



Fig. 1. Pendang från sent 1500-tal i form av en salamander med en oregelbunden pärla, som kropp. Källa: Victoria & Albert Museum.

Barock zoologi

Ktonisk distansering i Haquin Spegels Guds werk och hwila

RIKARD WINGÅRD*

I sin klassiska studie ”The concept of baroque in literary scholarship” (1946) konstaterade René Wellek att uppfattningen att ursprunget till själva begreppet barock står att finna i det spanska *barrueco*, en oregelbundet, skevt formad pärla, måste överges för det troligare alternativet att det skulle kunna härledas från en särskild typ av skolastisk syllogism, med namnet *baroco*.¹ Frågan är väl ännu långt senare inte avgjord och behöver kanske inte heller avgöras till någons fördel, men det kan ändå vara intressant att titta på hur dessa irreguljära pärlor användes framförallt under sent 1500-tal och tidigt 1600-tal. Trots att namnet antyder att det skulle vara något fel på dem betingade sådana pärlor oftast ett lika högt pris som runda. De var inte minst eftertraktade, då de kunde infattas i pendanger, det vill säga hängande halssmycken, där de integrerades som delar i fint cicelerade figuriner av olika slag. Inte sällan representerade dessa figuriner olika monster, drakar, sjöjungfrur, sirener, och andra fabeldjur, som genom sina groteska och heterogena naturer kom att signalera en manieristisk estetik.² Det kunde också röra sig om verkliga djur, en del som också kunde hänföras till denna kategori av varelser i marginalen, till exempel salamandrar (fig. 1), ödlor och skorpioner, men som nu med hjälp av den oregelbundna pärlan flyttats till centrum, det mänskliga bröstet, att hänga där för att föras in i furstliga salar och kulturella salonger. Dessa barocka pärlor fångar således på ett upplysande sätt in hur det låga kunde bli det höga, det perifera det centrala i tidens kultur. Ja, själva pärlan i sig, oavsett form, skvallrar om detta förhållande. Skapad av den i dy och slam levande, primitiva musslan var den ett bevis på hur i skapelsen det högsta kunde utgå ur det lägsta.

*Universitetslektor i litteraturvetenskap, Institutionen för litteratur, idéhistoria och religion, Göteborgs universitet, rikard.wingard@lir.gu.se

Musslan, salamandern, ödlan, alla tillhörde de under 1500-talet och 1600-talet en diffus grupp av djur, som genom sitt utseende, sitt levnads-sätt, sin ibland giftiga, ofta slemmiga, alltid kalla natur skapade vämjelse i lika mån som de kunde locka till fascination. Om det finns en särskild klass av djur som kan sägas vara barocka, ur flertalet av de aspekter som har lagts i definitionen av detta begrepp, så torde det vara dessa så kallade lägre livsformer, arter vilka vi i dag klassificerar som mollusker, amfibier, reptiler, insekter med flera. I såväl det idéinnehåll som de stilistiska perspektiv vilka nedlades i och förknippades med dessa varelser tycks de på många sätt kunna härbärgera många av de kulturella uttryck och symbolvärden, som vi förknippar med det barocka, till exempel det ambivalenta, paradoxala, groteska och mirakulösa. I det följande ämnar jag närmare undersöka vad denna barocka potential – för att använda ett aristoteliskt begrepp – bestod i, vad den innebar för de konstnärer och författare, som på ett eller annat sätt inkorporerade dessa typer av djur i sina verk och vad djuren kan bidra med till tolkningen av dessa verk när denna potential uppmärksammas. Genom att ställa frågan om de låga organismernas funktion kan både det barocka och kampen mot det barocka belysas ur nya perspektiv. Efter en kort översikt över de lägre djurens position i den för- och tidigmoderna naturalhistorien och den konstnärliga genre kallad *sottobosco*, i vilken varelserna fick sitt tydligaste barocka uttryck, övergår studien i en närmare analys av ärkebiskopen och diktaren Haquin Spegels (1645–1714) epos om de sju skapelsedagarna, *Guds verk och hwila* (1685).³

Skapelsens nedersta pinnhål

Den antika föreställningen om en varats stora kedja, en *catena creationis*, var fortfarande högst levande under 1600-talet.⁴ Världens materia och organismer hade skapats enligt en fast hierarkisk struktur, vilken under medeltiden tog formen av en stega upp till Gud, *scala naturae*. Ju närmare en organism på stegen befann sig jorden, de döda mineralernas domän, desto längre var denna ifrån Gud och därmed också desto mindre perfekt till sin skapnad. I aristotelisk mening hade olika organismer mer eller mindre utvecklad själ eller form. Växterna ägde en endast vegetativ själ, kapabel till reproduktion och tillväxt. Djuren ägde också dessa egenskaper men var i tillägg berikade med en sinnlig själ, vilken tillät dem rörelse och sinnesförnimmelser. Människan, ensam, ägde ytterligare en själ, den rationella, vilken möjliggjorde tankeförmåga. Detta i sig behöver inte föranleda en normativ skala, och det var inte heller Aristoteles intention, Men till läran om själarna lades idén, sprungen ur Aristoteles metafysik, att alla varelser har potentialer som de endast kan utveckla till en viss

gräns, de är i så måtto mer eller mindre berövade den fullständighet som står att finna hos Gud.

Genom framförallt senantikens nyplatonism fastslogs även att det inom varje grupp fanns en intern gradation, med övergångsformer emellan, så att hela skapelsen bildade en enda lång sammanhängande kedja eller steg av kontinuerlig själsutveckling. Växterna stod i detta avseende närmast mineralerna med fuktiga, lågt växande svampar och mossor på den allra nedersta stegpinnen, medan större, blommande buskar och träd gränsade till djuren. Bland djuren var de till växterna och jorden närmst hörande de i denna artikels inledning nämnda grupperna, reptiler, amfibier, insekter och så vidare. Som Arthur Lovejoy skriver blev resultatet

the conception of the plan and structure of the world which, through the Middle Ages and down to the late eighteenth century, many philosophers, most men of science, and, indeed, most educated men, were to accept without question – the conception of the universe as a “Great Chain of Being,” composed of an immense, or – by the strict but seldom rigorously applied logic of the principle of continuity of an infinite, number of links ranging in hierarchical order from the meagerest kind of existents, which barely escape nonexistence, through “every possible” grade up to the *ens perfectissimum* [...].⁵

Vad som främst kännetecknade de mer ofullkomliga djuren var deras relativa brist på själ eller form, vars förhållande till materien, dess potentialitet, Aristoteles, som sagt, uppsatt som det avgörande kriteriet för en arts vitalitet och därmed för dess plats i varats stora kedja. Materien bestod av de grundläggande fyra elementen: jord, som är torrt och kallt, vatten, som är fuktigt och kallt, luft, som är fuktigt och varmt, och eld, som är torrt och varmt. De lägre, formlösa djuren bestod i korresponderande grad av de lägre och tyngre elementen, jord och vatten, och ansågs på grund av detta ha endast en låg intern värme, som upprätthöll dem. Detta gjorde i sin tur att de lätt förlorade sin form och återgick till ursprungsmaterien. För vissa lärde var det inte ens helt klart hur de skulle klassificeras, eftersom många av dessa djur tycktes vara levande under vissa perioder och döda under andra (till exempel under vintervila, eller i transformation från larv till insekt). Härav kallades de stundom för *ephemera* eller *temporariae*, då deras anknytning till det levande tycktes ytterligt svag.⁶

De ofullkomliga djurens närhet till materien kom också till uttryck i att många av dem hölls för att genereras direkt ur denna, att så att säga erhålla sin form inte från en föräldrageneration utan från ett formlöst, dött substrat. Maskar, larver, bin, getingar, sniglar, ormar, grodor, paddor, musslor, sjöstjärnor, till och med ålar, möss och mullvadar ansågs uppstå spontant ur jorden, ur exkrementer, ur trä, ur päls och hår, ur ruttnande

kadaver, ur surnad mjölk, rutten halm, ur havsskum och andra ämnen. Denna uralstringsteori, också den stammande från Aristoteles, omformades och diversifierades under sekelns gång men stod i princip ohotad till andra hälften av 1600-talet, när den experimentella vetenskapen och mikroskopet gjorde det möjligt att mer i detalj kunna observera mindre arters fortplantning.⁷ Det tog dock lång tid att fullständigt göra slut på föreställningen. Så sent som 1871 ansåg William Thompson och Thomas Henry Huxley det påkallat att motbevisa uralstringsteorin, då de menade att många naturforskare fortfarande höll fast vid den.⁸

På skogsgolvet

Det kanske tydligaste exemplet på hur de mindre perfekta djuren och de idéer som var associerade med dem kunde iscensättas i en barock estetik finner vi i den konstgenre som går under namnet *sottobosco* eller *bosstilleven*. Som namnen antyder rör det sig om konstnärligt arrangerade motiv från skogens undervegetation, oftast framställda som mörka, fuktiga miljöer, där reptiler, amfibier, insekter, svampar och andra lägre livsformer, inte sällan inbegripna i kamp med varandra, utgör bildens fokalpunkter (fig. 2). Utvecklad under 1650-talet av holländaren Otto Marseus van Schrieck (1613–1678) blev den snabbt populär bland konstsammlare och lockade flera konstnärer att följa van Schriecks exempel. Bland dem finner vi till exempel Willem van Aelst (1627–1683), Matthias Withoos (1627–1703), Elias van der Broeck (1649–1708) och Rachel Ruysch (1664–1750).⁹ I Sverige tycks genrens ende representant ha varit den från Kiel bördige Johan Johnsen (1653–1708), som utförde en del *sottobosco*inspirerade målningar – förmodligen efter att han gått i lära hos van Aelst – under sin tid vid Forsmarks bruk, där han stod under beskydd av brukets ägare Georg de Besche (1641–1704).¹⁰

Sottoboskokonstnären använde sig av de låga djuren (och växterna) för att skapa effekter och förse målningen med ett idéinnehåll som vi ofta förknippar med barocken. Eftersom djurens former var så instabila, skriver Karin Leonhard, blev de intressanta för den sena renässansen, då de kunde uppvisa ”a great variety of shapes, textures and colors”.¹¹ Dessa extravaganta varelser utgjorde anomalier i skapelsen, men manifesterade också just därför, i en barock anda av *merveilleux*, desto bättre Guds allmakt och härlighet. Om vi med barocken vidare menar ”a display of ambiguity, change, uncertainty, and abundance”,¹² tjänade de lägre varelserna i undervegetationsstillebenen som utmärkta förmedlare av en sådan estetik. Det barocka ”vecket”, för att tala med Gilles Deleuze, vilket omöjliggör varje gränsdragning och upplöser alla dikotomier, finner sitt materiella uttryck hos dessa varelser.¹³ De är varken riktigt levande eller döda. De är både

skapade av Gud och inte. De har själ men förlorar den ständigt för att på nytt återfå den. De tycks ena stunden inte existera, men i nästa, genom sin snabba reproduktion, myllra i oräkneliga antal. De står längst ned i skapelsekedjan men demonstrerar samtidigt Guds sinnrikhet i de under detta tidevarv ofta citerade formlerna ”natura nusquam magis quam in minimis tota sit” (ingenstans uppvisar naturen en sådan perfektion som i sina minsta varelser) och ”ex minimis patet ipse deus” (Gud uppenbaras i de minsta ting).¹⁴

De barocka djuren skapar på dessa sätt en paradoxalitet, som gör sottobosco till en notoriskt svårtolkad genre. För lika gärna som den kan sägas hylla Guds skapelse representerar fortfarande de avbildade djuren ”everything standing in contradiction to God’s Creation, everything that is necessarily disgusting and dangerous to mankind. Such creatures [that] were not taken up into the ark”.¹⁵ Denna antitetiska spänning gjorde målningarna inte bara rent visuellt utan även bildligt dunkla.

van Schrieck och övriga sottoboscomålare var dock inte de enda eller första som intresserade sig för lågt stående organismer. Det fanns föregångare, exempelvis Bernard Palissy (cirka 1510–cirka 1589) och Joris Hoefnagel (1542–1601), som redan ett århundrade tidigare börjat utforska sådana varelser som naturalhistoriska och konstnärliga objekt. Vi finner vidare ormar, paddor och insekter inte bara representerade i konsten utan även i tidens litteratur. Med tanke på djurens starka barocka anknytning i konsten önskar jag pröva huruvida en fokusering på lägre stående varelser skulle kunna illuminera eller komplettera diskussionen kring litterär barock, och då främst ur ett svenskt perspektiv.

Det första man kan konstatera utifrån en sådan utgångspunkt är att i det poetiska menageri som framträder i det svenska 1600-talets diktning – insekter, reptiler, amfibier, blötdjur med flera – för en ganska blygsam tillvaro. Henrik Hildén nämner i sin studie över naturskildringar i 1600-talets Sverige att ”stormaktstiden gärna smusslar bort naturens mindre angenäma sidor”.¹⁶ Hildén vill hålla detta för troligt i avseende på rovdjuret, men situationen kan nog sägas vara än mer prekär för de varelser vi sysslar med här. Bland Hildéns exempel återfinns förvisso en igelkott hos Lucidor, en orm och en mullvad hos Urban Hiärne, en ”skogsråtta” hos Frese och därtill en myra, som också dyker upp i Columbus *Den bibliske Werlden*. Hos Skogekär Bärgebo och Israel Holmström finner vi flugor. Och bin surrar, genom sin domesticerade natur och långa antika tradition i poetiska sammanhang, förstås lite varstans, men i övrigt rör det sig till övervägande delen om de större, mer karismatiska inhemska och exotiska vilda djuren, vargar, björnar, elefanter, lejon, diverse fåglar, fiskar (som sällan artbestäms och uppträder i kollektiv form) och förstås också om en versifierad hjord av olika tamdjur, inte minst manifesterad i djurgravs-



Fig. 2. Otto Marseus van Schrieck, skogsstilleben med insekter, reptiler och padda (1662). Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Källa: Wikimedia Commons.



poesin.¹⁷ Till de lägre litterära djuren skulle man i och för sig kunna lägga ett försvarligt antal maskar i begravningspoem och dylika betraktelser över livets förgänglighet, men någon riktigt central plats i framställningen ges dessa och andra lägre livsformer sällan.¹⁸ Hildén framhåller följaktligen att ”markens anspråkslösare varelser” är ”[b]agateller, liksom förläget instuckna i den sedvanliga ståtligheten”.¹⁹

Pest i paradiset?

Haquin Spegel och de ”liderliga” djuren

Man letar således förgäves i den svenska 1600-talspoesin efter några litterära motsvarigheter till sottoboscons koncentrerade intresse för det förment låga, kalla, slemmiga, giftiga och abjektiva i naturen. Det närmaste man kommer en längre beskrivning av dessa varelser torde vara i Haquin Spegels genomgång av djurrikets olika nivåer i *Guds verk och hwila* (1685), där framförallt reptilerna (företrädesvis kameleonten, krokodilen och ormarna) ägnas en del utrymme.²⁰ Spegel framhåller härvidlag uralstringens princip, men det är tydligt hur lite han har till övers för dessa djur som inte tycks framkalla någon form av fascination utan endast vämjelse: ”The fula Ödlars Art, the faseliga Grodor, / Til hwilka snöda Diur then wakkra Jord är Moder [...]”.²¹

Den barocka, ambivalenta potentialen utnyttjas således inte nämnvärt av Spegel när det gäller amfibier och reptiler. De förblir ensidigt representerade som elaka, stygga och rysansvärda. Inte minst gav ormen i paradiset (1 Mos. 3:1), grodorna som den andra farsot som hemsöker Egypten (2 Mos. 8:6) och de tre orena andarna som utgår från den falske profetens mun, vilka liknar paddor (16:13), starkt stöd för en sådan uppfattning.²² Men både ormar och grodor hade i den barocka emblematiken, som *Guds verk och hwila* använder sig friskt av i andra sammanhang och i mycket högre grad än sina föregångare inom genren,²³ fått en mer positiv symbolladdning. Ormen kunde genom sin skinnömsning få representera hur den kristne genom botgöring kunde avlägga sina syndakläder.²⁴ Plinius den äldre hade hävdade att grodorna dog under vintern och föddes på nytt till våren, vilket gav upphov till en tolkningstradition vid sidan av Bibelns negativa syn, där grodan blev en symbol för Kristus och de dödas återuppståndelse. Denna positiva version blev under renässansen ett vanligt emblematiskt inslag.²⁵ Grodan kunde också få representera makten att härska över både land och vatten och i den för emblematiken mycket inflytelserika *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum litteris commentarii* (1556) av Giovanni Valeriano finner man, bland flera mindre smickrande egenskaper associerade med grodor, även deras förmenta representation av en passande och diskret tystnad och en sinnebild för poeten och dennes

dunkla tal, begripligt endast för de invigda.²⁶ Spegel framhåller dock inga sådana mer försonande analogier utan frågar sig i stället varför dessa ”skade-diur, med Ormar, matkar, kloßar [grodor och paddor] / Som kräla här och ther och samla sig i Droßar” överhuvudtaget har skapats. Svaret, som Spegel ger, ligger i syndafallet, som vänt djuren mot människorna och mot sig själva, varför de väpnat sig på olika vis.²⁷

Vad gäller insekterna så behandlas de av Spegel på ett mera tillvänt sätt än reptilerna och amfibiererna, med undantag för den giftiga *Tarantula* (spindlarna hör förvisso i dag till klassen spindeldjur, men räknades under tidigmodern tid till insekterna), som tas upp tillsammans med ormarna. Efter att under den femte skapelsedagen ha gått igenom de vattenlevande djuren och fåglarna kommer Spegel till sist fram till (de flygande) insekterna. Här framhåller han traditionen från Plinius att se det stora i det lilla: ”Men största Under är at Gud i minsta Diuren, / Haar nederlagt it Weet som öfvergåår Naturen”.²⁸ Men om de berömvärda insekterna blir det dock inte så mycket sagt. Spegel skyller på att han är trött och att natten randas. Annars hade han talat om flugor, myggor, getingar, bromsar, tordyvlar och annat, men nu finns det inte tid. Den enda han vill dröja vid är det dygdiga biet, men inte ens här blir det till någon utförligare utläggning. Allt han har att säga är att biet har en liten kropp och stora gåvor – ospecificerat vilka. Spegel tillgriper på slutet även en ödmjukhetstopos. Om han hade varit en Vergilius eller Horatius skulle han med glädje lagt ut texten mer kring biet, och även kring silkesmaskarna, men detta får bättre krafter ta sig an vid annat tillfälle. Spegel erkänner sina begränsningar.²⁹

Varför finner vi denna ovilja hos Spegel att beskriva insekterna?³⁰ Medan fiskarna och deras arter får cirka 380 verser till sitt förfogande, fåglarna cirka 590 och däggdjuren cirka 730, upptar talet om ormarna och dylika djur endast cirka 100 (med undantag för diskussionen om varför de skapats) och det om insekterna, vilket som sagt mest uppehåller sig vid svårigheterna att skriva om dem, knappt 30 verser. Spegel sällar sig härvidlag till en lång medeltida tradition, som vad gäller representationer av skapelsen i regel försökt att undvika att befatta sig med insekter och andra *vermes*. De krälade djuren utgjorde ett återkommande problem för teologerna i det att Gud, enligt Bibeln, upplåtit både den femte och den sjätte dagen åt skapandet av dessa. Fåglarna och fiskarna hade endast blivit beskärda den femte och fyrfotadjuret och människan den sjätte. Den önskade, prydliga skapelseslogiken med först mineraler, sedan växter och vidare upp i varandekedjan bröts således på ett bekymmersamt sätt av de krälade djuren, som på detta vis, som i så många andra sammanhang, tenderade att inte låta sig lätt inrangeras i något fack och att ständigt framstå som malplacerade. Augustinus hade till och med föreslagit att Gud i jorden inplanterat vissa av de allra minsta insekterna redan under

den tredje dagen och att de sålunda föregick till och med växterna. Snarare än att bebo jorden var de ett komplement till denna, menade Augustinus.³¹ Spegel verkar själv smått osäker på hur och var han ska inordna insekterna. Angående biet tvekar han till exempel om det är en fågel eller inte.³²

Uralstringen ställde ur denna aspekt upp ett ytterligare problem. I och med att de oformliga organismerna antogs skapas av materia som är under någon form av nedbrytande process, det vill säga i en situation av oordning, kaos, kunde de svårligen ha uppstått före syndafallet, då allt fortfarande var jungfruligt, ordnat och fulländat.³³ Resultatet av denna osäkerhet och förvirring blev att de lägre livsformerna oftast ignorerades i avbildningar av skapelsen, med undantag förstås för ormen och i vissa fall av andra djur, till exempel den mytiska basilisken, som tänktes födas ur ägg och inte genom uralstring.³⁴ Oavsett huruvida djuren uralstrades eller inte ifrågasattes också hur det kunde ha funnits några skadedjur överhuvudtaget i detta harmoniska urtillstånd. Jacob Cats (1577–1660), den store emblematikern, skriver till exempel i en dikt om det första bröllopet i Paradiset hur ingen ohyra existerade där:

Där fanns inga vita spindelnät hängande i träden,
 Där fanns inga smutsiga spindlar vävande sina nät överallt,
 Där fanns ingen långsam snäcka [el. snigel] krälände över örterna,
 Ingen tjockmagad padda spottande slem.
 Där fanns ingen bleksiktig mullvad bökande runt bland blommorna
 Där fanns ingen ondskefull ohyra med hundra elaka fötter,
 Där fanns ingen svart fluga, som satt bland blomstren;
 Här fanns ingen skadlig larv ätande av de unga frukterna.³⁵

Samtidigt kunde det ju inte förnekas, lika litet som om utgångspunkten var uralstringsprincipen, att Gud skapat alla organismer på jorden. Denna ambivalens blir tydlig inte minst i relationen mellan nyss citerade passage och den illustration som ackompanjerar Cats beskrivning av Paradiset i samma verk. I kopparsticket ser vi Adam och Eva i sin nakenhet omgivna inte bara av de vanliga kaninerna, elefanten, fåglarna och så vidare utan även av ett par ”trage” (långsamma) snäckor, en ödla, en gräshoppa och något som liknar en groda eller padda (fig. 3).³⁶

Ovanstående kan tjäna som en teologisk förklaring till Spegels styvmoderliga behandling av de lägre stående varelserna. Risken att tvingas in i alltför komplicerade och svårlösta teologiska problem var alltför stor. Men man kan också tänka sig mer retoriska motiv för hans agerande. Som vi sett åberopar Spegel sin bristande poetiska förmåga när det gäller att beskriva insekterna. Intressant nog återkommer denna *topos* när han ska ta sig an ”ormarna”: ”Jag haar wäl ej thet Mood at iag tor dristigt spierna



Fig. 3. Adam och Eva i Paradiset. Gravyr av Crispijn van den Queborn, efter Adriaen Pietersz. van de Venne. I Jacob Cats' s *Werelts begin, midden, eynde, besloten inden Trou-Ringh met den Proef-Steen an den selven* (Dordrecht, 1637), 7. Källa: Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL).

/ Moot *Hydrum* eller slå thet grymma Diuret *Lerna*, / Som *Hercules* haar giort, dock wil iag ljtet fresta / Och hoppas Ursäkt få när som iag gör mit besta".³⁷ Spegels vapen i detta fall är hans penna, som är "it *Gewär*", med vilket man kan våga möta vilka monster som helst. Det har Ovidius gjort när han "med sin Höglärde Penna" vågade beskriva Medusa med sitt hår av etterspottande ormar, framhåller Spegel. Här tycks således också ett försvar från Spegels sida vara inbyggt kring rätten att i poesi framställa monster och andra odjur. Mer subtilt indikerar Spegel detta även genom att efter Ovidius påminna om Apollon, som dödade den väldiga Python. Även om Apollon som poesins gud och myten, i vilken han kämpar mot Python, inte har med varandra att göra, bör Apollon nog i detta sammanhang, i likhet med Ovidius, sägas symbolisera dikten, som tar sig an ett bestialiskt ämne. Likaledes ska Herkules i utdraget inte bara ses som den muskulöse hjälten utan också den retoriskt skicklige Herkules, han som bekämpade gallerna inte med våld utan med ord.³⁸

Ett sätt att förstå dessa förbehåll kring poetisk förmåga och försvar för ämnesvalet är genom det ”liderliga” språk vars föreställningskomplex i det svenska 1600-talet Mats Malm har utrett. Det liderliga språket representerar den ena sidan av en dikotomi inom retoriken, som sedan antiken gjorde boskillnad mellan en manlig, intellektuell och moralisk stil och en feminin, sinnlig och omoralisk. Framförallt handlade det om en fruktan för ett alltför ornerat språk, som dolde ett verkligt innehåll under en sminkad yta. Den manliga och ideala stilen präglades av tydlighet, ärlighet, klarhet och måttlighet och präglades i grunden av en rädsla för att i en platonisk och senare kristen verklighet fastna i det materiellas bländverk – det som döljer de högre sanningarna för människan. Att hänge sig åt ett liderligt språk var inte bara estetiskt fel utan direkt kopplat till personlig dygd och moral. Språket sågs på detta vis som ett tveeggat svärd, som kunde leda människan på avvägar såväl som frälsa henne. Stilhistoriskt har vi förstås kommit att förknippa det förra med det barocka och det senare med en mer klassicistisk strävan.³⁹

Malm fokuserar främst på konnotationerna mellan liderligt språk, femininitet, sydländska språk och kulturer, katolicism och materialitet mot vilka står dygdigt språk, maskulinitet, det nordiska/götiska/germanska, protestantism och ande. Angående det materiella och naturen skriver Malm:

Dikotomin ande-materia har förstås givit en grundläggande styrning inte bara av hur man såg på naturen utan också hur man såg på konstnärlig framställning i relation till högre sanningar. Materian i sig är enligt nyplatonisk uppfattning kvinnlig, men naturen kan och måste ju ändå gestaltas. Reglerna för detta förefaller ha betingats enligt ytterligare några föreställningar, såväl profana som kristna. Den goda naturen återfinns inom den kristna traditionen främst i lustgården, där naturen är oskuldsfullt god tills kvinnan drar in synden. Mer bekönad är naturen i sig själv i den klassiska traditionen. Växtlighetens givmilda gudinna Flora beskrivs av Lactantius som en sköka som genomgått en apoteos. Hos Ovidius och Boccaccio finns både oskuldens Flora primavera och lastbarhetens Flora meretrix.⁴⁰

För att återvända till Spegel kan vi där utläsa hur till detta associationskomplex också en naturalhistorisk aspekt kan läggas, där varats stora kedja spelar en bestämmande roll för hur olika naturobjekt ska handskas med retoriskt och poetiskt. Genom sin brevkorrespondens har Spegel lämnat en ganska klar bild över sin inställning till det liderliga språket. Det materiella språket ska i mesta möjliga mån brukas för att förmedla det immateriella, annars riskerar denna materialitet, sinnlighet och lastbarhet att falla tillbaka på författaren själv och även kontaminera hans läsare.⁴¹ Det är ur en sådan synvinkel lätt att inse det dilemma Spegel står inför när det gäller att beskriva de mest materiella djuren. I fallet med

insekterna försöker han gå runt problemet genom att ge dem så lite uppmärksamhet som möjligt, men när det kommer till reptilerna och deras anhang är strategin något annorlunda. Det är för det första att notera vilken vikt Spegel lägger vid att utmåla vilka manliga dygder som krävs för att befatta sig med ämnet. Man behöver vara en värtalig Herkules, en diktande Apollon eller en med ett kraftfullt vapen, en ”höglärd penna”, som Ovidius för att kunna återge sådana av material besudlade motiv i en stil som inte själv riskerar att smittas av denna materialitet. För det andra ställs dessa manliga hjältar i kontrast till femininiteten hos ormsläktet. I Medusas gestalt, den första bland ”ormar” som Spegel nämner, är denna förening mellan kvinna och orm konkret och direkt.⁴² Hon inte bara står för det materiella, hon kan också genom sin blick förvandla alla som skådar henne till sten, mineral, ren materialitet. Poetens uppgift är att oskadliggöra henne, beskriva henne med sin penna på ett sådant sätt att läsaren kan se eller läsa framställningen utan fara.

Spegels knapphet kan således ses som ett sätt att undvika en alltför stor åskådlighet, som riskerar att binda läsaren (och honom själv) vid det materiella och så att säga förgifta henne genom att uppdriva alltför stor affekt på bekostnad av förnuftet. För även om det liderliga språket oftast framställs som farligt på grund av den njutning och det behag det skänker åhöraren, kan det likaväl ge upphov till fasa, oro och andra svårkontrollerbara känslor. Att just appellera till åhörarnas känslor, *pathos*, är för Quintilianus ett av de kraftfullaste sätten att övertyga på, och att använda sig av *evidentia* är ett av de effektivaste.⁴³ Det handlar om att framställa ett ting för åhöraren så att denne ser det som med egna ögon, *sub oculos subiectio*. Detta kan enligt Quintilianus göras så länge det syftar till *perspicuitas*, klarhet, men när den går utöver det och åskådligheten liksom tränger sig på, bemäktigar sig publiken, sätter dem i affekt, så att de inte längre kan hålla distansen mellan sig och det som framställs, då blir det retoriska greppet också farligt och betänkligt att använda.⁴⁴

Som karakteristiskt för bildspråket i *Guds verk och hwila* nämner Bernt Olsson ”viljan att konkretisera, att skapa liv och närhet”. Spegel använder sig också av det ”sökta, lärda och sinnrika”, vilket bryter mot *perspicuitas*, men han räddar allt som oftast situation genom efterföljande förklaringar.⁴⁵ Spegel tycks således i dessa avseenden, oaktat vad han i teorin önskade uppnå, tillgripa affektalstrande verktyg ur den retoriska verktygslådan, som ligger på gränsen mot ”det liderliga”.⁴⁶ Hur potent materiella ormarna är blir tydligt när man konstaterar att beskrivningen av dem i princip är renons på metaforer eller andra liknande figurer (de emblematiske liknelserna finns dock fortfarande) och att det är deras beteende som står i fokus. Vi får faktiskt inte en enda konkret beskrivning av någon av dem – mer än att de är fasansfulla – med undantag för passagen om

Medusa och att det på slutet uppges att taranteln är ”it ljtet Diur beprydt med Stierna-flecker”.⁴⁷ Detta kan kontrasteras mot till exempel elefanten, som nämns som de främsta bland fyrfotadjuren. Om dennas utseende får vi en betydligt mer ingående beskrivning, och till och med höjden specificeras: åtta alnar.⁴⁸

Även om Spegel överhuvudtaget inte använder *evidentia* utöver vad *perspicuitas* kräver är det ändå tydligt hur han i fråga om ormarna försöker hålla den konkreta representationen av dem till ett minimum. Han ser sig förvisso föranledd att beskriva hur odjuren biter, skadar och dödar, men hur detta ser ut får läsaren själv försöka föreställa sig. Ormarnas förmåga att i sig själva uppröra känslorna verkar för Spegel utesluta all form av åskådliggörande, som riskerar att öka dessa affekter. Han snuddar själv på ett ställe vid detta faktum: ”Thet är ej mykken Lust at läsa många Rader / Om Ormens Häslighet som skrämmer Folk och skadar, / Thet meer een Fasa är än Nöye at wij höra / Hwad *Chencres* [huggormen] kan för Såår och dödlig Skada giöra [. . .]”.⁴⁹ Jämfört med *sottoboscon*, där åskådligheten, om än ej realismen,⁵⁰ sätts i första rummet, visar Spegel således inte heller ur denna aspekt några barocka tendenser.

Att detta är Spegels individuella inklinations blir än mer tydligt vid en jämförelse med de verk han närmast imiterar, Anders Christensen Arrebo *Hexaëmeron* (1661) och Guillaume de Salluste Du Bartas’ *La Sepmaine ou, Creation du monde* (1578), som Arrebo för övrigt också bygger på.⁵¹ Arrebo ursäktar sig visserligen för att han upptar sidorna med att tala om så obetydliga ting som insekter och framhåller, liksom Spegel, att han håller biet högre än alla fåglar (dock utan att som Spegel tveka huruvida biet skulle vara en fågel eller inte), men han säger ingenting om att han inte har tid att skriva om dem, vilket inte heller Du Bartas gör.⁵² Tvärt emot får biets dygdiga egenskaper hos Arrebo en ordentlig utläggning (tolv verser), vilket även är längre än Du Bartas tillåter, innan även Arrebo (och Du Bartas också för den delen) tillstår att hans konst icke kan mäta sig med Vergilius’.⁵³

Spegel nämner i sammanhanget, som vi sett, även Horatius och sin oförmåga att skriva om silkesmaskar. Anknytningen till Horatius finns inte hos hans båda föregångare, men silkesmaskarna är med största säkerhet en lämning från Du Bartas, som efter biet har en någorlunda utförlig hyllning – sexton verser – till denna lilla varelse och dess värdefulla produkt (Arrebo förbigår däremot silkesmasken med total tystnad).⁵⁴ Både Arrebo och Du Bartas ägnar således insekterna, främst i form av biet och silkesmasken, mer uppmärksamhet än vad Spegel gör och de hänvisar inte som han till att det börjar skymma och att de därför inte orkar skriva om dem. Ingen av dem avslutar heller den femte dagens skapelse med beskrivningen av insekterna. Du Bartas fortsätter med örnen, den främsta bland

fåglarna, och Arrebo med fågel Fenix innan han sluter kapitlet.⁵⁵ Även om vi kanske inte skulle kalla Du Bartas och Arrebo för barocka, är det tydligt hur Spegel uppenbarligen i detta fall strävat efter en klarare logisk ordning i sin framställning än dessa, enligt hierarkin i *scala naturae* och ett mera klassicistiskt ideal.

Övergår vi till en jämförelse av passagen om ormarna finns även där intressanta iakttagelser att göra. Här har visserligen Spegel i motsats till talet om insekterna lagt till ett par djur, som varken finns hos Arrebo eller Du Bartas, nämligen salamandern och taranteln, men ifråga om den metalitterära kommentaren är mönstret detsamma. Både Arrebo och Du Bartas skildrar, likt Spegel, hur de blir knäsvaga och ryser vid tanken på de giftiga djur de nu är i färd med att skildra, men vi finner ingen ödmjukhetstopos, att de inte skulle ha kraft nog till uppgiften. Passagen om Medusa och Ovidius finns heller inte med, vilken hos Spegel fungerar som ett försvar för ämnet. Apollon och Herkules behandlas också på ett helt annat sätt av Spegel än av de båda föregångarna. Arrebo och Du Bartas menar att hjältarna skulle bäva av fruktan om de mötte dessa varelser, trots att de tidigare dräpt Python respektive det nemeiska lejonet och det erymantiska vildsvinet (den lerniska hydran nämns inte).⁵⁶ I *Hexaëmeron* och *La Sepmaine* fungerar de antika myterna således snarast som en förstärkning av det fasansfulla hos ormarna, ett sätt att öka affekten, i stället för att verka som ett argument för att det endast går att närma sig dem, både i konkret handling och dikt, med en stor portion manligt mod och språk.

Spegel försöker, sammanfattningsvis, på olika sätt hålla en distans till de insekter, reptiler och amfibier han måste avbilda. Han marginaliserar genom att inte omnämna eller förklara sig oförmögen att dikta om ämnet, och när han väl gör det är han noga med att hålla en svärds- eller pennlängds avstånd mellan sig och de vederstyggliga varelserna. Hans representation döljer specifika teologiska, retoriska och poetiska idéer, där tanken om ”det liderliga språket” spelar en avgörande roll. Det verkligt värdefulla i Spegels framställning av de lägre djuren är hur han, som i någon mån ändå klassicistiskt inriktad diktare, genom sitt ämnesval, skapelseberättelsen, blir tvingad att brottas med barocka, materiella entiteter, som han helt och hållet inte kan gå runt – även om han gör sitt bästa. I det motstånd som Spegel, inför öppen ridå, gör mot dessa varelser framträder i blyxtbelysning det kraftfulla estetiska och idémässiga innehåll som ackompanjerar dem: materia kontra ande, känsla kontra förnuft, femininitet kontra maskulinitet. Inte minst i jämförelse med fransmannen Du Bartas och dansken Arrebo blir detta tydligt.

Den svenska stormaktstidens poesi är inte känd för några barocka excesser. Författarna är oftast måna om att hålla sig inom *decorum* för de genrer de arbetar inom.⁵⁷ Analysen av Spegel har i det föregående inte

visat något som tyder på att den bilden bör revideras, men det är tydligt att när element med barock potential, som en insekt eller ett kräldjur, skall representeras krävs vissa försiktighetsåtgärder för att förhindra att den barocka potentialiteten i djuren blir till aktualitet.⁵⁸ Spegel säger i inledningen av *Guds verk och hwila* att visheten i poesin är som ”Perlan uti Perlemoor”, men det är tydligt att när pärlan är skev måste den infattas i en lämplig form, liksom i en pendang, som tillåter att den kan visas fram inför en offentlighet.⁵⁹

Noter

1. René Wellek: ”The concept of baroque in literary scholarship” i *The journal of aesthetics & art criticism* 5:2 (1946), 77.
2. Dona M. Dirlam, Elise B. Misiorowski & Sally A. Thomas: ”Pearl fashion through the ages” i *Gems and gemology* 21: Summer (1985), 69 f.; Elizabeth Rodini: ”Baroque pearls” i *Art institute of Chicago museum studies* 25:2 (2000), 68–71. För fler exempel på pendanger med barocka pärlor, t.ex. i form av en sköldpadda, en fjäril och en ödla se Anna Maria Massinelli & Filippo Tuena: *Treasures of the Medici* (London, 1992), 226–228.
3. Detta är första delen i en serie om två artiklar. Den andra analyserar utifrån samma perspektiv Georg Stiernhielms dikt ”Emblema authoris” och kommer att publiceras i *Samlaren* 141 (2020).
4. Standardverket om skapelsekedjan, som den följande framställningen bygger på, är Arthur O. Lovejoy: *The great chain of being. A Study of a history of an idea* (Cambridge MA & London, 2001 [1936]); för en kortare sammanfattning se t.ex. Gabriel Egan: ”Gaia and the Great Chain of Being” i Lynne Bruckner & Dan Brayton (red.): *Eco-critical Shakespeare* (Farnham & Burlington, 2011), 57–63.
5. Lovejoy: *The great chain*, 59.
6. Eugene S. McCartney: ”Spontaneous generation and kindred notions in antiquity” i *Transactions and proceedings of the American philological association* 51 (1920), 110.
7. Sten Lindroth: ”Uralstringen. Ett kapitel ur biologiens äldre historia” i *Lychnos* (1939), 159–192; Daryn Lehoux: *Creatures born of mud and slime. The wonder and complexity of spontaneous generation* (Baltimore MD, 2017).
8. McCartney: ”Spontaneous generation”, 101; William Thomson, *Presidential address to the British society for the advancement of science, Edinburgh meeting* (London, 1871).
9. Om Marseus van Schieck och *sottobosco* se Susanna Steensma: *Otto Marseus van Schrieck. Leben und Werk* (Hildesheim, 1999); Douglas R. Hildebrecht: *Otto Marseus van Schrieck (1619/20–1678) and the nature piece. Art, science religion and the seventeenth-century pursuit of natural knowledge* (Ann Arbor MI, 2005); Karin Leonhard: ”Pictura’s fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of *sottobosco* painting” i *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 34:2 (2009/2010), 95–118.
10. Se vidare Bertil Rapp: *Djur och stilleben i karolinskt måleri* (Stockholm, 1951), 152–190.
11. Leonhard: ”Pictura’s fertile field”, 97.
12. Cynthia Osowiec Ruoff: ”Baroque and classical aesthetic visions” i Anna-Teresa Tymieniecka (red.): *The aesthetic discourse of the arts. Breaking the barriers* (Dordrecht, Boston MA & London, 2000), 181.

13. Gilles Deleuze: *Le pli. Leibniz et le Baroque* (Paris, 1988).
14. Under tidigmodern tid byttes ”naturen” i den förra devisen inte sällan ut mot ”Gud”. Citatet hämtades ur Plinius, *Naturalis historia*, XI.4. Plinius hänvisar härvidlag specifikt till insekterna. För det senare citatet se vidare Sara Stebbins: *Maxima in minimis. Zum Empirie- und Autoritätsverständnis in der physikotheologischen Literatur der Frühaufklärung* (Frankfurt am Main, 1980).
15. Gero Seelig: ”Otto Marseus van Schrieck. Reflections of art, nature, and science” i idem (red.): *Medusa’s menagerie. Otto Marseus van Schrieck and the scholars* (München, 2017), 14.
16. Henrik Hildén: *Studier af naturen i stormaktstidens verklighet och dikt* (Helsingfors, 1920), 165–180.
17. För den senare kategorin se även Daniel Möller: *Fänad i helgade grifter. Svensk djurgravpoesi 1670–1760* (Lund, 2011).
18. I det svenska 1600-talets prosa kan man förstås också lokalisera flera av dessa varelser, t.ex. i fabelsamlingar och folkböcker. Hur insekter, ofta i tradition från antika fabler, användes för att illustrera mänskliga egenskaper, framgår också i David Dunér, ”Dygdernas entomologi” i Catharina Stenqvist & Marie Lindstedt Cronberg (red.): *Dygder och laster. Förmoderna perspektiv på tillvaron* (Lund, 2010), 284–305. Företrädesvis hämtas dock exemplen här från 1700-talets svenska litteratur.
19. Hildén: *Studier af naturen*, 168.
20. Haquin Spegel: *Samlade skrifter* I:1, red. Bernt Olsson & Barbro Nilsson (Stockholm, 1998), 302–308.
21. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 304.
22. Om den negativa synen på grodor och paddor se även Doris Adler: ”Imaginary toads in real gardens” i *English Literary Renaissance* 11:3 (1981), 237–239.
23. Bernt Olsson: *Spegels Guds Werk och Hwila. Tillkomstshistoria, världsbild, gestaltning* (Stockholm, 1963), 432.
24. Se t.ex. emblem till den första söndagen i advent i Johann Michael Dilherr: *Heilig-Epistolischer Bericht* I (Nürnberg, 1663). En ännu mer utvecklad betraktelse över hur den botfärdige kristne bör likna ormen för att frigöra sig från synd finner man i olika varianter av det senantika och medeltida bestiariet *Physiologus*, t.ex. i biskop Theobalds latinska version från början av 1000-talet, tryckt första gången i Köln 1492. Theobald: *Physiologus. A metrical bestiary of twelve chapters*, övers. Alan Wood Rendell (London, 1928), 63–68. Se även Epiphanius av Salamis’ (315–403) *physiologus*, t.ex. i den emblematiskt uppställda och illustrerade utgåvan *Sancti Patris Nostri Epiphanii, Episcopi Constantiae Cypri, ad Physiologum* (Antwerpen, 1588), 50 f., som också (65) innehåller en i andra sammanhang vanligt förekommande liknelse: Precis som ormen, som attackerad rullar ihop sig för att skydda sitt huvud och låter kroppen ta emot slagen, ska den kristne låta kroppen utstå martyrdöden för att skydda huvudet, d.v.s. den kristna tron.
25. Simona Cohen: *Animals as disguised symbols in Renaissance art* (Leiden, 2008), 77 f.; för ytterligare ett exempel på sådana emblem se Mathias Holtzwardt: *Emblematvm Tyrocinia sive Picta poesis latinogermanica. Das ist eingeblümete Zierwerck, oder Gemälpoesy* (Strassburg, 1581), bl. K6^r.
26. Alder: ”Imaginary toads”, 239 f.
27. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 305 f.
28. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 271.
29. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 271 f.

30. Han behandlar visserligen den ”*Jindianske Myra*” på ett annat ställe, i talet om gripen (ibid., 261), och spindeln och myran förekommer i sjunde dagens avslutande reflektioner kring djur som kan tas som dygdiga exempel (ibid., 365), men dessa passager är sidospår eller tillfälliga argument och kan inte sägas ingå som integrerade delar i den sammanhängande berättelse om skapelseveckan som Spegel vill teckna.

31. Augustinus: *The literal meaning of Genesis I*, övers. John Hammond (New York, 1982), 90.

32. ”Ty samma litzla Diur [biet] haar fram för Foglar alla / Stoor Dygd, om elliest iag må thet een Fogel kalla [...]” Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 271. Spegel tvekar nog i detta fall åt, i vårt moderna perspektiv, rätt håll, d.v.s. han är tveksam till den tradition som håller bina för fåglar. Denna ifrågasättande attityd till mer eller mindre mytiska traditioner går igen hos Spegel på andra ställen. Se Olsson: *Spegels Guds Werk*, 161–163. Idén om biet som en fågel tycks åtminstone härstamma från den senantika physiologus-traditionen. Se t.ex. Epiphanius av Salamis: *Sancti Patris Nostri Epiphanii*, 89: ”Parua inter aues est apis [...]”. Plinius förde däremot biet till insekterna, *Historia naturalis*, bok XI. Om svårigheten att klassificera insekter se även John Bernström: *Bernströms bestiarium. En djurens nordiska kulturhistoria*, red. Henrik Otterberg (Stockholm, 2008), 419 f. Osäkerheten rörde inte heller bara insekter. Grodan, som Spegel upptar under ”ormarna” återfinns t.ex. under ”fiskar” i Robert Lovell: *Panzooryktologia. Sive Panzoo-logicomineralogia. Or a compleat history of animals and minerals* (Oxford, 1661), 202.

33. Augustinus tar även upp detta problem och försöker sig på den förklaringen att Gud nedlagt en naturlig kraft, en potential till uralstring i de kroppar som efter syndafallet blev dödliga och kunde brytas ned. På så sätt var Gud upphov till dessa uralstringsvarelser, trots att de inte existerade i Edens lustgård. Augustinus: *The literal meaning*, 90.

34. Karl Steel: ”Creeping things. Spontaneous generation and material creativity” i Jeffrey Jerome Cohen & Lowell Duckert (red.): *Elemental ecocriticism. Thinking with earth, air, water, and fire* (Minneapolis MN & London, 2015), 217–221.

35. ”Daer quam geen witte raegh ontrent de boomen sweven, / Daer quam geen vuyle spin haer netten over weven, / Daer quam geen trage sleck gekropen op het kruyt, / Geen dick-gebuyckte pat en spoooger swadder uit. / Daer quam geen vale mol ontrent de bloemen wroeten / Daer quam geen boos gerut met hondert slimme voeten, / Daer quam geen swarte vliegh, die in het bloyesel sat; / Hier quam geen boose rups die jonge vruchten at.” Min övers. Jacob Cats: *'s Werelts begin, midden, eynde, besloten inden Trou-Ringh met den Proef-Steen an den selven* (Dordrecht, 1637), 9; se också Johan Koppenol: ”Noah’s ark disembarked in Holland. Animals in Dutch poetry, 1550–1700” i Karl A. E. Enenkel & Paul J. Smith (red.): *Early modern zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts II* (Leiden & Boston MA, 2007), 515 f.

36. Cats: *'s Werelts begin*, 7.

37. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 302.

38. Om Herkules som retoriker se Heinrich F. Plett: *Rhetoric and Renaissance culture* (Berlin, 2004), 72–77, 419–423, 535–539.

39. Mats Malm: *Det liderliga språket. Poetisk ambivalens i svensk ”barock”* (Stockholm & Stehag, 2004), 11–63.

40. Ibid., 61.

41. Ibid., 40–46, 63.

42. Det kan också noteras hur Python enligt myten var satt att vakta jordens

centrum eller navel vid Delphi, vilket utgjorde fokalpunkten för Pythons mor, gudinnan Gaia, jorden. Kopplingen mellan moder jord, det mest materiella av de fyra elementen, kvinnan och materialiteten avslöjar sig också i etymologin: mater (mamma) och materia.

43. För ett exempel från Quintilianus hur skräck framkallas se *Insitutito oratoria*, VI:2.32.

44. Malm: *Det liderliga språket*, 27–30.

45. Olsson: *Spegels Guds Werk*, 441 f.

46. Spegels starka ställningstagande mot liderligt språk och för en mer klassicistisk stil ligger också kronologiskt efter författande av *Guds Werk och Hwila*. Ibid., 294 f.

47. Spegel: *Samlade skrifter* I:1, 302–305.

48. Ibid., 278.

49. Ibid., 304. ”Lust” och ”Nöye” ska väl här inte läsas som vällust och affektiv underhållning utan som den synnerligen modesta form av nöje som Spegel i sitt förord tycks vilja göra anspråk på med sin dikt. Olsson: *Spegels Guds Werk*, 282–284.

50. Seelig: ”Otto Marseus van Schrieck”, 21.

51. Olsson: *Spegels Guds Werk*, 31.

52. Anders Arrebo: *Samlede skrifter* I, red. Vagn Lundgaard Simonsen & Jørgen Glahder (Köpenhamn, 1965), 214. Du Bartas säger sig tvärtom vara en sådan beundrare av binas samhälle att han måste försöka hålla sina känslor i schack för att *inte* skriva för mycket om dem. Guillaume de Salluste Du Bartas: *La Sepmaine ou, Creation du monde* (s.l., 1578), 161.

53. Arrebo: *Samlede skrifter* I, 215; Du Bartas: *La Sepmaine*, 162.

54. Du Bartas: *La Sepmaine*, 162 f.

55. Det är Arrebos avslutande två verser som Spegel byggt ut och använt sig av ifråga om insekterna: ”Men Dagen runden er, See! Flaggermuusen fløjer, Far vel min Dicter-pen, til Roo-sted jeg mig føjer.” Arrebo: *Samlede skrifter* I, 216.

56. Ibid., 236; Bu Bartas: *La Sepmaine*, 173.

57. Kurt Johannesson: ”Renässans och barock – två diskutabla begrepp” i Kurt Johannesson et al. (red.): *Mimesis förvandlingar. Tradition och förnyelse i renässansens och barockens litteratur* (Stockholm, 2002), 15–28; Stina Hansson: ”Så skev är ingen brukbar pärla! Det omöjliga barockbegreppet” i Lars Elleström, Peter Luthersson & Anders Mortensen (red.): *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson* (Lund, 1994), 83–90.

58. Detta visas ytterligare med Georg Stiernhielms ”Emblema Authoris”, som exempel, i del två av denna artikelserie, se not 3.

59. Spegel: *Samlade skrifter* 1:1, 5.

Abstract

Baroque zoology: chthonic dissociation in Haquin Spegel's Guds werk och hwila. Rikard Wingård, Senior lecturer in comparative literature, Department of literature, history of ideas, and religion, University of Gothenburg, rikard.wingard@lir.gu.se

By looking at scientific, religious, and aesthetic ideas concerning animals that were regarded as occupying a low position in ‘the great chain of being’ in early modernity, the article analyses how, and for what reasons, the Swedish poet Haquin Spegel

(1645–1714) treats these kind of animals in his work on the seven days of creation, *Guds verk och hwila* (The work and rest of God, 1685). Since Aristotle, these creatures—e.g., different reptiles, amphibians, and insects—had been connected to the element of the earth and, as such, had become associated with materiality, chaos, and, in a later Christian context, immorality and sin. The article shows how their ambivalent and paradoxical nature during the seventeenth century on the one hand was used to convey baroque aesthetics and ideas, but on the other hand could be very problematic in a more classicist perspective. In the cultural milieu of Sweden, to associate oneself with these animals could present a liability to both authors and readers alike. Thus, when forced to deal with them as parts of the creation, Spegel employs several rhetorical and poetic strategies to weaken their baroque ‘power’. This to a large extent confirms the resistance to baroque expressions among Swedish seventeenth-century authors, noted by earlier scholars, but also shows how ‘the baroque’ in the guise of material animals, was not always possible to avoid, and had to be addressed in each text.

Key words: Haquin Spegel; Swedish baroque; Insects; Reptiles; Amphibians; Great chain of being; Scala naturae