

Den obarocka fabeln – eller den barocka?

*Några turer kring en genre
och ett litteraturhistoriskt begrepp*

ERIK ZILLÉN*

Inom europeisk litteraturforskning har barocken alltid varit ett omstritt begrepp. Ett första steg mot en vetenskaplig tillämpning av barockbegreppet på litteraturens historia togs redan av Heinrich Wölfflin, som på ett par sidor i sitt konsthistoriska arbete *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888) låter två diktverk, Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1516) och Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1584), illustrera stilkontrasten mellan renässans och barock.¹ Under 1920-talet kom begreppet barock mer systematiskt att implementeras i det litteraturhistoriska studiet, framför allt inom tysk 1600-talsforskning. Ganska snabbt anammades begreppet också inom andra språk- och kulturområden, i synnerhet inom det spanska och det italienska, medan ett markant motstånd manifesterade sig på andra håll i Europa, särskilt i Frankrike.² Med viss fördröjning vann det litteraturhistoriska barockbegreppet terräng även på nordliga breddgrader. Som en milstolpe i begreppets etablering inom svensk litteraturhistorieskrivning utpekas gärna Carl Fehrmans kapitel ”Karolinsk barock och klassicism” i andra bandet av *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* (1956).³ Dock råder knappast någon koncensus kring barockbegreppets användbarhet för förståelsen av den svenska litteraturens förflutna. Snarare har frågan utlöst ovanligt starka meningsskiljaktigheter inom litteraturforskarnas skrå. När *Tidskrift för litteraturvetenskap* ställde samman ett temanummer om barocken 2006, angavs som en viktig anledning just ”barockbegreppets notoriskt tvetydiga ställning i svensk litteraturhistorieskrivning”. Femtio år efter Fehrmans plädering för barockbegreppets relevans summerar

*Docent och universitetslektor i litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet, erik.zillen@litt.lu.se

temanumrets redaktör Nils Ekedahl med blicken riktad både bakåt och mot nuet att ”begreppet har haft – och fortfarande har – svårigheter att vinna hemortsrätt” i svenska sammanhang.⁴ Ingen omfattande granskning av de senaste femton årens forskning om svensk 1600- och 1700-talslitteratur behövs för att inse att den diagnosen alltjämt äger giltighet.⁵

Följande bidrag till diskussionen har formen av en experimentell fallstudie. Min idé är att undersöka det litteraturhistoriska barockbegreppets epistemologiska potential genom att testa det på en enskild genre: den aisopiska fabeln. Mitt perspektiv är i första hand fabelforskarens. Som jag kommer att redogöra för var fabelgenren starkt närvarande i Sveriges tidigmoderna kultur. Ändå har fabelns svenska historia i mycket begränsad utsträckning uppmärksammats av litteraturforskare – och i än mindre grad av litteraturforskare med fokus på barocken. En fallstudie av detta slag borde kunna ge en första värdefull respons på frågan om barockbegreppets relevans för svensk fabelhistorieskrivning och kanske också vissa nya insikter om barockens konceptuella relevans för svensk litteraturhistorieskrivning i stort.

Kayser, fabeln och den tyska barocken

Europeiska barockforskare har inte heller ägnat den aisopiska fabeln något nämnvärt intresse. Till undantagen hör Wolfgang Kayser, som i uppsatsen ”Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. und 18. Jahrhunderts” (1931) belyser förhållandet mellan barocken och fabeln. För svenska humanister är Kayser främst känd som författare till den mycket spridda handboken *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft* (1948). Redan på 1920-talet tillhörde Kayser den krets tyska forskare som introducerade studiet av barockens litteratur. Som student i germanistik vid universitetet i Berlin hade han följt Julius Petersens nystartade barockseminarium och 1930 disputerade han på en undersökning av Georg Philipp Harsdörffers barockpoesi: *Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit* (tryckt 1932). Kaysers avhandling granskar specifika stildrag i Harsdörffers dikter och räknas allmänt ”zu den grundlegenden Arbeiten der damals erst einsetzenden Barockforschung”.⁶ När Bernt Olsson, en av de litteraturvetare som mest energiskt verkat för barocken som stil- och epokbegrepp i svensk litteraturhistorieskrivning,⁷ i översiktsartikeln ”Den nya tyska barockforskningen” (1968) presenterar några av de senaste årens arbeten om barockens litteratur, relaterar han dem inledningsvis till 1920- och 30-talets banbrytande barockforskning i Tyskland. Han framhåller att de insatser från mellankrigstiden som framför allt haft betydelse för 1960-talets nya våg av barockstudier inte är ”de stora synteserna utan

detaljundersökningarna av starkt empirisk karaktär, såsom Kaysers *Die Klangmalerei bei Harsdörffer (1932)*”.⁸ Att Kaysers avhandling ”kommit ut i nytryck” 1962 betraktar Olsson som ”ett tecken” på dess fortsatt vitala ställning i tysk barockforskning.⁹ I en ämneshistorisk karakteristik från 2000 understryker germanisten Wilhelm Vosskamp att Kayser i sin avhandling tog avstånd både från de kriterier som kännetecknade den mot Goetheepoken orienterade upplevelsedikten och från ohistoriska typkonstruktioner för att i stället frilägga ”die Eigenart der rhetorischen Grundstruktur und Gattungsgebundenheit barocker Texte”.¹⁰ Kayser var alltså en forskare som tidigt pekade framåt mot ett mer genreorienterat och textnära barockstudium.

Kaysers fabeluppsats, som fick förnyad aktualitet genom att inkluderas i den forskningshistoriskt kanonformerande volymen *Fabelforschung* (1983),¹¹ är på ett generellt plan relevant för ett resonemang om barocken och svensk fabelhistoria av den självklara anledningen att fabelns tidigmoderna historia i Sverige – jag syftar här i grova drag på tidsspannet från 1500 till 1800 – uppvisade många paralleller till genrens tyska historia och i åtskilliga avseenden var direkt influerad av den, så även under 1700-talet, då annars inflytandet från fransk fabellitteratur tilltog. Men också för en diskussion specifikt inriktad på barockbegreppets potentiella roll i svensk fabelhistorieskrivning är uppsatsen högtintressant, eftersom Kayser så eftertryckligt hävdar att den tyska barockkulturen ställde sig avfärdande till och i grunden var främmande för den aisopiska fabeln.

Den tes Kayser driver är att tysk fabeldiktning upplevde en blomstringstid under både 1500-talet och 1700-talet men att den var obefintlig under 1600-talet, i hans uppsats ekvivalent med barockepoken (”die Barockzeit”).¹² Med fabeldiktning (”Fabeldichtung”) avser Kayser en sådan nyskapande hantering av den aisopiska genren som företrädesvis manifesterade sig i tryckta samlingar på folkspråket. Till de enskilda tyska fabelförfattare och fabelbearbetare han lyfter fram hör för 1500-talets del Johannes Mathesius, Erasmus Alberus, Burkard Waldis och Nathan Chytraeus, för 1700-talets del Friedrich von Hagedorn, Christian Fürchtegott Gellert, Magnus Gottfried Lichtwer, Gottlieb Konrad Pfeffel och Gotthold Ephraim Lessing. Att den tyska barockepoken saknar en motsvarande folkspråklig fabeldiktning – den renodlade översättningslitteraturen faller utanför hans resonemang – vill Kayser förklara kultur- och socialhistoriskt.

Bärande i Kaysers argumentation är tre fasta karakteristika som han tillskriver den aisopiska genren: att fabeln rymmer en moralisk lärdom, att fabelns lärdom åskådliggörs i en konkret berättelse och att fabeln vänder sig med sin lärdom till en större publik. I korthet menar han att dessa generiska särdrag samspelade med 1500-talets reformationskultur

och 1700-talets upplysningskultur på ett sådant sätt att en rikhaltig tyskspråkig fabellitteratur kunde växa fram. Kayser anför ett antal historiska omständigheter för att förklara samspelet mellan genre och epok. För det första gynnade en enhetlig auktoritet i form av den heliga skriften respektive det mänskliga förnuftet en litterär genre som lät en moralisk lärdom bilda kärna i den enskilda texten. För det andra överensstämde lärdomens inklädnad i en berättelse, oftast med djur som aktörer, såväl med de figurativa uttryckssätten i Bibeln och lutherdomens teologiska skrifter som med förnuftskulturens pedagogiska metoder för borgerlig bildning och etisk fostran. För det tredje kännetecknade viljan att undervisa och nå ut till breda folklager respektive till alla tänkande samhällsmedborgare i lika hög grad de protestantiska reformatörerna – 1500-talets tyska fabellitteratur hör enligt Kayser hemma i det lutherska lägret – som upplysningens förkämpar.

På samtliga dessa tre punkter, hävdar nu Kayser, uppvisade den tyska barockepoken en annan bild. *Pro primo*: till följd av 1600-talets tilltagande religiösa ortodoxi utgjorde den kristna tron inte som under det föregående seklet en levande auktoritet, som litteraturen villigt agerade språkrör för; reformationskulturens belärande ("lehrhafte") drag ersattes under barocken av en lust att själv lära sig ("Lernbegierde") och visa sig lärd.¹³ *Pro secundo*: den konkret utarbetade berättelsen, som under 1500-talet haft till syfte att för mottagaren tydliggöra fabelns lärdom, kom under retorikens och poetikens inflytande, fortsätter Kayser, att i 1600-talets barockkultur föras samman med gåtan, sinnebilden och emblemet, som i stället för att ge entydig vägledning krävde att läsaren gissade sig till deras innebörd. *Pro tertio*: som en konsekvens av den tilltagande absolutismen och av furstehovens allt starkare position som kulturcentra utvecklades under barockepoken ett ointresse för de litterära former som kommunicerade med en bredare folklig publik, de samhällsgrupper som Martin Opitz, "Vater der Barockdichtung", avspisade som, påminner Kayser, gemen pöbel ("der gemeine Pövel").¹⁴ Under 1600-talet saknades således, summerar Kayser, förutsättningar för en fabellitteratur.¹⁵ För tyskt vidkommande finns enligt denna argumentation ingen förbindelse mellan barocken och fabeln.

Kayser, fabeln och den svenska barocken

Skulle vi överföra Kaysers resonemang på svenska förhållanden och hålla fast vid dels att barockepoken sammanfaller med 1600-talet, den kronologiska bestämning av perioden som exempelvis Magnus von Platen förordar i sin avhandling *Johan Runius – en biografi* (1954),¹⁶ dels att en fabeldiktning innebär en självständig hantering av genren i form av inhemskt

skapade samlingar på folkspråket som respekterar de tre generiska särdragen, kan vi snabbt fastställa att det saknas en svensk fabellitteratur från barocken. Seklets enda svenskspråkiga fabeledition, *Hundrade Esopi fabler* (1603), är ett renodlat översättningsarbete och ett arv från det tyska 1500-talets reformationskultur: till alla delar utgör samlingen en följsam försvenskning av Nathan Chytraeus Rostockutgåva *Hundert Fabeln aus Esopo* i dess andraupplaga från 1574.¹⁷ Alla övriga fabelsamlingar som gavs ut i 1600-talets Sverige, den östra rikshalvan inräknad, var avsedda för skolornas – i ett fall troligen för universitetets – språkundervisning och hade avfattats på latin eller, i ett fall, på både grekiska och latin eller, lika så i ett fall, på latin med ordagrann svensk översättning.¹⁸ Om slutsatsen att det saknas en inhemskt producerad folkspråklig fabellitteratur från svensk barock ligger i linje med det sakläge Kayser påvisar för tysk del, bör man tillägga att inte heller det svenska 1500-talet lämnar några prov på den sorts fabeldiktning som uppfyller hans krav. Först från andra halvan av 1700-talet kan man notera svenskspråkiga fabelsamlingar som är något mer än regelrätta översättningar: Olof von Dalins *Sedolärande fabler* (1752), Carl Johan Brunjeanssons *Fabler och sagor* (1764), Bengt Lidners *Fabler* (1779), Nils Georgiis *Något med swaga färgor, eller, uti prosa skrefne målningar och fabler* (1787) samt fabelavdelningen i Gustaf Fredrik Gyllenborgs *Sednare vittterhetsarbeten. Oder. Inträdes-Tal. Fabler* (1795). Utifrån Kaysers kriterier finns i svensk litteraturhistoria inga kopplingar eller överlappningar mellan barocken och den aisopiska genren.

Kaysers genrehistoriska argumentation är emellertid långt ifrån invändningsfri. Hans centrala slutsats bygger på premisser och definitioner som i princip gör fabeln och barocken immuna mot varandra. Å ena sidan ringar han in genren via tre särdrag – på ett sätt typiskt för hans samtids essentialistiska genretänkande hänvisar Kayser till fabelns väsen ("das Wesen der Fabel")¹⁹ – som begränsar fabeln till en narrativ paketering av moralläror avsedda för breda mottagargrupper. Å andra sidan bestämmer han barockepoken som en aristokratiskt orienterad tidsperiod med minimalt intresse för didaktisk kommunikation med samhällets mindre bildade skikt. Om de två begreppen, fabeln och barocken, definierades annorlunda, skulle förmodligen beröringsytan och kanske rent av något som lät sig beskrivas som en barockfabel kunna träda fram. Låt oss se vad som händer om vi reviderar Kaysers bestämningar av begreppen.

Fabelns svenska barock

Kayser arbetar med en snäv och moralpedagogiskt starkt determinerad definition av fabeln – som om han aldrig hade hört tals om Jean de La Fontaines estetiska modernisering av genren i *Fables choisies, mises en vers*

(1668). En friare bestämning av fabeln skulle vidga det aisopiska genrefältet och kunna öppna förbindelser mot barocken. Kayser är på det klara med att de tyska 1600-talsförfattarna var förtrogna med fabelgenren. Men när de närmade sig fabeln, gjorde de det, kungör han, utan förståelse och respekt för det som enligt hans analys utgör genrens tre definierande drag. En barockpoet som Harsdörffer hanterade fabeln enbart som ett ”intellektuelles Spiel”, en intellektuell lek, en stilistisk strategi Kayser menar strider mot genrens ”Wesen”.²⁰ Är man däremot villig att bejaka det lekfulla umgänget med fabeln som ett fullt legitimt inslag i genrens historia, erbjuder sig en chans att etablera en koppling till barocken som stilfenomen. Att barockstilen uppvisar en förkärlek för lekfulla manövrer är inte bara Kaysers bedömning utan får numera betraktas som en standarduppfattning.²¹ Så meddelar exempelvis artikeln ”Baroque” i *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics* (2012): ”Baroque literary style is generally marked by rhetorical sophistication, excess, and play”.²² Ytterligare ett villkor för detta steg i den experimentella fallstudien är en beredskap att frikoppla barocken som stilbegrepp från 1600-talet.

Vi förflyttar oss till 1700-talets senare del. Då upplevde fabeln i Sverige en högkonjunktur, som yttrade sig i både att en rad nyskrivna fabelsamlingar gavs ut och att mängder av enstaka fabler offentliggjordes i tidningar och tidskrifter. Närmast parallellt med denna starka expansion låter sig en tydlig tendens att driva och leka med genren registreras. Det avsatte effekter i barockstilens anda.²³ Några slående exempel på intellektualistiskt präglad lek med genrens konventioner kan anföras. Att fabelns berättarröst sakligt och auktoritativt sammanfattar berättelsens moralinstruerande innehåll i en generell och på nya situationer applicerbar slutsats, ett *epimythion*, var en av de konventioner som blev föremål för lekfull behandling. Tillämpningen kunde uttryckligen delegeras till mottagaren. Den ”Fabel om lambet och wargen” som 1780 stod införd i *Nyköpings Weckoblad* avslutas med en metakommentar som ger läsaren det fulla ansvaret för att tyda och tillämpa berättelsen: ”Aplication lemnas hwar ock en”.²⁴ En direkt parodierande hållning till genrekonventionen demonstrerar Dalin, när han låter en fabel redan i sin titel påstå att den inte går att applicera: ”Fabel utan tillämpning” (1767).²⁵ Fabeltexternas explicita genreetikettering, en annan aisopisk konvention, verkställs normalt paratextuellt genom att texterna ingår i en samling som, om vi begränsar oss till material på svenska, i sin titel innehåller ordet *fabler* eller genom att de, vid separatpublicering, i sin titel eller undertitel rymmer ordet *fabel*. Också ur den genrekonventionen utvann gustavianska författare lekfullt mervärde. Det kunde ske genom ett inskräpande av att fabeln verkligen var en fabel, som i Johan Henrik Kellgrens versfabel om fåglarnas skaldekonst, tryckt i *Stockholms Posten* 1783: ”Foglarnes witterhets

academi. Fabel, om någon ting är fabel”.²⁶ Också ett motsatt förfarande förekom, nämligen att i en undertitel påstå att en text som möjligen påminde om en fabel inte var någon fabel. Som illustration anmäler sig ett prosabidrag i *Dag-Bladet: Wälsignade Tryck-Friheten* 1783: ”Dygden och ryggtet. Jngen *fabel*”.²⁷

Också i sin helhet kunde en fabel under sent 1700-tal utformas i driftens och lekens register. Lidners *Fabler* (1779) inrymmer en text rubricerad ”Hieltinnan”, som med sin anhopning av kulturhistoriska referenser och sin handlingslinjes antiklimax framstår som en parodi på en moralinstruerande fabel:

Jag siunger om en stor Hieltinna,
 En Amazon med Cesars mod,
 Som för at hielte namnet vinna,
 Ej häpnat vid at giuta blod.
 Må Guden Mars min pensel föra
 Och samma anda leda mig,
 Som fått Homeri känslor röra
 At siunga om Achillis krig.
 Ack! himla eld, min skaldmö lifva:
 Dig Tasso och en Milton haft.
 Du hulpit Voltairs snille skrifva
 Och gifvit Klopstocks anda kraft!
 Apollo, med din hela skara,
 Som faklan för Minerva tänt,
 Hielp mig den barda-lek förklara,
 Som klockan et om natten hänt!
 Et Leyon lik, som vilsint rasar,
 När det sit rof på afstånd ser;
 Den skrämnda hiorden flyr och fasar:
 Det ryter, dödar, bryter ner:
 Så syntes hon ur sängen hoppa,
 Europa, hör! jag sägat skal:
 Hon tog utur sin barm en Loppa
 Och dräpte den, så at den small.

* * *

”Jag siunger Hieltens verk, som modigt frelste Norden.”
 Den skalden lofvar stort! Man undrar vid de orden.
 Man vänder bladet om, man kastar ögat kring,
 Och finner ———ingen ting.²⁸

Medan Lidners ”Hieltinnan” är en nykonstruerad fabel, som gjorts till bärare av litterär kritik med Eric Skjöldebrands hjältepos *Gustaviade* (1768) som måltavla, är Kellgrens ”Paddan”, tryckt i *Samlade skrifter* (1796), en lekfullt formgiven variant av en välkänd fabeltyp. Den klas-

siska berättelsen om grodan eller paddan som blåser upp sig för att bli lika stor som oxen eller tjuren har i Kellgrens händer fått en högst oväntad final:

- 5 En padda såg en Tjur: hvad hände?
 En hemlig afvunds eld des stolta hjerta tände:
 Hvad? – är jag ej så hög, så stor som denna tjur?
 Skrek detta plattaste bland alla kreatur.
 Hon sen sit gap mot vädret vände,
 10 Sig spände och sig åter spände,
 Till des hon sprack, det arma djur!
 Och så tog både hon och denna Fabel ände.²⁹

Genom slutradens metakommentar, som upprättar en parallell mellan paddan och fabeltexten, ter sig Kellgrens variant symptomatisk för hanteringen av den aisopiska genren i sent svenskt 1700-tal: fabeln ställde inte längre sin moraliska lärdom självklart i centrum utan fokuserade i lika hög grad sig själv som litterär artefakt. Här närmar vi oss något det kunde vara befogat att beteckna som barockfabel.

Som stilbegrepp med en metareflekterande lekfullhet som sin dominant tycks således barocken få gensvar från den svenska fabelhistoriens empiriska textmaterial. Något överraskande leder det oss till konklusionen att barocken i fabelns svenska historia gjorde sig gällande under 1700-talets senare del, ungefär mellan 1770 och 1800. Om begreppet barock därigenom lyckas bidra till att frilägga ett obeaktat mönster i fabelgenrens svenska historia, är onekligen något väsentligt vunnet. Men samtidigt avviker en barockfas förlagd till det sena 1700-talet så markant från gängse litteraturhistorieskrivning, hur stora variationer den än kan tillåta sig, att barockbegreppets epistemologiska relevans för förståelsen av den fabelhistoriska stilutvecklingen ter sig tvivelaktig. Den överdrivna metarefleksion och den parodiska dragning som utmärker fabeln både i Sverige och på andra håll i Europa under slutet av 1700-talet beskrivs rimligen bättre med andra konceptuella verktyg. Den sorts litteraturhistoriska process som bygger på en dialektik mellan automatisering och avautomatisering är i hög grad aktuell här. Till följd av att fabeln som normförmedlande genre överexploaterades i upplysningskulturen kom dess grundläggande formgrepp att automatiseras. För att tillföra fabeln ny konstnärlig energi vidtog författare allt djärvare åtgärder. En metod var att radikalt förnya genrens gestaltgalleri; i fabler från gustaviansk tid kan läsaren ta del av samtal mellan såväl en penna och en pennkniv, en spik och en skinnlapp som en kakelugn och en solhatt.³⁰ En annan metod var att, som vi just sett, narcissistiskt rikta blicken mot fabeln som litterär form. En genrehistorisk kris präglad av estetisk utmattning och självbespeglning samt förstärkt av att

det dygdetiska tänkandet gradvis fick ge vika för modernare moralfilosofiska teorier tedde sig mot seklets slut oundviklig. I takt med att fabelns litterära attraktionskraft minskade och dess moraldidaktiska funktionsduglighet reducerades, öppnade sig i stället, konstaterar den tyske fabelforskaren Christian Hartwig Wilke, andra möjligheter: ”Man kann mit der Fabel spielen”.³¹

Fabeln i den svenska barocken

Om vi återvänder till barocken som epokbegrepp och till det svenska 1600-talet, skulle vi i ett nytt försök att revidera Kaysers fabeldefinition kunna ifrågasätta kravet att en fabeldiktning värd namnet måste föreligga i skepnad av en nyproducerad bokutgåva. Det är en verkorienterad syn på litteraturen som hör hemma i ett senare historiskt skede och som inte beaktar den aisopiska genrens mer pragmatiskt inriktade manifestationsformer under barockens århundrade.³² I 1600-talets Sverige var fabeln nämligen i eminent grad present men inte som en genre primärt ämnad för prestationer på diktkonstens slagfält; i den första svenskspråkiga poetiken, Andreas Arvidis *Manuductio ad poesin svecanam* (1651), nämns ordet *fabel* enbart en enda gång i fjärde kapitlets rimlexikon: ”Abel / Babel / Fabel / Kabel / Sabel”.³³ I svenskt 1600-tal var fabeln i stället en genre som på en rad skilda sätt togs i bruk.³⁴ Det utbredda fabelbruket, som hade sina självklara motsvarigheter i tyskt 1600-tal men som Kayser tycks ointresserad av, ägde rum inom huvudsakligen tre områden. För ett första användningsområde stod skolornas språkundervisning. I rikets samtliga skolordningar med giltighet under någon period av 1600-talet föreskrivs läsning av aisopiska fabler i det grundläggande språkstudiet. I 1571 och 1611 års skolordningar stadgas att fabler ska läsas på latin i andra klassen, i 1649 års skollag att fabler ska läsas i fjärde klassens grekiskundervisning, i 1693 års skolordning att fabler ska läsas på latin i både andra och fjärde klassen.³⁵ Förmodligen utnyttjades fabler i latinstudiet under hela århundradet, även om skollagen från 1649 inte uttryckligen föreskriver att så ska ske, och troligen lästes fabler i grekiskundervisningen både före 1649 och efter 1693, även om det inte explicit stadgas i aktuella skolordningar. Fabelns centrala roll i skolväsendets språkdidaktik innebar att i princip alla svenskar som på 1600-talet bibringades elementär undervisning blev förtrogna med de aisopiska berättelserna och i sin minnesbank rimligen bar med sig åtskilliga in i vuxenlivet.

Fabelns andra användningsområde var som moraluppfostrande genre på folkspråket. Här hade den försvenskade samlingsvolymen avgörande betydelse för genrebruket: att fablerna presenterades på det inhemska språket gjorde det möjligt att nå stora grupper i samhället och att en

ansenlig mängd fabler förts samman i en bokvolym gjorde det möjligt att förmedla ett fylligt och differentierat utbud av moraliska normer. Den första svenskspråkiga samlingen, *Hundrade Esopi fabler*, som genom att vara en renodlad översättningsvolym alltså inte lever upp till Kaysers kriterier för en fabeldiktning, publicerades i Stockholm 1603. Det var med andra ord under tidigt 1600-tal som den moralinstruerande fabelsamlingen på folkspråket gjorde sin entré i Sverige: ett genrehistoriskt signifikant faktum. *Hundrade Esopi fabler* förblev under resten av århundradet den enda enspråkiga fabelsamlingen på svenska.³⁶ Förutom att inskräpa en dygdetisk grundsyn på människans handlingsliv – dygder prisas, laster fördöms – har utgåvan en tydligt luthersk tendens. Det betyder att fabelgenren togs i bruk för både social och religiös disciplinering. Ytterst var den svenskspråkiga samlingens mål att fostra lojala undersåtar i den lutherska enhetsstatens tjänst.

Fabelns tredje användningsområde var som retoriskt *exemplum* i andra, muntliga eller skriftliga, framställningar. Exemplumpraktiken utgjorde en kvarleva från en oralt dominerad kultur men fick förnyat stöd av seklets retorikintresse. Aisopiska berättelser dyker upp som exemplar i ett brett spektrum av texter från svenskt 1600-tal, alltifrån, låt oss säga, Johannes Rudbeckius tal vid öppnandet av *collegium privatum* i Uppsala 1610 via en politisk pamflett skriven efter ståndsstriderna på riksdagen 1650 till Olof Rudbecks *Atlantica* III (1698).³⁷ I en gravdikt författad 1671 anför Lucidor fabeln om fågeln som smyckar sig med andra fåglars fjädrar som exemplum: tillfällespoeten hyllar den avlidnes ”Dygd/ som aldrig än mäd län-te Fiädrar pråhla/ | *Æsopi* Skata Lijk”.³⁸ Om ett aisopiskt exemplum i regel hade till uppgift att förtydliga ett tankeled i värdtexten, kunde det också ha en pauserande, underhållande eller, särskilt i långa muntliga framställningar, direkt uppiggande effekt. I värdtexterna anges ibland att fabelberättelsen hämtats fram ur minnet, ibland att den stått att läsa i en bok. I båda fallen torde grunden för det exemplumretoriska bruket ha lagts av skolundervisningens fabelläsning.

Ett intressant prov på fabelns starka förankring som pedagogiskt redskap i det karolinska Sverige tillhandahåller ett i skrift bevarat samtal från 1689 mellan den sjuårige kronprinsen och hans informator Anders Nordenhielm. Med utgångspunkt i fabeln om hur åsnan delar jaktbytet i tre lika delar mellan lejonet, räven och sig själv och för detta straffas med döden av lejonet resonerar lärare och elev kring begreppen arbete, rättvisa och makt. Fabeltexten hade de antagligen inhämtat från någon 1600-talsupplaga av Joachim Camerarius fabeledition för skolbruk, där ”Leo, asinus et vulpes” står som nummer 73.³⁹ I samtalet bekräftar informatorn med en sokratisk dialogteknik den unge Karls slutsatser att åsnan med hänsyn till sin underordnade insats vid jakten delade bytet felaktigt men att – detta

trots att kronprinsen ”tycker mäst om Lejonetz sysla” – det hårda straffet var onödigt.⁴⁰

I den mån vi är redo att beskriva det svenska 1600-talet som barockens århundrade – och även om barockepoken, som i Kurt Johannessons *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (1968),⁴¹ kronologiskt avgränsas till den karolinska perioden – kan vi utifrån en genredimensionering som också inkluderar textuella brukspraktiker följaktligen betrakta den aisopiska fabeln som ett högst levande inslag i barockens litterära kultur i Sverige. Att en professionell författare som Lucidor, i Anders Cullheds studie ”Barockpoeten Lucidor” (1993) lovordad som barockskald av europeiska mått,⁴² i sin poesi gärna tog fabler i bruk vittnar om att den aisopiska genren under svenskt 1600-tal hade en given plats även i de konstnärligt mest avancerade diktarnas materialförråd. Men en kritisk fråga inställer sig likafullt: Ger barocken som epokbegrepp någon specifik draghjälp åt vår förståelse av seklets utbredda fabelbruk på det språkdidaktiska, det moralpedagogiska och det exemplumretoriska området? Det ter sig tveksamt. Bruket av fabler anknöt varken till den stil präglad av retorisk överdrift och lekfullhet eller till den mentalitet genomsyrad av krismedvetande som blivit handbokskunskap om barockepoken.⁴³ För den fabelhistoriska periodiseringen del torde barocken här utan större meningsförluster kunna ersättas med någon annan kronologisk beteckning, kanske rätt och slätt: 1600-talet.

Nya barockperspektiv och fabeln i svenskt 1600-tal

Om mina förslag till öppnare fabeldefinitioner inte med någon självklarhet lyckats göra barocken konceptuellt mer relevant för genrens svenska historia, vore ett alternativ att pröva några radikalt andra bestämningar av barockbegreppet än den traditionella, huvudsakligen epok- och stilcentrerade syn på barocken som Kayser företräder. Om något kännetecknat de senaste decenniernas internationella barockforskning, måste det sägas vara de många försöken att omdefiniera begreppet barock. Just den oklarhet och mångtydighet som utlöst så starka protester har för en rad forskare fungerat som incitament till att omarbete barocken till ett begrepp som står för något annat, ibland mer specifikt, ibland mer generellt, än en epok eller en stil. Som ett sista steg i denna fallstudie ska jag pröva om några av de nya innebörder barockbegreppet laddats med kan bidra till att nyansera beskrivningen av fabelgenrens svenska förflutna. Jag har hämtat tre konceptuella uppslag från olika håll i den numera överrika barockforskningen: en sociopolitisk analys av barockkulturen, en studie över ett barockt tankemönster och en diskussion om barockens antropo-

logi. I samtliga fall placerar oss resonemangen inom det långa 1600-talets kronologiska ram. Tilläggas bör att mitt syfte alltså inte är att kritiskt granska dessa tre förslag till begreppsbestämning utan att testa i vilken mån de skulle kunna motivera en svensk fabelhistorieskrivning i barocktermer.

I den inflytelserika studien *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975) undersöker historikern José Antonio Maravall en rad sociopolitiska aspekter av den spanska barockkulturen, som, menar han, är representativ för barockkulturen i stora delar av Europa. En av de viktigaste aspekterna är enligt Maravall barockens konservatism.⁴⁴ Som kulturellt system inom en absolutistisk monarki sökte barocken inte förändring och förnyelse utan strävade efter att bibehålla etablerade strukturer och ordningar. Med en referens till 1600-talsförfattaren Cristóbal Suárez de Figueroas summerar Maravall tidens övergripande ambition (här i den engelska översättningen från 1986): "the sum of virtues for each and every politician and moralist of the epoch, and to their minds equal to reason itself, those who possessed it were the 'preservation of the world'".⁴⁵ Att barockkulturen och dess makthavare var så angelägna om att bevara det bestående härleder Maravall dels ur den utbredda övertygelsen om livets korthet och allts förgänglighet, villkor som drabbade stater likaväl som individer, dels ur det intresse för allt nytt som till följd av epokens snabba utveckling inom handel, teknik och vetenskap spreds i den växande och politiskt oroliga stadsbefolkningen. Ett utslag av barockkulturens konservatism i 1600-talets Spanien var, förklarar Maravall, de åtgärder kungamakten vidtog för att begränsa skolundervisningen på mindre orter för att på så vis minska möjligheterna för social dynamik och ståndscirkulation: "One must endeavor, it was said, to have everyone continue in the position that an inherited and traditional order had assigned".⁴⁶

En kardinaltanke i den aisopiska traditionen är just att var och en ska veta sin plats i naturens ordning och inte försöka ändra sin lott. Detta basala direktiv varierar i en lång rad klassiska fabler som under 1600-talet lästes i Sveriges skolor och spreds i svensk översättning via *Hundrade Esopi fabler*. Föreställningen om tillvarons oföränderliga hierarki inskräps särskilt tydligt i en grupp motiviskt besläktade fabler, som låter ett enskilt djur av en viss art vända sig till en gudom med en bön om att erhålla en egenskap eller förmåga som djur av andra arter äger – en önskan guden alltid avvisar. En fabel med detta motiv, "Camelus", ingår i Camerarius utgåva *Fabellæ æsopicæ quædam notiores*, under hela 1600-talet obligatorisk läsning i svenska klassrum. Fabeln skildrar hur kamelen ber Jupiter om horn men som svar på sin begäran i stället får sina öron stympade. Lärdomen lyder: "Monet fabula ineptis precibus Deos non esse fatigandos" (Fabeln påminner om att gudarna inte ska tröttnas med dåraktiga

böner).⁴⁷ Också andra fabelmotiv togs i bruk för att fördöma varje tanke på socialt avancemang. I ”Om een gammul grodha och hennes vngar” i *Hundrade Esopi fabler* berättas den välkända historien om grodan som blåser upp sig för att bli lika stor som oxen men spricker. Epimythiet deklarerar i direkt analogi med Maravalls analys av barockkulturens sociala konservatism: ”Halt tigh/ effter som titt standh kräffuer/ och stå icke effter nogot ther til tu icke är född/ boren/ eller kallat”.⁴⁸ Fabeltraditionens förståelse av naturen – och i förlängningen: samhället – som ett fast hierarkiskt system hade redan under tidig medeltid integrerats i den kristna synen på skapelsens gudomliga ordning och är en av förklaringarna till att genren under svenskt 1600-tal med institutionellt stöd kunde utnyttjas i politiskt konserverande och socialt disciplinerande syften.

Mitt andra uppslag hämtar jag från en tysk habilitationsavhandling i germanistik: *Epigrammatisches Barock* (1996). Thomas Althaus studerar här epigrammets roll i den tyska barocken. Hans intresse gäller inte enbart den litterära genren, populär även på nordiska breddgrader under sent 1600-tal,⁴⁹ utan minst lika mycket det han beskriver som epokens epigrammatiska tänkande. I det instabila epistemologiska läge som präglade barockperioden – 1620 till 1700 är den tidsrymd som anges – förlorade de generaliserande tankemodellerna sin giltighet till förmån för varseblivningsformer förankrade i det partikulära och det enskilda. Det ledde enligt Althaus till en uppvärdering av de små formaten och de korta texterna: ”Kürze”, *brevitas*, blev ett kriterium på sanning.⁵⁰ Epigrammet kom därför att fylla en viktig funktion. Barockens epigram och epigrammatisering av vetandet tillskriver Althaus ”epochale Bedeutung”, eftersom de, hävdar han, helt enkelt avspeglar det barocka sättet att tänka (”die ’barocke Denkweise’”).⁵¹ Det partikulära och det enskilda, som har en ”kasuistisch” karaktär,⁵² ville inte inordna sig i något filosofiskt system; i stället kom helhetsförståelsen att underordnas enskildheterna i kraft av deras stora mängd. I det epigrammatiska tänkandet går alltså korthet hand i hand med kvantitet. De bokprodukter från tyskt 1600-tal som Althaus i första rummet uppmärksammar är följaktligen också samlingar, antologier och florilegier. Den kunskap som litterära alster av det snittet förmedlade låter sig enligt Althaus definieras ”epigrammatisch” och bestod – med en idé som ju ofta återkommer i barockforskningen – i perspektivomkastningar (”Wechsel der Perspektiven”).⁵³

Till den typ av bokutgåvor Althaus valt att fokusera skulle också fabelsamlingen kunna fogas. Dels är fabeln en genre i det lilla formatet. Camerarius variant av fabeln om kamelen spänner i sin narration över inte mer än 26 ord och begränsar sitt epimythion till åtta ord. Phaedruss, vars versfabler, tryckta i en *editio princeps* 1596, snabbt spreds i europeiskt 1600-tal och av Johannes Schefferus publicerades i en textkritisk utgåva i Uppsala

1663, stoltserar just med sina fablers korthet, *brevitas*:⁵⁴ en central genre-norm. Dels inrymmer fabelsamlingen i regel ett stort antal fabler. Camerarius fabelutgåva för skolbruk härbärgerar 289 fabler. Schefferus Phaederusutgåva räknar till 93 fabler. Och *Hundrade Esopi fabler* gör sin titel till trots ett avsteg från *centuria*-principen och inkluderar förutom sina 100 nummerade fabelposter ytterligare sex fabler i två appendix, införda i den tyska förlagans andrapplaga. Dessa tillägg är symptomatiska för hur en fabelsamling designades. Oberoende av om den avfattats på klassiskt språk eller folkspråk, byggde den på samordning och addition, kompositoriska grepp som gjorde det möjligt att ständigt utvidga samlingen genom att öka mängden fabler. Betraktad som en primärt moralfilosofiskt orienterad bokprodukt stod fabelsamlingen med sitt myller av korta berättelser och ännu kortare lärdomar för en atomisering – kanske till och med en epigrammatisering – av det dygdetiska tänkandet. Flödet av fabler ställde läsaren inför en rad schematiskt tecknade episoder, där enskilda dygder och laster aktualiserades. De moraliska normerna kom således att förmedlas pointillistiskt via en serie typsituationer eller konkreta fall, *casus*. Inte sällan åskådliggjordes samma dygder och laster i flera fabler; som helhet tillät samlingen att de etiska reglerna belystes ur varierande synvinklar, som sällan uteslöt motsägelser. Denna kasuistiska ”Darstellungsintention”⁵⁵ delade den aisopiska traditionen med det Althaus beskriver som barockens epigrammatiska tänkande.

Det tredje uppslaget har jag plockat upp från den amerikanske fransk-professorn John D. Lyons ”Introduction. The crisis of the baroque” i *The Oxford handbook of the baroque* (2019).⁵⁶ En bärande tanke i Lyons barockförståelse, centrerad kring en ”experience of shock”,⁵⁷ gäller de förändrade erfarenheterna av storlek och rumslighet. En global dimension öppnades genom européernas kolonialisering av andra världsdelar; en makrokosmisk dimension trädde fram genom de astronomiska observationer som teleskopet möjliggjorde; en mikrokosmisk dimension uppenbarades genom den kartläggning av levande organismer som kunde ske tack vare mikroskopet. Plötsligt existerade ett universum med nya skalor och relativiteter, som tvingade individer och samhällen till spatiala omorienteringar men som också, framhåller Lyons, avkastade en mer komplex syn på människan. Liksom man med mikroskopets hjälp förstod att det fanns något annat under den synliga ytan, uppfattade man nu med större skärpa att människan hade både en utsida och en insida, som kunde skilja sig avsevärt åt. Utifrån sin semiotiserande metodologi argumenterar Lyons för att ”duplicity” – dubbelhet och dubbelspel – kännetecknade barocken på en mängd nivåer.⁵⁸ Dupliciteten medförde att den enskilda människan kunde odla sitt yttre och sitt inre separat: på olika sätt, med olika syften, för olika publiker. Hennes utsida – gester, uppförande, kläder – tilldrog

sig omgivningens intresse, skriver Lyons, ”not because outward appearance was a clear sign of a person’s essential, permanent being but precisely because of the understanding that it was not”.⁵⁹ Människans dubbelhet och dubbelspel bildade, betonar han, ett led i barockkulturens teatralitet, som bars upp av en fascination för spänningen mellan det som syntes vara och det som var. Denna dubbelhetens antropologi sträcker ut en hand till den aisopiska traditionen.

Som allegoriskt konstruerad genre opererar fabeln med en dubbel semantik. Normalt finns båda betydelseplanen, som fallet ”Camelus” visat, explicit utskrivna i fabeltexten i form av en konkret berättelse och en generell lärdom. En fabel med agerande djur, den avgjort vanligaste gestalttypen, förutsätter alltså en översättning av de animala aktörerna till mänskliga individer, som det moraldidaktiska budskapet ska tillämpas på. Så långt fungerar fabelgenren enligt en ganska enkel allegorimodell. Men till saken hör att den människa som avtäcks bakom berättelsens djurgestalt i sin tur uppfattades ha en dubbelnatur och under sitt humana yttre dölja en animalitet. Med sina talande djurgestalter aktualiserar den aisopiska genren just det gemensamma snittet av *ratio* och *corpus*, av förnuft och begär, som enligt en för- och tidigmodern antropologi utmärker den mänskliga naturen. Inom det dygdetiska normsystemet kopplades förnuftet till dygden och det kroppsstyrda begäret till lasten. Fabeltraditionens övergripande agenda var att få människan att följa dygdens väg och på så vis göra henne – för att citera mottot i John Ogilbys *The fables of Æsop* (1651) – till ”lesser Beast”.⁶⁰ Att kamelen med sin begäran om horn representerar en människa med orimliga önskemål som genom sitt agerande avslöjar sitt oförnuft och därmed sin animalitet illustrerar den duplicitet som präglar den aisopiska människosynen. En kristallisationspunkt för fabelgenrens dubbelheter bildar Aisopos själv, såsom vi känner honom från Aisoposbiografin, *Βίος Αἰσώπου*.⁶¹ Aisopos beskrivs här som en exceptionellt vis man med ett osedvanligt motbjudande utseende. Den gestalt som betraktas som genrens upphovsman formar därmed ett tecken möjligt att läsa som en analogi till djurfabeln: Aisopos animala kropp motsvarar berättelsen, hans skarpa intellekt fabelns lärdom. Många folkspråkliga fabelsamlingar i det tidigmoderna Europa inleddes med en översättning av *Βίος Αἰσώπου*, så även *Hundrade Esopi fabler*. Den narrativa kraften i biografien om fabelns urfader alstras i hög grad ur spelet med Aisoposgestaltens duplicitet: hans frånstötande utsida, hans briljanta insida. Aisopos, om någon, borde ha stimulerat barockens sensibilitet för kontrasten mellan det som syntes vara och det som var.

De tre konceptuella uppslag som jag här hastigt skisserat bidrar ur var sitt perspektiv onekligen till att berika förståelsen av fabelns och fabelbrukets vitalitet i europeisk och svensk 1600-talskultur: på en rad punkter

tycks den aisopiska genren ha korrelerat med en för barocken typisk maktordning och föreställningsvärld. Men överensstämmelserna gäller de facto fabelgenren och fabeltraditionen generellt och låter inte någon barockspecifik fabelmodell träda fram. Det samhällsbevarande draget, den kasuistiska metodiken och den dualistiska människosynen har satt sin prägel på den aisopiska traditionen både före och efter 1600-talet.

Och vad säger oss resultatet om barockbegreppet? Att samtliga tre uppslag, trots att de härrör från olika humanistiska discipliner och från vitt skilda konstruktioner av barocken, lyckas upprätta en aktiv dialog med det empiriska fabelmaterialet indikerar två saker: för det första att utslaget förmodligen betingas av faktorer som inte med nödvändighet behöver benämnas barocka och för det andra att barocken som konceptuell skapelse är exceptionellt rymlig, för att inte säga disparat. Som uppslagens tydligaste gemensamma nämnare framstår den kronologiska situeringen av barocken i det långa 1600-talet. Förvisso är det betydligt svårare att falsifiera än att verifiera relevansen hos ett historiskt begrepp som barocken: en enda instans där begreppet ter sig produktivt räcker i princip för att bekräfta dess berättigande. Men om man via en ockhamsk manöver nöjde sig med att förklara den aisopiska genrens kongenialitet med 1600-talets värld genom att åberopa seklets socialpolitiska konservatism, dess epigrammatiska tänkande och dess antropologiska duplicitet, skulle barocken för svensk del kunna avskrivas som fabelhistoriskt begrepp.

Noter

1. Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (München, 1888), 69–70.
2. En detaljerad redogörelse för litteraturforskningens reception av barockbegreppet fram till 1945 ges i René Wellek: "The concept of baroque in literary scholarship" i *The journal of aesthetics and art criticism* 5:2 (1946), 77–109.
3. Carl Fehrman: "Karolinsk barock och klassicism" i E. N. Tigerstedt (red.): *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria 2. Karolinska tiden. Frihetstiden. Gustavianska tiden* (Stockholm, 1956), 3–81. Ang. kapitlets banbrytande roll jfr t.ex. Stina Hansson: "Så skev är ingen brukbar pärla! Det omöjliga barockbegreppet" i Lars Elleström m.fl. (red.): *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson* (Lund, 1994), 84; Nils Ekedahl: "Barocken – än en gång. Inledning" i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 35:1 (2006), 4.
4. Ekedahl: "Barocken – än en gång", 3.
5. Jag nöjer mig med att anföra två arbeten som båda avstår från att använda barocken som operativt begrepp: Stina Hanssons stora studie *Svensk bröllopsdiktning under 1600- och 1700-talen. Renässansrepertoarernas framväxt, blomstring och tillbakagång* (Göteborg, 2011), där ordet *barock* nämns enbart två gånger, i bägge fallen placerat inom citattecken (104, 334), och Valborg Lindgärdes 50-sidiga periodavsnitt "Skrifter för tillfället och evigheten 1520–1720" i Margareta Petersson & Rikard Schönström (red.): *Nordens litteratur* (Lund, 2017), 71–120, där termen *barock* blott tillgrips *en passant* i tre punktuella karakteriseringar (98, 108, 112).

6. Ingeborg Ackermann: "Kayser, Wolfgang" i *Neue Deutsche Biographie* 11 (Berlin, 1977), 384.

7. Jfr särsk. hans handbokskapitel "Barocken. Från Lucidor till Lohman" i Bernt Olsson & Ingemar Algulin: *Litteraturens historia i Sverige* (Stockholm, 1987), 90–100, och "Barockens diktning 1670–1730" i Johan Wrede (red.): *Finlands svenska litteraturhistoria I. Åren 1400–1900* (Helsingfors & Stockholm, 1999), 67–79.

8. Bernt Olsson: "Den nya tyska barockforskningen" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 89 (1968), 93.

9. Olsson: "Den nya tyska barockforskningen", 93.

10. Wilhelm Vosskamp: "Wolfgang Kayser (1906–1960)" i Christoph König m.fl. (red.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts* (Berlin & New York, 2000), 235.

11. Wolfgang Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung des 16. und 18. Jahrhunderts" (1931) i Peter Hasubek (red.): *Fabelforschung* (Darmstadt, 1983), 79–96.

12. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 91.

13. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 89.

14. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 91.

15. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 91 ("fehlen die Voraussetzungen für eine Fabeldichtung").

16. Magnus von Platen: *Johan Runius – en biografi* (Stockholm, 1954), 302.

17. *Hundrade Esopi fabler/ någre aff D. M: Luthero/ somblighe aff Mathesio/ och en deel aff Nathanaele Chytraeo/ på thet tyska språket tilhopadragne. Jthem Esopi leffuarne/ aff Erasmo albero beskrieffuit. Sampt D. M: Lutheri förspråk om thenne lille boks nytto/ och hennes rätta bruk. Vngdomen vthi wårt kära fädernesland Swerige til öföfning/ rättelse och lärdom*, övers. Nicolaus Balk (Stockholm, 1603); Nathan Chytraeus: *Hundert Fabeln aus Esopo/ etliche von D. Martin Luther vnd herren Mathesio/ etliche von andern verdeudschet. Jtem/ das leben Esopi von Erasmo Albero beschriben. Sampt einer schönen Vorrede Marth. Luth. von rechtem nutz vnd brauch desselben buchs. Auch einer schönen Historia/ woher die Edelleut vnd Bawren jren ursprung haben. Alles auff's new vbersehen vnd gebessert*, 2:a utök. uppl. (Rostock, 1574). Ang. översättningarna jfr min uppsats "Den första svenskspråkiga fabelsamlingen som konfessionaliseringsprojekt" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 126 (2005), 9–13.

18. Jag anför tre viktiga utgåvor i kronologisk ordning: *Nonnullæ fabulæ ex latino in svecum sermonem translatae, ferme verbum de verbo, ut latina lingua inde facilius discatur / Någre fabuler aff latin på thet swenske tungomålet förwende/ nästan ord ifrån ord/ at thet latinske språket ther afflätteligare kan läras. Til Stockholms scholes nytto* (Stockholm, 1631); *Phædri Aug. lib. fabularum æsopiarum libri quinque. Cum annotationibus Joannis Schefferi Argentoratensis. Accedunt V. C. Francisci Guyeti Andegavensis notæ nunquam antea publicatæ*, utg. Johannes Schefferus (Uppsala, 1663); ΜΥΘΟΙ ΤΟΥ ΑΙΣΩΠΟΥ ΕΚΛΕΚΤΟΙ, Ἑλληνιστί καὶ Ῥωμαϊστί. *Fabulæ Æsopi selectæ græcè & latinè. In usum scholarum trivialium, magni ducatus Finlandiæ editæ*, utg. Johannes Gezelius (Åbo, 1669).

19. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 90.

20. Kayser: "Die Grundlagen der deutschen Fabeldichtung", 90.

21. I Harsdörfferavhandlingen, där Kayser studerar klangeffekter i författarskapet, utgör fenomen som "Wortspiel", "Klangspielerei" och "Buchstaben-Spielerei" återkommande hållpunkter. *Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit*, 2:a oföränd. uppl. (Göttingen, 1962),

t.ex. 76, 84, 226. Jfr äv. t.ex. Rosmarie Zellers specialstudie *Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers "Gesprächspielen"* (Berlin & New York, 1974).

22. Christopher Johnson: "Baroque" i Roland Greene (red.): *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, 4:e uppl. (Princeton NJ & Oxford, 2012), 122.

23. Walter Moser lyfter fram "das spielerische und respektlose Umgehen mit vor-gegebenen kulturellen Materialien" som kännetecknande för barocken. "Barock" i Karlheinz Barck m.fl. (red.): *Ästhetische Grundbegriffe I* (Stuttgart & Weimar, 2000), 585.

24. "Fabel om lambet och wargen" i *Nyköpings Weckoblad* 13/10 1780, nr 42.

25. Olof von Dalin: *Witterhets-arbeten, j bunden och obunden skrif-art IV* (Stockholm, 1767), 44-45.

26. Johan Henrik Kellgren: "Foglargens witterhets academi. Fabel, om någon ting är fabel" i *Stockholms Posten* 2/1 1783, nr 1.

27. "Dygden och rygten. Jngen fabel" i *Dag-Bladet. Wälsignade Tryck-Friheten* 31/3 1783, nr III:54.

28. Bengt Lidner: *Fabler. Första boken* (Stockholm, 1779), 29-30.

29. Johan Henrik Kellgren: *Samlade skrifter II* (Stockholm, 1796), 183.

30. Nils Georgii: *Något med swaga färgor, eller, uti prosa skrefne målningar och fabler* (Stockholm, 1787), 71-72; Lidner: *Fabler*, 7-8; Georgii: *Något med swaga färgor*, 54-55.

31. Christian Hartwig Wilke: "Fabel als Instrument der Aufklärung. Untersuchung der Leistungsfähigkeit eines literarischen Typus" i *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 2 (1971), 93. En likartad bedömning gör Uwe-K. Ketelsen: när de normer fabeln förmedlade inte längre räckte till som svar på samtidens frågor, förvandlades genren "zur amüsierenden Form, in der das *delectare* auch mit dem *prodesse* spielt". "Vom Siege der natürlichen Vernunft. Einige Bemerkungen zu einer sozialgeschichtlichen Interpretation der Geschichte der Fabel in der deutschen Aufklärung" i *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 16:4 (1980), 216.

32. Ang. hur verkdiktingen först runt sekelskiftet 1800 ersatte repertoardiktingen jfr t.ex. Stina Hansson: *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (Göteborg, 2000), särsk. 94-100.

33. Andreas Arvidi: *Manuductio ad poesin svecanam, thet är/ en kort handledning til thet swenske poeterij/ verß- eller rijm-konsten* (Strängnäs, 1651), 39.

34. För en utförlig redovisning av hur fabelgenren togs i bruk i 1600-talets Sverige hänvisar jag till min monografi *Fabelbruk i svensk tidigmodernitet. En genrehistorisk studie* (Göteborg & Stockholm, 2020).

35. *Then swenska kyrkeordningen* (Stockholm, 1571), 88v; *Sveriges allmänna läroverksstadgar 1561-1905 I-III. 1561, 1611 och 1649 års skolordningar*, utg. B. Rudolf Hall (Lund, 1921), 28, 30, 68; *Kongl. may:tz nådige förordning/ angående gymnasier och scholar i riket* (Stockholm, 1693), B1v, B2r.

36. Andraupplagan av *Hundrade Esopi fabler* från 1608 förtecknas såväl 1680 som 1698 i Johannes Schefferus nationalbibliografiska arbete *Svecia literata*, en indikation på att samlingen behöll sin aktualitet till seklets slut. Johannes Schefferus: *Svecia literata seu de scriptis & scriptoribus gentis Sveciae. Opus postumum* (Stockholm, 1680), 48. Uppgifterna om fabelutgåvan reproduceras i andraupplagan: Johannes Schefferus: *Svecia literata seu de scriptis et scriptoribus gentis Sveciae. Opus postumum, Holmiæ initio anno MDCLXXX. excusum, nunc autem denuo emendatius editum*, utg. Johannes Moller (Hamburg, 1698), 48.

37. Johannes Rudbeckius: *Oratio de officio docentium et discentium in scholis* (Västerås,

1625), A4v–B1r; Bengt Holmén (utg.): *II. Samling af curieuse samtal/ politiske anecdoter gamla sagor och forn-tidens hemligheter* (Uppsala, 1768), 51–53; Olof Rudbeck: *Atländs eller Manheims tridie del/ vthi hwilcken beskrifwes våra fäders äldsta skrifter på stenar/ böök och näfwer/ och när de detta begynt att giöra* (Uppsala, 1698), 161.

38. Lars Johanson: *Åminnes-steen/ till ytterste ähre-berömm/ när fordom kongl. may.^{tz} troo mann ok öfwerste til foot ädl ok wälborne herrn herr Erik Slatte til Huußby/ Steensholm/ ok Hoffby: som på sitt sätherij Steensholm anno 1673 dem 27 April i heranom saligen affsommnade/ samma åhr then [...] octob. mäd kristhederlig lijk-prydnad opbars til Jönköpings stads kyrckia/ sedermera i sine förfäders graff på Öfwer-Sela jordsattes. Effter begäran i eenfaldig hast opreest aff Lucidor then olycklige* (Stockholm, 1673), opag.

39. Joachim Camerarius: *Fabellæ æsopicæ quædam notiores et in scholis usitatæ, partim excerptæ de priore editione, partim post compositæ à Joachimo Camerario* (Leipzig, 1679), 36.

40. *Konung Karl XII:s egenhändig bref*, utg. Ernst Carlson (Stockholm, 1893), 452–454.

41. Kurt Johannesson: *I polstjärnans tecken. Studier i svensk barock* (Uppsala, 1968), t.ex. 10.

42. Anders Cullhed: ”Barockpoeten Lucidor” i förf:s: *Solens flykt. Från barocken till Octavio Paz. Litteraturhistoriska studier* (Stockholm, 1993), 37–58.

43. Jfr t.ex. Johnson: ”Baroque”, 121–122.

44. José Antonio Maravall: *Culture of the baroque. Analysis of a historical structure*, övers. Terry Cochran, (Minneapolis MN, 1986), 126–145.

45. Maravall: *Culture of the baroque*, 129.

46. Maravall: *Culture of the baroque*, 131.

47. Camerarius: *Fabellæ æsopicæ quædam notiores*, 43.

48. *Hundrade Esopi fabler*, 163.

49. Jfr t.ex. Olsson: ”Barockens diktning 1670–1730”, 73–74.

50. Thomas Althaus: *Epigrammatisches Barock* (Berlin & New York, 1996), 42.

51. Althaus: *Epigrammatisches Barock*, 47.

52. Althaus: *Epigrammatisches Barock*, 16.

53. Althaus: *Epigrammatisches Barock*, 349.

54. B. E. Perry (utg. & övers.): *Babrius and Phaedrus* (Cambridge MA & London, 1965), 292, 346.

55. Althaus: *Epigrammatisches Barock*, 27.

56. John D. Lyons: ”Introduction. The crisis of the baroque” i John D. Lyons (red.): *The Oxford handbook of the baroque* (Oxford & New York, 2019), 1–23.

57. Lyons: ”Introduction”, 6.

58. Lyons: ”Introduction”, 6.

59. Lyons: ”Introduction”, 7.

60. John Ogilby: *The fables of Æsop paraphras'd in verse, and adorn'd with sculpture* (London, 1651), frontespis (opag.).

61. Jfr t.ex. den danska utgåvan *Æsopromanen*, övers. Carsten Weber-Nielsen (Köpenhamn, 2003).

Abstract

The unbaroque fable – or the baroque? Some strolls around a genre and a literary-historical concept. Erik Zillén, Associate Professor in Comparative Literature, Centre for Languages and Literature, Lund University, erik.zillen@litt.lu.se

As a contribution to the discussion on the relevance of the baroque concept in Swedish literary history, the article conducts a case study by testing the concept on the history of a specific genre: the Aesopic fable. The argument takes its starting point in the analysis of German fable history by the pioneering baroque scholar Wolfgang Kayser who asserted a lack of German fable writing during the baroque era of the seventeenth century. Applying Kayser's rather narrow criteria of fable writing and the baroque to Swedish conditions, and, subsequently, altering some of them, the article reaches three conclusions: firstly, fable writing was absent also during the baroque epoch in Sweden; secondly, a baroque period in Swedish fable history could be uncovered, somewhat questionably, during the late eighteenth century; and, thirdly, an extensive, pragmatically aiming fable literature was, in fact, in circulation in seventeenth-century Sweden, though it is doubtful whether it should be termed 'baroque'. In a second move, the case study tries out three more recent definitions of the baroque. Apparent correspondences are shown between on the one hand fable literature of the Swedish seventeenth century, and on the other hand, José Antonio Maravall's view of the baroque as a conservative culture, Thomas Althaus's conception of epigrammatic thought during the baroque, and John D. Lyons's idea of a baroque anthropology of duplicity. However, the article concludes, none of these correspondences—all of which indicate a high functionality of the fable in a seventeenth century context—have to be explained with reference to the concept of the baroque.

Key words: Aesopic fable, baroque, genre, literary history, seventeenth-century Sweden