

## *Engelska influenser i tre frihetstida tragedier*

*Jorunn Joiner, Lunds universitet*

*Abstract:* Swedish tragedies from the first half of the eighteenth century often looked at French drama, but there are notable instances where inspiration seems to have come from elsewhere: Erik Wrangel's *Torilla* (1738), for example, breaks conventions expected of French theatre by letting princes battle supernatural forces on stage; the story presented in Eric Brander's *Cleopatra* (1749) seems familiar from Shakespeare's famous tragedy on the fatal love between Mark Antony and Cleopatra; and there are strong similarities between Lady Macbeth and the tyrannical queen in Johan Göstaf Hallman's *Erik och Waldemar* (c. 1750). Reading these tragedies, this article looks at how Swedish theatre from the first half of the eighteenth century might engage with English drama. I argue that while it is difficult to definitively prove intertextual connections to English plays, conventions around English drama in the eighteenth century – particularly concerning treatments of Shakespeare's plays – can provide a fruitful context through which to read some seemingly unusual qualities in these tragedies. In this reading, the article participates in a discussion about Swedish exchanges with England in the first half of the eighteenth century, touching upon questions about translation, appropriation, and adaptation.

*Keywords:* tragedy; Erik Wrangel; Eric Skjöldebrand; Johan Göstaf Hallman; Shakespeare; English drama; cultural exchange; adaptation; dramatic conventions

*Recommended citation:* Joiner, Jorunn, "Engelska influenser i tre frihetstida tragedier", *1700-tal: Nordic Journal for Eighteenth-Century Studies*, 22 (2025). 65–85. <https://doi.org/10.7557/4.8406>

*Copyright:* © 2025 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

1813 översatte Erik Gustaf Geijer Shakespeares *Macbeth*. Shakespeares närvaro i Sverige innan dess har varit relativt ringa belyst. Den tidigare forskningen som finns har i hög grad kontrasterat kunskapen om engelsk dramatik med influenser från fransk teater i Sverige under 1700-talet, där den engelska teatern har ansetts haft en lägre närvaro i landet och dessutom ofta intagits genom fransk eller tysk översättning.<sup>1</sup> I antologin *Shakespeare and Scandinavia* skriver Gunnar Sorelius att den senare hälften av 1700-talet bör anses som tiden då Shakespeare blev känd i Sverige.<sup>2</sup> Med det menar han främst den gustavianska eran: en avhandling om Shakespeares pjäser publicerades i Uppsala 1774 och *Romeo and Julia* uppfördes på svenska 1776.<sup>3</sup> Men Sorelius visar samtidigt hur Shakespeare fanns i Sverige innan dess, då förteckningar över inköp visar på att hans pjäser lästes inte enbart i fransk eller tysk översättning utan även på originalspråket.<sup>4</sup> Det fanns, med andra ord, en viss kunskap om Shakespeare och den engelska spelstilen i frihetstidens Sverige. Shakespeareanska tendenser kan, anser jag, även skönjas i vissa svenska frihetstida tragedier, såsom när Erik Wrangel porträtterar en stridslysten häxa i *Torilla Eller Regner och Swanhwita* (1738), när Eric Brander (sedermera Skjöldebrand) tar sig an att skriva om den redan tidigare dramatiserade historien om den olyckliga kärleken mellan Cleopatra och Markus Antonius i *Cleopatra, Eller Ödets och Kärlekens Egensinnighet* (1749), eller när Johan Göstaf Hallman beskriver drottningens hallucination av blodiga händer i *Erik och Waldemar* (c. 1750).

Denna artikel handlar brett om engelska influenser i frihetstidens tragedier men mer snävt om möjliga influenser från Shakespeare, då engelska tragedier ofta likställdes med Shakespeares verk under denna tid. Som Marie-Christine Skuncke skriver var andra engelska dramatiker från Storbritanniens 1600-tal i stort sett okända i 1700-talets Sverige.<sup>5</sup> I den franska och engelska teaterkritik som importerades till Sverige och som handlade om den engelska spelstilen var Shakespeare ofta huvudpersonen, enligt den översikt av 1700-talskritiken som Nils Molin ger i sin studie av Shakespeare i Sverige.<sup>6</sup>

Med det sagt fanns det en kunskap om mer samtida engelskspråkiga pjäser. Vissa engelska komedier sattes upp eller inspirerade inhemska verk.<sup>7</sup> George Lil-

<sup>1</sup> Se till exempel Marie-Christine Skuncke, *Sweden and European Drama, 1772–1796* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1981), s. 36–40; Nils Molin, *Shakespeare och Sverige intill 1800-talets mitt* (Göteborg: Elanders Boktryckeri, 1931), s. 1–3.

<sup>2</sup> Gunnar Sorelius, "Introduction" i *Shakespeare and Scandinavia*, red. av Gunnar Sorelius (Newark: U of Delaware P, 2002), s. 9–18 (s. 9).

<sup>3</sup> Sorelius, s. 11.

<sup>4</sup> Sorelius, s. 10.

<sup>5</sup> Skuncke, *Sweden*, s. 37.

<sup>6</sup> Molin, s. 15–47.

<sup>7</sup> För en översikt av engelska influenser i 1700-talets komedi, se Skuncke, *Sweden*, s. 37.

los tragedi *The London Merchant* (1731) översattes och uppsattes av Nils Öhrwall i Göteborg som *Londonske Köpmannen* år 1767.<sup>8</sup> Någon uppsättning av Joseph Addisons annars omåttligt populära tragedi *Cato, a Tragedy* (1712, först uppsatt 1713) verkar inte ha förekommit. Dock var den teaterkritik Addison skrev för tidskrifterna *The Tatler* och *The Spectator* viktig, framför allt de styckena som översattes i Carl och Edvard Carlesons *Sedelärande Mercurius* (1730–1731) och i Jakob Klings *Den Engelske Spectator* (1734–1735).<sup>9</sup> Den forskning som har gjorts om engelska influenser i svensk 1700-talskomedi och översättningar av engelska pjäser och teaterkritik utgör en nära kontext till studier av svenska frihetstida tragedier. Svenska dramatiker skrev ofta komedier, tragedier och teaterkritik; på så sätt är dessa gener ofta i dialog med varandra.

Jag läser möjliga influenser från Shakespeare och den engelska teatern i svenska frihetstida tragedier på ett sätt som är inspirerat av de studier som har gjorts om Shakespeares influens i annan 1700-talsdramatik. Närmast ligger tidigare nämnda studier av Shakespeare i Sverige. Men nära ligger även receptionsstudier av Shakespeare i annan europeisk 1700-talsteater, framför allt den brittiska.<sup>10</sup> Jag kontextualiserar först min läsning genom att ge en kort översikt av det som vi genom befintlig forskning vet mest om engelska influenser i svenskt teaterliv under 1700-talet, nämligen uppsättningar av Shakespeares pjäser och den litterära importen av Shakespeare. Här framkommer snabbt frågor kring översättningar och influenser som är viktiga för min läsning av utvalda tragedier. För att ta mig an dessa frågor leds jag av forskning om Shakespeare i Storbritanniens 1700-tal. Där ifrågasätts tidigare komparativa och genetiska argument mot 1700-talets ofta radikala bearbetningar av Shakespeare och i stället läses bearbetningarna alltmer som konstnärliga tolkningar, vilka visar på kulturella och samhälleliga ideal och kunskaper. Till exempel kan en skillnad mellan *förståelse* och *känedom* av Shakespeares verk utläsas, vilket jag återkommer till. Den engelskspråkiga forskningens omvärdering av 1700-talets tolkningar av Shakespeare tar hänsyn till den dynamik som uppstår i förflyttningen av texter mellan olika tider och kulturella system, något som Anna Albrektsons artikel om transkulturellt drama även framhåller.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Skuncke, *Sweden*, s. 37.

<sup>9</sup> Enligt Molin skrev Olof von Dalin lite eller inget om den engelska teatern i sin version av Addisons och Steeles tidskrifter, *Then Swänska Argus* (1732–34; se Molin, s. 15–16). Däremot kan Dalins ofullständiga och odaterade tragedi *Catos död* anspela på Addisons mest kända pjäs.

<sup>10</sup> Se till exempel *Shakespeare and the Eighteenth Century*, red. av Peter Sabor och Paul Yachnin (Aldershot: Ashgate, 2008).

<sup>11</sup> Se detta nummer av *1700-tal*.

Liksom övriga författare i detta nummer behandlar jag frågan om influenser i svensk frihetstida tragedi med förståelse för den reciprocitet och förvandling som kan uppstå när texter eller kulturell praxis tas in i nya sammanhang.<sup>12</sup>

Jag analyserar tre svenska frihetstida tragedier. Först diskuterar jag porträttteringen av våld och magi på scen i Erik Wrangels *Torilla Eller Regner och Swanhwita* (uppförd 1738, tryckt 1739) i relation till vad som ansågs vara den engelska teaterns brott mot de franskklassicistiska reglerna.<sup>13</sup> Därefter läser jag en tragedi som, trots att den aviserades som ett originalverk, kan ha tagit intryck av Shakespeare: Eric Branders *Cleopatra, Eller Ödets och Kärlekens Egensinnighet* (tryckt 1749).<sup>14</sup> Sist diskuterar jag likheterna mellan karaktären Märta i Johan Göstaf Hallmans *Erik och Waldemar* (skriven c. 1750) och Lady Macbeth.<sup>15</sup> Jag har valt dessa tre verk då de exemplifierar olika sätt som engelska influenser kan läsas i frihetstidens tragiska diktning, men det finns självklart fler frihetstida tragedier vars möjliga engelska influenser kan studeras. Jag täcker inte Wrangels *Fröken Snöhvits Tragædia* (spelad 1737, tryckt 1739), vars övernaturliga handling liksom *Torilla* kan läsas gentemot samtida bearbetningar av engelsk dramatik. Jag tar inte heller med Olof Dalins *Catos Död Sorge-Spel* (odaterad, men troligen skriven 1738–1739), då en analys av detta korta fragment skulle kräva en längre utläggning av Dalins koppling till den engelskspråkiga världen genom essäpressen än vad som kan ges här. Snarare än en längre analys av en enskild författares koppling till engelskan försöker jag i min artikel i stället reflektera över hur möjliga influenser kan utläsas utan att överbetona likheter som saknar utskrivna bevis på att de är tagna från tidigare verk, eller från hur engelsk dramatik förstods under 1700-talet.

Därmed täcker jag inte heller Andreas Hesselius 'Americanus' tragediskrivande. Hesselius var född i Amerika och blev språklärare i engelska vid Uppsala universitet. Två av hans tragedier har bevarats: *Erick Den Nionde Eller Helige* (spelad och tryckt 1740) och *Wänskap Och Trohet i Döden, Eller den Indianske Printzessan Za-*

<sup>12</sup> Se även Steen Bille Jørgensen och Hans-Jürgen Lüsebrink, "Introduction: Reframing the Cultural Transfer Approach", i *Cultural Transfer Reconsidered: Transnational Perspectives, Translation Processes, Scandinavian and Postcolonial Challenges*, red. av Steen Bille Jørgensen och Hans-Jürgen Lüsebrink (Brill, 2021), s. 1–20 (s. 2).

<sup>13</sup> Erik Wrangel, *Torilla eller Regner och Swanhwita: Tragædia förestäld i september månad åhr 1738* (Stockholm: Schneiderska boktryckeriet, 1739).

<sup>14</sup> Eric Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra, eller Ödets och Kärlekens Egensinnighet. Sorgespel i Fem Öppningar* (Stockholm: Lorentz Ludwig Grefing, 1749). Pjäsen uppfördes inte förrän 1769.

<sup>15</sup> Johan Göstaf Hallman, *Erik och Waldemar, sorgespel i tre öppningar*; av Johan Göstaf Hallman (Uppsala: P. Hanselli, 1875). Pjäsen har aldrig uppförts, och trycktes först på 1800-talet.

*letta* (tryckt 1740), den senare aviserad som en översättning från engelskan.<sup>16</sup> Fredrik Thomasson har dock visat att texten till stor del är Hesselius eget verk, med viss grund i engelska reseskildringar.<sup>17</sup> Liksom de tre tragedier jag har valt att läsa kan Hesselius bearbetning av möjliga och explicita engelska influenser analyseras utifrån hur tragedierna förhåller sig till franskklassicistiska regler, konventioner kring bearbetning och omtolkning, samt likheter i karaktärsdrag och handling till tidigare engelska verk, men en längre studie av Hesselius tragediskrivande som också tar i beaktning hans andra engagemang med den engelskspråkiga världen lämnas till framtida forskning.

### *Engelskt drama i Sverige under 1700-talet*

Det är allmänt bekant att engelskt drama kom till Sverige genom resande teatersällskap och genom översättningar under 16- och 1700-talen. Då detta har kartlagts utförligt i tidigare forskning beskriver jag inte detta närmare, utan fokuserar istället på den diskussion som finns om hurvida det som sattes upp verkligen var engelska pjäser.<sup>18</sup> Detta tas upp av Dag Nordmark i hans diskussion av *Romeo och Julia*, som spelades 1776 i Norrköping. Pjäsen sattes upp av en svensk teatertrupp ledd av Carl Gottfried Seurling och räknas ofta som den första uppsättningen av Shakespeare av svenska dramatiker.<sup>19</sup> Seurling använde sig av en översatt version av *Romeo and Julia*, troligtvis på tyska.<sup>20</sup> Den svenska uppsättningen aviserades som ett borgerligt drama, vilket också var så den tyske skriftställaren Christian Felix Weisse presenterade sin översättning, en text som inspirerades mycket av 1700-talets kulturella och litterära normer.<sup>21</sup> Enligt Nordmark var distanseringen från Shakespeare så pass kraftig att Weisse argumenterade att hans pjäs inte skulle "uppsattas som en bearbetning...utan som ett

<sup>16</sup> *Erick Den Nionde Eller Helige; Fordom Konung i Upsala, Tragedia Af Fem Acter*. Förestäld på kongl. svenska theatern första gången den 4. december 1740 (Stockholm: Johan Laurentius Horn, 1740); *Wänskap och Trohet i Döden, Eller Den Indianske Printzessan Zaletta, Tragedia; i Fem Öppningar: I Swänske Rimförfattad; från Engelskan* (Stockholm: Lorentz Ludewig Grefing, 1740). Hesselius skrev även *Saul och Jonathan* och *Starkotter*, men bevarade tryck eller manuskript av dessa är inte kända. Se Daniel Sävborgs översikt i detta nummer.

<sup>17</sup> Fredrik Thomasson, "Moors in the Caribbean, Sámi in the Seraglio: Swedish theatre and Slavery Around 1800", *Modern Languages Open*, 1 (2020), s. 1–19 (s.4).

<sup>18</sup> För mer om de resande teatersällskapen, se: Gunilla Dahlberg, "Hovens och komedianternas teater" i *Ny svensk teaterhistoria*, red. av Sven Åke Heed (Hedemora: Gidlunds förlag, 2007), s. 102–164 (s. 137).

<sup>19</sup> Dag Nordmark, "Teater utanför Stockholm" i *Ny svensk teaterhistoria*, red. av Sven Åke Heed (Hedemora: Gidlunds förlag, 2007), s. 218–238 (s. 223). Se även Molin, s. 10.

<sup>20</sup> Nordmark, s. 226.

<sup>21</sup> Nordmark, s. 226.

nytt och självständigt verk”.<sup>22</sup> Detta leder Nordmark till att argumentera för att påståendet att Shakespeare uppfördes på svenska redan 1776 ”kan avskrivas som ett vandringsfel”.<sup>23</sup> Weisse gjorde alltså så radikala förändringar av Shakespeares verk att Seurlings *Romeo och Julia* bör ses som en översättning av tysk 1700-tals-teater, inte engelsk 1500-talsteater.

Argumentet bygger på en gränsdragning där graden av omtolkning avgör om ett verk är beroende av sitt original. Men Weisses tillvägagångsätt var inte ovanligt under 1700-talet: Shakespeare omtolkades kraftigt i linje med samtida ideal – även i Storbritannien – i vad som presenterades som bearbetningar av hans verk. Det gör att det är svårt att kategorisera texters förhållande till Shakespeare. Skunckes varning om gustavianska dramer bör tas i beaktande även för frihetstida tragedier: ”What seemed a Swedish original turns out to be a localized translation of a French, or English, or German play, or else a patchwork from various sources. The label ‘original’ should always be taken with caution”.<sup>24</sup> Min diskussion gällande möjliga engelska influenser i frihetstidens tragedier berör problematiken med att rubricera dramerna som bearbetningar eller original, då influenser blandas med nya idéer, litterära trender och normer i en svensk kontext. I svenska frihetstida tragedier kan argument för en möjlig influens från engelsk dramatik bidra till en förståelse för hur den nationella litteraturen utvecklades i relation till smaksättande internationell kultur. Något som ytterligare försvårar frågan om möjliga influenser är hur bekanta svenska författare var med Shakespeares pjäser: hade de läst verken, eller hade de läst om dem i teaterkritiska essäer?

I skrift anlände Shakespeare till Sverige genom essäer och översatta sammanfattningar. Han importerades i fransk och tysk översättning och dök upp i teaterkritik som satte den engelska spelstilen mot de franska idealen: Voltaire översatte delar av Shakespeare i sina skrifter om drama, och Pierre-Antoine La Place *Le théâtre anglais* (1745), vilken importerades till Sverige, översatte vissa verk och sammanfattade andra.<sup>25</sup> Hans Östman har även visat att texter på engelska köptes in, vilket kan nyansera antagandet att den engelska litteraturen nästan uteslutande introducerades i översättning.<sup>26</sup> Vidare måste den stora importen av *The Spectator* tas i beaktande. I Östmans översikt toppar *The Spectator* försäljningslis-

<sup>22</sup> Nordmark, s. 227.

<sup>23</sup> Nordmark, s. 223.

<sup>24</sup> Skuncke, *Sweden*, s. 13.

<sup>25</sup> Sorelius, s. 10; Hans Östman, *English Fiction, Poetry and Drama in Eighteenth Century Sweden* (Stockholm: Acta bibliothecæ regiæ Stockholmiensis, 1985), s. 41. La Place översatte de två av Shakespeares verk denna artikel främst behandlar: *Macbeth* och *Antony and Cleopatra*.

<sup>26</sup> Östman, s. 27–28, 40.

torna för engelska verk ett flertal årtionden, och den köptes in både på engelska och franska.<sup>27</sup>

I Storbritannien var Richard Steeles och Joseph Addisons tidskrifter *The Tatler* (1709–1711) och *The Spectator* (1711–1712) bland de främsta källorna för litterär kritik av Shakespeares verk under 1700-talet. George Winchester Stone har kartlagt hur Shakespeares pjäser analyserades i dessa tidskrifter, där han beskriver en skillnad mellan *förståelse* för Shakespeare och vad som kan beskrivas som en *kännedom* om Shakespeares rykte. Stone skriver hur Addison och Steele i sina diskussioner av Shakespeares pjäser verkar förvänta sig av läsaren en viss bekantskap med dramatikern men att de samtidigt introducerar dramerna på ett sätt som verkar anpassat för läsare som varken har sett eller läst dem.<sup>28</sup> Shakespeares ”*reputation*”, rykte, verkar alltså ha varit vida spritt under början av 1700-talet, men detsamma kan inte sägas om en djupare förståelse för vad hans pjäser handlade om; istället argumenterar Stone att en sådan förståelse, ”*knowledge*” sakta spreds genom bland annat Steeles och Addisons texter.<sup>29</sup> Denna distinktion mellan vad som kan beskrivas som en spridning av kunskap om Shakespeare, dramatikern, gentemot en spridning av Shakespeares texter, verkar relevant även för introduktionen av engelskt drama i Sverige. Referenser till Shakespeares verk i diskussioner om den engelska spelstilens avvikelser från franskklassicistiska teaterregler kan skönjas i svensk teaterkritik. Därav kan utläsas ett engagemang för Shakespeare bland svenska författare, även om de var mer bekanta med hans rykte än hans verk.

### Övernaturligt våld på scen

”Ett avgjort shakespeareinflytande på något svenskt drama före Wallenbergs *Susanna* (1775)”, skriver Molin, ”torde vara svårt att påvisa”.<sup>30</sup> Men det finns likheter mellan det som beskrivs som den shakespeareanska spelstilen i till exempel *The Spectator* och vissa svenska frihetstida tragedier. Svenska frihetstida dramer var inte alltid bundna till de franskklassicistiska idealen: på teatern i Stockholm samlades ”gamla och nya estetiska normer”.<sup>31</sup> Samtidigt som de franskklassicistiska reglerna om dramatiska genrens hierarki, där komedi och tragedi inte fick blandas, blev alltmer populära, uppfördes fortfarande pjäser där detta förbisågs. Till

<sup>27</sup> Östman, s. 33, 40.

<sup>28</sup> George Winchester Stone, ”Shakespeare in the Periodicals, 1700–1740: A Study of the Growth of a Knowledge of the Dramatist in the Eighteenth Century”, *Shakespeare Quarterly*, 2:3 (1951), s. 220–232 (s. 225)

<sup>29</sup> Stone, s. 222.

<sup>30</sup> Molin, s. 49.

<sup>31</sup> Marie-Christine Skuncke, ”Frihetstidens teaterliv i Stockholm” i *Ny svensk teaterhistoria*, red. av Sven Åke Heed (Hedemora: Gidlunds förlag, 2007), s. 165–187 (s. 171).

exempel valde Wrangel i sin *Fröken Snöwhits Tragædia* (uppförd 1737) att låta typ-karaktern Harlequin, centralgestalten i den italienska improvisationskomedigenren *commedia dell'arte*, introducera en tragedi om maktspel och svartsjuka.<sup>32</sup> Huruvida Wrangel i detta val var inspirerad av tidigare svenska dramer, opera eller den engelska teatern – där komedi och tragedi kunde samsas – är svårt att säga, men han hade nära kontakt med Storbritannien. Wrangel, författare, landshövding och sedermera riksråd, var enligt egen utsago i London mellan 1709 och 1714.<sup>33</sup>

*Fröken Snöwhits Tragædia* och *Torilla*, Wrangels två tragedier, uppfördes under 1730-talet när han var tillbaka i Sverige. I båda pjäserna är kungligheter och häxor centralfigurer. Häxan, eller trollpackan, som Wrangel kallar henne, är en maktlysten figur som nästlar sig in i kungafamiljer och fördärvar dem genom mörk magi. I *Torilla* sätter häxan Torilla Regner och Thorald, sina två styvsöner och tillika prinsar, i fångenskap i den svenska ödemarken så att hon kan behålla makten över Sverige. Genom magi hemsöker Torilla prinsarna under nätterna ”med fula gastars rop och faseliga läre” så att de har svårt att urskilja vad under deras vakna tid är sanning eller inbillning. Den danska prinsessan Swanhwita hör ryktesvägen om de två prinsarnas öde och reser för att rädda dem. Efter ett stycke förväxlingsdramatik börjar prinsarna och prinsessan förbereda sig för krig. De möter Torilla, som tillsammans med ”Trullkarlar och diefwulskap” har farit till ödemarken för att döda bröderna.<sup>34</sup> I akt fyra besegrar Regner Torilla och hennes demoniska medföljare själv, och pjäsen slutar lyckligt. Det för tragedigenren ovanligt lyckliga slutet har Wrangel tagit från källorna till historien om Regner och Swanhwita: den danska medeltida historikern Saxos *Gesta Danorum*, den svenske ärkebiskopen Johannes Magnus konungahistoria från 1500-talet, samt Johannes Messenius populära 1600-talstragedi *Swanhwita*. I Wrangels bearbetning ställs det skandinaviska källmaterialet och 1600-talsteatern mot genrekonventioner i 1700-talets dramatik.

Wrangels tragedier har fram tills nu inte blivit särskilt studerade, men i sin doktorsavhandling från 1872 tar Vilhelm Svedbom upp Wrangels användande av häxor och det övernaturliga. Han anmärker att pjäserna med sina lyckliga slut inte bör betraktas som tragedier, utan närmare ”romantiska sagospel” med en ”fantastisk botten”.<sup>35</sup> Svedboms kritik av Wrangels frihetstida tragedier grundar sig i hur väl de förhåller sig till 1700-talets franskklassicistiska ideal. *Torilla* följer kravet på enhetlighet – pjäsen följer en handling samt utspelar sig på en plats och

<sup>32</sup> Skuncke, ”Frihetstidens”, s. 171.

<sup>33</sup> Eric Wrangel, ”Kort Berättelse om min, Eric Wrangels usle Iefnad” i *Handlingar rörande Skandinaviens historia*, vol. 26, Nya handlingar 16 (Stockholm: Högberska Boktryckeriet, 1843, s. 302–352 (306).

<sup>34</sup> Wrangel, *Torilla*, s. iii.

<sup>35</sup> Svedbom, s. 11.

under ett dygn – men den är inte sannolik. Sannolikhet, eller *vraisemblance*, är baserad på publikens förväntning. *Vraisemblance* kräver att karaktärer uppför sig på ett trovärdigt sätt för sina platser i samhället, samt att händelser som porträtteras följer ett logiskt och för publiken sannolikt sätt; mytologi och övernaturlighet kan förekomma, så länge det sätts in i pjäsen på ett trovärdigt sätt för publikens normativa förväntan.<sup>36</sup> För Svedbom efterföljs detta i Wrangels *Snöwhit* då pjäsen i sin helhet motiverar sagokarakteren, men inte i *Torilla*, då häxmotivet inte relaterar till huvudhandlingen – två prinsars fall och upprättelse – eller ger någon vidare förståelse för karaktärerna: ”Yttre sannolikhet får ej offras för någonting annat än inre sanning”.<sup>37</sup> Messenius valde att ta bort referenser till trollpackor i sin version; att Wrangel i stället behåller motivet kan, argumenterar Svedbom, vara att det gav pjäsen ”en viss teatralisk pomp och ståt, för hvilken smaken synes varit ganska utbildad”.<sup>38</sup> Hur akt fyra, där Regner fåktas mot demoner och häxkonst, sattes upp är ”svårt att föreställa sig...men nog har det varit ett effektställe”.<sup>39</sup> Wrangels brott mot *vraisemblance* i *Torilla* kan alltså ha varit ett försök att locka till sig publik med spektakulära scen effekter. Men valet att ändå ha med häxmotivet på ett spektakulärt sätt i *Torilla* kan också läsas mot hur Shakespeares *Macbeth* och dess häxor förstods under samma tid.

Övernaturliga inslag med tillhörande spektakulära scen effekter bedöms i Addisons och Steeles diskussioner av drama i både *The Tatler* och *The Spectator*, och där ses Shakespeares hantering av spöken och häxor ofta som ett positivt exempel jämfört med mer klumpiga scen effekter.<sup>40</sup> I det 141:a numret av *The Spectator*, tryckt 11 augusti 1711, beskrivs det övernaturliga som passande för seriös tragedi, exemplifierat av *Macbeth*:

The Incantations in *Macbeth* [sic] have a Solemnity admirably adapted to the Occasion of that Tragedy, and fill the Mind with a suitable Horror...[t]his therefore is a proper Machine where the Business is dark, horrid and bloody; but is extreamly [sic] foreign from the Affair of Comedy.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Richard E. Goodkin, ”Neoclassical Dramatic Theory in Seventeenth-Century France” i *A Companion to Tragedy*, red. av Rebecca Bushnell (Oxford: Blackwell, 2005), s. 373–392 (s. 377, 379).

<sup>37</sup> Svedbom, s. 11, 12.

<sup>38</sup> Svedbom, s. 11–12.

<sup>39</sup> Svedbom, s. 12.

<sup>40</sup> Joshua H. Neumann, ”Shakespearean Criticism in the *Tatler* and the *Spectator*”, *PMLA*, 39:3 (1924), s. 612–623 (s. 615–16).

<sup>41</sup> Richard Steele, ”No. 141, Aug 10, 1711” i *The Spectator*, red. Av G. Gregory Smith, vol. 2 (London: J.M. Dent, 1907), s. 213–216 (s.215).

Den känsla av skräck som övernaturliga inslag kan skapa anses alltså av Steele passa tragedins seriösa och mörka ton. Möjligtvis kan Wrangels val att ta med häxkonster i *Torilla* vara ett försök att förhöja tonen i tragedin, eller anta en publik som har en normativ förväntan där övernaturliga inslag i en mörk, historisk tragedi inte är osannolik, då det finns en viss kännedom om till exempel *Macbeth* genom vida spridd teaterkritik som *The Spectator*. Det är värt att anmärka att det 141:a numret av *The Spectator* trycktes i London under den tid som Wrangel besökte staden.

Det spektakulära sceneffekterna reflekterar också sättet som *Macbeth* sattes upp under den tid Wrangel var i London. Jag fokuserar här på akt fyra, med den anmärkningsvärda fäktningsscenen mellan Regner och mörkrets krafter. En ovanligt lång scenanvisning instruerar att scenen ska föreställa en mörk och stormig natt:

Theatren Representerar Natten och öppnas med en Sorgelig Musique som sedan kastar sig uti en Tempeste, Blixt och Dunder om hwart annat, samt faseliga Väsen och stygga Diurs hamnar fylla en del af Scenen; Änteligen synes Regner med Wårjan i Handen och talar således.<sup>42</sup>

Regner håller ett modigt tal mot de demoniska väsen *Torilla* har skickat för att döda honom innan slaget börjar. Scenanvisningen fortsätter därefter:

Under deßa orden Fäcktat Regner med dem, och utdelat Hugg det mästa han förmår, jagandes dem ömsom eller Retirerandes sig; Dock drywer han dem änteligen några gånger med Mans-spillan af Theatren, til des *Torilla* med de fläste fått sin Bane, då de öfrige rymna Fältet; Sedan beser han de Slagne och *Torilla* liggandes ibland de Döda talar således.<sup>43</sup>

En scen där prinsen fäktas och vinner mot en hord av övernaturliga varelser finns inte i Messenius text, utan här hämtar Wrangel återigen material från sin medeltidskälla Saxo som går emot populära franskklassicistiska dramatiska konventioner. Blod spills och karaktärer dör framför publiken på scenen: det är helt emot kravet på dekorum, *bienséance*, där allt våld helst ska ske bakom scen och sedan återberättas.<sup>44</sup> Men fäktandet och sceneffekterna i denna akt påminner om 1700-talsuppsättningar av *Macbeth*, där den mörka och våldsamma skotska natten ackompanjerades av musik och spektakulärt maskineri.

<sup>42</sup> Wrangel, *Torilla*, s. 43.

<sup>43</sup> Wrangel, *Torilla*, s. 43.

<sup>44</sup> Goodkin, s. 381–382.

*Macbeth* var en omåttligt populär pjäs i 1700-talets London.<sup>45</sup> Särskilt uppskattat var just pjäsens sceneffekter och i revisioner av *Macbeth* under 1700-talet använde sig dramatiker av scenanvisningar med maskinerier och spektakel som annars inte passade den franskklassicistiska smaken. Dramatikern och teaterledaren William Davenants bearbetning användes fram till mitten av 1700-talet och den förhöjde just användningen av musik och maskineri. Laury Magnus beskriver Davenants version som "operatic entertainment" vilken drog till sig publik med hjälp av extravagant dekor och sjungande, dansande och flygande häxor.<sup>46</sup> När *Macbeth* till exempel möter de tre häxorna i akt 1, scen 3, instruerar scenanvisningarna att åska, musik och sång, samt maskineri ska användas för att det övernaturliga ska flyga och nedstiga från himlen.<sup>47</sup> Från 1744 började skådespelaren och sedermera teaterledaren David Garrick sätta upp sin egna bearbetning av *Macbeth*, där han behöll det spektakulära maskineriet: åska dånar, och häxorna kommer upp ur golvluckor eller nedstiger från maskineri.<sup>48</sup> För en brittisk teaterbesökare från 1700-talet hade fäktandet på scen med häxor till ljud av åska och musik i *Torilla* alltså inte varit särskilt nytt.

Det som avviker från franskklassicistiska normer i Wrangels tragedi kan läsas som influerat av den engelska spelstilen, framför allt eftersom *Macbeth* uppfördes under den tid Wrangel var i England. Där blandades operans sceneffekter med tragiska kungaöden och häxkonster, och där ansågs mer sång och mer maskineri vara attraktivt för teaterpubliken snarare än något som stod i motsättning till dekorum och tidens smak. Uppförd på en Londonteater hade *Torilla* passat teaterpublikens förväntningar för tragedier ganska väl. Kanske inspirerades Wrangel av sin tid i landet och använde sig av den engelska spelstilen i sina tidiga dramer, tvärt emot tidens förkärlek för den franska teatern.

<sup>45</sup> Vid en sökning i "The London Stage Database, 1660–1800" kan det ses att mellan 1709 och 1714, alltså den tid som Wrangel var i London, sattes pjäsen upp minst tjugofem gånger. "The London Stage Database, 1660–1800", *Eighteenth Century Drama*, Adam Matthew Digital, n.d. <<https://www.eighteenthcenturydrama.amdigital.co.uk/LondonStage/Database>>

<sup>46</sup> Laury Magnus, "Performance History" i *Macbeth: A Critical Reader*, red. av John Drakakis och Dale Townshend (London: Bloomsbury, 2013), s. 55–94 (s. 64).

<sup>47</sup> William Davenant, *Macbeth, a Tragedy. With all the Alterations, Amendments, Additions, and New Songs* (London: P. Chetwin, 1674), s.44.

<sup>48</sup> William Shakespeare, *Macbeth*, red. av David Garrick, *Macbeth, a Tragedy, by Shakespeare, as Performed at the Theatre-Royal, Drury-Lane*, i *The Plays of David Garrick: A Complete Collection*, red. av Harry William Pedicord och Fredrik Louis Bergmann, vol. 3 (Carbondale: Southern Illinois UP, 1981), s. 1–74 (s. 9, 48).

### *Cleopatra på svenska*

Någon som värnade om de franskklassicistiska reglerna och gärna såg att de togs in i svensk dramatik var Erik Brander, senare adlad Skjöldebrand, en aktiv dramatiker och litteraturkritiker. Brander recenserade gärna svenska pjäser och mätte dem mot den kvalitet som han tyckte de franska dramatikererna hade etablerat. Han underkände till exempel Messenius, men beskrev honom samtidigt som olik "Shakespear som stiger och faller oändeligen".<sup>49</sup> Han hade varit i England och kunde engelska.<sup>50</sup> Brander anspelar även på Shakespeare i företalet till *Cleopatra*, även om namnet inte nämns. I en diskussion om "Nationens smak" beskriver Brander skillnaden mellan den engelska teatern och den franska: "Applauderar man i London, då Cæsars blodige kropp framkastas på Theatren, så har Auctoren varit lycklig, fast än Pieçen intet skulle finna tycke i Paris."<sup>51</sup> Detta syftar med största sannolikhet på uppsättningar av Shakespeares *Julius Ceasar*. Brander hade uppenbarligen åtminstone en kännedom om Shakespeare som dramatiker och om hur den engelska spelstilen skiljer sig från franskklassicistiska normer.

Som litteraturkritiker hade Brander en vass tunga. I företalet till sitt drama *Aslög* från 1775 sågar han till exempel mycket av samtida svensk dramatik (om Wrangels *Torilla* skriver han kort och syrligt att "[d]en kan hafva sina meriter i anseende til tiden på hvilken den utkom").<sup>52</sup> I samma företal ursäktar han också sitt tidigare verk, *Cleopatra*, med att han skrev den när "han var mycket ung"; han erkänner att tragedin har "många och stora fel, men...borde dömmas i jämförelse med samma slags värk af ungefärligen samma tid, då den torde kunna svara för sit rum".<sup>53</sup> *Cleopatra* trycktes 1749 men sattes inte upp förrän 1769, då på teatern i Bergstrahlska huset, Stockholm.<sup>54</sup> Pjäsen, skriven i fem akter, kan sammanfattas som ett franskklassicistiskt porträtt av kärlekshistorien mellan Cleopatra och Markus Antonius.

Handlingen är bekant från andra tragedier om samma historia: de romerska triumvirerna Antonius och Octavius är i krig efter att Antonius blivit lojal till Egypten genom sin kärlek till Cleopatra.<sup>55</sup> I denna version är handlingen helt lagd i Alexandrias slott. Pjäsen öppnas med nyheten att Antonius har erfarit ännu ett nederlag och att Octavius snart intar staden. Dramat följer sedan Cleopatras och

<sup>49</sup> Eric Skjöldebrand, *Aslög, tragedie i fem acter* (Stockholm: Johan Pfeiffer, 1775), s. xii.

<sup>50</sup> Marie-Christine Skuncke, "Eric Skjöldebrand", *Svenskt biografiskt lexikon*, Riksarkivet, n.d., <<https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/6017>>

<sup>51</sup> Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra*, opag.

<sup>52</sup> Skjöldebrand, *Aslög*, s. xv.

<sup>53</sup> Skjöldebrand, *Aslög*, s. xx.

<sup>54</sup> Svedbom, s. 28.

<sup>55</sup> Namnen skrivs som angivet i Branders rollista om inte annat anges.

Antonius sista stunder när de förbereder sig för belägring och attack på hemmaplan. Efter ännu ett nederlag känner sig Antonius ovärdig både folkets tillit och sin drottningens kärlek: med sitt självmord ser han sig ”skona folkets blod”.<sup>56</sup> Octavius intar slottet, och Cleopatra dör strax efter genom att äta ett förgiftat äpple. Pjäsen avslutas med Octavius som segrare men också som vittne till en stark, odödlig kärlek. Handlingen är i stort bekant från Shakespeares *Antony and Cleopatra*, om än koncentrerad till parets sista tid i livet.

I företalet till *Cleopatra* presenterar Brander verket som en egen komposition. Samtidigt syftar han på tidigare dramer om samma handling och sätter därmed verket i relation till dessa texter. Han skriver att Cleopatras öde ”utgiöra et så rikt Tragiskt ämne, at ock för detta åtskillige utlåningar, hwilka hennes Tragedier sammanskrifwit, hafwa gedt mig anledning, at för vår Svenska Theatre utarbета denna”.<sup>57</sup> Därefter skriver han att ett ”Original lærer mer pryda vår Theatre, än en öfwersättning”.<sup>58</sup> Här återkommer då frågan om var gränsen dras mellan en översättning och eget verk, om Brander samtidigt blickade mot tidigare dramer. I Branders samtid var flera pjäser om Cleopatra kända. Shakespeares *Antony and Cleopatra* bearbetades om på 1600-talet av John Dryden till *All for Love; or, the World Well Lost* (1677), där Dryden liksom Brander sätter hela handlingen i Alexandria och fokuserar på de sista timmarna. Innan dess skrev Pierre Corneille pjäsen *Rodogune* (speland 1644), där Cleopatra också har huvudrollen.

Givet Branders förkärlek för det franska är det kanske lätt att anta att *Rodogune* ligger närmast hans text, men *Cleopatra* är i vissa drag mer lik Shakespeares drama än både *All for Love* och *Rodogune*. Till exempel finns det i rollistan karaktärer som verkar tagna från Shakespeares version. I *Rodogune* är ”Cléopâtre” drottning av Syrien, inte Egypten, och rollerna är vitt skilda de som påträffas i Branders drama.<sup>59</sup> Drydens *All for Love* ligger närmre, men saknar karaktären Eros. I Shakespeares *Antony and Cleopatra* är Eros vän till Mark Anthony, i Skjöldebrands *Cleopatra* finns karaktären Erox. Vid namnen slutar dock likheterna mellan karaktärerna. Medan Eros är trogen Mark Antony in i döden är det Erox som förråder Egypten och släpper in Octavius i Alexandria; därefter berättas det att Antonius mördat honom.<sup>60</sup> *Cleopatras* sista inträde är också mer lik Shakespeare än Dryden. Liksom Shakespeare låter Brander Octavius ha sista ordet, där den segrande triumfören lovar att låta Antonius och Cleopatra begravas tillsammans:

<sup>56</sup> Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra*, s. 30

<sup>57</sup> Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra*, s. iii.

<sup>58</sup> Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra*, s. iii.

<sup>59</sup> Pierre Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes i Théâtre de Pierre et de Thomas Corneille*, vol. 2 (New York: Roe Lockwood & Son, 1857), s. 1–83 (s. 4).

<sup>60</sup> Skjöldebrand, *Cleopatra*, s. 23.

Låt dem i grafwen få förenas med hwaran,  
Där intet wildiurs wåld dem mer åtskilja kan.  
Skrif i den Marmor op, som deras kroppar höljer;  
At den et sammanhang af tro och ära döljer:  
Låt världen se deri deß fordna glants och magi;  
Men ej mitt Tyrannie, som dem til döden brakt.<sup>61</sup>

Likt Shakespeares Octavius visar dramats sista replik segrarens respekt för sina döda fiender, där Brander i sista rader framhäver Octavius skuldkänsla och insikt i den roll han spelade i att förstöra ”et sammanhang af tro och ära”.

Trots att handlingen och rollistan i stort är bekant från *Antony and Cleopatra* är ändå Branders version väsentligt annorlunda: rollistan är kraftigt nerskuren, det blodiga kriget utspelar sig på dagen Antonius och Cleopatra egentligen skulle ha haft bröllop och giftformarna är utbytta mot ett förgiftat äpple. Skillnaderna leder till frågan om hur väl Brander kände till, eller hade förståelse för, de verk han anspelar på i sitt företal. Men att det finns stora skillnader mellan *Cleopatra* och *Antony and Cleopatra* vittnar inte nödvändigtvis om en oförståelse för det tidigare verket, eller att Shakespeares drama inte togs i beaktning i Branders version. Att det finns stora skillnader mellan *Cleopatra* och *Antony and Cleopatra* vittnar inte om en oförståelse för det tidigare verket, eller att Shakespeares drama inte tas i beaktning i Branders version. Sett till bearbetningspraxis i andra 1700-talsversioner av Shakespeare så var det som tidigare nämnts inte ovanligt att pjäserna blev ganska radikalt förändrade.

Engelska 1700-talsdramatiker skrev till, rev ut, klistrade ihop och reviderade i Shakespeares texter till den grad att litteraturkritiker länge ansåg den tidens uppsättningar vara pinsamma, nästintill anstötliga, verk med svaga kopplingar till Shakespeares dramatik.<sup>62</sup> Det är ganska nyligen som dessa verk har omvärderats. Istället för att läsa dem som dåliga översättningar eller som nästintill självständiga verk har till exempel Michael Dobson läst dramerna för vad de säger om 1700-talets normer och smaker, både inom översättningspraxis och scenkonst; där läses verken som ”appropriations”, approprieringar, vilka lade in nya värderingar i Shakespeares dramatik och därmed uppdaterade honom som en relevant författare för den tidens litterära kanonprojekt.<sup>63</sup> Det är viktigt, som Jenny Davidson

<sup>61</sup> Brander [Skjöldebrand], *Cleopatra*, s. 42.

<sup>62</sup> Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769* (Oxford: Oxford UP, 1994), s. 4, 9–10.

<sup>63</sup> Dobson, s. 11. Som litterärt begrepp är appropriering inte fullständigt vedertaget i svenskan, men används och beskriver ett slags beslagttagande av litterära verk. Se Daniel Möller, ”Poetiska approprieringar: Erik Lindegren i gränslandet mellan parafras och översättning” i *Kasta dikt och fånga lyra: översättning i modern svensk lyrik*, red. av Daniel Möller och Paul Tenngart (Lund: Ellerström, 2010), s. 81–92 (s. 82).

påminner, att inte fastna i tanken att dessa behandlingar enbart var forcerade försök att klämma in Shakespeare i tidens normer utan att de också kan visa på mer komplexa möten med Shakespeares dramatik.<sup>64</sup> Dessutom var gränsdragningen mellan original och bearbetning mer diffus än vad vi nu är vana vid, vilket kunde ge dramatiker ett ganska stort spelrum i hur de behandlade existerande texter för nya uppsättningar.<sup>65</sup>

*Cleopatra* skulle därför kunna läsas som Branders bearbetning av Shakespeares *Antony and Cleopatra* och som ett försök att anpassa en bekant handling till den smak och de normer han ville ingjuta i den svenska teatern. Strukturellt är den franskklassicistisk: våldet sker bakom kulisserna och den håller kravet på att dramat ska ske under en tid, på en plats, med en handling.<sup>66</sup> Den är samtidigt som sagt olik Drydens *All for Love*, som annars är känd som ett framträdande exempel på en franskklassicistisk bearbetning av Shakespeare, även i hur Brander behandlar tragedins tematik.<sup>67</sup> Han redigerar till exempel bort hinder för Antonius och Cleopatras kärlek, medan Dryden framhäver dem för att visa deras tragedi som en representation av den olovliga kärleken.<sup>68</sup> *Cleopatra* fokuserar snarare på ära, ryktbarhet och hjärtats vilja, där tragedin kommer från Antonius oförmåga att försvara Egypten och göra sin plikt gentemot dess folk och drottning.

*”Fort stryken blodet bort af bägge mina näfvar”*

Ryktbarhet och kärlekens vilja återkommer som tema – om än i en mörkare ton – i det sista dramat jag diskuterar, Johan Göstaf Hallmans *Erik och Waldemar*. Där lyssnar kungen Birger väl mycket på sin fru Märta, vilket leder paret till tyranni och mord. Hallmans pjäs behandlar en verklig händelse från svensk historia: Nyköpings gästabud, då kung Birger Magnusson år 1317 lät fängsla sina två bröder, hertigarna Erik och Valdemar. Historien om gästabudet finns nedtecknat i Erikskrönikan, den medeltida rimkrönika där hertig Erik figurerar som huvudperson. Där återberättas den på ett sätt som passar ”ett kunga- och ödesdrama av Shakespeare”, som Vilhelm Moberg beskrev det.<sup>69</sup> Likheten till Shakespeares

<sup>64</sup> Jenny Davidson, ”Shakespeare adaptation” i *Shakespeare in the Eighteenth Century*, red. av Fiona Ritchie och Peter Sabor (Cambridge: Cambridge UP, 2012), s. 185–203 (s.191).

<sup>65</sup> Davidson, s. 200.

<sup>66</sup> Goodkin, s. 384–87.

<sup>67</sup> Davidson, s. 188.

<sup>68</sup> Sasha Roberts, ”Reading Shakespeare’s Tragedies of Love: Romeo and Juliet, Othello, and Antony and Cleopatra in Early Modern England” i *A Companion to Shakespeare’s Works*, vol. 1, red. av Richard Dutton och Jean E. Howard (Oxford: Blackwell, 2003), s. 108–133 (s. 117).

<sup>69</sup> Vilhelm Moberg, *Min svenska historia*, vol. 1 (Stockholm: P.A Norstedt & Söner), s. 159.

tragedier, framförallt personodynamiken och våldspiralen i *Macbeth*, är märkbar i ett nutida perspektiv. Men även Hallmans dramatiska bearbetning av Nyköpings gästabud kan, anser jag, läsas utifrån hur *Macbeth* spelades och diskuterades under hans samtid. Det gäller framför allt porträtteringen av drottning Märta, vars slutscenen är märkbart lik Lady Macbeths.

Hallman är mer känd som tillfällighetsdiktare än dramatiker. I *Svenskt biografiskt lexikon* framhåller Olle Franzén hur Hallmans dikter anammar en tidstypisk tematik och stil med en stark moral, naturporträtt och behandling av religiösa och filosofiska ämnen.<sup>70</sup> Franzén är mindre imponerad av *Erik och Waldemar*. Han anser att den uppvisar "[e]n viss tankeoreda" hos författaren, som troligtvis skrev pjäsen och porträtteringen av drottning Märta som en politisk allegori och varning för drottning Lovisa Ulrikas politiska inflytande.<sup>71</sup> *Erik och Waldemar* trycktes aldrig under Hallmans levnadstid. Det är troligt att handskriften som finns bevarad är en revidering av ett tidigare verk gjord kort innan Hallman dog år 1759.<sup>72</sup> Tragedin är dedikerad till kronprins Gustav, och pjäsens didaktiska ändamål, att "upväcka de sinnesrörelser, hvilka aldrig kunna saknas hos en prints, där snille och dygd fådt ditt säkra läge", är relativt utskrivet.<sup>73</sup> Då pjäsen varken trycktes eller uppfördes under frihetstiden har den inte studerats i någon längre utsträckning, men liksom andra frihetstida tragedier kan *Erik och Waldemar* ge insikt i tidens smak, stil, och kontakt med omvärldens kultur.

Kortfattat håller sig *Erik och Waldemar* i stort sett inom ramen för franskklassicismens enheter i porträttet av kvällen och natten då hertigarna fångslas i Nyköpingshus. Birger och Märta, med råd från den listige hovmarskalken Johan Brunke, tampus med hur bäst de bör få bröderna att delta i kvällens gästabud utan att ana oråd, trots att Märta råkat försäga sig om planerna till en kammarjungfru. Märta är oftast mer våldsam än både Brunke och Birger: hon räds inte för att be trosförvanter att "[g]å på, slå, mörda dem" som är emot kungens vilja.<sup>74</sup> Vid nyheterna om fienders död gläds hon åt blodspillan: "Victoria, triumph! Ach at jag i slikt blod / Fick vada, at det mig till smala benet stod".<sup>75</sup> Men när planen faller isär av ett uppror som underminerar kungaparets makt börjar Märtas blodtörstighet hemsöka henne. Efter att ha blivit varnad om de helvetesfasor som väntar, "[d]är

<sup>70</sup> Olle Franzén, "Johan Göstaf Hallman", *Svenskt biografiskt lexikon*, Riksarkivet, n.d., <<https://sok.riksarkivet.se/sbl/artikel/12440>>

<sup>71</sup> Franzén, o.pag.

<sup>72</sup> Per Hanselli, "Förord", i *Erik och Waldemar, sorgespel i tre öppningar*, av Johan Göstaf Hallman (Uppsala: P. Hanselli, 1875), s. v–x (s. vii–viii).

<sup>73</sup> Hallman, s. 2.

<sup>74</sup> Hallman, s. 125.

<sup>75</sup> Hallman, s. 132.

gastar natt och dag kring dina öron skrika”, ser Märta själv syner.<sup>76</sup> I dramats sista inträde utbrister hon:

Fort stryken blodet bort af bägge mina näfvar,  
För Gud, för menniskjor, för helvitet jag bäfvar.  
Hvad är för drakar, som där bort i hörnet hväs?  
Kör ut den svarta hund, som ligger där och fräst.  
Ack, lös det villdjurs klo, som mig så fasligt sliter,  
Hvad är för huggorm, som mitt arma hjärta biter?  
Ack, hjälp mig, hjälp mig snart!<sup>77</sup>

Den första raden, då Märta panikartat ber om att ta bort blodet bara hon kan se på sina händer, är slående lik Lady Macbeths välkända sömngångsscenen, här som det står i Garricks samtida och i Storbritannien populära bearbetning:

Out, damned spot! out, I say! One; two. Why then 'tis time to do't. Hell is murky!  
– Fie, my lord, fie! a soldier, and afraid? What need we fear who knows it, when none  
can call our power to account? – Yet who could have thought the old man to have so  
much blood in him?<sup>78</sup>

Båda replikerna öppnar med att kvinnorna vill stryka bort imaginärt blod från händerna, och båda fortsätter sedan med att anspela på karaktärens bävan inför Helvetets straff. Djuren som Märta ser kan läsas bokstavligt som hallucinationer, men de väsende ormarna och hunden som måste fösas ut kan vara metaforer för de, i Märta ögon, förrädare och upprorsmakare som ifrågasätter hennes och Birgers makt. I båda fallen leder också kvinnornas ångestfyllda repliker till en dödlig psykos. Lady Macbeth dör strax efter uppvisandet av hennes sömnambulism, och Märta sjunker djupare in i en fantasivärld tills hon i skräck springer av scen med vad som blir *Erik och Waldemars* sista replik:

Du hårda öde kom, skär af min lefnadstrå,  
Min lindring väntar jag at i din grymhet få!  
Lät med en skyndsam död mig nu ur slottet vika,

<sup>76</sup> Hallman, s. 143.

<sup>77</sup> Hallman, s. 150.

<sup>78</sup> Shakespeare, s. 63. Under 1700-talets första hälft trycktes redigerade utgåvor av Shakespeares verk, bland annat Alexander Popes. Garrick aviserade sin bearbetning som en återgång till den 'riktiga' Shakespeare. Hans bearbetning dominerade den brittiska teatern men trycktes först 1773. För mer om Garricks roll i bearbetningen av Shakespeare under 1700-talet, se Dobson, s. 134–183. Som tidigare skrivet fanns det olika översättningar av Shakespeare i Sverige, bland annat La Places. Shakespeares första och andra folios har dock även rapporterats i olika boendepptäckningar, se Molin, s. 3–4.

Se'n skall mitt spöke här i alla vinklar skrika.  
Kung, krona, son och lif jag mer ej bryr mig om,  
Förbannad var' den stund, då jag till verlden kom!<sup>79</sup>

Vad jag vet finns det ingen bevisad kontakt mellan Hallman och den engelska litteraturen. Jämfört med Wrangels och Skjöldebrands dokumenterade kunskaper i engelska kan kopplingar mellan *Erik och Waldemar* och engelsk dramatik som *Macbeth* inte dras genom vistelser i England eller påvisad förståelse av Shakespeare som dramatiker. Jag vill därför inte föreslå en genetisk länk mellan tragedierna (mer än att anmärka på den avsevärda likheten i citaten ovan) men samtidigt öppna för en diskussion om möjliga likheter till engelsk dramatik i *Erik och Waldemar* genom en jämförande läsning av hur Hallman porträtterar karaktären Märta – en mordlysten, ambitiös drottning – gentemot hur Lady Macbeth – likaså en mordlysten, ambitiös drottning – porträtterades och diskuterades i Hallmans samtid. En sådan läsning kan bidra till en diskussion av hur Hallman presenterar sin kvinnliga antagonist inom europeiska normer för kvinnokaraktärer under 1700-talet.

Åsikter om Lady Macbeth har gått isär avsevärt sedan 1700-talet. Medan det nu är vanligt att ifrågasätta hennes inflytande över handlingen och istället studera hennes agerande utifrån tematik såsom sexualitet och moderskap var 1700-talets teaterkritik mer ensidig: Lady Macbeth ansågs återkommande vara monstruös.<sup>80</sup> Hannah Pritchard, som var Lady Macbeth i Garricks uppsättningar mellan 1748 och 1768, spelade en maskulin och hårdför kvinna och populariserade bilden av Lady Macbeth som en mörk och ond "amazon".<sup>81</sup> I Storbritanniens 1700-tal ansågs Lady Macbeth vara en typkaraktär för en kvinnlig förförande ondskas snarare än ett verklighetstroget personporträtt.<sup>82</sup> Det var först i slutet av 1700-talet som denna bild nyanserades då Sarah Siddons spelade Lady Macbeth mellan 1785 och 1819 och revolutionerade rollen genom att porträttera henne som en feminin, energifull kvinna med både skörhet och mental styrka.<sup>83</sup>

I Garricks 1700-talsbearbetning var det framför allt Lady Macbeths makt över sin make som framhävdes. Enligt Marvin Rosenberg ville Garrick anpassa porträttet av Macbeth för att passa tidens ideal av den sentimentale mannen, en man som

<sup>79</sup> Hallman, s. 151.

<sup>80</sup> Mette Hildeman Sjölin, *Stage Appropriations of Shakespeare's Major Tragedies, 1980–2010* (Lund: Lund Studies in English, 2020), s. 168–170.

<sup>81</sup> Hildeman Sjölin, s. 169.

<sup>82</sup> Hildeman Sjölin, s. 169–170. Se även Georgianna Ziegler, "Accommodating the Virago: Nineteenth-Century Representations of Lady Macbeth," i *Shakespeare and Appropriation*, red. av Christy Desmet och Robert Sawyer (London och New York: Routledge, 1999), s. 119–141 (s.124–126).

<sup>83</sup> Hildeman Sjölin, s. 114. Siddons skrev sin egna analys av karaktären: "Remarks on the Character of Lady Macbeth".

”in anguish did wrong virtually in spite of himself”.<sup>84</sup> För det behövdes en ännu tydligare påverkan utifrån, och därav blev Pritchards Lady Macbeth en dominant, grym och känslökall drottning mot vilken Macbeths vilja ger vika.<sup>85</sup> Rosenberg skriver även att detta porträtt av Lady Macbeth exporterades till andra uppsättningar runtom i Europa, där Pritchards karaktärisering var trendsättande.<sup>86</sup> Detta var alltså en populär bild och typkaraktär föreställande en maktlysten drottning under Hallmans tid.

Liksom Pritchards Lady Macbeth har Märta ett avsevärt inflytande över sin make. Tillsammans med Brunke leder hon Birger längre bort från det goda och ärofulla, styrda av hennes ambitioner för det svenska riket. Hon är ursprungligen från Danmark och har ett djupt rotat hat mot all svenskt: genom att fångsla Erik och Waldemar kan hon och Birger enväldigt härska landet och därmed själva bestämma att låta ”ingen inhemska få / Et embete af vigt i riket förestå”.<sup>87</sup> I inledningen till *Erik och Waldemar* beskriver Hallman pjäsen som en varning för utländsk och kvinnlig påverkan på Sveriges styrning: den historiska Birger hade många karaktärsfel: ”oförstånd”, ”grymhet” och ”afund”, men även ”undergivenhet under et nesliget qvinnovælde”.<sup>88</sup> Dessutom var han oförsiktig i att knyta vänskapsband och hans hov samlade utländska personer, däribland den tysk-svenske Brunke, som med ”grymhet och list” gav upphov till pjäsens tragedi.<sup>89</sup> Då hertig Erik, bror till Birger, var kronprins Gustavs anfader, fanns det politisk anledning för Hallman att tona ner Birgers egna inblandning i Nyköpings gästabad och istället peka på faran med att lyssna på fel rådgivare. Som Franzén skriver finns det likaså belägg för att detta kvinnliga utländska inflytande anspelar på Lovisa Ulrika. Men kanske är nedtoningen av Birger och framhävingen av Märta som emotionell motor för tragedin också ett val gjort utifrån samtidens smak för den sentimentala mannen och den hårdföra drottningen.

Samtidigt är Märta ingen amazon. Till skillnad från Pritchards Lady Macbeth är hon inte kall och beräknande utan helt styrd av sina känslor, vilka ligger på högspänning genom hela dramat. Det finns inte samma känsla av förändring som hos Lady Macbeth, där drivkraft och maktlystenhet förvandlas till ånger och förtvivlan. Istället är Märta närmast panikartad redan i dramats första scen, då hon

<sup>84</sup> Marvin Rosenberg, ”Macbeth and Lady Macbeth in the eighteenth and nineteenth centuries,” i *Focus on 'Macbeth'*, red. av. John Russell Brown (Routledge and Kegan Paul, 1982), s. 73–86 (s. 73–74).

<sup>85</sup> Rosenberg, s. 74–75.

<sup>86</sup> Rosenberg, s. 74.

<sup>87</sup> Hallman, s. 131.

<sup>88</sup> Hallmans, s. 5.

<sup>89</sup> Hallman, s. 8–9.

beklagar sig för Brunke om hennes ångest kring hennes och Birgers situation medan Erik och Waldemar fortfarande är fria:

Jag räds för alt som rörs, jag häpen koxar kring  
Min egen skugga skyr och flyr för ingen ting.  
Nu gråter jag i sömn, nu spritter jag i drömmar;  
Nu tycker hur mitt blod ur sjelfva hjärtat strömmar.<sup>90</sup>

Hennes slutscen kan därför läsas mer som en kulmen på den ångest och paranoia som har varit genomgående i hennes karaktär i dramat. Ett ganska oförändrat psyke gör henne mer till en typkaraktär, men för en känslostyrd, snarare än känslokall, ondska. Kanske påverkar den svenska kontexten detta porträtt: här finns inga spår av det kvinnliga ideal som valkyrior och andra maskulina kvinnor utgör i fornnordisk mytologi och kultur.

*Erik och Waldemar* visar på intresset av att använda Sveriges historia för tragedier, liksom på hur den politiska kontexten i vilken frihetstidens dramatiker skrevs togs in i pjäser. På så sätt är dramat ett specifikt nationellt verk. Samtidigt kan den läsas gentemot populära pjäser och bearbetningar runtom i 1700-talets Europa, till exempel genom likheten mellan Märta och samtidens Lady Macbeth. En sådan läsning kan peka på aspekter i Hallmans drama som kanske anspelar på bredare trender i europeisk dramatik, som den sentimentala mannen, eller som avviker från liknande karaktärsporträtt, som den känslofyllda drottningen snarare än den känslokalla. Därav kan även det som ger dramat en specifikt svensk prägel framhävas genom en diskussion av potentiella utländska likheter.

### *Sammanfattande diskussion*

Visst är det svårt att påvisa, med all säkerhet, att det finns engelska influenser i frihetstidens tragedier. Men det går ändå att visa på den kontakt frihetstida dramatiker hade med engelsk teater. Därtill anspelar flera svenska frihetstida tragedier på andra teaterkonventioner än den franskklassicistiska. Det finns därför rum för att diskutera andra länders inflytande på dessa dramer, även om det inte går att säga att *Torilla*, *Cleopatra* eller *Erik och Waldemar* bevisligen anspelar på verk av den som då ansågs vara den engelska spelstilens mest framträdande dramatiker, Shakespeare. I denna artikel har jag avsett belysa tre exempel där det kan finnas kopplingar till Shakespeare och därigenom diskutera olika sätt som svenska frihetstida tragedier kan ha kopplingar till verk och konventioner inom engelsk dramatik.

<sup>90</sup> Hallman, s. 26.

Det första sättet är genom ett kulturellt utbyte i form av resande. Wrangels ganska långa vistelse i England komplicerar studier som enbart ser till importen av engelsk dramatik i Sverige. *Torilla* har i sin spelstil mycket gemensamt med den spektakulära tragediateatern som uppfördes under de år Wrangel var i London. Där ansågs operans scenmaskineri förbättra en övernaturlig kungatragedi som *Macbeth*. Wrangels utlandsvistelse exemplifierar hur kommunikation från Sverige till andra länder måste tas i beaktande i forskning kring möjliga influenser i svensk frihetstida tragedi.

Det andra sättet är genom kulturtransfer i form av översättning och bearbetning. Även fast Brander var noga med att presentera pjäsen som ett original och inte en översättning kan *Cleopatra* ändå läsas gentemot de verk som behandlar samma historia och vilka var kända i samtiden. Då kan dramat läsas som ett svenskt exempel på den typ av bearbetningar av Shakespeares pjäser som var vanliga i till exempel Storbritannien, där ganska radikala förändringar anpassade pjäserna till nya ideal och nya idéer kring vad tragedin som genre ska göra.

Sist föreslår jag genom min läsning av *Erik och Waldemar* värdet av att läsa svenska tragedier med blick för samtida uppsättningar av Shakespeares verk, även om direkta influenser inte kan bevisas. Sveriges frihetstida tragedier kan säga mycket om hur svensk teater upplevdes gentemot europeisk dramatik och hur svenska dramatiker tog intryck från andra länder för att skapa nya verk. På så sätt kan dessa texter också berätta om hur svensk kultur utvecklades i relation till samtida trender och normer i utlandet.