Ratons fiskebåt snarare än direkt av Astrilds hand). Acteon är ju för övrigt en duktig jägare enligt den grekiska mytologin; dock blir han förvandlad till klövdjur av en vredgad Diana efter att ha avslöjat henne i badet, och i sådan gestalt söndersliten av sina egna hundar. Också hos Creutz blir en hjort den jagande hjältens olycka, dock utan dödlig utgång.

Samtidigt kan konflikten mellan lojalitet och drift hos Bellmans herdinna – hon frestas ju av Cleon – tyckas som en komisk och något 'lägre' återspeglning av Camillas kyskhetslöfte kontra kärlek till Atis i Creutz' verk. Ytterligare en beröringspunkt kunde vara Camillornas respektive ånger över sin upplevda hårdhet: hos Creutz' inträder denna då Atis försökt begå självmord; hos Bellman i herdinnans första dialog med Raton, då hon just drömt att Acteon drunknat: "Men ett gör mig ont", berättar hon: "jag ägde all hans vilja. Och jag var sträng ibland" (s. 15).

En försiktigare analys kunde dock nöja sig med att anföra Gunnar Hillboms generella kommentarer i frågan. Han beskriver namnen Cloris, Iris, Camilla, Damon, Tirsis, och Philemon med flera som poetiskt allmängods, främst hörande "till rokokopastoralens herde- och herdinnenamn" som dock snabbt spreds "till de flesta genrer av lättare poesi, inte minst visa. Utanför sin ursprungsgenre användes de i huvudsak på två olika sätt: som typnamn och som täcknamn" (jämför Fowlers nukleära respektive nyckelnamn, som här kan sägas få vidgad innebörd).⁴³ Hillbom menar att bruket av täcknamn främst hörde hemma inom de högre samhällsskiktens umgänge, där de användes som smeknamn och maskbenämningar i festliga sammanhang. Hos Bellman, skriver han, möter man sannolikt täcknamn i ett antal dikter till enskilda adressater, till exempel i "Pass man på min Damon du". Typnamnen, däremot, utgjorde socialt beskrivande klichéer, med borgarvarianter som Crispin, Dorilla och Pantin, samt bonde- och tjänstehjonsnamn som Pelle, Truls, Malin och Marjo. Dessa är alla lätta att bestämma till stånd och typ. Täcknamnen, däremot, behöll uppenbarligen en något vagare kontur: de fungerade enligt Hillbom som "en poetisk beståndsdel av den franska kulturfernissa med vilken man ville glänsa från borgerlig medelklass och uppåt, [och] det var inom dessa kretsar poesien skrevs och njöts. Medan Crispin och Dorilla, Truls och Marjo är namn på 'dem' är Iris och Damon oftast namn på 'oss'".⁴⁴

Utifrån dessa perspektiv kan man spekulera, men knappast mer än anta, att Bellman i *Det lyckliga skeppsbrottet* lanserat sina karaktärsnamn som lekfulla masker för närvarande eller på annat sätt bestämda personer. Åtskilliga kritiker har ju, som vi sett, ledigt konstaterat att Raton skulle vara

Bellmans roll i dramat, och dessutom skulle spegla hans känslor för kvinnan som antas ha gestaltat Camilla. Men inga vittnesbörd eller minnesanteckningar kring uppförandet av Bellmans pjäs finns bevarade, varför de nukleära namnen inte heller ledigt kan transponeras till nyckelnamn i Fowlers mening.

En annan aspekt av namnfrågan i Bellmans drama visar enligt min mening dess dominerande pastorala tendens. Inga föregivet nukleära namn används i någon särskilt oväntad kontext eller miljö: intrigen är erotisk, scenen arkadisk. Namnen sammanfaller alltså i stort med en pastoral förväntningshorisont. Undantaget skulle möjligtvis vara Thirsis, men trots hans drickande och omnämnda rikedom är hans drivkraft amorös och yrke ännu herdens. Dessutom hålls hans roll tämligen passiv i dramat. Han förlorar tidigt debatten mot Cleon, som i sin tur aldrig på allvar hotar Acteons strävan efter Camillas gunst då han väl återvänt från sitt "barbari".

Inte heller nyttjar Bellman i *Det lyckliga skeppsbrottet* sin annars vanliga transponeringsteknik, där vissa pastorala typnamn lanseras i ny miljö. När typnamnen används utanför sitt sociala sammanhang – den franska salongs-kulturens – får de enligt Hillbom "klang av demimond".⁴⁵ Om man ser till Bellmans bacchanaliska ungdomsdiktning är Cloris och Iris bland de vanligaste namnen på kvinnogestalter. Iris är då ofta den uppvaktade. "Hon kan vara föremålet för en hövisk skål (för någon närvarande eller för kvinnan i allmänhet) och hon kan vara målet för den olyckliga kärlek man vill dränka i vin". Cloris, däremot, "uppträder ofta i par med Bacchus. Namnet står i regel för den lättillgängliga, vare sig hon är fysiskt närvarande eller är föremålet för dryckesbrödernas sexualfantasier".⁴⁶ Hade Bellman använt Cloris som namn på herdinnan i *Det lyckliga skeppsbrottet*, hade åhörarens/läsarens förväntningar naturligtvis blivit annorlunda, både på herdinnan i sig och på övriga karaktärens uppvaktning. Inte minst hade de sexuella undertonerna i texten närmat sig en mer manifest nivå, och då både av en annan publik förförståelse och – sannolikt – även av aktörernas scenframförande. En nyckel- eller täcknamnsfunktion hade inte längre varit möjlig.

Uppstickaren i namnskan är förstås Anders. Utan pjäsens undertitel med dess noggranna kro-

nologiska bestämning, och utan den biografiska kontext vi trots allt känner till, hade vi kunnat förstå Anders som ännu ett herdenamn – men då av nyskapande sort snarare än nukleärt. Anders skulle då – om än mycket vagt – liera Bellmans pjäs med genrebild och bygdespel, men också, och i synnerhet, med en mer ”rationell” pastoralt teori i Fontelles och Crabbes efterföljd än den ”klassiska” efter Boileau, Rapin och Pope.⁴⁷ Enligt den ”rationella” uppfattningen kunde ju mer realistiska, lokalt anknutna namn och företeelser tillåtas inom diktningen (efter Theokritos’ exempel), medan den klassiska doktrinen hävdade nödvändigheten av att behålla ett drag av ideal verklighet, och därmed en större fiktionskaraktär (åberopat efter Vergilius).

Nu vet vi ju att Bellmans pjäs i stort ansluter sig ganska nära till klassiskt hävdvunna mönster enligt ovan. Namnet Anders skiljer sig dock från fantasivärldens skimmer. Och som förut påpekats, är det svårt att bortse från dess fiktionsbrytande eller åtminstone metaleptiska effekt. Med all sannolikhet satt Bellmans dittillsvarande chef och mecenat Anders Lissander i en publik av familj och vänner och följde dramat.⁴⁸

”Du skall mig ej finna” – konventionalitet och maskering

Men man behöver inte fastna i en rent biografisk tolkningsmall av detta faktum. ’Brottet’ kan, med hjälp av Paul Alpers’ teori kring pastoralens på en gång modala och formella intressen, tvärtom förstås som en integreringsgest.

Pastoral poems make explicit the dependence of their conventions on the idea of coming together. Pastoral convenings are characteristically occasions for songs and colloquies that express and thereby seek to redress separation, absence, or loss. [– – –] By the same token, the pastoral poet depends on prior usages and texts, either accomodating their grander modes to bucolic modesty, or imitating, echoing, and adapting, as if the responsive singing represented [...] were a model of the poet’s own activity. Literary shepherds often recall and sing for each other the songs of their masters and predecessors; so too the intertextuality of pastoral brings poet and reader(s) together in a literary space [...].⁴⁹

”Konvention” kan alltså ses som syftande både till en diakron intertextuell relation och till ett synkront uppförande. Begreppet avser då på en gång

ett samlande av åhörare/läsare i framförandets eller läsaktens omedelbara ’litterära rum’ och en ansamling av hävdvunna litterära mönster. Herdarnas roll i sammanhanget blir då dubbel – eller tve tydlig: de representerar dels en traditionell, fiktiv pastoral värld; dels företräder de (och deras skildrade liv) poeten i arbete.⁵⁰ Effekten blir således en av både distansering och bindning: den pastorala traditionen betingar till del herdens villkor, samtidigt som poeten speglar herden. Och detta i sin tur, om man följer Alpers, medger en balansakt mellan olika spänningar i texten: ”this pastoral world is neither as fragile as it has seemed to some critics nor as adequate to the realities of the [...] world as it has seemed to others”.⁵¹

En annan tänkvärd konsekvens av pastoralens dubbelriktade konventionalitet är att den kodifierar en aspekt av Bellmans senare estetik. Staffan Björck beskrev den först med avseende på Fredmans roll i epistlarna: ”på en gång vänd mot sina egna vänner inom fiktionen och mot oss [i publiken]”.⁵² Senare har Lars Lönnroth visat att den dubbla scenens teknik även råder i Bellmans tidigare ordensdiktning, medan Stina Hansson har härlett modellen till andaktslitteraturens ”’betrak telseberättare’” såsom bekant från bland annat *Zions högtid* (1787), en samling bellmanska betak telser kring kyrkliga söndagstexter.⁵³ Vad även *Det lyckliga skeppsbrottet* erbjuder – i sin egenskap av pastoral – är en slags prototyp till Fredmansrollens utformning, med herdarnas på en gång utåtriktade och fiktionsslutna tilltal. Sannolikt framfördes pjäsen med mycket påver rekvisita, vilket bör ha ställt krav på aktörerna att själva frammana sin scen, både via gestik och rent deskriptiva inlägg i replikerna. Naturligtvis är herdarnas roller i dramat mer primitiva än epistelledarens – de saknar Fredmans styrka som ensam ceremonimästare – men just deras tudelade tilltal är i sammanhanget intressant.⁵⁴

Det lyckliga skeppsbrottet:s konventionalitet i diakron mening är tämligen uppenbar, medan i synnerhet appellen till Anders (bortom dess troliga status av reverens) kan tolkas som en synkron, publikansamlade gest. ”Kom, sjung liksom de andra/ Om Anders och hans dag, och lät oss sedan vandra!” uppmanar Raton i sista akten, och den avslutande scenens chorus lyder hans uppmaning (s. 32f.). Om sluteffekten är en av bindning eller

distansering är förstås svårt att avgöra, och detta är kanske själva poängen. Vi skulle kunna omformulera frågan: 'upplöses' pjäsens fiktion med dess åkallande av Anders, eller 'upptas' den återopade Anders i fiktionen? Balanseringen av dessa alternativ skulle enligt Alpers bidra till dramats pastorala tendens.⁵⁵

Man kan argumentera för ännu en symmetrisk spegling i och med herdeförsamlingens menuett till Anders i dramats allra sista replik. "Anders prisas denna dagen:/ Njute han de lifsbehagen,/ Som förtjensten delar ut!/ Nöjd han må sin afund trossa/ Och sitt skepp från klippan lossa:/ Lycklig början, lyckligt slut!" (s. 33). Sentensen i dessa rader är "lyckan står den djärve bi"; eller, med pjäsens egna, glidande metaforik: 'ett skeppsbrott kan trots allt föra gott med sig'.⁵⁶ Dramat illustrerar ju hur Acteon frigörs från sitt slaveri, och Camilla ur sin längtan, av ett tillbud på havet som först verkar olycksbådande. En underton av rättmätig belöning kan skönjas i det att Acteon uppenbarligen inte förtvivlat under sin fångenskap. Väl upphittad av Raton utropar han: "Jag ser min lyckas sol förutan fläckar bli/ I mina bojar nöjd och trogen i min våda/ Har jag så mycket lärt att låta Ödet råda [— —] Fast kedjor kring min kropp förvarat mitt elände,/ Mitt hjerta dock en ro uti sin oro kände" (s. 21).

Camilla, däremot, tvivlar inledningsvis på lyckans vändning till det bättre: "Du flyktiga Lycka, jag vågar/ At sjunga om dig med förakt:/ Du liknar den böljan, som tågar/ Mot skeppet att krossa dess prakt" (s. 3). Då hon möter Cleon, frågar hon också missmodigt om det "i solen finnas fläckar" (s. 4), men när hon senare uppvaktas finner hon trotsigt mod: "Sakta, sakta, jag vet mina öden" svarar hon friarna (s. 9).

Acteon, i sin tur, ber om styrka då han stretar mot vågorna: "berg och dalar, gif mig lif och mod,/ Mig lif och mod!" (s. 18), men han hinner också konstatera att den "förtjenst och dygd/ [Som p]rålar i vår bygd/ Och rår,/ Mellan moln och vågor dubbel klarhet får" (s. 19). Vid återföringen med Camilla utbrister han: "Mitt skepp har kastat mig uti en lycklig hamn!", varpå hon frågar: "Hur såg ditt skepp väl ut?" (s. 27). Acteons undanglidande svar antyder en för pjäsens väsentlig sensmoral: "Säg hellre om din låga/ Och svara, om du glömt en så olycklig Vän/ Ell' om du också vill i döden älska den" (s. 27).

Farkosten är ju ett slavskepp, som dock övervinns – åtminstone indirekt – av slavens och hans älskades hållfasta kärlek och hopp, medan havets storm i sammanhanget snarast utgör ett led i deras befrielseprocess. "Fast böljan Döden bar, hon själva Livet gav", som Acteon sammanfattar (s. 21). Och allt detta återspeglas i den avslutande uppmaningen till Anders: "Nöjd må han sin afund trossa/ Och sitt skepp från klippan lossa" (s. 33). Vilken olycka detta skepp än symboliserar, lovar den föregående handlingens proverb en lösning om bara förtröstan närs.

Dramats manifesta sentens kan således sägas få en dubbel förstärkning. Och om man ännu framhärdar med tolkningen att budskapets omedelbare adressat varit Anders Lissander (vilket framstår som rimligt), kan dramat nu upplevas som besvärande övertydligt i sin tendens, med karaktär av privat panegyrik och amatörteater. Rollerna, i sin tur, kan följaktligen ses som ensidigt upprätthållna och därför ointressanta.

Det senare omdömet kan kanske något nyanteras av det faktum, att *Det lyckliga skeppsbrottet* tematiserar maskeringen (eller 'fiktionaliseringen') som företeelse redan hos sina nukleära aktörer. Något precisare uttryckt presenterar pjäsen en metakritisk ansats av pastoralt kännemärke i det att den ibland visar sig vilja skyla över, nedtona eller rentav ignorera karaktärernas 'egentliga' identitet i vidare, social mening. Denna bellmanska impuls får betraktas som mildt självvironisk, då ju texten redan på egen hand (utan eventuell förstärkning av ett framförande) förser åhöraren/läsaren med nödtorftiga, men fullt tillräckliga, uppgifter om att det är en fiktion som gestaltas.

Tydligast blir detta om man jämför hur Raton presenteras med hur han senare både beskriver sig själv och apostroferas. Raton bestäms i rollbeskrivningen som "fiskare" (s. 2), men hans invigningsreplik i andra akten framstår som profetisk: "aldrig blir i fred mitt lilla fiskedon:/ Här ligger båten lös, där ha de kastat åren" (s. 13). För trots Ratons tydliga yrkesutövning, med dess färder "[uti] min gamla båt" (s. 15), vittjande av nät (s. 28) och sump under relingen i hamn (s. 14), tituleras han utan omsvep "Herde" av Acteon efter räddningen (s. 20). Vidare – vilket kanske är mest anmärkningsvärt – tar då Raton *självmant* på sig en sådan roll: "Min Herre," uppmanar han Acteon, "sätt er ner! – *en fattig herde*

talar: Välkommen till vår bygd, kom, bo i våra dalar! [...] Kom, smaka af vår mjölk och ät af våra rätter!" (s. 21; min kurs). Den plötsliga (själv)tituleringen motsvaras varken av rollbeskrivningen eller någon tilläggsinformation i texten; rollen kan alltså rimligen sägas ha förvandlats i enlighet med dess dominerande pastorala tendens.⁵⁷ Men framstår denna 'fiktionalisering inom fiktionen' i Bellmans drama som öppet tematiserad? Med andra ord, ger dess karaktärer prov på någon form av självreflektion vad gäller deras rollprestationer? Åtminstone verkar Raton införstådd med sin proteanska kapacitet: "Som Värld jag mig då sätter" svarar han strax på Acteons tacksamhet (s. 21).

Maskeringstendensen i *Det lyckliga skeppsbrottet* kodifieras kanske tydligast av Raton, men även andra karaktärer verkar ibland för stora för sin kostymering; Thirsis med sin bacchanaliska ironi och antydda promiskuitet (s. 7), skrattande åt Cleons "torr[a] vältalighet" (s. 23); Cleon med sitt för arkadiska breddgrader hädiska trots: "vill du, lilla Vän", anförtror han Camilla, "så skall jag Näcken slå" (s. 4); Camilla själv med sin allt annat än naiva livssyn: "Jag ser Naturens spel, med Kärlek gör hon möte:/ Si, huru lammet dir i modrens varma sköte,/ Si, hur hon jämkar det och på så mildt manner/ Ett lif utaf sitt lif till blodigt offer ger" (s. 5).

Samtidigt är dramats pastorala drag så starkt att rollerna ständigt tycks gravitera mot en stereotyp herdebestämning. Om de än ställvis får uppvisa en viss rondör (i Ongs mening), pressas de obönhörligen tillbaka mot en karakteristisk platthet av dramats sentens-bundenhet.⁵⁸ I detta sammanhang är Ratons roll som fiskare av rent funktionell art; han behövs i vattnet bara för att rädda Acteon och föra honom till Camilla; Thirsis' ironi och drickande, i sin tur, fungerar mest som momentan "comic relief" och tillåts aldrig hota den enkla kärleksintrigen. Likadant med Acteons erfarenheter som slav: de fungerar, i enlighet med pjäsens överordnade logik, enbart som retardationer. Acteon kunde lika gärna ha varit en kontrakterad sjöman eller skeppsbruten ensling; det väsentliga är att han skilts långt och länge från sin herdinna, och att hans trofasthet och förtröstan därmed satts på prov. Camilla, för sin del, med sin inledande sång om lyckans dunkla nycker, sin brottnings med (och bara småningom *mot*) Cleons lockelser, samt sina originella visioner av solfläckar, troll och drakar,

faller snabbt in i mallen av bönhörd, passiv fästmö då hon återfunnit Acteon. "Hur såg ditt skepp väl ut?" är det enda Bellman låter henne fråga (s. 27), innan hon i en följande duett glatt får antyda sin framtid som mor (s. 29f.). Cleon, slutligen, framstår väsentligen som en frustrerad stand-in. Hans trotsighet och oberoende hållning utvecklas aldrig bortom Acteons hemkomst.

Det Cleon har kvar att konstatera – då spelet om Camilla är över för hans del – är dock intresseväckande. I en laddad replik sammanfattar han maskspelets primat i dramat; detta spel som på en gång stärker proverbets entydighet (då karaktärernas rondör – återigen i Ongs mening – läggs på prokrustesbädd) och vagt underminerar det (genom att också synliggöra stympningen). Cleon vittnar: "I motgång är en tröst at se och inte se" (s. 23).

Återigen kan vi betrakta detta drag som pastoralt; som en etablering och samtidig problematisering av den enkla fiktion som presenteras i textens "litterära rum", eller på dramats scen.⁵⁹ Vill man med Alpers ännu tala om ett slags realism, är det enligt denne föga förvånande en 'fragmentarisk' snarare än 'hel' verklighet som förs fram. Pastoralen konstitueras hos Alpers av en herdevokabulär som på en gång utför "selections of reality" men också, och följaktligen, "deflection[s]" och "reduction[s]" av densamma (hur den nu fattas).⁶⁰

Med ett annat perspektiv på det ovanstående, kan man ställa upp spänningsfältet i *Det lyckliga skeppsbrottet* som ett demokratiskt problem. Pjäsen presenterar ju en allmän sentens om lyckans beskaffenhet, men dess konkreta 'lösning' av olyckan är knappast kollektiv, utan gäller väsentligen Acteon och Camilla. Vad har till exempel Cleon att hämta av budskapet? Vad har han att vänta då han förlorat sin uppvaktade dam? "Hvad skulle jag ej villa?/ Jag vågar lif och lamm och alting för Camilla", insisterar han på herdinnans trevande invit i första akten (s. 6). Medan Thirsis uppenbarligen finner viss tröst hos flaskan (och kanske även andra kvinnor), är detta inget alternativ för Cleon (s. 23f.).

Raton, för sin del, framstår som betydligt mer luttrad; hans namn åkallar beräkning eller förnuft, *ratio*. Ratons slutmonolog i andra akten – då hans närmanden nekats – tyder på medkänsla för Camilla då hon drömt om en drunknande Acteon ("Det gör mig altför ondt Camillas tårar se"), men samtidigt tycks han skönja en pragmatisk öppning

för sitt eget erotiska intresse ("Nej, kärlek bör ha tröst, förnuftet sakta ledas") (s. 16f.). Längre fram följer dock hans räddning av Acteon och därmed återförening av paret.

I fjärde akten fantiserar så Raton om en framtid som far, och Camilla försäkrar honom att den rätta partnern kommer att finnas: "Så vinka, locka, be – strax kommer en ur skogen" (s. 29). Men Raton riktar härvid en fräck replik till Acteon, som antyder något helt annat:

Jag vill mig
Listelig
Gömma undan uti skogen;
Du skall mig ej finna,
Men till din Herdinna
Skall jag ofta gå.
Där skall jag
Natt och dag
Klappa den lilla, lilla
Kär och trogen:
Du skall få
Många små,
Som sku då ropa Pappa
På oss båda två. (s. 29)

Uppenbarligen tar Acteon i sin naivitet dessa och närliggande rader som skämtsamma "complimenter" (s. 30), men man skulle – i synnerhet med Camillas "Det skulle vara roligt Raton se" och "Jag skulle lilla barnet Raton ge" som svar på hans menuett ovan – kunna skönja en parodisk kommentar till dramats sentens i deras budskap. Sentensen är ju i pjäsen traditionellt illustrerad på så sätt, att en föregivet 'adel' kärlek får sin borgerligt propa, monogama lösning, Ratons menuett och Camillas svar tyder dock möjligen på något annat: en erotisk 'breddning' som på en gång bekräftar proverbets giltighet (Raton finner sin lycka på sitt sätt, liksom Camilla) och kritiserar en av dess hävdvunna exemplifieringar.⁶¹

Omlästa kan då Acteons intryck av komplimanger i Ratons menuett förstås som medhållande snarare än naiva. "Af Ratons compliment/ Till bröllops slår man ej Placater och Patenter;/ Och inte vill jag hög bland andra herdar gå" säger han (s. 30). Tidigare kritiker har velat se dessa rader som bevis för Acteons hornpryddhet.⁶² Men en mer omedelbar tolkning vore väl att se dem som allmänt solidariska, kanske till och med – av kontexten att döma – i erotisk mening?

Den tvetydiga dialogen mellan Raton, Camilla och Acteon mot slutet av fjärde aktens första scen manar naturligtvis till försiktighet vid en texttolkning. Dramats knappa rollanvisningar är kanske som mest påtagliga med sin relativa frånvaro i denna passage, som i sin helhet framstår som besvärande dubbeltydig. Men just tvetydigheten utgör samtidigt en effektiv kommentar till dramats förenklade upplösning av skeppsbrottets, eller mer allmänt, *olyckans* problem. Den antyder både problemets egentliga vidd och den manifesta lösningens brist.

Så kan dramats dubbla tilltal, som både för fram och underminerar sina påståenden, relateras till pastoralens väsentliga tendens i William Empsons mening: "putting the complex into the simple".⁶³ Tesen har ju en spegelvänd sida, i det att det 'enkla' samtidigt underförstår det 'komplexa'. Dels avser Empson en författarmedvetenhet med det senare, men också mer allmänna sociala realiteter. Pastoralen är för Empson en 'folklig' diktning enbart i sin tematik: "though 'about' [it] is not 'by' or 'for' [the people]".⁶⁴ Och i sådant ljus framstår *Det lyckliga skeppsbrottet* som typiskt: dramat nedtonar, som vi sett, Acteons slaveri, Ratons fiske, samt Cleons och Thirsis' arbete med sina hjordar för en rent erotisk intrig, vilken i sin tur med sin upplösning ignorerar både olyckans inneboende komplexitet och den funna lyckans eventuella orättvisa (då den uppenbarligen endast kommer huvudpersonerna till del).

Med detta sagt, är det ändå svårt att i pjäsen se några konsekventa försök till "counter-pastoral" i Raymond Williams mening.⁶⁵ På en manifest nivå är ju alla nöjda med dramats upplösning: Acteon, Camilla och Raton sjunger gemensamt Anders lov och löfte som en parallell till sina egna öden, och Cleon och Thirsis kan förmodas ingå i den "hela Herdeflock" som samlats att bistå hyllningen (s. 30ff.). Spänningen blir ju snarast antydd av de utelämnningar, ironier och tvetydigheter som texten tidigare lämnat.⁶⁶

Williams ser också en förskjutning av den engelska pastoralen med det inhemska lantlivets transformation från feodalstyre till agrar-kapitalistiskt maktfält.⁶⁷ Lokala plats- och personnamn kommer successivt in i diktningen, och med dem mindre överslätande skildringar av lantbefolkningens levnadsvillkor. Från att ha varit ett aristo-

kratiskt maskspel förändras så diktningen; den blir, med Vergilius som måttstock, alltmer jordnära och georgisk, allt mindre förfinat bukolisk.

Bellmans samtid bjuder inte på någon motsvarande svensk ombildning, och inte heller ger Bellmans *Det lyckliga skeppsbrottet* något prov på djärvare demaskeringar. Spelet har istället primat, med identiteter och roller liksom med ironi och naivitet. Den biografiska kontexten ger oss också anledning att ur social synvinkel betrakta det som ett lustspel för en välbärgad, högborgerlig publik.⁶⁸

”At sitta i det gröna” – platsens poetik

Till skillnad från sina sparsamma rollanvisningar, lämnar Bellman knappast någon ovisshet om platsens beskaffenhet i *Det lyckliga skeppsbrottet*. Dels redovisas den med regelrätta scenanvisningar, dels kommenteras den av rollerna. Och även om den lånar försiktiga drag av brukslandskap (se härvid Thirsis’ inledande skål till omgivningen, s. 11), uppvisar den som helhet en mycket tydlig arkadisk prägel.

Hur ser då traditionen ut? Grovt tillyxat kan man hävda, att där lokaliseringen hos Theokritos visserligen varierar, upprättar hans idyller sinsemellan en klar kontrast mellan land och stad. Hos Vergilius, däremot, inkarneras en latent (men aldrig fullföljd) hotbild: herdarnas pastorala enklav, får läsaren veta, kan i värsta fall förloras till romerska soldater med marksold. Ytterst vilar därför platsens integritet i kejsarens händer (han åkallas också som ”en gud” i första eklogen), och mer allmänt kan man då säga att en högre makt än herdarna själva svarar för Arkadiens öde.⁶⁹

Denna vergilianska ordning – med ett bräckligt Arkadien som fond för diktningen – bildar skola långt framåt, och Bellmans *Det lyckliga skeppsbrottet* erbjuder inget undantag. Första aktens inledande scenanvisning ger: ”Skog med ängar och åkerfält: mellan mörka moln och skyar uppsväller ett brusande haf. Där synas skepp med afbrutna master och rifna segel” (s. 3). Direkt anvisas så en kontrast mellan tryggt land och farligt hav, något som förstärks av Camillas följande sång där en marin stormmetaforik får illustrera lyckans nyckfullhet.

En intressant utveckling av temat kommer dock med Camillas första replik till Cleon, då hon sitter vid stranden och klagar över sitt öde:

CAMILLA: Men Cleon, är det sant, i solen finnas fläckar,/ I skogen drakar gå och uti hafvet Näckar?/ I går vid denna strand – min Herde, vet du hvad? –/ Ett Troll ur hafvet steg; jag darra som ett blad:/ Det hade fyra ben och ringde med en klocka,/ Skenbarligt såg jag det vid stranden rosor plocka,/ Och bäst af samma Troll kom ännu flera fram...

CLEON: Camilla, lilla Barn, det var af våra lamm.

CAMILLA: Hvad – ha vi Troll till lamm? (s. 4)

Det som klargörs i denna passage är att platsens beskaffenhet inte enbart betingas av dess rent fysiska form. Också det upplevande sinnet påverkar landskapets prägel; hotet kan, med andra ord, även alstras inifrån.⁷⁰ Denna teknik exploaterar Bellman till hallucinatorisk effekt i senare ordenskapitel – kanske framförallt i 1783 års version av *Bacchi Tempel* – men den utvecklas inte vidare här.⁷¹ Camilla kommer omedelbart till sans, och uppmanar herden att slå följe: ”Kom Cleon, lät oss gå! Vi vilja vandra båda/ Det höga berget upp att våra dalar skåda,/ De gröna fält bese, där hjorden, frisk och fet,/ På blomman lagt sig ner och flämtar varm och het” (s. 5). Camillas landskapsbild skissar ett typiskt arkadiskt landskap, med bördiga åkrar och saftig betesmark omgärdade av bergsmassiv; allt i ett vagt erotiskt skimmer där varje varelse andas tungt i hettan.

Platsens pastorala natur befästs senare av Acteon, då han efter sin nattliga räddning först urskiljer sin hembygd i gryningsljuset: ”Samma den ek, som står här i lunden,/ Samma den skog och samma åkerfält/ Känner jag nu; här blef jag först bunden,/ Här just vid stranden hade jag mitt tält. [– – –] Samma sol på himlen lyser,/ Samma källa rinner snällt!” (s. 19). Särskilt lunden och källan framstår som arketypiska pastorala markörer.

Av Acteons föregående utrop till den hägrande strandlinjen, ”I berg och dalar, mig beskydda!/ Jag är en Främling på er ö” (s. 18), inskräps också det pastorala territoriets gränssnitt. Först och främst anges platsen som insulär, med det hotande havet som en spänd gördel. Sedan bestäms själva strandlinjen som ’transformationszon’: det är härifrån Acteon rövas bort till slaveri, här som Camilla i sin inledningssång beklagar sitt öde, och härintill som Raton småningom räddar Acteon undan drunksningsdöden.

Sammantagna är de pastorala platsmarkörerna närmast övertydliga i dramet, kanske främst för att

de så sällan integreras i handlingen. Förvisso vandrar Camilla och Cleon upp på en höjd, vars vy både får befästa det omgivande landskapets natur och antyda det gemensamma stämningläget. Anorlunda är det med källan och lunden: de omnämns, men får ingen vidare dramatisk användning.⁷² Bellman är egentligen som mest noggrann med själva underlaget: på flera ställen anger han, att man antingen sitter ”i det gröna”, tumlar eller somnar ”i gräset” (jfr s. 5, 11, 23). Och störst funktionellt värde får onekligen havet utanför, med dess på en gång dödliga och forskonande kraft.

”Hvad sku vi våga, du?” – erotiska speglingar

Av det som ovan diskuterats, i synnerhet kring maskspelet i *Det lyckliga skeppsbrottet*, torde de erotiska undertonernas betydelse ha framgått. Dessa bidrar på en gång till dramats komiska (och kanske ställvis även molltonade) tendens, samt till dess lätt beslöjade frispråkighet. Inte minst erbjuder ju en erotisk tematik parodiska möjligheter gentemot ’högre’, mer höviskt anlagda diktformer.

Då de sexuella ansatserna i dramat för det mesta stannar vid just ansatser, är det främst kontrasten mellan stil och intention som frapperar. Maskerna faller, skulle man kunna säga, då de intresserade parterna samfällt eller enskilt inte förmår upprätthålla de roller som kutymen i någon mening kräver. Ett belysande exempel ges av Cleons och Camillas inledande dialog i första aktens andra scen. Paret har dragit sig undan till en höjd, där Camilla plötsligt drabbas av motstridiga känslor; på en gång sorgsna och trängande: ”Min Cleon, männ vi våga?/ Du är så frisk och röd och manligt väsen bär:/ Din menlöshet bedrar... men inte är jag kär” (s. 5). Det som följer är ett knippe motstridiga initiativ, komiska med sin effekt av obeslutsamhet men också med de missförstånd en för ’högt’ anlagd stil uppenbarligen kan skapa bland ’okvalificerade’ talare. Cleon frågar: ”Hvad sku vi våga, du?”, varpå Camilla – något enigmatiskt – svarar: ”At sitta i det gröna” (s. 5). Dialogen fortsätter:

CLEON: Ja, det och mycke mer ... Välan, min lilla sköna,/ Sitt ner uppå mitt knä och hvil på min arm/ Och lät mig leka få med blommor i din barm!

CAMILLA: Mitt hjerta mera värdt än ett förgängligt prål:/ En blomma är ju blott ett flygtigt ögnamål.

CLEON: Förlåt mig! – nej, jag ber, en blomma at betrakta/ Kan ge den största eld och hela blodet sakta:/ Naturligt tänker man på skönhet och behag,/ Som blandas för vår syn i vackra penseldrag.

CAMILLA: Men Cleon, vill du ej? (s. 5)

Cleon är inledningsvis tydlig nog med sina önskemål, medan Camilla förbryllar honom med sitt svävande svar: hon är lockad, men inte kär; hon är också – vilket vi märker av samma replik – införstådd med ”Naturens spel” av kärlek och offer (s. 5). Cleons reaktion gör tydligt att han inte förstått Camillas föregående bildmåleri med får och lamm, och det nya svar han ges – ”At sitta i det gröna – omtolkar han direkt till ”det och mycke mer”; alltså som en medvetet vag anspelning från Camillas sida. ”[L]ät mig leka få med blommor i din barm!”, fortsätter han. En liknande omskrivning kommer igen i en senare monolog av Thirsis, där han beklagar sig över Acteons lycka med Camilla: ”Jag minnes nog det fjäset,/ Han skulle alltid ha det bästa rum i gräset,/ Och alltid skull han först den gröna kedjan få/ Och alltid sitta främst och leka med de små.../ Små lammen, menar jag” (s. 11). Här är det tydligt att glidningen är sexuell; leken ”med de små” kan rimligtvis bara avse en sak då ”den gröna kedjan” med all sannolikhet avser en blomsterkrans kring herdinnans hals.⁷³

På Cleons replik kommer Camillas svar som en förfining av tonläget. Hon har naturligtvis uppfattat Cleons lösa allusion, och vill uppenbarligen med en anorlunda liknelse kring blomman inskräpa hjärtats behag över kroppens. På detta besked, som också innebär en stilistisk ’upptrappning’ i klassicistisk mening, reagerar Cleon med taktfull ånger: ”Förlåt mig!”, ber han, och vränger därefter sin inledande metafor i proprare riktning. Blomman ger honom nu en ögats estetiska njutning snarare än beröringens sinnliga variant. Omskrivningstvånget hos den högre stilen är dock under starkt tryck: betraktelsen kring blomman ”kan ge den största eld och hela blodet sakta”, inte bara – som Cleons avslutande versrader antyder – ge upphov till en abstrakt association: ”Naturligt tänker man på skönhet och behag,/ Som blandas för vår syn i vackra penseldrag”.

Camillas följande svar – uppenbarligen en reaktion på Cleons abstraktion (och därmed antydda distansering) – blir till en komisk kontrast, som

genast tar 'ner' det egentliga ämnet åtrå till mer explicit behandling: "Men Cleon, vill du ej?...".

Två väsentliga effekter uppnås genom Bellmans språkliga behandling av dialogen mellan Cleon och Camilla. För det första medger den en parodisk kommentar till en 'högre' stilarts bildtvång och därmed till dess lika tvingande retardationer. För det andra speglar den en klassisk pastoral angelägenhet: spänningen mellan stilens och innehålllets enhet. När två blygsamma karaktärer som Cleon och Camilla växelvis försöker en 'högre' stil än deras stånd (och implicit: *förstånd*) medger, faller detta platt till marken. De hamnar i en kommunikationskris, vilken av åhöraren eller läsaren kan uppfattas som både tragisk och komisk.

Men detta är inte den enda tänkbara hanteringen av motivet. Bellman låter ju på annat ställe Thirsis villa bort sig i en verbal kamp med Cleon: "Men huru är det fatt? Jag sjelf mig ej förstår.../ Men Cleon, akta dig!" (s. 8). Slående är att båda fallen förutsätter – och närmast direkt avslöjar – sina karaktärers respektive ämnen och ärenden, men inte utan att de tillåtits försöka beslöja dem retoriskt. Budskapen är ju enkla nog: 'Jag vill, vill du?' och 'Akta dig!', men beslöjanden måste provas. Det resulterande replikskiftet inskärper pastoralens blygsamma plats i den litterära hierarkin genom att på en gång parodiera 'överhetens' språk och befästa den inneboende 'lågheten' hos sitt eget.

"Glöm bort de högas prakt" – *tilltal, styrka, modus*

Det lyckliga skeppsbrottet kan med fördel läsas som en katalog över pastorala markörer. Från enklaste attribut – herdarnas stavar och blomsterkorgar – till bekanta motiv som sångtävlingen och måltiden i det gröna; allt finner sin plats i ett landskap också det modellerat efter hävdvunnet mönster. Till detta kan läggas en erotisk intrig, förvisso proverbialt strukturerad, men med dess ytterligare inslag av maskspel och metakritik ändå klart pastoral till sin tendens.

Det pastorala tilltalet blir också direkt framfört av rollerna, främst genom Raton med sitt erbjudande till den räddade Acteon: "Min Herre, sätt er ner! – en fattig Herde talar:/ Välkommen till vår bygd, kom, bo i våra dalar!/ Glöm bort de högas prakt, som världens undran få –/ De likna stolta

skepp, som uppå klippor stå./ Kom, smaka af vår mjölk och ät af våra rätter!" – varpå Acteon svarar: "Din ringhet ger jag pris" (s. 21).

Just ringheten är en kardinalgenskap hos den pastorala karaktären. Oftast lanseras den som motvikt till förment fåfänga yttre makter, men den framstår som viktig även internt bland rollerna. Så markerar Acteon att någon hybris inte är att vänta av hans förening med Camilla: "inte vill jag hög bland andra Herdar gå" (s. 30).

Mot ringheten (och mot enkelheten i vid mening) ställs samtidigt ett metakritiskt eller reflekterande drag, som i någon mening kan härledas till diktandets villkor och praxis. Detta kommer dels till uttryck via tematiseringen av maskspelet och den i sammanhanget försiktiga leken med rollinnehavarnas sociala identiteter. Men det syns också med den kollektiva vändningen mot en till synes främmande gestalt och de glimtvisa kommentarerna om diktandet som arbete och lärdom. Vad gäller de senare faktorerna erbjuder dramat både synkrona och diakrona kommentarer. Thirsis avslutar sin sång om kärleken och flaskan med en ironisk betraktelse: "Den visan sjelf jag gjort, jag rimmar som en karl,/ Ej konst att göra rim, när man i flaskan har –/ Men eljest är det konst" (s. 10). Hur lär man sig då konsten? Camilla ger en ledtråd då hon ber åldringen – "*en gammal Gubbe med herdestaf*" enligt scenanvisningen – om hjälp: "Kloka gubbe, lär mig tala,/ Lär mig sjunga liksom du!" (s. 31). Två perspektiv smälter alltså samman: att dikta själv, och att samtidigt bemästra en tradition. Och de härdar på så vis pastoralens i grund 'konventionella' anda såsom identifierad av Alpers: att samla hävdvunna mönster, och att samla sig själv och andra till sång. Det individuella bidraget speglas därför mot en dubbelt kollektiv fond: föregångares exempel är i regel igenkännbara eller åtminstone åkallade under herdens eller herdinnans sång, som samtidigt vetter mot en integrerad, ofta medsjungande publik.

Den latenta uppmaningen i dikningen kan också liknas vid en körledares råd till en kompetent korist: varva solosång och stämsång, helst på ett sätt som inflätar de båda harmoniskt i varandra. Raton ber i näst sista scenen Acteon att följa herdeförsamlingen: "Kom, sjung liksom de andra/ Om *Anders* och hans dag, och lät oss sedan vandra!" (s. 32). Men det handlar inte enbart om stämsång. Camilla svarar strax med en ny mening:

”Hör, Raton, sjung, och kom och gör din egen visa/ At *Anders* lyfta upp, hans lif och ära prisa!” (s. 32). På så vis jämkas det individuella och kollektiva till en helhet.

Vad gäller herdarnas styrka gentemot sin skildrade värld, följer *Det lyckliga skeppsbrottet* mestadels en bekant mall. Bortom sina erotiska och kärleksmässiga bekymmer när huvudkaraktärerna en ödestro. Visserligen kopplar Acteon ihop ödet med dygd och förtröstan – och pjäsens upplösning förefaller ju ge honom rätt – men man kan likaväl säga att både Acteon och Camilla är underställda lyckans nycker. Thirsis och Cleon framstår också som vecka karaktärer. Deras gemensamma begär till Camilla föranleder ingen duell med Acteon; hans återinträde på scenen fattas som en definitiv seger: ”Min kärlek är en frukt, som aldrig kan bli mogen:/ Till jorden skakas den”, konstaterar Cleon, och Thirsis ger eko: ”Och min med vädret blås,/ En planta lik, mot soln, som blomstrar och förgås” (s. 23). Raton är, som vi sett, en mer komplex och latent ironisk figur, men hans manifesta handlande understödjer trots allt konsekvent pjäsens fabel – åtminstone efter det att hans närmanden nekats av Camilla. Det är Raton som räddar Acteon; Raton som för samman paret; och tillika är han bland dem som ljudligt stämmer in i den avslutande hyllningskören, vilken bortom sin personliga adress också prisar ”dygd, förtjenst och ära!” (s. 33).

Vad kan man då säga om *Det lyckliga skeppsbrottets* modus? Som denna term löst fattas, uttrycker den något bortom ett verks formella karaktär: dess ’ton’ eller ’röst’ i mer svårgripbar mening. Paul Alpers argumenterar härvidlag för ett helhetsgrepp: ”we can say that mode is the literary manifestation, in a given work, not of its attitudes in a loose sense, but of its assumptions about man’s nature and situation. This definition in turn provides a critical question we implicitly put to any work we interpret: what notions of human strength, possibilities, pleasures, dilemmas, etc. are manifested in the represented realities and in the emphases, devices, organization, effects, etc. of this work?”⁷⁴

Analysen av Bellmans drama ovan bör vid det här laget legitimera en del generaliseringar. Pjäsen dominerande tendens är tydligt pastoral, med en starkt stiliserad handling och miljö liksom socialt och psykologiskt kringskurna karaktärer. Sentensen som i någon mening driver handlingen är en-

kel nog: olyckan vänder för den som förtröstar. Enkelheten gäller också dramats pastorala budskap: att odla ”ringhet” skyddar mot yttervärldens begär och beroenden, och medger dessutom en närmast pliktlös tillvaro i en skyddad, arkadisk enklav. Så långt kan pjäsens modus beskrivas som troskyldigt och naivt.

De glapp i denna bild som trots allt uppstår är mer intressanta. Rollernas undertryckta individualitet glimtar ibland fram, och stör i viss mån deras till synes förutbestämda handlingsschema. Man kan också säga att glappen medger undertoner i verket: sexuella anspelningar och drivkrafter; otrohet; alkoholism som svar på olycklig kärlek. Sammantagna skrapar dessa faktorer något på pjäsens fernissa. Dess ytliga tendens vill ju inskräpa lyckans symmetri, medan olyckan ges prägel av prövning snarare än permanens.

Men i helhetsperspektiv blir dessa undertoner knappast mer än vaga ironier och komiska kontrasteringar. Det hör ju till opéra comiquens kännetecken att parodiera det ’höga’ och på så vis locka till skratt. Det man emellertid vet om pjäsens receptionsmiljö öppnar ju dock även för en spegelvänd och kanske obehagligare möjlighet: högreståndspubliken skrattande åt ’enklare’ gestalters försök att trots allt upprätthålla en ’högre’ ton och hållning.⁷⁵

”Men hör du någon röst?”

– *summering & exkurs*

Bellman var tjugosex år när *Det lyckliga skeppsbrottet* framfördes år 1766. Hans litterära karriär hade vid denna tid ännu inte uppnått styrfart. Å ena sidan diktade han bacchanaliska bruksvisor och annan lättare poesi för uppslupna sammanhang, å den andra hade han redan vid 1760-talets början översatt uppbygglig litteratur som von Schweidnitz’ *Evangeliska dödstankar*, Dufours *Undervisning lämnad af en far åt sin son*, och von Scriveres *Sanna christendom eller utdrag af dess själe-skatt*. Epistlarnas tillkomst skulle dröja ännu några år, liksom den kungliga uppskattningen.

Man vet enligt min mening för lite om omständigheterna kring framförandet av *Det lyckliga skeppsbrottet* för att spekulera kring Bellmans eget rollval och hans eventuellt amorösa biavsikter med dramat. Däremot bringar de biografiska rön som

hittills framlagts värdefulla upplysningar om verkets uppförandekontext och plats i offentligheten. Med all sannolikhet gavs pjäsen i Anders Lissanders privata salong, till dennes ära och tröst på namnsdagen. Kanske var verket rentav beställt – namnsdagshyllningar tillhörde redan vid denna tid Bellmans färdigheter, och de skulle bli långt fler framöver, om än aldrig lika omfattrika och genomarbetade. Den förväntade hyllningen kan hur som helst förklara dramats proverbiala struktur, liksom naturligtvis appellen till "Anders" mot slutet.

Det lyckliga skeppsbrottet präglas av statiskhet snarare än dynamik, inte minst för att så lite görs för att levandegöra konflikterna dess roller emellan. Cleon och Thirsis får exempelvis aldrig konfrontera Acteon, vilken i sin tur inte tillåts uppfatta eller reagera på Ratons fräckheter. På versnivå märks stundom redundanser: "Jag drömde i en dröm jag såg" utbrister Camilla (s. 14), och på annat ställe klagar Cleon över Thirsis hjärta, som "i sig själv är kallt och ingen värma har" (s. 8).⁷⁶ Rimmen är genomgående starkare i kraft av sin enkelhet. Replikföringen, i sin tur, medger ibland avsteg från rimschemat, vilket utnyttjas för att skapa liv mellan de längre, monologiska partierna.

Styrkan hos *Det lyckliga skeppsbrottet* är dess skickliga anammande av pastoral drag, från enkla markörer till halvt beslöjade metakritiska ansatser. Bellman visar att han behärskar diktningen, med både dess konventioner och maskspel försiktigt tematiserade i dramat. Lite av den ton som senare blir hans signum kommer fram via Thirsis' stoiskt bacchanaliska humor, Camillas plötsliga dubbelsyn av mytologiskt och verkligt, och Ratons på en gång förslagna och luttrade livsglädje. Längre fram skulle Bellman utsätta pastoralen för betydligt radikalare behandling, men just därför framstår denna tidiga pjäs som ett viktigt lärlingsprov. I sådan anda kanske den rentav kan ses som en lyckad förlisning.

ABSTRACT

Henrik Gustafsson, *Harmonins teater: Kring Bellmans Det lyckliga skeppsbrottet*.

The essay concerns an early play by the Swedish poet-musician Carl Michael Bellman (1740-95), entitled "Det lyckliga skeppsbrottet" or "The Fortunate Shipwreck". Bellman appended his chosen form as a subtitle: an opéra comique

in four acts, to be staged on November 30, 1766. The latter clue, along with an explicit address to a certain "Anders" toward the end of the play, both indicate that it was intended as a name-day tribute to Bellman's employer and prime patron during the 1760s, Anders Lissander.

The plot's simple structure—an enslaved and later shipwrecked shepherd finding his way home to his grieving nymph, she being troubled during the interim by a group of suitor swains—has led most commentators to dismiss "The Fortunate Shipwreck" as feebly conventional.

My own analysis explores the play as an intricate exponent of the pastoral mode. I see Bellman as being aware of the demands of outward conventionality, while also taking the opportunity to render mild countercurrents to the mainstream. I argue for a metacritical strain in the text, manifesting itself in the way the characters' social identities are toned down or disguised; in the clashes between rhetorically ornate and simple language; and in the subtle questioning of the maxim—virtuous love ultimately brings monogamous bliss, despite all obstacles—underlying the play.

While Bellman would in time put the pastoral to much harder tests, perhaps above all in "Bacchi Tempel" (1783) and "Fredman's Epistles" (1790), the present paper argues that "The Fortunate Shipwreck" displays Bellman's early mastery of the various themes inherent to the mode proper. Attempting to elucidate these issues, I have eclectically drawn from the pastoral theories of Alpers, Empson, Fowler, Poggioli and Williams.

NOTER

- 1 Carl Michael Bellmans *Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del VI. Dramatiska arbeten* (Stockholm, 1936), "Kommentar" (Olof Byström), s. 9.
- 2 Arvid Stålhane refererar de stränga domarna över Bellmans operaförsök *Fiskarena* från 1773 (som aldrig nådde offentlig scen, och antagligen lämnades ofullbordat): den präglades av "den lägsta smak" enligt en kritiker, och befanns "för vidlyftig med ennuyanta descriptioner" av en annan (s. 136f.). Se Stålhane "Bellmans dramatiska arbeten" i författarens *En Bellmansbok* (Stockholm, 1947), s. 134-152, som i sig utgör en uppskattande exposé över de andra texterna i samlingsutgåvan *Dramatiska arbeten*. [– För en kritisk motvikt, se Lars Huldéns beskrivning i sin biografi *Carl Michael Bellman*, kapitlet "Dramatikern", s. 196ff (Stockholm, 1994).]
- 3 Marie-Christine Skuncke, *Sweden and European Drama 1772-1796: A Study of Translations and Adaptations* (Uppsala, 1981), s. 14.
- 4 Ivar Simonsson, *Kommentar till Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del V. Bacchi Tempel (Bacchi Orden II)* (Stockholm, 1935), s. 9; Nils Afzelius ur *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. Andra delen. Karolinska tiden. Frihetstiden. Gustavianska tiden*, red. E. N. Tigerstedt (Stockholm, 1956), s. 277; Lennart Breitholtz, "Bellmans, Movitz'

- och Bacchi Tempel”, *Sammlaren* 1956, s. 3; Arvid Stålhane, ”Om Bacchi Tempel”, *Bellmansstudier* 11 (Stockholm, 1952), s. 66; Lars Lönnroth, ”*Bacchi Tempel* and Bellman’s ”Poetic Enthusiasm””, *Scandinavian Studies* 1972:3, s. 410.
- 5 Skuncke, *Sweden and European Drama 1772–1796*, s. 9 et passim; cf. Agne Beijer, *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid* (Stockholm, 1981), s. 208. Jämför även Carl Fehrman, ”Bellmans franska fränder”, ur författarens *Vinglas och timglas i Bellmans värld* (Lund, 1995), där författaren klargör att ”På Stenborgs svenska scen blev opéra comiquen i svensk tappning en av de populäraste genrererna med pjasleverantörer som Hallman och Envallsson och Kexel”, där Hallman hade Bellman som medarbetare i egenskap av textförfattare och sannolikt även som musikalisk rådgivare (s. 76).
- 6 Olof Byström, ”Kommentar”, *Dramatiska arbeten*, s. 18.
- 7 Texten är hämtad ur *Dramatiska arbeten*, s. 1–33, vilken i sin tur återger en avskrift gjord av P.A. Sondén år 1813. Gunnar Hillbom har per brev 99-08-23 kommenterat källäget: ”Sondén är en sen källa, men tidsaspekten är ovidkommande. Avgörande är att den är en avskrift antingen i första [Bellmans egen] eller i andra hand [via Lissander]. Skillnaden är inte så stor som man kan tro. Både Lissander och Sondén var minutiöst trogna avskrivare, och Bellman har av egenhändiga ingrepp att döma tagit uppmärksam del av Lissanders avskrifter”.
- 8 Gunnar Hillbom, *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning* (Stockholm, 1980), s. 9.
- 9 Ibid., s. 9f.
- 10 Bellman, *Dramatiska arbeten*, s. 1.
- 11 Ibid., ”Kommentar”, s. 19ff. Gunnar Hillbom har senare kompletterat dessa rön. Se hans *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning*, s. 56ff; *Fredmans handskrifter* (Stockholm, 1985), s. 222ff samt *Kring källorna till Fredmans epistlar* (Stockholm, 1991), s. 8ff.
- 12 En annan fråga, som kanske kommer att förbli obesvarad, rör textens integritet. Det är ju fullt möjligt, givet den schablonartade handlingsstommen, att herderollerna har utformats efter respektive aktörs egna önskemål – i synnerhet om t.ex. Kexel, Hallman eller Tilas tilldelats dem. I brist på sådana bevis kommer dock *Det lyckliga skeppsbrottet* här att betraktas som Bellmans eget verk. – En sådan praxis kan förstås ses som mild ironisk, inte minst om man beaktar stoffets karaktär av pastoralt allmångods, de uppenbara musikaliska lånen samt stölden av Ludvig Holbergs titel, *Det lyckelige Skibbrud*. Men situationen är vanlig nog inom svensk 1700-talslitteratur, och inslag av imitation utesluter inte originalitet hos helheten.
- 13 Nils Erdmann, *Carl Michael Bellman. En kultur- och karaktärsbild från 1700-talet* (Stockholm, 1899), s. 274, resp. Bellman, *Dramatiska arbeten*, ”Kommentar”, s. 22f.
- 14 Se *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del XIII. Ungdomsdikter I. Dikter av blandat innehåll* (Stockholm, 1980), s. 40ff samt Gunnar Hillboms kommentar till dikten s. 78f.
- 15 Olof Byström är inte ensam om att göra denna koppling. Se även Nils Erdmann, *Carl Mikael Bellman. Hans omgivning och samtid* (Stockholm, 1895), s. 75, samt Lars Huldén, *Carl Michael Bellman*, s. 196.
- 16 I en utredning kring opéra comiques tematiska och formella struktur i 1700-talets Frankrike och Europa, påtalar Manuel Couvreur och Philippe Vendrix dess ”extrême liberté” (s. 239). Tematiken begränsades enbart av en förväntad komisk anstrykning, medan formen kunde anta nära nog vilken kombination som helst av tal/sång och prosa/vers. Författarna kallar den sammanfattningsvis ”un genre protéiforme” (s. 251). Se *L’Opéra-Comique en France au XVIII:e Siècle*, red. P. Vendrix (Liège, 1992).
- 17 Bellman, *Dramatiska arbeten*, ”Kommentar”, s. 22.
- 18 Anton Blanck, *Carl Michael Bellman* (1948; ny uppl. Stockholm, 1963), s. 17.
- 19 Se Carl Fehrman, ”Bellmans franska fränder”, s. 53–83, samt Torben Krogh, *Bellman som musikalisk digter* (Köbenhavn, 1945), s. 46f, 70f et passim.
- 20 Se Fehrman, ”Bellmans franska fränder”, s. 55.
- 21 Redan med denna angivelse öppnas förstås möjligheten att slutscenens appell till ”Anders” är ett sent tillägg, då en ”Gubbe” där får en längre sångreplik utan att nämnas i den inledande rollistan. Utelämnandet har dock redaktörsmissigt korrigerats i senare upplagor av Carlén (1861) och Eichhorn (1879).
- 22 Nils Erdmann, *Carl Mikael Bellman. Hans omgivning och samtid*, kapitlet ”Bellman och teatern”, s. 182–189 (s. 189). Biografiska kommentarer kring *Det lyckliga skeppsbrottet* även på s. 74f.
- 23 Ibid., s. 75.
- 24 Stålhane, *En Bellmansbok*, s. 151f.
- 25 Ibid., s. 135.
- 26 Lars Lönnroth, ”Den växande scenen. En studie i Bellmans ’Bacchi Orden’”, *Sammlaren* 1965, s. 106–154 (143).
- 27 Ibid., s. 143.
- 28 Ibid., s. 143f.
- 29 Huldén, a.a., s. 198.
- 30 Ibid., s. 196. Jämför Erdmann, *Carl Mikael Bellman. Hans omgivning och samtid*, s. 75, samt Carl Fehrman, a. a., s. 73.
- 31 Bengt Lewan, ”Herdar utan lamb och får”, ur *Skeptiska betraktelser. Festskrift till Jan Thavenius* (Lund, 1999), s. 21–32 (23).
- 32 Ibid., s. 23.
- 33 J. G. Carlén, red., *Samlade skrifter af Carl Michael Bellman. Första delen* (Stockholm, 1861), s. xvi. En god presentation av Gessners pastoraldiktning ges av Tore Wretö i *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Uppsala, 1977). Se kapitlet ”Gessner”, s. 33–41.
- 34 Otto Sylwan, *Bellman och Fredmans Epistlar* (Lund, 1943), s. 24. Jämför Tore Wretö, som kallar Bellman ”en diktare, som kunde förena pastoraltens retorik och förklädnadskonst med realistens avslöjande skarpsblick”, *Det förklarade ögonblicket*, s. 62.
- 35 Nils Afzelius, *Myt och bild. Studier i Bellmans dikt* (1945; 2:a rev. uppl.; Stockholm, 1963), s. 48.
- 36 Alastair Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Mass., 1982), s. 77–82.

- 37 Se t.ex. *Theocritus: The Idylls*, övers. R. Wells (London, 1989), s. 55–59.
- 38 Se t.ex. *Virgil: The Eclogues & the Georgics*, övers. C. Day Lewis (1963; ny uppl. Oxford, 1983), s. 29–32.
- 39 Se även Fowler, *Kinds of Literature*, s. 78 & 80.
- 40 I sammanhanget kan nämnas, att inget starkare indicium tyder på att Bellman konsulterat W.A. Wennerdahls *Lexikon mythico-historicum* (Linköping, 1748) för sina namnval och typkarakteristik just här. [Belägg för att verket citerats på annat håll i Bellmans författarskap finns hos Lennart Breitholtz, a. a., passim.] "Actæon" nämns hos Wennerdahl, liksom Camilla, Cleon och "Thyrsis" (på respektive s. 7f, 127, 146 & 578), men bara den siste i pastoral anknytning: "ett Herdes-Namn, hos Virgilium". Mer intressant är kanske att verket klargör att även Theokritos var känd som pastoraldiktare i Sverige vid mitten av 1700-talet. Om Corydon heter det: "en Herde, then Virgilius omtaler, efter Theocritum" (s. 182), och liknande besked får man om till exempel Meliboeus och Thestylis (s. 376 resp. 575).
- 41 Nils Afzelius, red. *Tirsis och Dafne. Herdedikter från svensk rococo* (Stockholm, 1939), samt för den sist nämnda Bellmansdikten *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del XIV. Ungdomsdikter II. Bacchanaliska visor* (Stockholm, 1994), s. 148.
- 42 Citerat ur *Den svenska litteraturen. Del II. Upplysning och romantik 1718–1830*, red. L. Lönnroth & S. Delblanc (Stockholm, 1988), s. 42f.
- 43 Hillbom, "Kommentar" till Bellman, *Ungdomsdikter I. Dikter av blandat innehåll*, s. 21.
- 44 Ibid., s. 22.
- 45 Ibid., s. 22.
- 46 Hillbom, "Kommentar" till Bellman, *Ungdomsdikter II. Bacchanaliska visor*, s. 74f.
- 47 Jämför Fowler, a. a., s. 81.
- 48 Det kan vara värt att inskräpa att dramats datering till den 30/11 binder det till Anders-dagen. Det är inte osannolikt att Bellman skrivit pjäsen i gratulationssyfte; namnsdagshyllningar florerar, om än i betydligt kortare form, bland hans övriga tillfälldikter.
- 49 Paul Alpers, *What is Pastoral?* (Chicago & London, 1996), s. 81.
- 50 Jfr ibid., s. 161: "The fictional representations and the self-representation are implicit in each other, and together they constitute the representative anecdote of pastoral".
- 51 Ibid., s. 171.
- 52 Staffan Björck, "Fredman som conférencier", ur *Kring Bellman*, red. Lars-Göran Eriksson (Stockholm, 1964), s. 47–60 (48).
- 53 Se Lars Lönnroth, "Den växande scenen", passim, samt dennes "Märk hur vår skugga. Bellmans 'upptåger'" i *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba* (Stockholm, 1978), s. 140–73 (144). Vidare Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650 – 1720* (Göteborg, 1991), s. 285–89.
- 54 Jfr. Lars Lönnroth, "Den växande scenen", s. 143 & 154.
- 55 En andra kardinalfaktor utgörs av herdens/-arnas styrka, vilken här kommenteras längre fram.
- 56 Proverbet beskrivs i *Svenskt litteraturllexikon* (2:a rev. uppl., Lund, 1970) som "ett skådespel som illustrerar innebörden av ett ordspråk (fran. *proverbe*), vilket vanligen får en spirituellt definition i pjäsens slutreplik" (s. 446). Formen lanserades i Frankrike under 1760-talet, där den oftast begränsades till "en enda situation med få uppträdande" (s. 446).
- 57 Enkelt uttryckt är tendensen en av social nivellering: alla stöps om till herdar och herdinnor (eller till karaktärer av liknande styrka och med de förras traditionellt musikaliska och erotiska intressesfär).
- 58 Jfr Walter J. Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. L. Fyhr, G.D. Hansson, L. Perme (1990; 2:a uppl. Göteborg, 1991), s. 173f.
- 59 Jag menar inte att pastoralen innehar patent på detta drag, bara att det tillräckligt ofta återfinns inom diktningen för att kunna sägas utgöra ett kännemärke.
- 60 Alpers, s. 13. Se även s. 14–18.
- 61 En mer oskyldig tolkning skulle kunna hävda att Raton här talar om sina egna, framtida barn med annan hustru – och att besöken till Camilla då får mer av gemensamt barnpassningssyfte. Detta kunde dock ha klargjorts tydligare; som texten nu är utformad är det svårt att bortse från dess sexuella undertoner.
- 62 Se Olof Byström, "Kommentar" till *Dramatiska arbeten*, s. 29, samt Nils Erdmann, *Carl Michael Bellman. En kultur- och karaktärsbild från 1700-talet*, s. 275.
- 63 William Empson, *Some Versions of Pastoral* (1935; London, 1995), s. 25.
- 64 Ibid., s. 13.
- 65 Raymond Williams, *The Country and the City* (1973; London, 1993), s. 18: "even in [...] classical pastoral and other rural literature, which inaugurate tones and images of an ideal kind, there is almost invariably a tension with other kinds of experience: summer with winter; pleasure with loss; harvest with labour; singing with a journey; past or future with the present". Se vidare kapitlet "Pastoral and Counter-Pastoral", s. 13–34.
- 66 Dessa spänningar uppstår ur kontraster som trohet/otrohet; frihet/slaveri; giftermål/ensamhet – men de tilläts aldrig på allvar störa handlingens gång eller på annat sätt bli explicita i Williams' mening.
- 67 Williams, *The Country and the City*, s. 22 et passim.
- 68 Det kan i sammanhanget vara värt att påpeka pastoralens popularitet som aristokratiskt rollspel, en tilltagande aktivitet i Europa från 1600-talet och framåt. För svenskt vidkommande, se Kurt Johannessons exposé i "Den pastorala erotiken" ur *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (diss. Uppsala; Stockholm, 1968), s. 175–214.
- 69 Williams, Empson mfl beskriver denna ordning som feodal-aristokratisk. Alpers i sin tur har nyligen, synbarligen med detta i minne, fokuserat de arkadiska herdarnas starkt begränsade makt. Överhuvudtaget har den moderna pastoralforskningen tagit fasta på poetens 'mellanposition' i det antydda schemat: 'högre' än sin skildrade ämnessfär, 'lägre' än – och ofta beroende av – sina mer välbärgade mecenater. Diktningen har alltså

- trots sin ofta mycket stiliserade karaktär befunnits givande för analyser av direkt (eller som med Alpers indirekt) historiematerialistisk tendens.
- 70 En yttersta konsekvens av sådana resonemang skulle sätta en psykologisk bestämning av pastoralen främst, en idé som naturligtvis utnyttjats både satiriskt och mer 'rättfram' i modernare diktförsök. Forskningen har också, från att tidigare starkt ha betonat diktningens formella aspekter, sedan seklets början varit alltmer inriktad på dess modala drivkrafter [jfr t.ex. Empsons "pastoral process" (s. 25; min kurs.), och Poggiolis "the psychological root of the pastoral" (s. 1). Se Empson, *Some Versions of Pastoral*, samt Renato Poggioli, *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* (Cambridge, Mass., 1975)].
- 71 Se Lars Lönnroth, "Bacchi Tempel and Bellman's 'Poetic Enthusiasm'", passim.
- 72 Annorlunda är det dock med fåren och lammen. För Camilla blir ju dessa 'stämningssmarkörer' av ibland oroande slag, då de liknas vid "Troll" och senare får symbolisera en offerhandling (se s. 4f.).
- 73 Intressant nog är den plötsligt omskrivande frasen "små lammen" överflödig: Thirsis anges ju i sammanhang som "allena", och mycket riktigt är denna scen helt hans egen, där han berusad "tumlar i gräset" (s. 11). Man kan därför se hans yttrande både som en ytterligare tematisering av maskspelet inom dramat i sig, och som en latent förståelse av att vara sedd – att en publik trots allt finns för de förment ensamma orden och gesterna. Varför skulle han annars hejda sin replik? Någon inneboende pryddhet (religiös eller annan) ger Thirsis knappast prov på i pjäsen; hans credo är snarare ett tillkämpat "Flaskan är all" (s. 10).
- 74 Alpers, s. 50.
- 75 Jämför Lars Lönnroths resonemang kring ordensdikternas mottagning i "Märk hur vår skugga. Bellmans 'upptåger'", s. 151.
- 76 Förvisso kan dessa upprepningar också ses som medvetet anlagda stilistiska grodor, vars syfte då skulle vara att väcka löje över talaren och befästa hans eller hennes 'lägre' status.

KÄLLOR

Otryckta

Hillbom, G., Brev till förf. 1999-08-23

Tryckta

Afzelius, N.

Myt och bild. Studier i Bellmans dikt (1945; 2:a rev. uppl.; Stockholm, 1963)

— ur *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria. Andra delen. Karolinska tiden. Frihetstiden. Gustavianska tiden*, red. E. N. Tigerstedt (Stockholm, 1956)

— red., *Tirsis och Dafne. Herdedikter från svensk rococo* (Stockholm, 1939)

Alpers, P., *What is Pastoral?* (Chicago & London, 1996)

Beijer, A., *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid* (Stockholm, 1981)

Bellman, C.M., "Det lyckliga skeppsbrottet", ur *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del VI. Dramatiska arbeten* (Stockholm, 1936), s. 1–33.

— *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del XIII. Ungdomsdikter. I. Dikter av blandat innehåll* (Stockholm, 1980)

— *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del XIV. Ungdomsdikter II. Bacchanaliska visor* (Stockholm, 1994)

Björck, S., "Fredman som conférencier", ur *Kring Bellman*, red. Lars-Göran Eriksson (Stockholm, 1964), s. 47–60.

Blanck, A., *Carl Michael Bellman* (1948; ny uppl. Stockholm, 1963)

Breitholtz, L., "Bellmans, Movitz' och Bacchi Tempel", *Sammlaren* 1956, s. 1–86.

Byström, O., "Kommentar", *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del VI. Dramatiska arbeten* (Stockholm, 1936)

Carlén, J.G., red., *Samlade skrifter af Carl Michael Bellman. Första delen* (Stockholm, 1861)

Empson, W., *Some Versions of Pastoral* (1935; London, 1995)

Erdmann, N., *Carl Michael Bellman. En kultur- och karaktärsbild från 1700-talet* (Stockholm, 1899)

— *Carl Mikael Bellman. Hans omgivning och samtid* (Stockholm, 1895)

Fehrman, C., "Bellmans franska fränder", ur *Vinglas och timglas i Bellmans värld* (Lund, 1995), s. 53–83.

Fowler, A., *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Mass., 1982)

Göransson, S., "Tankebyggarna", ur *Den svenska litteraturen. Del II. Upplysning och romantik 1718–1830*, red. L. Lönnroth & S. Delblanc (Stockholm, 1988), s. 27–47.

Hansson, S., *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720* (Göteborg, 1991)

Hillbom, G., red., *Fredmans handskrifter* (Stockholm, 1985)

— *Kring källorna till Bellmans ungdomsdiktning* (Stockholm, 1980)

— *Kring källorna till Fredmans epistlar* (Stockholm, 1991)

Huldén, L., *Carl Michael Bellman* (Stockholm, 1994)

Johannesson, K., "Den pastorala erotiken", ur *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (diss. Uppsala; Stockholm, 1968), s. 175–214.

Krogh, T., *Bellman som musikalsk digter* (København, 1945)

Lewan, B., "'Herdar utan lamb och får'", ur *Skeptiska betraktelser. Festskrift till Jan Thavenius* (Lund, 1999), s. 21–32.

Lönnroth, L., "Bacchi Tempel and Bellman's 'Poetic Enthusiasm'", *Scandinavian Studies* 1972:3, s. 410–438.

— "Den växande scenen. En studie i Bellmans 'Bacchi orden'", *Sammlaren* 1965, s. 106–154.

— "Märk hur vår skugga. Bellmans 'upptåger'" i *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till Abba* (Stockholm, 1978), s. 140–173.

Ong, W.J., *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, övers. L. Fyhr, G.D. Hansson, L. Perme (1990; 2:a uppl. Göteborg, 1990).

Poggioli, R., *The Oaten Flute: Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal* (Cambridge, Mass., 1975)

- Simonsson, I., "Kommentar", *Carl Michael Bellmans Skrifter. Standardupplaga utgiven av Bellmansällskapet. Del V. Bacchi Tempel (Bacchi Orden II)* (Stockholm, 1935)
- Skuncke, M.-C., *Sweden and European Drama 1772–1796: A Study of Translations and Adaptations* (Uppsala, 1981)
- Stålhane, A., *En Bellmansbok* (Stockholm, 1947)
- "Om Bacchi Tempel", *Bellmansstudier* II (Stockholm, 1952), s. 51–86.
- Svenskt litteraturllexikon* (2:a rev. uppl., Lund, 1970)
- Sylwan, O., *Bellman och Fredmans Epistlar* (Lund, 1943)
- Theokritus, S., *The Idylls*, övers. R. Wells (London, 1989)
- Vendrix, P., red., *L'Opéra-Comique en France au XVIII:e Siècle* (Liège, 1992)
- Vergilius, P.M., *The Eclogues & the Georgics*, övers. C. Day Lewis (1963; ny uppl. Oxford, 1983)
- Wennerdahl, W.A., *Lexikon mythico-historicum* (Linköping, 1748)
- Williams, R., *The Country and the City* (1973; London, 1993)
- Wretö, T., *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Uppsala, 1977)