

TARTU UNIVERSITET
HUMANISTISKA OCH KONSTNÄRLIGA FAKULTETEN
INSTITUTIONEN FÖR FRÄMMANDE SPRÅK OCH KULTURER
AVDELNINGEN FÖR SKANDINAVISTIK
(Svenska språket och litteraturen)

DEN SVENSKA DRAMATIKENS UTVECKLING MOT FRANSKKLASSICISMEN:
ISAAC BÖRKS TRAGEDIER

MA-uppsats

Mari Bleive

Handledare: professor Daniel Sävborg

TARTU

2025

Innehållsförteckning

Inledning	3
Franskklassicismen	4
Franskklassicismen och Sverige	5
Isaac Börk.....	7
Forskningen om Börk.....	9
Uppsatsens metod	12
I Teori	13
1. Nicolas Boileau	13
2. Andra teoretiska källor	16
Strukturbegrepp.....	17
De tre enheterna	19
II Analys	23
1. Versmåttet.....	23
2. De tre enheterna	24
3. Struktur.....	27
3.1 Exposition	27
3.2 Knuten	30
3.3 Peripeti/omkastning	34
3.4 Höjdpunkt eller klimax	38
3.5 Knutens upplösning.....	39
3.6 Sammanfattning om struktur.....	44
4. Miljö.....	46
5. Personernas sociala nivå	47
6. Decorum.....	47
7. Antalet personer	52
8. Tragiskt vs. lyckligt slut	52
Sammanfattning	54
Källförteckning	58
Resümee	61

Inledning

Målet med denna uppsats är att kasta mer ljus över ett avgörande steg i den svenska dramatikens utveckling. I detta syfte kommer jag att närmare undersöka två av Isaac Börks (?-1701) tragedier för att förstå bättre deras betydelse för svenska dramat som på den tiden var fortfarande i sin linda.

Isaac Börk var huvudfigur i den första svenska inhemska teatertruppen någonsin – Dän Swänska Teatern som de själv kallade sig. Den var relativt inflytelserik i Stockholm under sex år av unika originella svenskspråkiga föreställningar för borgare och hovet – de markerar ett viktigt steg i utvecklingen av Sveriges dramatiska litteratur, och dess dramatik skiljer sig starkt från all tidigare svensk dramatik. Betydelsen av Dän Swänska Teaterns nio dramer kan man ana av faktum att det bevarades i tre olika, under olika tider noggrant skrivna handskrifterna i Sveriges främsta adelsmäns arkiv. Det skulle vara betydelsefullt att veta hur mycket dessa dramer påverkats av den samtida europeiska dramatiken. Denna dominerades sedan ett halvsekel av franskklassicismens ideal, som inte haft något tidigare inflytande på den omfattande svenska 1600-talsdramatiken, medan den svenska tragedin efter Dän Swänska Teaterns tid helt bygger på franskklassicismen (Sävborg & Joiner 2025). Vi skulle utifrån en sådan undersökning kunna få bild av hur mycket Börk kan antas ha varit påverkad av tidens nya (klassicistiska) särdrag i dramat och om och hur han i så fall använt dess ideal, dvs vi skulle kunna komma fram till ny kunskap om i vilken riktning den inhemska svenska dramatiska litteraturen utvecklades under den tiden då det inte riktigt fanns andra inhemska trupper eller kända dramaförfattare att erbjuda att spela i kungahovet.

Isaac Börks författarskap har beskrivits i flera källor, men ändå har man hittills inte undersökt hans dramatiska skapande i detalj. Vi vet därför ännu inte hur Börks tragedier anknyter till just samtidens europeiska ideal och smak – hur mycket hade de samtida

idealen från Europa hunnit till den första svenska teatertruppen, som bestod av utbildade studenter som uppträdde sex säsonger i rad flera gånger i veckan med nyskrivna originalpjäser för allmänheten och hovet.

På grundval av allt ovanstående **vill jag** här i uppsatsen

- **att pröva hypotesen** att Börk lät sig påverkas av franskklassicismens ideal
- samt att öka vår förståelse av Börks konstnärliga egenart genom att analysera hans tragedier utifrån de kriterier som är centrala för franskklassicismens regler och ideal.

Mitt mål är att försöka visa vad nytt gav han (och troligtvis hela hans trupp av författare) till svenska dramatiska litteraturen. Jag försöker alltså beskriva Börks egenart i den svenska dramatiken genom att fastställa anknytningar till eller avvikelser från franskklassicismens ideal. De begrepp som hjälper beskriva de franskklassiska idealen fungerar som analytiska verktyg för dramatexter överlag, och därmed kan de hjälpa oss att frilägga Börks egenart som dramatiker även oberoende av om vilket svar min prövning av hypotesen om ett sådant inflytande ger, alltså i vilken omfattning hans verk medvetet anknyter till franskklassicismens ideal.

Franskklassicismen

Det förhärskande idealet i Europa vid denna tid, 1600-talets slut, var franskklassicismen, och därmed anser jag det vara rimligt att jämföra Börks tragedier med den litteraturriktningen för att förstå hans egen och även hans trupps anknytning till samtida europeiska dramat eller hans avvikelser från detta, dvs att väga hans egen originalitet och bedöma hur mycket han försökte följa förebilderna. Härvid är det viktigt att Dän Swänksa

Theatrens dramer är något annat än det som kom före dem, t.ex. Messenius, Prytz och Hjärnes seriösa dramer och enklare underhållningsstycken som *Alle bedlegrannes spegel*, vilka anknöt inte tydligt till några specifika samtida europeiska förebilder.

Franskklassicismen som en stilriktning i konsterna började i Frankrike, varade hela 1600-talet och nådde sin topp där i slutet på seklet, men den utövade stort inflytande över hela Europa även mycket senare. Det satte som förebild antiken, mestadels romersk kultur, och rörde främst litteratur (till och med just dramatik; tragedier uppskattades som högsta dramaform) och bildkonst. Den hyllades rationalitet, ordning, allt det ädla, hederliga och hjältelika som man kan ta som förebild. Långsiktigt gällande sanningar borde segra över tillfälliga känslostormer, ansåg tidens ideal. De mest berömda författare var Jean Racine, Jean Baptiste Molière och Pierre Corneille, alla verkade på andra halvan av 1600-talet. Nicolas Boileau sammanfattade franskklassiska litteraturideal i sin dikt 1674. Jag söker i Börks dramer efter de mest karakteristiska och vill ge en bild av Börks tragedier från följande synpunkter:

- hans ämnes- och miljöval,
- hans förhållande till de tre enheterna;
- vissa högstämnda stildrag (decorum),
- den särpräglade franskklassicistiskadramastrukturen,
- det franskklassicistiska idealet att få ordning att råda i slutet,
- karaktärernas ursprung och antal.

Franskklassicismen och Sverige

Direkta kulturkontakter och konkreta författare mellan europeiska länder och Sverige under åren 1630–1730 har fastställts av tidigare forskning (Olsson & Algulin 1987: 49–52) – studenterna gjorde ofta studieresor; svenska adelsmän vistades i erövrade provinser,

umgicks med adel där; vid Uppsala universitet öppnades möjligheter att studera flera främmande språk av lärarna som var modersmålstalare och även kurser i svensk poetik; man reste och utväxlade idéer. Olsson & Algulin 1987: 54–55 berättar t. ex att om universitetens och skolornas mer konservativa kultur betonade ‘kunskap, lärdom och allehanda dygder’ (s. 54), just den antika latinska exemplen och gamla lärdomen. Sedan understödde det kungliga kansliet skapandet av en svensk litteratur, och Börks verk är definitivt påverkat av allt detta.

Vandrartrupperna (professionella teatertrupperna från Europa) i Stockholm föreställde även mycket annat än fransklassicistiska verk, t. ex engelska, tyska och nederländska dramer. Fr. Karlson (1904) och O. Wieselgren (1909) har kastat ljus grundligt om samtida vandrartruppens repertoar i Stockholm, även Dän Svenska Theatrens dramens möjliga förlagor eller källor har handlats av båda. Ändå har forskningen hittills inte kunnat precisera vad som var känt eller vilken dramatik som var konstnärliga förebilder för Börk eller hans trupp, som verkade och studerade före år 1686 i Uppsala.

Ändå vet vi en del om vilka tragedier som skattades högst i konstnärliga och bildade kretsar i Sverige vid denna tid. En av dåtidens internationellt mest hyllade tragediförfattare var Jean Racine, vän till Boileau och hyllad av honom. Och i Racines fall kan vi fastställa med säkerhet att han var berömd i Stockholm också. Så framförde t. ex en grupp adelsdamer i Karl XI:s hov Racines tragedi *Iphigénie* för hovet år 1684 (Olsson & Algulin 1987: 53) och Dän Swänska Teatrens författare Törnqvist-Adelcrantz översatte en annan tragedi av Racine, *Ester*, till svenska under samma period (tryckt 1693), och även den (Racine 1871) planerades att uppföra av adelsdamerna vid hovet, något som dock inte blev av på grund av drottning Ulrika Eleonoras död. Den fransklassiska dramatiken (och därmed estetiken) var med andra ord bevisligen välkänd och mycket uppskattad i förnäma och teaterintresserade kretsar vid just tiden för tillkomsten av Dän Swänska Teatrens, inklusive Börks, dramer. Vi kan därmed utgå från att Börk kände till fransklassisk dramatik och att han verkade i kretsar där denna uppskattades högt.

Den mest regelsättande, normgivande litteraturteoretiska verket över hela Europa på den tiden, som handlade om hur skulle man skriva på bästa sättet och som också presenterade det fransklassiska dramats regler var, som sagt, Nicolas Boileau Despréauxs *L'Art poétique* Diktkonsten, publicerat 1674. Vi vet att det var känt till och med i Sverige, fastän man inte kan belägga om Dän Swänska Teatrens författare hade läst den (Tidigare svenska 1600-talsförfattare som Samuel Columbus och Haqvin Spegel kände Boileaus verk, (Olsson & Algulin 1987: 98) och en uppgift finns om att Karl XII en gång kastade ett exemplar av Boileau mot väggen i ett raseri, men att han uppskattade den ledande fransklassicistiska tragöden Racine; det är nämnt också franska, bl. a. just Boileaus influenser i Sverige [Atterbom 1862: 14]).

De fransklassiska ideal som Boileau presenterade 1674 fanns emellertid redan tidigare och användes av de franska dramatikererna långt före Boileau. Även om Börk och hans kamrater inte hade läst just Boileau, hade de något slags kontakt med dessa idéer och ideal i sitt hemland. T. ex Petrus Lagerlöf, som undervisade litteratur i Uppsala medan Börk studerade där, skrev 'litterär kritik i classicistisk anda', skriver Olsson & Algulin 1987: 100 (också Olsson & Vännen, 2006: 623). 'Den första svenska teatertruppen stod också omisskännligt under franskt inflytande. Och redan långt förut var den bildade allmänheten i Sverige förtrogen med Frankrikes dramatiska litteratur,' skriver E. J. Sellin (1877: 9).

Isaac Börk

Isaac Börks födelseår är okänt, men han kom från Dalarna, från en halv-holländsk, halvsvensk familj. Han började som student tillsammans med sin bror i Uppsala i 1679 (troligtvis var han då i sina yngre tonår, så som vanligt på den tiden). Tre år senare började han med föreställningar med truppen Dän Swänska Theatern. Truppens namn indikerar

att de var medvetna om sin egenart och betydelse vid sidan av andra komedianttrupper från Holland, Tyskland och Frankrike. Senare har truppen oftast kallats Lejonkulan efter deras viktigaste spelplats nära kungliga slottet i Stockholm. Deras föreställningarna i Uppsala sedan 1682 var så uppskattade till och med av Karl XI:s maka, drottningen Ulrika Eleonora (Dahlberg 1976: 75; Hedberg 1891: 3), att de kunde börja spela 1686 i Stockholm. Av någon orsak upplöstes truppen 1691. Hösten samma år finns Börk redan som student vid Tartu universitet.

Ungefär 1695 arbetar Börk redan som konsistorienotarie och konrektor i svenska skolan i Narva, från 1696 som rektor. Börk dog troligtvis redan i början av år 1701. (Närmare översikt av hans liv och skapelse kan man läsa t. ex i Raag 2023: 109–111 eller Dahlberg 1976: 101–103.)

Börk har skrivit tillfällighetsdikter, alltså mestadels bröllops-, hyllnings-, gratulations- och begravningsdikter till flera kända personer. Några har bevarats, de är också tryckta och utgivna. Forskningen är hittills säker på Börks författarskap av bara två dramer som helhet och dessutom även första akten i ett av alla de nio originalpjäsersom har bevarats från Börks trupp. Troligtvis har han skrivit (mycket) mer. B. Olsson med E. Noreen ger starka argument för att Börk har skrivit även tragedierna *Phaëton* och *Valete Theatren* som bevarats i Löberödshandskriften [Olsson 1977:143–144]), men i den här uppsatsen har jag valt att analysera enbart de två kompletta tragedierna, *Apollo* och *Darius*, som tillskrivits honom med praktiskt taget full säkerhet. Lykkoprijs, den tredje nämnda pjäsen av Börk, saknar dramatisk intrig och hör inte i tragedigenren, och den har dessutom skrivits enbart delvis av honom. Därför utelämnar jag den i min undersökning.

Det finns en foliant med Dän Swänska Theatrens nio handskrivna skådespel i Lunds universitetsbibliotek. Det har nått där från De la Gardieska manuskriptsamlingen från slottet Löberöd. (Dahlberg 1976: 2–3). Det innehåller: *Lykkoprijs* (skriven av I. Börk, Johan O. Widman och Georg Iosua Törnqvist, respektive 1., 2. och 3. akt), *Psyches Sårge-Okk Frögde-Spel* av Fredrich T. Bergman, *Apollos Sårge-Spel* av Börk, den anonyma

Orpheus, Darii Sårge-Spel av Börk och de anonyma *Philomela, Phaëton, Hippolitos* och *Valete Theatren*.

Man har försökt knyta även några skådespel utanför Löberödshandskriften till Dän Swänska Theatren, men de frågorna har man inte löst säkert (Dahlberg 1976: 3–4). Också författarfrågor kring anonyma skådespel i Löberödshandskriften har diskuterats mycket, men har fått inga helt säkra resultat (Dahlberg 1976: 3).

Forskningen on Börk

Att beskriva forskningens historia i förbindelse med Börk betyder mestadels att följa hur mycket har man undersökt Dän Swänska Theatren, eftersom det är svårt att skilja Börk ifrån truppen eller hans verk ifrån andra verk av truppens medlemmar. De samtida uppgifter som finns är få, författarskapet är osäkert för flera av truppens pjäser och det viktigaste för Sveriges dramatiska litteratur gjorde medlemmarna i alla fall tillsammans.

Den grundligaste och nyaste sammanfattning om forskningen runt truppen, ofta kallad Lejonkulan, har Gunilla Dahlberg givit i sin doktorsavhandling *'Dän Swänska Theatren'. Studier kring vår första fasta teatertrupp, dess scen och repertoar*. Namnet Lejonkulan fick de efter gammal lejonbur i kungliga slottet som var ombyggd till teaterscen. Dahlberg (1976: 4) hänvisar ändå att det inte är helt lämpligt namn eftersom truppen själv hade valt ett annat namn (Dän Swänska Theatren) och på Lejonkulans scen uppträdde också flera andra trupper, låt vara främmande vandrartropper.

Under hela 1700-talet var Dän Swänska Theatren och dess dramatik nästan bortglömd, men på 1800-talet upptäcktes den igen (Dahlberg 1976: 4–5). Nästan inget av deras skådespel var ju tryckt, bara *Lykkoprijs* hade utgivits 1689.

En av de viktigaste händelserna i forskningshistorien är då *Darius* 1874 utgavs på Karl Fredrik Karlsons initiativ, och han också försåg den också med ett utförligt förord (Karlson 1904: III-LXVI). Denna utgåva baseras inte på Löberödshandskriften, utan på ett annat manuskript på slottet Berghammar utanför Strängnäs, och Karlson menar att detta var Börks originalmanuskript. Karlson pekar också på en tredje handskrift – den Rålambska samlingen i Sundby i Södermanland (numera i Kungliga Biblioteket i Stockholm [Dahlberg 1976: 6]).

1877 publicerades Erik Johan Sellins dissertation *Svenska dramat under Karl den Elfte regering*. Det handlar också om Dän Swänska Theatrens och särskilt Börks verk. Sellin hävdar ett franskklassiskt inflytande hos Börk och betonar Börks olikhet mot tidigare svenska dramaförfattare. Även om han ägnar Börks tragedier mer uppmärksamhet än senare forskare, gäller hans synpunkter snarast hela Dän Swänska Teatrens författares verk.

Henrik Schück har sysslat med Dän Swänska Theatrens Uppsalatid och försökt attribuera *Orpheus* till Johan Celsius i sin *Bidrag till kännedomen om 1600-talets dramatik* 1892. Johan Flodmark har undersökt Lejonkulanteatrens byggnadshistoria i *Bollhusen och Lejonkulan i Stockholm. Teaterhistorisk lokalstudie* 1897. År 1901 behandlade Preben Nodermann Johan Celsius och gav ut hans *Orpheus och Eurydike*. Han diskuterar även Lejonkulans scen i sitt förord. 1938 försökte Erik Noreen med filologiska metoder lösa författarskapsproblem till några av de anonyma Lejonkuledramerna i sin *Författarfrågor i Lejonkulans dramatik. Undersökningar jämte två textbilagor: Nachspiel och Troas*. De verken är bara indirekt förbundna med Börk och spelar ingen större roll för denna uppsats.

År 1909 publicerade Oscar Wieselgren sin avhandling *Bidrag till kännedomen om 1600-talsdramat i Sverige* där han behandlar hela Löberödshandskriften och även mycket annat. Han hävdar ett holländskt inflytande på Dän Swänska Theatrens repertoar snarare än ett franskklassiskt.

1948 utgav Per Wieselgren en kortare skrift, *Isac Börk och Suno Engwall. Ett bidrag till kännedomen om 'Narva literata'*, där han bland annat presenterar nya fynd från Narva, viktigast är ett säkert prov på Börks handstil. Men då Berghammarhandskriften, där Börks *Darius* ingår, var förlorad, kunde han inte jämföra den föreslagna originalhandskriften med det nyfunna provet. (Ändå har man hittat Berghammarhandskrift 1975 [Olsson 1977: 146].) Då skriften inte berör Börks dramer större grad har den mycket begränsad relevans för min undersökning.

Gunilla Dahlbergs doktorsavhandling 1976 *'Dän Swänska Theatren'*. *Studier kring vår första fasta teatertrupp, dess scen och repertoar* sammanfattar och systematiserar alla hittills existerande och handlade uppgifter och resultat om Dän Swänska Theatren och tillägger nya detaljer om handskriftens ålder och ordning. Inte heller här uppmärksammas Isaac Börk särskilt, men verket är indirekt viktigt för kunskapen om honom.

Till sist finns det även helt ny forskning om Börk. Birgitta Ekbloms doktorsavhandling, publicerat 2022, *Härskarhyllning och påverkan : Panegyriken kring tronskiftet 1697 i det svenska Östersjöväldet* sysslar med 34 svenskspråkiga dikter vid Karl XI död från Sverige, Finland och det svenska Pommern. Isaac Börks pangeyriska verk har analyserats på sidor 325–336, men då Ekbloms undersökning inte handlar alls om Börks dramatik spelar den ingen roll i min uppsats.

Sammanfattningsvis kan man säga att närmare undersökningar av Börk finns, men de härstammar från länge sedan och mycket av allt som finns är motsägelsefullt (t. ex den negativaa synen på 'Den Swänska Theatrens' dramatiker hos Olsson & Algulin, 1987: 74; Wieselgren 1909: 49–51, 83; Karlson 1904: IV; mer positiva omdömen om truppens verksamhet som viktigt steg mot Skandinavians starka dramatiktraditionen av t. ex Marker & Marker 1996: 28; Atterbom 1862: 6; Ljunggren 1864: 582). Hittills har det skrivits flera verk om Dän Swänska Theatrens repertoars idékällor och historiska läget kring truppen, om Isaac Börks levnadsgång och attributionsfrågorna, men ingen har analyserat

deras verk systematiskt utifrån ett franskklassiskt perspektiv. Det skulle emellertid vara viktigt att öka kunskapen om och bedöma mer exakt det sena 1600-talets svenska originaldramats egenskaper, då forskningen hittills mestadels enbart har fokuserat på dess tematiskakällor.

Uppsatsens metod

Baserat på alla ovanstående fakta har jag valt som uppsatsens metod att undersöka det typiskt franskklassiska i Börks tragedier genom att jämföra dem med

- a) Nicolas Boileaus poetik, som var den normerande regelboken för franskklassicismens estetik,
- b) forskningens bild av franskklassicismens estetik överlag,
- c) *Ester*, som en av Lejonkulans medlemmar Törnqvist-Adelcrantz översatte och hela truppen alltså bevisligen kände,
- d) *Iphigénie*, som bevisligen spelades i Stockholm just under Lejonkulans tid och som Börk måste ha känt till.

Genom en sådan analys skulle man kunna få en exaktare bild av närvaron eller avsaknaden av de mest karakteristiska franskklassicismens dragen i Börks dramer (som inte är fundamentalt annorlunda än andra av truppens verk). Resultatet av denna undersökning gör det möjligt för oss att bättre förstå hur mycket och på vilket sätt Börk och hans trupp bidrag till svenska dramatikens utveckling var nya och originella. Vi kommer att få en bättre översikt av det svenska dramats läge vid slutet av 1600-talet och inflytandena på det från samtidens europeiska litteratur.

I Teori

1. Nicolas Boileau

I uppsatsen kommer jag att analysera Börks dramer med franskklassicismens kriterier som teoretisk ram. Jag introducerar därför först Nicolas Boileaus åsikter om tragedin.

Nicolas Boileau-Despréauxs berömda grundläggande verk *Diktkonsten (L' Art Poétique)* som utgavs 1674 och som jag använder här i den svenska översättningen (Mortensen & Ljung 1988), sammanfattade klassicismens estetiska ideal och diktkonstens läge i Frankrike. Med verket ”kodifierades” franskklassicismen (Lindström 1969: 22). Boileau utgick från Aristoteles och Horatius, gav råd om hur man skulle skriva betydande poesi och beskrev ideal om vad borde man sträva efter.

Jag tar närmast fram centrala punkter i Boileaus dikt som betonar klassicistiska synpunkter på tragedin och som kan användas för analys av och förståelse för just dåtidens dramer, och jag använder dem i uppsatsens analysdel för att få djupare förståelse för Börks verk. Relevanta för detta sammanhang är *Diktkonstens* första och tredje sånger (av fyra). I andra och fjärde handlar Boileau diktformer som inte rör dramat.

För att inleda Boileaus synpunkter är det viktigt betona en av hans sammanfattande meningar:

Jag älskar på teater se det som behagar,

som inte smäddar utan följer goda lagar

dikterade av sunt förnuft men ej förtret. (Mortensen & Ljung 1988: 123)

De 'goda lagar' betyder mycket och här grupperar jag de viktigaste av Boileaus ideal för de klassicistiska synpunkterna på dramat.

Man kan notera som ett särdrag för denna tid hur Boileau uppmanar undvika allt som är vulgärt – det kan gilla bara 'mindre **ädla**' läsare (s. 106). En enkel, 'sublim' stil utan 'prål' och 'flärd' skulle vara behaglig. Högsta elegansen skulle vara med versrytmen som liknar dans, ordföljd som förstärker betydelse, cesuren som man märker, ord som klingar harmoniskt, innehåll som är ädelt (s. 107). Fastän på sidan 115 nämner Boileau publikens eviga beredskap för att vissla ut allt tråkigt och deras rätt att göra det när de har köpt biljett, står han troligtvis även idealistiskt för bra tragedins förmåga att tjusa, beveka, betvinga, att vara kraftig och djup, överraska i varje vers och klinga länge i publikens minne, därmed 'förenade med goda seder' och 'ädla uttryckssätt'.

Samtidigt betonar Boileau att episkt dikt med handlingsrikedom måste ha **högstämdhet** i tonen (115). 'Allt får gestalt och tas i bruk till vårt behag ..' (115) Dygder får gudomliga namn: Skönhet döps till Venus, Klokhet till Minerva; åskan är Jupiters vigg, orkanens upprördhet vredgad Neptun; Eko Narcissus – sådana är 'ädla personifikationer' som ger till dikten 'muntert liv', 'lyfter, smyckar och förstorar allt' (115–116). Boileau beskriver de mest uppfinningsrika äventyren från antikmytologi och sammanfattar: 'Utan en sådan konst blir versen faktiskt föga / spänstig och läsbar, krälar fjärran från det höga, / och skalden blir ej mer än knarrig prosaist / förtorkad i historisk fabel först som sist.' (116) Han klagar på 'vår tids poeter' som vill 'utesluta .. antikens smycken' och 'låter Gud, profeter och martyrer bli / som vilda foster av poetisk fantasi' (116). 'I kristen poesi finns ingalunda rum för munter skildring av ett stort mysterium, / ty evangelium skänker här i jämmerdalen / blott syndaboten och de väl förtjänta kvalen, / och skaldens påhitt blir på hädiskhet för rik / när i den helig sanning verkar sagolik.' (116–117) Att undvika antikmytologiska varelser kan bara döda dikten. De som jagar allegorier bort från dikt är tomma, fåfängt nitiska ock galet fromma, säger Boileau. (117) Kristna fabler passar 'ej till diktens skrud' och 'gör den sanne Gud till en lögnens Gud' (117). Men **antikfabler** ger 'stora namn som skapade i dikten' (Odysseus, Menelaos, Agamemnon, Aeneas, Paris, Helena, Akilles – att välja t. ex Childebrand i stället för dem är löjligt och barbarisk enligt Boileau). Riktig hjälte som ger glädje och är intressant och magnifik, har goda drag och

ren dygden ('även i brister skall han vara hjältelik'). Han måste väcka häpnad. Vulgariska hjälten däremot ledsnar man av. (118) 'Bildspråks munterhet' och 'skildringar som ler' är fördel till verket och lustigt är egentligen passande till det höga.'

Småaktiga får hjältarna enligt honom inte vara, men utan vissa svagheter inte heller. Brister i hjältens karaktär hör till begåvades natur'.

Man kan tillägga att när Olsson & Algulin pratar (1987: 60) om stormaktstidens litteraturs ideal om att det 'skall ha ett bestämt ändamål, som ligger utanför dikten själv: människan uppbyggelse, landets ära, Guds ära', så Boileau betonar det inte så tydligt. Vid sidan av hjältekaraktärer och dygder som enligt honom är värda att följa på, tänker han även mer om läsarens emotioner och nöje. Boileau hör just bland dem som inte ser 'motsättningarna till kristendomen utan överbygg[er] dem genom hänvisning till att den antika gudaläran speglade en rest av uruppenbarelsen' (Olsson, Algulin 1987: 63).

Om diktverkens **struktur** säger Boileau inte så mycket, mer koncentrerar han sig på stil, ämne och karaktärer. Ändå betonar han på sidan 109:

'Låt i Din dikt var sak få just den rätta platsen,
början, mitt, slut i samband – det är föresatsen.

Forma till raffinerad konst var enskild del
utan förfång för dikten som skall vara hel.'

'Handlingen bör från början vara förberedd
Så att intrigen genom en entré blir sedd.' (S. 111)

Han kritiserar tragedier där intrigen är för komplicerad eller handlingen förs vidare så långsamt att publiken förstår riktningen länge innan det klart uttrycks. Samtidigt betonar han att fastän intrigen bör vara möjligt enkelt att följa, borde man ändå inte uppenbara det för tidigt (s. 112).

Allt måste kännas lätt och enkelt, ämnet måste ordna sig själv och inte hålla bara troget och metodiskt till ordning. ('Hans dikt vill ej metodisk ordning troget hålla, / Ty ämnet ordnas av sig självt och kan förtrolla.')(119)

2. Andra teoretiska källor

För att öppna Börks dramer även mer precist, få översikt av hans förmåga att bygga upp dem och engagera läsare/åskådare eller att få översikt av hans tendenser att använda klassicistiska ideal, är det nödvändigt att använda även andra verktyg än endast Boileaus samtida lärodikt. Därför använder jag också några mycket prövade och använda dramateoribegrepp som beskriver eller är direkt relevanta för franskklassicismens dramaideal, och jag ska närmast ge en översikt av dem här.

I huvudsak använder jag för detta fyra dramateoretiska arbeten: Göran Lindströms *Att läsa dramatik* (1969), Birthe Sjöbergs *Dramatikanalys* (2005), Luule Epnors *Draamateooria probleeme II* (1994) och Manfred Pfisters *The Theory and Analysis of Drama* (1988). Två första handlar specifikt om den franskklassiska tragedin i några avsnitt, de två senare är mycket erkänd akademiska handböcker om dramateorier, men koncentrerar sig mer på nutida dramatik och rör franskklassicismen snarare i jämförelse med det moderna dramat. Alla fyra visade sig mycket användbara av olika synpunkter.

Strukturbegrepp

Vanligtvis delar man in dramer i *exposition*, *peripeti* och *slut*, centralbegrepp som är inte så djupt förklarade av Boileau. För den franskklassicistiska tragedin var idealet mer preciserat, fem faser:

- expositionen,
- knuten (le nœud),
- peripetin (la péripétie),
- höjdpunkt/klimax (la crise),
- knutens upplösning (le dénouement).

Exposition betecknar ‘de avsnitt i ett drama som främst åsyftar att informera publiken om intrigens förutsättningar och utgångssituation (tid och rum, personerna och deras inbördes relationer)’ (Lindström 1969: 88). För att uttrycka det kortare: i expositionen presenteras förutsättningarna för handlingen (Sjöberg, 2006: 85). Det är exakt detsamma som Boileau säger om ‘entrée’ (Mortensen & Ljung 1988:111). Lindström ger exempel på en prologtyp av expositionen som framförs av vissa karaktärer som ibland kan ha helt ‘frigjorts ur dramats fiktionsvärld’, somgudar, budbärare, Prologus- eller Chorus-gestalter (1969: 88); alternativt kan någon av dramats karaktärer hålla en ‘orienterande monolog’ (1969: 89). Vanligaste är dock enligt Lindström ‘den realistiskt motiverade expositionen, där nödvändiga upplysningar skenbart avsiktlöst meddelas i form av samtal mellan några personer’ (1969: 89). En av de senaste kan vara en person som ställer frågor som ‘provocerar’ fram informerande svar av annan (s. 89). Det kan också vara ‘skvaller mellan tjänstefolk’ (s. 89) eller en tvist mellan karaktärerna där de avslöjar för pjäsen viktiga fakta i argumentform. Och som ännu en variant: ‘I det analytiska dramat med dess stegvisa upprullande av händelser i det förflutna kan ju större delen av intrigen sägas utgöra en fortlöpande exposition’ (s. 89). Sjöberg betonar även att expositionen liksom intrigen är avhängig tolkningen av dramat (2006: 46). När man jämför expositionen med dramats avslutning, så framstår handlingens huvudlinje tydligt (2006: 47).

M. Pfister (1988: 43) tillägger ett intressant faktum om expositionen – när den mytologiska eller historiska fabeln är känd i samhället och för publiken kan författaren förmedla mindre mängd av informationen än annars; det gör det också enklare för publiken att koncentrera sig och tolka den version som de följer just i den aktuella stunden.

Knuten är enligt Sjöberg dramats konflikt (2006: 85). Enligt Boileau är det handlingens gång och måste spelas ut konstfullt, stegrande spänningen från scen till scen (Mortensen & Ljung 1988: 112). Det betyder i viss hemligheterna och förväntningen att de löser sig (112). Intrigen får inte fortskrida för sakta och vara för komplicerad (111). Knuten är ju kärnan eller huvudsakligt innehåll i en tragedi – den motor som driver handlingen framåt och som slutet kretsar kring – dramats slut är ju knutens upplösning.

Peripeti har sedan Aristoteles betytt plötslig omkastning eller avgörande vändpunkt i intrigen och också Sjöberg beskriver den franskklassiska peripetin som någon riktningssändrande händelse mitt i dramat (2006: 85). Hos Aristoteles avses övergången till ett motsatt tillstånd, men begreppet har senare tolkats mindre entydigt – ofta har det varit till och med förvirrande och sammanblandats medt. ex med begrepp som höjdpunkt eller klimax (Lindström 1969: 90). Lindström tar som exempel *Hamlet* och analyserar hur peripeti kan tolkas där på olika sätt och hittar fyra olika möjligheter att bestämma det (1969: 90–91). Vilka av dem är den mest avgörande? För att bestämma det, vad uppfattar man som central eller viktigaste i dramat? Det gör peripeti-begreppet ytterst subjektivt, och Lindström tycker att man bör använda termen mycket försiktigt. (S. 91) Bara med sådana dramer som medvetet har skrivits enligt Aristoteles lära eller inom klassicismen kan man använda peripetibegreppet entydigt och Lindström hänvisar bland andra exempel till Racines *Phèdre* där avgörande vändningspunkt har placerats precis i mitt av tragedien (s. 92). Birthe Sjöberg beskriver i stort sett peripeti-begreppet på samma sätt (2006: 67–69).

Krisen, höjdpunkten eller klimax – det tillspetsar konflikten ytterligare (Sjöberg 2006: 85). Enligt Boileau (Mortensen & Ljung 1988: 112) är det den punkt i handlingen där man börjar lösa spänningen som hittills har stegrat gradvis. Den är också normalt lättare att identifiera än peripetin. Även Boileau nämner höjdpunktens betydelse (Mortensen & Ljung 1988: 112).

Upplösningen i klassisk, sluten form ger svar till alla öppna frågor, löser alla konflikter och avskaffar alla informationsskillnaderna (allt blir klart mellan karaktärerna och för publikem), ger svar till all moralisk ambivalens, upplöser intrigen och ger tro på en säker framtid (Pfister 1988: 95). Boileau betonar också att hemligheterna måste få lösningen förberedd och oförutsett (Mortensen & Ljung 1988: 112). Man måste också minnas det jag redan citerade om expositionen: när man jämför expositionen med dramats avslutning, så framstår handlingens huvudlinje tydligt (Sjöberg 2006: 47).

Om möjligheterna i styckets upplösning säger Lindström att det kan vara som *deus ex machina* – en gud som ‘stiger ner och personligen löser styckets konflikt’ eller i mer överförd betydelse – en helt ny karaktär i dramat kommer plötsligt och löser konflikten (s. 94). Denna typ av upplösning hade dock generellt dåligt rykte alltsedan Aristoteles; även Racine och Corneille undviker denna lösning.

Ibland vänder man sig med slutraderna direkt till publiken/läsaren och sammanfattar en viss moral, och den karaktär som gör det ‘placeras utanför dramats fiktiva värld’(Sjöberg 2006: 77).

De tre enheterna

Även Boileau betonade alla de i franskklassicismen så kända tre enheterna (1988: 112):
.. vi som hyllar blott förnuftets regeltvång
önska att konstfullt spelas ut en handlingens gång,

att på en plats, en dag en enda handling spelas fullständigt intill pjäsens slut och ej kan delas.

Men när man läser Boileau grundligare blir det klart att de tre enheterna snarare står i konstnärlighetens tjänst än enbart representerar eller främjar 'förnuftets regeltvång'. Flera dramahistoriska arbeten betonar att Boileau krävde striktare enheter än Aristoteles som var hans förebild. Rummets enhet var inte så viktig för Aristoteles, men här uttrycker Boileau det klart enligt klassicistisk rationalitets-, ordnings- och symmetrianda.

Handlingens enhet – endast en handling bör förekomma i franskklassiska tragedi (Sjöberg 2006: 102). Alla episoderna i handlingsenhetligt dramat är relaterade med varandra och är nödvändiga, eftersom om någon av dem skulle tas bort eller förändras ordningen, så skulle helheten inte bli detsamma. Handlingen har en klar början, sedan utvecklas den som en rad av tidligt och kausalt förbundna händelser tills logiska och uttömmande upplösningen. (Epner 1994: 54) Handlingens gång måste spelas ut konstfullt. Elementärt är att stegra spänningen från scen till scen och vid höjdpunkten lösa det utan svårigheter. (Mortensen & Ljung 1988: 112)

Tidens och rummets enhet var speciellt viktiga just i klassicismen, även om de har krävts också långt tidigare, sedan Aristoteles. Man trodde att dramats inflytande på publiken är starkare och att man upplever handlingarna som naturligare om de äger rum under en kort tidsperiod, vanligtvis en dag, och på en plats. Det sista berodde säkert även på att föreställningar spelades utan pauser mellan akterna och med bara en stående dekoration i bakgrunden. (Epner 1994: 73) 'Låt alltid scenens rum bestämt ett vara' säger även Boileau (Mortensen & Ljung 1988: 112). Eftersom Boileau kritiserar handlingens linjära gång t. ex från barndomen i första akten till 'gråskäggiga' i den sista (så är de ofta 'trista' enligt honom), tolkar jag det så att han önskar mer konstnärligt genomtänkt helhet som skulle vara mer spännande till åskådare/läsare.

*

Lennart Breitholz betonar även andra i klassicismen krävda ideale utifrån Corneilles, Racines och d'Aubignacs teoretiska synpunkter (1944: 238–254). Han nämner kravet på karaktärernas höga börd (s. 239), personers antal (239), frånvaron av komiska element (239), att handlingen till stor del äger rum utanför scenen (239), att den klassiska tragedins mest populära konflikt är mellan kärlek och statsnytta (239), alexandrinversmättet (243) och att franskklassiska dramat var en företeelse där författaren försökte lösa något problem i stort och i detalj (243). Han nämner också dramats avvägning mellan fem akter, där var och en av dem skulle ha 'någorlunda konstant' antal verser (243–246) och scener (246–248) och att huvudkaraktärerna borde synas i scen bara en gång i varje scen som i tillägg aldrig skulle bli tom (248–254). Alla dessa regler och ideal hinner jag inte analysera i en uppsats, men man kan kort sagt alltid hålla framför ögon generella synpunkter i franskklassicismen: ordning och ädelhet.

Jag förklarar närmare bara några av Breitholz' nämnda begrepp som jag använder för att analysera Börk senare. Som jag har beskrivit tidigare (se s. 9–10) föredrar Boileau väldigt starkt antika ämnen och antik **miljö** i sin franskklassiska syn på dramatik (Mortensen & Ljung 1988: 115–118). Historiska och samtida miljöer i dramen berör han inte alls, kristna däremot anser han vara olämpliga för att publiken skulle kunna njuta fullt ut av föreställningen eller läsningen och sådana ämnen bara förlöjligar Gud om man försöker binda heroiska, spännande, konstnärligt njutbara äventyr till den kristen Gud.

Lindström (1969: 23) skriver: 'Från 1500-talets nyaristoteliker hade klassicismens lagstiftare övertagit dogmen att tragedin borde vara förbehållen furstars olycksöden.' Även Pfister (1988: 33) nämner det, förlitande sig på andra forskare. Bara överklassen räknades som 'universally educated 'honnête homme' och det var särskilt karakteristisk för Racine (s. 33). Det existerade också en föreställning om att just fall från **hög samhällsställning** är mest rörande att följa på, samtidigt fanns det redan i slutet på 1500-talet i England dramer i borgerlig miljö (Lindström 1969: 23, Pfister 1988: 100). Den mest inflytelserike teoretiker mot stånd- eller bördsteori var ändå Gotthold Ephraim

Lessing, men först under andra halvan av 1700-talet (Lindström 1969: 24). Pfister (1988: 32) tillägger faktum att teaterkonst på 1600-talets andra halv i Frankrike var betydligt mer riktad mot smal publiksegment – hovet och högsta nivå av medelklass i städer. Dåtids dramers innehåll var mer påverkat av detta faktum än t. ex Shakespeares dramer som visade flera olika samhällsklasser.

Jag använder även begreppet **decorum** senare. Med det menar jag element av hög uttrycksstil som är i enlighet med Boileaus och franskklassicismens önskade uttrycksstil, utan vulgariteter och lämplig för överklass och hjältar.

Boileau betonar ofta (t. ex s. 105) att **rimmet** inte får vara vårdslöst och det måste tjäna ämnet och innehåll (jag citerar Boileau efter Teddy Brunius' översättning i textsamling 'Texter i poetik', 2011: 'Rimmet bör lyda diktarsyftet som är stolt.'). Breitholz 1944: 239 betonar att franskklassicister karakteriseras just av alexandrinversmåttet.

II Analys

Som sades i inledningen analyserar jag två av Isaac Börks dramer: den antikmytologiska *Apollo* och den historiska *Darius*, som handlar om Persiens kung Darius under hans överlämnande till den grekiska härskaren Alexander den Store. Båda har publicerats av Evald Ljunggren, Camille Polack och Erik Noreen så sent som (respektive) 1910 och 1936, efter Löberödshandskriften. Den förra uppger att *Apollo* spelades på scenen i mars 1688 och *Darius* i april 1688. Genomgående kommer de att jämföras med de två tragedier av Racine som vi, som nämndes i inledningen, vet med säkerhet var kända och uppskattade i Börks krets. Därigenom får vi ett konkret jämförelsematerial för analysen av Börks tragedier.

1. Versmättet

Om vi först tittar på Racines två tragedier ser vi att *Iphigénie* har skrivits i franskklassicistiska idealversmättet alexandrin, i jamb och alltid med manligt rim. Törnqvists översättning av Racines *Ester* är också i jamb, manliga och kvinnliga rim växlar oregebundet parvis, och i några kortare dialoger även *abab*. Då och då händer det att rimmen är orena eller saknas helt, t. ex s. 14:

Ty hwem, som bryter mot en man som Haman är,

Aldrig för mycket hämd här uppå följa lär,

Jag vill at alt hans Folk i blod skal sänkas neder,

Jag wil at man en dag om dem skal säja få,

Der för att en af dem Hamans hat på sig drog,

The utaf jorden straxt en hastig enda tog.

Eller rim på samma sida: födder är/wäpna. Även Börks *Apollo* (Lundgren *et al.* 1910) har skrivits i jambisk alexandrin. Överhuvudtaget används rimschemat *kmmk*, men en kortare dialog även *kmkm*. (Med *k* menar jag kvinnliga rim och med *m* manliga.) En annan kort dialog är i *kmmk* (s. 153–154). En sång är 8-syllabisk, *kmkm*, trokée. Den andra sång i amfibracher, *kkmm* (s. 154–155). Sista 12 verser, dramats moral, är i 11-syllabisk vers, varje tredje vers 2-syllabisk, rim *kkmkkmkkmkkm* (s. 157).

Även *Darius* (Noreen, Ljunggren & Polack, 1936) har skrivits i jambisk alexandrin, men med rimschemat *mkkm*. Genom hela dramat gäller det helt uteslutande. Bara ‘moral’ på slutet av stycket är i kvinnliga rim och 11-staviga rader växelvist var tredje 4-syllabiska jambrader med manliga rim. Det finns inga sånger i stycket och korta dialoger fortsätter hela tiden rimschemat.

Olikheterna mellan *Apollo* och *Darius* och även skillnaderna inom de två dramerna visar att Börk har agerat medvetet och har önskat använda mångfaldiga möjligheterna. Han betonar slutradernas viktighet och olikhet också med annan versrytm. Av den här synpunkten är han till och med mångfaldigare än franskklassicismens storgestalt Racine.

Vad gäller versmåttet, har fransk förebild varit viktig till Börk. Samtidigt fångar det ögat att *Darius* känns ha smidigare rim än *Apollo*, för att inte att tala om *Ester*. Tidigare svenska dramer använde andra versmått, oftast ett slags stavelseräknande knittel (t. ex de berömda skoldramatikerna Messenius och Prytz).

2. De tre enheterna

Iphigénie följer konsekvent regeln om de tre enheterna. All aktivitet äger rum framför eller runt kung Agamemnons tält, inleds i gryningen och skrider fram konsekvent, utan pauser mellan karaktärerna. I *Ester* äger handlingen rum i Ahasverus slott. Liksom i

Iphigénie är det inte exakt en plats eller rum, men olika rum i ett slott och olika sidor på ett fältläger.

Också *Darius'* handling börjar i gryningen. Men rummets enhet är inte så sträng iakttagen. Både *Apollo* och *Darius* har ett första och ett andra skåderum för att ha möjligheten att växla mellan platser. Oscar Wieselgren har berättat om det närmare (1909: 21). *Darius'* handling äger rum i persernas fältläger, men det finns behov av att visa t.ex Bessus och Nabarzanes separat från Darius tält. För det nämner Börk det andra skåderummet (t. ex på sidan 271). Fjärde akten visar Alexanders tältläger. Hela handlingen växlar mellan Darius tält, Alexanders fältläger och någon mindre bestämd plats i Darius' fältläger där Bessus och Nabarzanes utbyter sina tankar; också skog där Alexander söker efter Darius med Nicanor och Craterus, och ett annat skogsställe vid en källa där Polystratus hittar Darius. I sista scenen i den sista akten nämns första och andra skåderummet igen – skogskällan och Darius kropp vid den ligger i andra skåderummet. Det finns inga märken av att handlingen skulle ta mer tid än en dag.

Inte heller *Apollo* håller så fast vid rummets enhet. Skådaren får först se 'skog' runt Deucalion och Pyrrha (s. 115), sedan en annan 'lund' (andra skåderummet), där herdarna Menalcas och Galathea sitter. I fjärde scenen i första akten öppnar sig Iovis tempel till Pyrrha och Deucalion. Andra akten börjar med Jupiter sittande i skyn, omgiven av 'wakert Skogz-Wärk' (s. 125). I andra aktens tredje scen ser vi Apollo på Parnassen, i sjätte scenen har han hunnit till Vulcanus. I början av tredje öppningen hittar vi anmärkningen: 'Theatren oförändrat, wisar en wild Skog.' (s. 133). Eftersom *theatren* här syns betyda av första skåderummet (jmf akt 2, scen 3 där Apollo sitter ensam på Parnassen och senare 'går han fram i *Theatern* åg talar', också alla sceners handling), kan det oförändrat föreställa sig som en skog för alla olika skogsscener. Hela fjärde akten visar sig som en skog nära Pythons grotta och först den femte som en 'grön Lund' (s. 145).

I femte aktens 3dje scen hinner Apollo någonstans vid Daphnes 'hwilo-läger' (s. 149) och när Daphne springer bort därifrån, förvandlas hon till ett lagerträd i annat skåderum.

Man kan inte bestämma så exakt hur olika är eller långt avstånd har ställen i *Ester*, *Darius* och *Apollo*, men man kan anta, att *Ester* och *Iphigénie* följer rummets enhet i lite större utsträckning än Börks två dramer. Man kan åtminstone säga att *Esters* handling äger rum i Ahasverus slott och *Iphigénies* handling i Agamemnonns fältläger. *Darius* och *Apollo* använder snarare ett visst naturområde, lite större, men med inte så långt avstånd. Jag antar att Börk hade närmare till hands att använda sig av de rent sceniska möjligheterna hos Lejonkulanteatern som holländska vandrartropper hade låtit ombygga och upprusta ungefär 20 år tidigare (Wieselgren 1909: 15), medan Racine och Boileau bara räknade med franska traditionerna. Tidens enhet tycks Börk följa mer strikt – handlingen äger rum under en dag och kontinuerligt utan pauser, även om det inte uttrycks så direkt av karaktärerna eller replikerna. Överhuvudtaget kan man säga att Börk försöker hålla i de tre enigheterna nästan lika exakt som Racine med sina franskklassiska.

När vi tittar på *Iphigénie* och *Ester* vad gäller handlingens enhet får man påstå att de följer den helt och hållet. Varje lite steg i *Iphigénie* sysslar med problemet med offrandet av Iphigénie i just den här ordningen och för handlingen vidare på ytterst logiskt sätt. Detsamma gäller för *Ester*. Man kan följa hur Ester realiserar sin plan och hur det lyckas, andra scener med Haman och sidokaraktärerna stödjer handlingens gång fram till upplösningen.

Detsamma kan man säga om *Darius*. Bara scenen med Sysigambis och Närskylte kan lika gärna vara eller inte vara på sin plats. Men den är ändå helt relaterad till handlingen och ger mer färg åt just för huvudtemat. Även de upprepade samtalen mellan karaktärerna kunde vara mer koncentrerade, men ger de ändå en fördjupad bild av Darius' situation.

Apollo är mer kontroversiell vad gäller handlingens enhet. Pythonhistorien och handlingen med Daphne är två helt olika handlingar med var sina upplösningar. Ändå skildrar hela pjäsen på ett intressant sätt vad som kan hända när allt inte går som planerat. Cupido hade inte skjutit sin pil om Apollo hade inte varit så stolt, och Apollo hade inte varit så stolt

om han inte hade skjutit Python. Jämförelsen mellan två olika bågar med två olika pilar (kärleks- och stridspil) är intressant (s. 140 citerar Cupido vad Apollo har sagt honom tidigare: 'Åkk hwad min Guda-makt för högsta nöije driver / Dät heter Barnespel, Mig tiänar äy min Båga / Men honom himlen har däss bruk i händer sätt.')

och leder till parallellen mellan de första och den andra historien – ilska, dvs Python kan skapa oordningen i världen, men även kärlek kan skapa ordningen.

Också Menalcas och Galathea kunde vara den enda par i tragedin (eller Pyrrha och Deucalion) så att det kunde ha funnits två karaktärerna i stället för fyra, med lite mindre scener, men det bryter inte direkt mot handlingens enhet.

Sammanfattningsvis kan man hävda att handlingens enhet inte har varit så strängt iakttagen hos Börk som hos Racine eller som franskklassicismen generellt strikt krävde. Börks två dramer är olika av det här avseendet – *Darius* följer handlingens enhet, *Apollo* inte så mycket.

3. Struktur

3.1 Exposition

Vi tittar igen först på *Ester* och *Iphigénie* för att därefter jämföra dem med *Apollo* och *Darius*. *Esters* exposition bör vara hela akt 2 och 3, åtminstone är de akter där pjäsen belyser situationen som det har varit tills nuvarande stund för alla karaktärerna och judarna, och där handlingen inte framskrider på med ett betydande sätt. Första akten som tar bara en sida är lite som en prolog till dramat – Ester med israeliterna sjunger en sång om Zions undergång och behovet efter Guds nåd. När vi kommer ihåg Lindströms expositionsvarianter, så är det den 'där nödvändiga upplysningar skenbart avsiktligt meddelas i form av samtal mellan några personer' (1969: 89). Samma variant gäller för *Iphigénie*, där expositionen består av ett samtal mellan Arcas och Agamemnon, senare

även mellan några andra av karaktärerna, och det ger åskådaren en översikt av situationen. Man kan säga att Racine skickligt har börjat sina två dramer – gett åskådaren information, representerat huvudproblemet och väckt intresse.

Darius börjar lite annorlunda – den har först en prolog före alla akter. Där hälsas och tackas publiken, truppen försvarar sin teateraktivitet. Prologet har ingen förbindelse med tragedins handling och karaktärer. En verklig exposition utgör scenerna där Bessus och Nabarzanes planerar sitt förräderi mot Darius, Patrons varning till Darius och Darius orubbliga beslut att stå med sitt folk och sina undersåtar. Också Artabazus avsked med sin kung stöder den dystra stämningen innan intrigen verkligen börjar styra handlingen. Bessus skyller på Patron för felinformation och Patron och Artabazus diskuterar om möjligheterna att frälsa sin kung. Under deras dialog blir det klart för åskådarna att det troligtvis inte finns någon positiv upplösning för Darius. Deras dialog fungerar som en sammanfattning av situationen. Det fungerar också som en startpunkt för handlingen, knuten. Sådan exposition liknar i någon mån *Esters* exposition. Båda är långsammare än *Iphigénies* exposition och innehåller några upprepningar.

Apollos exposition visar Deucalion och Pyrrha som berömmar världens och livets skönhet efter den stora översvämningen. Också ett annat par, herden och herdinnan Menalcas och Galathea gör det, tills plötsligt Python dyker upp, ett förskräckligt odjur som inleder handlingen med Apollo och Daphne, huvudfigurerna av dramat. Innan man får följa Menalcas och Galathea vidare fram i deras handling, slutar första akten en Pan som sammanfattar hela situationen i sin monolog. Expositionen känns helt annorlunda än i *Ester* och *Darius*. Det målar snarare kontrasten mellan en lycksituation och det som ska hända härnäst. Det lyfter också den mer abstrakta frågan om världens generella ordning, om olyckors betydelse och om tacksamhetens vikt.

För *Apollos* exposition har man nytta av M. Pfisters (1988: 43) anmärkning om kända historier för publiken – då kan författaren förmedla mindre mängd information i expositionen än annars. Deucalion och Pyrrha talar i början av expositionen med självklarhet om den stora översvämningen, och troligtvis förstod 1600-talets publik direkt vem de är. Nuförtiden måste man kanske komma ihåg att de två människorna var de enda

som hade överlevt en huvudsakligen liknande översvämning som den i Noas historia i Bibeln, skickat till syndiga människor inte av Jehova, men Zeus/Jupiter. Så blir deras betydelse större – de symboliserar verkligen idealmänniskor som var dygdiga och gudfruktiga, samt livets nya, bättre början på jorden. Den i klassicismen så älskade ordningen finns här alldeles i början av tragedin, och åskådaren får fråga sig om det finns möjlighet att återställa det igen efter olyckorna.

Att det finns två kärlekspar i början, som liknar och upprepar lite varandra, kan kanske vara något förvirrande. Ändå är deras funktion lite olika. Innehållsligt är expositionen helt annorlunda mot de andra tre – det är den enda som baseras på en kontrastsituation. Huvudfrågan om världens ordning och tacksamheten för detta gentemot gudarna är mer abstrakt, lite naiv, enkel och för generell, men det är ändå gripbar. På ett paradoxalt sätt handlar det mest direkt just om det som Sjöberg (t. ex 2005: 110) betonar så mycket hos franskklassicismen – ordningen och symmetrin.

*

Alla de fyra dramerna har klara expositioner, men ändå olika varandra. *Iphigénies* och *Apollo*s expositioner svarar mest till en sådan, som är ganska kort, enkelt begripligt och klart särskiljande av intrigens början. I *Iphigénie* får man bakgrundsinformation på det mycket klassiska sättet (från samtalet mellan karaktärerna) och upptäcker handlingens huvudfråga (ska Agamemnon verkligen offra sin dotter för att få vindar för att segla till Troja?) i expositionen. I *Apollo* är lite annorlunda – det målar ordningen, ideal som känns tydligt lugnet före stormen; dess huvudmål syns vara visa kontrasten med följande. Huvudfrågan – är det möjligt att segra över Python som stör ordningen? – dyker upp i en stund där handlingen börjar. *Ester* har längre exposition, 2/3 av hela stycket, men inte så svår att begripa. Återigen får man bakgrundsinformation (det krävs många sidor att förklara och beskriva situationen tills handlingens startpunkt), förstår situationen och ställer huvudfrågan om Ester lyckas att frälsa judarna, dvs att etablera rättvisa eller ordning igen. *Darius* däremot har prolog och sedan följer en exposition som är svår att särskilja från intrigen och som är ovanligt lång. Huvudfrågan blir ändå klar: lyckas Darius

överleva och stanna kvar hos sitt folk? Eftersom Racine och Bök i *Ester* och *Darius* båda har använt expositioner som inte är så klara och urskiljbara, ger det ett intryck av att expositionens korthet och klarhet inte var lika viktigt för dem som för Boileau. *Ester* känns logisk i alla fall, även *Darius* ger intryck som om det ger bakgrundsinformation och ökar spänningen steg för steg. Inledningen till alla de fyra dramerna känns naturlig och inte för långsam. De ger inte för mycket information, lovar inte för mycket som Boileau varnar för, och skryter inte med prakt och prål.

3.2 Knuten

I akt III scen 4 av *Ester* börjar den verkliga handlingen när Ahasverus och Haman håller sin dialog. Genom akt IV närmar sig Ester Ahasverus, och publiken får följa också negativa karaktärer i deras agerande. Spänningen ökar i V aktens första scen.

Iphigénies knut börjar, som tidigare sagts, när Eurybates anländer och meddelar att drottningen Clymenestra med Iphigenia redan finns i Aulis. Det börjar också en annan handlingslinje med Eriphyle. Frågor om Iphigénies öde, Clymenestras överlevande och Eriphyles hemligheter uppstår och kräver svar. Spänningen ökar och fastän sanningen från Arcas löser lite situationen, blir frågan om Iphigenias öde fortfarande skarpa.

Esters handling är lättare och enklare att följa. Psykologiskt är den inte så komplicerad som Iphigénie där nästan varje karaktär då och då har ett nytt psykologiskt val eller en moralisk fråga att lösa. Spänningen ökar inte exakt rakt, utan har några fredligare stunder där någon av karaktärerna fattar något beslut som ger hoppet till ett lyckligt slut.

I *Darius* tycks expositionen sluta när Patron och Artabazus gör slutsatsen om att det finns ingen annan möjlighet än att fly, utan att hjälpa Darius som har beslutat sig stå fast och stanna med sitt folk även om hans liv är i fara. Därefter möter Nabarzanes och Bessus för att genomföra sina planer mot Darius, men blir stört för en stund av ett rykte om Darius självmord. Den tredje akten börjar ändå med Darius fängslat emellan fyra perser, hållande

monologen om sin situation. Därefter kommer Bessus och Nabarzanes. Efter att ha utväxlat några föraktfulla ord beslutar förrädarna att skicka Darius till Alexander, härskaren som segrat överperserna. De gör också upp några planer för den närmaste framtiden och hoppas på bästa lycka, fastän Darius har varnat:

.. Så glädz Iag likwäl åt hwar sukk hwar pust är skrifwen

Uti en dryger bok till räkningz dagen ann.

Då Glädie Iag får se på min' owänners lust,

Då Falskhet lærer sist sin härrar widrig blifwa,

Sij himlen Iag förtror dän saken åt mig drifwa,

Åg will i medler tijd mig nöija mäd min Pust! (s. 286).

Åskådaren kan bara fråga sig själv hur bra Nabarzaner och Bessus planer ska lyckas och om Darius ord om räkenskapens dag kommer vara sanna. Det är som om detta drama skulle ha två höjdpunkter: efter expositionen frågar vi om Darius fångslande kommer vara verkligställt – och så händer det, men bara efter olika karaktärers diskussioner; efter Darius fångslande och ord om räkenskapens dag frågar vi igen om det kommer vara sant och nu kan vi följa knutens verkliga händelser mot klimax, inte bara diskussioner.

Fjärde aktens första scen ger oss helt annan synpunkt – det följer Alexander med sina befälhavare Nicanor och Craterus. Vi får veta hur Alexander beskriver situationen. De har hört ryktet om Darius fångslande och Alexander visar sig som en tapper, energisk och försiktig ledare som är intresserad av sina befälhavares råd och soldaters välmående – han bestämmer sig att låta sina trupper vila då hans befälhavare rekommenderar så.

Följande scen leder oss igen till Nabarzanes och Bessus dialog om att deras planer inte har gått hur de vill. De diskuterar om var bör de hålla fångslat Darius och vad bör de göra nästa. Fattas beslut att mörda Darius och flykta vart sitt håll. Akten slutar med scenen där Alexander håller dialog med Nicanor, får nyheter om Darius situation och fattas beslut att hinna snabbt längre fram och hitta Darius innan han dödas. Spänningen ökar med frågan om hur går det till Darius, får han leva eller dödas han innan att räddas.

Femte aktens början beskriver Alexanders svårigheter med att hitta Darius. Händelserna börjar nå sin klimax, när Polystratus hittar Darius medan att söka efter en källa att få dricka. Scenen har beskrivits detaljerat och spännande.

Apollos knuten börjar med andra akten, med Deucalion och Pyrrha sökande hjälp av gudarna mot Python. Först håller de en grundlig dialog om människors lidande och om de har rätt att önska evig lyckan, men efter att de vågar be gudarna, skickar Jupiter Mercurius efter Apollo för att ge denne uppdrag till att döda Python. Deucalion och Pyrrha får uttrycka sitt nöje och tredje scen består av Apollos monolog – han sitter på Parnassen och tänker på ‘dygdeluster’ och världens ordning. Här träffas han av Mercurius som berättar om Python och fara för ‘all lag’ och ‘öfver Makten’ (s. 130), samt Jupiters uppdrag till Apollo att hämna för att Python har ‘de världens Fålk all hugnad stiäla tänkt’ (s. 130). Apollo är nöjd med uppdraget och skyndar sig till Vulcanus för att få nya pilar och båge. Har han utrustat sig med dem, hittar han ganska snabbt ormen och skjuter den. Dramens knuten öppnar sig fredligt och ganska långsamt, det följer händelser samtidigt och ger åskådaren inte mycket möjligheterna att hoppa över smärre nyanser. Karaktärerna kommenterar sina handlingar grundligt och deras åsikterna känns viktigare än händelsers gång. Det är som om händelser bara erbjuder anledningen att uttrycka sig i vers så harmoniskt som möjligt, med tanke på innehåll och uttryck samtidigt.

Pythons dödande är inte dramens höjdpunkt som man skulle kunna föreställa sig. Den händelsen tar ‘bara’ 48 versrader, sedan träffar Apollo Daphne och det börjar utveckla sig ett helt nytt tema i dramen. Och en helt ny knut får man väl säga När Apollo först föredrar att ordna några tävlingar varje år, ‘Spel af Python’ (s. 137) för att evigt minnas Pythons dödande, och pratar med Daphne så snabbt som möjligt, sedan senare, då han har träffats av Cupidos pil, glömmar han spelen och tänker bara på Daphne (IV aktens scen 3, s 143–144). Cupidos motiv är att straffa Apollo för sin arrogans och följande frågan, när man betraktar knutens gång, är hur Apollo reagerar, handlar sitt öde och lär minska sin stora stolthet. I alla fall ändrar fjärde akten med att Apollo har blivit fullt kär oavsett hans stolta ord över att Cupidos pilar inte kan vända honom mot sin egen vilja och känt världsordningen där gudarna inte förödmjuka sig ner tills nympherna. Mercurius

påminnelser att tänka förnuftigt (akt 5, scen 2) har ingen effekt på Apollo och knuten har nått sin topp i scen 4 i akt 5, där Apollo ber Daphne att svara sina känslor.

Knutens utveckling innehåller (eller man kan säga även avbryter) också Deucalions och Pyrrhas kommentar, dvs dialog om händelsers gång. De lider av fara av Python, de är nöjd över Jupiters beslut att skicka Apollo, de glädjer av Pythons död. De stöder knutens utveckling från längre avstånd, indirekt, och tillägger människors synpunkt, men orsakar inte mycket vändningar i handlingens gång (förutom när de ber Jupiter av hjälp).

I jämförelse med *Iphigénie* är direkta händelserna i *Apollo*s knuten enklare och lättare att följa. Samtidigt är de inte så förbundna med varandra exakt kausalt, utan följer snarare i rad. Så liknar de snarare med *Ester*.

*

Alla de fyra dramerna har klara och spännande delar av knutens utveckling. I *Darius* har Börk arbetat på ett sätt som ganska mycket liknar Racine. Knuten i *Iphigénie*, *Darius* och *Apollo* har några upp- och nergångar, det finns moment där det känns att situationen kan lösa sig lyckligt (Arcas' sanningsbringande; Bessus' och Nabarzanes' första hinder – rykte om Darius självmord – i deras planer; senare misslyckande att skicka Darius till Alexander och Alexanders skyndande för att hitta Darius levande; Pythons död; Apollos och Daphnes första farväl till varandra). Vardera knuten är förutsägbar utan visar situationen mångsidigt, komplicerat, uppmanande och logiskt från olika karaktärers synpunkter, och var och en av dem bjuder på överraskningar i detaljer, även om innehållet i stort sett är tidigare känt. *Ester* och *Apollo* är lite enklare. Esters historia innehåller inte så komplicerade och motsägande moraliska frågor som *Iphigénie*, *Apollo* i sig även mindre (men Börk har förmåga att låta sådana frågor framkomma i karaktärernas tankar, motiveringar och diskussioner). *Apollo* består mycket som två historier – först att döda Python, sedan att vinna Daphnes kärlek. Var och en av de två innehåller mycket av

moraliskt mångsidiga frågor. Men Börks knut ger inte för enkelt intryck vid sidan av Racines, även om de inte är så dramatiskt skickliga som den förres.

3.3 Peripeti/omkastning

Peripeti i *Ester* kan vara redan i tredje aktens sista scen där Haman får absolut annat svar av Ahasverus än det som han har väntat. Om vi räknar den stunden som en peripeti, så är det ändå inte särskilt oväntat för åskådare. Man kan se från texten att Mardocai har ett trumfkort och att Ahasverus försöker lösa problemet att han inte har belönat Mardocai för att ha räddat hans liv.

En annan möjlighet att se peripeti är i slutet av akt V, scen 2, där Ahasverus fattar beslut att döda Haman ('Bort han den döden dör, han åt en annan beredt', s. 40). Men det är inte alls oväntat. Hela handlingen får ju läsaren att tänka på Haman ska få något slags bestraffning eller inte.

Här skulle jag säga att fastän Racine är en av ett par mest berömda franskklassiker vid sidan av Corneille och Molière, saknar *Ester* ändå en riktigt dramatisk peripeti.

Iphigénie som den mest utvecklade av de fyra dramerna jag behandlar här, verkar vara full av vändningspunkter, på samma sätt som Göran Lindström (1969: 90–91) hittar i *Hamlet*. Man kan återigen tolka peripeti på olika sätt här. Den första oväntade och omvälvande händelse äger rum redan i första akten – drottning Clymenestra får inte Agamemnons meddelande för att rädda Iphigenia från hotet. Det viktigaste är stunden då Arcas kommer från templet för att hämta Iphigenia där. Han avslöjar hela sanningen. Allas situation förändras nu, hela aktiviteten börjar grunda sig på verkligheten och sanningen, synpunkter förändras, det skapar nya konflikter och heta diskussioner. Akt IV är ägnad till grundliga diskussioner och monologer, men också förvånande vändningar. I

stället för att vara glad över hotet sin rival finns i, är Eriphyle avundsjuk; Iphigenia är på ett överraskande sätt plötsligt helt redo att dö. Äntligen lyckas Achilles och Clymenestra övertyga Agamemnon och akten slutar med att han släpper Iphigeneia. Men en ny omkastning följer: mitt i försöket att fly från blodtörstiga Calchas' och Ulysses' närheten, känner Iphigenia att hennes död skulle vara enklare för alla parter. Man kan knappast hitta ett drama där spänningen skulle höjas och höjas så dramatiskt sätt, varvat med lite ögonblickar av lättnad. Det är delvis grundad psykologiskt, delvis på tillfälligheter som Clymenestras vilsegång i skogen.

Peripetin i *Darius* kan också tolkas på flera olika sätt. Dels kan det vara mellan akt II och III – i slutet av akt II är Darius fortfarande kung, akt III börjar med en situation där han redan är fängslad. Situationen är liknande med den senare av två peripetimöjligheten i *Ester*: händelsen är 'avgörande', eftersom den förändrar grundligt dramens gång, men det är inte alls 'plötslig' eller förvånande (jfr Lindström 1969: 94 eller vilken som helst förklaring av peripeti i Aristoteles dramateori).

En annan peripetimöjlighet finns mellan scener 1 och 2 i akt IV. Det blir klart att Alexander följer de persiska härarna snabbare och längre än väntat. Scen 2 visar Nabarzanes och Bessus diskutera att deras planer inte hade fullföljts som de ville – de kan inte styra Persien, dela upp skatterna och överlämna den fängslade Darius till Alexander. Nu vet de inte vad de bör göra med fången medan de flyr från landet. De fattar beslut att hålla honom vid liv och i deras följe, ändå vill de fly i olika riktningar. Åskådaren som kunde vänta sig att Darius skulle bli fängslad, kunde ändå inte förutse kaos och grekernas seger som följer på denna händelse. Eftersom Alexander i nästa scener fortsätter med ansträngningar att hitta den fängslade Darius och känner sympati för honom, kan man bara hoppas på att han lyckas. I viss bemärkelse är dramens klimax eller höjdpunkt när Alexander säger att han låter genomsöka 'nästa orterna' (s. 298, akt V, slut av scen 1) och även vill lyssna till persernas trohetsed till honom som den nye kungen.

I *Apollo* torde vändpunkten vara den stund då Apollo ser Daphne i skogen, efter att han har dödat Python (akt III, i slutet av scen 2 och hela scen 3, s. 135–137). Fram till dess har allt gått enligt hur man kan vänta eller hoppas. Python har stört världens ordning genom att orsaka rädsla bland människor och Jupiter har beordrat Apollo att döda honom. Både Apollo och Jupiter, Pyrrha och Deucalion, Galathea och Menalchas har alla uttryckt starkt hur de menar världens ordning måste vara. Människor bör leva fredligt, medan de sysslar med sitt praktiska arbete, lust och kärlek, utan att glömma att prisa gudarna för det; gudarna och de odödliga bör däremot njuta mer av högre lustar ('en ädel dygdelust hon adlar ju vår håg' säger Apollo och beskriver världens ordning mer exakt t. ex på s. 127–129, dvs akt II, scen 3, också t. ex. på sidan 141: 'Ett Ädelt Sinne Ju åt Astrildz griller ler, / Åkk sina Gyllen-år mäd kysker öfvning pryder .. Åkk att bå Båijor, Band en Himmelsk Frihet Segrar') och försvara människor (t.ex på sidan 123, mitt i en diskussion om att människor kanske har förtjänat att leva i rädsla och sorg, 'i idel sukk åg klag' (t. ex. s. 122) säger Pyrrha:

.. aldrig tror Iag himlen är så håll,

Att Han till vårt Fördärf slik plåga åss skull gifwa;

Men Afwundz mörkret blå dät snarar hafwer skullen

Hwars wana alltjid är att hindra åss vår ro

Ty Himlen låfwa ju wij skulle sälla bo ..).

Jupiter har direkt fattat beslut om att hjälpa människor efter att ha fått veta om Python (s. 124–127); Apollo har lyckats döda Python snabbt utan några hinder – allt skulle kunna sluta här lyckligt, men Apollo möter Daphne och skryter för mycket med sin styrka. Han vill ordna årliga spelen för att ingen ska glömma hans seger över Python. Omvändningen får sitt förlopp i första scenen i akt IV, där Cupido beslutar att straffa Apollo för hans stolthet och skjuter en kärlekspil till hans hjärta – men inte i Daphnes. I följande scen skryter Apollo fortfarande med sin immunitet mot alla kärlecksänslor, men vändningen äger rum (s. 143). Fastän Mercurius senare påminner Apollo (och Apollo vet det ju själv också) att det inte är värdigt för en Gud att glömma sina uppgifter på grund av en nymf ('.. Hwart blir ditt ädla mod såm hela världen wet? .. Men är i *Astrildz* band åkk Båijor

äntlig fångslig ..', s. 147) och att 'himlen' eller 'Himla-rådet' väntar på att '*Pythons* död ska firas dig till heder' ('Hwa giäll Cupidos lust, ä gör' dig sinnet matt, / Af kärlek åg alt så dit ände-mål förwilla?', s. 147) och Apollos återkomst (s. 147), orkar Apollo inte glömma Daphne.

Så känns *Apollos* vändningspunkt mycket lättare att identifiera än i de andra tre tragedierna. Det är även verkligen oväntat. Ändå ger det en känsla av att Börk har bara lagt ihop två välkända antikmyter om Python och Apollo, samt Daphnes historia ('Till anläggningen är Apollo det lösaste och minst organiskt sammanfogade af Lejonkulans dramer. En på analogt sätt konstruerad förebild låter sig med svårighet att tänkas,' skriver även O. Wieselgren [1909: 87]). Har han lagt dem ihop av praktiska skäl för att få ett tillräckligt långt stycke eller har han tänkt på hur båda de historierna pratar om världens ordning och rätta relationer mellan människor, odödliga varelser och gudar, kan man inte veta. I alla fall passar de ihop ganska bra.

*

Apollo, *Ester* och *Darius* är lite enklare att tolka ur synvinkel på omkastning. *Iphigénie* kan också ha bara ett par olika möjligheter mellan att bestämma vilken som verkligen är omkastningen, men medan man söker efter det, kan man märka att dramat är full av oväntade, överraskande situationer som ändrar handlingens gång. Man kan inte läsa dramat eller följa det scen på scen och vänta på något slags raka lösningen. Både moraliska frågor och oväntade händelser vänder handlingars gång då och då. Utmaningarna med att följa händelser är ytterst spännande. Karaktärers handlingslogik verkar psykologiskt mycket välgrundad och de andra tre pjäserna kan inte mäta sig med Racines fullängdstragedin, de är mer koncentrerade bara på några få överraskningsmoment. Hos *Ester* är det inte förvånande eftersom den har skrivits till skolelever.

3.4 Höjdpunkt eller klimax

Klimax i *Ester* äger rum i femte aktens långa och grundliga första scen när Ester oavsett sin rädsla berättar för Ahasverus om sin tro och sitt folk samt avslöjar Hamans illvilja mot judarna och även om att hennes styvfar har räddat Ahasverus liv en gång. Haman försöker vinna Esters välvilja, men Ester står fast och Ahasverus fattar beslutet att döda honom.

Iphigenies klimax är hela akt 4. Under hela akten står direkta händelser stilla och åskådarna får följa den mer abstrakta emotionella ordkampen mellan olika synpunkter med sina motiveringar. Kronan på allt är slutligen Agamemnons egna två olika stridande synpunkter om han bör offra sin dotter eller inte.

Darius klimax är femte aktens andra scen där Polystratus söker efter en källa för att dricka i den heta sommardagen, men upptäcker döende Darius. Han lämnar till Polystratus sina sista ord (s. 300) – hur han blev förrådd, hur han önskar en lång och framgångsrik regeringstid till Alexander som enligt Darius är värd detta och varnar honom för att vara för välvillig och naiv med sina undersåtar. I jämförelse med *Iphigénie* och även *Ester* är det kortare och enklare att följa.

Apollos händelser når sin topp i akt 5, scen 4, när Apollo har hittat Daphne igen efter långt letande och med viljan att uttrycka sina starka känslor till henne. Han lyssnar inte på någon – varken Mercurius, varken Daphne själv, varken sitt eget sunda förnuft. Intensiv dialog med Daphne, Apollos uppmaning och en lång rad argument samt till och med hot för att få Daphnes motkärlek fångar läsarens uppmärksamhet under fem sidor och skapar verkligen spänningen. Dialogens delar förändrar gång på gång kortare och intensivare, tills Daphne förvandlas till ett lagerträd. Intensiv dialog är i kontrast med tidigare långa och mycket mer praktfulla monologer.

*

Alla höjdpunkter är inte så svåra att bestämma, de är synliga i var sin tragedi. I *Iphigénie* är klimaxen det mest utarbetat och dramatiska. Det når sin topp efter flera svängar i handlingen samt karaktärers innerliga stridigheter och ombeslutningar. *Darius*, *Apollo* och *Ester* är enklare eftersom karaktärers innerliga stridigheter generellt sett saknar – alla står för ett mål och har konflikter med ‘bara’ varandra, inte innerliga och med varandra samtidigt, blandat och utvecklande hela tiden. Moraliska frågor går hela tiden tillsammans med händelser även i *Darius*’ agerande och åskådarna får tänka själv om fördelar och nackdelar hos *Darius* synpunkter. *Apollo* och *Ester* är även enklare. Man får bara hoppas under händelsers gång att klimaxen för rättvisa till seger. I *Ester* händer det så, men inte så exakt i *Apollo*, där åskådaren kan ha medkänsla till *Daphnes* öde (men gläda åt rättvisa om läxa/lektion till ganska självcentrerad gud *Apollo* som inte får allt som han vill). Alla klimaxar är ändå klara och leder vidare till lösningen i händelsers gång.

3.5 Knutens upplösning

Esters upplösning börjar i akt V, scen 2, där *Ahasverus* har låtit ropa efter *Mardocai* och håller med att göra så som *Mardocai* önskar: skicka budet över hela riket att judarna inte får dödas. Hela sista scen (tredje) består av *Esters* följes lovsång till Gud som hjälper oskyldiga om de tror på Honom. Den är nästan tre sidor lång och dramat sluter inte alls plötsligt. Allt händer ganska logiskt och väntat. Hemligheterna röjs framför allt för *Ahasverus*, åskådare/läsare vet dem redan från början. Oberedd och oförutsett, så som *Boileau* önskade (112) är det nästan inte alls, men svarar på handlingens huvudlinje som har börjat i dramats exposition (se *Sjöberg* 1006: 47).

När man följer *Iphigénies* upplösning, så kommer den plötsligt som en blixtnedslag från klar himmel mitt i *Clymenestras* största förtvivlan. *Arcas* och *Ulysses* berättelse om händelsers

gång kräver ungefär fyra sidor. Efter händelser har beskrivits, säger Clymenestra bara två och ett halv strofer, och tragedien har avslutat. De är styckets sista raderna, så att man kan säga att även styckets slut är ytterst plötslig. Det är inte ett *deus-ex-machina*-slut, men man kan jämföra dess plötslighet och oväntadhet med det – i stället för ‘deus’ finns helt enkelt en ny information. Slutet här är något som Lindström beskrev som ‘där ridå helt enkelt går ner över en ‘illustrativ tablå’ – någon betydelsefull ställning av karaktärerna. (1969: 94) Ingen lär sig sens moral och man kan tänka på att om Eriphyle inte hade existerat, hade slutet varit det där Iphigenia förstod sin plikt och alla andra måste lyda dess logiken – egentligen vann hög moral, inte karaktärernas egen önskan.

I Darius börjar upplösningen i scen 2 i akt V, där Polystratus hittar Darius och det blir klart att Persiens kung är döende. Nu försvinner det sista hoppet om att Darius överlever. Han ber Polystratus att säga till Alexander hur han har blivit förrådd av dem som har njutit ‘all dän nåd åk hyllest, Dän aldrig han mäd ord uttala kan tillfyllest’ (s. 300). Han önskar Alexander ‘att han må wijd världens spira sitta, Han såm af Menniskior åg Endest är dän wärd!’ Samtidigt måste Alexander enligt Darius vara mindre förtroendefull: ‘Dåk han äy glömmer bårt hwad honom nyttigt är, Åm han sitt Lijf ifrån försåtlighet will fria’ och bör straffa förrädare utan att ångra. (S. 300)

Akt V, scen 4 är en aning oväntat i upplösningen, det syns som ett steg tillbaka i kronologi och helt nya karaktärer dyker upp i dramat. Darius mor, Sysigambis, och ett unga Närskylte håller en dialog om Darius. De uttrycker sin djupa oro för Darius öde som är okänt för dem sedan förräderiet, och Alexanders ansträngningar för att hitta honom. Scenen slutar inte med någon upplösning eller nyheter för dem, hela scenen målar bara klarare och djupare ut Darius, hans släktningars och persers tragedi, samt förstärker publikens intryck av dramat och väcker medkänsla för de två närstående som fortfarande lider av okunnighet om Darius död som publiken redan är medveten om. De två nya karaktärerna förändrar inget i händelsernas gång och dyker inte upp senare igen i dramat.

Nästa scen visar hur Polystratus leder Alexander, Nicanor och Craterus till Darius dödsplats. Största delen av scenen består av Alexanders monolog om hur kontrasterande är Darius mäktiga, ärbara och fromma liv 'hwars rikedom åg ståt äy än sin like funnit' (s. 305) med hans ynkelig död. 'Iag fasar wid att ij [dvs perserna] så med Er konung farit, / Ert Sinne Gud ske låf att dät är intet mitt!' (s. 306). Han täcker Darius med sin kappa och beordrar att skicka honom till hans mor och släktingar för att begrava med allt prakt och prydnad enligt persiska traditioner.

Dramats sista scen är Alexanders monolog vid den döda kroppen av Darius. Han lovar hämnd på Bessus och Nabarzanes, eftersom Darius hade bett det och eftersom kungamakten generellt behöver stärkas:

Sant *Alexander* har åm Lykkan sin nån håg,
Här will naturen ju åg hela wärlden sij,
Exempel utaf Straff såm bägge de bör lida,
Att Thron åg Spira må från arghet wara frida,
Åg Konga-Namnet städz i äwig wyrdnat bli.

Alexander kallar sig Darius vän. Slutligen vänder han sig till publiken och uppmanar dem vara trogna och lydiga mot 'Er *Alexander*', dvs Sveriges kung (den här stunden Karl XI) som i fromhet sörjer och lär sina människor 'emot all nöd'. Det 'sälla' folket bör så vara 'wårt landz åk regimentes prydnä', leva 'till wärldens Äffter-Minne' och vara 'en Skräkk för wärldens kiämpar'. De tre sista raderna i dramat lyder: '*Europa* står för Eder lycka flater, / Dät skier sant af wår *Pallas Skåd-Theater* / Iag dät Er sagt!!'. (S. 308)

Man kan sammanfatta att upplösningen framstår som logisk, fredlig och tillfredsställande. Å ena sidan är det inte lyckligt, eftersom Darius dör. Å andra sidan uttrycker Alexander förståelse, börjar lösa allt rättvist och hans två monologer har effekt som om han kunde sammanfatta och ge mening till det hela. Det blir väl ett slags försoning (om än efter

Darius död) mellan de två fienderna i kriget, Darius och Alexander. Det är lite aktivitet (att hitta Darius, att ta honom hemma och att besluta för värdig begravning) och mer att sammanfatta och ge mening till hans liv – att hylla hans fromhet och förmågor, att visa livets kontraster, att sätta mål för vad man kan göra olikt för att inte sluta som Darius. Att söka rättvisa och att ge råd till publiken. Här gäller det helt säkert att ge en tydlig sensmoral också, så som i *Ester*. Den ges tydligare, sägs direkt ut, medan i *Ester* 'bara' ges beröm och tacksamhet till Gud. Med *Iphigénies* upplösningen liknar det inte alls i detta avseende. Men det svarar på frågan i expositionen om Darius blir lika ädel i sitt tankessätt tills slutet och om han lyckas förhindra döden.

Till sist om *Apollos* avslutning. Dramats klimax har nått sin höjd i femte aktens scen 4 där Daphne vägrar svara på Apollos kärlekskänslor, flyr och förvandlas till ett lagerträd. Nästa, femte scen består bara av musik, först instrumentalt och sedan 'Siunges ur lufften dässe wärser' (s. 154) om Daphnes ära och minne. Det viktigaste om situationen mellan Daphne och Apollo sammanfattas i diktens andra vers:

Däss ögon äy Blygden, män ärbara Dygden

Sist slutit har till, såm Kyskheten will,

I trohet de blunda, män himmelens runda,

Dät undrar nu på hwad Dygden kan rå;

Sij Kiärlek äy winner, Si döden äy hinner,

Att slita hwad binner åss redlighet så.

Daphne har sagt ett bestämt nej till alla Apollos uppvaktning, vädjanden, övertalning och även våld, eftersom hon vill agera som det anstår en nymf, ägnad sig åt sin gudinnas tjänst. Hon förblir dygdig även inför döden och tycker att kärleksrelation mellan en gud och en nymf inte är lämpligt.

Dramats sista scen är Apollos monolog. I första delen av det nästan tvåsidiga begrundandet är innehållet detsamma – han hyllar Daphnes kyskhets, beskriver hur hon bad himlen att rädda henne medan hon flydde från Apollo och hur hon förvandlades till ett trä. Mitt i monologen ångrar Apollo sina handlingar (s. 156). Han lovar att minnas Daphne evigt och beslutar att hennes träd ska heta hans, grönska evigt i världen och på Parnassos och Helikon och alltid pryda segrare samt ‘Dygdens Barn’ till lön, bland annat sitt eget huvud. Mot slutet (den tredje delen av monologen) vänder han sig till folket med budskapet att ‘ett redligt dygde-hjärta’ vinner ‘All Swårhetz Tyngd’ och när vi har ‘rena tankar’ och använder förnuftet, inte bara lust, så går allt rätt. (S. 157)

Dramats upplösning har strukturerats så att läsaren eller åskådaren tillräckligt kan sörja Daphne i femte scenen och tänka igenom allt i sista, sjätte scenen. Apollos beskrivning, ånrande och det bästa som han kan göra för att gottgöra sin tanklöshet ger en känsla av att stycket avslutats ordentligt, ger fred, har en tydlig struktur och ramar in dramat. Moraldelen till folket känns också som ett tidsenligt slutsteg ut ur dramatiska händelser och hela dramat, även om som pedagogisk text.

Några hemligheter finns här inte att lösa, liksom *Darius* och *Ester*. Men när man jämför expositionen med dramats avslutning, så framstår handlingens huvudlinje (Sjöberg 2006: 47) först från och med omvändningspunkten av dramat. Avslutningen svarar inte på frågor från Pythonhistoria, utan bara Daphnes historia. Man kan bara mycket abstrakt ge en generell huvudfråga och ett svar på hela stycket alltihop och det kan vara frågan om världsordningen och relationer mellan gudarna, odödliga och människorna då, och om deras rätta uppgifter som varje ‘stånd’ måste förstå och följa för att alla skulle få vara lyckliga.

*

Hos de fyra dramas avslutningar sticker det ut att *Iphigénie* skiljer sig från alla andra. När en viktig hemlighet röjer sig i *Iphigénie* och löser alla moraliskt ytterst komplicerade problem som hela stycket har sysslat med, och direkta moraliska lärdomar inte uttrycks, är de andra tre utan hemligheterna snarare som visare och lärare i avslutningarna, hur man måste relatera sig till vissa frågorna och vad man borde lära sig av den slutade historien.

Esters upplösningen känns enklast och utan stora överraskningar. Ester riskerar med sitt liv och erkänner Hamans handlingar samt sin egen tro som är olika från Ahasverus. Hon lyckas, Ahasverus är på hennes sida och dramat slutar med sammanfattande sång om trohets värde och kristen Guds nåde.

Darius liknar delvis *Ester*. Det slutar med ganska liknande fredliga moraliska sammanfattningen, bara sluthändelser tar lite tid och innehåller ett steg på sidan eller tillbaka – Sysigambis och Närskyltes dialog gör dramat mer färgstarkt, men har inga rötter i tidigare handlingar, inte heller senare.

Även *Apollo* slutar med monologen som sammanfattar allt, ger moraliska värdering om händelser och visar att Apollo förstod sina misstag. Som Alexander, vänder också Apollo sig till åskådare och ger direkt råd som baseras på dramats slutsatser.

3.6 Sammanfattning om struktur

Det återstår att ge en översiktlig bild av Börks två tragediers struktur enligt den tidigare närmare analysen.

Börks expositioner är båda relevanta och spårbara enligt franskklassicistisk syn på tragedins struktur, kanske lite avvikande från idealet – i *Apollo* använder Börk snarare kontrasteffekt och abstrakt idéinnehåll mot följande händelser och i *Darius* är expositionen lite lång och inte så enkelt urskiljbar från knuten. I *Darius* använder man även prolog som inte är förbundet med handlingens innehåll. De expositionerna inleder tragedierna så att publiken kan få bakgrundinformation och huvudfrågorna (även om abstrakt i *Apollo*), men deras frågor och längd är inte mycket stark enlighet eller balans med tragediers upplösningar.

När man tar hänsyn till knutar i Börks tragedier så kan man inte jämföra dem exakt med Racines *Iphigénie* som skapar mer dramatisk spänning. Ändå är *Apollo*s och *Darius*' knutar inte för enkla eller förutsägbara, de utvecklas steg för steg. Karakteristisk är att *Apollo* består av två ganska löst förbundna historier, men de passar ihop.

Darius' och *Apollo*s omkastningspunkter är enklare att bestämma än i Racines *Iphigénie*. Ändå är *Darius*' första peripetivariant inte så oväntad och den andra inte så klar som ny informationspunkt i handlingen. *Apollo*s peripeti förbinder två olika handlingslinjer och är därför också lite avvikande från idealet, medan t. ex *Iphigénie* är full av verkligen oväntade och handlingens gång förändrande möjligheterna.

Även ordentliga höjdpunkter saknar man inte i *Darius* och *Apollo*, båda fängslande och klart urskiljbara i handlingens linje. Ändå, återigen är det iögonfallande att just *Iphigénies* klimax är mer relaterad till mer komplicerade moraliska frågor och fler karaktärerna är blandade.

Knutens upplösningar – Börk använder mer klart och direkt moraliska sammanfattningen och tar mer tid på upplösningen. Båda hans tragedier slutar med en ordentlig monolog som försöker ge råd till åskådare. Ungefär på samma sätt är det i *Ester*, men *Iphigénie* är

återigenigen olika. Racine svarar även mycket direkt expositionens frågor i sina pjäser, men Börk kan inte göra det direkt i *Apollo* som består snarare av två historier.

Sammanfattningsvis blir det tydligt att Börk följer nästan alla franskklassicistiska krav på tragediers struktur, men de är ofta inte så balanserade och klart följbara som i Racines *Iphigénie*. Börks expositioner och upplösningar svarar inte så exakt mot varandra som Racines; några delar (t. ex Darius exposition eller tidshoppning med Sysigambis och Närskylte) kan vara lite överflödiga ur balanssynpunkten. Samtidigt är även Börks ämnesval inte ett sådant som skulle låta konstruera strukturer med verkligen överraskande omkastningar eller ge riktigt spännande frågor att svara på i upplösningar. Hans tragedier är mer jämförbara med Racines *Ester* som är ett lite enklare verk med tanke på skolelever. Samtidigt är Börks tragedier ändå längre än *Ester*.

4. Miljö

Börks *Apollo* och *Darius* visar antikmytologiskt respektive antikhistoriskt ämnesval (Dareios I var en historiskt välkänd kung som levde 549–486 f. Kr.). *Iphigénie* är antikmytologiskt, så som *Apollo*, och *Ester* använder ett kristet, bibliskt motiv. Den sista är författad 1689 och Racine var helt säkert fullt medveten om Boileaus synpunkt runt 1674 om hur 'fåfängt nitisk' och 'galet from', förlöjligande av Gud och dödande för dikten skulle kristna ämnen vara. Men från Boileaus hårda och eldiga ordrikedom kan man ana att han kämpade med något ganska gemensamt. Då kan man inte mycket förvåna sig över Börks miljö- eller ämnesval med *Darius* också. Borgerlig eller lägre är hans miljö åtminstone inte, utan helt i linje med tiden, även om inte exakt med största dramateoretiker Boileau.

Darius är heden och *Darius* föreställer historiska händelser, men huvudkaraktären agerar exakt som en kristen eller antik huvudkaraktär med sina dygder och vana att be hjälp av

himlen. *Esters* ämnesval kan man grunda även på faktum att det var riktat först till unga ädla damer för studieändamål.

5. Personernas sociala nivå

När man koncentrerar sig på Börks *Apollo* eller *Darius*, får man se hjältarna som fungerar som förebilder och som definitivt härstammar från högsta samhällsställning eller till och med (i *Apollo*) antikgudarna eller mytologiska varelser. Även Racines *Iphigénie* och *Ester* pratar om de högsta i samhället – om kungarna, deras familj och närmaste krets eller jämlika. (Intressanta faktum är att både *Darius* och *Ahasverus* var Persiens kungar.) Ändå finns några 'lägre' karaktärerna också - *Mardocai* vaktar *Ahasverus* slottsingång och drottningen *Esters* bakgrund är egentligen inte så hög. Huvudtemat, fara för judarnas liv, hänvisar till deras lägre position i Persiska riket. Men huvuddialoger äger rum mellan de med högsta titlarna.

Även *Darius* rör mycket direkt ett fall från den högsta topp i samhället. Han själv (medan han är fångslad mellan fyra vaktare) och *Alexander* (i sista akt) nämner just det som en viktig del av *Darius* ödestragedi. Men direkta huvudkaraktärerna från lägre samhällsdelar finns inte. Också i *Iphigénie* syns *Eriphyle* vara av sämre ursprung, men visar sig senare vara en prinsessa.

6. Decorum

Vad gäller uttrycksstil, så har såväl *Darius*, *Apollo*, *Iphigénie* som *Ester* skrivits i verkligen konskvent högstil. T. ex i *Darius*, även två förrädare utan samvete, *Bessus* och *Nabarzanes*, pratar med varandra innan sin brottslighet:

Nu *Alexanders* är vår Liufwa Foster-ort,

Dän såm af urmins Tijd har kyst de *Persers* Spira

Måst under Trälldoms ok, en annan Härre fira;
Åkk lida dät sãm äy dät Tappra Folket bort,
Ah harm! dät kåstat har mång hiältars hierte blod,
Mång Tappra *Perser* ha här för måst ynkelig blunda;
Ändå wij flyktig' ä åg lär åss sist tillstunda,
Ett omildt mord åkk dråp för lön åk äre-stod.
Ska då äy dænna dag sãm nu *Aurora* Blåss
Så wakkert tänder åpp, till Nattens mörker sluta,
Äy göra att wij kan dæn länge längtan niuta.

Också negativa karaktärerna i Ester (Haman och Hidaspe) pratar med varandra med samma stil som är genomgående i hela stycket. Haman beskriver sitt tidigare liv till Hidaspe, medan de diskuterar sina ilskna planer:

Jag wil för tig min vän, mitt hierta mer uptäcka
Och utaf ödet mitt, tig mera kundskap räcka,
Såsom ett litet barn, kom jag i Persiers wåld,
Regerar Riket nu, til hwilket jag blef såld.
I rikedomar är iag sielfwa Kungen lik,
Och hela werlden ser ej någon mera rik.
Mig fattas ingen ting mer'n kronan som han bär
Ända mitt stålta mod, det kan ei stana här,
När iag Mardocai i porten så ser sittia,
Mång tusend sting det i mitt hierta månde skyttia.

Ibland framträder i Darius ändå några vardagliga uttryck, t. ex 'nå wäl' (273), 'io män' (286, 290), 'ia men' (287), en vän Artabazus säger till Darius: 'Kåm då Darius kåm håll äy din gamla låt ..' (276) och på sidan 293 berättar Nabarzanes att Darius har vägrat följa med sina förrädares 'Ape-spel'. Ofta känns uttryckssätt enfaldig, t. ex när Alexander pratar efter sina långa lovord om sig själv: 'Men sij hwart will Iag hän? Hwem nu wäl Stunder har? / Att om min tapperhet så rika Låford höra?' eller:

Iag blir af dätta Tal hel flat åg nästan häpen,

Hwad blir min Seger-Lön? Mitt nams fullkåmlighet?

Åk dät såm mig förnämst har så ståndaktig giort,

Till sökia *Perser* å en Flyand' Foot uphinna;

Åm Iag nu skulle äy *Darii* samtal winna,

Åg wisa Nåde när mig Nådig wara bort.

I *Ester* är det annorlunda – vardagliga uttryck finns inte ens i det lilla antal som finns i *Darius*, beror det på franska originalen eller på översättarens smak. Också till enfaldigheterna eller grovkornigheterna kan man inte hänvisa direkt. Samtidigt är dekorationer också inte överflödiga – man upprepar inte en och densamma tanke i olika komplicerade former mycket många gånger i monologer, och dialoger utvecklar sig ganska kortfattade (t.ex s. 10–15 i *Ester* eller 270–281 i *Darius*).

I *Apollo* är uttrycksstil liknande den i *Ester*. Alla karaktärerna pratar i högstil, samtidigt är det inte mycket komplicerat eller överflödigt dekorerat. Dialoger är enklare än monologer. Alla karaktärerna är positiva, det finns inte ens en sådan som man kan vänta sig grovkornigheterna lite mer av. De lägsta av karaktärerna är vanliga människor Menalcas och Galathea. Menalcas pratar med Galathea på så sätt:

Wak upp min Siäle-wän, wak upp af söta Dwalan!

Åk lät äy Sömnens Lust din Ögon sluta mer,

Dy alt hwad du för dig på wida runda ser,

Nu syns såm willia dig till tjänster sin intala

Hör huru hiärtelig de giälla fåglar siunga! (S. 129)

Två gudar, Apollo och Mercurius, båda roliga och skojande i deras konversation, kan ändå uttrycka sig så högtidigt:

Nu måst du wisa ut hwad såm din pil åg skiäkta

Din wissa Båga kan dän himlen dig har giett,

Ditt Låf dät äwigt blir när Striden Lykten sett,

Åg mörkret wågar äy att mer mot himlen fäkta.

Monologer är även mer poetiska, t. ex Apollos monolog när han förstår att han är förälskat (s. 145). Men under samtal med Mercurius igen, när Apollo är arg på Mercurius som önskar att han skulle sluta leta efter Daphne och börja med att ordna spelen för själva Apollos ära, uttrycker han sig så:

Hwar är nu Majæ Sån din Såkkrad' himbla-Tunga?
Hwar dän wältalighet din läppar pläga ha?
När såm ett stadigt näij har hörs men intet Ia,
Är du wäl flugen ner att Sinnet mitt betunga?
Iag wissar mig där åm att Iag straxt hånne finner,
I dänna Iage-park. Är då wäl så lång tijd,
På hwilken Stridens lön åg Segren lägges nijd?
Mån på dän öfre dag man dätta ikke hinner?
Ty fly till Himlen upp åg bed att öfwer-makten,
Sig görer wäl tillredz att fira detta Spel [..]

Här och i andra dialoger (t. ex särskilt på s. 153 med Daphne) uttrycker man sig klart, snabbt och kort, det finns till och med några talspråkliga 'nä wäl' eller 'io män' liksom i Darius, så att pjäsen överhuvudtaget inte känns så svårt att följa och använder olika stilar för olika situationer. När Boileau krävde att karaktärernas uttryckssätt måste vara naturligt, inte retorisk och deklamatorisk, 'varje passion får sitt uttryckssätt' (114–115), då skulle jag säga att det gäller bra för Börk.

Att analysera *Iphigénies* uttrycksstil är ju att analysera översättningen, men grovkornigheter eller skämt finns där inte. I kritiska stunder i handlingen och i dialoger pratar man mer direkt (t. ex när Arcas säger ut Agamemnons plan att offra Iphigenia, s. 332–333), annars mer poetiskt.

All den stilistiska och språkliga liknande mellan de fyra pjäserna är in enlighet med t. ex Pfisters observation om estetisk homogenitet i franskklassicismen. 'The figures essentially all speak in the same kind of rhetorically elevated and metrical style.' Pfister

nämner att det hör även ihop med dramakarakterernas sociala homogenitet och att karaktärernas psykologiska individualitet 'is restricted to certain stylistic nuances'. (Pfister 2000: 120)

Även Boileau som önskade ädla uttryckssätt och höga toner (2011: 115), 'raskt och livfullt, praktfullt omväxlande språket med eleganta verser' (2011: 118) skulle vara nöjd särskilt med Racine, men även med Börk här. Båda har använt 'sunt förnuft', dvs lite olika uttryckssätt för olika delar och tillfällena i sina texter, skrivit kortare där det behövs, men inte grått, utan tillfogat 'prakt' (s. 106) i monologerna och långsammare diskussionerna; de har undvikit 'döda detaljer' och 'ofruktbara överflöd' av dem (2011: 105). Stilen omväxlar verkligen ganska mycket, så som Boileau önskade.

Boileau uppmanade också (106) att undvika allt som är vulgärt och just det har Racine och Börk gjort. När Boileau kräver 'ädel ämnesval' (s. 107), har Racine och Börk skrivit i enlighet med just detta.

Men direkt uttryckt ädla ämnesval är i *Iphigénie* mer tydligt än i de andra tre pjäserna. Man kan nästan inte räkna tillsammans antalet tillfällen där det pratas direkt t. ex om ära. I Darius sysslar man med hans höga handlingssätt när han inte vill förråda sitt folk och flyr inte från Nabarzanes och Bessus händer. Alexander agerar också ädligt mot Darius. Apollo har interna stridigheter mellan gudomliga plikter och handlingssätt och sin kärlek mot bara en nymf. Ester och Ahasverus agerar som de högsta i samhället med högsta moral. Men bara i Iphigenia nämner man direkt hela tiden 'ära', 'skam', förolämpning, högt ursprung och annat i förbindelse med ädla moral, lämplig för kungar och hjältar, ledare i alla rörelser.

Lite olika är musikaliska eller körliknande mellanspel, om de finns. I *Darius* och *Iphigénie* finns de inte, men i *Ester* talar och sjunger hennes följe, israeliterna, i varje kritisk punkt under handlingen, och i *Apollo* finns också sånger som i manuskriptet har markerats även med notlinjer. De mellanspelen är mycket mer poetiska och fyllda av

dekorationer. De är också på andra versrytmer än resten av pjäsen. T. ex *Esters* sista, femte akten börjar och slutar med en sådan kördel.

Sammanfattningsvis skulle jag säga att *Darius* och *Apollo* känns på sitt uttryckssätt lite enklare och mer direkt än Ester, och inte alls så högtidlig som *Iphigénie*. Ämnesvalet eller ädliga moraliska synpunkterna är egentligen mycket liknande, högtidlig stil eller önskan att uttrycka sig på högt sätt är liknande, men karaktärers direkt betonande att deras ära och stora känslor är på spel, är lite olika.

7. Antalet personer

I *Iphigénie* finns det tio viktiga karaktärer, samtliga omöjliga att utelämna. I *Ester* finns det tolv, men *Esters* följe skulle ha kunnat bestått även av ett annat antal personer i stället för just fem som Racine har bestämt sig för. I *Darius* finns det elva viktiga karaktärer, tillsammans med ett par tjänare som inte har några repliker. I *Apollo* finns det också elva, dessutom några satyrer och cykloper utan repliker.

Här finns tydligt en stor skillnad mot tidigare svensk dramatik, t. ex Messenius och Prytz pjäser, där det finns mycket fler personer. Börk liknar på denna punkt tydligt franskklassicismen.

8. Tragiskt vs. lyckligt slut

Ester som är ju egentligen tänkt och skrivit för att framträda av unga damer i en flickskola, slutar lyckligt. Fastän Persiens kung Ahasverus har låtit Haman döda alla judar i riket, kan Ester övertyga honom och Haman får sin avtjänade straff.

Även *Iphigénie* ganska tragiskt. Eriphyle måste dö, men hennes ursprung, öde och karaktär har utmålats negativt och nu får det något slut, fastän verkligen tragiskt. Men Iphigenia, Achilles och Agamemnon med Clymenestra blir fri från de hemska frågorna

mellan tragiska möjligheterna. Iphigenia och Achilles kan fortsätta med att gifta sig och verkligen älska fritt varandra.

Apollo slutar tragiskt för Daphne fastän hon får någon seger över Apollo. Om vi räknar med att pjäsen koncentrerar sig till världsordningen där höga gudar har makt över människor och människor glömmer inte att tacka gudar för sin lycka, och till Apollo som en av dessa gudar, så återställs världsordningen på nytt i slutet av stycket – Apollo blev fri av sin olämpliga passion mot olämpliga varelse för en gud, och mänskligheten blir fri av hotet – Python. Daphne uppför sig som en nymf bör göra – hon blir dygdig och ger inte efter för Apollo. Apollo lär sin läxa och bevarar värdigt minnet av Daphne – en lagerkrans på hans huvud. Ändå är han sorgsen.

Men *Darius* slut är det olyckligaste av alla. Hans öde går på värsta sätt för honom och till och med Alexander hittar honom inte innan döden. Samtidigt lovar Alexander straffet till Nabarzanes och Bessus, och det känns att perserna får en rättvis härskare och Alexander lovar att ge Darius en värdig begravning.

Därmed kan man säga att de fyra sluten är olika, men Racine är i detta avseende mindre tragisk än Börk. I ett avseende är sluten liknande – till och med de tragiska är inte det värsta av alla möjligheterna. De återställer ändå ordningen igen, så som Sjöberg 2009: 110 så starkt betonar om franskklassisk tragedi – ordningen i Agamemnonns familj och Grekland, i Ahasverus Persien och bland judarna, i den antika mytologiska världen där människor hade glömt att berömma och tacka gudarna och Apollo hade glömt sina plikter, samt i Persien då landet efter tiden av krig får en ny rättvis härskare i Alexander.

Sammanfattning

I den här uppsatsen har jag undersökt två av Isaac Börks tragedier systematiskt utifrån de franskklassiska dramateoretiska reglerna och idealen. Isaac Börk var en av ledarna för den första svenska inhemska teatertruppen (som dessutom agerade bland annat ganska länge hos hovet och med kungens godkännande) och troligtvis den mest produktive författaren av svenska dramer på tiden franskklassicismen blomstrade i Europa och utövade sina första influenser i Sverige. Det skulle ge oss en mer specifik kunskap om den svenska dramatikens utveckling om vi kan fastställa i vilken riktning det gick på 1600-talets slut, efter att teaterkonsten hittills nästan enbart hade stått i utbildningens tjänst i (hög)skolorna.

För att få en systematisk bild av de eventuella franskklassicismiska inslagen i Börks dramer under den nya riktningen i Sverige och för att få djupare förståelse av hans verk och det nya i hans bidrag till utvecklingen av Sveriges dramakonst använde jag som metod dåtidens regelsättande teoriverk om diktkonst (som ju dramakonst var på den tiden), Nicolas Boileaus *Diktkonsten* (1674). För att jämföra också mer praktiskt Börks verk med de franskklassicismiska idealen använde jag två dramer som är bland de mest kända i franskklassicismen och världslitteratur, dessutom sådana som vi har starka skäl att tro att Börk kände till – Jean Racines *Iphigénie* och *Ester*. Jag undersökte i min analysdelen franskklassiska idealstrukturen i Börks dramer under jämförelse med Racines (exposition, knuten, peripeti, klimax och upplösning), vidare versmåttet (franskklassicismen älskade alexandrin), de tre enheterna (att det bara skulle finnas en handlingslinje in ett drama, som utvecklas under en dag på en plats), miljö (franskklassicismen föredrog att skildra antiken och historien i sina dramer), karaktärers sociala nivå (de borde vara just av högsta ursprung), decorum (dvs hög uttryckssätt som avstår från vulgarismer, använder inte skämt i tragedi och försöker vara den mest eleganta och höga), karaktärernas antal (det

föredrogs mindre antal) och dramers slut (franskklassicism försökte skapa något slags ordning och balans gällande dramers upplösningar, inte fullständig kaos och tragik).

I min undersökning kom jag först fram till att Börk använder smidiga alexandriner både i *Apollo* och *Darius*. Han är även mångsidigare än Racine i den här frågan – växlar rimschemat och kvinnliga och manliga rim. Han också byter alexandrin till kortare versrader när han vill uttrycka moral i dramats slut eller använder sånger i dramat.

De tre enheterna är bara lite lösare hos Börk än hos Racine som håller dem strikt efter idealet. Tidens enhet följer idealet hos Börk, men rumsområde är lite större än bara exakt en viss plats, t. ex palatset i *Ester* eller tältläger i *Iphigénie*. Börk har varit förmodligen påverkat av holländsk tradition som använde första och andra skåderummet på scenen och som fanns också i Lejonkulans teater där Börks trupp framträdde. Inte heller handlingens enhet är så stark i Börks *Apollo*. Första och andra halvan av pjäsen är relativt löst förbundna och framstår som två olika historier, även om de passar ihop och övergången är smidig.

Börk följer också den franskklassicistiska dramastrukturen, även om inte så idealt tydligt och skickligt som t. ex Racine. Börk har klara expositioner, knutar, peripetipunkter, klimaxsnitt och upplösningar; man kan dela in hela hans dramer i dem. Men *Apollo* är ändå lite olika på grund av de tidigare nämnda två halva, även om man kan identifiera alla klassicistiska strukturdelarna där. Det består av två lösare förbundna delar, lite som två historier som följer varandra. Det liknar inte *Darius* och inte heller Racines dramer, och det leder även till att *Apollo*s exposition inte svarar för hela stycket och så inte heller upplösningen. *Apollo*s exposition är också lite abstrakt och sysslar inte så exakt med att förklara någon konkreta bakgrunden till följande händelser. Samtidigt är det mycket väl urskiljbar. *Darius*' exposition är lite svårt att urskilja från knuten och en scen i knuten bryter lite handlingens enhet. Omkastnings-, dvs peripetipunkter i Börks dramer är klara på grund av handlingens större enkelhet i jämförelse med Racine som visar flera mycket underraskande omkastningspunkter i *Iphigénie*. Börks dramer slutar mer högtidligt och

tydligt uttryckt moralsammanfattningen till publiken, något som t. ex i *Iphigénie* finns inte alls. Överhuvudtaget liknar Börks dramers struktur snarare *Ester* som är betydligt enklare och riktat till skolelevers skådespelarförmågor.

I miljövalet är Börk även lite striktare enligt det franskklassiska idealet än Racine som avvikit något från Boileaus starka rekommendation av antika ämnen med *Ester* i bibliska föreställningen av Persien. Börk använder antik miljö både i *Darius* och *Apollo*, även om den förra äger rum i historisk tid i Persien.

Personernas sociala nivå är högsta av högsta hos Börk. *Apollo* handlar om antika gudars relation till odödliga varelser, och 'vanliga' människor är bara bikaraktärer (men dygdigaste). Darius och Alexander är kungar, dessutom riktiga hjältar som man kan bara ta förebild av, så som franskklassicismen och Boileau önskade. Hos *Apollo* kan man hitta dåliga sidor, men de bara betonar hjältens riktigt höga och iögonfallande egenskaper och mycket större antal positiva sidor, så som Boileau rekommenderar. Python i *Apollo* och Bessus samt Nabarzanes i *Darius* är ändå nästan helt negativa (men ändå sökande efter högsta positioner), samtidigt nödvändiga för att handlingen skulle dra i gång och hjältarna skulle visa sina dygder.

Om decorumfrågan, dvs frågan om ädla, högt uttryckssätt utan att blanda skämt och tragik, att avstå från vulgariteter, vardagsspråket och allt likadant, känns *Darius* och *Apollo* lite enfaldigare än Racines dramer. Båda författarna uttrycker sig direkt, utan överflödiga 'prål och präkt' (Boileaus varnande ord), men Börks uttryckssätt känns delvis mer som en blandning av vissa upprepande höga uttryck och samtidigt ibland grövre språk. (Sellin 1877: 76 karakteriserar det på så sätt, även om kanske för föraktfullt: 'Behandlingen af språket företer samma vacklande och osäkerhet som hos de andra författarne under denna tid.') Ändå innehåller de inte alls något vulgärt eller det finns inga direkt skämt där. Dåtidens svenska språkets möjligheter i höga toner i vers var troligtvis inte så breda som i franska. I *Darius* och *Apollo* finns några talspråkliga uttryck (t. ex 'nå väl') som Racine aldrig använder, men ädella moraliska synpunkterna är

egentligen mycket liknande. Annorlunda är att i Racines *Iphigénie* pratar man ytterst ofta om sin ära direkt, samtidigt i *Apollo* och *Darius* görs det mycket mindre. Ändå är hedersfrågan genomgående viktig hos Börk också och det finns i hans dramer både innehållsligt och i uttryckssättet.

Antalet personer är hos Börk, så som hos Racine och franskklassiska idealet litet – 10–12 karaktärer.

Alla dramer slutar åtminstone delvis ordningsuppsättande. *Darius* är den mest tragisk, men Alexander som bör vara Darius fiende gör allt för att ära honom och hämnas hans förrädare. Något slags rättvisa försöker man ställa upp i slutet, inte låta fullständig fördömdelse att förhärska. Också Darius själv ger sin godkännande till Alexander. Även *Apollo* slutar tragisk, den mesta för Daphne. Men ändå segrar hon moraliskt över Apollo, Apollo ångrar sig, förstår hans fel, lovar ära Daphne evigt och äntligen har han ju räddat världsordningen från Python.

Man kan verkligen sammanfatta att Börks dramer skiljer sig endast i liten utsträckning från de franskklassiska idealen. På de flesta punkter överensstämmer de påfallande starkt med de franskklassiska idealen. Det känns som om avvikelserna har kommit av bristande förmågorna att nå någon jämförbar nivå liknande Racine (speciellt i struktur), men ur struktur-, enheten-, vers- och andra omständigheternas synpunkt är Börk mycket franskklassistiska, nya typen författare i svensk dramalitteratur. (Andra tragediförfattare av denna typ arbetade först på 1740-talet [Sävborg & Joiner 2025].) Dessa överensstämmelser indikerar starkt att Börks tragedier är skrivna under direkt inflytande av de franskklassiska idealen.

Källförteckning

Atterbom, P. D. A. (1862). *Samlade skrifter i obunden stil: Tredje delen, tredje bandet* (Vol. 7). Project Runeberg. Hämtad 13 juni 2023 från <http://runeberg.org/atterbom/3-3/0023.html>

Breitholtz, L. (1944). *Våra första fransk-klassiska dramer: Celsius' Ingeborg och Dalins Brynilda*. Uppsala: AB Lundequistska Bokhandeln.

Dahlberg, G. (1976). 'Dän Swänska Theatren'. *Studier kring vår första fasta teatertrupp, dess scen och repertoar*. Göteborgs Universitet: Litteraturvetenskapliga institutionen.

Ekblom, B. (2022). *Härskarhyllning och påverkan. Panegyriken kring tronskiftet 1697 i det svenska Östersjöväldet*. Uppsalas Universitet: Litteraturvetenskapliga institutionen.

Hedberg, F. (1891). *Gustaf III:s operahus och dess minnen. Några samlade blad*. Stockholm: Hugo Gebers Förlag. Hämtad 26 maj 2025 från <https://arkivkopia.se/bok/runeberg-fhg3opera>.

Härskarhyllning och påverkan vid tronskiftet 1697. (2022). *Nättidningen Svensk Historia*. Hämtad 2 maj 2025 från <https://svenskhistoria.se/harskarhyllning-och-paverkan-vid-tronskiftet-1697>.

Epner, L. (1994). *Draamateooria probleeme II*. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

Karlson, K. F. (1904). *Darius: Ett förut otryckt svenskt drama uppfördt af det första svenska skådespelaresällskap, å teatern Lejonkulan i Stockholm 1688*. Litteraturbanken. Hämtad 1 februari 2023 från <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/B%C3%B6rkI/titlar/Darius/sida/5/faksimil>.

Lindström, G. (1969). *Att läsa dramatik*. Lund: Gleerup.

Ljunggren, G. (1864). *Svenska dramata intill slutet af sjuttonde århundradet*. Lund: C. W. K. Gleerup.

Marker, F. J., & Marker, L.-L. (1996). *A history of Scandinavian theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mortensen, A., & Ljung, P. E (sammanst.). (1988). *Texter i poetik: Från Platon till Nietzsche*. Lund: Studentlitteratur.

Lundgren, E., & Polack, C. (1910). *Lejonkulans dramer 3: Apollos*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet.

Noreen, E., Lundgren, E., & Polack, C. (1936). *Lejonkulans dramer 6: Orpheus, Darius*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet.

Olsson, B., & Algulin, I. (1987). *Litteraturens historia i Sverige*. Stockholm: Norstedt.

Olsson, B. & Vännen, T. J. T. (2006). *Stilutvecklingen i svensk litteratur 1600–1760*. Lund: Lunds Universitet. Hämtad 30 mars 2025 från <https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/6329494/625742.pdf>

Pfister, M. (1988). *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Raag, R. (2023). *Rootsi kirjakultuur uusaegsel Eesti-, Liivi- ja Ingerimaal*. Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Seltsi Toimetised nr 82. Tallinn: Eesti Teaduste Akadeemia Emakeele Selts.

Racine, J. (1871). *Comedia om Ester* [Elektronisk resurs]. Stockholm: C. G. U. Silfverstolpe. Hämtad 20 mars 2025 från <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:kb:eod-1584506>

Racine, J. (1958). *Racine's mid-career tragedies* (; L. Lockert, översättare). Princeton: Princeton University Press.

Sellin, E.J. (1877) *Svenska dramata under Karl den Elfte's regering*. Stockholm: Centraltryckeriet. Hämtad 18 maj 2025 från <https://catalog.hathitrust.org/Record/100506407>.

Sjöberg, B. (2006). *Dramatikanalys: En introduktion*. Lund: Studentlitteratur.

Sävborg, D. & Joiner, J. (2025). *Frihetstidens tragedi. En introduktion*. 1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies, vol. 22. (I tryck.)

Wieselgren, O. (1909). *Studier över Lejonkulans dramer*. Uppsala: Svenska Litteratursällskapet.

Wieselgren, P. (1947). *Isac Börk och Suno Engwall: Ett bidrag till kännedomen om 'Narva literata'*. Vetenskaps-Societeten i Lund. Årsbok 1947. Yearbook of the New Society of Letters at Lund. Lund: Gleerup, 49–88.

RESÜMEE

TARTU ÜLIKOOL

SKANDINAVISTIKA OSAKOND

Mari Bleive

Den svenska dramatikens utveckling mot franskklassicismen: Isaac Börks tragedier / Rootsi draamakirjanduse areng prantsuse klassitsismini: Isaac Börki tragöödiad

Magistritöö

2025

Lehekülgede arv: 65

Käesolev töö uurib süsteemselt kahte 17. saj II poole näitekirjaniku Isaac Börki tragöödiat prantsuse klassitsistliku draamateooria vaatenurgast. Börk juhtis esimest Rootsi omamaist teatritruppi, see esines muu hulgas ka õukonnale. Töö soovib selgitada küsimust, mida andis Börk ja kuidas arenes Rootsi draamakirjandus ajal, mil prantsuse klassitsism õitses Euroopas ja hakkas mõju avaldama ka Rootsis. Enne Börki tegevust oli Rootsi teater seisnenud peaaegu ainult (kõrg)hariduses õpilaste keelte- ja esinemisoscuse toetamises.

Kasutasin uurimismeetodina võrdlust ühe tollaegse prantsuse klassitsistlike kirjandusideaalide kokkuvõttega – Nicolas Boileau teosega „L'Art poétique“ (1674). Võrdluse süvendamiseks kasutasin lisaks kahte ajastu tuntumatest teostest, mida Börk tõenäoliselt ka tundis – Jean Racine'i tragöödiad „Iphigénie“ ja „Esther“. Uurimistöö peatükid keskenduvad Börki teoste struktuurile (ekspositsioon, tegevuse arendus, pöördepunkt, kulminatsioon ja lahendus), värsivormile (prantsuse klassitsism hindas aleksandriini), kolmele ühtsusele (üks tegevusliin, mis areneb ühe päeva jooksul ühes kohas), olustikule (prantsuse klassitsism eelistas oma draamades kujutada antiikaega),

tegelaste sotsiaalsele tasemele (soovitav oli kõrgeim päritolu), väljendusviisile (st kõrgstiil, mis väldib labast ja argist, ei kasuta nalja koos traagikaga jne), tegelaste arvule (eelistati väiksemat hulka) ja tragöödiate lõppudele (prantsuse klassitsism püüdis lahendustes kehtestada mingil määral korda ja tasakaalu, mitte lubada täielikule võidule tunnete kaost).

Uurimistöö käigus jõudsin järeldusele, et Börk kasutab nii „Apollon“ kui ka „Darius“ sujuvaid aleksandriine. Kolme ühtsuse järgimine on Börkil vaid veidi lõdvem kui ideaalselt rangelt Racine'il. Eriti ruumi osas on Börk tõenäoliselt olnud mõjutatud Hollandi traditsioonist, mis kasutas tagumist ja esimest eraldatud lavaosa, samuti ei ole tegevusühtsus „Apollon“ nii tugev. Börk järgib ka prantsuse klassitsistlikku draamastruktuuri, ehkki väikeste erinevustega Racine'ist. Näiteks lõpevad tema tragöödiad pidulikumalt ja selgelt väljendatud moraliseeriva kokkuvõttega publikule, mida „Iphigénies“ üldse ei ole. Üldiselt sarnaneb Börki draamade struktuur rohkem „Estheriga“, mis on oluliselt lihtsam (näiteks ei leidu nii palju sündmusi, mida saaks tõlgendada pöördepunktina) ja mõeldud aadlikoolis ettekandmiseks.

Olustiku valikus on Börk õige veidi kõrvale kaldunud Boileau tugevalt soovitatud antiiksetest lugudest. Mõlema tema tragöödia tegevus toimub antiikajas, kuid „Darius“ räägib siiski ajaloolistest isikutest. Tegelaste sotsiaalne tase on Börkil kõrgeim võimalik. „Apollon“ kujutab antiikjumalate suhteid surematute olendite ja kõige vooruslikumate „tavaliste“ inimestega (viimased on vaid kõrvaltegelased). „Darius“ näeme kuningaid, kes on eeskujuks ja tõelised kangelased – just nii nagu prantsuse klassitsismi ja Boileau ideaal.

Kõrgtasemel elegantne väljendusviis, kus ei segata nalja ja traagikat, välditakse labasusi, kõnekeelt ja muud säärast, mõjub „Darius“ ja „Apollon“ küll lihtsamana kui Racine'il, ent tõenäoliselt ei olnud tolle aja rootsi keele võimalused kõrgel tasemel luuleväljenduseks nii head kui prantsuse keeles. „Darius“ ja „Apollo“ sisaldavad mõningaid üksikuid kõnekeelseid väljendeid, aga aadellik õilsus nii väljenduses kui sisus (näiteks auküsimuste pidev mainimine) on väga sarnased. Tegelaste arv on Börkil samuti väike, nagu prantsuse klassitsistlikus ideaalis – 10–12.

Lõpplahenduste osas on „Darius“ traagiline, kuid Aleksander, kes peaks olema Dariuse vaenlane, suhtub temasse suurima austusega ja lubab hoolitseda õigluse jalule seadmise eest. Ka Darius ise annab Aleksandri valitsemisele oma heakskiidu. „Apollo“ lõpeb küll samuti Daphne jaoks traagiliselt, kuid nümf saavutab Apollo üle siiski moraalse võidu.

Kokkuvõttes võib öelda, et Börki draamad erinevad prantsuse klassitsistlikust ideaalist vaid vähesel määral. Tundub, et kõrvalekalded tulenevad pigem oskuste puudumisest, mis ei luba saavutada Racine'iga võrreldavat taset (eriti struktuuri osas), kuid Börk on silmnähtavalt klassitsistlik, täiesti uut tüüpi autor Rootsi draamakirjanduses.

Annotatsioon:

Töö selgitab, mida andis Isaac Börk Rootsi draamakirjandusele 17. sajandi lõpus, prantsuse klassitsismi õitseajal Euroopas. Antakse lühiülevaade Börkist, tema kohta käivatest senistest uurimustest, prantsuse klassitsismist ja selle levimisest Rootsi kirjanduskultuuri. Uurimismeetodina võrreldakse Börki tragöödiaid Nicolas Boileau teosega „L'Art poétique“ (1674), tuntuima kokkuvõttega prantsuse klassitsistlikest ideaalidest kirjanduses. Võrdluse süvendamiseks kasutatakse lisaks kahte ajastu tuntumatest tragöödiatest, mida Börk tõenäoliselt ka tundis – Jean Racine'i „Iphigénie“ ja „Esther“. Töö keskendub Börki teoste struktuurile, värsivormile, kolmele ühtsusele, olustikule, tegelaste sotsiaalsele tasemele, väljendusviisile, tegelaste arvule ja lõpplahendustele. Jõutakse järeldusele, et Börki tragöödiad erinevad prantsuse klassitsistlikust ideaalist vaid vähesel määral. Ta on Rootsi draamakirjanduse oluline uuendaja.

Märksõnad:

Näiteks: Rootsi kirjandus, prantsuse klassitsism, Isaac Börk, tragöödia

Lihlitsents

Lihlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemise

Mina, Mari Bleive,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihlitsentsi) enda loodud teose

Den svenska dramatikens utveckling mot franskklassicismen: Isaac Börks tragedier, mille juhendaja on prof. Daniel Sävborg,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

/digiallkirjastatud/

Mari Bleive

Tartus, 26.05.2025

Autorsuse kinnitus

Kinnitan, et olen koostanud käesoleva bakalaureusetöö ise ning toonud korrektset välja teiste autorite panuse. Töö on koostatud lähtudes Tartu Ülikooli maailma keelte ja kultuuride instituudi skandinavistika osakonna lõputööde juhendist ning on kooskõlas heade akadeemiliste tavadega.

/allkirjastatud digitaalselt/

Mari Bleive

Tartus, 26.05.2025

Lõputöö on lubatud kaitsmisele

Prof. Daniel Sävborg

Tartus, 27.05.2025