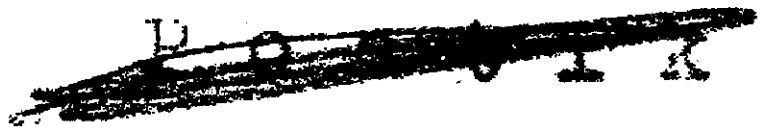

tfl Tidskrift för
litteraturvetenskap
Nummer 3-4 • 1997



TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

REDAKTÖR OCH ANSVARIG UTGIVARE: Mats Malm

KASSÖR: Anna Nordenstam

REDAKTION: Åsa Arping, Peter Forsgren, Anna Forssberg Malm, Mats Jansson, Anna Nordenstam, Niklas Schiöler

REDAKTIONSRÅD: Anders Cullhed (Stockholm), Stina Hansson (Göteborg), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Per Rydén (Lund)

REDAKTIONENS ADRESS:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Litteraturvetenskapliga institutionen
Göteborgs universitet
412 98 Göteborg

Fax: 031 - 773 44 60
E-post: tfl@lit.gu.se

BIDRAG på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen, helst skrivna i Macintosh-format, Word 5.1. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utförmade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först i utskrift, efter referentgranskning och eventuell antagning också på diskett eller via e-post. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

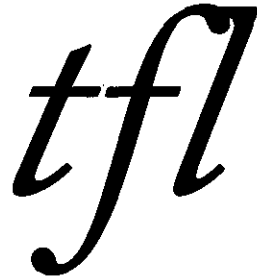
PRENUMERATIONSavgift för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1996 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

TIDSKRIFTEN utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

OMSLAGET återger manuskriptet till Gunnar Ekelöfs »Poetik», *Opus incertum*, 1959, som det föreligger i Bonniers arkiv; två tidigare versioner av dikten återfinns på s. 38 och 60.

TRYCKNING: Fyris-Tryck AB, Uppsala
ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap
Tjugosjätte årgången – nr 3-4 • 1997

<i>Anders Olsson</i>	Poesi och nihilism. En skiss, en typologi och fyra exempel (Stevens, Björling, Ekelöf och Celan)	3
<i>Agneta Rehal</i>	Platons <i>Ion</i> och den homeriske rapsodens konst	19
<i>Monika Asztalos</i>	Poetikens krav kontra filosofins: Lucretius' »Om tingens natur»	39
<i>Mats Malm</i>	Uppenbarelse och poetik. Magister Mathias om effektiv framställning	61
<i>Anders Cullhed</i>	På låtsas med Tasso	81
<i>Anna Cullhed</i>	Antiken i poetiken. Charles Bartheux, Hugh Blair, August Wilhelm Schlegel och den klassiska traditionen	90
<i>Lars Gustafsson</i>	Uppsalaromantisk genrepoetik. Samuel Grubbe, genrens renhet och romanen	104
<i>Jakob Staberg</i>	C.J.L. Almqvist och 1810-talets religiösa renässans	121
<i>Johan Almer</i>	En götisk poetik. C.J.L. Almqvist om Lings <i>Asarne</i> och skaldekunstens hemligheter	140
<i>Roland Lysell</i>	P.D.A. Atterboms poetik i <i>Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet</i>	157
<i>Stephan Michael Schröder</i>	Herman Bangs poetik i 'filmisk' belysning	180
<i>Per Erik Ljung</i>	Att läsa poetik. Några anteckningar inför studiet av Hans Larssons <i>Poesiens logik</i> och Hans Ruins <i>Poesiens mystik</i>	198

RECENSIONER Heinrich F. Plett (red.), *Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics* (209) – Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga* (211) – Heiko Uecker (red.), *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* (213) – Arne Melberg, *Några vändningar hos Hölderlin* (216)



Anders Olsson

Poesi och nihilism

En skiss, en typologi och fyra exempel
(Stevens, Björling, Ekelöf och Celan)

Den gestalt som jag här ska reflektera över rör det Nietzsche kallade »den kusligaste av alla gäster», nämligen nihilismen. Och den plats där denna gäst uppträder är den moderna dikten.

Nu kan man fråga sig varför man ska intressera sig för förhållandet mellan poesi och nihilism. Är inte det ett passerat kapitel i modernismens historia? Är inte dessutom själva begreppet nihilism alltför vitt för att kunna avvinnas produktiva infallsvinklar? Och omvänt, om nihilismen ses i ett snävare, komparativt perspektiv och förs tillbaka på Nietzsche, är inte detta ett söndertröskat område inom traditionell litteraturforskning?

Det är sant att forskningen eftertryckligt visat Nietzsches utomordentliga betydelse för den moderna diktens genombrott, i vår litteratur hos Strindberg, Ekelund, Södergran eller Diktonius. Men frågan är om man tillräckligt fokuserat den tankegång hos Nietzsche, som första gången formuleras med kraft i det patetiska stycket »Der tolle Mensch» i *Fröhliche Wissenschaft* från 1882 men som särskilt bryter fram i hans sena verk, och som fått namnet nihilism. Att märka är, för det första, att detta begrepp knappast kan återföras på Nietzsche själv. Även om Nietzsche var den som första gången slagkraftigt och med filosofisk genomlysning formulerade nihilismens problem, är begreppet diagnostiskt och avser hela den moderna eran. Särskilt i tysk litteraturforskning har man pekat på dess förformer i tysk romantik, hos Jean Paul, Ludwig Tieck och i samband med Fichtes jag-filosofi.

Vad betyder nihilismen? Den betyder kort sagt att Gud är död, den nietzscheanska formel som inte bara innebär att den kristna guden är avsatt, utan att tron på alla översinnliga världar har upphört att gälla. Själva idén om tvåvärldsläran, där den platoniska tanken och den kristna religionen i vår västerländska idéhistoria ingått en nära förening, förkastas. Det är en process som i Nietzsches tolkning till en viktig del sammanfaller med den moderna projektet alltifrån upplysningen, men som har ännu djupare rötter. Nietzsche betraktade den som själva baksidan till den djupa idealistiska traditionen. Att upphöja idéns värld som den sanna, är

att förneka den värld som vi lever i. Idealism och livsförnekelse går hand i hand. Det är därför naturligt att begreppet för första gången uppträder i ett brev 1799 från Jacobi till vännen, den absoluta idealisten Fichte, där sambandet klarläggs: »Wahrlich, mein lieber Freund, es soll mich nicht verdriessen, wenn Sie, oder wer es sei, Chimärismus nennen wollen, was ich dem Idealismus, was ich Nihilismus schelte, entgegensetzte.» Jacobi översätter idealism till nihilism, han ser hur Fichtes tro på jaget som en ny gud bara förstärker känslan av intighet. Med Bruno Hillebrands ord i sin slagfärdiga översikt av nihilismens litterära tradition: »Pure Idealität umschlägt ins Nichts».¹

Det är förmodligen kopplingen mellan idealism och nihilism som gjort denna begreppshistoria till en så specifikt tysk affär. Heideggers sentida spekulationer om hur »Das Nichts selbst nichtet» är otänkbara utan detta idealistiska arv. Själva ordet Intet rymmer i denna tradition en längtan efter en förlorad gud. Man kan se det som en substitutiv trop, som i den moderna eran har ersatt ordet »Gud».

Nihilismens genetiska grund i den tyska idealismen bör dock inte hindra oss från att se dess vidare implikationer. Nedmonteringen av de översinnliga världarna är ett generellt fenomen i hela den moderna kulturen, och på intet sätt specifikt tysk. Jag tror emellertid man kan tala om två former av nihilism i modernismens gryning, som grovt svarar mot det Nietzsche kallade passiv och aktiv nihilism.

I den förre formen finner man melankolin över en gigantisk meningsförlust, parad med en längtan bort från denna världen. Det är med Schopenhauers ord »världsövertinnarens» paradigm, som gärna ser konsten som en försonande väg ut ur lidandet. Hos Schopenhauer kan man också finna ett stort intresse för österländsk och även kristen mystik som framträder som ett religiöst alternativ till den traditionella gudstron. Lösningen är att befria sig från den blinda livsviljan. Det är emellertid bara helt möjligt i musiken och den fullkomliga askesen. Lyriken förblir ofulländad, sliten mellan begär och ren kontemplation, en konflikt som man ser i hans idé om det sublima som bortträngning. Schopenhauer är långt ifrån ensam om denna melankoli, som leder över i askes och konstnärlig verksamhet. Den transcendentia världen töms, men det sker genom ett uppväckande av en ny mytologi, en oändlighetsmystik eller andra former av negativt formulerad livsförklaring.

I den senare formen av nihilism finner man Nietzsche själv, och särskilt i *Zarathustra* har han gett konstnärerna en vision av hur människan ska förvandla intet till en skapande kraft. Det gör hon genom en oändligt förnyad, självförbrännande och självövertinnande akt, som svarar mot viljans transcenderande natur. Men den bygger aldrig upp en andra verklighet, vid sidan av den jordiska. Den bejakar sig själv som en evigt upprepad lustprincip. Det är euforins och extasens paradigm, bäst sammanfattad i idén om den eviga återkomsten.

Nietzsche stod i ett kluvet förhållande till sin fadersfigur Schopenhauer, och därmed till det första paradigmet. Det ser man av att han ger livsviljan och musiken en särställning i sitt tänkande. Han ville formulera ett antimelankoliskt

program, där bejakelsen av livsviljan skulle bli det centrala. Han idealiserade poeten i *Geburt der Tragödie* som någon som befriar sig från viljan i konstens illusion. Senare arbetar han med ett mer aktivistiskt koncept, där viljan inte överskrids utan ger sig till känna i konstverket.

Det som gett dessa två paradigmen deras centrala ställning i modernismen är naturligtvis Schopenhauers och Nietzsches förmåga att skriva och förmedla en vision. Filosofin har här fått en form, som banat väg för dess intertextuella förvandlingar i den nya dikten.

Hur som helst kan man se hur båda dessa former av nihilism redan rymmer en förvandling, ett svar på intet. Man bör därför undvika att laborera med föreställningen om en ren nihilism i litteraturen. Det var Nietzsche själv som inskräpte oförenligheten av nihilism och poetiskt skapande: »Schopenhauer i r r t, wenn er gewisse Werke der Kunst in den Dienst des Pessimismus stellt. Die Tragödie lehrt n i c h t 'Resignation' /.../ Es gibt keine pessimistische Kunst... Die Kunst bejaht. Hiob bejaht.» Och hur det än förhåller sig med den saken, är det troligen i de olika exakt gestaltade svaren på nihilismen man finner den intressantaste moderna poesin. Försöken att föra arvet vidare ger sällan de konstnärligt mest spännande resultaten. Här vill jag skissera en typologi av olika strategier att bemöta en epokalt utbredd nihilism, som ger utrymme både för arvingarna och de självständiga revoltörerna och sökarna. Detta är ett förslag:

1. *Störtande av konceptet*. En fortsättning och radikalisering av uppgörelsen med de klassiska värdena, med avseende på det sköna och de estetiska värdenas autonomi. (Futurismen, dadaismen, den konkreta poesin)

2. *Esteticism*. En fortsättning av det kontemplativa konceptet hos Schopenhauer och den apollinska estetiken i *Geburt der Tragödie* hos Nietzsche, som ganska väl motsvarar det som Hugo Friedrich beskrev hos den tidiga franska modernismen som en »tom idealitet» eller rentav som en »idealistisk nihilism».³ Gottfrid Benn talade om konsten som »livets egentliga uppgift, den sista transcendensen i det stora europeiska intet».⁴ (Mallarmé, Valéry, Benn)

3. *Absurdism*. Den fortsatta uppgörelsen med den traditionella gudsbilden i en värld utan mening. (Lagerkvist, Beckett, existentialismen)

4. *Asketiska utvägar*. Försök att finna alternativa trosformer, i kristen, judisk eller i österländsk mystik. (Ekelöf, Celan, Trotzig)

5. *Mytologisering*. Skapande av en ny mytologi efter romantikens och Nietzsches förebild. (Rilke, Södergran, Jünger)

6. *Etiskt engagemang*. Försök att utveckla en moralisk position efter de absoluta värdenas fall. (Björling, Malraux, Camus)

7. *Fiktionalism*. Ett experimenterande med olika livshållningar, när alla givna, klassiska trosfundament övergivits. (Vaihinger, Stevens, Gyllensten)

Naturligtvis kan en överlappning äga rum mellan de olika typerna, precis som det gör hos föregångarna. Hos Nietzsche kan man finna ansatser både till 1, 2, 5, 6 och 7, hos Schopenhauer till 2, 3 och 4. Hos de sentida diktarna sker liknande korsningar. Hos Rilke, exempelvis, sker i hans Orfeusdiktning en sammansmältning av

estetisering och mytologisering. Vad man kan se av dessa sju typer är vidare att de befinner sig i ett tätt, intertextuellt förhållande till 1800-talsnihilismen. De utgör precisa svar på en tradition, som i sig tycks kräva omprövning.

Denna typologi kan man säkert vidareutveckla, men den måste naturligtvis ta stöd i de konkreta texterna. Hur framträder nihilismen i dikten? Hur ser svaren och tolkningarna ut? Här ska jag nöja mig med att diskutera fyra olika poeter, där relationen till nihilismen görs produktiv på skilda sätt. Jag har valt Wallace Stevens, Gunnar Björling, Gunnar Ekelöf och Paul Celan.

I. Wallace Stevens

Wallace Stevens är en poet som på ett intrikat sätt rör sig mellan olika kulturkretsar. Forskningen har visat hur hans dikt befinner sig i ett kraftfält mellan den anglosaxiska romantiska poesin (Keats, Shelley), den amerikanska sublimiteten (Emerson, Whitman), den tyska filosofin (Nietzsche, Vaihinger) och den franska symbolismen (Mallarmé, Valéry). Ur detta skapar han en utomordentligt rörlig dikt utan fasta fundament med en stark bild- och fiktionsskapande fantasi. Att kalla Stevens nihilist är meningslöst. Men i sin omtolkning och vidare skrift av romantikens tro på inbillningen spelar nihilismen en central roll. Hos Stevens finns inga absoluta principer, men väl ett radikalt sökande efter de yttersta förutsättningarna för våra liv. Han stryker bort illusioner och skenbilder tills bara den första idén återstår, »the first Idea». Vad betyder den?

Stevens står på ett exemplariskt sätt mellan nihilismens utplåning av alla värden och en förnyad tro på bildskapandet i romantikens anda. Han måste gå igenom ett nej för att komma till sin speciella bejakelse, och han gör denna resa till en del av sitt skrivsätt i långa dynamiskt uppbyggda sviter.

Stevens är uppfylld av verkligheten som ett spel av likheter, som poeten kan utnyttja i sitt metaforiska tänkande. Verkligheten går inte att skilja från fiktionens värld, därför skriver han rolldikter, testar synsätt och olika möjligheter. Sanningen själv är »a thing supposed in a place supposed» (»Landscape with Boat»). I typologin faller han under det sjunde alternativet, en fikcionalism som är styrd av en stark värdesättning av människans fantasikraft. Svårare att visa på ett litet utrymme är hur denna hållning har ett viktigt samband med nihilismen.

Den mest tacksamma vägen att gå är att först undersöka reduktionen som skrivsätt och klarlägga dess relation till intighetens tematik. Är reduktionen hos Stevens rentav en del av en djupare nihilism?

Kjell Espmark har visat hur Stevens teknik ser ut i »Landscape with Boat» och har därvid pekat på Mallarmé som modell: »He brushed away the thunder, then the clouds,/ Then the colossal illusion of heaven. Yet still/ The sky was blue. He wanted imperceptible air,/ He wanted to see.»⁵ Reduktionen är hos Stevens inte ett medel att erfara en annan, gudomlig värld, snarare en strävan att uppfatta sanningen om den värld vi lever i. En värld befriad från skenbilder,

däribland »himlens väldiga illusion». Men det är viktigt att komma ihåg att denna reduktion är en del av en rollgestaltning som med subtil distans prövar ett förhållningssätt som man inte utan vidare kan göra till Stevens eget. Diktens »han» är inte nödvändigtvis Stevens. Men eftersom denna reduktion återkommer hos Stevens och har en central ställning i hans *œuvre* som helhet kan man inte heller avfärda den som enbart ett spel.

Det tycks som om Espmark – och Anna Balakian efter honom⁶ – har alldeles rätt, gentemot Harold Bloom med flera, att den franska traditionen från Mallarmé och Valéry är avgörande för reduktionen hos Stevens. Det kan man exempelvis ana i den radikala rörelsen mot vithet i »The Auroras of Autumn»: »Here, being visible is being white,/ Is being of the solid of white». Den fråga jag vill ställa är hur denna reduktion sammanhänger med begreppet intet, och visa hur det sker i den kända dikten »Snögubben».

The Snow Man

One must have a mind of winter
To regard the frost and the boughs
Of the pine-trees crusted with snow;

And have been cold a long time
To behold the junipers shagged with ice,
The spruces rough in the distant glitter

Of the January sun; and not to think
Of any misery in the sound of the wind,
In a sound of a few leaves,

Which is the sound of the land
Full of the same wind
That is blowing in the same bare place

For the listener, who listens in the snow,
And, nothing himself, beholds
Nothing that is not there and the nothing that is.

I min översättning av dikten lyder den så här.

Snögubben

Man måste ha ett vintersinne
För att betrakta frosten och grenarna
På barrträden täckta av snö

Och man måste varit kall länge
För att se enarna, raggiga av is
De sträva granträden i ett avlägset glitter

I januaris sol; och inte tänka
På något elände i vindens ljud
I de enstaka lövens ljud

Som är ljudet från det land
Som är fullt av samma vind
Som blåser på samma nakna plats

För lyssnaren som lyssnar i snön
Och, själv ingenting, ser
Ingenting som inte är där och det ingenting som är.

Stevens introducerar redan i »The Death of a Soldier», skriven 1918, sin omdiskuterade reduktionism; diktens begynnelse rader lyder: »Life contracts and death is expected». Men det är först i »The Snow Man», tillkommen 1921, detta dödstema får karaktären av program. Enligt Harold Bloom har Stevens här försökt gestalta en minimal fiktion, ett intet som innebär att »the last mythologies must be stripped from the human».⁷

Innan man försöker bestämma vad detta intet betyder bör man se hur dikten framställer det.

Dikten består av en enda mening, uppdelad i fem strofer. Dess innebörd tycks ligga i att peka ut en rad grundläggande villkor för att vi ska kunna uthärda den stränga årstiden, för att kunna betrakta och se de ödsliga omgivningarna och för att kunna tänka bort allt lidande som hörs i vinden. Eftersom dessa villkor uppfylls av dikttitelns gestalt, ligger det nära till hands att diktens poäng blir, att vi måste bli en snögubbe för att kunna härda ut. Vi måste bli tålmodiga och tillägna oss en nödvändig indifferent hållning.

Men i de två sista stroforna vänder dikten, just när det talas om vinden och varifrån den kommer. Platsen dubbleras, och lyssnaren i slutstrofen, som hör denna vind, är en annan än snögubben i början av dikten. Visserligen sägs platsen vara den samma, lika naken och fylld av snö, och den lyssnande lika tillintetgjord som någonsin snögubben. Likväl en annan.

Om vi läser om dikten från början, märker vi att det inte är någon absolut form av det imperativa som förekommer här. »One must have a mind of winter...» Det liknar ett test, ett försök att leva sig in i en extrem situation; det är ingen absolut uppfordran. Fiktionen att vara snögubben är genom en serie bedrägliga »is» länkad till lyssnarens position därute i snön. Dessa »är» maskerar raden av troper som styr diktens förlopp, ljudet, vinden, den nakna platsen och det man slutligen kan uppfatta som supertroper: intet självt, upprepat och preciserat tre gånger. Det är samma ljud, samma vind, samma nakna plats i båda fallen. Det tycks inte finnas någon skillnad mellan fiktion och verklighet, snögubbe och lyssnare. Det som stöder tolkningen av en sådan sammanflätning av verklighet och fiktion är Stevens starka vilja i andra sammanhang att sätta likhetstecken mellan poesi och verklighet. Den likhet han utgår från i sitt metaforiska tänkande är en del av själva verkligheten. Världen är med hans nybildning en snurrande »tournamonde» där jaget

uppehåller sig och där »as and is are one» («An Ordinary Evening in New Haven»).

Det är naturligtvis gåtfullt hur ett kontingent ljud kan upprepas på det sätt som sker i »Snögubben», ha samma ursprung och samma destination. Men om verkligt och fiktivt övergår i varandra, om »is» är besläktat med metaforens »as» är saken annorlunda. Det måste vara diktens eget ljud, kanske besläktat med Shelleys vind – som ofta genljuder hos Stevens – som här hörs på skilda men likväl samma platser. Diktarens metaforiska predikat gör vinterns ljud och belägenhet till ett mer generellt tillstånd, som kan delas och spridas ut på olika orter.

Verbet »behold», som förekommer i slutstrofen, är hos Stevens i allmänhet starkare än »see» och signalerar en insikt snarare än bara en syn. Det förstärker slutets filosofiska accent. Man skulle – med Timothy Bahti – på grund av homonymin kunna läsa »The Snow Man» som »This know man», denne vise gubbe, eller »This no man», denne nejgubbe.⁸ Snögubben som står därute blir genom slutstrofens retoriska klimax en bild för en filosofisk belägenhet, som läsaren – via lyssnaren – inbjuds att ta del av.

Hur skall man tyda denna konkret visualiserade, men med lätt hand dubblerade scen? Jag läser dikten som ett svar på nihilismen, som inte vet av någon transcendent gudsföreställning. I Stevens dikt är slutets »ingenting» av tre slag. Lyssnaren själv är ingenting (jaget har ingen substans eller väsen), han ser ingenting som inte är där (det finns ingen transcendens, inga parallellvärldar), han ser det ingenting som är (verkligheten har inte heller någon djupare, ontologisk status). Reduktionen är invävd i en fiktion som mynnar ut i ett radikalt intet, som i sig självt har tolkats som en »minimal fiktion».⁹ Samtidigt är vår beredvillighet att uppfatta detta intet som trop eller verklighet avhängig vår syn på fiktionens roll hos Stevens. Är snögubben kanske bara en ironisk bild, en gestalt av det slag barn bygger upp och river ner i nästa stund, utan permanens och djupare värde? Denna försåtliga, spelande karaktär är en oavvislig del av diktens fascinationskraft, liksom den är en del av Stevens svar på nihilismen. Den ger honom frihet från bindningar.

Hos Stevens har poesin tagit religionens plats. I »The Man with the Blue Guitar» heter det: »Poetry exceeding music must take the place/ Of empty heavens and its hymns». Ändå skall man inte helt utesluta former av negativ mystik. Det intet som dikten gestaltar tycks mig exempelvis förenligt med Valérys kyliga rationella mystik utan Gud i *En afton med herr Teste*, och vi vet att Stevens visat intresse för Simone Weils tänkande.¹⁰

Man kan se dikten som en övning i ett strängt seende, däri liknar den experimentet i »Landscape with Boat» och annorstädes. Men det bör påpekas att det parallellt finns en helt annan Stevens som ska blomstra längre fram, och som visar i vilken kontext man bäst placerar in hans negation. Han skriver i dikten »The Well Dressed Man with a Beard»: »After the final no there comes a yes/ And on that yes the future world depends/ No was the night. Yes is the present sun.»

Ingen har med större eftertryck än Harold Bloom betonat risken att ge efter för

den negativa rörelsen i »The Snow Man». Men negationen är inte bara en lockelse hos Stevens, den är del i en ofrånkomlig kunskapsprocess som han på ett amerikanskt-pragmatiskt sätt håller distansen till. Den kan framställas som en övning, »the accomplishment/ Of the extremist in an exercize» (»The Auroras of Autumn»). Stevens har haft nära kontakt med Nietzsches tänkande, något som framgår exempelvis av sviten »L'Esthétique du Mal» och av en rad allusioner och symboler i andra sammanhang. Men även om han inte hade haft det, skulle man få svårt att gå förbi nihilismen vid en närmare tolkning av Stevens reduktion. Bloom, som starkt har framhåvt arvet från Emerson och Whitman, men också från Schopenhauer och Nietzsche, har uttryckt det så: »There can be no idea of order in Stevens without reducing to a First Idea and then imagining beyond that idea to a new and heightened solitude of power and will».¹¹

Framför allt finns det en enorm värdesättning hos Stevens av inbillningen, som en gud bortom naturens krafter. Det är en romantisk mytologisering med fiktionalistiska drag som är svaret på nihilismens nödvändiga rasering av hävdvunna värden.

II. Gunnar Björling

Hos Gunnar Björling finns det inte denna värdesättning av inbillningen som hos Stevens. Han skulle aldrig som Stevens ge sig i kast med olika »försök» att leva morgonen eller livet som det ges. För Björling var det snarare ett imperativ – till sin form en långt starkare maning än den man hör i »The Snow Man» – att leva dagen som den är. Likaså svävar han inte i tvivelsmål om vilken plats han åsyftar i sin poesi, det är den som erfars med sinnena och där vi tar kropp. Vi möter inte Stevens glidande fiktioner, som när denne ändrar raden »The wind blew in the empty place» till »The winter wind blew in an empty place» i »Extracts».¹²

Ändå konfronterades Björling redan före 1910 med Nietzsche och liksom Stevens drogs han till Hans Vaihingers Nietzsche-tolkning i det fiktionalistiska huvudverket *Die Philosophie des Als Ob*.¹³ Men de poetiska konsekvenserna ser naturligtvis helt olika ut. Hos Björling hittar man rättigenom en viljefilosofi som hör till det nihilistiska arvet. »Volo ut intelligam. Jag vill: och fattar!» utbrister han med grafisk emfas i *Fågel badar snart i vattnen*.¹⁴ Han går mer än någon annan nordisk poet in i dadaismens uppgörelse med meningsanspråk och höga värden och tar djupa intryck av luddikten, bisarrerierna och syntaxupproret.

Björling är inte upptagen av att stryka ut det synliga för att nå en sannare bild. För honom är det språket som måste omvandlas för att vi skall se det som är. Det är språket som i dadaismens efterföljd måste utsättas för en revolution. I en av de få metaforerna i hans 30-talspoesi heter det: »Jag är en blank sköld och stryker ut det skrivna».¹⁵

Det säregna med den bilden är att Björling framträder som en ikonoklast som utplånar, men han gör det i försvar, rustad med en blank sköld. Det är som om

han förintade med skölden, och som om dess blankhet inte bara betyder frånvaro av skrift utan bortträngning av skrift. Men det räcker inte. Hans förhållande till skölden är inte bara instrumentellt, han är denna blanka sköld, den är ett med jaget och medvetandet.

Den motsägelsefulla metaforen säger något centralt om Björlings metod. Satsen föregås av påståendet »Jag skriver dödas seger och levandes förhoppning», vilket antyder att utplåningen snarast syftar på den egna texten. Men eftersom den egna dikten befinner sig i ett laddat samspel med traditionen bör tolkningen vidgas. Björlings metod är defensiv i den meningen att han inte vill omstörta det förgångna så mycket som beröva den dess maktmedel, att få dess lansar att söndersmulas mot skölden, särskilt predikatet och viljan att bemästra verkligheten med logiken.

Även i ett annat avseende avviker han från traditionen, genom att aktivt välja bort dess uppgivenhet. Man ser det i Björlings uppgörelse med sin stora fadersfigur, hans »Snow Man»: Vilhelm Ekelund. Han stryker ner allt som tynger, den negativa formen av nihilism, och han frigör det enskilda ordet och därmed kraften i själva uttryckshandlingen. Samtidigt för han vidare fragmentdiktaren Ekelund med dennes nietzscheanism och klassiska ljus.

Björling kan självklart inte beskrivas som nihilist, men hans dikt är mycket ett svar på nihilismen. I sin ungdom svärmade han för den ryska anarkismen hos Krapotkin, han dyrkade det absoluta hos Tolstoj och han ville krossa de platonska allmänbegreppens tvångsmakt på individens grund hos Max Stirner. Några av hans viktigaste källor även senare kom att höra till det nihilistiska arvet: Nietzsche, Dostojevskij, Ekelund, dada. Men tidigt är det avsaknaden av en genomtänkt moral som han efterlyser hos Nietzsche, och han söker därför ett komplement hos Guyau, Westermarck och Heinrich Gomperz.¹⁶ Hans svar kommer därför att se ganska annorlunda ut än hos Stevens. Björling söker inte som Stevens en utväg i den poetiska inbillningskraften. Han kränger av nihilismen med sitt etiska engagemang och genom att vända sig mot en aktiv mystik, en sär egen blandning av väst-östlig monism där Spinoza kan samsas med Tagore.

Björling är i mycket en intellektuell upprorsman, i hans värld finns inget »extra-heligt» som det heter, ingen transcendens. Men han är också en mystiker för vilken Gud är ett med livet självt. Det finns ett mysterium som han närmar sig i en märklig Kristusidentifikation och sedan alltmer, när den sakrala koden nedmonterats under 30-talet och början av 40-talet, med hjälp av tystnadens och det osägbaras konst.

Björlings paradoxalt nihilistiska trosuppfattning kan uttryckas i en bild som »det meningslösas törnekrans» (*Där jag vet att du*, 1938). Med det menar han inte att törnekransen skulle vara meningslös, utan att törnekransen är symbolen för ett liv i avsaknad av högre mening. Kriget kommer sedan att kasta en mörk skugga över alla gudsföreställningar och parallellt urholka ordens makt. »Gudar faller/ och till stoft blir orden», står det i *Ohjälpligheten* (1943). Katastrofen i februari 1944, när en rysk flygbomb krossar hans hus och utplånar manuskript och övriga

ägodelar, anger en avgörande gräns vad gäller det sakrala språket. Björling skriver nu med en okuvlig livskänsla och med ett så enkelt, marknära språk, som om han egentligen aldrig behövt den religiösa vokabulären.

Men det är lätt att dra för snabba slutsatser. Precis som fallet är med hans försvar mot Ekelund, kan man se hans sena poesi som en uppdämning av den sakrala traditionen. Tvärsigenom språkrevolutionen känner man spåren av hymner och psalmer, av evangelierna och de profetiska böckerna. Man möter ett söndersprängt högspråk, som i all sin spjälkade form bibehåller en kärv expressivitet. Nihilismen förstärkt av krigshändelserna har en väldig kraft i denna sönderbrytande förnyelseprocess, men Björling upphör aldrig att ge sitt speciella svar på nihilismens tradition. Det präglas av en etiskt och messianskt färgad livsbejakelse och en profetisk ton som tidigt blir hans kännetecken. I ett brev till Sven Grönvall den 22.5.1928 (Svenska litteratursällskapets i Finland arkiv) formulerar han denna grundsats: »Första postulatet: livets möjlighet och accepterandet av allt som är, inklusive mänskans drift att stå, om så allt faller.»

Björlings svar på nihilismen består i att återuppväcka skapelseordets performativa kraft som poesi. Ordet är i sig självt en paradisstund, som *ger* ljuset hur katastrofal och tömd på höga värden tillvaron än kan tyckas:

/.../
säg skimmer säg ljus
torget ack mörker djupt mörker allena
o allt är ljus och är flamma
ur mörkerna mörkerna
ljus!

(*Vårt kattliv timmar*, s.7)

Man kan alltså säga att Björling i min föreslagna typologi ger uttryck främst åt 1 och 6, ett störtande av konstbegreppet i dadaismens efterföljd, vilket sker i den etiska livstrons anda. Där finns också ett betydande mått av 5, en mytisk tro på själva skapelseakten och skapelseordet, och ett inslag av 7, en fikcionalism som gör hans världsbild inte främst avhängig inbillningen som hos Stevens utan av tillfallets syn och aktiva sammanfogningar.

III. Gunnar Ekelöf

Ett tredje svar på nihilismen finner man hos Gunnar Ekelöf. Ekelöf förstod sig inte riktigt på Björling, och det omvända är förmodligen lika sant. Detta kan tyckas förvåna med tanke på att båda hade en genuin dragning till indisk filosofi via Spinoza. De läste båda med entusiasm Tagore under 20-talet. De hade dessutom ett desto ovanligare förhållande till den dadaistiska strömningen i Tyskland, som annars fick ett svagt genomslag i Norden. Båda ville de krossa bokstävlarna.

I själva verket kan man se dessa likheter som ett besläktat svar på nihilismen. Schopenhauer drogs till den österländska mystiken i en önskan att försonas med

den blinda livsviljan. Därmed formulerade han askesen som en möjlig utväg i en allomfattande livsförklaring, där intigheten, das Nichts, får en filosofisk dignitet. Steget från Schopenhauer till dada kan tyckas långt, men de möts i övertygelsen om de objektiva värdenas bankrutt. Dadaismen var en nihilistisk rörelse i kölvattnet efter det första världskriget som både för Björling och Ekelöf blev en utgångspunkt för språkliga experiment. De tog djupa intryck av dada för att sedan utvecklas åt andra och sinsemellan helt skilda håll.

Men det intressanta med Ekelöf är att han inte tycks ha behövt den europeiska 1800-talsnihilismen. Han startade direkt vid källan, vid buddismen och den österländska visdomen. Där fann han ett radikalt Intet som skulle räcka hela hans författarskap. På ett betydelsefullt sätt var den pessimistiska och essentialistiska tydningen av den orientaliska mystiken som finns hos Schopenhauer honom främmande; han skulle också förhålla sig skeptisk till den nihilistiska existentialismen under 1940- och 50-talen, hos Sartre, Beckett och andra.

Björlings och Ekelöfs temperament var väsensskilda, och deras poetiska metod likaså. Till skillnad från Björling finns det hos Ekelöf ett nihilistiskt trots i hans satanism och behov av att riva ner alla höga värden och föreställningar om över sinnliga världar.

Hos ingen av våra moderna svenskspråkiga poeter har väl negationen en så viktig och framträdande plats i själva språket som hos Ekelöf. Han talar öppet om dikten som mystik, han framträder i sin dikt som en troende i just denna radikalt negativa form. »I verklighet är du ingen» står det i *Färjesång*, och uppgörelsen med tron på objektiva värden som »gott» och »ont» har fått många att associera till den uppsalienska värdenihilismen. Centralare är helhetssynen, som vänder sig inte bara mot objektiva värden utan mot tanken på att jaget och verkligheten skulle ha en innersta kärna eller substans. Det är i sviten »Tag och skriv» Ekelöf framställer sin idé om Jungfrun som ett med en lika närvarande som evigt undflyende livsprocess. Jungfrun är inte som hos Stevens »the First Idea» eller tystnaden hos Björling. Jungfrun är en myt, som installerar mystiken i författarskapet och gör den till en kunskapsform, som alltid finns till hands.

Ekelöfs svar på den moderna nihilismen består således i en annan »nihilism» av uråldrigt slag, rotad i en orientaliskt färgad mystik. Ekelöf läste visserligen Nietzsche i mitten av 30-talet och det kan ha bidragit till visionen av ett tredje bortom gott och ont, *Jenseits von Gut und Böse*. Men han gillade aldrig övermänniskans jaghävdande heroism, och hans antidualism fann snarare sitt fäste i österländsk mystik. Som vi vet är det i slutet av 30-talet han får viktiga impulser från Lao Tse, och därmed kan han närma sig ett mer förklarat Intet, ganska långt borta från depressiviteten och det apokalyptiska scenariot i *sent på jorden*.

I typologin ger Ekelöf i sin språkrevolt och Strountesestetik uttryck åt 1 med starka inslag av 3, en gycklande absurdism som ofta tar groteskeriets form. Men främst ser jag honom som representant för 4, som askesens främste företrädare i vår moderna, svenskspråkiga diktning som dessutom, 5, bygger upp en personlig Jungfrumytologi på denna hållning.

Ett fjärde svar på nihilismen som modern strömning erbjuder Paul Celan. När han sommaren 1953 läser Heideggers *Holzwege* markerar han författarens ord i Hölderlinessän om diktaren i »en torftig tid: besjungande spåret efter de försvunna gudarna». Men Celan intresserar sig lika starkt för den andra polen i Heideggers framställning. Den »nya tid» som det hos Hölderlin handlar om »är de flydda gudarnas och den kommande Gudens tid». Det är upplysningens dialektik, svängningen ut ur nihilismen, som sätter sitt märke på Celan och som man möter i en figur som »Atemwende». Diktens uppgift måste vara dubbel: »Wahr spricht wer Schatten spricht». »Den talar sanning som talar skuggor» («Sprich auch du», i *Von Schwelle zu Schwelle*, 1955).

Hos Celan kommer en ny, fruktansvärd erfarenhet i spåren efter andra världskriget med nazismens terror och judeförföljelse att bestämma diktens inriktning och det ger nihilismen en än kusligare gestalt.

Celan liknade dikten vid en trång passage att genomvandra eller en saltflod att passera. Språket har själv tagit på sig förintelsen i dess historiska mening och förvandlats till spår och spillror. Men bara genom att framträda som en akt av åminnelse ägnad offren. John Felstiner har nyligen i sin fina, väldokumenterade biografi med stort eftertryck betonat den judiska tanketraditionens betydelse i denna svåra väg. Detta har man anat tidigare, men det har inte framställts så underbyggt och detaljerat. Det betydelsefulla med Felstiners bok för vårt vidkommande är att han så tydligt visar hur Celans dikt är svar på nihilismen i den judiska mystikens riktning. Celan var väl förtrogen med den hebreiska bibeln, han läste Gershom Scholems utläggningar om kabbalan och den judiska mystiken, han inspirerades av Martin Bubers dialogtänkande.¹⁷

En reservation är dock på sin plats. Man ska vara försiktig att binda Celan vid en idétradition. Även om han i Bubers anda ville se dikten som dialog, insisterade han – i likhet med Mallarmé – på att dikten är en egen, mångtydig skapelse, omöjlig att reducera till ett visst budskap. Det är trots allt inte ofta det finns explicita anknytningar och citat hos Celan. Till en del kan detta förklaras med att Celan gjorde en distinktion mellan det judiska som »tematisk» och som »pneumatisk kategori». Det sker i en intervju i den israeliska radion vid hans besök i Jerusalem 1969. »Naturligtvis har det judiska en tematisk aspekt. Men jag menar att det tematiska enbart inte räcker att definiera det judiska. Det judiska är så att säga också en pneumatisk (pneumatisch) angelägenhet.»¹⁸ Pneuma är det grekiska ordet som översätter det hebreiska ruach, vind, andning, ande, i Gamla testamentet. Behovet av denna distinktion har förmodligen en vidare förklaring.

Celan förhåller sig aktivt till hela den västerländska traditionen, från Pindaros till Mäster Eckhart, Shakespeare till Emily Dickinson. Celan framstår som en västerländsk poet, som vigt sitt liv åt att ge förintelsen röst. Hos honom finns inte rum för någon förkunnelse. Han har dessutom en direkt kontakt med nihilismens filosofiska tradition i Väst genom att anknyta inte bara till Heidegger utan också

till Nietzsche. Hans intresse för Heideggers tänkande komplicerades men mildrades inte av den smärtsamma vetenskapen om filosofens nazistiska och antisemitiska förflutna.

En viktig iakttagelse man kan göra är att Celans utveckling som poet bort från en bildrik poesi i Rilkes och surrealismens anda mot reduktion och antipoetiska grepp också innebär att markörerna för en eventuell förkunnelse eller väg ut till stor del bortfaller. Efter *Sprachgitter* lämnar han gradvis det han skulle beskriva som »metaforeernas kurragömmalek».¹⁹ Hit hör ord som »tystnad» eller »ros», med deras starka resonans i psalmer och mystikens tradition. Men ett ord som förekommer – och som är speciellt viktigt i detta sammanhang – är »intet» eller »ingenting», som i följande dikt ur *Fadensonnen*:

Wirk nicht voraus,
sende nicht aus,
steh
herein:

durchgründet vom Nichts,
ledig allen
Gebets,
feinfügig, nach
der Vor-Schrift,
unüberholbar,

nehm ich dich auf,
statt aller
Ruhe.

En preliminär översättning kunde lyda:

Verka inte i förväg
skicka inte i väg
stå kvar
härinne:

genomgrundad av intet,
fri från all
bön,
fint fogad, efter
före-skriften,
oupphinnlig,

upptar jag dig,
i stället för allt
lugn.

Dikten består av en enda, säregt uppbruten satskonstruktion i tre delar. De tre meningarna före kolon, de dubbelsyftande bestämningarna i mittstrofen och slutradernas jagdeklaration. Man kan läsa dikten som en polemisk gensaga till den

kristna predestinations- och missionstanken. Verka inte i förväg, skicka inte ut några apostlar. Stå i stället kvar, här inne. Polemiken har sin utgångspunkt i ett intet som är djupare än den nietzscheanska nihilismens intighet. Att vara genomgrundad av intet är så radikalt omfattande och samtidigt så länkat till föreskriftens uråldriga och suveräna instans, att inga heliga böcker längre kan gälla. Föreskriften är oupphinnlig, omöjlig att övertrumfa. I slutet inlemmar jaget duet i denna radikalt negativa form, inte med trosvisst lugn utan med oro.

Hur ser Celans poetiska teknik ut i denna dikt? Som i så många dikter ägnar han sig åt en språklig innovation på ordnivån. Han bryter ner ord och fraser bara för att foga samman delarna till nya gestalter. I dikten kan man bevittna denna språkalkemi i fem uttryck: 1. steh/ herein 2. durchgründet 3. ledig allen Gebets 4. feinfügig och 5. Vor-Schrift.

Uttrycket »steh herein» finns mig veterligt inte i rikstyskan. Det lär förekomma i Österrike i betydelsen »kom in», en innebörd som Celan knappast kan avse. Det är rimligt att läsa uttrycket som en nybildning i motsatsställning till den bekämpade expansionen. Kontrasten utåt/inåt förstärks av versklyvningen, som låter »herein» stå på egen rad.

»Durchgründet» är likaså en nybildning, som förstärker grundningens innebörd. Men här är det hela uttrycket »durchgründet vom Nichts» som är det iögonfallande och som sammanbinder två oförenliga betydelser, »durchwaltet von nichts» – »behärskad av intet» – och »gegründet auf etwas» – »grundad på något». »Durchwalten» är ett ålderdomligt och poetiskt uttryck, som man kan höra under det nya uttrycket, som gör Intet till grunden för relationen till duet.

Vidare kan man under uttrycket »ledig allen Gebet» höra frasen »ledig aller Last», »fri från alla bördor». Genom den nybildade frasen river Celan upp bönens band av sakral hänvändelse. Det är som om bönen står i förbund med en tyngande, eventuellt förslavande auktoritetsprincip, som måste lämnas därhän.

Ordet »feinfügig» finns inte heller på tyska, däremot orden »gefügig» – »lyssnande» – och »feingefügt» – »fint fogat sig». Celan har uppenbarligen varit mån om att, vid sidan om anpassningen, föra in ett lyssnade moment i förhållandet till den yttersta principen.

»Vor-Schrift», slutligen, anger genom sitt bindestreck en text som föregår inte bara den heliga skrift, utan som föregår kanske alla nedtecknade skrifter. Samtidigt hör man inte detta bindestreck när man uttalar ordet. Ordet är en homonym till »Vorschrift», »föreskrift», försåvitt man inte gör en paus mellan »Vor» och »Schrift» och akustiskt markerar dubbelydigheten. Men om uppmärksamheten – som sig bör – riktas både på den grafiska och akustiska gestalten, sätts båda betydelserna i spel.

Det är således frågan om en föreskrift som föregår alla skrifter. Och eftersom den är »unöverholbar», vilket innebär att den är omöjlig att överskrida på det sätt som GT är överspelat av NT i kristendomen, har den en absolut auktoritet. Det är troligt att Celan anspelar på den judiska mystikens intet och relationen till en gudsprincip som inte behöver några nedskrivna rättesnören för sitt bestånd.

Hans-Georg Gadamer som gjort en inträngande tolkning av dikten i ljuset av den tyska nihilismen har uppfattat den mellersta strofen som en bestämning av jaget.²⁰ Det är emellertid djupt problematiskt. Varför skulle jaget bara tala om sig själv hos Celan, hur skulle det kunna ha anspråk på att vara »genomgrundat av Intet», sedan begynnelsen i pakt med en ursprunglig skrift före alla heliga böcker, som dessutom är omöjlig att gå förbi. Vilket högmod!

Mellanpartiet är dubbelsyftande, vilket betyder att bestämningarna kan avse både jaget och duet. En rimlig läsart är att se själva dialogen som den form som uppenbarar den djupare gudsrelationen, som förmår innefatta såväl jaget som duet i sin rörelse från begynnelsens avståndstagande till slutets anammande. Jaget förmår ta in duet bara genom att själv bli delaktig i dess intet och dess uråldriga mysterium. Jaget vidgas genom att tala med en djupare, gudomlig aspekt av sig själv, ett »du» som måste ligga långt bortom jaget i vanlig mening.

Denna läsart gör det också möjligt att få bukt med diktens inledning som vi gärna läser som en appell riktad också mot läsaren. Visserligen finns det hos Celan ett tilltal till den gudomliga principen, som i sin bestämda mening till den högste får ett blasfemiskt drag (»Tenebrae».²¹ Men det är inte tillfredsställande rent poetiskt att uppfatta detta tilltal som enkelriktat.²² Varför skulle Celan med sina särregna meningar bara rikta sig till den absoluta gudomen? Duet innefattar också människan, i den mån hon försöker sprida sin övertygelse och frälsa andra. Dikten blir på så sätt en polemik inte bara mot kristendomen utan också mot andra religioner i den mån de söker herravälde och i den mån de fundamentalistiskt förlitar sig på det skrivna ordet som en dogm.

Celans luttrade bekännelse medger ingen ro, slutet kan läsas som en syrlig gensaga till Goethes majestätiska lugn i en känd dikt.²³ Hans dikt ter sig som genomträngd av nihilismen, men också som ett lika raffinerat som smärtsamt svar på den. Här finns ingen försyn, ingen missionstanke. Ingen dyrkan eller hänvändelse i bödens form, inte heller någon helig bok, som kan tjäna som auktoritet. Likväl en grund av intet som genomtränger allt.

Dessa fyra författarskap med deras skiftande svar på nihilismen har något gemensamt. De utgör vittnesbörd om en epok genom att samtidigt förvandla den. Man skulle kanske också säga att de uppfinner nihilismen på nytt, på sitt sätt och kanske gör de den oigenkännlig. Men den finns där som ett radikalt ifrågasättande av värden, av främst den kristna och platonska traditionen. Men det är också ett ifrågasättande av traditionell mimesis. »It was difficult to sing in face of the object» skriver Stevens i dikten »Credences of Summer».

Björöling är väl den som haft störst förmåga av dessa poeter att skapa ett nytt förhållande till tingen, fast han har gjort det på sina villkor tvärs igenom destruktionen. Björöling talar dock aldrig om Intet som Stevens, Ekelöf eller Celan. Det är kanske ytterligare ett tecken på att hans dikt inte riktigt hör hemma i modernismens tidevarv. Den har ännu inte fått sin historiska bestämning.

Noter

- ¹ *Ästhetik des Nihilismus, Von der Romantik zum Modernismus*, Stuttgart 1991, s.12.
- ² *Kritische Studienausgabe*, utg. Colli/Montinari, Bd.13, München 1988, s.241.
- ³ Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, s.125.
- ⁴ Originalen ur Benns tal på H. Manns 60-årsdag lyder: »die Kunst, die eigentliche Aufgabe des Lebens, die letzte Transzendenz innerhalb des grossen europäischen Nichts».
- ⁵ Se Espmarks uppsats »Stevens uppgörelse med Mallarmé» i *Dialoger*, Stockholm 1985.
- ⁶ Anna Balakian, *The Fiction of the Poet*, Princeton 1992, kap.7 »Stevens and the Symbolist Mode». Se polemiken mot Bloom på s.141f. och betonandet av Mallarmés, snarare än Emersons och Nietzsches, betydelse. Timothy Bahti i sin tur upprepar denna ignorans när han påstår »With respect to his poetic technique in general it may be that his real ancestor and neighbor is no English or American poet at all, but Stéphane Mallarmé.» *Ends of the Lyric*, Baltimore/London 1996, s.166. Inga hänvisningar här vare sig till Espmark eller Balakian.
- ⁷ Bloom, *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate*, Ithaca 1977, s.63.
- ⁸ Bahti, a.a. s.169.
- ⁹ Bloom, a.a. s.62f.
- ¹⁰ Stevens skriver på ett intressant sätt om Simone Weils begrepp »avskapelse» i *Tyngden och nåden*: »She says that decreation is making pass from the created to the uncreated, but that destruction is making pass from the created to nothingness. Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers. The greatest truth we could hope to discover, in whatever field we discover, is that man's truth is the final resolution of everything.» *The Necessary Angel*, London 1984 (1960), s.174f. Stevens tolkar Weil i profan riktning, men det intressanta är hur han använder begreppet avskapelse på den moderna realiteten som helhet. Avskapelsens mål är att återföra oss inte som hos Weil på mystikens jaglöshet utan på en nollpunkt, där människan inser sin egen sanning.
- ¹¹ Bloom, a.a. s.98.
- ¹² Det är i fjärde partiet av dikten »Extracts from Addresses to the Academy of Fine Ideas» som Stevens reflekterar över denna förändring: »The wind blew in the empty place./ The winter wind blew in an empty place -/ There was that difference between the and an./ The difference between himself and no man./ No man that heard a wind in an empty place.»
- ¹³ Om Björlings förhållande till Vaihinger, se min *Att skriva dagen*, Gunnar Björlings poetiska värld, Stockholm 1995, s.37, 53, 348. Om Stevens förhållande till Vaihinger, se Bloom, *Poetry and repression*, New Haven/London 1976, s.281, där han antyder att Stevens fått sitt fiktionsbegrepp från sista kapitlet, som handlar om Nietzsche, i Vaihingers huvudverk *Die Philosophie des Als Ob*. Detta borde dock närmare undersökas.
- ¹⁴ Gunnar Björling, *Skrifter II*, s.110.
- ¹⁵ *Skrifter II*, s.71.
- ¹⁶ Om Björlings moraluppfattning, se *Att skriva dagen*, kap. I.
- ¹⁷ Om Celans förtrogenhet med judisk mystik, se John Felstiner, *Poet, Survivor, Jew*, New Haven/London 1995, särskilt s 152f., 180f. och 235-241.
- ¹⁸ Felstiner, a.a. s.267.
- ¹⁹ Uttrycket är Celans eget, se Felstiner, s.107.
- ²⁰ Gadamer's tolkning står i »Im Schatten des Nihilismus», i *Gedicht und Gespräch, Essays*, Frankfurt am Main 1990. Trots mina invändningar står jag i stor tacksamhetsskuld till Gadamer's närläsning.
- ²¹ Den katolske filosofen Otto Pöggeler påpekade för Celan det blasfemiska draget i det likartade imperativet riktat mot gudomen i »Tenebrae». Celan ändrade i dikten bara för att inför publiceringen återvända till den ursprungliga ordalydelsen. Se Felstiner, s.103f.
- ²² Även Gadamer läser det inledande tilltalet som enkelriktat, endast vänt mot den gudomliga principen.
- ²³ Det är Per Rydén som påpekat denna allusion för mig.

Agneta Rehal

Platons *Ion* och den homeriske rapsodens konst

Platons *Ion* är mest känd för vad som där sägs om poeterna och 'den gudomliga inspirationen'. Det är också en av poetikhistoriens stora stötestenar, eftersom man haft svårt att få ihop den i *Ion* uttryckta tanken om diktningens gudomliga ursprung med Platons framställning av poesin som *mimesis*, en efterbildning »tre led avlägsen från det sanna väsendet», i *Staten* och med den fientlighet mot poeterna som kommer till uttryck i detta och andra verk. Det har också rests tvivel både på dialogens autenticitet och dess filosofiska allvar.¹ Vissa Platonläsare har hävdat att *Ion* är både intellektuellt och konstnärligt ovärdig Platon, andra att den saknar allvarligt uppsåt och är tänkt som en aristofanesk fars eller som ett rent skämt.²

I denna uppsats ska jag göra en läsning av Platons dialog *Ion* mot bakgrund av Eric A. Havelocks teorier om den muntliga hellenska epikens funktion som samhällsbevarande teknologi och det 'homeriska sinnet' som en speciell 'muntlig' mentalitet. Läsningen går ut på att dialogens tema är den homeriske rapsodens kompetens, och att rapsoden Ions ståndpunkter och argument i dialogen inte bör uppfattas som så enfaldiga som de framstår hos Platon och som *Ion*-läsare brukar mena.³ *Ion* kan i stället förstås som representant för en bestämd mentalitet.

Havelocks *Preface to Plato* från 1963 kan sägas lösa frågan om varför Platon angriper poeterna. Havelock argumenterar för att Platons fientlighet riktar sig mot diktarnas och diktningens roll i de ungas bildning och mot diktarnas inflytande över människornas sinnen, därför att diktarnas traditionella kunnande representerar ett sätt att tänka och en kunskapsart som står i vägen för Platons eget filosofiska projekt, att upprätta den logiska rationaliteten.⁴ Havelocks bidrag till lösningen på denna gamla 'platoniska fråga' bekräftas av E.N. Tigerstedt i *Plato's Idea of Poetical Inspiration* (1969). I sin analys av Platons beskrivningar av poeterna och den 'gudomliga inspirationen' i olika dialoger, finner Tigerstedt stöd hos Havelock för sin tanke att Platons sätt att förknippa diktarens konst med tillstånd av besatthet är avsett att misskreditera, inte beskriva eller lovprisa, diktaren och hans konst.⁵

Plato's Idea of Poetical Inspiration är, såvitt jag kan se, den senaste studien som vidareför och summerar tvistemålen kring tolkningen av *Ion*.⁶ I den diskussion som gällt huruvida det som i dialogen sägs om poeternas inspiration ska uppfattas som allvarligt menat eller om hela dialogen ska ses som en komedi, argumenterar Tigerstedt för ett både och; *Ion* är typiskt platoniskt ironisk. Dialogen har, menar Tigerstedt, otvivelaktigt komiska inslag: Sokrates ironi mot *Ion* övergår efterhand till öppen sarkasm och dialogen slutar i ren fars.⁷ Men å andra sidan, och det är detta som enligt Tigerstedt gör den ironisk, finns det i dialogen inte ett ont ord om vare sig diktarna eller diktningen som sådan. Sokrates högstämda tal om diktandets gudomliga ursprung förefaller alltså allvarligt menat.⁸ Trots detta, och det är Tigerstedts poäng, finns det ingen motsättning mellan Platons hållning till poeterna och diktkonsten i *Ion* och de dialoger där poeterna på olika sätt öppet angrips. I sitt angrepp på poeterna är Platon nämligen mycket raffinerad. I talet om den 'gudomliga inspirationen' (*theia moira*) får poeterna till synes ett erkännande. Det upphävs emellertid och vänds till ett misskrediterande genom att det tillstånd i vilket diktaren diktar, både i *Ion* och i andra dialoger, också förknippas med siars, bacchanters och korybanters sätt att vara från sina sinnen, gudomligt besatta och förryckta.⁹ Tigerstedt hittar (i *Timaios*) också en förklaring till varför Platon gör poeternas 'gudomliga inspiration' till besatthet. Den besatte kan inte förstå, är förvirrad, vet inte vad han säger; det krävs alltså uttolkare – läs, menar Tigerstedt, filosofer.¹⁰

Havelocks analyser av poesins, diktarnas och rapsodernas funktion i den hellenska kulturen och den 'homeriska' respektive 'platonska' mentaliteten i *Preface to Plato* kastar, enligt min mening, nytt ljus också över själva meningsutbytet mellan Sokrates och *Ion* i Platons dialog.¹¹ Om vi kan godta Havelocks teser finns det, menar jag, en konsekvens och en logik i *Ions* envisa fasthållande av sin uppfattning om vad han som rapsod kan och inte kan.

Havelock om den hellenska epikens samhällliga funktion

Även om skrivkonsten bevisligen måste ha varit känd i den hellenska kulturen på den historiska personen Homeros tid, var användningen av den mycket begränsad. Övriga uttryck för skrivkunnighet på 700-talet, den tidpunkt då Havelock och de flesta forskare menar att *Iliaden* och *Odysseen* nedtecknades, återfinns som inskriptioner på lervaser eller är av graffitikaraktär. Från mitten av 600-talet finns bevarade nedteckningar av lagar och på Platons och Aristoteles tid har det grekiska samhället oomtvistat blivit en skrift- och läskultur.¹² Om skrivkonstens användning och utbredning bland den grekiska befolkningen århundradena där emellan råder oenighet. Havelock argumenterar i *Preface to Plato* att trots det faktum att skrivkonsten varit känd och använd i det hellenska samhället i över trehundra år vid tiden för Platons verksamhet, så har den bara haft en mycket marginell betydelse i samhället och för det intellektuella livet.¹³ Med utgångs-

punkt i vad Platon säger om poeterna, diktkonsten och *mimesis* i *Staten*, och genom en omläsning av den grekiska litteraturen från Homeros till Platon i sökandet efter *the early Greek mind*, såsom detta 'sinne' kommer till uttryck i det språkliga idiomet, utvecklar Havelock i *Preface to Plato* en egen teori om den homeriska epikens ursprungliga funktion och om den hellenska grekiska muntligheten. Den kan sammanfattas med de tre formuleringarna och begreppen *epic as recorder*, *Homeros as encyclopedia* och *the homeric state of mind*.

Epic as recorder och Homeros as encyclopedia

Ett samhälle baserat på 'primär muntlighet' kan, resonerar Havelock, vidmakthålla sina lagar och seder, sin historia, sin teknologi och sina värden endast genom ett språk av ritualiserade och memorerade utsagor.¹⁴ En sådan samhälls- och kulturbärande funktion fyllde i det förhistoriska hellenska samhället, enligt Havelock, det formelbundna (*formulaic*) eller 'poetiserade' språket och epiken. Den hellenska epikens uppkomst förläggs till övergången mellan den mykenska eran och den arkaisk-hellenska, som ett resultat av de mykenska grekernas *diaspora* och uppfattas som ett sätt för ett folk att bevara sin kulturella identitet när det kollektiva minnet endast kan uttryckas akustiskt.¹⁵

De episka diktarnas konst i det muntliga Hellas hade alltså, enligt Havelock, inte att göra med konstnärligt skapande i vår mening, inte med konstfärdighet i ett språkligt hantverk som hos senare tiders Homerosimitatörer och inte heller primärt med underhållning, som i den muntliga, episka tradition Albert B. Lord på 1930-talet studerade på Balkan.¹⁶ Med Havelocks ord:

Poetry was not »literature» but a political and social necessity. It was not an art form, nor a creation of the private imagination, but an encyclopedia maintained by co-operative effort on the part of the »best Greek polities».¹⁷

Det 'poetiserade yttrandet' och epiken var alltså enda sättet för medlemmarna i ett samhälle, som inte kände den fonetiska skriften, att bevara och auktorisera *significant communication* och *significant speech* – sådan kommunikation och sådant tal vars betydelse går utöver det dagliga, momentana ordbytet mellan människor.¹⁸ Fram till slutet av 400-talet hade enligt Havelock den hellenska diktningen – först epiken och under den klassiska tiden också tragedin – som huvudsaklig uppgift att bevara och vidareföra sitt samhälles seder och bruk (*nomoi*), dess värden och moral (*etbe*). Det poetiska språket var ett idiom och epiken en muntlig teknologi, de enda redskapen i den muntliga grekiska kulturen för den samhälleliga, sociala funktion varje samhälle bygger på och som Havelock kallar *preserved communication*.¹⁹ Denna »teknologiska situation» gav också politisk makt åt den som hade »a superior ear and rhythmic aptitude», säger Havelock och anför exempel från Homeros och Hesiodos på hur furstar kunde och måste kunna behärska det episka innehållet och den muntliga poetiska tekniken.²⁰

Det hellenska samhällets muntlighet förutsatte, menar Havelock, en annan typ av 'sinne' eller mentalitet (*state of mind*) än den abstrakt-logiska rationalitet som präglar den 'skriftliga' människan.²² I motsats till det visuellt-abstrakt-logiska sinne som skriftligheten inför, talar han om ett 'homeriskt sinne' och en auditivt-sensuellt-narrativt strukturerad mentalitet.²² Den enskilde diktarens eller rapsodens – de båda professionerna är knappast möjliga att skilja åt²³ – konst och personliga skicklighet berodde på hans 'evokativa' förmåga i mötet med publiken, hans sätt att utnyttja de psykosomatiska mekanismer som framförandet och mottagandet av de episka sångerna krävde. Det är olika förmågor av denna typ som Havelock anser att de 'homeriska' grekerna betecknar med de olika muserna, de nio döttrarna till Mnemosyne, minnets gudinna.²⁴ Han avvisar uppfattningen att den 'inspiration' som musan skänkte diktare och rapsoder av det homeriska sinnet skulle ha ansetts vara av gudomligt ursprung. Musan var istället »the symbol of the bard's command of professional secrets».²⁵ När de muntliga poeterna själva ville upphöja sig talade de om sin *sophia*.²⁶ *Sophia* och adjektivet *sophos* betecknar hos Homeros, framhåller Havelock, inte »visdom», »erfarenhet» eller »kloket» i allmänhet utan yrkesmannens skicklighet och kunnande och kommer under 600-talet att användas specifikt just om den muntlige sångarens språkliga, kommunikativa förmåga.²⁷

Den hellenska kulturen och den litterära traditionen från och med Homeros till och med »Euripides död» beskrivs av Havelock som *semi-oral*.²⁸ En 'muntlig' mentalitet och ett poetiskt språk baserat på muntlighet fortsatte att existera och dominera, trots att diktarna skrev. Diktningen behöll sitt monopol på 'bevarad kommunikation', trots att skriv- och läskunnigheten var utbredd. Homeros är den siste representanten för den rent muntliga hellenska kulturen. Men, menar Havelock, det auditivt-sensuellt strukturerade 'homeriska sinnet' överlever skrivkonstens utbredning i flera hundra år. Rapsoderna, som förmedlade de homeriska eposen, använde texten som referens för att korrigera sitt minne men lärde ut Homeros muntligt och fritt ur minnet till befolkningen som memorerade men aldrig läste den. Det är inte förrän med Platon och Aristoteles som den grekiska skriftligheten får ett uttryck som bygger på abstrakta begrepp och en logiskt-kausalt uppbyggd framställning, avsedd att kommuniceras genom läsning och inte genom muntligt framförande. Att poeterna och rapsoderna dock fortfarande på Platons tid hade en dominerande ställning som *etbe*-bärare är en slutsats som Havelock drar av Platons behandling av poeterna och diktkonsten i *Staten*. Det är, som vi senare ska se, också en slutsats som får stöd i Platons framställning av rapsoden Ion i dialogen med samma namn. Där ska vi också se att den logiskt resonerande filosofen Sokrates möjligen representerar förlusten av förståelsen av det traditionella homeriska kunnandet.

Havelock om Platons angrepp på diktarna och diktkonsten
– ett angrepp på det 'homeriska sinnet'

Platons angrepp på poeterna är, menar Havelock, ett angrepp på den muntliga traditionen, dess språkliga idiom och den kunskapsform som Homeros och epiken representerar. För Platon är diktarnas och rapsodernas verksamhet liktydig med *paideia*, bildning och utbildning.²⁹ Som bärare av det hellenska samhällets och kulturens historia, sedvänjor, värden, moral och föreställningar om världen och tillvaron utgjorde poeterna och rapsoderna fortfarande för Platon den viktigaste institutionen för utbildningen av de unga. Attackerna mot Homeros, mot poeter i allmänhet och mot diktkonsten i *Staten*, ska därför ses mot bakgrund av den homeriska traditionens och det poetiserade språkets samhälls- och framför allt mentalitetsbevarande funktion.³⁰

Men även om Platon förkastar utsagan hos Homeros och poeterna så förefaller han, säger Havelock, mest oroad av effekten på publiken, auditoriet, av själva framförandet. För att förstå detta måste man, framhåller han, ha klart för sig det säregna i förverkligandet av den text som möter sin mottagare rent auditivt och inte i en läsakt. Rapsodens/recitatörens inläring liksom framförandet och auditoriets uppfattande av utsagan bygger på mnemoteknik och kroppsligt-sinnliga funktioner. Repetitiva fraser, lyran och dansrörelsernas rytmisering utgör hans stöd för minnet; de frigör den psykiska energi som behövs för att han ska komma ihåg orden och innehållet. Den parallelliserade rytmen förstärker intrycket på åhöraren, vars inhämtande av utsagan automatiseras och bygger på sinnlighet och psykologisk identifikation med innehållet i det framförda. Havelock säger att denna typ av rent akustisk inläring närmast motsvarar det sätt på vilket vi lär oss en text från en grammofonskiva. Hade han skrivit sin bok några decennier senare hade han naturligtvis valt en rockgala på ett idrottsstadion för att illustrera den starka effekt *oral performance* kan ha på sina åhörare.

Det är mot bakgrund av dess rent auditiva, sensuella karaktär och det psykologiska tillstånd den förutsätter (hos både rapsod och åhörare) som vi ska förstå Platons attacker mot den homeriska poetiska utsagan, dess innebörd och effekt, menar Havelock. När Platon karakteriserar diktning som *mimesis*, härmning eller efterbildning, så avser han just den psykologiska identifikation mellan utsaga och utsägare, liksom mellan utsaga och åhörare, som inlärandet och reproducerandet av dess innehåll kräver. *Mimesis* eller efterbildningen avser alltså inte ett förhållande mellan utsaga och 'verklighet' (objektiv värld). I kunskap som beror av *mimesis* skiljer inte subjektet, den som vet, ut sig från sitt kunskapsobjekt eller från sina ord. I Platons perspektiv kvalificerar, eller snarare diskvalificerar, alltså *mimesis* själva den poetiska utsagan.³¹

Som liktydig med bildning/utbildning är poeternas och rapsodernas profession och den homeriska traditionen (epiken och tragedin) förkastlig enligt Platon, eftersom den representerar en kunskapsart och ett sätt att tänka och vara som han underkänner och bekämpar. I sin egenskap av *mimesis* är diktning för Platon själva

hindret för tänkandet och varandet; tänkande i meningen logiskt-begreppsligt och varande i meningen att ha en autonom identitet, att vara ett själv (*psyche*), skilt från sin utsaga.³² Författaren och filosofen Platon representerar enligt Havelock en radikalt annorlunda mentalitet, den logiska rationalitet som innebär det definitiva brottet med det muntliga homeriska sinnet. Detta nya 'självmadvetna', 'platoniska sinne' innebär ett avgörande steg i subjektivitetens utveckling, vilket Havelock beskriver med formuleringen *separation of the knower from the known*.³³ Tidigare var den kunnande/vetande människan identifierad med den poetiska utsagan, bestående av handlingar och händelser som representerade *etbe* och *nomoi* (det man måste kunna/veta). Nu däremot kommer tänkandet att inriktas på dessa *etbe* och *nomoi* i sig, liksom på de ting som orden representerar. Detta sker genom att de många olika formler och episoder, där en företeelse förekommer, integreras och abstraheras och görs till en. Det språkliga uttrycket förlorar sin konkretion. Förbindelsen med handling, händelser och den åskådliga bilden försvinner och 'ordet' blir istället en representation av det osedda. Kunskapsobjektet blir abstraherade lagar, principer, ämnen och essenser, tingen i sig själva.³⁴ Platons angrepp på poeterna och poesin måste alltså, menar Havelock, förstås i relation till Platons eget omvälvande projekt: att upprätta en ny kunskapsform, ett nytt 'sinne', det tänkande subjektet, och ett nytt prosaiskt, logiskt-abstrakt språkligt idiom. I detta projekt utgör poeterna (liksom – för att tala med Platon – deras »tolkar» rapsoderna), deras lärarroll och framför allt deras grepp om människornas sinnen det främsta hindret.³⁵

En läsning av *Ion*

Jag menar att Platons *Ion*, mot bakgrund av Havelocks *Preface to Plato*, kan läsas som en dialog om olika kunskapsuppfattningar, den homeriska/muntliga/mimetiska respektive den platoniska/skriftliga/logiska, och som ett prov på den 'muntligt' sinnade rapsodens självförståelse. Huvudtemat i dialogen är, enligt min mening, den homeriske rapsodens konst.

Tigerstedt anser att temat i *Ion* är den »poetiska inspirationen», men, som tidigare nämnts, också att dialogen är ironisk. Genom att diktning förknippas med olika tillstånd av besatthet syftar den till att undergräva poeternas trovärdighet.³⁶

I frågan om innebörden och ironin i Sokrates tal om den gudomliga inspirationen har jag varken kompetens eller anledning att göra annat än att ansluta mig till Tigerstedt. Däremot menar jag att Tigerstedt har fel när han uppfattar *Ion* som en rent komisk figur och som ett lättlurat offer för Sokrates ironier.³⁷ De argument och exempel som läggs i *Ions* mun kan och brukar förvisso uppfattas som demonstrationer av rapsodens okunnighet eller dumhet, men jag menar att dialogen i stället kan läsas som en konfrontation mellan två mentaliteter eller tanke-system. Oavsett Platons syften, dokumenterade han för eftervärlden den yrkeskunnighet en rapsod i hans egen tid faktiskt besatt.

Någon historisk rapsod med namnet Ion från Efesos är inte känd.³⁸ Oavsett om en sådan faktiskt har existerat och stått modell för dialogens Ion, om det rör sig om ett fingerat namn eller om Ion är en rent fiktiv person måste man ändå tänka sig att Ions försvar av sin konst i dialogen har autentiska, sokratiske argumentationer med samtida rapsoder som modell. Jag utgår alltså från att Platons framställning av dialogens Ion har verksamma rapsoder som förebild, på samma sätt som Platon i andra dialoger har samtida sofisterna och företrädare för talekonsten i rollerna.³⁹

Handlingen i dialogen består i att Sokrates försöker få Ion att gå med på att dennes yrkeskunnskap, i likhet med diktarnas, inte kommer sig av »konst» (*techné*) eller »insikt» (*epistémē*) utan av »gudomlig inspiration» (*theia moira*). Ion har en uppfattning om vad han som rapsod kan och inte kan men tvingas gång på gång erkänna sig överbevisad av Sokrates resonemang. Samtalet, som länge verkar bli en ren promenadseger för Sokrates, tar emellertid en oväntad vändning genom att Ion börjar ge svar på tal. Dialogen slutar mycket abrupt med att Sokrates avbryter diskussionen och upprepar sin tes.

Formellt är dialogen uppbyggd på följande vis: efter en öppning, där Sokrates hälsar på Ion och definierar rapsodens profession, kommer två på varandra följande dialogpartier där Sokrates anställer utfrågningar av Ion. Dessa följs av ett parti där Sokrates först i en och sedan i en ytterligare monolog förklarar och, genom den berömda liknelsen med den magnetiska stenen och järnringarna, åskådliggör innebörden i sin tes om diktarens och rapsodens gudainspirerade tal. Dialogen avslutas med ett tredje, långt dialogparti.

Inledande positionsbestämningar

Efter den inledande hälsningen börjar Sokrates med att smicka Ion för hans yrke. Inte nog med att rapsoderna får »uppträda i fina kläder». Det som är avundsvärt är också, säger han,

[...] det, att ni rent av ha till er nödvändiga uppgift att ägna er åt studiet av en massa utmärkta skalders och alldeles särskilt åt studiet av Homeros, den bäste och mest gudomliga av dem alla; och att ni måste ej blott lära er hans ord utantill utan även lära er att förstå hans tankegång och mening. Ty ingen kan bli en god rapsod, som ej begriper meningen i skaldens ord. Rapsoden bör nämligen vara den, som inför åhörarna tolkar skaldens tankar. Men den uppgiften är omöjligt att väl fylla, om man ej fattar vad skalden menar. (530 B–C)

Ion svarar och säger att just det som Sokrates nämner har varit det svåraste att lära sig. Men så har han också blivit den främste uttolkaren av Homeros (530 C–D). Han erbjuder sig att bevisa detta (530 D) men Sokrates vill istället att han ska svara på frågan om han är skicklig också på Hesiodos och Archilochos (530 A). »Nej, endast på Homeros», svarar Ion. Och tillägger: »Det tycker jag också är tillräckligt» (531 A). Detta svar ger Sokrates anledning att fråga om det finns någon punkt, där Homeros och Hesiodos har »samma mening» (531 A). Ja, det finns många, tror

Ion (531 A). Sokrates tar då upp siarekonsten. Han vill veta om siaren eller Ion bäst kan tolka vad Homeros och Hesiodos säger om denna (531 B). Det kan siaren, svarar Ion (531 B). Ion går därefter med på att han själv, om han vore siare, skulle kunna tolka både motsatta och samstämmiga utsagor om siarekonsten (531 B). Men hur kan Ion då vara skicklig på Homeros men inte på Hesiodos och andra skalder, undrar Sokrates och fortsätter:

Talar han [Homeros] inte för det mesta om krig och om huru människor, goda och onda, privatmän och offentliga personer, träffa samman med varandra, ävensom om gudars samvaro med varandra och med människorna, om vad som tilldrager sig i himmelen och i underjorden, om gudars och halvgudars födelse? Är det inte sådana ämnen, som Homeros har behandlat i sin diktning? (531 C–D)

Jo, säger Ion, detta har Sokrates rätt i (531 D). Sokrates frågar då Ion om inte också övriga diktare behandlar samma ämnen (531 D). Ion svarar ja, men har också en förklaring: »Men de ha icke behandlat det på samma sätt som Homeros» (531 D). »Hur så?» frågar Sokrates, »Ha de gjort det sämre?» (531 D). »Ja, mycket sämre», säger Ion (531 D).

Sokrates gör ett nytt försök att få Ion att gå med på att denne inte kan det han säger sig kunna, och att han istället borde kunna det han säger att han inte kan. Han börjar en utfrågning, som gäller huruvida någon som är yrkeskunnig i en viss sakfråga också kan bedöma andras utsagor om samma sak. Svaren på Sokrates frågor är självklara och Ion kan bara bekräfta.

SOKRATES. Hur är det nu, min käre vän Ion – när det i ett sällskap är en diskussion om räkning och en person därvid uttalar sig bättre än de andra, så finns det väl någon, som kan bedöma detta?

ION. Ja.

SOKRATES. Är det samma person, som kan bedöma vem som talar väl och vem som talar illa, eller är det olika personer?

ION. Det är naturligtvis samma person.

SOKRATES. Ja, det är väl den som har kunskap i matematik.

ION. Ja, det är det.

SOKRATES. Nå, om man i ett sällskap diskuterar om vilken föda som är hälsosam och en person därvid yttrar sig bättre än de andra, är det då olika personer eller är det en och samma person, som kan bedöma vem som yttrar sig bäst och vem som yttrar sig sämre?

ION. Det är naturligtvis samma person.

SOKRATES. Och vem är denne? Vad kallas han?

ION. Läkare.

SOKRATES. Kunna vi då ej i stort sett säga, att då man i ett sällskap diskuterar ett ämne, är det alltid en och samma person, som kan bedöma vem som talar väl och vem som talar illa om detta samma ämne. Och likaså är det tydligt, att om någon ej kan bedöma vem som talar väl om ett ämne, kan han ej bedöma vem som talar illa därom.

ION. Det är riktigt.

SOKRATES. Alltså är en och samma person skicklig att yttra sig i bägge dessa avseenden?

ION. Ja. (531 D–532 A)

Sedan Sokrates på så vis har fått med sig Ion på att en och samma person som besitter en viss sakkunskap kan bedöma värdet av olika yttranden i denna sak, knyter han an till det tidigare resonemanget om diktarna. »Har du inte nu vidare påstått», säger han, »att både Homeros och de övriga skalderna – Hesiodos, Arkilokos o. a. – tala om samma ämnen men på olika sätt, den ena bättre och den andra sämre?» (532 A). Ion svarar: »Jo, och däri har jag rätt» (532 B). Sokrates säger då att Ion, eftersom han kan bedöma vem som kan »tala väl» ju också borde kunna bedöma vem som »talar illa» (532 B). »Det förefaller så», svarar Ion (532 B).

Sokrates kan nu summera och säga att Ion faktiskt har gått med på att han är lika skicklig i att bedöma, inte bara Homeros utan alla skalder (532 B). Ion ber då Sokrates att förklara hur det då kan komma sig att han, Ion, »formligen sover» när det är tal om andra diktare, men när det gäller Homeros är han »genast vaken och har mycket att anföra» (532 B–C). Saken är mycket enkel, säger Sokrates och förklarar: »Det är alldeles klart, att det ej är tack vare någon konst eller insikt som du talar om Homeros. Ty om ditt tal grundade sig på konst, skulle du ju kunna yttra dig även om de andra skalderna» (532 C).

Innan vi går vidare till nästa utfrågning av Ion ska vi stanna upp för att titta närmare på hur Ion hittills har svarat.

Ions kompetens – »att fatta vad skalder menar»

Mot bakgrund av vad Havelock säger om 'det homeriska sinnet' och Platons kunskapsteoretiska revolution är det rimligt att anta att Ion inte är dum på det vis som han framstår för en modern läsare som ju delar Sokrates logiska kunskapsbegrepp: han omfattar helt enkelt en annan tankemodell. När Ion i dialogens början håller med Sokrates om att ingen kan bli en god rapsod som inte »fattar vad skalden menar», så är det inte nödvändigtvis bara för att han låtit sig luras av Sokrates smicker utan för att han faktiskt, med sitt sätt att se på saken, »fattar vad skalden menar», eftersom meningen är given i innehållets utformning och eftersom det just är den homeriske rapsodens speciella uppgift och kompetens att bevara denna mening.⁴⁰ Det skulle också innebära att Ion, med sitt 'homeriska sinne', inte kan inse att Sokrates alla exempel och logiska exercis skulle visa att han inte kan det han säger sig kunna. Trots att Sokrates, i den platonskt sinnade läsarens ögon, gång på gång beslår Ion med självmotsägelser och tillkortakommanden och trots att Sokrates logiskt (s sofistiskt) bevisar att Ion borde vara lika skicklig på andra skalder som talar om »samma ämnen», står Ion fast vid att han bara förstår sig på Homeros och att han gör detta mycket bra.⁴¹ Att Ion i replikskiftet verkar dum beror till viss del på Sokrates sofistiska debatt-teknik. Men det kan också förklaras av att Ion inte behärskar den språkliga kod och det logiska sätt att tänka som den moderne läsaren och den 'platonskt' sinnade läsaren på Platons tid, som dialogen kan antas vara skriven för, har gemensamma. Det kan också tilläggas att själva utformningen av replikerna inte är oväsentlig för bilden av Ion som fåraktig.

Vi ser i det längre citatet ovan hur Platon får honom att verka ovanligt dum och godtrogen. Sokrates får ställa de enklaste frågor till sin samtalspartner, lägga de mest självklara svar i dennes mun och till och med ställa samma fråga två gånger, som om Ion skulle behöva hjälp med att urskilja till och med de enklaste kategorier.

Ions anspråk

Om Havelocks sätt att rekonstruera den homeriska epikens och rapsodens samhällliga funktion och betydelse mellan Homeros tid och Platons är riktigt, så är Ion en länk i kedjan (historiskt sett den sista) av muntligt skapad, auditivt memorerad och muntligt-auditivt förmedlad epik. Hans uppgift är att förmedla den hellenska kulturens nedärvda, kollektiva, i Homeros narrativt kodifierade, vetande och värden. Hans kunnskap består i behärskan av ett språkligt idiom och förmågan att muntligt reproducera Homeros för den grekiska allmänheten. För att kunna fylla sin uppgift måste Ion vara identifierad med sin utsaga.

Utifrån premissen att Ion är skolad i en muntlig tradition där versmått, formelteknik och standardsätt att utföra episoder och situationer är själva grunden för såväl memoreringen som representationen av 'texten', ter det sig helt logiskt att Ion trots att Sokrates försöker överbevisa honom om motsatsen, menar sig behärska Homeros men inte Hesiodos eller Archilochos. Archilochos är ju jamb- och elegidiktare och Hesiodos behandlar ju inte bara samma ämnen som Homeros utan också andra. Enligt Havelock skiljer sig dessutom Hesiodos språkliga idiom från Homeros genom att det muntliga episkt-narrativa sättet att utföra tankebilder hos Hesiodos tenderar att brytas upp och genom att språket tenderar att bli mera abstrakt.⁴² När Ion håller med Sokrates om att övriga poeter behandlar samma ämnen som Homeros men framhåller att »de ha inte behandlat det på samma sätt som Homeros» menar han just vad han säger, nämligen sättet.

Ion håller alltså med om att en siare bättre än han själv kan tolka vad Homeros och Hesiodos säger om siarekonsten och att en läkare i kraft av sitt yrkeskunnande är den som bäst kan bedöma värdet av ett yttrande som rör hälsosam föda, men säger ändå att han själv bäst förstår sig på Homeros. Av det förstår vi att Ion inte menar de saker eller ämnen som Homeros talar om, utan att han menar *Homerostraditionen*. Alltså att han anser sig behärska själva utsagan och utsägelse-sättet men inte utsagans rent sakliga sanningsvärde. Sokrates försöker, som vi sett, visa att Ion borde kunna det han säger att han inte kan, genom att välja exempel ur vardagslivet och få Ion att gå med på att det inom olika ämnesområden finns experter som kan uttala sig om olika yttrandens giltighet inom det område där de är experter. Ion håller med om allt och förefaller inte märka att han därmed är på väg in i en självmotsägelse. Anledningen till detta är inte nödvändigtvis dumhet. Istället bör man, enligt min mening, tänka sig att Ion *a priori* utgår från att Homeros och det dagliga livets praktiska kunskaper utgör två skilda kunskapsområden och att han samtalar med Sokrates som om denne delade denna för

honom självklara utgångspunkt. Ion gör överhuvudtaget inte anspråk på det som Sokrates försöker få honom att inse att han inte kan!

Den andra utfrågningen, Sokrates tal om den poetiska inspirationen och varför Ion nu kan hålla med Sokrates i det mesta

Också nästa utfrågning går ut på att överbevisa Ion om att denne borde kunna det han inte kan. Även den resulterar i att Ion tvingas konstatera att han inte kan säga emot men står fast vid sin uppfattning. Sedan Sokrates har fått Ion att gå med på att diktkonsten är »en och samma konst allt igenom» (532 C) tar han några exempel från området för de efterbildande konsterna. Han frågar Ion om det inte inom måleriet funnits en mängd både goda och dåliga konstnärer (532 E). Detta kan Ion helt visst bekräfta (532 E). Sokrates frågar också Ion om denne träffat någon bildhuggare som inte skulle kunna bedöma en annan bildhuggares arbeten (533 A). Nej, »vid Zevs», säger Ion, det har han inte gjort (533 A). Inte heller har han, säger han på Sokrates förfrågan, träffat någon som var kunnig i olika musiska konster och som samtidigt inte skulle kunna bedöma också hans fel och förtjänster som rapsod (533 B–C).

Inte heller i detta replikskifte är Ions svar inkonsekventa. Sokrates har, som vi märker, bytt ämne för argumentationen. I motsats till det tidigare replikskiftet, där han tog upp sakkunskap på olika ämnesområden, talar han här om kvalitet och förtjänster i det konstnärliga utförandet. Att en konstnär kan vara bättre eller sämre än en annan på samma område, och att en person som kan bedöma kvaliteten hos en diktare också kan bedöma kvaliteten hos en annan sådan, kan Ion naturligtvis hålla med om. Han har ju, som vi sett, tidigare förklarat för Sokrates att Homeros inte behandlat samma ämnen på samma sätt som Hesiodos och att Homeros är bättre än övriga poeter.

Ion står också mycket riktigt kvar vid sin uppfattning, även om han inte kan försvara sig mot Sokrates logiska finter. Han ber Sokrates tänka över vad det kan bero på att han, Ion, är så bra på att tala om Homeros men inte om andra skaldere (533 C). Sokrates förklarar då återigen att Ions förmåga inte beror på »konst». Istället är det en »gudomlig kraft» som driver Ion, säger han (533 C–D). Han kommer sedan med den berömda liknelsen om den magnetiska stenen och med ett långt vackert tal med variationer på temat att diktarna, när de diktar, är uppfyllda av en gudom (533 D–534 E). När Sokrates talat färdigt och frågar Ion om inte denne tror att han har rätt svarar Ion:

Jo, vid Zevs, Sokrates. Dina ord gripa min själ och det förefaller mig verkligen, som om det är genom en gudomlig inspiration som de goda skalderna för oss tolka gudarnas ord. (535 A)

Sokrates försöker då att få Ion att uttala sig om sitt eget yrkesutövande i de termer som han använt i sitt tal för att beskriva diktandet. Han frågar:

När du deklamerar så vackert och när du riktigt rycker åhörarna med dig, t.ex. när du läser sången om Odyssevs, när han rusar ut mot dörren och uppenbarar sig för friarna [...] – är du då vid dina sinnen? Eller är du utom dig, så att du inbillar dig, att du med liv och själ är med om allt detta, som du i din hänförelse talar om – att du är på Itaka eller i Troja eller var det nu vara må. (535 B)

Och Ion utbrister:

Hur slående är inte detta bevis, som du där gav mig, Sokrates! Ty det vill jag öppet och ärligt tillstå, att när jag deklamerar något rörande stycke, fyllas mina ögon av tårar, och när jag däremot framställer något hemskt och fruktansvärt, så resa sig håren på mitt huvud av fruktan och mitt hjärta slår häftigt. (535 C)

Han måste också erkänna att en person som »står klädd i högtidsdräkt och har på huvudet en gyllene krans, som ingen har tagit ifrån honom, står där mitt under offerfester och högtidligheter – och gråter» inte kan sägas vara vid sina sinnen (535 D). Sokrates frågar om Ion vet om att rapsoderna gör samma intryck på åhörarna. Detta är inget som Ion är okunnig om:

Ja, det vet jag visst. Ty för varje gång ser jag från min upphöjda plats ner på dem, hur de gråta och med hemska och hotande blickar följa skildringen. Jag måste nämligen riktigt noga giva akt på dem. Ty om jag kan få dem att gråta, skall jag själv få le, men om jag får dem att le, skall jag själv få gråta – när betalningens stund kommer! (535 E)

Det Ion bekräftar här är snarast motsatsen till det Sokrates vill bevisa; att han är väl medveten om vari hans kunnande och begåvning som rapsod består, även om han inte behärskar Sokrates konst att begreppsliggöra sin kunskap utan använder konkret-åskådliga beskrivningar.⁴³

Dialogen fortsätter med att Sokrates bygger vidare på liknelsen med den magnetiska stenen och drar in även åskådarna och rapsoden i den gudomliga kraft som magneten representerar:

Där ser du således, att åskådaren är den sista ringen i kedjan, som, enligt vad vi nyss nämnde, fick sin kraft undan för undan från den Magnetiska stenen. Ringarna i mitten äro du – rapsoden – och skådespelaren; den första ringen är diktaren själv. Men guden drager genom alla dessa ringar människornas själar vart han vill, och han låter den enes kraft övergå i den andres. Och alldeles som det var förhållandet med stenen, hänger där vid honom en väldig kedja av kördansare och läromästare och medhjälpare, som alla äro på sidan bundna fast vid de ringar, som hänga ned från sånggudinnan. Och olika skaldar hänga fast vid olika sånggudinnor – vi använda uttrycket »äro besatta» av dem, och det ligger en viss riktighet i det; ty sånggudinnorna taga dem i besittning. Vid dessa första ringar, skalderna, hänga så andra och åter andra människor fast och äro inspirerade av dem. Somliga höra till Orfevs, andra till Musaios; men de allra flesta äro besatta av Homeros. Till dem hör du, Ion; du är besatt av Homeros. (535 E–536 D)

Nu skulle man kanske – om man inte tagit del av Tigerstedts tes om att Platon vill tillvita poeterna en besatthet av samma slag som bacchanernas och korybanternas

vansinne – kunna tro att Ion skulle känna sig så smickrad av upphøjelsen till rangen av gudainspirerad Homerostolk att han erkände att Sokrates måste ha rätt. Det gör han nu inte. Istället säger han:

Du talar förträffligt, Sokrates. Men jag skulle ändå bli överraskad, om du talade så förträffligt, att du kunde få mig att tro, att jag berömmar Homeros därför, att jag är besatt och rasande. Jag tror, att ej ens du skulle tycka det, om du finge höra mig tala om Homeros. (536 D)

Ion gör medgivanden och överraskar

Sokrates skulle gärna vilja höra Ion tala om Homeros men först ska Ion svara på en fråga: »Om vilken del av allt det myckna, som Homeros behandlar, har du förmåga att hålla ett förträffligt tal?» »Du har det väl ändå ej om alltsammans?» (536 D–E). Ion svarar: »Jo, var så säker på det, att det ej finns någon del, som jag ej kan tala om» (536 E). Sokrates försöker då åter locka in Ion i en fälla. Han tar upp olika passager och citat ur *Iliaden* och *Odysséen*. Och i citat efter citat kan han beslä Ion med att inte på någon enskild punkt kunna bedöma värdet av olika utsagor hos Homeros lika bra som den yrkesman som utövar det yrke som omtalas i citaten (537 A–539 D). Ion håller med om allt. Efter dessa sina ovedersägliga tillkortakommanden förefaller Ion alltså äntligen överbevisad. När Sokrates är färdig med Homeroscitaten och Ion åter, på punkt efter punkt, har tvingats erkänna att Sokrates har rätt, får han ett erkännande av denne, liksom en liten tröstande uppmuntran: »Och även du har rätt, Ion» (539 D). Och så tar Sokrates itu med vad som förefaller vara sista steget i den pedagogiska uppgiften att förklara för Ion att denne inte kan det han tror sig kunna. Han säger:

Sedan jag emellertid nu har ur *Odysséen* och *Iliaden* anfört ställen, som angå siaren, läkaren och fiskaren, får du nu i din tur – då du känner Homeros vida bättre än jag – taga fram de ställen, som höra till rapsodens konst och som således lämpa sig för rapsoden bättre än för andra att pröva och bedöma. (539 D–E)

Nu väntar man sig att Ion äntligen ska falla till föga och tillstå att han inte kan göra det som Sokrates begär. Det gör han dock inte. Istället svarar han: »Jag påstår, att så är förhållandet *med alla ställen*, Sokrates» (539 E, min kurs). Ions svar förefaller fullkomligt naivt, ja till och med tålmodigt. Denna passage är dialogens kulmen och värd att framhålla enbart för komikens skull. Men den är också, som vi ska se i det följande, en vändpunkt i striden mellan filosofen Sokrates och rapsoden Ion om vem som vet bäst om Ions konst.

Replikskiftet fortsätter med att Sokrates, även han ytterst tålmodig, påminner Ion om att denne just erkänt sig okunnig på vissa områden. Minns inte Ion att han just sagt att rapsodens konst var en annan än körsvennens och medger han inte att eftersom det är en annan konst så måste det också vara »andra föremål som den har kännedom om» (539 D–540 A)? Jo, det gör Ion och säger att man kanske får göra undantag för »dylika ting» som Sokrates just nämnt (540 A). »Men vad är det då», frågar Sokrates, »som din konst har kännedom om, eftersom den således ej känner allt?» (540 B). Ion svarar:

Jo, den känner, vill jag tro, sådant som passar för en man och för en kvinna, en slav och en fri, en underordnad och en överordnad att säga. (540 B)

Detta är första gången i dialogen som Ion fått möjlighet att förklara vad det är han i sin egenskap av rapsod egentligen kan. Hans svar är helt i linje med Havelocks teorier om den homeriska epikens funktion som medium för 'bevarad kommunikation' med uppgift att bevara och vidareföra samhällets *nomoi* och *etbe*, och 'det poetiserade yttrandet' som det muntliga samhällets sätt att reglera människornas liv och formella mellanhavanden genom ritualiserade språkhandlingar. Det Ion här svarar konkretiserar just en meningssfär som kan betecknas som *ethos*. Och att Ion själv har klart för sig att hans konst inte »har kännedom» om yttranden i allmänhet eller om vad man bör säga i olika vardagliga, informella situationer eller i rent praktiska bestyr, däremot i givna formella situationer, framgår klart av den fortsatta dialogen.

Sokrates tar fasta på Ions svar och försöker ännu en gång beslå honom med inkonsekvenser. Han frågar om Ion vet vad en befälhavare ska säga när hans båt är i storm (540 B). Ion svarar: »Nej, det vet styrmannen bättre» (540 B). Kan rapsoden veta vad en läkare som vårdar en sjuk bör säga? frågar Sokrates (540 C). »Nej inte sådant», svarar Ion (540 C). Replikskiftet fortsätter:

SOKRATES. Men du menar sådant, som en slav bör säga?

ION. Ja.

SOKRATES. Tänk dig således en slav, som är vallare. Menar du, att rapsoden kan bättre än vallaren veta, vad han bör säga för att lugna korna, när de äro ilska?

ION. Visst inte.

SOKRATES. Eller kanske vad en väverska bör säga, när hon spinner sin ull?

ION. Nej.

SOKRATES. Eller vad en befälhavare bör säga, när han uppmuntrar sina soldater?

ION. Ja, där ha vi sådant, som en rapsod har kännedom om. (540 C–D)

Ions svar är fortfarande konsekventa. De är också mycket bestämda och visar, enligt min mening, att han i sitt yrkeskunnande gör anspråk på att kunna yttra sig om ritualiserade, formelbundna yttranden, däremot inte om det vardagliga språkets: vallarens tal till sina djur eller väverskans »när hon spinner sin ull». Sokrates visar inga tecken på att han begriper Ions distinktion mellan vardagligt tal och yttranden i formellt reglerade situationer.

Dialogen avslutas med en diskussion om rapsodens yrkeskicklighet kontra strategens fältherrekonst. Ion hävdar ett samband mellan de bådas kompetenser. För min tolkning är detta det mest kritiska momentet. Tigerstedt menar, som jag tidigare nämnt, att dialogen slutar i fars. Han påpekar det vi just sett exempel på, nämligen att Sokrates gör Homeros diktning till en fråga om de ämnen som förekommer hos Homeros. Detta är, säger Tigerstedt, de grövsta exemplen på paralogismer och sofismer i Sokrates argumentationsteknik och Ion tvingas i denna diskussion »to confess his ignorance of one topic after another, until at last the poor man in his desperation declares himself an expert on war, which brings about the farcical conclusion.»⁴⁴ Ion kan visserligen antas vara mer än lovligt självöver-skattande i sitt anspråk på att personligen vara »den bästa strategen i Hellas» (541 B), men jag menar att den självmedvetenhet som han här visar prov på har sin grund i Homeros och i rapsodens traditionella kunnande. I denna diskussion visar sig Ion i själva verket långt mindre oskuldsfull än han hittills låtit ana.

Ion vidhåller nu sin ståndpunkt meningsutbytet igenom och Sokrates har denna gången ingenting för att han försöker snärja honom med sin logik. »Säg mig: har rapsoden krigskonsten till yrke?» frågar Sokrates (540 D). Här trodde man kanske att Ion skulle svara ja, eftersom han just har sagt att vad en befälhavare bör säga när han uppmuntrar sina soldater hör till det som rapsoden har kunskaper om. Han är istället mycket försiktig: »Åtminstone vet jag, vad en befälhavare bör säga» (540 D). Sokrates gör då en analogi: om Ion vore på en gång »skicklig hästkarl» och »citterspelare», då borde han ju också förstå sig på skötsel av hästar. Genom vilken »konst» skulle han då kunna bedöma när hästarna sköttes väl? I sin egenskap av ryttare eller citterspelare? Vad skulle Ion svara på det, frågar Sokrates. Ion: »I egenskap av ryttare, skulle jag svara.» Sokrates: »Och om du kunde bedöma dem som spelade väl på cittra, skulle du väl få medgiva, att du gjorde detta i din egenskap av citterspelare men ej av ryttare?» Ion svarar ja. Sokrates är nu framme vid konklusionen av sin analogi och frågar om Ion, »när han känner krigskonsten», gör detta i sin egenskap av rapsod eller strateg (540 E). »Det tycks mig», säger Ion, »ej vara någon skillnad» (540 E). Sokrates blir irriterad: »Vad för något? Säger du, att det ej är någon skillnad? Menar du, att rapsodens och strategens yrke är ett eller två yrken?» (541 A). Ion svarar: »Jag tror, att det är ett» (541 A). Här verkar det som om Ion åter börja säga emot sig själv. Sokrates lugnar sig och replikskiftet fortsätter:

SOKRATES. Och du, som är en god rapsod, är således också en god strateg?

ION. Ja visst.

SOKRATES. Och då måste också den, som är en god strateg, även vara en god rapsod.

ION. Det kan jag däremot inte tycka.

SOKRATES. Men du tycker, att den som är en god rapsod också är en god strateg?

ION. Ja visst.

SOKRATES. Är inte du den bästa rapsoden i Hellas?

ION. Jo, den allra bästa, Sokrates.

SOKRATES. Och är du också den bästa strategen i Hellas?

ION. Var viss på det, Sokrates. Även det har jag lärt hos Homeros.

Om vi godtar Havelocks analyser av sambandet mellan furstars makt och behärskandet av det episka arvet, musernas konst och det poetiska idiomet i det muntligt styrda samhälle där Ions föregångare verkat, och dessutom betänker att hela *Iliaden* handlar om krig och strider, där en mångfald av storartade strateger överträffar varandra i krigandets konst, kan vi också förstå Ions konsekventa hävdande av sin position i detta meningsutbyte. Inte så att Ion själv, om han fick chansen, skulle kunna leva upp till sitt påstående om att vara den bäste strategen i Hellas, men därför att han känner den tradition i vilken han verkar – och där är sambandet mellan de båda kompetenserna givet.

När Sokrates på denna punkt i diskussion tappar tålamodet, brister han ut mot Ion och säger:

Men vid alla gudar, Ion, då du är bäst i hela Hellas i bägge dessa avseenden, både som rapsod och som strateg – varför reser du då omkring bland hellenerna som rapsod i stället för att föra befälet över krigshärar? (541 B)

Då är Ions svar, såvitt jag kan förstå, inte det ringaste naivt och inte heller oskyldigt:

Det beror därpå, Sokrates, att vår stad står under edert välde. Våra härar ledas av er, och man behöver hos oss ingen fältherre. Varken eder stat eller lakedaimonernas skulle vilja ha mig till fältherre. Ty ni tro, att ni kunna reda er med edra egna. (541 C)

Ion visar sig till slut alltså besitta både ett välgrundat självmedvetande och politisk klarsynthet. Han verkar här också vara fullt på det klara med sin motståndares avsikter.

I detta läge tar Sokrates skamgrepp på Ion. Han tillskriver Ion anspråk denne inte har – att kunna uttala sig om Homeros »på grund av konst och insikt» (541 E). Han påstår att Ion nekat att ge honom prov på sin förmåga, trots att det förhåller sig tvärtom. Slutligen ber han honom att välja mellan att kallas »en orättfärdig människa» eller »gudainspirerad». Ion svarar, långtifrån enfaldigt: »Det är stor skillnad på dessa två omdömen, Sokrates. Det är vida bättre att kallas gudainspirerad» (542 A). Meningsutbytet avbryts och Sokrates får avsluta dialogen med att upprepa sin tes.

Avslutning

Att huvudämnet för Platons *Ion* är rapsodens konst torde vara svårt att bestrida. Det Ion gör anspråk på – att omfatta Homeros 'mening', att vara skicklig på att framföra Homeros, att kunna kontrollera sin publik och att behärska det språkliga idiom som reglerar formella relationer och situationer – motsvarar helt enkelt den traditionella rapsodens yrkeskunnande. Om man godtar en läsning av dialogen som mötet mellan två oförenliga mentaliteter, innebär det att Platon, oavsett vad han själv haft för syfte med dialogen, för eftervärlden med sin *Ion* kommit att dokumentera det homeriska 'sinnet' och den homeriske rapsodens egen förståelse av sin profession.

Noter

¹ Autenticiteten betvivlas bl.a. av Thesleff, som talar om *Ion* som »semi-authentic» och tänker sig att den är skriven av någon av Platons elever vid Akademien i övningssyfte. Se Holger Thesleff, *Studies in Platonic Chronology*. Commentationes Humanarum Litterarum, 70, Societas Scientiarum Fennica (Helsingfors, 1982), s. 204f.

² Se E.N. Tigerstedt, *Plato's Idea of Poetical Inspiration*. Commentationes Humanarum Litterarum, 44:2, Societas Scientiarum Fennica (Helsingfors, 1969), s. 18f.

³ Den text jag arbetat med och citerar är Claes Lindskogs översättning av *Ion* i Platon, *Skrifter i svensk tolkning*. Del II. Reviderad och kommenterad av Holger Thesleff (Lund, 1984), ss. 325–345. Som brukligt är hänvisar jag dock till den s.k. Stefanuspagineringen. Hänvisningar till denna finns även i *Skrifter i svensk tolkning*, men utan indelningen i underavdelningar A–E, varför jag följt *The Loeb Classical Library, Plato III. Plato with an English Translation. Ion*, by W.R.M. Lamb (London & Cambridge, Massachusetts, 1952).

Min beskrivning av stötestenarna i tolkningen av *Ion* bygger närmast på Inge Jonssons *Idéer och teorier om ordens konst. Från Platon till strukturalismen* (Malmö, 1985), ss. 15–20 och den kommentar till *Ion* som görs i *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen (Lund, 1988), s. 271. För en historisk översikt över Platonläsningen från antiken och framåt, se E.N. Tigerstedt, *Interpreting Plato* (Stockholm, 1977). En presentation av den nya tendens till s.k. dramatiska läsningar av Platons dialoger som vuxit fram under de senaste decennierna görs av Mats Persson i »Mot en ny Platonbild», i *Lychnos. Årsbok för idé- och lärdomshistoria*, 1995, ss. 9–54. Under beteckningen 'dramatiska' tolkningar eller läsarter sammanfattas en Platonforskning, som har det gemensamt att man fäster stor vikt vid de enskilda dialogerna som gestaltning, vid handling, symbolik, tematik och vid själva dialogformen (Persson, a.a. ss. 11–17). Hit räknas till exempel Martha Nussbaums Platonläsningar i *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy* (Cambridge, 1987). Många företrädare för den dramatiska läsarten avvisar tanken på att dialogerna skulle ge uttryck för ett sammanhängande platonskt filosofiskt system. Se *Plato's Dialogues. New Studies and Interpretations*. Ed. Gerald A. Press (Lanham, 1993).

⁴ Havelock, Eric A., *Preface to Plato* (Oxford, 1963).

⁵ Tigerstedt, *Plato's Idea*, ss. 67f, 70. Att också Havelocks teorier om skillnaden mellan ett 'muntligt' och ett 'skriftligt sinne' i *Preface to Plato*, liksom hans analyser av skillnaden mellan ett 'muntligt' och 'skriftligt' sätt att bevara kommunikation har vunnit acceptans visar Walter J. Ongs *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet* (1982, Göteborg, 1990), där *Preface to Plato* är den viktigaste förutsättningen för den sammanställning av skillnader mellan muntligt och skriftligt 'tänkande' och muntlig och skriftlig teknologi som Ong gör.

⁶ Den senaste läsningen av *Ion* jag har kunnat finna är hos David Roochnik i *The Tragedy of Reason. Toward a Platonic Conception of Logos* (New York & London 1990, ss. 176–185). Roochnik deltar dock inte i den tidigare forskningens diskussion om just *Ion*, den enda hänvisningen dit är till just Tigerstedt.

⁷ Tigerstedt, *Plato's Idea*, ss. 63–68, 19. Tigerstedt betonar det dialogiska i denna och Platons övriga dialoger (ss. 9–12) och, i likhet med merparten av den nya 'dramatiska' Platonforskningen, avvisar han tanken på att Platon skulle ha någon helhetlig filosofi och estetisk teori.

⁸ *Ib.* ss. 25f, 28.

⁹ Platon är den förste att göra denna koppling säger Tigerstedt (*Plato's Idea*, s. 71f), som också utrett saken i en tidigare studie kallad »Furor Poeticus», i *Journal of the History of Ideas*, 31/1970. De grekiska ord Platon i *Ion* använder även om siars, bacchanters och korybanters sinnestillstånd och som Tigerstedt menar är avsedda att misskreditera den poetiska inspirationen är *theia dynamis* (i Lindskogs övers. gudomlig kraft), *entheos enthoysiazon* (uppfyllda av guden), *katechomenos* (besatt), *ekphron* (från sina sinnen). På liknande sätt används, menar han, *mania* (galenskap) i *Faidros*. Se Tigerstedt, *Plato's Idea*, s. 29, 48. Tigerstedts analys av Platons framställning av den poetiska inspirationen i *Plato's Idea of Poetical Inspiration* omfattar

även *Sokrates försvarstal*, *Menon*, *Faidros* och *Lagarna*, i vilka han finner att Platon, på samma sätt som i *Ion*, förknippar diktningen och diktarna med tillstånd av besatthet och gudomligt vansinne.

¹⁰ Tigerstedt, *Plato's Idea*, ss. 70–72.

¹¹ Det bör påpekas att Havelock själv inte tar upp *Ion*.

¹² Se t.ex. *Litteraturens historia. 1. Forntiden*. Red. Hans Hertel (Stockholm, 1995), ss. 110, 143, 195f.

¹³ Hypotesen presenteras i *Preface to Plato*, kapitlet »Poetry as Preserved Communication». När det gäller ståndpunkter i tidigare forskning och Havelocks polemik med denna, se noterna till nämnda kapitel, särskilt ss. 49–53, noterna 4, 6. I *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present* (New Haven & London, 1986) bygger Havelock vidare på sina teser om den hellenska muntligheten och utvecklar, vad han kallar, *the special theory of Greek orality* och *the special theory of Greek literacy*. Tesen går i kort-het ut på att den grekiska alfabetiseringsprocessens historia är radikalt annorlunda än övriga västerländska kulturers och att den muntliga tradition, som Albert B. Lord under 1930-talet studerade på Balkan och presenterade i *The Singer of Tales* (Cambridge, Massachusetts, 1960), existerade på helt andra villkor än den som Homeros engick i. Den grekiska muntligheten stod på ett alldeles eget sätt emot skrivkonstens inflytande och överlevde med trehundra år införandet av det fonetiska alfabetet. Det fonetiska alfabetets första uppgift blev att dokumentera 'muntligheten' innan det övertog dess samhälleliga och 'poetiska' funktion. Andra västerländska kulturers muntliga tradition har gått under i mötet med en redan färdigutvecklad skriftkultur.

¹⁴ Havelock använder i *Preface to Plato* beteckningen »preliterate society» (s. 42). Begreppet *primary orality* härrör från *The Muse Learns to Write*, där det används för att beteckna muntlighet i samhällen som inte känner någon form av fonetisk skrift, till skillnad från samhällen där muntligheten existerar vid sidan av skriftkulturen.

¹⁵ Argument för den hellenska kulturens 'primära' muntlighet, trots förekomsten av skrift i den mykenska civilisationen, anförs i *Preface to Plato*, kapitlet »Oral sources of Hellenic intelligence».

¹⁶ För hänvisning till Lord, se not 13 ovan.

¹⁷ Havelock, *Preface to Plato*, s. 125.

¹⁸ *Ib.* s. 134f.

¹⁹ *Ib.*

²⁰ *Ib.* s. 126.

²¹ För en vidareutveckling av Havelocks analys av det 'muntliga' sinnet och primär muntlig kommunikation, se kapitlet »Talspråkighetens psykodynamik» i Ongs *Muntlig och skriftlig kultur*.

²² Hur narration med hjälp av agenter och åskådliga situationer hos Homeros används för att kommunicera en diskurs som skriftligt språk uttrycker med abstrakta begrepp och i logiska syntagmer, visar Havelock i *Preface to Plato*, kapitlet »The Content and Quality of the Poetised Statement». Det abstrakta, icke-narrativa språkliga idiomet växte fram, menar han, genom att skriften möjliggjorde förändringar av syntaxen.

²³ Se Havelock, *Preface to Plato*, s. 124f.

²⁴ Synen på muserna som representanter för en kroppsligt-sinnlig eller 'evokativ' förmåga utvecklar Havelock genom analyser av musernas funktion hos Homeros och Hesiodos. Se *Preface to Plato*, kapitlet »The Psychology of the Poetic Performance».

²⁵ Havelock, *Preface to Plato*, s. 135.

²⁶ *Ib.*

²⁷ *Ib.* s. 287. Ordet *sophia* har, enligt Havelock, från Homeros till Platon genomgått en betydelseförskjutning: »With the slow transition from verse to prose and from concrete towards abstract the man of intelligence came to represent the master of a new form of communication equally consecrated to educational purposes, but now anti-poetic. In short,

sophia always remained 'skill of speech' and 'skill of mind', but the kind of speech and the kind of mind changed.»

²⁸ *Ib.* s. 45f.

²⁹ Havelock översätter *paideia* med engelskans *education*; jag skriver alltså bildning/utbildning.

³⁰ Havelock hävdar att när Platon i *Staten* särskilt angriper tragedin, avser han inte denna som specifik diktart i dess egenskap av det vid denna tid mest effektiva uttrycket för det 'homeriska' sinnet och den traditionella bildning/utbildning Platon bekämpar. Havelock menar att Platons angrepp på tragedin inkluderar epiken. Se *Preface to Plato*, s. 8f.

³¹ Analysen av innebörden i Platons *mimesis*-begrepp påbörjas i andra kapitlet av *Preface to Plato*, kallat »Mimesis», och vidareutvecklas sedan (tillsammans med en analys av Platons kunskapsobjekt i relation till den 'muntliga', 'homeriska' kunskapen, av Platon betecknad som *doxa*, erfarenhet) i bokens tre sista kapitel.

³² Att det 'självmédvetande' som växer fram och som formuleras av Platon överhuvudtaget uppstår, förklarar Havelock med den dialektiska metod som tillskrivs Sokrates och som består i frågan »Vad menar du?». Denna fråga bryter det 'mimetiska' svaret. Det duger inte att upprepa det poetiserade yttrandet. Frågan ställer kravet på att säga det annorlunda, d.v.s. icke-poetiserat, icke-rytmiserat och icke-bildligt. Se Havelock, *Preface to Plato*, s. 208–210.

³³ Se Havelock, *Preface to Plato*, kapitlet »Psyche or the Separation of the Knower from the Known».

³⁴ Se Havelock, *Preface to Plato*, kapitlet »Recognition of the Known as an Object».

³⁵ Platoncitater är från *Ion* (535 B), där rapsoden benämns »tolkarnas tolk».

³⁶ För Tigerstedts diskussion av temat i *Ion*, se *Plato's Idea*, ss. 20–28. I denna diskussion avfärdar Tigerstedt också uppfattningen att dialogens ämne skulle vara rapsodens konst. Hans argument är att inget i dialogen tyder på att *Ion* skulle vara sofist. Argumentets bakgrund är vissa tidigare forskares uppfattning att rapsoderna på Sokrates och Platons tid inte främst ägnade sig åt recitation utan åt textkommentarer och var influerade av sofisterna. Se a.a. ss. 22–24. Tigerstedts argumentation på denna punkt motsäger därför inte min tolkning, snarare är den ett stöd.

³⁷ Se Tigerstedt, *Plato's Idea*, ss. 19, 25. Det ska dock sägas att Tigerstedt (s. 19) också, genom att framhålla Sokrates ibland sofistiska argumentationsteknik, försvarar *Ion* mot det förakt med vilket han ofta blivit behandlad. Att *Ion* är enfaldig, naiv och dum förefaller vara ett axiom. Jag kan visserligen inte göra anspråk på att överblicka *Ion*-läsningarna före Tigerstedt men att döma av dennes redogörelse för hur man sett på dialogen sedan Goethe och framåt, råder det fullständig enighet om *Ions* dumbhet. Detta intryck bekräftas också av Inge Jonssons *Idéer och teorier om ordens konst*. Roochnik, som i sin *The Tragedy of Reason* också gör en läsning av denna dialog och argumenterar för att Sokrates erbjuder *Ion* att ge upp sitt anspråk på att besitta *techne* och istället anta Sokrates erbjudande om att besitta ett högre kunnande, ett kunnande som »gives voice to a vision of a world not fully accessible to the rational working of logos» (a.a. s. 182), menar att *Ion* är för dum för att förstå att han kan något som är bättre än *techne*, vilket en klyftigare rapsod skulle ha gjort.

³⁸ Se t.ex. Tigerstedt a.a. s. 13.

³⁹ *Ion* brukar dateras till ca 390, men dateringen är inte oomtvistad. Exempelvis Thesleff (a.a. ss. 222f, 370) menar att dialogen är tillkommen så sent som ca 370.

⁴⁰ Jfr Roochnik (a.a. s. 182) som tvärtom argumenterar för att det *Ion* saknar är just självförståelse.

⁴¹ Att Sokrates argumentation utnyttjar både sofismer och paralogismer framhålls av Tigerstedt, som också har ytterligare hänvisningar i ämnet. Se Tigerstedt *Plato's Idea*, s. 19.

⁴² Se Havelock, *Preface to Plato*, s. 295–299.

⁴³ Tigerstedt framhåller (*Plato's Idea*, s. 21) också att *Ions* beskrivning av hur han under sina framföranden noga ger akt på publikens reaktioner motsäger Sokrates påstående om att rapsoden skulle vara »besatt» och »från sina sinnen».

⁴⁴ *Ib.* s. 19f.

Förstår vi då inte

att det är till bystraden man väntade lysare
i detta speciella fall om ^{speciell} bystraden
bystraden just i retoriken

i det vi kallade formellt fulländade
uttagningar, former, alltså
sambudet efter en meningssked, meningfullheten
och omvand

och att vad jag är beredd att säga

är sannast konstnärlig i sin betydelse

och hela fulländningen

Ju har jag tagit en del av de fulländningarna

Det är uttagningarna som är fulländade
över jag håll

* nästan obefriad av fulländningen

Utkast till Gunnar Ekelöfs »Poetik», *Opus incertum*.

Uppsala universitetsbibliotek: GE:XI:r-8.

Monika Asztalos

Poetikens krav kontra filosofins: Lucretius' »Om tingens natur»

Enligt den hellenistiske filosofen Epikuros finns det en naturlig förklaring till allt som händer i universum. Allt är ytterst ett resultat av atomers rörelser i ett tomrum. Människan kan bara leva ett lyckligt liv, om hon inser detta och inte sätter tilltro till myter som påstår att världen skapats och styrs av gudar. Lucretius' dikt »Om tingens natur» är en korrekt beskrivning av och stark plädering för den epikureiska naturfilosofin. Men den innehåller också myter¹ som visserligen explicit förkastas av diktaren men samtidigt är så omsorgsfullt komponerade att de blivit föremål för stor uppmärksamhet inom Lucretius-forskningen. Många har sett deras förekomst i dikten som ett brott mot de epikureiska principerna och försökt hitta diktarens motiv; enligt andra menade Lucretius att myterna förmedlade åtminstone någon sanning, om också i allegorisk form, och att de därför kunde användas i pedagogiskt syfte i en epikureisk lärodikt. Syftet med denna uppsats är att visa att man i en diskussion om Lucretius' sätt att presentera myter inte bara bör ta hänsyn till vad som är filosofiskt acceptabelt i en epikureisk traktat² utan också till vad som var poetiskt korrekt i en lärodikt skriven i Rom på 50-talet före Kristus. Först och främst skulle Lucretius ha väckt förundran inom sin samtids litterära kretsar, om han hade publicerat en längre hexameterdikt utan myter. För längre lärodikter gällde dessutom en särskild praxis: dels presenterade de myter om civilisationens utveckling, dels avbröts deras mera tekniska passager då och då av mytologiska digressioner. Efter en inledande redovisning av hur Epikuros' fördömande av myter översatts till poesi av Lucretius kommer jag i en andra avdelning att argumentera för att vissa passager i »Om tingens natur» kan tolkas som epikureiska substitut för genretypiska civilisationsmyter. Slutligen kommer jag att föreslå att Lucretius genom sitt sätt att presentera myter tillgodosåg både den epikureiska filosofins krav på en mytfri världsbild och poetikens krav på mytologiska digressioner.³

Enligt Epikuros bär myterna skulden till en stor del av människornas ångest. Han avslutar ett sammandrag i brevform av sin naturlära till den för övrigt okände Herodotos med att förklara att den, som bevittnar himlakropparnas lagbundna rörelser och olika meteorologiska fenomen men inte vet vad som förorsakar dem, lätt grips av vanföreställningen att universum styrs av allsmäktiga gudar. En sådan oupplyst människa inser inte att gudarna varken har skapat världen eller har några planer för den utan lever i en opåverkbar frid (*ataraxia*) och sällhet; eftersom han tillskriver gudarna affekter, som i själva verket är oförenliga med deras *ataraxia*, går han i ständig oro för att han efter döden skall straffas med de eviga plågor som myterna berättar om. I ett brev till Menoikeus (även han okänd) hävdar Epikuros att vår död tvärtom saknar betydelse för oss personligen, eftersom den innebär en upplösning av vår individuella identitet: »Döden, det mest fruktansvärda av alla onda ting, har således ingenting med oss att göra, ty när vi finns till, då är inte döden här, men när döden har kommit, då finns inte vi». ⁴ Och i en sammanfattning av sina teorier om himlafenomenen, även denna i brevform, skriver Epikuros till en viss Pythokles att man kan hitta många förklaringar till blixten: »Blott myten skall hålla sig borta! Och det gör den, om man håller sig till det, som man kan uppfatta med sinnen, och med ledning därav drar slutsatser om det som är fördolt». Botemedlet mot den irrationella skräck, som först ger upphov till myter och därefter får sin näring ur dem, har beskrivits i den elfte och tolfte av Epikuros' fyrtio så kallade *Kyriai doxai* (»Viktiga sentenser»): »Om vi aldrig hade oroats av misstankar rörande himlafenomenen och om att döden kanske har med oss att göra (...), så skulle vi inte behöva utforskandet av naturen (*physiologia*)». »Det vore omöjligt att bli fri från fruktan rörande de viktigaste tingen för en som inte hade kunskap om universums natur utan hade sina misstankar rörande det som myterna handlar om. Därför vore det omöjligt att uppnå oblandade njutningar utan utforskandet av naturen (*physiologia*)». ⁵

Myter förmedlades under antiken framför allt i poesi. Omvänt kan man säga att nästan all antik poesi i en eller annan form innehåller myter. Man kan alltså vänta sig att Epikuros skulle vara motståndare till poesi. Det finns inga uttalanden bevarade av honom själv som klart visar detta, däremot en rad *testimonia* (samtliga dock senare än Lucretius) som kan tolkas och har tolkats i den riktningen. ⁶ Det enda entydiga av dessa är Herakleitos' (första århundradet efter Kristus) påstående att Epikuros skydde all poetisk verksamhet (*poietike*) som pesten, eftersom den var ett fördärvligt lockbete för myter. ⁷ Poesin är alltså en krok på vilken myterna gärna nappar. Annorlunda uttryckt: det är svårt att skriva poesi och undvika myter.

Lucretius ger klara och starka uttryck för samma syn som Epikuros på myternas skadlighet: I bok 3 hävdar han (vv. 1011–23) att människan själv skapar ett helvete åt sig på jorden genom sin rädsla för Cerberus, furierna och Tartarus' brinnande avgrund, vilka inte existerar eller ens kan existera någonstans: »Därarnas liv,

kort sagt, blir här till ett Acheron för dem» (v. 1023).⁸ Han avslutar en lång utredning om blixstens natur i bok 6 (vv. 160–378) med att visa det absurda i att uppfatta den som Jupiters straffredskap (vv. 379–422), eftersom var och en kan se att den drabbar oskyldiga lika väl som skyldiga, att den ofta slår ned i ödemarken eller till och med i gudarnas egna tempel och att den bara uppträder under vissa väderleksförhållanden. Och i det berömda avsnittet i bok 5 om religionens uppkomst (vv. 1161–1240) beskriver Lucretius den olycka som människan i tidernas begynnelse drog över sig, när hon lade märke till lagbundenheten hos årstidsväxlingarna, himlakropparna och andra himlafenomen men inte förstod deras verkliga orsaker: »Olycksaliga människoätt, som tillskrivit gudar / sådana ting och försett dem därtill med en rasande vrede! / Därmed de skapat åt sig ett elände, åt oss svåra sorger, / medan de skänkt våra barn såsom arv de bittraste tårar» (vv. 1194–97).

Man kan knappast vänta sig att Lucretius skall fördöma all poetisk verksamhet, men på en så prominent plats i »Om tingens natur» som dess företal riktar han följande varnande ord om mytskapande poeter till Memmius, diktens adressat (I.102–26):⁹

- Endera dagen kommer du själv att försöka ta avstånd
från oss, besegrad av skrämmande ord av siarpoeter.
Ty fantasifoster utan tal kan de uppdikta åt dig,
105 vilka kan kasta omkull de principer, som styr dig i livet,
och genom terror rasera allt det som du vunnit med framgång.
Och med all rätt! Ty om mänskorna såg att det fanns en naturlig
gräns för var plåga, så skulle de ha argument att ta till mot
siarpoeternas vidskepelser och de hotfulla orden;
110 nu saknas helt argument och förmåga att bjuda dem motstånd,
när man får oroa sig för eviga straff efter döden.
Ty man är okunnig om hur själens natur är beskaffad,
om den har fötts eller nästlar sig in i oss människor vid födseln,
om den går under tillsammans med oss och förintar av döden
115 eller beger sig till avgrunders djup i det nattsvarta Orcus,
eller istället på gudarnas bud tar sin boning i djuren,
såsom vår Ennius sjöng, han som först ifrån Helikons fagra
berg förde ned en krans vars eviga grönska förmådde
sprida sin strålande glans ibland alla Italiens folkslag.
120 Samtidigt hävdade Ennius dock i odödliga verser
att det jämväl finns en plats som bär Acherons namn och där varken
själ eller kropp kan bestå, när vi människor bortryckts av döden,
utan en välnad blott av en blekhet som väcker förundran.
Från denna plats dök en bild (så berättar han) upp av Homeros,
125 skalden som aldrig skall dö, och begynte att utgjuta salta
tårar och med sina ord ge till tingens natur en förklaring.

Lucretius' episka föregångare har alltså (liksom han själv) haft anspråk på att förklara tingens natur (*rerum naturam* i vers 126). Även om Lucretius förkastar Ennius' filosofiska positioner, ligger det ingen ironi i hans lovprisning av föregångarens »odödliga verser» (vv. 117–20). Han förkastar alltså inte poesi, bara poeternas myter. Några rader längre ned förklarar Lucretius i enlighet med *Kyriai*

doxai 11 och 12 att utforskandet av naturen (*naturae ratio* i vers 148 motsvarar Epikuros' *physiologia*¹⁰) befriar människan från den skräck som poeterna genom sina falska läror ingivit henne (1.146–8):

Sålunda skingras med nödvändighet vår skräck, våra skuggor,
icke av solstrålar, ej av dagsljusets lysande pilar,
men genom observation av naturen och utforskning av den.

II

Hesiodos' »Verk och dagar» har givit lärodiktens genre dess impetus. Men den hesiodiska traditionens betydelse för Lucretius' dikt uppmärksammas ofta bara pliktskyldigast och i förbigående.¹¹ Detta kan bland annat bero på att man istället fokuserat uppmärksamheten på de likheter som förekommer mellan »Om tingens natur» och Empedokles' hexameterdikt *Peri physeos* (»Om naturen»).¹² En viktig skillnad är dock att *Peri physeos* inte är en lärodikt i strikt mening. Empedokles är en filosof som utarbetar en egen kosmologi och väljer att presentera den i diktens form. I en lärodikt går däremot diktaren (som inte behöver vara någon expert på sitt ämne) in i en fiktiv lärarroll, och diktens ämne är ett lärostoff som redan tidigare sammanställts i systematisk form på prosa. Detta är åtminstone den form som lärodikten gavs av de hellenistiska diktarna på 200-talet före Kristus. Den utnyttjas bland annat i två av de främsta romerska diktverken, Lucretius' »Om tingens natur» och Vergilius' *Georgica*.

Om lärodiktens form är hellenistisk, är vissa av dess traditionella motiv arv från Hesiodos. Till dem hör de två myterna i »Verk och dagar» om hur Zeus, när han störtat Kronos och tagit makten över gudar och människor, genom olika straffåtgärder förvandlade människans sorglösa tillvaro till ett liv präglad av hårt arbete, sjukdomar och en plågsam ålderdom. I den ena myten var straffet en följd av att Prometheus stulit elden som Zeus hade gömt; den andra skildrar hur guldåldern, då gudarna vistades bland människorna och jorden »spontant» gav dem det de behövde, ersattes av allt sämre tider fram till järnåldern, då gudarna övergav jorden i vrede över människans moraliska förfall och människorna genom Zeus' beslut måste tvinga fram grödan ur jorden under hårt arbete och umbäranden. Dessa myter var en utmaning för lärodiktsförfattarna. De skulle övertas men ges en individuell omformning och på ett osökt sätt ingå i det nya sammanhanget. Den hellenistiske diktaren Aratos införlivade myten om tidsåldrarna med stor elegans i sin astronomiska lärodikt *Phainomena*. Genom att använda ett i hellenistisk poesi populärt motiv, katasterismen eller förvandlingen till en stjärnbild, beskriver han hur Rättvisans gudinna med avsmak lämnade jorden under bronsåldern (hon visade alltså i Aratos' version mindre tålmod än hos Hesiodos) och förvandlades till stjärnbilden Jungfru (Aratos kunde räkna med att hans läsare skulle minnas att Hesiodos i vers 256 av »Verk och dagar» beskrivit Rättvisan som en jungfru och dotter till Zeus och att identifieringen av Rättvisan med stjärnbilden

Jungfrun därför skulle vara fullständigt naturlig). I *Theriaka*, en lärodikt om giftormar och de motgifter som finns mot deras bett, ger Nikandros en version av Prometheus-myten, som är anpassad efter diktens ämne (vv. 345–58): Zeus hade givit människorna ungdom som tack för att de förrått eld-tjuven. Men de orkade inte själva bära gåvan utan lade den på en åsna som rymde med den men så småningom, desperat av törst, fick vända sig till en orm med en bön om hjälp. Ormen krävde i gengäld – och fick – åsnans börda: därför ömsar ormarna skinn och föryngras, medan människorna istället drabbas av en plågsam ålderdom. Ormen fick också av åsnan den dödliga törst som den ger vidare åt sina offer. Nikandros åstadkommer alltså en version av en hesiodisk myt samtidigt som han ger en förklaring till varför ett bett av ormen *dipsas* får offren att dö av törst.¹³ Verserna 345–53 inleds med bokstäver som tillsammans bildar författarens namn, Nikandros.¹⁴ Det faktum att lärodiktsförfattaren försett just denna passage med en signatur i form av ett akrostikon visar enligt min mening den centrala ställning som hesiodiska myter hade i genren.

En aspekt av lärodiktsgenren, som mig veterligt inte har uppmärksammats, är i hur hög grad myterna om människans försämrade livsvillkor utgör en integrerad del av dikterna och till och med ger dem deras existensberättigande. Diktaren beskriver i mytform just de försämringar i människans liv som kan avhjälpas med den vetenskap som dikten förmedlar. I Nikandros' version av myten får ormen ett dödande gift, men hjälp finns i de motgifter som beskrivs i *Theriaka*. I *Phainomena* lär sig människan att tyda stjärn- och vädertecken, så att hon kan bedöma när hon skall utföra olika sysslor i jordbruket eller undvika att ge sig ut på havet, kunskaper som var onödiga medan jorden närde guldälderssläktet. Vidare beskrivs i lärodikterna även hjälpen i mytens form. Enligt Aratos placerade Zeus själv (han som enligt Hesiodos i »Verk och dagar» vv. 42–50 hade dolt elden och människornas näring för dem) stjärnbilderna på himlavalvet som tecken (vv. 5–13) i syfte att undervisa och hjälpa (vv. 768–72): »... ty allt har vi människor / ännu ej lärt oss av Zeus, utan mycket är dolt; men ock detta / kommer han fortsättningsvis att oss ge, om det honom behagar. / Tydligt kan man ju se att han hjälper vårt människosläkte, / uppenbarar sig själv överallt och visar oss tecken.» I *Theriaka* rekommenderas läsaren att plocka örten *panakes* (ordagrant = universalmedel) som läkekonstens gud Asklepios var den förste att plocka (vv. 685–8). Nikandros framställer här läkekonstens gud som en *protos heurètes*, en »förste upptäckare» av något som var människorna till hjälp.¹⁵

Både de hesiodiska myterna om människolivets försämring och de hellenistiska myterna om gudomlig hjälp till självhjälp förutsätter gudar som ingriper i människornas liv och som därmed inte alls beter sig som gudar i ett epikureiskt universum. Hur kunde då Lucretius inkludera detta traditions gods i sin dikt? Jag vill här argumentera för att han tillämpade samma metod som Aratos och Nikandros före honom, det vill säga anpassade myterna efter lärodiktens ämne. På två ställen i »Om tingens natur» har han valt ut ett antal lätt identifierbara ingredienser i Hesiodos' guldäldersmyt och placerat dem i beskrivningar av den naturliga

utveckling som människans livsvillkor genomgår. Beskrivningarna saknar motsvarighet i Epikuros' bevarade skrifter men är förenliga med hans naturfilosofi. Den första passagen avslutar bok 2 av »Om tingens natur» och ett längre argument för att jorden inte är evig utan liksom alla andra konglomerat av atomer och tomrum har en tillkomst, en utveckling och en säker undergång (vv. 1157–74):¹⁶

Vidare skapade den åt de dödliga glänsande grödor
 helt av sig själv allra först liksom ymniga vingårdar; därtill
 skänkte den härlig frukt liksom ymniga mängder av foder.
 1160 Detta kan vi nu knappt få att växa till trots av vår möda,
 oxarna sliter vi ut liksom lantarbetarens krafter,
 järnet nöter vi ut men får knappt så det räcker ur jorden:
 så till den grad är den snål med sin skörd och förökar blott mödan.
 Den, som nått ålderns höst vid sin plog, nu på huvudet skakar,
 1165 ofta han suckar: »förgäves var all denna väldiga möda!».
 När han så jämför sin egen tid med den tid som förlutit,
 prisar han mången gång sin faders lyckliga stjärna.
 Den, som förbittrad får dras med sin gamla och uttjänta vinstock,
 klagar på utvecklingen och far ut mot det sentida släktet:
 1170 »Se, på den gamla och strävsamma stam som förstod att försörja
 sig utan minsta besvär inom ytterst begränsade ramar,
 trots att den jordlott, som tillföll envar på den tiden, var mindre».
 Föga han inser att allt måste undan för undan förfälla,
 mattas av ålderssvaghet för att slutligen helt slås i spillror.

Uttrycken *sponte sua ... ipsa ... ipsa* (»helt av sig själv») och *primum* (»allra först») i v. 1158 för tankarna till Hesiodos' *automate* (v. 118) och *protista* (v. 109), ord som används för att beskriva jordens spontana produktion i guldåldern. *Sponte sua* och *ipsa* är vedertagna uttryck i latinska poetiska guldåldersskildringar i betydelsen »utan arbetsinsats från människans sida». ¹⁷ Läsaren av »Om tingens natur» kan också associera till förlusten av den hesiodiska guldåldern genom det effektfulla upprepandet av en form av ordet *labor* (»möda») sist i verserna 1160, 1163 och 1165. Vergilius har förmodligen inspirerats av denna passage i sin version av myten i *Georgica* 1.118–59, där han betonar *labor* som den viktigaste ingrediensen i järnåldern.

Den andra passagen i »Om tingens natur», som innehåller tydliga guldåldersmotiv, inleder det välkända, ofta antologiserade avsnittet om civilisationens uppkomst och utveckling, vilket upptar verserna 925–1457 av bok 5, det vill säga bokens sista tredjedel:

925 Människosläktet var då av betydligt hårdare virke,
 såsom sig borde, ty skapat det var av jorden den hårda.
 Större och starkare var deras benstomme, och deras inre
 sammansatt av en väv av kraftiga muskler; på så sätt
 rycktes de icke så lätt av hetta bort eller kyla
 930 eller av primitiv kost eller olika kroppsliga krämpor.
 Strövande vida omkring på vilddjurs vis i det fria
 levde de dag efter dag, medan år efter år gick tillända.

Då fanns det ingen som styrde med kraft den buktiga plojen,
kunskap ej fanns om hur man med järn kunde marken bereda
935 eller plantera i jord nya skott eller hur man med skäran
kunde ta bort gamla grenar från träd som vuxit sig höga.
Det som var givet av sol och av regn, det som jorden dem skapat
helt av sig själv, det var nog för att ge dem vad de behövde.
Krafterna återvann de ej sällan med ollon från ekar;
940 och de arbutus-bär, som man nu ser mogna på vintern,
purpuröda till färgen, åt dem då alstrade jorden
i en oerhörd mängd och av mer imponerande storlek.
Vidare skänkte vår värld i sin blomstrande ungdom i riklig
mängd hårt foder som väl försörjde de dödliga arma.

Många har sett likheter mellan Lucretius' civilisationshistoria och olika antika guldåldersmyter. Framför allt har man gjort jämförelser med de beskrivningar av civilisationens framväxt, som förekommer i Platons »Statsmannen» (272 A–B) och i Diodoros' grekiska historia (1.8), skriven något senare än »Om tingens natur», men C.R. Beye och Monica Gale har även påvisat flera överensstämmelser med Hesiodos' version av myten.¹⁸ Anledningen till att man varit mera benägen att se hänvisningar till guldåldersmyten (såsom den berättas av Hesiodos och andra) i denna passage än i bok 2 är sannolikt att bok 5 behandlar kulturens utvecklingsfaser, och att det därför är här som man har väntat sig att finna nedslag av myten. Men det är helt i linje med Lucretius' arbetssätt att redan i bok 2 ge en kort förhandspresentation av en teori som kommer att spela en stor roll i bok 5; på samma sätt tar han redan i bok 2 (vv. 167–81) upp den inom epikureismen så viktiga argumenteringen mot en teleologisk världsbild, en argumentering som utförs i detalj i bok 5 (vv. 156–234).¹⁹

Parallellerna mellan »Verk och dagar» och de två citerade passagerna i »Om tingens natur» är så stora att man kan säga att Lucretius omformat den hesiodiska myten genom att eliminera dess övernaturliga komponenter. Han har avmytifierat guldåldersberättelsen genom att förvandla den till en berättelse som inte handlar om gudar.²⁰ Gale ser passagen i bok 5 som ett exempel på något som hon kallar för »latent myth»: »By this I mean passages where mythological characters, themes or situations seem to lie at the root of Lucretius' imagery or phraseology or choice of *exempla*, without an explicit reference. Inevitably, a degree of subjectivity is involved in detecting hints of this kind; yet an awareness of such underlying levels of meaning can greatly enhance the reader's appreciation of Lucretius' message and the richness of his imagery» (s. 156). Hon gör klokt i att varna för den subjektivitet som kan vidlåda försök att blottlägga latent myter hos Lucretius, men i det här fallet har tolkningen stöd av Vergilius, den mest allusionskänslige och traditionsmedvetne av romerska diktare. Uppgiften att människan till att börja med livnärde sig av ekollon förekommer inte i Hesiodos' guldåldersmyt utan i hans skildring av det liv som de rättvisa får njuta (»Verk och dagar» vv. 225–37), en skildring som tillhandahållit olika ingredienser för senare poeters traditionella guldåldersversioner, från Aratos till Vergilius, Horatius, Tibullus och Ovidius.²¹

Vergilius har uppmärksammat den latent guldåldersmyten och dragit fram den i ljuset genom att göra en av Lucretius' innovationer till tradition: i *Georgica* låter han guldåldersmänniskan livnära sig av Lucretius' speciella meny av ekollon och arbutus-bär.²² Om Lucretius avmytifierade Hesiodos' berättelse om tidsåldrarna, har Vergilius återfört den till dess ursprungliga religiösa kontext.²³

Även den hellenistiska lärodikts-myten om en gud, som har givit människan de kunskaper som hon behövde för att kompensera den försämrade livskvalitet som inträtt efter guldåldern, har tillvaratagits av Lucretius. Han har helt enkelt i inledningen till bok 5 upphöjt Epikuros till en gudomlig *protos heuretes* eller »förste upptäckare» av den sanna naturfilosofin (5.7–13; min kursiv):

Frejdade Memmius, om man skall ge en rättvis beskrivning
av att vi kunskap har fått om tingens upphöjda storhet,
måste man säga att han var en gud, ja en gud utan rvekan,
han som var först med att upptäcka den princip för vår levnad,
som kallas vishet idag, han som genom sin skicklighet kunde
rädda vårt liv ifrån stormarnas svall och det djupaste mörker
in i en fridfull hamn och en rymd av det klaraste dagsljus.²⁴

Epikuros' förtjänst är att ha undanröjt den olycka som människan i tidernas begynnelse skapade åt sig själv genom att börja tro att gudarna låg bakom de naturfenomen som hon kunde observera (se ovan, del I). Men äran att vara mänsklighetens hjälpare genom att upptäcka och dela med sig av nyttig kunskap delar Epikuros inte med någon av de traditionella, mytologiska kulturhjältarna. En sådan var Prometheus som är latent i följande verser (5.1091–3):

För att du icke på tal om allt detta skall nödgas att undra:
blixten det var som först förde elden ned hit till jorden
och till de dödliga.

Liksom guldåldersmyten har Prometheus-myten inte transformerats på annat sätt än att det övernaturliga eliminerats. Om ordet 'blixten' ersätts med 'Prometheus', återställs myten helt.²⁵ Att detta är en beskrivning av ett hjältedåd framgår av att Lucretius om blixten använder samma språk (»först förde ned») som han tidigare brukat om pionjärgestalten Ennius, »han som först ifrån Helikons fagra / berg förde ned en krans vars eviga grönska förmädd / sprida sin strålände glans ibland alla Italiens folkslag» (1.117 ff.; se del I ovan). Detta är bara ett exempel på latent *protos heuretes*-myter som Monica Gale har blottlagt i bok 5 av »Om tingens natur». En annan framställer naturen (istället för Ceres) som den som först lärde människorna jordbruk (5.1361–78).²⁶

Gale ser funktionen hos de latent myterna i »Om tingens natur» som »a deliberate attempt (...) to reject unacceptable features of the tradition without dismissing it entirely» (s. 164); »In several passages of the *DRN*, Lucretius evokes by his phraseology or use of imagery mythological accounts of the phenomena which he is in the process of explaining in atomic terms. (...) the phenomenon is demythologized, but *the myth is shown nevertheless to contain an element of truth*» (s. 185;

min kursiv). »The subtlety of the approach seems, however, characteristic of Lucretius rather than of Epicurus' dismissive attitude to myth in general» (s. 164, not 31). Jag har visat ovan (del I) att Lucretius avvisar myter lika kategoriskt som Epikuros. De fenomen, som människan kan observera i världen, har naturliga förklaringar, och myterna kan bara bidra med lögnar som gör människorna olyckliga. Jag vill inte heller beskriva Lucretius' metod som ett förkastande av oacceptabla element i myterna i syfte att rädda det som räddas kan av dem utan som ett införlivande av deras acceptabla element i dikten i syfte att tillmötesgå poetikens krav. Som Gale själv så riktigt påpekar (s. 182) är det just i slutet av bok 5, där Lucretius talar om civilisationens framväxt, som det förekommer ett intensivt bruk av latent myter.²⁷ Det är en så begränsad del av dikten att man bör fråga sig varför bruket är så intensivt just där. Den rimligaste förklaringen är enligt min mening att Lucretius genom att eliminera de övernaturliga elementen i de traditionella myter, som blivit obligatoriska inslag i lärodikterna och som därför i en eller annan form borde finnas med i hans egen dikt, visat poetisk kreativitet samtidigt som han behållit sin trovärdighet som epikuré. En följd av litterär imitation (även i denna subversiva form) är att läsarens uppmärksamhet förskjuts från det, som diktaren talar om, till den poesi som han imiterar. I detta fall har Lucretius fokuserat läsarens uppmärksamhet inte bara på myter utan (och kanske i första hand) på de välkända lärodiktselement som ständigt på nytt aktualiserades genom genreutvecklande imitation. Jag kommer i följande avsnitt att visa att Lucretius även i sina »manifesta» (icke latent) myter riktar läsarens uppmärksamhet på poesi om myter.

III

De myter, som förkastas efter att först ha återgivits, rör den Stora Modern eller *Magna Mater* (2.589–660), solgudens son Phaethon som slagits av Jupiters straffande blix (5.396–406), och Athena som i ett vredesutbrott gjort en plats vid sitt tempel på Akropolis otillgänglig för korpar (6.749–68).²⁸

En fråga, som har sysselsatt forskningen under lång tid och som besvarats på olika sätt, är varför Lucretius ger vad man uppfattat som en överraskande omsorgsfull och inlevelsefull beskrivning av i synnerhet myten om den Stora Modern. Vissa har ansett att Lucretius drevs av en intensiv men för en epikuré otillåten kärlek till myternas fantasivärld. En karakteristisk reaktion står att läsa i H.A.J. Munros kommentar till »Om tingens natur»: »to my mind it is extremely interesting to see his [Lucretius'] intense love of these seductive fancies and the struggle between his instinct as a poet and his philosophical principles».²⁹ Andra menar att Lucretius' tro på ett universum, som bara består av atomer och tomrum, hade sina sprickor och att han (medvetet eller omedvetet) klädde sina egna misstankar om att världen styrdes av högre makter i mytens form. Denna syn fick sitt klassiska uttryck i M. Patins berömda föreläsning »L'Anti-Lucrèce chez

Lucrèce».³⁰ Mot båda synsätten kan invändas att det är meningslöst att spekulera i Lucretius' eventuella personliga konflikter, eftersom vi saknar biografiska uppgifter som skulle kunna ge besked. En tredje ståndpunkt, företrädd av Monica Gale, ser myten som en förmedlare av åtminstone någon sanning,³¹ ett synsätt som jag i föregående avsnitt argumenterat mot.

Eftersom jag vill föreslå att de tre myterna hos Lucretius framför allt tjänar en poetisk funktion, är det nödvändigt att först kort beskriva den radikala förvandling som poesin om myter hade genomgått sedan Hesiodos' tid. Hesiodos berättar myter med den ton av auktoritet som anstår en diktare som framträder med anspråk på att vara musornas språkrör.³² De hellenistiska poeterna återberättar istället myter som sedan länge varit en del av den skriftliga traditionen, och eftersom deras sofistikerade läsekrets var lika bevandrad som de själva i den tidigare poesin och i de alexandriska kommentarer, som hade blivit oskiljaktiga följeslagare till den, kunde de förse sina egna diktalster med långsökta allusioner. Själva återberättandet tydliggjordes dels genom formler som »det påstås att», dels genom hänvisningar till alternativa versioner. Därmed markerade diktarna distans till innehållet i myten, en distans som ofta underströks av påpekandet att det som återberättats ägt rum i en avlägsen tid. Diktarna framställer inte längre myter utan mytologier. Så introducerar exempelvis Aratos i sin version av den hesiodiska guldåldersmyten stjärnbilden Jungfrun i följande ordalag (98–103):

*Antingen denna är barn till Astraïos, om vilken det påstås
att han är stjärnornas äldre far, eller till någon annan,
må hennes bana bli stadig och jämn! Men en annan version är
utbredd bland människorna, att hon fordom dvaldes på jorden
(...).*

I Rom hade det hellenistiska sättet att skriva poesi satt sina spår redan hos Ennius, men i Lucretius' diktargeneration imiterades det med större intensitet än någonsin förr eller senare beträffande ämnesval, stil och metriskas finesser. Denna modevåg är särskilt tydlig hos Catullus och den krets av poeter som omnämns i hans dikter men vilkas egna alster bara finns fragmentariskt bevarade. Cicero kallar utövarna för »de unga», *νεώτεροι*³³ eller *novi poetae*,³⁴ i passager där han uttalar sig med viss överlägsenhet om deras metriskas manér (i detta fall deras förkärlek för *versus spondiaci*) och prosodiska pedanterier (de hade skärpt reglerna för hur ljudet *s* skulle behandlas). Trots den överlägsna tonen hade Cicero själv tidigt dragits med av denna våg, och han gjorde i sin ungdom en översättning till latinsk poesi av Aratos' *Phainomena*,³⁵ ett diktverk som tycks ha haft något av kultstatus i Rom.³⁶

Sådant var det poetiska klimat i vilket Lucretius skrev sin epikureiska lärodikt. Hans produktiva period sammanfaller med Catullus',³⁷ och även om vi inte kan vara helt säkra på identiteten hos den Memmius, till vilken han dedicerade »Om tingens natur», är det sannolikt den ståthållare i Bithynien som både Catullus och Cinna gjorde tjänst under.

Om vi återvänder till Lucretius' tre mytpassager skall vi finna att de är helt anpassade efter tidens poetiska trend. Det längsta och mest elaborerade myt-avsnittet ägnas åt den frygiska gudinnan Kybele eller *Magna Mater* (2.589–660):

- Inledningsvis har jorden i sig de atomslag, ur vilka
590 iskalla källor tar form och förnyar det gränslösa havet
utan att sina, men även de slag som frambringar eldar:
jordytan fattar ju eld, och det brinner på olika ställen;
även ur djupet det utslungas eld av den rasande Etna.
Vidare har den i sig de atomslag, ur vilka den låter
595 glänsande grödor stå upp liksom ymniga fruktträd åt människor,
och de atomslag som ger både bäckar och löv och dessutom
ymniga mängder av foder åt djur som strövar bland bergen.
Därför har jorden allena fått namn som Gudarnas Stora
Moder och Djurens Mor och Moder till Människosläktet.
- 600 Denna blev omtalad förr av grekiska lärda poeter
som en som satt i en vagn vilken drogs av ett tvåspann av lejon:
sålunda lärde de ut att det väldiga jordklotet svävar
fritt uti luftens rymd och ej har någon jord det kan stå på.
Vilddjuren lade de till, ty den vildaste avkomma bör bli
605 kuvad till sättet och tämjd av den omsorg föräldrarna visar.
Runt hennes hjässa de satt en krona som liknar en ringmur,
eftersom jorden befäst på höjder bär upp sina städer.
Detta är det attribut genom vilket gudomliga Moderns
bild väcker fruktan idag, då den förs genom väldiga länder.
- 610 Denna benämner i uråldrig rit nu olika folkslag
Modern från Ida. De ger henne frygiska skaror som följe,
ty det var först i frygernas land som man började odla
jorden, så sägs det – ett bruk som så spreds därifrån över världen.
Även kastrater de ger, ty med sådana vill man beteckna
615 att om den mäktiga Modern har kränkts av någon, som visat
sina föräldrar en brist på respekt, så har denne förbrukat
rätten att frambringa levande barn till Ijusets domäner.
Trummor med hårt spänd hud under handflator dånar, cymbaler
skräller konkava, trumpeter hest sina hotelser sprider,
620 sinnena hetsas till frygisk rytm av en ihålig pipa,
knivar hålls fram som bevis på att våldsdåd begåtts av förryckta,
nog för att injaga skräck inför makten hos denna gudinna
i alla dem som ej visat respekt, i den gudlösa hopen.
Därför man ser att så snart hon bärs fram genom mäktiga städer,
625 hedras de dödliga djupt av den stummas ordlösa hälsning.
Vågarna täcker man, där hon drar fram, med koppar och silver –
rik blir hon visst av en sådan dusör – och man låter det snöa
drivor av rosenblad som får Modern och följet att skymmas.
Om av en händelse här med de frygiska skarorna blandas
630 vapenbärande män, som av grekerna kallas kureter,
män, som berusats av blod och i taktfasta, rytmiska danser
skakar försatta i trans sina hjämbuskar hemska att skåda,
skall de oss erinra om de kureter från Dikte, som påstås
ha kamouflerat på Kreta en gång lille Jupiters barnskrik
635 (välkänt för alla), då taktfast de slog sina vapen tillsammans³⁸

- 637 kring detta barn, själva barn, i en snabbfotad dans, så att inte
fadern Saturnus med krossande käft skulle fånga den lille,
något som skulle berett en evinnerlig smärta åt modern.
- 640 Därför ges vapenbärande män som ett följe åt Modern
eller för att de betecknar det krav som gudinnan själv ställer
på att med vapen och mod man står upp till försvar för sitt hemland
och står på vakt som ett hedrande skydd för sin fader och moder.
- Hur väl detta än sägs och hur utsökt det än formulerats,
645 har det likväl förkastats totalt av den riktiga läran.
Ty det är nödvändigt att var gudomlig natur till sitt väsen
njuter en orubblig frid i evinnerlig tid och i största
avskildhet från de ting som hör samman med människolivet.
Fri ifrån smärtor av alla de slag och fri ifrån faror,
650 själv tillräcklig, besitter den allt och behöver oss icke,
ser inte heller till någon förtjänst eller drabbas av vrede.
Jorden, den saknar förvisso var typ av förnimmelse ständigt,
och det är bara för att den i sig har en mångfald atomer
som den på olika sätt för så olika ting upp i ljuset.
- 655 Om därför någon bestämmer att hav skall få heta Neptunus
eller att Ceres är bättre än säd och att Bacchus bör brukas
hellre än dryckens egentliga namn och korrekta benämning,
kan han väl också få kalla vår jord för Gudarnas Moder,
bara han tar sig i akt, så att inte hans tanke på allvar
660 kommer att påverkas av några vidriga vidskepligheter.

Magna Mater var uppenbarligen ett populärt diktmotiv på Lucretius' tid. Catullus hade ägnat hennes kult en av sina längsta (93 verser) och mest virtuosa dikter, *Carmen* 63, skriven på det krävande gallijambiska versmättet.³⁹ Ett vittnesbörd om den dragningskraft som ämnet utövade på neoterikerna ges i Catullus' *Carmen* 35, där diktaren bönfaller sin vän poeten Caecilius att komma till Verona, något som kräver att han lyckas slita sig ur sin passionerade älskarinnas armar. Hon hade gripits av en okontrollerbar lidelse för Caecilius då hon hörde honom recitera sin påbörjade dikt om den Stora Modern, men Catullus har överseende med henne: Caecilius' *Magna Mater* har verkligen en tjugig inledning (*est enim uenuste ... inchoata*).

Den egentliga myten i Lucretius' egen *Magna Mater*-passage upptar bara verserna 633–39.⁴⁰ De uppvisar den för hellenistiska mytologiska digressioner typiska distanseringen i form av orden »en gång» (*quondam*) och »som påstås» (*qui ... feruntur*). Dessa distanseringsformler var väletablerade i romersk poesi på Lucretius' tid.⁴¹

Lucretius skildrar hur kureterna förde oväsen med sina vapen och uppförde en krigsdans kring den nyfödde Jupiter men han utelämnar förhistorien: Saturnus hade fått veta att en av hans söner skulle störta honom från tronen, och för att undvika att den nyfödde Jupiter skulle dödas av sin far hade modern, Rhea, gömt honom i en grotta på berget Dikte på Kreta. Samma situationsbild (med samma utelämnanden) ges av den hellenistiske diktaren Kallimachos i hymnen till Zeus (vv. 51–3):

Men i en vapendans, som kureterna uppförde kring dig,
slog de de dödliga vapnen ihop, så att Kronos med örat
blott skulle uppfatta sköldarnas ljud men ej höra ditt barnskrik.

Parallellen noterades redan av Lambinus i hans berömda Lucretius-edition från 1563, och det är svårt att inte se detta som en medveten imitation från Lucretius' sida.⁴² När Lucretius i v. 635 använder pronominet *illum* (vilket här har betydelsen »allmänt känt», i min översättning »välkänt för alla») för att karakterisera Jupiters barnskrik, är det möjligt att han hänvisar till Kallimachos' *kourizontos*: skriket var i så fall »välkänt från tidigare poesi».⁴³ Lucretius' sätt att följa den hellenistiske diktaren i spåren kan jämföras med den teknik som Catullus använt vid sin översättning (*Carmen* 66) av Kallimachos' »Berenikes hår».

Lucretius' skildring av hur Phaethon lånade sin faders, solgudens, hästar, tapade kontrollen över dem och därmed vållade en naturkatastrof (5.396–406), är inlagd i en diskussion om hur eld och vatten för en ständig kamp med varandra, en kamp där än det ena, än det andra elementet har övertaget och som kan leda antingen till en kosmisk översvämning eller till en världsbrand (5.396–406):

Elden fick övertaget och spred sin förstörelse vida,
när över himmelens valv, över jorden och alla dess länder
Solens hästar drog med sig Phaethon i skenande sporrsträck.
Men den allsmåttige fadern, som greps av en rasande vrede,
400 slungade hastigt med hjälp av sin blixtnarvulne Phaethon
ned till jorden igen. I sitt fall dock möttes han strax av
Solen som lyckades fanga vår världs odödliga fackla,
föra ihop under ok sina skingrade, skälvande hästar,
återta kursen och fast och bestämt ställa allting till rätta.
405 Ja, det vill säga, så här har de grekiska skalderna diktat
förr, vilket dock har förkastats totalt av den riktiga läran.

Phaethon-mytten förekommer i en erotisk kontext hos den hellenistiske poeten Phanokles; i den versionen har myten förmedlats av Vergilius och Ovidius.⁴⁴ Men det är troligare att Lucretius anspelar på en annan traditionsgren som representeras av Aratos och framför allt av Apollonios från Rhodos, där det är mötet och kampen mellan eld och vatten som betonas.⁴⁵ Aratos anspelar på myten i vv. 359–60 av *Phainomena*:

Ty denna ensamma rest av Eridanos, floden av tårar,
förs även den på sin bana och väg under gudarnas fötter.

På en enda rad alluderar Aratos på myten om hur Phaethon efter att ha slagits av blixten föll ned i floden Po (med vilken stjärnbilden Eridanos hade identifierats) som därvid nästan helt torkade ut av hettan (och av vilken därför bara en ensam rest fanns kvar). Phaethons systrar begrät honom vid stranden, där de till slut förvandlades till popplar, och deras tårar föll ned i floden.

Även Apollonios från Rhodos knyter myten om Phaethon till Eridanos i en lång exkurs (4.597–626) föranledd av att skeppet Argos seglat in i floden:

Där föll Phaeton en gång, den till hälften förbrände, från Solens
vagn, han som träffats mitt i sitt bröst av den ljungande blixten,
rätt ned i djupet av flodens mun. Den utdunstar ännu
600 ogenomträngliga ångor som sprids från det glödheta såret.
Inte en fågel förmår att på lätta och utsträckta vingar
flygande bana en väg över floden, ty mitt i sin flykt den
störtar med fladdrande vingar rätt ned i den rykande hettan.

Det är inte omöjligt att Lucretius med orden »Ja, det vill säga, så här har de grekiska skalderna diktat» (5.405) syftar just på Apollonios.⁴⁶ David West har i Lucretius' Phaethon-passage funnit flera stildrag som är typiska för den narrativa epiken och han uppfattar den som en parodi på genren.⁴⁷ Men parodi markeras genom någon form av inkongruens med det som parodieras, och det finns ingenting i Lucretius' text som avviker från traditionell narrativ epik. Det är istället sannolikt att diktaren valt de episka stildragen för att imitera den typ av episk, mytologisk digression som förekommer i *Argonautica*. Under alla omständigheter ligger Lucretius' Phaethon-myt både kontext- och stilmässigt nära samma myt i en hellenistisk dikt som på hans tid ansågs värd att imitera i Rom.⁴⁸

Lucretius' tredje myt är inbäddad i en typ av episk exkurs som har rötter hos Homeros och är vanlig i hellenistisk poesi och dess romerska arvtagare: ett uttryck av typen 'Det finns ett ställe' (lat. *Est locus*) beledsagas av en platsangivelse, ofta utsmyckad med lärda allusioner,⁴⁹ varpå följer ett adverb med betydelsen 'där', 'dit', 'därifrån' eller liknande och slutligen en beskrivning av eller berättelse om platsen (6.749–768):⁵⁰

750 Inne i staden Athen på Akropolis' topp finns ett ställe
vid Tritonidens tempel, som vigts åt den hulda Athena,
dit aldrig någonsin vingarna bär några kraxande korpar,
inte ens under den tid, då altaret ryker av offer:
så till den grad de skyr – inte alls någon rasande vrede
755 som deras nitiska vakthållning tänt hos Athena (så diktat
grekiska skalder), nej, platsens natur själv orsakar detta.
Även i Syriens land kan man skåda en plats, vad det påstås,
där även fyrfota djur, så snart de har styrt sina steg dit,
tvingas utav någon kraft att handlöst falla till marken,
utan varning, som om de har offerats av gudarnas händer.
760 Allt detta sker på naturlig väg, och det framgår helt tydligt
av vilka bakomliggande skäl något sådant kan hända.
Tro därför inte att här kanske döljer sig porten till Orcus,
för att så inbilla dig att dödsrikets gudar kanhända
själarna drar härifrån ner till Acherons undre domäner,
765 liksom en vingfotad hjort som (vilket ju ofta har hävdats⁵¹)
blott med sin andedräkts kraft kan dra ormar ur deras gömslen.
Inse att detta förkastats totalt av den riktiga läran,
ty jag bemödar mig nu att det verkliga läget förklara.

Lucretius använder här digressionens form för att i sitt diktverk införa en genre som ursprungligen hörde hemma i prosan: paradoxografin, berättelser om häpnads-

väckande, osannolika, oväntade ting. Det tidigaste kända exemplet på genren är Kallimachos' fragmentariskt bevarade prosaverk *Paradoxa*. En rad av Kallimachos' »paradoxer» handlar om skadliga platser som ofelbart vållar fåglars död.⁵² Det är sannolikt att Lucretius utnyttjat antingen Kallimachos' *Paradoxa* eller en senare författares verk i samma genre för den långa passagen i Bok 6 (vv. 738–839) där han berättar om olika platser som är livsfarliga för fåglar.⁵³ Redan Kallimachos' elev Philostephanos hade producerat paradoxer i epigramform.⁵⁴ När väl genren hade införlivats i poesin, låg det nära till hands att den kombinerades med mytologiska exkurser: de märkliga naturfenomenen, knutna till bestämda platser, fick därmed mytologiska förklaringar. Utvecklingen var naturlig i den hellenistiska poesin med dess förkärlek för aitiologier, det vill säga förklaringar (oftast i mytens form) av naturfenomen, kultföreteelser och annat. Ett exempel (utöver det som Lucretius tillhandahåller i sin Athena-myt) på hur kopplingen mellan exkurs, paradox och mytologi kan se ut är den citerade passagen ur Apollonios från Rhodos' epos, där en exkurs om floden Eridanos innehåller både en »paradox» om en plats, som vållar fåglars död, och en myt (myten om Phaethon).

I detta fall kan man knappast säga att Lucretius berättar en myt. Han nöjer sig med en minimal allusion, den minsta möjliga information som tillät en, som var bevandrad i mytologi, att identifiera myten: » ... inte alls någon rasande vrede / som deras nitiska vakthållning tänt hos Athena (... *iras Palladis acris / peruigili causa*)». Enligt myten hade Athenas vrede framkallats av att hon hade anförtrott Kekrops' döttrar en låda, som innehöll den nyfödde Erichthonios, med stränga instruktioner att inte öppna lådan; drivna av nyfikenhet bröt dessa mot förbudet, vilket observerades av en korp som rapporterade detta till Athena; gudinnan drabbades då av en sådan vrede mot budbäraren att hon förbjöd alla korpar att för all framtid visa sig på Akropolis.⁵⁵ Sådana minimala anspelningar, som förutsätter en kunnig läsekrets, är vanliga i hellenistisk poesi (ett exempel är Aratos' ovan citerade beskrivning av stjärnbilden Eridanos).

Även i detta fall finns en hellenistisk dikt som kan ha tjänat som förebild för Lucretius: myten berättas (av korpen själv) i Kallimachos' fragmentariskt bevarade episka dikt *Hekale*.⁵⁶ Korpen avslutar sin berättelse med orden » ... svår är alltid Athenas vrede», av vilka vi har ett möjligt eko hos Lucretius.⁵⁷

Genom sina likalydande hänvisningar dels till myternas tidigare behandling i grekisk poesi, dels till deras oförenlighet med epikureisk doktrin har Lucretius markerat ett tematiskt samband mellan de tre passagerna:

- 2.600–45 Denna blev omtalad förr av grekiska lärda poeter (...)
Hur väl detta än sägs och hur utsökt det än formulerats,
har det likväl förkastats totalt av den riktiga läran.
- 5.405 f. Ja, det vill säga, så här har de grekiska skalderna diktat
förr, vilket dock har förkastats totalt av den riktiga läran.

6.754-67 (...) så diktat
 grekiska skalder (...).
 Inse att detta förkastats totalt av den riktiga läran,
 (...).

Trots att Lucretius ofta markerar tematiska samband genom formelartade verser, behandlas dessa tre passager som regel inte tillsammans i litteraturen. Det har ofta hävdats (se ovan) att Lucretius skulle ha haft ett särskilt intresse för *Magna Mater*-kulten, men en sådan tolkning tar inte hänsyn till det som enligt min uppfattning är funktionen hos de formelartade verserna: att rikta läsarens uppmärksamhet inte i första hand på myterna själva utan på det sätt på vilket de beskrivits i äldre grekisk lärd (det vill säga hellenistisk) poesi om myter. I vers 2.644, »Hur väl detta än sägs och hur utsökt det än formulerats», syftar 'detta' naturligast på de verser som Lucretius på hellenistiskt manér producerat i de föregående raderna. Att det är poesin om myter som står i centrum framgår även av att Lucretius litet längre fram (2.655-60) anger hur mycket mytologi som kan tillåtas: gränsen går vid metonymier. Regeln gäller naturligtvis poeter (det är sådana som normalt använder metonymier som Ceres, Neptunus och Bacchus) som vill vara rättrogna epikuréer. Lucretius formulerar här en specifikt epikureisk poetik. Han beskriver också (vilket är välkänt) sin egen poetiska praxis: han har tidigare i dikten använt metonymierna Neptunus (2.472) och Bacchus (3.221).

De tre mytpassagernas funktion kan därmed förklaras på följande sätt: med Lucretius' val att i diktens form propagera för en viss filosofi följde valet att presentera och avfärda inte bara konkurrerande världsbilder utan konkurrerande världsbilder *så som de framställts i dikt*. Lucretius' poesi om Epikuros' materialistiska teorier om varför jorden ger näring åt djur och människor, varför balansen mellan eld och vatten kan rubbas och varför luften på vissa platser innehåller giftiga ångor, teorier som rör de fyra elementen, ställs emot den traditionella mytologiska, aitiologiska poesins förklaringar av samma fenomen. Endast en allvarlig motståndares argument förtjänar att presenteras och avfärdas. Lucretius förutspår i sitt företal till »Om tingens natur» att det, som när som helst kan få Memmius att avfalla från epikureismen, är »siarpoeternas vidskepelse» (se ovan, del I). Lucretius' allvarligaste motståndare, hans farligaste konkurrenter, är de diktare som skriver den typ av poesi som han imiterar och avvisar, den av hans samtid så högt skattade, hellenistiskt inspirerade, lärda, mytologiska poesin.

Men Lucretius' mytologiska avsnitt fyller ytterligare en funktion. Enligt poetikens krav skulle (såsom ovan nämnts) de hellenistiska och romerska lärodiktarnas mera tekniska partier, som förmedlade astronomiskt, medicinskt eller annat lärostoff, avlösas av mytologiska digressioner. Passagerna om *Magna Mater*, Phaethon och Athena tillgodoser alla de förväntningar som en samtida läsare kan ha haft på sådana digressioners utformning. Genom att han efter var och en av dem skriver att de förkastats av den sanna läran, har Lucretius samtidigt bevarat sin trovärdighet som epikuré.

I sin kommentar från 1864 menade H.A.J. Munro att Lucretius gav utlopp åt »his instinct as a poet» vid de tillfällen då han hängav sig åt myternas förföriska fantasier. Kanske såg Munros vän Lord Alfred Tennyson att Lucretius' poetiska instinkt framför allt visar sig i diktens så kallade tekniska partier, i de visioner han frambesvärjt av ett universum där de evigt bestående atomernas rörelser i ett oändligt tomrum är mera obevekliga än gudarnas mytiska vrede. Året efter att Munros utgåva av »Om tingens natur» med översättning och kommentar publicerades började Tennyson arbeta på sin långa dikt »Lucretius», i vilken den romerske poeten i en mardröm ser det universum han själv uppdiktat och grips av skräck, en skräck som inte står efter den som Epikuros menade att poeterna hade framkallat med sina myter (vv. 36–44):

... Terrible! for it seemed
A void was made in Nature; all her bonds
Cracked; and I saw the flaring atom-streams
And torrents of her myriad universe,
Ruining along the illimitable inane,
Fly on to clash together again, and make
Another and another frame of things
For ever: that was mine, my dream, I knew it –

¹ Jag använder genomgående ordet *myt* i betydelsen »berättelse om gudar eller andra övernaturliga väsen». Så uppfattar jag att Epikuros använder ordet *mythos* (se nedan, del I).

² Detta är utgångspunkten för flera monografier: P.H. Schrijvers, *Horror ac divina voluptas. Etudes sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, Amsterdam, 1970; Erich Ackermann, *Lukrez und der Mythos*, Wiesbaden, 1979; Monica Gale, *Myth and Poetry in Lucretius*, Cambridge University Press, 1994. – Jag kommer inte att diskutera Lucretius' omdebatterade åkallan av gudinnan Venus i inledningen till »Om tingens natur».

³ Med poetikens krav menar jag inte några regler i skrift för hur dikter inom olika gener skulle utformas utan de förväntningar som poesiläsarna under antiken hade på att diktarna skulle demonstrera både traditionsmedvetenhet och individuell kreativitet.

⁴ Alla översättningar från grekiska och latin är mina egna. Jag vill tacka Sverker Göransson och Jan Öberg, som haft goda synpunkter på mina svenska hexameterverser, och Trygve Göransson som granskat och korrigerat mina översättningar från grekiska.

⁵ Epikuros' brev till Herodotos, Menoikeus och Pythokles samt hans *Kyriai doxai* har bevarats i Diogenes Laertius' *Vitae philosophorum*. De ovan refererade och citerade passagerna står i följande paragrafer i bok 10: 79–82 (till H.), 103–4 (till P.), 125 (till M.), 142–3 (K.d.).

⁶ Se H. Usener, *Epicurea*, Leipzig, 1887, *testimonia* nummer 228–9. Arten och graden av Epikuros' motstånd mot poesi har länge varit och är fortfarande omdebatterade, inte minst bland Lucretius-forskare. Se Alexander Dalzell, »Bibliography of Work on Lucretius», *Classical World* 67:2 (1973), ss. 65–112 (70 f.). För en balanserad diskussion, se Elizabeth Asmis, »Epicurean Poetics», i: *Philodemus and Poetry. Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, ed. by Dirk Obbink, Oxford, 1995, ss. 15–34.

⁷ H. Usener (se föreg. not), nummer 229.

⁸ Lucretius' text uppvisar stora variationer i de olika utgåvorna. Mina översättningar bygger på Martin Ferguson Smiths edition i The Loeb Classical Library, Cambridge, Massachusetts, 1975.

⁹ På vv. 103 och 109 har jag översatt *uatum* med 'siarpoeter(nas)'. Dessa är de enda förekomsterna av ordet i Lucretius' dikt. Det latinska ordets grundbetydelse är 'siare, språkrör', men det kan även användas om diktare som inspirerats av en högre makt. Att Lucretius använder ordet i den meningen framgår av att han exemplifierar med Ennius som framställt sig själv som Homeros' välnads språkrör.

¹⁰ Se David Furley, »Lucretius the Epicurean, On the History of Man», i: *Lucrèce, Entretiens sur l'Antiquité Classique* 24, Vandoeuvres Genève: Fondation Hardt, 1978, ss. 1–37. Omtryckt i David Furley, *Cosmic Problems. Essays on Greek and Roman Philosophy of Nature*, Cambridge, 1989, ss. 206–22 (209 f.).

¹¹ Se exempelvis E.J. Kenney, »Doctus Lucretius», *Mnemosyne*, Series IV, 23:4 (1970), ss. 366–392 (369): »The very choice of the poetic form that is so surprising in a fervent disciple of Epicurus represents a commitment, not simply to poetry at large, but to a particular $\gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$, that of the didactic epos; and such a commitment carried certain inescapable implications. Lucretius, that is to say, must have been aware that he was writing in a tradition that went back to Hesiod and had passed through various phases since.» Kenney utvecklar inte detta vidare. Jag delar inte hans uppfattning att en epikurés val av poesi som medium är överraskande (se ovan, del I). Även Philodemos, epikureisk filosof och samtida med Lucretius, skrev poesi.

¹² E. Ackermann, *Op. cit.* i not 2, s. 29: »Hesiod und das hellenistische Lehrgedicht haben eine eher äußerliche, formale Bedeutung als Vorbilder, während aber Empedokles eine Seelenverwandtschaft mit Lukrez verbindet». För Empedokles' inflytande på Lucretius, se David Furley, »Variations on Themes from Empedocles in Lucretius' Proem», *Bulletin of the [London] Institute of Classical Studies*, 17 (1970), ss. 55–64 (omtryckt i *Cosmic Problems* (se not 9 ovan), ss. 172–82); David Sedley, »The Proems of Empedocles and Lucretius», i: *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 30:2 (1989), ss. 269–96.

¹³ Vergilius anspelade kanske på Nikandros' *myt*, när han lät ormgift bli ett inslag i livet

efter guldåldern (»Eklog» 4.24, *Georgica* 1.129). Han har imiterat många passager ur *Theriaka* i sin egen lärodikt om jordbruket.

¹⁴ Detta akrostikon upptäcktes av E. Lobel och presenterades i notisen »Nicander's Signature», *Classical Quarterly* 22 (1928), s. 114.

¹⁵ För *protos heurtes*-traditionen, se S. Blundell, *The Origins of Civilization in Greek and Roman Thought*, London, 1986, ss. 168–75.

¹⁶ Likheter med Hesiodos' guldåldersmyt har noterats av bland andra E.E. Sikes, *Lucretius Poet and Philosopher*, Cambridge, 1936, s. 151. Sikes ser dem som »an unconscious reminiscence of the Golden Age» vilken visar »how difficult it was for the most rationalistic thinker to purge himself completely from the myths which he condemned». En sådan tolkning förbiser att Lucretius inte inför några element ur myten som är oförenliga med Epikuros' syn på världens utveckling. Jag kommer nedan att argumentera för att det här inte rör sig om en omedveten (och därmed klandervärd) reflex hos en för övrigt rationalistisk filosof utan om en medveten poetisk anspelning i traditionsbevarande syfte.

¹⁷ Se *Virgil, Georgics*, Vol. 1: Books I–II, ed. by Richard F. Thomas, Cambridge, 1988, not till G. 1.127–8, s. 89.

¹⁸ C.R. Beye, »Lucretius and Progress», *Classical Journal* 58 (1963), ss. 160–9; Monica Gale, *Op. cit.* i not 2, ss. 164 ff.

¹⁹ Denna speciella kompositionsteknik hos Lucretius förtjänar större uppmärksamhet. Det kan i detta sammanhang påpekas att argument framförts för att Lucretius skulle ha skrivit bok 5 omedelbart efter bok 2. Se K. Büchner och J.B. Hofman, *Lateinische Literatur und Sprache in der Forschung seit 1937*, Bern, 1951, s. 56.

²⁰ Gale visar (s. 166) att Lucretius undviker att idealisera den primitiva människans liv och menar att detta lyser fram även i den ovan citerade passagen i orden *pabula dura*, »hårt foder» och *miseris mortalibus*, »dödliga arma» (5.944). Därmed skulle Lucretius ha underminerat den guldåldersatmosfär han själv framkallat. Jag anser inte att de här nämnda fraserna måste ges en negativ tolkning. Adjektivet *durus* (hård) är passande för dieten hos ett människosläkte som i början av passagen beskrivits som »av betydligt hårdare virke (*multo ... durius*), / såsom sig borde, ty skapat det var av jorden den hårda (*tellus ... dura*)» (vv. 925 f.). Ordet *pabula* (foder) kan ha valts med tanke på den primitiva människans djurlika tillvaro (se v. 931). Jag uppfattar uttrycket *miseris mortalibus* som en latinsk motsvarighet till den homeriska formeln *deiloisi brotoisi* (E.E. Sikes har noterat parallellen, *Op. cit.* i not 16, s. 151, not 2, men menar att epitetet hos Lucretius har betydelsen 'olycklig'), en formel som annars uppträder som *mortalibus aegris* hos Lucretius (6.1) och Vergilius (G. 1.237, A. 2.268, 10.274, 12.850). Formeln beskriver människorna som maktlösa mottagare av det som gudarna skänker dem, oavsett om gåvorna är välkomna (föda i passagen ovan, gröda i Lucretius 6.1, beboeliga zoner på jorden i G.1.237, sömn i A. 2.268) eller inte (törst och sjukdomar i A. 10.274, hämnngudinnor i A. 12.850). Lucretius har lyft formeln ur dess religiösa kontext och använder den här för att beteckna de primitiva människorna som passiva mottagare av den föda som jorden skänker. Formelns episka karaktär gör att den passar utmärkt i en passage som anspelar på det arkaiska »Verk och dagar».

²¹ För hänvisningar, se *Hesiod, Works and Days*, ed. with Prolegomena and Commentary by M.L. West. Oxford, 1978, ss. 214–16.

²² Därmed var kombinationen etablerad i den poetiska guldålderstraditionen: den förekommer även hos Ovidius (»Metamorfoser» 1.101–6). »Jordgubbstrådet», vars botaniska namn är *arbutus unedo*, växer i Sydeuropa och har röda, jordgubbliknande bär.

²³ För andra exempel på hur Vergilius »ätermytifierar» fenomen som Lucretius »avmytifierar», se P.R. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford, 1986, ss. 178 ff.

²⁴ Jag har på annan plats argumenterat för att Vergilius i *Georgica* 1.122 polemiserar mot denna passage hos Lucretius. Se M. Asztalos, »Agricultural Technique and Relentless Toil in Virgil's *Georgica*»: i *Symbolae Septentrionales. Latin Studies Presented to Jan Öberg*, ed. by M. Asztalos and C. Gejrot, Stockholm, 1995, ss. 39–57 (41).

²⁵ Detta har noterats av Monica Gale, *Op. cit.* i not 2, ss. 177 f.; se i synnerhet not 71. Gale

hänvisar till Aischylos' beskrivning av Prometheus som *protos heurates* men tar inte upp moti-
vets betydelse i lärodiktsgenren.

²⁶ Även här har Vergilius »återmytifierat» Lucretius' version i *Georgica*: »Ceres det var som
först lärde ut hur de dödliga skulle / uppluckra jorden med järn ...» (1.147 f.).

²⁷ Den latent guldåldersmyten i bok 2 fungerar som en förhandspresentation av det som
följer i bok 5 (se ovan).

²⁸ Passagerna ges nedan i översättning.

²⁹ *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, ed. by H.A.J. Munro, Vol. II, London, First
Edition 1864, Fourth Revised Edition, 1886, ss. 304 f. Se även exempelvis Gavin Townend,
»Imagery in Lucretius», i: *Lucretius*, ed. by D.R. Dudley, London, 1965, ss. 95–114 (100).

³⁰ Patins föreläsning är tryckt i: M. Patin, *Etudes sur la poésie latine*, I, Paris, 1868, ss.
117–37.

³¹ *Op. cit.* i not 2, s. 182. Gale ger på ss. 1–5 en översikt över tidigare forskares syn på
Lucretius' sätt att presentera myter.

³² *Theogonia*, vv. 22 ff.

³³ Brev till Atticus 7.2.1.

³⁴ *Orator* 161.

³⁵ Översättningen har till stora delar gått förlorad, men tack vare Ciceros benägenhet för
att i olika sammanhang citera sin egen ungdomspoesi har man kunnat rekonstruera vissa av
dessa delar.

³⁶ En av »de unga», poeten Gaius Helvius Cinna, som var i Bithynien tillsammans med
Catullus år 57/6 f.Kr. och om vars dikt *Zmyrna* Catullus uttrycker sig i beundrande ordalag i
Carmen 95, skriver i ett epigram att han som gåva till en vän medfört en kopia av Aratos'
Phainomena på båten hem från Bithynien. Se *The Fragmentary Latin Poets*, ed. by Edward
Courtney, Oxford, 1993, ss. 221–3. Catullus själv avslutar sitt neoteriska glansnummer, *Carmen*
64, en smula överraskande med en imitation av Aratos' version av den hesiodiska guldålder-
myten (vv. 382–408). Aratos' betydelse för Vergilius behöver inte påpekas.

³⁷ Se L. Ferrero, *Poetica Nuova in Lucrezio*, Florens, 1949, ss. 112–15. För en diskussion om
svårigheterna att lösa prioritetsfrågor i samband med Lucretius' och Catullus' poetiska pro-
duktion, se *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, ed. by Cyril Bailey, Vol. III, Oxford,
1947, s. 1754, samt G. Lieberg, *Puella divina. Die Gestalt der göttlichen Geliebten bei Catull in
Zusammenhang der antiken Dichtung*, Amsterdam, 1962, ss. 284–300.

³⁸ Vers 636 utesluts av utgivare, eftersom den består av första hälften av vers 637 och andra
hälften av 635.

³⁹ Versmättet har fått namn efter Kybele-kulten där kastrater eller *galli* utgjorde ett inslag.

⁴⁰ Vv. 600–28 och 641–3 ger naturfilosofiska, etiska och kulturhistoriska förklaringar till
gudinnans attribut och kult. Vv. 629–40 ger en mytologisk förklaring till ett inslag i kulten.

⁴¹ Jämför Ciceros översättning av Aratos' digression om varför Orion gör sig osynlig så
snart Skorpionen visar sig på himlavalvet (vv. 420 f., i det grekiska originalet vv. 636 ff.): *Vir
quondam Orion manibus violasse Dianam / dicitur* (En gång påstås Orion som man ha skändat
Diana). I en kommentar till Vergilius' Aeneid 6.14 skriver Eduard Norden om uttryck av
typen *feruntur*: »wenn sie sich seit der neoterischen Poesie häufen (Catull *dicuntur perhibent
ferunt fertur*, Properz *ferunt fertur dicitur ut aiunt* usw.), so ist das alexandrinische Manier: die
Dichter betonen, daß sie das, was sie vortragen, überliefert fanden» (E. Norden, *P. Vergilius
Maro. Aeneis, Buch VI*, Stuttgart 1970).

⁴² Se Robert D. Brown, »Lucretius and Callimachus», *Illinois Classical Studies*, vol. 7:1,
1982, ss. 77–97 (86 f.).

⁴³ Jfr Lucretius' användande av pronominet *illaec* i 4.1059 f.: *hinc illaec primum Veneris dul-
cedinis in cor / stillavit gutta et successit frigida cura*. E.J. Kenney, *Op. cit.* i not 10, ss. 384 f.,
menar att pronominet *illaec* inte bara betyder 'that drop of Venus' sweetness' utan »the drop
that is notorious because we have heard about it in the poets» (det vill säga hos Euripides).

⁴⁴ Vergilius, »Aeneiden», 10.187–93; Ovidius, »Metamorföser», 1.1.747–2.339. Se *Vergil,
Aeneid 10*, with introduction, translation, and commentary by S.J. Harrison, Oxford, 1991, ss.

119 f.

⁴⁵ I en liknande kontext berättas myten i Platons »Timaios» 22 C–D.

⁴⁶ Såvitt jag vet har tidigare forskare inte diskuterat Apollonios som eventuell inspirationskälla för Lucretius' Phaethon-skildring.

⁴⁷ David West, *The Imagery and Poetry of Lucretius*, Edinburgh, 1969. Med nytt förord och uppdaterad bibliografi: University of Oklahoma Press, 1994, ss. 52f.

⁴⁸ Att Apollonios' dikt stod högt i kurs visar bland annat Ariadnes klagan i Catullus' *Carmen* 64 (vv. 132–201), som har lånat mycket från Medeas klagan i *Argonautica* 4.355–90.

⁴⁹ Lucretius ger ett utmärkt exempel på sådana lärda allusioner med epitetet Tritoniden efter namnet på en sjö i Libyen nära vilken Athena ansågs vara född (v. 750 i översättningen). Epitetet *Tritonis* förekommer i grekisk poesi först hos Kallimachos och Apollonios; det tidigaste latinska belägget är detta ställe hos Lucretius. Se Robert D. Brown, *Op. cit.* i not 42, s. 88.

⁵⁰ För denna typ av exkurs i romersk dikt, se *P. Vergili Maronis Aeneidos liber quartus*, ed. with a commentary by R.G. Austin, Oxford, 1955 och senare, not till vv. 480 och 483.

⁵¹ Bland annat av Nikandros i *Theriaka*, vv. 141–4.

⁵² Fragment nummer 407, xxiv, xxxi, xxxii. *Callimachus*, ed. by Rudolf Pfeiffer, vol. 1, Oxford, 1949, s. 334 f.

⁵³ Detta antagande har framförts av Robert D. Brown, *Op. cit.* i not 42, s. 90.

⁵⁴ Se Alan Cameron, *Callimachus and his Critics*, Princeton, 1995, s. 81. Förutom hos Lucretius finner man i latinsk poesi ett exempel i Vergilius' »Aeneid» 6.237–242.

⁵⁵ Ovidius behandlar myten i »Metamorfoser» 2.551 ff.

⁵⁶ Fragment 260 (se not 50).

⁵⁷ Se Robert D. Brown, *Op. cit.* i not 42, ss. 87–89.

Det är till tystnaden ^{du skall} ~~man måste~~ lyssna
 tystnaden i retoriken
 eller i det så kallade formellt fulländade
 tystnaden ^{babou} & apostroferingar och allusioner
 Det är sökandet efter ett meningslöst i det
 meningsfulla
 och omvänt
 och allt vad jag så konstfullt söker dikta
 är kontrastvis någonting konstlöst
 och hela fyllnaden tom
 Vad jag har skrivit
 är skrivet mellan raderna

Tidig version av Gunnar Ekelöfs »Poetik», *Opus incertum*.
 Uppsala universitetsbibliotek: GE:XI:1-8.

Mats Malm

Uppenbarelse och poetik

Magister Mathias om effektiv framställning

Efter den heliga Birgittas död 1373 påbörjades genast arbetet med helgonförklaringen. Man tog in rapporter om Birgitta från olika håll, men viktigast i kanonisationsprocessen var den redaktion av uppenbarelserna som överlämnades till Gregorius XI 1377. Ansvarig var den före detta biskopen av Jaén, Alfonso, men redaktionen inleddes av den auktoritativa prolog magister Mathias tidigare hade författat.¹ Det var biktfadern Mathias som hade etablerat Birgitta som visionär och lagt grunden för hennes inflytande.

Prologens tonläge framgår redan av dess välkända inledningsord, som den ofta uppkallats efter: *Stupor et mirabilia audita sunt in terra nostra*. Det förunderliga som hörts i vårt land är förstas Birgittas uppenbarelser, vilkas äkthet och vikt Mathias vill betyga för en värld på väg mot undergång. De är ett under så stort att man knappt kan tro det och människans hjärta knappt kan begripa det, konstaterar Mathias sedan han deklarerat att Kristi uppenbarelse för Birgitta är en större händelse än när han visade sig som människa och levde på jorden:

Förvisso är denna uppenbarelse mera förvånansvärd än den varigenom han visade sig i köttet. Den [d.v.s. Jesu liv] framhöll ett köttets yttre för köttetsliga ögon, men denna [Birgittas] framställer Guden och människan för andliga ögon.²

Detta anspråk framstår som sensationellt, men Hjalmar Sundén har föreslagit att det skall förstås mot bakgrund av Joachim de Fiores apokalyptiska indelning av världshistorien i tre tidsåldrar, där den nya tidsåldern (vari Birgitta skulle ingå) tillmäts stor vikt.³ Vare sig detta är den teologiska bakgrunden eller inte, tvingar Mathias' påstående fram frågan av annat slag.

Mathias stod alltså inför uppgiften att lansera en okänd kvinna från ett okänt land som en visionär kristenhet måste ta intryck av. Allt hängde på om hennes visioner lyckades väcka tilltro, och för det syftet var Mathias' prolog av avgörande betydelse. Hur kan han då ha menat att dokument som Birgittas uppenbarelser borde utformas? Vilket framställningssätt vore bäst ägnat att övertyga Europa om något så otroligt att Mathias sade sig knappt själv kunna förstå det? En sådan fråga diskuteras givetvis inte i prologen, men den måste ha upptagit honom. Söker

man svar på frågan om Mathias' hållning till effektiv framställning, reser sig automatiskt frågan hur Birgittas uppenbarelser i praktiken förhåller sig till hans teorier. Som kommer att framgå, medför denna senare fråga en bestämd uppsättning problem.

Distinktionen mellan »köttsliga ögon» och »andliga ögon» utgår från Augustinus, främst hans diskussion i den femtonde boken av *De trinitate*. Det är där Augustinus diskuterar Paulus' ord i första Korintierbrevet 13.12: »Ännu ser vi en gåtfull spegelbild; då skall vi se ansikte mot ansikte». Det vi enligt Augustinus ser *per speculum in aenigmate*, genom en spegel i en gåta, är oss själva och skapelsen (XV.viii). Denna spegelbild utgör ett *aenigma*, en företeelse som Augustinus i det följande kapitlet härleder till retoriken och definierar som ett slags dunkel allegori: ett betecknas genom ett annat. Augustinus' slutsats blir att orden *per speculum in aenigmate* bör förstås som en svårtolkad bild.⁴ Och det är just vårt tolkande och sökande efter Gud det handlar om här: innan vi till slut möter honom kan vi bara skönja hans spår i skapelsen. Tro och intellekt engageras båda i sökandet: här formulerar Augustinus också den inflytelserika doktrinen att den som inte tror inte kan förstå. Får intellektet en skymt av det eftersökta, fortsätter det desto ivrigare att söka och trakta efter det sanna som är Gud (XV.ii.24–28).

I uttolkningen av denna frestande och svåra bild blir de andliga ögonen aktuella. Med de kroppsliga ögonen kan man se det konkreta, den dunkla bilden av sanningen, men med de andliga kan man se andra plan.

För vem kan inte se sin tanke? Och vem kan se sin tanke (jag menar inte med köttsliga ögon utan med den inre synen)? Vem ser den inte, och vem ser den? Ty tanken är ett sinnets seende, vare sig det som syns även med kroppsliga ögon eller förmärks med andra sinnen är närvarande eller det inte är närvarande, utan dess liknelser urskiljs genom tänkandet; eller om inget sådant tänks utan i stället det som varken är kroppsligt eller liknelser av det kroppsliga, som dygder och laster eller tänkandet självt [...]⁵

Uppenbarligen hämtar Mathias i sin prolog diskret stöd från Augustinus: det som framträder för andliga ögon måste vara av högre status än det som framträder för kroppsliga, eftersom visdomen är de andliga ögonens ljus (XV.viii.1–3). Detta betonas också starkt i uppenbarelserna, där det ofta talas om andliga och kroppsliga ögon, och visionernas karaktär av bilder som uttrycker högre sanningar diskuteras vid talrika tillfällen. Det uttalas flera gånger att Birgittas visioner av Kristus, djävlar eller helvetet endast är bilder för högre sanningar som hon inte är mäktig att begripa på annat sätt.⁶ Anders Piltz har visat hur teorier om uppenbarelserna hos inte minst Thomas av Aquino gjort sig gällande hos Birgitta och då främst genom Mathias: människan förstår inte utan bilder. Det är visionärens uppgift att ta fram rätt bilder och ur dem dra insikter och lärdomar.⁷ Vad Piltz lyfter fram är hur stort ansvar visionären tillmäts eller får. Gud anses förmedla inte en text utan ett medvetandeinnehåll genom utvalda personer: kanaler snarare än språkrör. »När det väl mottagits, hur det nu än går till, begrundas det under tidernas lopp om och om igen, tills en någorlunda adekvat formulering är funnen. De personer som

utsetts till den särskilda nådegåvan att vara förmedlare av himmelska direktiv i nya epoker är för sin respektive samtid ansvariga utredigerare av det givna budskapet.»⁸ Birgitta undfick således visioner bildmässigt avpassade för att hon skulle kunna förstå dem, men ansvarade själv för deras exakta framställningsform – med god hjälp av sina biktfäder.

Allt detta accentuerar frågan: vilken är den rätta framställningsformen för uppenbarelser som skall tala till andliga ögon, stärka tron och därmed förståelsen och samtidigt driva människorna vidare i sökandet efter den yttersta sanningen? Mathias uttalar sig inte i frågan i religiösa sammanhang, men han utvecklar sin syn på framställningskonsten på annat håll. Ytterst går frågan tillbaka på tolkningen och transformationen av Aristoteles' *mimesis*-begrepp, där fiktionen på olika vägar definieras ut ur diktkonsten.

Magister Mathias om litterär framställning

Mathias, som studerade i Paris och tillägnade sig en anseelig lärdom där, har efterlämnat en fragmentariskt bevarad retorik, *Testa nucis*, och en poetik, *Poetria*. Både *Testa nucis* och *Poetria* är skrivna på latin och avsedda för framställning på latin. Texterna utgavs inte förrän på 1900-talet, av Stanislaw Sawicki i *Samlaren* 1936 och av Birger Bergh 1996 i en vederhäftig utgåva med engelsk översättning: *Magister Mathias Lincopensis. Testa Nucis and Poetria*.⁹

Testa nucis bygger huvudsakligen på Aristoteles' *Retorik* i William av Moerbekes översättning från 1200-talet.¹⁰ Av den bevarade texten är det omöjligt att få en helhetsbild av Mathias' uppfattning om retorikens funktion och teknik. Inledningsvis talar Mathias dock om retorikens första arbetsmoment, *inventio*, på ett upplysande sätt. Under *inuencio* faller »uppfinnandet» av argument, vilket är av två slag. Den första, konstlösa arten (*inartificialis persuasio*) består i fakta som lagar, vittnen, kontrakt m.m. Den andra arten (*artificialis*) delar Mathias i tre kategorier som motsvarar de traditionella *ethos*, *pathos* och *logos*. *Ethos* (*morale*) kopplar Mathias till talaren, *logos* (*reale*) till bruket av entymem och exempla. *Pathos*, eller med Mathias' ord *passionale*, knyts till mottagaren:

Känslan är en sinnesrörelse orsakad av gott eller ont: ett tal som påverkar sinnet till dessa känslor kallas således *passionale*. Känslorna är kärlek, hat, längtan/åtrå, avsky, glädje, sorg, mildhet, vrede, fruktan, djävhet, hopp, förtvivlan. Därför kommer åhöraren att döma enligt den av dessa känslor som det känslomässiga talet leder åhöraren in i.¹¹

Passionerna är alltså centrala för effekten på mottagaren, men hur de skall utnyttjas framgår inte i fragmentet. Hur passionerna tjänar övertygandets syften framgår dock med överväldigande tydlighet i den poetik Mathias lämnade efter sig, *Poetria*.

Mathias mötte i Paris Aristoteles' *Poetik* genom Averroës' förmedling. *Poetiken*

hade översatts från grekiska till syriska på 900-talet, och därifrån till arabiska. Denna text använde Averroës då han 1176 förfärdigade sin kommentar till Aristoteles' *Poetik*. Averroës' kommentar, med exempel från arabisk diktning, översattes 1256 till latin av Hermannus Alemannus. I denna version mötte Europa först Aristoteles' *Poetik*, som varit okänd under medeltiden och i stort sett ända sedan den skrevs.¹² En översättning till latin av Aristoteles' *Poetik* direkt från grekiskt original gjordes av William av Moerbeke 1278, men denna fick aldrig någon spridning.¹³

Bergh lyfter fram Mathias som den veterligen förste i den medeltidslatinska poetiktraditionen som lämnar versifikationens tekniska formaliteter och för in aristoteliska resonemang om poesin i sin diskussion. Av Aristoteles har Mathias fått en tro på en ny diktsyn och analysredskap som saknats i den tidigare traditionen. Bergh sammanfattar:

Mathias blir vidare den förste kände författare som bedömer Vergilius i ljuset av den återupptäckte Aristoteles' *mimesis*-begrepp: *mimesis* motsvarar just Mathias' spekulationer om det rena avbildandet eller åskådliggörandet, *representacio*, som poesins huvuduppgift och speciella karaktäristikum. Detta ger Mathias en ganska märklig plats i europeisk litteraturhistoria.¹⁴

Det vi brukar förknippa med Aristoteles' *mimesis*-begrepp är kanske främst diskussionen av handlingen: fabeln eller *mythos*. Därtill också förstas fiktionens status gentemot det historiskt sanna och förhållandet mellan drama och epos. Kan dessa diskussionspunkter kasta ljus över Mathias' uppfattning om litterär framställning i allmänhet och uppenbarelsens poetik i synnerhet? Egentligen inte, eftersom de praktiskt taget saknas i Mathias' poetik. Varför de saknas, hur de sorterats ut och vad som ersatt dem är emellertid frågor som belyser Mathias' litterära teori och angår den europeiska litteraturens omtolkningar av Aristoteles' *Poetik*.

Inom den arabiska traditionen har en genomgripande omtolkning av *mimesis*-begreppet företagits. Den har förvisso sin grund i att Averroës inte kände till den grekiska diktkonst Aristoteles diskuterade, och Mathias har sedan vidarefört tolkningen. Men snarare än att beskrivas som en fördunklad reflex av Aristoteles' *Poetik* bör förmodligen Mathias' *Poetria* uppfattas som resultatet av en programmatisk och teoretiskt grundad omfunktionering av poetikens grundläggande begrepp.

Som Bergh påpekat, beror en hel del av Averroës' avvikelser från Aristoteles på att Averroës omfattar en i mycket hög grad retorisk syn på poesin. Han hänför poesin till retorikens två kategorier *ars laudandi* respektive *ars vituperandi*: poesins uppgift är alltså att lovorda eller klandra, såsom inom retorikens *genus demonstrativum*.¹⁵ Averroës' beskrivning kan betraktas som en extrem tolkning dels av Aristoteles' åsikt att de äldsta poetiska formerna var satiren (häcklande) respektive hymnen och hyllningsdikten (lovprisande), dels hans påpekande att tragedin skildrar människor som är bättre än vi och i hög grad visar fram dygder, medan

komedin skildrar människor som är sämre än vi och alltså visar fram laster.¹⁶ Innebörden av denna pragmatisering kan knappast överbetonas. I det följande kommer Mathias' förhållande till Averroës inte att diskuteras systematiskt utan endast när det krävs för att belysa just denna aspekt.¹⁷

Averroës' kommentar till Aristoteles' *Poetik* är alltså starkt avhängig av retoriken. Den är därmed pragmatisk på ett helt annat sätt än originalet. I den arabiska traditionen kategoriseras Aristoteles' *Poetik* och *Retorik* som avdelningar av logiken. Retorik och poetik kommer att betraktas som logikens instrumentella och förmedlande delar. Såväl retoriken som poetiken skall alltså förmedla filosofi och moralfilosofi. Denna uppfattning sprids till den latinska skolastiken genom Hermannus Alemannus' översättning.¹⁸ När poetiken knyts till retoriken blir också dess uppgift retorikens: att övertyga.¹⁹

I denna tradition blir retorikens och poetikens huvudsakliga syfte att förmedla och övertyga om sanningar på effektivt vis. Eftersom den filosofiska sanningen är deras objekt försvagas kategorin fiktion: poesin skall ju framställa det som är sant, inte fabulera. Den övertygande framställningen blir det centrala för poesin. Bildmässig framställning samt liknelser och omskrivningar skall övertyga genom att påverka mottagarens känslor, medan retoriken söker samma effekt huvudsakligen genom att påverka mottagarens intellekt.²⁰

Mathias driver denna hållning ännu längre än Averroës. Han diskuterar inledningsvis poesin på ett sätt som inte skiljer sig stort från Aristoteles:

Nästan all annan framställningskonst i tal och skrift lägger tonvikten på förnufts-mässiga omdömen; endast poesin, hävdar vi, rör sig med bildliga (*imaginativa*) uttryck. Därför förliknas diktaren med rätta med målaren. (§ 5)

En erfaren målare lyckas på ett angenämt sätt åskådliggöra ett ting, som i sig självt inte är angenämt att betrakta, genom att finna de harmoniska proportionerna mellan bildens olika delar och färger. På samma sätt gläder den skicklige skalden sinnet, när han lyckas få fantasin att föreställa sig en sak genom dess (väsentliga) egenskaper. (§ 6)²¹

Poeten använder alltså »*imaginativa uttryck*», *sermones imaginatiuos*, för att upprätta en sorts motsvarighet till målarens tavla. Bilderna skall upprättas i föreställningen/fantasin. Det är detta upprättande som avses med *imaginacio* i det följande stycket:

Fantasilösa föreställningen (*imaginacio*) fullbordas med hjälp av tre olika medel: åskådliggörandet, ordens betoning och den poetiska formen (*representacio, tonus, metrum*), men endast åskådliggörandet hör till poesins väsen (*esse*). (§ 7)²²

Imaginacio diskuteras inte vidare. Det Mathias förklarar som tillhörigt poesins väsen är *representacio*, ekot av Aristoteles' *mimesis*.

Representacio betyder inte bara representation, återgivning, utan är mycket starkt laddat med just det åskådliggörande Bergh översätter det med. Mathias understryker att det inte endast rör sig om detaljerad beskrivning: genomgående betonar han att det som återges skall frammanas liksom framför åhörarens ögon.²³

I linje med denna funktion framhäver Mathias också betydelsen av den affekt som kan frammanas genom den överväldigande åskådligheten (bl.a. § 14). De passioner Mathias i sin retorik framhöll som centrala kan alltså åstadkommas just genom poesins bilder och det är poesins uppgift. Enligt den arabiska traditionen skall, som framhållits, *logos* vara retorikens medel att förmedla den filosofiska sanningen medan *pathos* är poesins medel för samma ändamål.

Den verklighetsefterbildning som presenteras hos Mathias innebär alltså att större vikt läggs vid åskådliggörandet och dess teknik samt själva framställningens kraftfullhet än vad som sker när den medeltida kommentartraditionen utvecklar Horatius' *ut pictura poesis*.²⁴ Mathias framför fler distinktioner som angår det bildmässiga. Åskådliggörandet *representacio* tillkommer på två sätt: »Antingen åskådliggörs (*representatur*) en sak genom sina utmärkande egenskaper, i enlighet med vilka den på ett begripligt sätt kan framställas [...] och denna form av åskådliggörande (*representacio*) kan kallas beskrivning (*descripcio*)» (§ 9).²⁵ Denna *descripcio* bör vara visualiserande (*placera ante oculos*), påtalas det, och beskrivningen skall helst återge »påtagliga handlingar» (*acciones presenciales*; § 10–12) för att ge liv åt framställningen.

Det andra sättet att åstadkomma *representacio* är *conformacio*, »efterliknande». »Efterliknandet» kan grovt delas in i liknelse, metafor och ett slags blandning av de två (§ 13–14). I den följande diskussionen konstaterar Mathias att bildledet inte kan vara abstrakt, utan måste vara konkret. Om metaforen heter det att den »inte bör vara vare sig alltför uppenbar eller alltför dunkel» (§ 16), men i fortsättningen betonas just att den skall vara osökt och inte får vara dunkel. Oavsett om bilderna refererar till abstrakta eller konkreta ting bör de alltså vara konkreta, och de skall inte vara svårtolkade eftersom de då förlorar i effekt.

Detta är de centrala kategorierna av bildspråk inom retorisk teori, formulerade på ett något ovanligt sätt.²⁶ Dels kan man måla upp en scen inför åhörarens inre ögon, dels kan man utnyttja det inre bildseendet genom metaforer, liknelser och andra omskrivningar för att framhäva en viss aspekt av en företeelse. I båda fallen utnyttjas det känslomässiga intrycket så att fantasin påverkar intellektet. Men vilken uppfattning om poesins väsen leder detta till?

Från mimesis till representacio: fiktion nedsmält i metafor

Om de tre arterna av liknelser och metaforiska uttryck konstaterar Mathias: antingen görs de »för att uppenbara det hedervärda och för att berömma [...] eller för att tadla något skändligt», eller kan de användas för båda syftena (§ 29–30). Slutsatsen av detta blir alltså omvälvande: »Sålunda är allt poetiskt åskådliggörande antingen avsett att berömma eller att klandra» (§ 31). Bakgrunden är den retoriska omtolkning som tidigare beskrivits hos Averroës. Den centrala effekten av detta förhållningssätt är alltså konstaterandet att poetens uppgift inte är att skapa fiktion utan tvärtom avhålla sig därifrån:

Därför är det inte en skalds uppgift att dikta sagor och sätta in dem i sina verser, emedan den sortens uppfinningar inte åstadkommer den trovärdighet, som en lovprisande utsaga fordrar. (§ 32)²⁷

Mathias fortsätter genast om »uppfinningar»:

Likväl kan de ibland tillätas, om de diktas på ett passande och sanningsenligt sätt, mest för att bereda nöje, ibland också för att maskera någon sanning vars innebörd framgår av själva sagorna. Och då blir det kanske inte sagor utan antingen metaforer eller förändringar av det slag vi redan talat om. (§ 33)²⁸

Det fiktiva skall alltså helst begränsa sig självt till metaforer och motsvarande utbyten av ord eller fraser. Tanken är här uppenbarligen att en metaforisk utsaga som när man kallar en stark man för ett lejon (Mathias' eget exempel, § 20) är osann, eftersom »lejon» används i överförd bemärkelse. Det metaforiska uttrycket är alltså en lögn, men när lögnen som här hålls inom tropens eller omskrivningens gränser är den godtagbar och t.o.m. rekommendabel eftersom den främjar åskådligheten. De sagor skalden *inte* har till uppgift att dikta består alltså av längre sammanhängande falska utsagor, medan det ju hos Aristoteles är mindre viktigt om fabelns *mimesis*: »efterbildning» är sann eller falsk i konkret historisk mening.

Aristoteles säger i *Poetikens* fjärde kapitel att »det som vi betraktar med vämjelse när det uppträder i verkligheten gläder vi oss åt att betrakta på bild, även den mest detaljerade, exempelvis bilder av de mest avskrämda djur eller av lik».²⁹ Själva representationen, utan handling, är den instans av *mimesis* som Averroës utvecklar och Mathias inför i det svenska 1300-talet.

Jag har i ett annat sammanhang diskuterat två huvudkategorier av *mimesis* hos Aristoteles: »efterbildning» och »representation».³⁰ Som »efterbildning» reser *mimesis* frågan *vad* som efterbildas (handlingen, *mythos* och dess komposition). Som »representation» reser *mimesis* frågan *hur* framställandet skall ske (med vilka ord, detaljer o.s.v.). Fabelns *mimesis* består i »efterbildning»; framställningens *mimesis* i »representation». *Mimesis* används alltså om flera företeelser på olika plan, men fabelns *mimesis* är den instans som framstår som överordnad i Aristoteles' diskussion och det är ju därunder frågor om fiktion faller.

»Representation», framställningens *mimesis*, som den diskuteras hos Aristoteles är mer eller mindre neutral beträffande vilka medel som utnyttjas och vilka mål som eftersträvas. Mathias definierar *representacio* inte enbart som återgivning av ett objekt: i hans definition ingår framställningens åskådliggörande, suggestiva kraft. *Representacio* är alltså inte identiskt med denna instans av *mimesis*. Snarast kan Mathias *representacio*-begrepp beskrivas som en utveckling av »representation», nämligen den »representation» som utförs med uppådande av de medel som står till buds för att skapa åskådlighet och konkretion som gör intryck på mottagaren. Därmed påverkas mottagarens känslor, vilket har en gagnelig effekt på mottagarens intellektuella omdöme. Däremot har *representacio* mycket litet att

göra med fabelns *mimesis* »efterbildning»: handling, fiktion, komposition enligt Aristoteles.³¹

Även om denna aspekt inte bör överbetonas, har poesin i den arabiska traditionen alltmer kommit att definieras som ett *medel* att framställa sanningar.³² Innehållet framstår till slut som mer eller mindre givet, poesins uppgift är utformningen. Det finns alltså inget behov av den fabel Aristoteles diskuterar, utom möjligen i enstaka frågor om hur ett stoff bör komponeras. Det som behövs är den medryckande och övertygande framställningen. Enligt Mathias hör alltså inte fiktionen till poesin. Den hos Aristoteles överordnade instansen av *mimesis* – fabeln – har smälts ned i metaforen.³³

Poesi och övertalning

Om nu varje dikt skall utgöra beröm eller klander, behöver Mathias påpeka skillnaden mellan retoriskt och poetiskt beröm. Skillnaden är den som tecknats inledningsvis: det retoriska berömmet sker genom logiska slutledningar medan det poetiska sker genom åskådliggörande och i bunden form (§ 34). Poesins syfte är ju att berömma eller klandra och ytterst leda mottagarna till större dygd, antingen av kärlek till det goda eller av fruktan för bestraffning. Genom åskådliggörandet skall mottagarnas känslor påverkas därhän.

Den laudativa poesin är av fyra slag. »Och det första består i att enkelt och direkt åskådliggöra en sak alltefter dess egenskaper eller med jämförelser (*assimilaciones*), i tillräcklig utsträckning för att göra saken levande (*rem ante oculos ponere*)» (§ 37).³⁴ Detta är alltså den rena deskription samt de liknelser, metaforer m.m. Mathias tidigare beskrivit som de två tillvägagångssätten för *representacio*. Det andra slaget av laudativ poesi utnyttjar samma teknik men kan innebära att man berömmar frikostigheten inte genom att åskådliggöra den, utan i stället genom att åskådliggöra »det skändliga hos girigheten», varvid samma resultat uppnås (§ 38–40). Det tredje slaget betonar affekten i högre grad och har sin utgångspunkt i Aristoteles' diskussion av det kathartiska medlidandet och fruktan.

Genom det uppeggas nämligen själens känslor eller rörelser, såsom fruktan och medlidande, glädje och sorg och liknande; ty när man berättar om synnerligen dygdiga och ädla ting och dessa görs riktigt levande (*bene ante oculos ponuntur*), så upptänds själen av kärlek till och finner sitt nöje i det framställda. (§ 44)³⁵

Det fjärde slaget är signifikativt: det räcker inte att bara väcka känslor genom dessa metoder. Känslorna måste också vara användbara för det pragmatiska syftet:

Därför bör man komplettera framställningen genom att föra in känslor, vilka medverkar till dygdernas förverkligande, som t.ex. upptändande av kärlek till dygden eller fruktan för att något ont skall hända, ty härigenom uppeggas själen häftigt. (§ 47)³⁶

Poesin skall alltså leda mottagarna på den rätta vägen genom att förhålliga dygden och avskräcka från lasterna. I det följande (§ 49 och framåt) utvecklar Mathias några av de trovärdighetskrav som betonas hos Horatius och som är vanliga inom kommentartraditionen: unga skall inte tala som gamla, rätt känslor skall komma till uttryck i framförandet o.s.v.³⁷ Beträffande renässansens mottagande av Aristoteles' *Poetik* brukar framhållas att den tolkas utifrån ett horatianskt, retoriskt perspektiv. Eftersom det är Averroës' version som först blir känd i Europa, har alltså det retoriska perspektivet cementerats från första början. Denna version överensstämmer med skolastikens ideal, liksom den i hög grad stämmer dels med Platons i *Staten* uttryckta fientlighet mot fiktionen och dels med hans åsikt att poesin – om den skall finnas – bör vara uppbygglig. Dess betydelse för renässansens föreställningar om diktens uppbygglighet kan knappast överskattas. Därtill kastar det visst ljus över tillfällesdiktningens popularitet under 1500-, 1600- och 1700-talen; den är ju just demonstrativ.³⁸

Innan Mathias meddelar att han uttömt sitt vetande om sätten att åstadkomma *representacio*, poängterar han effekterna av hyperbol och prosopopeia (§ 60–62): överdriftens och personifikationens åskådliggörande funktion är självklar. Därtill framhålls att det poetiska åskådliggörandet måste fungera i förhållande till *consuetudines, credulitates* och *consideracio* – detta är Averroës' varianter av Aristoteles' *karaktär, tankar* och *scenisk framställning*.³⁹ De två förra kategorierna avser ungefärligen vanor, seder och föreställningar (tro). Under den sista kategorin diskuteras hur man övertygar inte genom förnuftsresonemang utan »genom så säkert och sanningsenligt åskådliggörande att man inte kan tro att saken är uppdikad» (§ 66).⁴⁰

Mathias skiljer alltså mellan två huvudkategorier av litterär framställning. Den ena, poesin, arbetar liksom målarkonsten med bilder och dess övertygande värde ligger i intrycket snarare än den logiska argumentationen. Den andra kategorin, som omfattar snart sagt allt övrigt, baseras just på logisk argumentation. Fiktionen är portförbjuden och härvidlag är Mathias strängare än Averroës, som åtminstone lämnar något utrymme åt fiktionen.⁴¹ Förklaringen förefaller vara att Mathias är mer införstådd med den västerländska litteraturen än Averroës. Averroës var ju inte bekant med de genrer Aristoteles diskuterade när han tolkade diskussionen om poesins väsen. Mathias tar till sig Averroës' syn på poesin som *genus demonstrativum*, men han identifierar aldrig poesin med dramat. Det kan bero på att han kände genren bättre än Averroës gjorde och insåg att dramat inte stämmer med denna beskrivning av poesin. Poesin eller kanske snarare poetiken måste således definieras om ytterligare och föras helt till framställnings- och formuleringsnivån, så att överlappningen mellan poesi och drama alldeles undviks. Averroës hade fört poetiken lång väg åt det hållet, och den horatianska traditionen hade ju redan etablerat poetiken som en fråga främst om metrik, grammatik och retorik. Därmed avlägsnar Mathias det sista av Aristoteles' *mythos* och gömmer den i metaforen.

Representacio avser att skapa en så naturtrogen framställning av ett givet material

att mottagaren inte kan undgå att övertygas. För denna känslomässiga påverkan har en rad tekniker beskrivits. För Mathias är textens syfte såväl inom retoriken som poetiken uppbyggligt: att leda mottagarna på rätt väg. I så måtto sammanfaller retorikens och poetikens syfte med predikans syfte hos den lärde klerken Mathias, och med visionernas syfte hos Birgitta.

Uppenbarelse och poetik

Mathias har klart formulerat att ämnet för *Poetria* är poesin: bunden och bildmässig. Han har också sagt att poesin är den enda litteraturformen som rör sig med bildmässiga uttryck, vilket borde innebära att ingenting av det som sägs om bildspråk har någon relevans för andra litteraturformer än poesin. En sådan tolkning vore förstas orimlig: vad Mathias avser förefaller vara att poesin är den enda litteraturformen där den bildmässiga framställningen är utgångspunkten (*circa sermones imaginatiuos [...] conuersari*, § 5), medan övriga litteraturformer huvudsakligen är logiskt argumentativa men bevisligen kan utnyttja hela retorikens arsenal för bildmässig framställning.⁴² Inte minst inom predikokonsten exploateras ju den bildmässiga framställningen på bekostnad av den logiskt argumentativa.⁴³ Detta betonande av den känslomässiga övertalningen skall förstas ses mot bakgrund av den teologiska hållning bl.a. Anselm av Canterbury på 1000-talet utvecklat i Augustinus' efterföljd enligt principen *credo ut intelligam*: »jag tror för att förstå». Det Mathias säger om bildmässig framställning rörande poesin kan alltså antas uttrycka en principiell hållning till effektiv och ändamålsenlig framställning. Detta framgår också av att han tidigt säger om åskådliggörandet att det behandlas utförligare i retoriken, *Testa nucis*.⁴⁴ En sådan behandling saknas i det bevarade fragmentet, men i Moerbekes översättning av Aristoteles' *Retorik*, som ju var en förlaga till *Testa nucis*, är formuleringen *ante oculos* mycket vanlig. I sin *Retorik* betonar nämligen Aristoteles metaforens effektivitet över huvud taget, och i 1411b–1412a avhandlas just metaforens förmåga att ställa saker som inför ögonen, *pro ommatôn* (i linje med detta ligger ju också den latinska traditionens diskussion av *evidentia*).⁴⁵ Över Moerbekes översättning av *Retoriken*, med utgångspunkt i den arabiska diskussionen av *Poetiken*, synes alltså Mathias ha låtit en av metaforens aspekter bli diktkonstens syftemål samtidigt som *mimesis* stöpts om till metafor. I den mån poetik därmed blivit liktydig med retorik, kan den också användas om all framställning.

I sin prolog lyfter Mathias fram Birgittas uppenbarelser som en större händelse än när Kristus uppenbarade sig i köttet, och argumentet är att med Birgitta kan vi se sanningen för vår inre syn, med andliga ögon i stället för kroppsliga. Sådana formuleringar förekommer också tätt i uppenbarelserna. Med dessa andliga ögon, lär oss Augustinus, ser vi våra tankar eller föreställningar eftersom »visdom är en okroppslig substans och ett ljus i vilket vi ser vad som inte syns för kroppsliga ögon».⁴⁶ Den retoriska och poetiska princip Mathias framhäver är

mycket riktigt den som »sätter framför ögonen», inte de kroppsliga ögonen utan de andliga.

Mathias lade överlag anmärkningsvärt stor vikt vid bilden. Han sammanställde en *Copia exemplorum* med »abstracts» till exempla, belärande narrativa »bilder», för predikanterns bruk; han skrev en bibelkonkordans, *Alphabetum distincionum*, och en utläggning av Uppenbarelseboken som spreds över Europa. Vidare betonade alltså Mathias i sin retorik att passionerna är det främsta medlet att påverka mottagaren och i sin poetik utredde han hur passionerna bäst manipuleras med hjälp av den bildmässiga framställningen. Den omfunktionerade versionen av *mimesis* bygger på ett system där diktkonsten blir läran att genom åskådlighet och bilder väcka de känslor som är funktionella för att övertyga människor om ett givet budskap och driva dem mot dygden.

Man kan notera att själva omfunktioneringen av *mimesis* har sin utgångspunkt i Aristoteles' egna utläggningar. Han kopplar själv efterhärmmningen till lärandet i *Poetiken*, liksom han även gör i *De anima* där han också utreder fantasiföreställningen, *fantasia*. Den mest påtagliga kopplingen mellan efterbildning och inläring är kanske hur man kan ta till sig och lära sig något av den utbildning som man skyr i verkligheten (*Poetiken*, kap. 4). Det är i samband med att de arabiska tänkarna systematiserar Aristoteles' författarskap som imagination och inläring förenas i det belärande, och denna systematisering skulle få vida konsekvenser för den europeiska skolastiken. I sin diskussion av tidens teorier om uppenbarelsen anför Piltz främst Thomas av Aquino, t.ex. för konstaterandet att människan inte kan förstå utan föreställningar, bilder.⁴⁷ Hur ställer sig då denne teolog till framställningskonsten? Enligt Thomas utnyttjar den förstas människans behov av bilder: poesin använder metaforer för att uppnå *repräsentatio*, som vi hyser en medfödd uppskattning av. Den kristna läran utnyttjar dem för att de är så användbara, fortsätter han.⁴⁸ Att han använder ordet *repräsentatio* är inte så märkligt: den inflytelserike Thomas var också bekant med Hermannus' översättning av Averroës.⁴⁹ Vilket är då förhållandet mellan profan och helig framställningskonst? Även det preciseras:

Liksom poesin är oförståelig på grund av dess bristande sanningsvärde, så kan inte det mänskliga förståndet fullt begripa gudomliga ting därför att de överflödar av sanning. Därför behöver bådadera *repräsentatio* genom begripliga/påtagliga figurer.⁵⁰

Thomas av Aquinos föredöme kastar också vidare ljus över Mathias' bestämda vilja att avfärda fiktionen från poesin: poesin har vissa värden, men till dem hör inte dess sanningsvärde. Under alla omständigheter är åskådliggörandet centralt för såväl poesi som andlig undervisning.

Om man godtar resonemanget kring Mathias' uppfattning om förhållandet mellan uppenbarelse och poetik, är den givna följdfrågan: har Mathias' idéer om framställning påverkat utformningen av Birgittas uppenbarelsen och i så fall hur? Frågan reser metodiska problem: kan ett förhållande av det slaget beläggas annat än genom sannolikhetsresonemang, och vilka krav ställer ett sådant?

Mathias avslutar *Poetria* med en dikt som exemplifierar en del av figurerna som hör till den poesi han förespråkar. Men om man söker efter samtida litteratur som stämmer med Mathias' litterära program, lär man knappast kunna finna några texter som tillämpar det i högre grad än Birgittas uppenbarelsen. Ofta talar man om Birgittas »realism» eller t.o.m. »naturalism», och sällan underlåter man att nämna hennes »bilder» – i ett standardverk som *Den svenska litteraturen* ger Anders Piltz två kapitel just rubrikerna »Birgittas bilder» respektive »Birgittas realism».51 Det som brukar kallas Birgittas »realism» är dels de detaljerade och konkreta målningarna ur vardagslivet, dels också de mindre sannolika framställningarna av kroppar i förruttnelse och andra helvetespinor, även de noggrant detaljerade och påträngande. »Realismen» svarar mot det Mathias benämner *descriptio*. Det som brukar kallas Birgittas »bilder» är främst slående konkreta metaforer och liknelser, men därifrån är gränsen mot de stora scenerier som förses med utförlig allegorisk utläggning vag. Metaforiken och liknelserna motsvarar det Mathias kallar *conformatio*. De utförda kristna allegorierna behandlas naturligt nog inte i *Poetria*, men de är fullkomligt beroende av *representatio* för att deras budskap skall gå fram. Bildledet *måste* nämligen utformas så effektivt som möjligt för att sakledet skall ha någon verkan – ett av många goda exempel är *Rev.* VI 52:

Den döda modern syntes likasom krypa ur en mörk och smutsig pöl. Hennes hjärta var utdraget och läpparna avskurna; hakan skälvde, och de långa, skinande vita tänderna skullrade. Näsan var söndergnagd, och de utryckta ögonen hängde ned på kinderna med två trådar. Pannan syntes insjunket, och i dess ställe var ett väldigt, mörkt svalg. Det var intet kött på huvudet; hjärnan kvälde fram som smält bly och flöt ut som tjära. Hennes hals svängde runt såsom det trä, vilket svarvas i svarvstolen och mot vilket det vassaste järn är satt, så att det utan misskund filas av. Brösten var öppet och fullt av långa, tunna maskar, som slingrade sig om varandra. [...] En lång, tjock orm sträckte sig från magens nedre del till dess övre del; den för-enade huvud med stjärt likt en båge och slingrade oupphörligt, såsom ett hjul, runt i kvinnans inälvor. Benen sågo ut som två taggiga käppar, fulla med de vassaste törnen. Hennes fötter liknade paddors.⁵²

Här finns ett antal liknelser, men den framträdande metoden är det vi numera brukar kalla »realism» eller »naturalism»: detaljerade beskrivningar där elementen väljs och utmejslas på ett överväldigande sätt. Mereth Lindgren har med hjälp av just detta exempel visat hur Birgitta utnyttjat kyrkornas bildkonst och skulpturer.⁵³ Den »ekfrastiska» metoden understryker hur medveten Birgitta var om bildens betydelse och hur hon odlade den bildmässiga framställningen.

Vid sidan av denna målände konkretion med åskådliga detaljer, »realismen», utnyttjar alltså Birgitta mycket ofta »bilder» som metaforer och liknelser. Eva Odelman lyfter fram ett exempel som omfattar bådadera samtidigt, när hon visar hur Maria gör »en anslående och vardagsnära personifikation av abstrakta teologiska begrepp, när hon säger, att boten är som en god tvätterska, som tar bort fläckar [...] men ångern är en god blekerska».54

Förutom Birgittas »realism» och Birgittas »bilder» är ytterligare en kategori av bildspråk – fattat i vid bemärkelse – gängse i uppenbarelserna. Hur ytterligt verkligt Birgitta uppfattar bildspråket framgår i fortsättningen av ovan citerade revelation, där den groteska bildens andliga innebörder utläggs då den beskrivna kvinnan avslöjar för Birgitta:

Du, som ser mig, ser mig endast genom kroppslig liknelse, ty om du skådade mig i den gestalt, jag verkligen har, skulle du dö av skräck, eftersom alla mina lemmar äro demoner. Därför är det sant, som skriften säger, att liksom de rättfärdiga äro Guds lemmar, så äro syndarna djävulens lemmar. Jag röner nu, att djävlar äro fästade vid min själ, eftersom mitt hjärtas vilja gjorde mig så vanskaplig.

Detta är alltså bildens utgångspunkt: den bildliga framställning av andliga sanningar som även Jesus förklarar måste bli Birgittas väg till kunskap i *Rev.* VI r8.⁵⁵ Detaljerna utläggs så mycket detaljerat, här ur fortsättningen av *Rev.* VI 52:

Det förefaller dig, som om mina fötter likna paddor. Detta beror på, att jag stadigt stod i synden; fördenskull stå nu djävlar stadigt i mig och bita mig utan att någonsin bliva mätta. Mina ben äro såsom taggiga käppar, eftersom min vilja styrdes av min köttliga begärelse och min lusta. [...] Att en orm sträcker sig från magens nedre till dess övre del, står såsom en båge och svänger runt såsom ett hjul, det beror på att min lust och min begärelse voro oordnade och jag ville äga allt och giva ut det på mångfaldigt och oklokt sätt. Därför slingrar ormen nu runt i mitt inre och biter mig utan förbarmande. Att mitt bröst är öppet och gnagt av maskarna, det visar hur rättvis Gud är. Jag älskade nämligen det ruttna mer än Gud, och mitt hjärtas kärlek stod till det förgängliga.

Liksom skapelsen tolkas som en uppsättning tecken för Guds plan, så är uppenbarelsernas bilder konstruerade som analogier till de andliga sanningarna. Bilden framstår som den främsta vägen till insikt, framom logisk argumentation.

I stor utsträckning är det genom detta slags framställning som uppenbarelsernas budskap förmedlas. Det är en kategori av bildspråk som inte beskrivs i *Poetria*, ett förhållande som ger sig självt utifrån Thomas av Aquinos ovan citerade ord. Vad som bör noteras är att det budskap som framställs på detta sätt alltså är helt beroende av de två första kategorierna av bildspråk: »realism» och »bilder» eller med Mathias' termer *descripcio* och *conformacio*. Det är ju genom dessa tekniker som den teologiska utsagans bildled framställs.

Det är bildspråket som gör Birgittas uppenbarelser till vad de är. Budskapet förmedlas ofta genom de kristet utförda allegorierna men central för effekten på mottagarna är också kraften i bildledets utformning, som skall överväldiga med

sin tydlighet. Vi har redan åberopat Piltz för att konstatera att ansvaret för visionernas slutliga utformning tänktes vila hos visionären. Det stämmer väl med förhållandet mellan de två huvudkategorierna av revelationer. Birgitta Klockars påpekade att det är vanligare med uppenbarelser där Birgitta *hör* Maria eller Kristus berätta saker för henne än uppenbarelser där Birgitta *ser*.⁵⁶ Dessa visioner målar alltså inte upp så omfattande scener som exempelvis den ovan citerade. Ändå uppvisar, som Lindgren påpekat, även de en mängd visuella verkkningsmedel: liknelser, rikt utformade och gärna drastiska bilder.⁵⁷ Själva tekniken för åskådliggörande är alltså i princip densamma oavsett om Birgitta återger sina visuella intryck eller om hon återger formuleringar hon hört. Därtill skapas närvaro i situationen just genom att talsituationen konkretiseras och dramatiseras.

Frågan är bara vad dessa överensstämmelser innebär.

Å ena sidan var det övertygande konkreta språket standard inom predikokonsten, och Bengt Strömberg har påvisat överensstämmelser mellan homiletikens och Birgittas bildspråk. Lindgren har visat hur Birgitta utnyttjat bildkonst i sin litterära framställning och Piltz har påvisat hur Birgitta återbrukar scener och motiv ur fr.a. Uppenbarelseboken och Gamla testamentet.⁵⁸ Att Birgitta ägnade framställningsformen stor omsorg framgår också klart. I den *Vita* biktfaderna Petrus av Alvastra och Petrus av Skänninge skrev efter Birgittas död, beskrivs arbetsgången som att Birgitta själv skrev ned uppenbarelsen, som sedan översattes till latin. Översättningen lästes upp för henne medan hon kontrollerade att den stämde med hennes svenska version, så att inte ett ord lades till eller drogs ifrån, utan allt var exakt som hon sett och hört det. Men om hon var sjuk, kom biktfadern och en skrivare till henne och hon berättade på svenska som läste hon innantill. Därpå dikterade biktfadern hennes ord, men på latin, för skrivaren som skrev ned dem i hennes närvaro. Sedan lästes de upp för henne att kontrollera.⁵⁹ Hur väl Birgittas latinkunskaper räckte för kontrollen är svårt att avgöra. Den noggrannhet i återgivandet som frammanas kan betraktas som en gängse topos.⁶⁰

Å andra sidan vill man i allmänhet inte tillskriva Birgitta särdeles stor teknisk medvetenhet, trots att Klockars en gång för alla visat hur aktivt och självständigt Birgitta tog in stora stycken av sin tids lärdom och smälte in i uppenbarelserna.⁶¹ Skälet är att revelationerna är stilistiskt ojämna och till synes utan större litterär bearbetning. Det formulerades av Knut B. Westman i början av 1900-talet: »här har allt ännu den konkret-historiska tillfällighetskaraktären i behåll till en grad, som sällan återfinnes i andra revelationer. Det är visioner sedda, uppenbarelser undfångna i en bestämd situation, av en bestämd anledning, och sedan nedskrivna utan någon litterär bearbetning. Därav det friska och omedelbara och det utpräglat personliga». ⁶² Beskrivningen av uppenbarelserna har senare modifierats men sällan på något grundläggande sätt. Klockars påtalar en episod där Birgitta vid bearbetningen av en vision plötsligt får en ny vision där hon får veta hur den förra bör ändras. »Men inte alltid fick Birgitta vid omarbetningen hjälp av en ny vision. Ofta fick hon själv mödosamt slipa sitt budskap för att ge uttryck för vad hon ville ha sagt. Även om hon vinnlade sig om att finna en lämplig form för sina

revelationer, hade hon ingen tanke på att 'författa' i modern bemärkelse». ⁶³ Även Bergh framhåller att Birgitta inte strävat efter att tillfredsställa några bestämda estetiska ideal och säkerligen inte underkastat sina verk någon estetisk eller litterär granskning på sådant sätt som en författare skulle: »Hennes stil blir mycket riktigt ofta brådslande, hon hugger tag i de bilder som inställer sig snabbast; hon riskerar helt enkelt inte att förlora greppet om det hon upplevt i extasen». ⁶⁴ Kjerstin Norén formulerar det i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*: »Uppenbarelserna är bara medvetna om sitt ändamål, språkligt arbetar de på ett intuitivt plan». ⁶⁵

Kan Birgitta ha varit opåverkad i fråga om framställningstekniken? Förvisso avslöjar uppenbarelserna inte mycket av stilistisk bearbetning – ingen av bikt-fäderna förefaller ha lagt sig vinn om att åstadkomma ett formellt högtstående eller ens helt korrekt latin. ⁶⁶ Men det hörde heller inte till genren. Bildspråkets konstruktion, däremot, måste beskrivas som en betydelsefull instans av litterär bearbetning i uppenbarelserna. Utan den hade uppenbarelserna aldrig fått det inflytande de fick.

Om Mathias' inflytande såväl på Birgitta som på uppenbarelsernas utformning formulerar sig Carl-Gustaf Undhagen: »His influence on her religious development, as on the content and form of her revelations, was no doubt very significant during these years [1344–48, efter Birgittas makes död]», men preciserar inte vari inflytandet kan ha bestått. ⁶⁷

Av bikt-fäderna var Mathias den som lade grunden till Birgittas stora inflytande. I den revelation där Birgitta fick sin kallelse, förefaller Herren ha givit uttryckliga order om att Mathias var den som skulle administrera det hela:

Hör vad jag säger och gå till magister Mathias, din bikt-fader, som är erfaren i att skilja mellan de två andarna. Säg honom å mina vägnar vad jag säger dig, att du skall vara min brud och min kanal och höra och se andliga ting, och min ande skall vara med dig ända till döden. ⁶⁸

Samtidigt som Birgitta utsågs till kanal, utsågs alltså Mathias till granskare och rådgivare. Som redan påpekats, har Piltz visat att »kanalen» ansågs ansvara för den slutliga formuleringen av ett medvetandeinnehåll. ⁶⁹ Mathias' uppdrag var också att sprida uppenbarelserna. I första hand riktade man sig mot svenska avnämare: Mathias skrev en introduktion till Birgittas text på svenska och efterhand kom det latinska förordet till. ⁷⁰ En uppgift från Alvastra-priorn Petrus Olavi styrker Mathias' inflytande på Birgitta: hon berättade alltid sina syner för Mathias och hon lydde vadhelst Mathias beslutade i fråga om dem. ⁷¹ Det står klart att bikt-fäderna åtminstone senare hade till uppgift att se över revelationerna främst avseende klarhet och dogmatisk renlärighet. ⁷² Borde inte också Mathias' tankar om ändamålsenlig litterär framställning ha påverkat framställningsformen när Birgittas uppenbarelser skulle spridas till världen?

Helt säkert var förutsättningen för Birgittas osedvanligt verkningsfulla framställning att hon var begåvad med ett ovanligt sinne för konkretion: bildmässig gestaltning. Men att hon exploaterade sin begåvning i den mån hon gjorde förefaller vara

resultatet av målmedveten uppmuntran från tidigaste skede – från Mathias. Han behöver inte ha redigerat uppenbarelserna, inte heller ha teoretiserat. Men han kan ha visat på vägar och möjligheter att övertyga och från första stund ha hållit Birgitta medveten om bildens betydelse för effektiv framställning. Finner man detta sannolikt, är det ändå inte belagt. Ytterst gäller frågan förmodligen huruvida Birgittas uppenbarelser betraktas som produkter av ett inspirerat naturfenomen eller av en intellektuell och litterär miljö.

Noter

Arbetet med denna uppsats gjordes möjligt av ett välvilligt bidrag från Kungliga Vetenskapsakademien ur Per Erik Lindahls fond.

¹ Carl-Gustaf Undhagen, »Special Introduction», *Sancta Birgitta. Revelaciones I*, ed. Carl-Gustaf Undhagen (Samlingar utgivna av Svenska fornskriftsällskapet [SFSS] 2:VII:1), Uppsala 1978 [s. 38–226], s. 38.

² Sane stupendior est hec apparicio illa, qua se per carnem monstravit. Illa carnis superficiali carnalibus oculis ingessit, hec Deum et hominem spiritualibus oculis ingerit. (SFSS 2:VII:1, s. 234–235.) Översättningarna är mina egna när inte annat framgår.

³ Hjalmar Sundén, *Den heliga Birgitta. Örmungens moder som blev Kristi brud*, Stockholm 1973, s. 11–17. Undhagen stöder Sundéns antagande (»Special Introduction», s. 45 n52).

⁴ *De trinitate XV.viii.40–44. (Sancti Aurelii Augustini de Trinitate Libri XV [Libri XIII–XV])*, Cura et Studio W.J. Mountain, Corpus Christianorum L, A, Turnholti 1968.)

Det förtjänar kanske noteras att Augustinus här definierar den typologiska tolkningsnivåns utgångspunkt gentemot retoriken när han kommenterar att Paulus inte finner allegori i ord utan i händelser (XV.ix.27–33).

⁵ Quis enim non uidet cogitationem suam? Et quis uidet cogitationem suam (non oculis carnalibus dico sed ipso interiore conspectu)? Quis non eam uidet, et quis eam uidet? Quandoquidem cogitatio uisio est animi quaedam siue adsint ea quae oculis quoque corporalibus uideantur uel ceteris sentiantur uisibus, siue non adsint et eorum similitudines cogitatione cernantur; siue nihil eorum sed ea cogitentur quae nec corporalia sunt nec corporalium similitudines sicut uirtutes et uitia, sicut ipsa denique cogitatio cogitatur (*De trinitate XV.ix.54–62*).

⁶ Se bl.a. Mereth Lindgren, »Birgitta och bilderna», *Heliga Birgitta – budskapet och förebilden*, red. Alf Härdelin och Mereth Lindgren, Stockholm 1993, s. 231–251.

⁷ Anders Piltz, »Inspiration, vision, profetia. Birgitta och teorierna om uppenbarelsen», *Heliga Birgitta – budskapet och förebilden*, red. Alf Härdelin och Mereth Lindgren, Stockholm 1993 [s. 67–88], s. 78–84.

⁸ *Ibid.*, s. 83.

⁹ Stanislaw Sawicki, »Poetria och Testa Nucis av Magister Matthias Lincopensis», *Samlaren* 1936, s. 109–152; *Magister Mathias Lincopensis. Testa Nucis and Poetria*, ed. & tr. Birger Bergh, SFSS 2:IX:2, Stockholm 1996. Bergh har också publicerat en svensk översättning av poetiken, men med Sawickis utgåva som förlaga: *Magister Mathias från Linköping. Poetria*. I översättning av Yvonne Sörbom, Göran Sörbom och Birger Bergh samt med inledning av Birger Bergh, Institutionen för estetik, Uppsala universitet. Kurslitteratur nr 11, 2:a uppl., Uppsala 1993. Se även Bergh, »Critical Notes on Magister Mathias' Poetria», *Eranos* 76, 1978, s. 129–143.

¹⁰ Birger Bergh, »Introduction», *Magister Mathias Lincopensis. Testa Nucis and Poetria* [7–13], s. 8.

¹¹ Passio est motus anime sensitue in bonum uel malum; oratio igitur prouocans animam in hos motus passionalis uocatur. Sunt autem passionnes amor, odium, desiderium, abominatio, delectatio, tristitia, mansuetudo, ira, [amor] audacia, spes, desperatio. In quamcumque itaque harum inductus fuerit auditor sermonibus passionum illatis, secundum eam iudicabit. (§ 12–14) Eftersom uppräknigen baseras på motsatspar, bör utgåvans upprepade *amor* säkerligen läsas *timor*, vilket Monika Asztalos bland många andra värdefulla synpunkter påpekat för mig.

¹² Se t.ex. O.B. Hardison, »The Place of Averroes' Commentary on the *Poetics* in the History of Medieval Criticism», *Medieval and Renaissance Studies*, Durham, N.C., 1970 [s. 57–81], s. 57–58.

¹³ Se Birger Bergh, »Magister Mathias och den medeltidslatinska poetiktraditionen», *Magister Mathias från Linköping: Poetria* [s. 5–28], s. 20–21 (artikeln först tryckt i *Lychnos* 1975–76, s. 68–84); Ismail M. Dahiyat, *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle. A Critical Study with an Annotated Translation of the Text*, Leiden 1974; Hardison, »The Place of Averroes' Commentary».

¹⁴ Bergh, »Magister Mathias och den medeltidslatinska poetiktraditionen», s. 25–26.

¹⁵ *Ibid.*, s. 22–25.

¹⁶ I linje med ett sådant resonemang försvarar Dantes *Komedi* sin genrebeteckning: den innehåller ju klander av olika laster (se *Classical and Medieval Literary Criticism. Translations and Interpretations*, ed. Alex Preminger, O.B. Hardison jr, Kevin Kerrane, New York 1974, s. 345–347).

¹⁷ Se vidare t.ex. H.A. Kelly, »Aristotle–Averroes–Alemanus on Tragedy: The Influence of the *Poetics* on the Latin Middle Ages», *Viator. Medieval and Renaissance Studies* 10, 1979, s. 161–209; Richard Walzer, *Greek into Arabic. Essays on Islamic Philosophy*, Oxford 1962; Wolfhart Heinrichs, *Arabische Dichtung und griechische Poetik. Hazim al-Qartagannis Grundlegung der Poetik mit Hilfe aristotelischer Begriffe*, Beirut 1969; Salim Kemal, *The Poetics of Alfarabi and Avicenna*, Leiden – New York – København – Köln och Deborah Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, Leiden – New York – København – Köln 1990.

¹⁸ Minnis/Scott, *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100–c.1375. The Commentary Tradition*, Oxford 1988, s. 279–281.

¹⁹ Dahiyat, *Avicenna's Commentary*, s. 15.

²⁰ Minnis/Scott, *Medieval Literary Theory*, s. 282–284.

²¹ Omnes plerumque sermocinales facultates circa sermones intellectuales arbitantes insistere poetriam solam circa sermones imaginatiuos asserimus conuersari. Vnde merito similitudinem habet poeta cum pictore. 6 Sicut enim pictor peritus rem, que in se delectabilis non esset aspicere, propter conuenienciam in dispositione parcium picture et colorum delectabiliter inuenitur representare, sic poeta perfectus delectat animam in faciendo rem secundum suas proprietates imaginari.

Översättningarna från *Poetria* utgår från Berghs översättning. Vissa av parenteserna är hans, men jag har också tillfogat några. Eftersom Berghs svenska översättning baseras på Sawickis förlaga som inte är helt tillförlitlig (se Bergh, »Critical Notes on Magister Mathias' *Poetria*»), har översättningen här ändrats på några punkter utifrån Berghs nya utgåva och översättning av *Poetria*.

²² Completur autem imaginatio per tria, scilicet per *representationem*, *tonum* et *metrum*, et sola quidem representatio est de esse poetrie.

²³ ostensio rei per sermonem, tanquam iam ante oculos fieri videatur, § 8, et pass.

²⁴ Om den traditionen, se Karsten Friis-Jensen, »Horace and the Early Writers of Arts of Poetry», *Sprachtheorien in Spätantike und Mittelalter*, hrsg. Sten Ebbesen, Tübingen 1993, s. 360–401.

²⁵ Aut enim representatur res per suas proprietates, secundum quas intelligibiliter representari potest /.../ et hec representatio nominari potest *descriptio*.

»Begriffligt», *intelligibiler*, förefaller snarast innebära att framställningen utnyttjar intellektet, enligt Aristoteles' och Augustinus' uppdelning mellan intellekt och imagination.

Samtidigt syftar ju också denna art av framställning till *imaginatio*.

²⁶ Quintilianus anför *repraesentatio* som en synonym till *evidential energeia*, den figur som består i det livaktiga åskådliggörandet av ett motiv, en scen e.l.dyl.: *Institutio oratoria* 8.3.61 (*The Institutio Oratoria of Quintilian*, with an English Translation by H.E. Buder, III, London/Cambridge, Massachusetts 1953); se Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, § 811 och 812, där även *evidentia* och *imaginatio* kopplas samman. Lausberg konstaterar att för *narratio*, i den fortskridande framställningen, är *evidentia* en stegring av de nödvändiga dygderna »klarhet» och »trovärdighet» (§ 811). Klarheten i formulering, bild, sammanhang drivs alltså längre än nödvändigt med *evidentia*, och trovärdigheten består dels i den detaljerade bild som är ägnad att övertyga, dels också i de olika medel varmed poeten drar in mottagaren i den scen som målas upp: historiskt presens, direkt tilltal, rums- och tidsadverbial som »här», »nu» o.s.v.

²⁷ Vnde adinuenire fabulas et interponere in metris non spectat ad poetam, quoniam huiusmodi inuenciones non faciunt credulitatem, quam requirit sermo laudantis.

²⁸ Admittuntur tamen quandoque, si conuenienter fingantur et verisimiliter, maxime propter delectandum, nonnumquam etiam propter occultacionem alicuius veri per ipsas fabulas intellecti. Et tunc forte non eueniunt fabule sed aut methafore aut permutaciones huiusmodi, de quibus iam dudum diximus.

²⁹ *Aristoteles. Om diktkonsten*. Ny övers. av Jan Stolpe, inl. Arne Melberg, Göteborg 1994; *Aristotle. The Poetics. »Longinus» On the Sublime. Demetrius On Style*, with an English Translation by W. Hamilton Fyfe, London, New York 1927.

³⁰ Mats Malm, »Mimesis: efterbildning och representation», *Samlaren* 1993, s. 64–80.

³¹ Som Bergh påpekar är inte Mathias' distinktioner identiska med Averroës', vilken ger *representatio* platsen som poesins slutprodukt, motsvarande Mathias' *imaginatio*: »Mathias' *representatio* ersätter således Hermannus' *assimilatio* respektive *sermo ymaginativus*» (»Magister Mathias och den medeltidslatinska poetiktraditionen», s. 22).

³² Så kritiserar Deborah Black O.B. Hardison för att överdriva uppfattningen om poetiken som en 'tom' disciplin (*Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*, s. 5–6).

³³ Mot denna tolkning kan invändas att poesin ju ändå omfattar handlingar. Poesin är antingen lovprisande eller klandrande, och »diktkonsten är inte ett åskådliggörande av människan som kroppslig uppenbarelse utan av hennes hederliga eller skamliga, berömvärda eller klandervärda handlingar» (§ 31). Det borde innebära att poesin ändå måste se till handlingens komposition, vilken ju ingår i »efterbildning» vare sig den bygger på fakta eller *facta*. Men det som behandlas hos Mathias är faktiskt inte handlingen och dess komposition: det är »handlingar» (*acciones*). Och innebörden av ovanstående citat framgår i § 12: »en sak bör åskådliggöras genom påtagliga handlingar (*acciones presenciales*) /.../ emedan det är en behagligare form av åskådliggörande än vad som åstadkommes genom vilka som helst andra egenskaper». Rörelse och omväxling gör framställningen mer medryckande och övertygande. Det som betonas är alltså enskilda händelser, inte handling/story som fabeln, *mythos*, definieras hos Aristoteles.

³⁴ Et prima, quando simpliciter et directe res representatur secundum suas proprietates aut assimilaciones, quoad sufficit rem ante oculos ponere.

³⁵ Per quam scilicet excitantur anime passiones vel motus, vt timor et misericordia, gaudium et tristitia et hiis similia. Cum enim narrantur res summe virtutis et honestatis et bene ante oculos ponuntur, accenditur anima in amorem et delectatur in eis.

³⁶ Oportet igitur adiungere hiis sermonem inducentem passiones cooperantes exequcioni virtutum, cuiusmodi est amor incensus ad virtutem aut timor euenientis mali. Per hoc enim vehementer incitatur anima.

³⁷ Se därom Friis-Jensen, »Horace and the Early Writers of Arts of Poetry».

³⁸ Se vidare Hardison, *The Enduring Monument. A Study of the Idea of Praise in Renaissance Literary Theory and Practice*, Chapel Hill 1962.

³⁹ Se Hardison, »The Place of Averroës' Commentary», s. 70.

⁴⁰ Exemplet på hur trovärdighet upprättas baseras på konventionella sök-loci: »Dessa

omständigheter: vem, vad, var, med vilka hjälpmedel, varför, på vad sätt, när, såsom vi nu visat med olika dikter, bör alltså åskådliggöras i versen för att dikten skall få trovärdighet» (§ 74). Att de metoder som exemplifieras – historiskt presens, tids- och rumsadverbial som konkretiserar scenen, platsbestämmande digression o.s.v. – i hög grad sammanfaller med de språkliga verktygsmedel som traditionellt underordnas figuren *evidentia* (Lausberg 1960, § 812–819), förvånar knappast med tanke på de nära kopplingarna mellan *representatio* och *evidentia* i övrigt.

⁴¹ Å ena sidan är det Averroës som etablerar tanken att fiktion inte ingår i poeters arbetsuppgifter (Et patet ex hiis que dicta sunt de intentione sermonum poeticorum, quoniam representationes que fiunt per figmenta mendosa adinventitia non sunt de opere poete. /.../ Poete vero ponunt nomina rebus existentibus, et fortassis loquuntur in universalibus; ideoque ars poetrie propinquior est philosophie quam sit ars adinventicia proverbiorum /.../ Et plurimum eius cui innitendum est in arte laudativa sive tragedia est ut sint res a quibus sumitur imitativa representatio res existentes in natura, non res adinventicie sive figmentales quibus ficta sunt nomina; *Averrois expositio poeticae, interprete Hermannno Alemanno, seu Poetria Ibinrosdin*. Textum receptum revisit L. Minio-Paluello, *Aristoteles Latinus XXXIII*, editio altera, Bruxelles-Paris 1968, s. 51–52). Å andra sidan bibehåller Averroës, till skillnad från Mathias, Aristoteles' fokus på dramat (som han förstår det) och har också fler spår av föreskrifter om handlingens sammansättning och enhet (»oportet ut ars in hoc imitetur naturam, videlicet ut, omnia que agit, agat secundum unum propositum et ad unum finem»; *Averrois expositio*, s. 51). Averroës understryker att just fiktionen kan göras naturtrogen genom att målas upp på ett övertygande sätt (»Et oportet ut sit fabularis adinventio pavorosa dolorosa inventio quasi ante oculos constituta, que quasi ex visu fidem habeat. Quando enim fabularis narratio ambigua fuerit et adinventio adinventione dubitabili, non aget actionem que per ipsam intenta fuerat. Quod enim non crediderit quis non movebit eum neque ad timendum neque ad miserendum»; *Averrois expositio*, s. 56).

⁴² Den troliga bakgrunden till Mathias' påstående är den arabiska traditionens uppfattning om den »imaginativa syllogismen» som grundläggande princip för poesin (därom, se Black, *Logic and Aristotle's Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy*.

⁴³ Se t.ex. Bengt Strömberg, *Magister Mathias och fransk mendikantpredikan*, Stockholm 1944. Jfr också Helga Koch, »Lignelses-, symbol- och billedsprog hos Birgitta. Visdommens efterföljelse som imitatio Christi et Mariæ», *Birgitta. Hendes værk og hendes klostre i Norden*, red. Tore Nyberg, Odense 1991, s. 471–489.

⁴⁴ Ponitur autem res ante oculos, quando inducitur tanquam presencialiter operans, sicut in *Testa nucis* plenius ab Aristotile assumpsimus (§ 11). Det ord som föregår meningen är *representatio*, men eftersom stycket avhandlar *descriptio* kan det möjligen vara endast denna underavdelning som sägs behandlas i *Testa nucis*.

⁴⁵ *Aristotle. The »Art» of Rhetoric*. With an English Translation by John Henry Freese, London 1947; *Aristoteles Latinus XXXV 1–2. Rhetorica. Translatio Anonyma sive Vetus et Translatio Guillelmi de Moerbeka*, ed. Bernhardus Schneider, Leiden 1978.

⁴⁶ Incorporalem substantiam scio esse sapientiam et lumen esse in quo uidentur quae oculis carnalibus non uidentur (*De trinitate* XV.viii.1–3).

⁴⁷ Anders Piltz, »Inspiration, vision, profetia. Birgitta och teorierna om uppenbarelsen», s. 79, n49: »connaturale est homini secundum statum præsentis vitæ ut non intelligat sine phantasmate» från *Summa theologiae* II–II.q.174.a.2.ad 4. Se även ra. 75, 6.

⁴⁸ Ad primum ergo dicendum quod poetica utitur metaphoris propter representationem, representatio enim naturaliter homini delectabilis est. Sed sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem, sicut jam dictum est (*Summa theologiae*, ra. 1, 9).

⁴⁹ Hardison, *The Enduring Monument*, s. 14.

⁵⁰ ... sicut poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis, ita etiam ratio humana perfecte capere non potest divina propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repræsentatione per sensibiles figuras (*Summa theologiae*, ra2æ. 101, 2).

⁵¹ *Den svenska litteraturen* I, red. Lars Lönnroth och Sven Delblanc, Stockholm 1987, s. 82–83.

⁵² *Himmelska uppenbarelser I–IV*, övers. Tryggve Lundén, Malmö 1957–1959; *Sancta Birgitta. Revelaciones VI*, ed. B. Bergh (SFSS 2:VII:6), Stockholm 1991.

⁵³ Lindgren, »Birgitta och bilderna».

⁵⁴ Eva Odelman, »Uppenbarelsernas retorik» *Heliga Birgitta – budskapet och förebilden*, red. Alf Hårdelin och Mereth Lindgren, Stockholm 1993 [s. 15–21], s. 19.

⁵⁵ Se Lindgren, »Birgitta och bilderna», s. 231.

⁵⁶ Klockars, *Birgitta och böckerna*, s. 64.

⁵⁷ Lindgren, »Birgitta och bilderna», s. 231–232.

⁵⁸ Strömberg, *Magister Mathias och fransk mendikantpredikan*, Stockholm 1944, s. 163–175; Lindgren, »Birgitta och bilderna»; Piltz, »Uppenbarelserna och uppenbarelserna. Birgittas förhållande till bibeln», *Birgitta. Hendes værk og hendes klostre i Norden*, red. Tore Nyberg, Odense 1991, s. 447–469, samt Piltz, »Inspiration, vision, profetia. Birgitta och teorierna om uppenbarelserna».

⁵⁹ ... vel illa verba diuinitus ei data scribebat in lingua sua materna manu sua propria, quando erat sana, et faciebat illa translata in lingua latina fidelissime a nobis confessoribus suis et postea ascultabat illa cum scriptura sua, quam illa scripserat, ne vnum verbum ibi plus adderetur uel deficeret, nisi que ipsa in visione diuinitus audierat et viderat. Si vero erat infirma, vocabat confessorem et scriptorem suum secretarium ad hoc specialiter deputatum, et tunc ipsa cum magna deuotione et timore Dei et aliquando cum lacrimis referebat ei verba illa in vulgari suo cum quadam attenta eleuacione mentali, quasi si legeret in libro, et tunc confessor dicebat illa verba in lingua latina illi scriptori, et ille scribebat illa ibidem in sua presencia, et postea cum erant verba conscripta, ipsa volebat illa ascultare et ascultabat valde diligenter et attente (*Acta et processus canonizacionis beate Birgitte*, ed. Isak Collijn (SFSS 2:1), Uppsala 1924–31, s. 84).

⁶⁰ Bridget Morris, »Labyrinths of the Urtext», *Heliga Birgitta – budskapet och förebilden*, red. Alf Hårdelin och Mereth Lindgren, Stockholm 1993 [s. 23–33], s. 24.

⁶¹ Birgit Klockars, *Birgitta och böckerna*, andra uppl., Stockholm 1973.

⁶² Knut B. Westman, *Birgitta-studier*, ak. avh. Uppsala 1911, s. 4.

⁶³ Klockars, *Birgitta och böckerna*, s. 29–30.

⁶⁴ Birger Bergh, »Birgittas djävulsskildringar», *Credo* 54, 1973 [s. 108–115], s. 108–109.

⁶⁵ Kjerstin Norén, »Själén är av långt bättre natur än kroppen. Om Birgitta av Vadstena», *Nordisk kvinnolitteraturhistoria I*, red. Elisabeth Møller Jensen, Eva Hættner Aurelius, Anne-Marie Mai, Höganäs 1993 [s. 120–134], s. 124.

⁶⁶ Odelman, »Uppenbarelsernas retorik», s. 15–21. Se även Hans Aili, »St. Birgitta and the Text of the Revelaciones. A Survey of Some Influences Traceable to Translators and Editors», *The Editing of Theological and Philosophical Texts from the Middle Ages*, red. Monika Asztalos, Stockholm 1986, s. 75–91.

⁶⁷ Carl Gustaf Undhagen, »General Introduction», *Sancta Birgitta. Revelaciones I*, ed. Carl-Gustaf Undhagen (SFSS 2:VII:1), Uppsala 1978 [s. 1–37], s. 9–10; se även Klockars, *Birgitta och böckerna*, s. 17, 222.

⁶⁸ Audi que loquor et vade ad magistrum Mathiam, confessorem tuum, qui expertus est duorum spirituum secundum discrecionem, dic ei ex parte mea, que dico tibi, quia tu eris sponsa mea et canale meum et audies et videbis spiritualia, et spiritus meus permanebit tecum vsque ad mortem (*Acta et processus canonizacionis beate Birgitte*, s. 81).

⁶⁹ Piltz, »Uppenbarelserna och uppenbarelserna», s. 451, samt »Inspiration, vision, profetia. Birgitta och teorierna om uppenbarelserna».

⁷⁰ Jan Liedgren, »Magister Matthias' svenska kungörelse om Birgittas första stora uppenbarelse. Ett förbisett dokument i riksarkivet», *Meddelanden från svenska riksarkivet för år 1958*, Stockholm 1961, s. 101–116.

⁷¹ Reuelaciones quoque, quas habuerat in patria Swecie, semper eas reuelauerat magistro Mathie et isti testi loquenti cum humilitate, et obediebat super hoc, quicquid determinabatur a dicto magistro Mathia (*Acta et processus canonizacionis beate Birgitte*, s. 489).

⁷² Undhagen, »General Introduction», s. 8–11.

Anders Cullhed

På låtsas med Tasso

I Torquato Tassos korsfararepos *Det befriade Jerusalem* (1581) händer märkliga ting. En hel serie erotiska intriger – i synnerhet trassliga triangelhistorier – försenar den heliga stadens befrielse. Vålnader och andeväsen uppenbarar sig i riddarnas drömmar, demoniska krafter driver sitt dunkla spel i de palestinska skogarna, och den undersköna häxan Armidas atlantiska öar är helt och hållet förtrollade, ett bländverk som upplöses i luften. Såväl erotiken som magin bidrog förvisso till verkets popularitet, men de ställde också till med problem för den känslige och självkritiske författaren. Hur gick egentligen alla kärleksäventyren ihop med korsfararnas heliga nit – det vill säga med motreformationens stränga allvar och asketiska påbud, tydliga i den italienska kulturen just under 1500-talets sista decennier? Och hur gick det myllrande persongalleriet jämte alla dess förvecklingar, inte minst de erotiska, ihop med de goda gamla kraven på epikens enhetlighet och sannolikhet?

Det är inte säkert att de gick ihop, och just i denna regelvidrighet ligger nog, skulle jag tro, en del av spänningen och storheten i *Det befriade Jerusalem*. Men en sådan uppfattning är tyvärr frukten av vårt moderna litteraturkritiska lättsinne, mottagligt för asymmetrier och normbrott av olika slag. För Tasso var de gamla reglerna, energiskt inpräntade av epokens litterära auktoriteter, att ta på djupaste allvar. I sitt berömda verk tänjde han den aristoteliska poetiken till en bristningsgräns – utan att någonsin vilja förkasta eller ens modifiera den i grunden. Redan när Tasso skrev sitt första utkast till korsfarareposet, ungdomsverket *Rinaldo*, tryckt 1562, kände han ett starkt behov av att pröva sin konst mot det klassiska regelverket, en kritisk reflexion som resulterade i hans första *Discorsi*, nämligen *dell'arte poetica* (Tal över den poetiska konsten). Men när den här brådmogna traktaten sent omsider sändes till trycket, 1587, hade författaren redan givit ut sin stora *Liberata*, varför poetiken från ynglingaåren syntes honom otillräcklig. Så tog han itu med den grundliga revision och komplettering som avsatte ett betydligt digrare verk, *Discorsi del poema eroico* (Tal över hjältedikten), publicerat strax före hans död, 1594. För denne diktare var verkligen litteraturteorin en livsnödvändighet, både grundvalen och korollariet, en serie följsatser, till hans rastlösa konstnärliga produktivitet.

Däri var han också ett barn av sin tid och sitt land, formligen besatt av retorik, kritik och poetik. Alltsedan humanisten Giorgio Vallas första fullständiga översättning till latin av Aristoteles' *Poetik* (1498) hade italienarna utvecklat en exemplös poetologisk aktivitet, numera granskad och summerad av Bernard Weinberg i två mäktiga volymer, en kritisk verksamhet som knappast tilltalat eftervärlden, åtminstone inte sedan romantikens räfst och rättarting med klassicismens petimätrar.¹ Det är också sant att 1500-talets italienska poetikböcker inte gick fria från knappologi, och epokens systematiker nummer ett, Julius Caesar Scaliger, var knappast någon musisk själ av format. Men stor sak. Den som anstränger sig att tränga in bara någon bit i denna ymniga tradition av vittra traktater och föreskrifter, får riklig lön för mödan. Där förebådas eller föreligger *in nuce* en rad av de knäckfrågor som står i centrum för nuets litteraturteoretiska diskussion. Och Tassos bägge *Discorsi*, tillkomna när detta hundraåriga kritiska meningsutbyte i högrenässansens Italien gick mot sitt slut, hör definitivt till traditionens höjdmärken och kulminationspunkter.

Här ska nu inte göras något försök att ens summariskt återge huvudpunkterna i epokens kritiska doktriner, nästan alltid ett resultat av lärdomarna från de gamla mästarna Aristoteles och Horatius, från retorikens hävder och samtidens poetiska praxis. Den sistnämnda var central i sammanhanget – och då avser jag inte bara Tassos egna eper. Periodens stora stöttesten var när allt kommer omkring Ludovico Ariosto, vars voluminösa, fantastiska och parodiska riddardikt *Den rasande Roland* (1516) häftigare än något annat jämförbart verk tycktes sätta den gamla aristoteliska poetiken ur spel. Genom hela seklet kom humanisterna att dryfta Ariostos yviga avvikelser från traditionens dekorum. Tasso beskrev själv problemet på effektivast möjliga vis i den andra boken ur *Discorsi dell'arte poetica*.² I *Den rasande Roland* hade Ariosto

som avlägsnat sig från spåren av de antika författarna och från Aristoteles' regler, famnat många och olikartade handlingar, och han läses och läses om av folk i alla åldrar och alla kön, är känd på alla språk, behagar alla, ja, alla lovprisar honom, han lever och föryngras alltjämt i sitt rykte, och ärorik flyger han över de dödligas tungor; medan å andra sidan Trissino, som föresatte sig att respektfullt efterbilda Homeros' dikter och som höll sig till Aristoteles' föreskrifter, omtalas av få, läses av mycket få, prisas av nästan ingen, förblir stum på världsteatern och död för människornas ögon, med nöd och näppe begravnen hos bokhandlarna eller på någon enstaka litteratörs studerkammare.

Så fick hela epoken sitt eget gräl mellan de gamla och de moderna. För Tasso blev problematiken akut. Det ärevördiga exemplet och den knäsatta normen hade att tampas med det samtida, ofta regelvidriga bruket (*uso*). Den tredje boken ur *Discorsi del poema eroico* inleder han med att konstatera hur somliga anser att konsterna och vetenskaperna blivit noblare allt eftersom världen blivit större – den sträcker sig ju numera bortom Herkules' stoder i väster och Alexanders gamla

altaren i öster. I det perspektivet kan retorikens och poetikens beprövade regler förefalla inskränkta: de liknar de sjömärken som i äldre tider markerade den tillåtna gränsen för skygga resenärer.³ I sådana formuleringar skulle man gärna vilja urskilja en modernistisk Tasso. I den femtonde sången av sin *Liberata* hade han mycket riktigt låtit Fortuna beklaga att Herkules satt så snäva gränser för »l'ingegno umano». I stället prisade hon – i renässansens anda – sjöfararen Odysseus' djärva flykt, *volo audace*, ut på det öppna havet, med all säkerhet en anspelning på (och en replik till) Dantes berömda karaktäristik av den mångförslagne grekens sista resa som en *folle volo*, en vanvettig flykt.⁴

Men Tasso slår, som så ofta, till taktisk reträtt. Han vill i själva verket gå en gyllene medelväg. Han klandrar inte det vägspel som låter sig styras av förnuftet, påpekar han, men han hyllar heller inte den djärvhet som vägrar att ta råd. Framför allt riktar han en litteraturhistorisk gensaga till alla sina samtida skrivarebröders och moderna efterföljares förlitan på tillfälligheternas spel i dikten: »Det förefaller mig rena galenskapen att somliga vill göra konst av slumpen, dygd av lasten och förstånd av djärvheten. De vill överlämna allt till lyckan, som spelar mindre roll för intellektets operationer än för kroppens ansträngningar». Detta intellekt har nu att ta sikte på *il vero*, det sanna som aldrig förändras och aldrig får försvinna från själens ögon.

Fiktionens problem

Dessa essentialistiska rader vill jag ta till utgångspunkt för en kort reflexion kring just det poetiska självsväldets, närmare bestämt den fria (eller inte fullt så fria) fiktionens plats i *Discorsi*. Hela Tassos poetik kan beskrivas som ett – ofta paradoxalt och nästan plågsamt slingrande – försök att göra rättvisa åt samtidens litterära nyvinningar inom ramen för det gamla regelsystemet. Där händer det allt som oftast att han tillspetsar resonemanget, att han ger fantasin och fiktionen ett alltför generöst spelrum, varför han blir tvungen att hyfsa sina formuleringar och låta flykten – den poetiska – framstå som galen snarare än djärv.

Discorsi dell'arte poetica är uppdelad i tre böcker som i tur och ordning tar sig an ämnesvalet, kompositionen och stilen. Det är tydligt att verkets uppläggning är kalkerad på den klassiska retorikens tre huvudavdelningar, *inventio*, *dispositio* och *elocutio*. Konceptet ligger i stort sett fast, med en rad tillägg och förtydligande illustrationer, i den trettio år senare och fyra gånger omfångsrikare *Discorsi del poema eroico*. I det följande bortser jag fullständigt från elocutio-avsnitten, ägnade figurläran, troperna och det poetiska dunklet, möjligen de intressantaste i hela arbetet. Min centrala frågeställning gäller fantasins och fiktionens status i det litterära verket, med andra ord litteraturens förhållande till den så kallade verkligheten.

Jag använder en sådan formulering – »den så kallade» – för att denna verklighet var om möjligt lika skugglik för Tasso som för nuets avancerade litteraturteori. I

hans poetik framträder nämligen *la materia*, själva ämnet, som en högeligen problematisk faktor, allra tydligast i *Discorsi del poema eroico*:⁵

Vad är egentligen osäkrare, vad är ostadigare, vad är mer föränderligt än materien? Därför krävs det ett ansenligt förstånd av den [författare]som inte får missta sig när han ska välja bland så många instabila och föränderliga ting; ja, materien är lik en mörk skog, dunkel och berövad varje ljus. Så att när konsten inte lyser upp den, kan vem som helst råka vilse där, utan följeslagare, och välja ut det sämsta snarare än det bästa. Men konsten skiljer på de ting som är och de som inte är disponerade att mottaga form.

Verkligheten är med andra ord en i aristotelisk mening potentiell materia, försatt i ett tämligen flytande tillstånd, osäker och bedräglig. I denna dunkla skog har diktaren (läs: den episke diktaren) att avgöra vad som lämpar sig för att ta fast form i hans verk. När ljuskäglan från hans artificium faller däröver, utkristalliserar sig en fastare värld, en annan men ändå densamma, disponerad, formad och vederbörligen dekorerad, förädlad till poetisk fabel och ovedersäglig akt.

Utifrån tidens egna premisser förefaller det här resonemanget föga sensationellt, närmast invändningsfritt. Problemet är att det förutsätter en efterbildning på verklighetens egna villkor, att det egentligen kringgår den fråga som var så central för renässansens poetiska traktater: har diktaren rätt att hitta på någonting? Tasso är långt ifrån säker på den saken. Eller rättare sagt: han blev allt osäkrare med åren. I *Discorsi dell'arte poetica* hade han pekat ut två vägar för poetens *invenzione*: att hämta ämnet ur historien eller att låtsa (*finger*) det. Och även om historien var att föredra, så anstränger sig den unge Tasso efter all förmåga att finna alibin, utgångar eller bevekelsegrunder för fiktionen. Det har redan antytts här ovan varför problemet var så svärbemästrat: det rena påhittet, diktens ostyriga låtsasvärld, syntes inte bara strida mot poetikens krav på verklighetstrogen imitation utan likaså mot tidens legitima krav på ortodoxi och anständighet i konsten. Närvaron av kärlekskranka hedniska gudar och andra misstänkta andeväsen i ett verk som propagerade för den heliga katolska kyrkans dogmer blev synnerligen problematisk. Om denna kyrka tidvis visat upp en anmärkningsvärd toleransnivå i umgänget med de sköna konsterna, så var kravet på rättning i leden desto starkare under motreformationens, inkquisitionens och den stränga indexeringens (*censurens*) tidevarv.

Alltså: *antingen* förvisade poeten de gamla gudarna ur sin diktade värld – men då riskerade hans verk ofelbart att gå miste om läsarnas intresse. *Eller* så skaldade han muntert vidare i Ariostos lättsinniga anda – varvid han tog risken att framstå som osannolik, en svår försyndelse i detta aristoteliska sekel: diktarens efterbildning hade, därom var alla överens, att ta sikte på det sannolika, *il verosimile*. Tasso prövade åtminstone tre sätt att komma till rätta med detta poetologiska antingen-eller, och om dessa tre strategier ska resten av den här lilla essän handla. Den första går i Aristoteles' eget tecken, de bägge senare hänvisar mer eller mindre uttryckligen till en annan auktoritet ur traditionen, ständigt närvarande i högrenässansens Italien, nämligen Platon.

Det möjligas rike

För det första kunde Tasso anföra mästaren själv, nämligen den tusenfaldigt citerade passage ur *Poetikens* nionde del där diktaren skiljs från historikern: hans domän är det möjliga, det sannolika och universella snarare än det faktiska, det sanna och partikulära. Just ur den synvinkeln kunde det förefalla Tasso så lämpligt att välja epikens ämne ur det medeltida riddarstoffet. Ty Homeros' antik syntes honom alltför avlägsen. Underbara och sällsamma ting, *meraviglia*, fanns där i rikt mått, det är sant, men i en bara alltför vild och barbarisk tappning, som måste stöta nutidens krav på *gentilezza* och *decoro*. De hjältediktare som tog sig an samtida stoff fick å andra sidan svårt med själva fiktionen; de löpte en uppenbar risk att reduceras till historiker. Från Karl V:s tidevarv var ju allt så välkänt, dokumenten var så grundliga, ögonvittnena så många. Karl den stores och kung Arturs medeltida riddarvärld tedde sig helt enkelt lagom avlägsen och lagom fantastisk, lika rik på underbara ting som ädel till sinnelag och seder.⁶ Därav, om vi får tro Tasso, dess förbluffande genomslag i den italienska renässansepiken. Hans argumentation är lika aristotelisk som pragmatisk. Här blir det inte bara epokens ofta generösa tillämpning av Aristoteles' imitationsbegrepp utan likaså läsarnas berättigade krav på *meraviglia* och *decoro* i lika delar, som får styra Tassos försvar för den poetiska fiktionen.

Men Tasso vore inte Tasso om han hade nöjt sig med en så enkel lösning på fiktionsproblemet. Han kunde inte hålla tillbaka sitt starka behov att gå till rätta med de regellösa kollegorna i allmänhet och Ariosto i synnerhet. Visst är hans store föregångare från Ferrara läst av tusenden, och visst kan det ligga en del i de argument som Ariostos apologeter brukade anföra till hans fördel: hans speciella form, riddardikten eller *il romanzo*, var inte känd av Aristoteles och kunde följaktligen förhålla sig friare till det obligatoriska regelverket. Vidare lämpade sig det italienska språket speciellt för »handlingens mångfald», och sist men inte minst måste man självfallet uppskatta *Den rasande Roland* om *il diletto*, nöjet och njutningen, var poesins mål nummer ett.

Likafullt hade Ariosto gått för långt, vilket Tasso klagar i ett resonemang som inte behöver återges i detta sammanhang. När allt kommer omkring var *Den rasande Roland* ett alltför kaotiskt och brokigt (lapp)verk. Därmed hade Ariosto brutit mot *Poetikens* föreskrift om fabelns enhet – och den regeln var kort och gott okränkbar! Ty lika säkert som Aristoteles hade satt allting i Guds skapelse under tio *capì*, rubriker – en anspelning på filosofens berömda *Prædicamenta*, läran om kategorierna – så var han en absolut auktoritet för all poesi, såväl under antiken som i nuet och för alltid!⁷ Inga växlande seder och bruk, inget fluktuerande litterärt *uso* kunde ändra på den saken. Kravet på fabelns enhet står över tidens skiften.

Här framstår förvisso den unge Tasso – också med tidens mått mätt – som en påfallande auktoritetsbunden skribent. Ändå förföll han inte till något estetiskt principrytteri, kanske för att han kände igen något av Ariostos inspirerade yra inom sig själv. Så börjar han trevande formulera sin andra lösning på det kniviga fiktionsproblemet. Nutidens författare hade i själva verket, påpekar han, att förena riddardiktens mångfald i fablerna med den gamla epikens fasta ramverk i en ny syntes. Ariostos underbara påfund måste stadgas inom ramen för en enhetlig och sannolik fabel av homerisk eller vergiliansk typ.⁸

Här kanske den skeptiske läsaren vill invända att Tasso både försöker äta kakan och ha den kvar. Anar man inte ett hopplöst kluvet snarare än syntetiskt projekt bakom de här deklarationerna? Nej, i den passage som troligen är den mest kända och citerade i *Discorsi dell'arte poetica* hänvisar Tasso till Guds egen skapelse:⁹

Ty i detta underbara verk av Gud som vi kallar värld framträder himlen beströdd med en väldig rikedom på stjärnor. Sänker vi sedan blickfältet i etapper, ser vi luften och haven fulla av fåglar och fiskar, och på jorden bor så många vilda och milda djur, och där finns bäckar och källsprång och sjöar och ängar och fält och skogar och berg, och än syns frukter och blommor, än is och snö, här finns bebyggelse och odlingar, där finns ensamhet och fasa. Ändå är världen en enda, trots att den innesluter så många och så olikartade ting i sitt sköte. En enda är dess form och väsende, en enda den knut som förenar och binder samman dess delar i konfliktfylld endräkt [con discorde concordia]; och där fattas ingenting, där finns ingenting som inte är nödvändigt, ingenting överflödigt. På samma sätt anser jag att den förträfflige poeten (som kallas gudomlig just för att han i sina handlingar liknar den överlägsne Konstnären och får del av hans gudom) kan utforma ett diktverk som liknar en liten värld. Där kan man läsa om arméernas härskaror, om slag till lands och till sjöss, om erövringar av städer, om skärmytslingar, dueller och turneringar, där finns skildringar av hunger och törst, där finns stormar, där finns eldsvådor och underverk; där utspelar sig himmelska och helvetiska rådslag, där ser man folkresningar, tvedräkt, felsteg, äventyr, trolltyg, grym- och djärvheter, höviska och generösa verk, kärleksepisoder som kan vara lyckliga eller olyckliga, som väcker vår glädje eller vårt medlidande. Men inte desto mindre bör det diktverk som innehåller så många brokiga materier vara ett enda, en enda dess form och fabel, och alla dessa ting bör komponeras så, att det ena tar hänsyn till det andra, svarar mot [corresponda] det andra, beror av det andra med nödvändighet eller sannolikhet, så att om bara en enda del tas bort eller byter plats, så förstörs helheten.

Här kan denna rika deklaration bara bestås en summarisk kommentar. Av det redovisade stoffet att döma är det tydligt att Tasso har hjältedikten, ja, enkannerligen sin egen *Rinaldo*, förstudiet till *Liberata*, i tankarna. Det är ett verk som lyder under den gamla klassiska formeln *concordia discors*, ett mikrokosmos eller »en liten värld», *un piccolo mondo*, där det måste finnas plats för allt som rör sig under eller rentav ovan solen, med andra ord en rad ting som syns oss märkvärdiga eller fantastiska. Den stora världen runt omkring oss är i själva verket ett utslag av Guds egen *meraviglia*: i konsekvensens namn bör alltså diktarnas universa

rymma fantastiska ting, så länge de hålls under kontroll av en fast och enhetlig formvilja, en fabel som i sin tur återspeglar verklighetens stora korrespondenssystem. Så lyder Tassos subtila men mycket tidsenliga sätt att göra rättvisa åt fiktionen inom den gamla imitationsdoktrinens ramar. Ingen kan gärna missta sig på den platoniska grunden för hans argumentation, närmare bestämt den speciella art av platonism som genomsyrade den italienska renässanskulturen alltsedan Ficinos, Cristoforo Landinos och Pico della Mirandolas nytolkning av *Symposion*, *Timaios* och de övriga dialogerna i det sena 1400-talets Florens. Synen på konstverket som ett närmast organiskt korrespondensväsen i miniatyr, som en mikrokosmisk knut (*nudo*) lagd av en poet som själv får rang av *supremo Artefice*, ingick i det rika arvet från Ficino och hans krets.

Den höga fantasin

Det gäller också den tredje av Tassos strategier i kampen för fiktionens legitimitet, ett projekt som han ännu inte är mogen att utveckla i sin ungdomspoetik utan som kommer till sin fulla rätt först i *Discorsi del poema eroico*. Jag syftar på den andra bokens inringning av en fantasi som sätter sig över diktarens nyckfulla självsvåld, nämligen *den ikastiska* eller *intellektuella fantasin*. Genom hela kapitlet kan man följa hur Tasso under svåra vedermödor arbetar sig fram mot detta nyckelbegrepp. Mekaniken i hans diskurs känner vi igen vid det här laget. Först skruvar han åt regelverket, agerar sträng och klassicerande poetikmästare ovillig till eftergifter för något som helst låtsasmakeri – men bara för att leta upp ett kryphål för *la finzione*, en ny och oväntad plattform för den poetiska fantasin.

Ty någonting har definitivt hänt i Tassos uppfattning av denna fantasi, en av de viktigaste accentförskjutningarna mellan hans bägge *Discorsi*. I ungdomsverket spelar fantasin på det hela taget en undanskymd roll, och när den väl förekommer framstår den knappast som avgörande för den kreativa processen. Den unge Tasso sköt närmare bestämt in en förmedlande instans mellan den klassiska retorikens *cose* och *voci* (verklighetens ting och verkets ord, på latin *res* respektive *verba*), nämligen diktarens *concetti*. Därmed avsåg han de »bilder av tingen» som finns i det skapande medvetandet, där de »formats och figurerats» just av fantasin, *l'immaginazione*.¹⁰ Här känner man utan större svårighet igen den förmoderna psykologins *imaginatio sive fantasia*, en själsförmögenhet som åtnjöt relativt låg status på gränsen mellan varseblivningen och minnet, i bästa fall ett stöd eller en utgångspunkt för intellektets högre och abstraktare operationer, betraktad som nödvändig men samtidigt opålitlig i en lång aristotelisk och senare kristnad tradition.¹¹

I *Discorsi del poema eroico* blir det tvärtom fantasin som garanterar legitimiteten hos hjältediktarens fiktioner och *meraviglia*. Det var en räddningsaktion som satt långt inne. Ty i traktatens andra bok, ägnad poetens val av ämne, får Tasso fram häftigare än någonsin mot epikens undersamma maskineri. Här hänvisar han ogenerat till filosofin som en högre genre än diktkonsten, en disciplin där

sanningen inte prompt måste hållas dold under en »täckmantel av snuskiga uppfinningar och vulgära ord», *di sozze invenzioni e di brutte parole*. Det går inte an att – som poeterna gör – ljuga under ett sken av sanning, ty då ägnar man sig åt *finzioni* snarare än *poesie*.¹² Man observerar att de bägge begreppen här ställs upp som varandras motsatser. Det är tydligt att den stränge Tasso låter sin färla vina över de kollegor som gjort sig kända för extraordinära påhitt, samtidigt som han säkerligen tagit intryck av de angrepp som riktats mot hans egen *Liberata*, inte minst från den klassicerande Accademia della Crusca i Florens. För denne luttrade poet och litteraturteoretiker, en gång brådmogen och nu gammal i för tid, var *le finzioni* kort och gott att likställa med sofistiskens finter, medan den stora och sanningsenliga poesin sorterade direkt under dialektiken.

Den här distinktionen ger i vanlig ordning upphov till ytterligare nyanseringar, som inte kan följas här. Huvudlinjen i Tassos argumentation står emellertid klar: kentaurer, harpyor och cykloper är lika litet som riddardiktningens flygande hästar och övriga monster något lämpligt ämne för den episka poesin. Landet som icke är framträder som sofisternas speciella region. Den sanne hjältediktaren har i stället att ta hänsyn till det befintliga, till *le cose sussistenti*, däribland divina ting. Följaktligen gör han sig förtjänt av hederstiteln »gudomlig teolog».¹³

Här upphöjer Tasso i renässansens platoniserande anda skalden till rang av både filosof och teolog – men till ett högt pris: det gick inte an att lätsas. Den stackars kentauren, i själva verket en återkommande prøvosten i den förmoderna poetikens diskussioner av det här slaget, måste visas ut ur diktverket. Därmed återstår bara den besvärliga frågan: vilka är egentligen de *cose sussistenti* som hör hemma där? För att inte bli svaret skyldig gör Tasso ännu en elegant distinktion, den sista som ska diskuteras i den här exposén. Och då blir det den beprövade allegorin som, låt vara implicit, kommer honom till hjälp.

Diktens »förefintliga ting» är nämligen inte synliga, påpekar Tasso, utan – som Platon menade – begreppsliga. Den sanna verkligheten ser vi aldrig. Det innebär att exempelvis Dionysios Aeropagitens änglaskaror, likaväl som de välkända bilderna av de fyra evangelisterna, det bevingade lejonet, örnen, oxen och ängeln, inte längre stammar ur varseblivningens simpla fantasi, det vill säga ur människosjälens lägre, sinnliga, förgängliga och bedrägliga skikt. Nej, de springer snarare fram ur den högre själsförmögenhet som redan de forntida grekerna var på spåren, den *fantasia intellettuale* som visserligen aldrig Aristoteles men väl »våra teologer och de platoniska filosoferna» erkänt, identisk med den *alta fantasia* som Dante fört på tal i Komediens berömda slutrader.¹⁴

Det är i kraft av denna underbara förmåga, en intellektuell fantasi grundad i kyrkofädernas ärevärdiga allegores och i den platoniska traditionen, som Tasso kan foga in sin idealpoet i de orfiska hävdernas ranglistor, bland de legendariska *prisci theologi* vars imitation av verkligheten var *ikastisk* (ungefär: representativ, framställande) snarare än *fantastisk* (i betydelsen illusorisk). Därmed är påhittet, *la finzione*, en fiktion som gjorts till överlägset reglage snarare än passivt instrument för sinnevärldens ränker, säkrat i Tassos poetik.

Man kan inte annat än beundra Ferrarapoetens envisa försvar för fiktionen i allmänhet och sin egen epik i synnerhet. Där fick han ingenting gratis. Samtidigt gäller det att inte överdriva hans poetologiska radikalitet. Han förmådde inte smyga in kentaureorna bakvägen i hjältediktens värld, och samtliga trolltyg – påpekar han i egen sak – bör liksom alla mirakler och underverk hållas inom vissa rämärken och lyda vissa lagar.¹⁵ Tasso gick aldrig så långt som sin engelske kollega Sir Philip Sidney, vilken i polemik mot *sin* kulturs amüsiska opinionsbildare lät poeten ta steget bortom naturens snäva gränser, enbart hänvisad till »the zodiak of his own wit».¹⁶ Till skillnad från vårt eget sekelsluts benådade epiker, en Carlos Fuentes eller en José Saramago, var Tasso övertygad om att poeten aldrig fick ändra på historiens gång: Rom måste alltid segra, Kartago var dömt att förbli förlorare. Mot bakgrund av en sådan ortodoxi kan en sentida svensk läsare möjligen finna tröst i att Tasso faktiskt fann en plats för vittra låtsaslekar när hjältediktaren tog sig an »avlägsna folkslag och okända länder» i civilisations utkant av typen Norge, Sverige, Indien eller Amerika.¹⁷ På tal om Ultima Thule gick det an att låtsas.

Noter

¹ Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. I–II, Chicago 1961.

² Jag följer Luigi Pomas standardutgåva av Tassos *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Bari 1964, 22 f.

³ *Ibid*, 116.

⁴ Torquato Tasso, *La Gerusalemme liberata*, red B Maier, Milano 1982 (1963), 536 (XV, 25–26). Jfr Dantes *La Divina Commedia*, red G Villaroel, G D Bonino & C Poma, Milano 1991 (1985), 238 (Inferno XXVII, 125).

⁵ *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 78.

⁶ *Ibid*, 10.

⁷ *Ibid*, 28.

⁸ *Ibid*, 34.

⁹ *Ibid*, 35 f.

¹⁰ *Ibid*, 43, jfr även 50.

¹¹ Jfr exempelvis Murray Wright Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana (Illinois) 1927.

¹² *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 84 f.

¹³ *Ibid*, 87 ff.

¹⁴ *Ibid*, 90 f.

¹⁵ *Ibid*, 110 f.

¹⁶ Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetry, or The Defence of Poesy*, red G Shepherd, London 1965, 100.

¹⁷ *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 109.

Anna Cullhed

Antiken i poetiken

Charles Batteux, Hugh Blair, August Wilhelm Schlegel
och den klassiska traditionen

Om man vill undersöka ett ämne inom den västerländska traditionen brukar man raskt hamna i antakens Grekland och Rom. Som alltid förväntas man börja från början och ge sig i kast med Platon, Aristoteles och de andra. Detta faktum gäller i särskilt hög grad poetiken, en disciplin som ständigt sökt sig tillbaka till sina tidigaste källor. Jag ska i det följande ge några exempel från 1700-talet och det tidiga 1800-talet på hur de antika texterna refereras, kritiseras, citeras, eller på andra sätt gör sig påmind i den tidens poetik, i handböcker och föreläsningar vid akademier och universitet. Här avses alltså texter om poesi, inte antakens likaledes beundrade diktkonst.

Jag har valt ett ganska närsynt perspektiv, där jag är mindre intresserad av de stora idéhistoriska linjerna än av hur de antika källorna på ett mer konkret sätt är närvarande i den poetologiska texten. Diskussionen kommer därför att röra sig på flera nivåer. Dels uppmärksammas de mer uppenbara direkta citat och referat som förekommer, dels de typer av resonemang och frågeställningar som tycks bilda tradition i antakens efterföljd. Vidare kommenterar jag de avsnitt där de klassiska poetikerna diskuteras och värderas i stort, vilket leder in på frågor om historiesyn och textsyn. Det handlar alltså om olika typer av relationer som upprättas mellan antakens källtexter och de senare poetologiska texterna. Genom att skärskåda dessa relationer kan beroendet av den antika traditionen kanske diskuteras mindre i termer av missuppfattning än i termer av textuppfattning.

Det är viktigt att notera att poetikens centrala texter sinsemellan är av vitt skilda slag. Aristoteles *Poetik* brukar beskrivas som föreläsningssanteckningar, troligen aldrig avsedda för publicering, och Horatius ger i sin lärodikt, kallad *Ars poetica*, några förnäma romare världsvana råd i skrivandets konst. Även Platons bidrag till diskussionen återopas ständigt och är i sin tur hämtade från filosofiska dialoger, bland annat *Staten*, där fiktiva gestalter argumenterar för ett visst statskick eller en viss verklighetsuppfattning – poesin är alltså underordnad andra syften. Det blir därmed uppenbart att poetikens mest odiskutabla kanon består av texter

hämtade ur vitt skilda sammanhang, texter som sinsemellan tillhör disparata genrer och som skiljer sig radikalt åt beträffande anspråk och syfte. Till dessa fogas också ytterligare ett antal antika källor, främst retoriska traktater, som förblir standardreferenser under kommande sekler. Poetiken saknar alltså redan från början en »naturgiven» genre.¹

Om vi nu färdas framåt, till 1700-talet och sekelskiftet 1800, möter vi en rikhaltig samling poetiker i Europa. Jag kommer att koncentrera mig på tre namn: Charles Batteux, Hugh Blair och August Wilhelm Schlegel.

Charles Batteux – källan och traditionen

Jag börjar i Frankrike med en handbok som fick stort inflytande genom den stora franska *Encyclopedien*, men som också ledde till en mångårig strid med framför allt tyska meningsmotståndare. Charles Batteux gav 1746 ut sin *Les beaux arts réduits à un même principe* som kom ut i åtskilliga upplagor och versioner. Även efter författarens död 1780 publicerades nya utdrag och bearbetningar och Batteux' inflytande – som försvararen av imitationen som konstens grundprincip – sträckte sig långt in i nästa århundrade.²

Batteux knyter an till antikens poetik redan i inledningen.³ Han vänder sig mot en tradition som hänvisat till auktoriteterna, men som uppenbarligen inte gått direkt till källorna. Den snabbskiss som ges av tidigare poetik tycks främst avse den tradition som tar sin utgångspunkt i Platons definitioner av poesin som gudomlig ingivelse, som yra och eld, men Batteux pekar i första hand ut sina motståndare i samtiden.⁴ Det är ändå tydligt att Platon är en utgångspunkt som inte passar Batteux' vilja att bringa förnuft och ordning i den vildvuxna floran av regler och principer. Batteux söker sig i stället till den mer ordningsamme Aristoteles och beskriver sitt eget möte med grundtexten som en stark upplevelse. Med stor förvåning konstaterar Batteux att själva källan är relativt okänd i samtiden, den text han trodde var läst, konsulterad och kopierad in i minsta detalj. Imitationsteorin återupptäckts och lanseras i sin nygamla skepnad som grunden för Batteux' projekt.⁵

Här ser vi hur en strategi utvecklas för att avvisa föregångarnas invokationer av Aristoteles som slentrianmässiga eller som andrahandsuppgifter. Det är i själva verket de sentida uttolkarna som drabbas av den hårdaste kritiken. Batteux pläderar för en återgång till källorna – *ad fontes!* – med anspråk på att lansera en sannare tolkning av auktoriteterna.

Men hur står det till med Batteux' egen filologiska stränghet? Knappt har han återupptäckt den aristoteliska grundtexten förrän han saxar in Horatius. Det är det famösa stället *ut pictura poesis* som Batteux anför som en bekräftelse på den aristoteliska imitationsteorin. Citatet fogas in för att befästa likheten mellan måleri och diktkonst och imitationsdoktrinen fungerar som det kitt som ska foga samman en grupp av sköna konster, *les beaux arts*, som innefattar poesi, bildkonst,

musik och dans. Och det är just de sköna konsternas gemensamma grundförut-sättningar i imitationen som är Batteux' huvudtes.

Här tycks dock Batteux plötsligt svika sina egna principer. Han infogar ett lös-ryckt citat från en helt annan text, och med hjälp av dessa parallellställen, från Aristoteles och Horatius, stöder han sin egen uppfattning. Hans översättare och vedersakare i Tyskland, Johann Adolf Schlegel, uppmärksammar detta och skriver en petig fotnot där han förklarar att Horatius i det citerade stycket inte jämför dikt och bild på något djupare plan, utan helt enkelt menar att i likhet med poesin gör sig vissa bilder bättre på avstånd än andra.⁶ Här är det således Batteux' motståndare som försöker få in en filologisk poäng i debatten genom att peka på en kontext som bör påverka tolkningen av det specifika textstället. I andra sammanhang letar Schlegel även upp förmodade antika källor till Batteux' text, även när dessa sagda inspirationskällor inte bestäms exakt i den franska texten.⁷

Redan i det anförda exemplet finner vi hur antika texter på ett självklart sätt står i centrum, men samtidigt att de utsätts för olika typer av bearbetning. Batteux' återgång till Aristoteles, till grundtexten, har stora likheter med naturvetenskapsmannens närgångna studium och tillfredsställer kravet på självständiga empiriska iakttagelser, helt i linje med hans uttalade strävan att efterlikna *les Physiciens*. Texten uppfattas som ett objekt bland andra, som låter sig granskas i likhet med ett naturgivet föremål.

Men parallellt med denna syn på de antika texterna som enskilda objekt skymtar en tradition som syftar till att foga samman delar av de mest centrala texterna för att bekräfta en viss ståndpunkt. Vi vet att det i andra sammanhang, som i bibel-exegesen, finns en mängd konkordanser och schematiska uppställningar av parallellställen. Så också inom poetikens område, där framför allt Aristoteles och Horatius jämförs och jämkas samman.⁸ På ett liknande sätt har talare skolats i att utnyttja en kanon av argument och textställen för att stödja sin argumentation.⁹ Här saknas all vördnad för texten som en enskild storhet och i stället ges utrymme för synnerligen fria sammanställningar av fragment och stycken. Uppenbarligen har Batteux behov av argument även från denna tradition, och är frikostig med små instuckna citat och jämförelser.

Batteux' flitiga hänvisningar till auktoriteterna grundas i en specifik uppfattning om deras ursprungliga närhet till naturen. I sina uppmaningar till diktarna framhåller han att det är naturen – eller den sköna naturen, *la belle Nature* – som är värd att efterbilda. »De gamles» storhet bygger således på naturtrohet, inget annat. Batteux uppmanar därför till läsning i naturens bok i första hand, men också till läsning av klassikerna. Om man inte förmår efterlikna naturen får man nöja sig med att göra det indirekt – genom att imitera »de gamle».¹⁰

Den nyss nämnda diskussionen kring Horatius *ut pictura poesis* är ett bra exempel på hur ett lösryckt citat börjar leva sitt eget liv och i sin tur skapar en livaktig poetologisk tradition. Jämförelsen mellan poesi och måleri har blivit central för poetiken. Den har kritiserats och diskuterats, men dess betydelse för synen på poesi som ordmåleri är oomtvistad.¹¹ Här möter vi ett av de mest kända exemplen

på hur senare poetikförfattare fritt förfogar över källtexterna. Jag tror det är viktigt att diskutera denna tillämpning inte som någon form av »feltolkning» utan som resultatet av en textsyn, där den klassiska utgångspunkten fränkänns sin egenart för att underordnas och bli en del av den nya texten och kontexten.

I Ernst Robert Curtius' efterföljd kunde man diskutera även den poetologiska traditionen i termer av återkommande *topoi*. Det är inte bara direkta citat som kan komma till användning. Vissa strukturer, resonemangstyper eller jämförelser hos de antika texterna utnyttjas ständigt av senare poetikförfattare, ofta utan att källan anges. För det första återverkar själva uppläggningsen av Aristoteles *Poetik* på sentida efterföljare. Dispositionen, där allmänna begrepp diskuteras inledningsvis för att följas av mer specifika resonemang, blir den vanliga för läroboksgenren.¹² Poetikens centrala frågor bestäms och innefattar resonemang kring poesins mål och medel, vilka själsliga förmågor den tar i anspråk, vilka syften den tjänar, förutom formella aspekter som metrik och kommentarer till existerande diktverk. Vidare återverkar definitionstyper och typer av resonemang i senare poetik. Ett par exempel är de jämförande definitioner som jag redan tangerat i kopplingen mellan poesi och måleri. Aristoteles jämförelse mellan historia och poesi, där den senare uppfattas som mer filosofisk eftersom den har det sannolika som objekt, ekar hos Batteux.¹³ Det finns även jämförelser mellan poesi och våltalighet och i renässansens poetik återfinns långa listor på gemensamma och särskiljande drag mellan olika discipliner.¹⁴ Dessa definitioner är relationella, de söker inte poesins väsen utom som skillnader, i ständiga möten med andra verksamheter och företeelser.

Inte oväntat kan resultaten bli motsägelsefulla på grund av dessa jämförelser. Batteux argumenterar först för att poesin är en diskursiv vetenskap, i linje med Aristoteles särskiljande mellan imitationens olika medier. Poesins medium är själva språket och därmed uppstår ett intimt samband mellan poesi och våltalighet.¹⁵ Men den definition som avser de olika konsternas förhållande till de horatianska kriterierna nytta respektive nöje skiljer i ett senare skede effektivt dessa två discipliner åt, då den förra anses sträva efter nöje och den senare tjänar både nyttan och nöjet.¹⁶

De fasta utgångspunkterna i några klassiska »ställen» förser poetikförfattarna med en hel uppsättning perspektiv. De kan därmed närma sig sitt område från ständigt nya synvinklar. Från ett håll kan förenande länkar mellan poesin och en annan verksamhet upptäckas, medan denna likhet utesluts genom en jämförelse med en annan utgångspunkt. Batteux säger sig ju söka poesins innersta natur, en enda grundprincip som gör alla andra överflödiga, och därmed torde hans förhållande till de relationella definitionerna inte vara det bästa – resultaten hotar ju ständigt att bli motsägelsefulla – men uppenbarligen styr en märklig blandning av Aristoteles och Horatius texten.

Aristoteles definitioner av imitationen i termerna medium, föremål, sätt skymtar inledningsvis, därefter behandlas Horatius *utile dulci* enligt aristoteliskt schema, på så sätt att konsterna delas in i dem som antingen syftar till nytta, eller till nöje, eller dem som kombinerar dessa två. I denna tredje grupp placeras nu talekonsten, som med dessa argument måste skiljas från poesin.

Ett paradexempel på hur antika källor använts på ett frimodigt sätt genom hela poetikhistorien är själva genreindelningen. Det har i modern forskning med en viss förvåning konstaterats att det triadiska genresystemet, indelningen i epik, lyrik och dramatik, faktiskt inte har stöd hos Platon och Aristoteles – om vi tillämpar vår egen tids textuppfattning, bör kanske tilläggas.¹⁷ Men det har visat sig att Aristoteles indelning av imitationens sätt, det så kallade talkriteriet, visat sig fungera utmärkt för att konstruera tre litterära genrer. I det berömda textstället, som dessutom finner en parallell i Platons *Staten*, beskriver Aristoteles tre olika sätt att genomföra en imitation. Antingen blandas berättelsen med den direkta anföringen (som hos Homeros), eller så talar enbart berättaren, eller så framförs alla roller dramatiskt.¹⁸

Batteux utnyttjar detta ställe och knyter talkriteriet till olika sätt att erhålla kunskap om yttervärlden. Antingen får vi med synen ta del av skeendet och lyssnar direkt till personerna, som i dramatiken, eller så berättas allt för oss, som i epiken. Slutligen skapar Batteux en blandad genre, som i sig sägs innefatta de två tidigare nämnda genrernas regler.¹⁹ Men där slutar Batteux, och nämner inte denna tredje, blandade typ av poesi vid namn. Det kan noteras att Batteux här inte beskriver epiken som en växling mellan direkt anföring och berättande, vilket ju Platon och Aristoteles gör, utan som enbart berättande. Därför blir också den tredje genren i hans indelning gåtfull.

Det är först i de senare upplagorna som lyriken konstrueras med stöd av Aristoteles och Horatius. Auktoriteterna återopas oftast i största allmänhet, och Batteux är snål med precisa citat eller hänvisningar. Nu skiljer Batteux mellan tre »färger», *couleurs*, nämligen dityramben eller lyriken, epiken och dramatiken.²⁰ Här jämföras dityramben – som ju nämndes av Platon – med lyriken, vilket kritiserar av den stränge J. A. Schlegel.²¹ Batteux har blivit central för genrepoetikens historia mycket på grund av denna tredelning, där en sammanhållen lyrisk genre lanseras, en genre jämförbar med epik och dramatik. Men det ska inte förtigas att denna triadiska ordning har ett komplicerat förhållande till de antika utgångspunkterna. Och i Batteux' egen motsägelsefulla corpus existerar triaden hela tiden parallellt med andra genreindelningar.

Hittills har jag med exemplet Batteux försökt visa att de poetiker som på ett självklart sätt hänvisar till auktoriteterna skaffat sig åtskilligt svängrum, tack vare en textuppfattning som inte ser *Poetiken* eller *Ars poetica* som slutna enheter. Att beskriva adaptationerna av Aristoteles och andra som »produktiva missuppfattningar» blir därför kanske välmenande men slutligen missriktat.²² Utifrån den tidens tolkningsstrategier handlar det inte nödvändigtvis om bristande förståelse av grundtexten, utan om en friare relation mellan utgångstext och den egna poetologiska argumentationen än vad vi är vana vid. Och om vi ständigt klagar på fel-tolkningar, förutsätter vi inte då att Batteux och hans anhang var klen begåvade och att vi har en på något sätt mer direkt tillgång till den aristoteliska texten?

När jag nu diskuterar antikanvändningen i termer av en tillåtande textsyn ska det inte glömmas bort att många poetikförfattare naturligtvis lanserar sin egen

tolkning som överlägsen, till och med som den enda giltiga. Uppenbarligen förkastar ju Batteux sina föregångare på grund av förmenta feltolkningar. Men denna självhävdelse kombineras med en kreativ kombinationsförmåga, som i förhållande till grundtexterna ignorerar helheter och kontexter.

Samma oordning tycks råda på ett mer övergripande plan, alltså vad beträffar poetikernas disposition och struktur. Här lånas ju också vissa ordnande aspekter från de antika källorna, men de kan i nästa stund överges för en konkurrerande disposition hämtad från en annan källa. Det kostar fortfarande mycken forskningsmöda att skapa sammanhang i dessa vildsinta 1700-talshandböcker, en möda som snarast skapar irritation, eftersom poetikerna vägrar anpassa sig efter nutida krav på överskådlighet och koherens. Återigen finns risken att avfärda de äldre poetikförfattarna som intellektuellt underlägsna. Säkert varierar deras begåvning, men uppenbarligen bemödar de sig inte om samma typ av ordning som vi idag kräver. Intressant nog dyker motsägelser upp både hos de poetikförfattare som djärvt lanserar en helt egen teori med systematiska anspråk, som Batteux, och hos de uttalat eklektiska författarna, som nöjer sig med att foga samman en hjälpligt fungerande ordning från olika källor.

Hugh Blair – samtalet och framsteget

De grekiska och romerska auktoriteterna är uppenbarligen närvarande på åtskilliga nivåer i 1700-talets och det tidiga 1800-talets poetik. Det handlar, som jag visat, om textuella spår av både direkt och indirekt karaktär. Men det är ju välbekant att Aristoteles och Horatius också stöter på motstånd hos poetikförfattare. I åtskilliga handböcker finns direkta värderingar av de antika auktoriteterna, värderingar som rymmer hela skalan från beundran till skarp kritik.

Hugh Blair höll sina föreläsningar i poetik och retorik i Edinburgh från 1759 och gav efter många år ut dem under namnet *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. De fanns länge kvar på skolschemat i den anglosaxiska världen och antalet upplagor är närmast oöverskådligt.²³

Blair tar genast sin utgångspunkt i traditionen och ser som sin uppgift att förmedla kunskap, varifrån den nu må komma. Han säger sig ha tänkt själv, på varje punkt, men säger sig också ha använt alla värdefulla tankegångar han stött på. Antiken är en självklar källa att ösa ur, men Blair uppger att han inte alltid kan komma ihåg och ange det exakta textställe han lånat.²⁴ Den antika traditionen är därmed så grundligt bearbetad, smält och absorberad att den blivit en integrerad del av Blairs egen text.

Blair nämner Aristoteles och Quintilianus som sina främsta förebilder, men är också noga med att påpeka att han inte är någon vän av en blind antikbeundran. På retorikens område anser han de klassiska läroböckerna vara alltför systematiska och mekaniska i sin syn på talekonsten. Blair pläderar i stället för en pedagogik som genom vinkar och öppningar på sin höjd kan hjälpa geniet och smaken

på traven.²⁵ Aristoteles beskrivs med allehanda lovord, men Blair klagar också över hans kortfattade och därmed dunkla stil.²⁶

Blair följer den tradition jag tidigare nämnt med jämförelser mellan *the Ancients and the Moderns*. »De gamles» storhet ska prövas rationellt, menar Blair, och deras auktoritet måste vika för förnuftet.²⁷ Som vanligt varnar Blair för excesser och slår fast att jämförelser mellan så väsensskilda storheter inte kan bli annat än vaga. Inom poetikens och vetenskapernas område ger han slutligen »de moderna» för-steg, dels genom en ökad »precision» och dels genom de framsteg som ständiga diskussioner över lång tid bidragit med.²⁸

Blairs historiesyn kopplar förnuftet till samtalet, alltså till det ständiga utbytet mellan människor, som samfällt bidrar till klarhet och ökad insikt, snarare än till den enskilda prestationen. Poetikens månghundraåriga samtal och vägande för och emot olika ståndpunkter ses som ett kollektivt framåtskridande, som resulterar i successivt ökad insikt. Poesin, däremot, kan inte sägas vara beroende av historiens gång, menar Blair, eftersom den mänskliga naturen förblir oförändrad.²⁹ Här har Batteux' »sköna natur» flyttat in i människan, och bildat en evigt giltig smak. Genom Blairs resonemang skiljs poesin och poetiken åt, och parallella historier skapas. Poetikens historia bestäms av framsteget, vilket måste få konsekvenser för användningen av disciplinens kanoniska corpus.

Men även om en förändring kan anas på det uttalade planet fortfar antikens texter att verka i den poetologiska debatten. Då Blair ska närma sig en definition av poesin refererar han till tidigare teorier, bland annat nämns Platon och Aristoteles. Vidare diskuteras inledningsvis de olika definitioner av poesin som etableras i antika källor enligt kriterier som fiktion, imitation och nytta eller nöje. Likaså styr Aristoteles diskussionen om kriterierna vers respektive prosa, även om Blair avvisar en strikt uppdelning – i stället sägs de två flyta samman, som ljus och skugga. Blair oscillerar mellan den försiktiga strategin och en självklar uppfattning att det existerar något som kunde kallas poesins natur, en essens just i aristotelisk anda. Hans definition av poesin blir slutligen »the language of passion», passionernas språk.³⁰

I Blairs fall blir antikens texter samtalspartners som bidrar med frågeställningar och teorier att diskutera och kritisera. Slutresultatet blir en resonerande framställning, inte fri från motsägelser, som både bygger på de klassiska utgångspunkterna, och som samtidigt strävar efter att markera självständighet. De egna synpunkterna motiveras av den historiemodell som Blair konstruerat.

August Wilhelm Schlegel – filosofin och historien

Hur behandlas då Aristoteles i de uttalat romantiska föreläsningarna och poetikerna? I dessa texter dyker avsnitt upp där själva poetikens historia kommenteras, på samma sätt som poesins historia. I August Wilhelm Schlegels mindre kända föreläsningar från Jena 1798–1799, och i Berlinföreläsningarnas första del från

1801–1802 finns likartade genomgångar av tidigare poetiker, där Aristoteles och många andra diskuteras.³¹ Schlegel ger i dessa avsnitt porträtt av antikens store, där både deras fel och förtjänster framhålls. Redan här blir det uppenbart att en strävan efter sammanhang och helhet råder, eftersom Schlegel skisserar deras livsverk – i den mån de nu är kända. Källkritiska synpunkter förs också fram, som avgörande för värderingen av texterna i fråga. Konstaterandet att Aristoteles *Poetik* är fragmentarisk, att uppläggningsen kanske är sentida, att texten därigenom rymmer motsägelser blir för Schlegel argument för en negativ värdering.³² Den antika poetiken i stort karakteriseras som »icke-filosofisk» till sin karaktär och Aristoteles beskrivs som »logisk» och »fysisk», alltså alltför konkret och empirisk.³³ Med hänsyn till dessa krav på en högre filosofisk utgångspunkt, spekulatjonen kring det sköna, är det kanske inte överraskande att Horatius endast får en mycket kort karakteristik i Schlegels genomgång och sedan lämnas därhän.³⁴

Antikens texter om poesin får svårt att hävda sig mot Schlegels filosofiskt konstruerade poetik. Men det finns punkter där Schlegel ger »de gamle» sitt erkännande. Platons skönhetsbegrepp beskrivs som »transcendentalt», alltså filosofiskt i precis rätt bemärkelse.³⁵ Schlegel tar även upp talkriteriet, som vi mötte i modifierad form hos Batteux, men menar att Platons indelning inte kan antas vara väsentlig för poesin, eftersom kriterierna lika väl kan gälla vardagliga samtal.³⁶ Även Aristoteles talkriterium nämns, med kommentaren att lyrikgenrens ställning är oklar hos denne. Men trots detta räknar sedan Schlegel upp de tre huvudgenrerna som anses följa ur resonemanget.³⁷ Det har påpekats att själva tretalet som tankefigur, med den bakomliggande dialektiska argumentationstypen, blir så attraktiv i den förromantiska poetiken att någon annan genreindelning ter sig otänkbar.³⁸

Schlegel ägnar åtskilligt utrymme åt att kommentera den tradition som utnyttjat de antika källorna. Aristoteles har enligt honom fått fungera som estetikens »de vises sten».³⁹ Lessings användning av *Poetiken* underkänns lika väl som franskklassicismens beryktade tre enheter som styrde dramat. Enheterna återfinns inte alls som strikta regler i grundtexten, hävdar Schlegel, som beklagar sig över de ständiga missförstånd och förvanskningar Aristoteles text utsatts för. Han markerar att *Poetiken* har ett historiskt värde, men saknar teoretisk relevans.⁴⁰

Vad blir då resultatet av Schlegels genomgång? Först och främst etableras en yttre ram av fakta kring text och kontext, som värderas både positivt och negativt. Men kanske är det ändå de i tiden mer näraliggande motståndarna som kommer i förgrunden. Som vi har sett hos Batteux är kritiken skarpare mot förmenta feltolkare än mot Aristoteles själv, som ändå av Schlegel beskrivs som en skicklig och redlig man, en skarp iakttagare som arbetar med konsekvens.⁴¹ De antika källorna har visserligen sina brister, enligt Schlegel, men han vänder sig mer mot traditionen än mot källorna. »De nyare» har i sitt studium av antiken ständigt lyckats fastna för det mindre väsentliga, menar Schlegel, i stället för det som är »ursprungligt och stort».⁴²

I de föreläsningar där Schlegel diskuterar sina egna synpunkter märks bindningen till antika källor och frågeställningar tydligt. Ett exempel är den långa

diskussionen kring imitationen, där Aristoteles naturligtvis får bilda utgångspunkten, men där också Boileau omnämns.⁴³ På detta sätt styr traditionen även den som medvetet söker bana nya vägar.

Som vi har sett tidigare utmynnar kritiken i att vissa antika källor framhävs på bekostnad av andra. Schlegel avrundar med att plädera mer för Platon och mindre för Aristoteles, mer för Dionysios av Halikarnassos och mindre för Longinos. Cirkeln sluts därmed: Batteux lanserar Aristoteles bland Platonbeundrare, medan Schlegel förvisar Aristoteles från scenen till förmån för den nu försummade Platon.

En självreproducerande kanon

Jag har nu gjort ett par nedslag i poetiker och föreläsningar från en drygt 50-årig period. På det rent textuella planet kan konstateras att den antika närvaron är påtaglig. Den tar sig uttryck i direkta citat med uppgift att stödja ett resonemang, såväl som i omnämmanden som syftar till att bilda bakgrund för en egen, självständig teori. Den strukturerande makt de antika källorna utövar är kanske mindre uppenbar, men desto starkare genom att den reglerar grundläggande aspekter som frågeställningar och definitionstyper.

Man kunde diskutera poetiken i termer av en egen diskurs. Denna diskurs öppnar sig i sin tur mot andra fält, som jag har givit exempel på. Batteux närmar sig den samtida naturvetenskapens strävan efter ett transparent språk, Blair söker allianser hos den samtida psykologin, medan Schlegel söker sig till den senaste filosofiska diskursen i sin poetik. Dessa vitt skilda utgångspunkter leder till att relationen till antikens textcorpus ständigt förskjuts, nästan i likhet med de relationer mellan poesin och andra discipliner som poetikerna själva etablerar.

En av de mest avgörande förändringarna i Batteux' respektive Schlegels syn på antikens poetik är grundad i deras textuppfattning. Batteux' poetik domineras av en »produktiv» syn på auktoriteterna som en gemensam källa att ösa ur, utan större hänsyn till de enskilda texternas egenart eller kontext. Att svänga sig med klassiska citat är en självklarhet, oavsett om de mest är dekorativa inslag eller om de väljs ut som stöd för vissa tankegångar. Jag har gett flera exempel på detta sätt att argumentera, där små fragment av de kanoniska texterna tillgrips som stöd för de mest skilda resonemang. Detta sätt att förfara med källor kan uppfattas som både främmande och kanske orättvist, men måste förstås som en möjlig läsart i sitt historiska sammanhang. Men parallellt visar ju Batteux i sin strävan efter att studera Aristoteles *Poetik* som ett enhetligt objekt att den naturvetenskapliga diskursen får konsekvenser för synen på traditionens texter. Blair å sin sida kryssar mellan de antika källorna och väljer ut det som passar, utan att ge sig in i någon infekterad debatt. Hans val ur poetikens kanon bygger både på beundran för »de gamla» prestationer och på övertygelsen om disciplinens framsteg. I Schlegels föreläsningar skymtar en textsyn som inte accepterar fragmenterade citat på ett lika

självlklart sätt som exemplet Batteux. Aristoteles text sluts till en helhet, ett helt som vilar i sin historiska epok, men som då också hotar förlora sin användbarhet som annat än utgångspunkten i en historisk framställning. Likväl verkar Aristoteles utanför de rent historiska avsnitten, och hans närvaro i de teoretiska avsnitten möjliggör Schlegels avstamp mot en filosofisk poetik.

Det kan synas överraskande att de poetikförfattare som betecknas som »auktoritetsbundna» i själva verket ger sig själva betydligt större spelrum i mötet med de antika texterna jämfört med senare teoretiker, som tillämpar sina tankar om texter som helheter på antikens poetik. Det finns dock ingen anledning att ställa upp alltför tydliga gränser mellan de tre här diskuterade poetikförfattarnas användning av antikens källor. Som så ofta skiljer sig de polemiskt uttalade intentionerna från en praktik, där spår av tidigare textuella strategier smyger sig in. Detta gäller i lika hög grad Batteux som Schlegel. Det finns också skäl att påminna om att den romantiska diskursen inte är fientlig mot antiken i sig, utan mot delar av traditionen. På sin höjd kan man säga att de grekiska texterna får ny aktualitet, på de romerskas bekostnad.⁴⁴

Antikens texter förblir alltså användbara, inte minst eftersom de är så differentierade och fragmentariska. Uppdelningen i grekiskt och romerskt innebär ju en unik möjlighet för meningsmotståndare att spela ut dessa två delar av antiken mot varandra. Grekiskt och romerskt konstrueras som varandras motsatser inom den klassiska traditionen, vilket gör att striden aldrig behöver föras utanför denna gemensamma plats.

I materialet skymtar tendensen att kritiken mot mer samtida meningsmotståndare är starkare än den mot de gamla grekerna och romarna. Ständigt försvaras Platon och Aristoteles mot sina mer inskränkta uttolkare. När traditionen uppfattas som överspelad kan källorna tydligen upptäckas på nytt och på nytt. Dessa antika gestalter och deras texter fortfar att locka nya generationer, som alla vill iscensätta ett direkt möte, fritt från sekler av mellanhänder. Det är i detta möte med de klassiska texterna som drömmen om den rena läsningen vidmakthålls och – ironiskt nog – som kanon reproduceras.

Noter

¹ Manfred Fuhrmann ger en god introduktion till antikens poetik i sin *Die Dichtungstheorie der Antike, Aristoteles – Horaz – Longin, Eine Einführung*, 2.a uppl. (Darmstadt, 1992). Se också Inge Jonsson, *Idéer och teorier om ordens konst* (1971; Malmö, 1995). Platons *Staten* citeras i Claes Lindskogs översättning (1922) i nyutgåva (Nora, 1996) med den internationellt vedertagna pagineringen som tillägg. Aristoteles *Poetik* finns också i nyutgåva i översättning av Jan Stolpe med titeln *Om diktkonsten* (Göteborg, 1994). Horatius citeras efter Ebbe Lindes översättning i *Epistlar och sista dikter* (Stockholm, 1960) med radnummer angivet efter sidhänvisningen. De viktigaste källorna finns även bekvämt samlade i *Texter i poetik, från Platon till Nietzsche* utgiven av Per Erik Ljung och Anders Mortensen (Lund, 1988).

² Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe* (Paris, 1746) citeras här. Detta verk infogades i flerbandsverket *Cours de belles-lettres*, som utkom första gången 1747. Efter ständiga omarbetningar och med ytterligare tillägg publicerades *Principes de la littérature* i fem band 1764. Den sista upplagan av Batteux' hand, som jag också citerar, gavs ut i Paris 1774. I *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, VIII (Paris, 1901), s. 748–757, listas utgåvor av Batteux' handböcker så sent som på 1860-talet.

³ Följande referat är hämtade från inledningen, Batteux, 1746, s. i–xiii.

⁴ »Recourons aux Daciers, aux le Bossus, aux d'Aubignacs: consultants de nouveau les Remarques, les Réflexions, les Dissertations des célèbres Ecrivains: mais partout on ne trouve que des idées semblables aux réponses des Oracles: *obscuris vera involvens*. On parle de feu divin, d'enthousiasme, de transports, d'heureux délires, tous grands mots, qui étonnent l'oreille & ne disent rien à l'esprit.» Batteux, 1746, s. vi. Lars Gustafsson har behandlat Batteux' poetik i två artiklar: »'Imitation' och 'äkthet', En linje i 1700-talets diskussion om mimesisprincipen», *Sammlaren* 1959, s. 39–59 och »'Imitation' och 'entusiasm', En studie i klassicistisk poetik», *Sammlaren* 1963, s. 144–175. Dessa är inarbetade i *Le poète masqué et démasqué, Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poésie du classicisme et du préromantisme*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum, 2, red. Gunnar Tideström (Uppsala, 1968). Batteux' egen diskussion kring entusiasmen och hans förhållande till både de antika källorna och de samtida tolkningarna av begreppet diskuteras i Gustafsson, 1963, s. 160 ff.

⁵ »Je croyois qu'il [Aristoteles] avoit été consulté & copié par tous les Maîtres de l'Art: plusieurs ne l'avoient pas même lû, & presque personne n'en avoit rien tiré [...] Cependant le principe de l'imitation, que le Philosophe Grec établit pour les beaux Arts, m'avoit frappé. [...] la maxime d'Horace se trouva vérifiée par l'examen: *ut Pictura Poësis*. Il se trouva que la Poësie étoit en tout une imitation, de même que la Peinture.» Batteux, 1746, s. vii f.

⁶ »Horaz hat, dem Zusammenhange nach, bey diesen Worten nicht die Absicht, die Natur der Poesie anzudeuten. Er vergleicht hier die Poesie nur in so fern mit der Malerey, als manches Gemälde in der Nähe mehr reize, ein anders aus der Ferne mehr gefalle.» Johann Adolf Schlegel, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, 3:e uppl., I (Leipzig, 1770), s. 8. Se Horatius, 1960, s. 162 f., r. 361 ff.: »Liksom med tavlor, så dikt: det finns de som bör granskas på närhåll, / avstånd återigen är ett villkor, nödigt för andra. / Somliga tarvar betraktas i sol, men andra i skymning, / några vill ses blott en enstaka gång, men somliga tio.» Schlegel kritiserar även Batteux' hänvisningar till andra antika källor som feltolkningar, till exempel referenser till Aristoteles som stöd för det triadiska genresystemet. Schlegel, I, 1770, s. 270 ff., s. 379.

⁷ Se till exempel Schlegel, I, 1770, s. 210, där Batteux återopar Cicero, men citerar Quintilianus. Schlegel letar då genast upp det avsedda stället hos Cicero.

⁸ Ernst Robert Curtius visar i sin klassiska *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, 1948) på hur antikens texter bildar en tradition som ständigt nyanvänds. Bernard Weinbergs monumental genomgång av italiensk renässanspoetik, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I–II (Chicago, 1961) är starkt kritisk mot den fragmentarisering och »deformerande» av källorna han finner i 1500-talets italienska poetik. Se t. ex. I, s. 47 f., s. 53 ff.

⁹ Jfr Curtius, 1948, s. 65 ff.

¹⁰ »C'est ce livre dans lequel il faut savoir lire: c'est la Nature. [...] Lisez les Anciens: imitez-les, si vous ne pouvez imiter la Nature.» Batteux, 1746, s. 100.

¹¹ Peter-Eckhard Knabe konstaterar i *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätclassik bis zum Ende der Aufklärung* (Düsseldorf, 1972), s. 466, att Batteux' utgångspunkt för jämförelsen alltid är poesin och inte måleriet.

¹² För Aristoteles uppläggning och handboksgenren i antiken, se Manfred Fuhrmann, *Das systematische Lehrbuch, Ein Beitrag zur Geschichte der Wissenschaften in der Antike* (Göttingen, 1960), s. 122–188. Beträffande medeltid och renässans, se Weinberg, I, 1961, s. 1.

¹³ Aristoteles, 1994, s. 37, 1451 a–b: »Ty skillnaden mellan historieskrivaren och diktaren är inte att den ene skriver på prosa, den andre på vers, ty Herodotos verk skulle kunna versifieras och inte vara mindre historia med vers än utan; skillnaden ligger i att den ene säger det som har hänt, den andre sådant som skulle kunna hända. Därför är diktningen också mer filosofisk och seriös än historieskrivningen; diktningen säger det allmängiltiga, historieskrivningen det enskilda.» Batteux vidareutvecklar detta ställe till ett resonemang om att konsten ska imitera det sannolika, *le vrai-semblable*. Batteux, 1746, s. 14. Se Gustafsson, 1959, s. 43, där utgångspunkterna i Platons och Aristoteles texter utreds.

¹⁴ Dessa frågor diskuteras av Weinberg, I, 1961, s. 1–70.

¹⁵ Batteux, 1746, s. ix f. Aristoteles, 1994, s. 25 f., 1447 a–b.

¹⁶ Batteux, 1746, s. 6. Horatius, 1960, s. 163 f., r. 333–344.

¹⁷ Se Curtiuseleven Irene Behrens viktiga studie *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert, Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 92 (Halle/Saale, 1940), s. 10 ff. Om det triadiska genresystemet under 1700-talet, se Klaus R. Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert, Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, II (Stuttgart, 1968). Peter Szondis posthumt utgivna föreläsningar är centrala i sammanhanget, se t. ex. principdiskussionen med Behrens i *Poetik und Geschichtsphilosophie*, 2, Studienausgabe der Vorlesungen, III (Frankfurt am Main, 1974), s. 13–24. Se särskilt Gérard Genettes *Introduction à l'architexte* (Paris, 1979) som nyss utkommit i svensk översättning: »Introduktion till arketexten», Eva Hættner Aurelius, Thomas Göttselink red., *Genreteori* (Lund, 1997), s. 147–202, som just diskuterar den historiska användningen av talkriteriet, bl. a. hos Batteux och de tyska romantikerna. Om den romantiska litteraturteori se Ernst Behler, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge, 1993).

¹⁸ Aristoteles, 1994, s. 27, 1448 a: »Man kan nämligen efterbilda samma föremål och med samma medier *antingen* genom att omväxlande berätta och införa en dramatisk karaktär, såsom Homeros diktare, *eller* utan växlingar vara densamme *eller* göra personerna som genomför efterbildningen till agerande, det vill säga låta dem själva utföra handlingen.» Platon, 1996, s. 107, 394 b–c: »Nu tror jag, att jag kan göra klart för dig, vad jag förr ej kunde, nämligen att poesien och sågodiktningen äro dels allt igenom efterbildande – du nämner här riktigt nog tragedien och komedien – dels helt och hållet ligger i skaldens egen framställning – härpå ger oss dityramberna de bästa exempel. En förening av bägge finnas i de episka dikterna liksom ofta nog även annorstädes. Har du förstått mig?». Se även Gustafsson, 1963, s. 147 ff. där Batteux' tillämpning av imitationsbegreppet på den lyriska genren diskuteras med utgångspunkt i de klassiska texterna.

¹⁹ Batteux, 1746, s. 145 f.: »Les hommes acquierent la connoissance de ce qui est hors d'eux-mêmes, par les yeux ou par les oreilles: parce qu'ils voyent les choses eux-mêmes, ou qu'ils les entendent raconter par les autres. Cette double maniere de connoître, produit la premiere division de la Poësie, & la partage en deux espèces, dont l'une est Dramatique, où nous voyons les choses représentées devant nos yeux, où nous entendons les discours directs des personnes qui agissent; l'autre Epique, où nous ne voyons ni n'entendons rien par nous-mêmes directement, où tout nous est raconté:

Aut agitur res in scenis, aut acta refertur.

Si de ces deux espèces on en forme une troisième qui soit mixte, c'est-à-dire, mêlée de l'Épique & du Dramatique, où il y ait du spectacle & du récit; toutes les règles de cette troisième espèce seront contenues dans celles des deux autres.» Det kursiverade citatet är hämtat från *Ars poetica*, r. 179. Batteux tillägger på den följande sidan att denna indelning avser det sätt på vilket poesin visar sina objekt och ger därmed en direkt hänvisning till Aristoteles. Men därtill tycks indelningen knyta an till andra delar av poetikens allmångods, nämligen distinktionerna mellan olika sinnen och de sinnen som poesin sägs ta i anspråk.

²⁰ Batteux, I, 1774, s. 259: »Aristote distingue trois genres ou trois couleurs; on me permettra d'employer ce terme d'après Horace, & même de le préférer à d'autres pour m'expliquer dans cette matiere.

Ces trois couleurs sont celles du Dithyrambe ou de la Poésie lyrique, celle de l'Épopée ou de la poésie de récit, enfin celle du Drame ou de la Tragédie & de la Comédie.» Termen *couleur* från bildkonsten blir i överförd bemärkelse vanlig som genrebeteckning i 1700-talets poetik. Se Knabe, 1972, s. 137 ff., om Batteux, s. 139 f.

²¹ Schlegel, I, 1770, s. 271 f.

²² Weinbergs motvilja mot de föga ordningsamma poetikförfattarna under renässansen har jag redan kommenterat. Inge Jonsson talar just om de »produktiva missuppfattningarna» i sin handbok, särskilt i samband med franskklassicismen. Jonsson, 1995, s. 22 f.

²³ Utdrag ur Blair finns utgivna av James L. Golden, Edward P. J. Corbett i *The Rhetoric of Blair, Campbell, and Whately* (New York, Chicago, etc., 1968). Se även Robert Morell Schmitz, *Hugh Blair* (New York, 1948). Blair citeras från en av dessa många upplagor, utgiven i Basel. Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, I-II (Basil, 1788).

²⁴ Blair, I, 1788, s. V.

²⁵ Blair, III, 1788, s. 20: »In all the Ancient Rhetorical Writers, there is, indeed, this defect, that they are too systematical, as I formerly showed; they aim at doing too much; at reducing Rhetoric to a complete and perfect Art, which may even supply invention with materials on every subject; insomuch, that one would imagine they expected to form an Orator by rule, in as mechanical a manner as one would form a Carpenter. Whereas, all that can, in truth, be done, is to give openings for assisting and enlightening Taste, and for pointing out to Genius the course it ought to hold.»

²⁶ Blair, III, 1788, s. 21.

²⁷ Blair, III, 1788, s. 23 f.: »I SHALL follow the same method here which I have all along pursued, and without which, these Lectures could not be entitled to any attention; that is, I shall freely deliver my own opinion on every subject; regarding authority no farther, than as it appears to me founded on good sense and reason. In former Lectures, as I have often quoted several of the ancient classics for their beauties, so I have also, sometimes, pointed out their defects. [...] It may be fit, therefore, that, before proceeding farther, I make some observations on the comparative merit of the Ancients and the Moderns: in order that we may be able to ascertain rationally, upon what foundation that deference rests, which has so generally been paid to the Ancients.»

²⁸ Blair, I, 1788, s. I, III, 1788, s. 26. »HENCE, in Natural Philosophy, Astronomy, Chemistry, and other Sciences that depend on an extensive knowledge and observation of facts, Modern Philosophers have an unquestionable superiority over the Ancient. I am inclined also to think, that in matters of pure reasoning, there is more precision among the Moderns, than in some instances there was among the Ancients; owing perhaps to a more extensive literary intercourse, which has improved and sharpened the faculties of men.» Blair, III, 1788, s. 31.

²⁹ Blair, III, 1788, s. 25 ff.

³⁰ Blair, III, 1788, s. 97 ff.

³¹ Dessa föreläsningar är under utgivning. Jag hänvisar till August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Vorlesungen*, red. Ernst Behler, I (Paderborn, München, etc., 1989). Jenaföreläsningarnas poetikhistoriska del om antiken, »Geschichte der Kunstlehre. Kritik», sträcker sig över s. 132–155. Avsnittet »Übersicht der bisherigen Versuche und Vorübungen zu

einer Theorie der Kunst und des Schönen, und der vornehmsten, als solche, aufgestellten Systeme» i Berlinföreläsningarna omfattar s. 207–215. Båda dessa avsnitt följs av motsvarande föreläsningar avseende »de nyares» teorier.

³² Schlegel, I, 1989, s. 139, s. 211.

³³ Schlegel, I, 1989, s. 132: »Die Alten warfen sich das Problem einer philosophischen Kunstlehre gar nicht auf.» Jfr s. 139: »Seine Ansicht ist bloß logisch und physisch, man bemerkt nur das, was der Verstand in der Poesie wahrnehmen kann, beurteilt und klassifiziert die Gedichte wie ein Naturprodukt.» Se även s. 212.

³⁴ Schlegel, I, 1989, s. 154.

³⁵ Schlegel, I, 1989, s. 138: »Platos Ansicht vom Schönen ist ihrem Geiste nach wahrhaft transcendental.»

³⁶ Schlegel, I, 1989, s. 137.

³⁷ Schlegel, I, 1989, s. 141 f.

³⁸ Se Szondi, 1974, s. 83 f.

³⁹ »Man hat sie [*Poetiken*] für den ästhetischen Stein der Weisen gehalten», Schlegel, I, 1989, s. 211. På s. 138 finns en snarlik formulering som dock uttyds »Man glaubte in ihm [Aristoteles] den ästhetischen Sinn der Weisheit gefunden zu haben» i stället för »Stein». Det kan här handla om en felläsning från utgivarens sida.

⁴⁰ Schlegel, I, 1989, s. 138f.: »Historisch nützt uns die Poetik viel, aber in Rücksicht auf Aesthetik, als Kunstgeschäft ist sie nichts wert.» Se även s. 211 ff.

⁴¹ Schlegel, I, 1989, s. 141, s. 212.

⁴² Schlegel, I, 1989, s. 215: »Wie die Neueren überhaupt bey ihrem Studium des Alterthums meistens sich an das untergeordnete und abgeleitete, statt des ursprünglichen und großen gehalten haben, so ist es ihnen auch mit den Schriftstellern ergangen, we[l]che über die Kunst philosophiren.»

⁴³ Schlegel, I, 1989, s. 252 ff. Se även Behler, 1993, s. 85, där frågan om riktigheten i Schlegels tolkning av Aristoteles och Boileau lämnas därhän.

⁴⁴ Se Behler, 1993, s. 3, som påpekar det utomordentligt viktiga inflytandet från den grekiska, särskilt den platoniska, traditionen på den tidiga romantiska teorin. En svensk översikt över den beundran för Grekland som dominerar under 1700-talet ges i E. N. Tigerstedts *Engelsk nyhumanism och nyklassicism under 1700-talet*, Humanistisk kultur, studier och essäer, VII (Stockholm, 1963).

Lars Gustafsson

Uppsalaromantisk genrepoetik

Samuel Grubbe, genreernas renhet och romanen

Att återförena alla poesins genrer

Som ett karakteristiskt inslag i romantikens litteraturestetik brukar ju framhållas idén om den genreöverskridande universalpoesin och därmed avståndstagandet från den traditionella poetikens krav på »genreernas renhet» och på en strikt gränsdragning mellan diktarterna.

Att det kravet var väsentligt i franskklassicismens poetik betonas till exempel av René Bray i hans klassiska översikt *La formation de la doctrine classique en France*. Det stränga särskiljandet av de olika genreerna, härstammande från Horatius *Ars poetica*, är enligt Bray själva grundvalen för den klassicistiska kritiken: varje litterärt verk beröms eller kritiseras med hänsyn till dess överensstämmelse med eller avvikelse från en idealmodell för genren. Äldre blandgenrer som tragikomedin eller den lyrisk-dramatiska pastoralen förkastas på 1600-talet av en ny generation teoretiker och smakdomare och försvinner vid mitten av århundradet.¹

Flera tyska romantiker kring 1800 ser helt annorlunda på genregränserna och genreblandningen. Berömd är Friedrich Schlegels proklamation för den romantiska poesin i *Athenäum* 1798 (»Fragmente», nr 116). Denna poesi återförenar enligt Schlegel alla skilda genrer, och syftar ännu längre: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen [...]».²

Med den romantiska poesin förknippar Schlegel romanen – han låter i själva verket ordet roman på ett tvetydigt sätt beteckna både den gränsöverskridande universalpoesin och romangenren i mera hävdvunnen mening.³ I romanen når enligt Schlegel romantiken sitt poetiska förverkligande. Han indelar i en anteckning från 1797 den romantiska poesin i tre »cykler»; den första omfattar medeltids- och

renässansdiktning, från Dante till Cervantes, den andra representeras av Shakespeare, till den tredje utgör de engelska och franska romanerna en »tendens», medan Goethe markerar dess början.⁴ För Schlegel framstår Goethe – med *Wilhelm Meisters Lehrjahre* – som förnyaren av den romantiska poesin.⁵

I sin stora recension av *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Athenäum* 1798) och i »Brief über den Roman» (som läses upp i »Gespräch über die Poesie», *Athenäum* 1800) antyder Schlegel en romanteori som står i nära samband med hans program för den romantiska poesin. Sambandet kommer till uttryck i den till synes intetsägande romandefinition som författaren till brevet om romanen ger: »Ein Roman ist ein romantisches Buch». Romanen är inte specifikt episk; den har en viktigare grundval i dramat, främst Shakespeares drama. Men den sanna romanen tillhör enligt brevskrivaren inte någon särskild genre, den blandar diktarterna: »Ja ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen.»⁶

När Friedrich Schlegels bror August Wilhelm i sina Jenaföreläsningar (1798–99), *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, ger en översikt över de poetiska genrererna skiljer han mellan klassiska diktarter – epos, lyrik, drama – och moderna diktarter; till de senare räknar han romanen, främst företrädd av Cervantes *Don Quijote* och Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. I sin karakteristik av det senare verket nämner han både det episka lugnet och de dramatiska inslagen, och han tillfogar: »Auch ist Poesie eingemischt, so daß der Roman nach Universalität zu streben scheint und sich fast in allen Dichtarten bewegt, die es gibt.»⁷

Väsentligt är att den sanna, romantiska poesins egenskap att förena de olika genrererna av en del av den nya poesins förespråkare uppfattas som ett uttryck för den romantiska världsåskådningen. Den genreöverskridande universalpoesin försmår de traditionella diktarternas begränsade perspektiv, den syftar till att gestalta en totalvision. Synsättet antyds i brevet om romanen i Friedrich Schlegels »Gespräch über die Poesie»: romanen som en »romantisk bok», höjd över genrererna, framställer en helhetsuppfattning av världen och tillvaron.⁸

En diktsyn i samma anda företräder Friedrich Ast, känd som nyhumanistisk filolog. Filosofiskt och estetiskt hade han tagit starka intryck av Friedrich Schlegel och Schelling och han gör i sin bok *System der Kunstlehre* (1805) ett försök till sammanfattning av den romantiska estetiken, särskilt poetiken. Han karakteriserar här romanen i dess fulländning som »die höchste Blüthe der Kunst und die Einheit aller Poesie». I romanen, som enligt Ast i sig upptar alla diktkonstens former, avspeglas poesins universum, på samma sätt som hela universum reflekteras i människans själ.⁹

Även romanförfattaren och estetikern Jean Paul, med en viss distans till den romantiska rörelsen i snävare mening, tillmäter den nya diktningens – och särskilt romanens – frihet i förhållande till vedertagna genrer en världsåskådningsmässig innebörd: den romantiska poesin motsvarar den monoteistiska kristna världsbyggens universalitet, dess alltomfattande sammanhang, och förkastar därför den

klassiska poesins åtskilda genrer som i likhet med den antika polyteismen avspeglar en splittrad världs- och livsuppfattning.¹⁰

Den romantiska poesins frihet att överskrida genregränserna yttrar sig emellertid enligt Jean Paul också på det viset att romanen – en diktart som han behandlar i ett intressant avsnitt i sin *Vorschule der Ästhetik* (1804) – antar skiftande genrekaraktär. Den ursprungligen episka romanen kan övergå i såväl dramatisk som lyrisk form. Den byter fritt gestalt, liksom Dantes diktarande: »Als Dantes Geist die Erde betreten wollte, waren ihm die epischen, die lyrischen und die dramatischen Eierschalen und Hirnschalen zu enge.»¹¹ I all sin frihet från genrerens tvång rör sig dock romanen mellan »den poetiska ellipsens båda brännpunkter», dvs. mellan eposet och dramat. Jean Paul föredrar den strängare dramatiska formen (företrädd av bland andra Richardson, Fielding och Wieland) framför den episka (med ursprung i den medeltida romanen och pånyttfödd av Goethe med *Wilhelm Meisters Lehrjahre*), och det kan möjligen tyckas överraskande att han här åberopar Aristoteles, enligt vilken även den berättande diktarten bör struktureras dramatiskt.¹² Det överskridande av genregränserna som Jean Paul ser förverkligat i den dramatiska romanen visar sig på denna punkt kunna hämta stöd hos själve Aristoteles, den klassicistiska doktrinens auktoritet framför andra.

När det poesihistoriska slutavsnittet i Friedrich Asts *System der Kunstlehre* hade utkommit i svensk översättning av Lorenzo Hammarsköld under titeln *Öfversigt af poesiens historia* (1810), recenserades skriften samma år i *Phosphoros* av den tjugonåriga Atterbom. I sin utförliga diskussion ägnar han påfallande stor uppmärksamhet åt romanens historia och egenart som genre. Atterboms betonande av den litteraturhistoriska synpunkten sammanhänger med hans uppfattning, som för övrigt också är Asts, att poesins historia uppenbarar den sanna poetiken. »*Positif Poetik* blifver alltså en *Poesiens Historia*», enligt Atterboms pregnanta formulering.¹³

Atterbom söker alltså romanens poetiska väsen i dess ursprung, som han finner i medeltidens versroman, »romanzen». Han framhåller i sin recension att denna diktning, liksom den homeriska, var episk. Denna insikt saknar han hos Ast, som »ej till Epos hänfört *Romanzen* och *Romanen*». Ast ställer enligt Atterbom romanen genremässigt utanför allt sammanhang, historiskt och teoretiskt.¹⁴ Att den medeltida romansen, »detta nya Epos», har en lyrisk stämning är, anser Atterbom, ingen giltig invändning mot hans uppfattning: romantikens diktkonst »är till sin natur försmältande; den bär äfven i sin teori det fladdrande af en drömverld, der förståndets strängt söndrade skaldearter ovillkorligt sammanflyta».¹⁵ Samtidigt som Atterbom så energiskt hävdar att romansen, och därmed romanen, har en episk grundkaraktär menar han alltså att den »till sin natur» är genreöverskridande. En teori för denna diktning kan inte tillämpa en rationell gränsdragning mellan olika diktarter utan måste acceptera att den romantiska poesins »drömverld» låter diktarterna flyta samman.

Frågan om romanen och genrerne har tydligen varit intressant men inte helt lätthanterad för unge Atterbom. I slutet av Astrecensionen, där han kort kom-

menterar romanens senare utveckling, återkommer han till frågan. Här tycks han tillämpa Jean Pauls uppdelning av romanen i en episk och en dramatisk huvudtyp. Men de romantiska romaner som har återvänt till »den äldriga episka formen» har enligt Atterbom förenat denna form med »lyrisk grundton och dramatisk bildning» och »uttryckt Romanzo's totalitet».16 Han återknyter alltså till sin idé om romanens på en gång världsåskådningssmässiga och genremässiga »totalitet», dess egenskap – med ursprung i den medeltida diktningen – att sammansmälta »förståndets strängt söndrade skaldearter».

Genreblandning i tidigare poetik

Förespråkare för den romantiska diktningen som bröderna Schlegel, Jean Paul eller Atterbom vill alltså betrakta upphävandet av genregränserna som något utmärkande för romantikens poesi och poetik, och de förknippar det med romantikens världsåskådning. De uppfattar den stränga åtskillnaden mellan diktarterna som en konstruktion av »förståndet», ägnad att bryta sönder den »totalitet», den helhetssyn på världen som den romantiska poesin syftar till.

Men det är tydligt att bröderna Schlegel, Jean Paul eller Atterbom samtidigt förutsätter grundläggande poetiska former. Enligt bröderna Schlegel blandar sålunda den sanna romanen episkt berättande, dramatisk framställning och lyrisk poesi. Jean Paul menar att romanen skiftar mellan de tre huvudgenrerna och främst rör sig mellan en episk och en dramatisk form. Atterbom talar om romanens ursprungliga episka karaktär, som dock förenas med »lyrisk grundton och dramatisk bildning».

Det existerar alltså även enligt romantisk uppfattning vissa poetiska grundformer, men i den poesi som många romantiker betraktar som den enda sanna, den poesi som strävar till »totalitet», flyter dessa grundformer in i varandra, blandas eller förenas.

Idén om genreblandning är dock inte någon helt ny, romantisk idé. De poetiska genrernas »renhet» hade visserligen så småningom blivit en klassicistisk princip, men ett överskridande av genregränserna kan faktiskt sägas ha sanktionerats redan av Aristoteles, som i Poetiken hade förordat att den episka framställningen närmade sig den dramatiska; Jean Paul åberopar som vi har sett denna aristoteliska uppfattning när han ger en dramatisk romanform företräde framför en episk.

Att diktarterna kunde gå över i varandra hade på 1700-talet också erkänts av flera litteraturteoretiker; genreblandningen och överhuvud taget genrebegreppet aktualiserades som en teoretisk fråga samtidigt som diktningen i praktiken alltmera frigjorde sig från de traditionella genrereglerna.¹⁷ Ett intressant exempel erbjuder Johann Jakob Engel med sin bok *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten aus deutschen Mustern entwickelt* (1783). Engel, på sin tid också känd som komedi- och romanförfattare, har här i upplysningsanda ambitionen att åstadkomma en »filosofisk» genreteori, i överensstämmelse med tidens estetiska

och psykologiska vetenskap, särskilt Baumgartens estetik och den brittiska associationspsykologin som den hade tillämpats av Henry Home (lord Kames) i hans *Elements of Criticism* (1762).¹⁸

Engel upprätthåller genrekategorierna, som han betraktar som psykologiskt motiverade; begreppet »idéordning» (Ideenordnung) ligger till grund för hans genreindelning.¹⁹ De olika diktarterna utmärks av sina särskilda förbindelser av föreställningar. Men liksom idéföljderna enligt associationspsykologin kan sammanflätas på olika sätt, kan det också förekomma varierande övergångar och blandningar mellan diktarterna, menar Engel. Så rymmer till exempel Lessings dramatik lyriska inslag.²⁰ I Engels poetik får genreblandningen i själva verket en väsentlig och positiv betydelse.²¹ Genrerna, som han uppfattar dem, framstår snarast som poesins element som på olika sätt kombineras i diktverken.²² Även om Engel är inne på tanken att blandningen av diktarter måste underordnas vissa principer och han sålunda kan sägas hålla fast vid en form av regelpoetik,²³ innebär hans resonemang ändå att de hävdvunna genregränserna problematiseras och öppnas för produktiva överskridanden.

Romanens episka karaktär enligt Schelling

Idén om diktarternas öppna gränser och deras fruktbara sammanflytande och blandning, som spelar en så viktig roll i romantikens poesi och poetik, finns tydligt förebådad i äldre genre teori. Å andra sidan lever idén om vissa grundläggande former för poesin kvar inom romantiken. Ett studium av den genre teoretiska diskussionen kring 1800 bekräftar uppfattningen att förhållandet mellan klassicistisk tradition och romantisk nyorientering rymmer åtskillig komplikation. Den romantiska kritiken av äldre genretänkande är inte enhetlig, liksom det inte heller finns någon enhetlig klassicistisk genrelära. Också i den romantiska poetiken, som ingalunda är någon sluten lärobyggnad, är frågorna om diktarterna, deras definitioner, deras relationer till varandra och deras ontologiska status föremål för skiftande bedömningar. De läggs ofta på ny teoretisk bog, gärna metafysisk (i stället för psykologisk), men de är fortfarande aktuella, delvis kontroversiella och de får olika svar. Schellings svar är till exempel inte alltid desamma som bröderna Schlegels.

Schelling tillämpar i sina föreläsningar över konstens filosofi som han först höll i Jena 1802–03 och upprepade i Würzburg 1804–05 den triadiska indelningen av poesin i den lyriska, den episka och den dramatiska: dessa är poesins allmängiltiga grundformer. Konsten som framställning av »det absoluta i det särskilda» innebär enligt Schelling å ena sidan »ren begränsning» och å andra sidan »odelad absoluthet». Redan i naturpoesin särskiljs konstens element och strängast begränsad i sina former är den antika poesin, medan den moderna poesins former mera flyter in i varandra, blandas och ger upphov till en mängd »mellangener».²⁴

I sin diskussion av romanen, som Schelling hänför till den »objektiva» episka poesin på grund av dess strävan till objektivitet, allmängiltighet i framställningen

och romanberättarens indifferentia hållning till stoffet, anmärker han att den i förhållande till det klassiska eposet har en mera begränsad och sluten handling och därigenom närmar sig dramat. Man skulle därför, säger Schelling, kunna beskriva romanen som en blandning av epos och drama.

Så långt, i konstaterandet av den faktiska tendensen till genreblandning, är han tämligen överens med bröderna Schlegel. Schelling är emellertid inte benägen att acceptera denna tendens i romandiktningen. Romanen bör sträva efter en objektiv berättande form: »Da der Roman nicht dramatisch sein kann und doch von der andern Seite in der Form der Darstellung die Objektivität des Epos zu suchen hat, so ist die schönste und angemessenste Form des Romans notwendig die erzählende.» Romanens episka, objektivt berättande genrekarakter bör alltså enligt Schelling upprätthållas, vilket inte sker i brevromanen: »Ein Roman in Briefen besteht aus lauter lyrischen Teilen, die sich – im Ganzen – in dramatische verwandeln, und somit fällt der epische Charakter hinweg.»²⁵

Schelling tycks här ta avstånd från bland andra Friedrich Schlegels genreöverskridande romanbegrepp och från tendensen under 1700-talet, i både litterär praktik och litterär teori, att låta romanen, och särskilt just brevromanen med dess reducerade episka berättande, mer eller mindre få karakter av drama.²⁶

*»Monströsa produkter som stå i en inre strid med hvarandra»:
Samuel Grubbes kritik av genreblandningen*

Bland den romantiska filosofins och estetikens anhängare i Uppsala vid tiden för »fosforisternas» framträdande finns en sträng bevakare av gränserna mellan den episka, den lyriska och den dramatiska poesin, nämligen Samuel Grubbe, något äldre generationskamrat till Atterbom. Sin genrepoetik tillämpar han särskilt på romanen och han uppfattar i tidiga estetiska skrifter denna diktart – i sin sanna form – som rent episk; den skall inte ha någon beröring med den lyriska eller den dramatiska diktningen. Grubbe tycks i sin syn på genrerna och inte minst romanen ha mycket gemensamt med Schelling (vars föreläsningar om konstens filosofi dock inte trycktes förrän 1859), men han betonar ännu starkare kravet på åtskillnad mellan diktarerna även i den moderna poesin och kan rentav sägas lansera en romantisk version av regeln om »genrernas renhet».

Sitt förhållande till den romantiska kretsen i Uppsala berör Grubbe i sina självbiografiska anteckningar (från 1849–50). Han markerar här en viss distans, samtidigt som han påpekar att han i stort sett delade de unga romantikernas estetiska uppfattning. »Jag var väl, i likhet med Fosforisterna, en beundrare af Schelling, Goethe, Schiller, Tieck, Bröderna Schlegel o.s.v., och hyllade, om ej i allt, dock åtminstone i det hufvudsakligaste, deras filosofiska och estetiska åsigt», skriver Grubbe. Men han fann hos fosforisterna åtskilligt som stötte honom, »mycken omogenhet, mycket tomt meningslöst ordprål, flärd och febuseri», och särskilt ogillade han deras polemik mot de gustavianska författarna, som han själv

uppskattade, »oaktadt allt hvad, enligt högre estetiska åsikter emot deras arbeten kunde anmärkas». Det dröjde enligt Grubbe också »temmeligen länge» innan han gjorde fosforisternas personliga bekantskap.²⁷

Att Grubbe som estetiker stod nära den »nya skolan», mera nära än han tycks vara benägen att erkänna på äldre dagar, betonas emellertid av John Cullberg i hans avhandling om Grubbes religionsfilosofi. Cullberg påpekar också att Grubbe omkring 1809-10 har varit beredd att i skrift engagera sig på den romantiska sidan i diskussionen av den nya estetiken.²⁸ Som ung docent i filosofi författade nämligen Grubbe vid den tiden en rad ambitiösa uppsatser i estetiska ämnen och det är tydligt att han planerade att publicera åtminstone en del av dem, i bokform eller i något fall som tidskriftsbidrag, men de förblev av någon anledning otryckta.²⁹

Detta kan – kanske lite anakronistiskt – beklagas: om uppsatserna hade publicerats skulle de säkert ha vidgat och stimulerat den svenska romantikens litteraturteoretiska diskussion. Ty även om Grubbe i princip delade »fosforisternas» åsikter hävdade han delvis avvikande synpunkter, inte minst, som vi skall se, inom genrepoetiken och romanteorin.

I ett manuskript om de estetiska grundbegreppen, tydligen avsett att inleda den tilltänkta boken, deklarerar Grubbe att hans framställning bygger på Schellings grundläggning av konstens filosofi i *System des transzendentalen Idealismus* (1800).³⁰ Läsningen av Schelling, liksom av Kant, har tydligen starkt inspirerat den unge Grubbes teoretisk-estetiska intresse. Några utkast, av Grubbe betecknade som »fragmenter», bland hans manuskript tar upp estetiska frågor med utgångspunkter både hos Kant och hos Schelling.³¹

Ett av utkasterna, som Grubbe inleder med den schellingska grundsatsen »Konsten i allmänhet är en symbolisk framställning af det Absoluta», är särskilt intressant i det här sammanhanget genom att Grubbe ger en estetisk-spekulativ motivering för poesins indelning i de tre huvudgenrerna epik, lyrik och dramatik. Dessa motsvarar, menar han, de olika funktionerna hos diktarens medvetande. »Det vill säga Skalden måste i produktionens ögonblick känna sig genom fantasi- en försatt i någon af medvetandets funktioner, han måste åskåda eller känna o.s.v. och det är resultatet af detta genom blotta fantasiens magt efterbildade sinnestillstånd som han framställer.»

Medvetandets funktioner skapas av »de särskilda rigtningarne af den ideella kraft, som utgör sjelfva det medvetande, reflekterande Subjektet», förklarar Grubbe. Denna kraft kan »verka i centrifugal rigtning och förlora sig i det yttre objektet»; då uppkommer *yttre åskådning*. Kraften kan också »i centripetal rigtning återgå i sig sjelf och göra sig sjelf till sitt objekt»; då blir resultatet *inre åskådning* (av subjektets egna känslor). Slutligen kan kraften verka i båda riktningarna samtidigt och ger då upphov till *handlingens tillstånd*.

I dessa tre funktioner eller tillstånd hos diktarens medvetande har enligt Grubbe de poetiska huvudgenrerna sitt ursprung. Diktaren kan med hjälp av fantasin försätta sig i tillståndet av yttre åskådning och genom att framställa denna

åskådning i form av händelser skapar han episk poesi. I den lyriska poesin uttrycker han åskådningen av sitt eget inre, sina känslor och sinnesstämningar. När diktaren framställer ett tillstånd av handling, framkallat genom fantasin, blir resultatet dramatisk poesi. Grubbe betonar att skapandet av dramatik inte innebär att diktaren framställer sig själv som handlande, dvs. som »objekt för sig sjelf» och därmed flyttar sig »ur handlingens tillstånd i reflexionens»; i så fall skulle han skapa lyrisk i stället för dramatisk poesi.

Den episka poesin är objektiv, utvecklar Grubbe vidare. Diktarens subjektivitet kommer här inte till medvetande, »likasom ögat ej ser sig sjelf utan endast objektet». Den lyriska poesin är däremot subjektiv. »Här försvinner det yttre objektet eller upplöses i subjektets reflexion öfver sig sjelf.» I den dramatiska poesin upphävs motsatsen mellan objektivt och subjektivt. »Här är nämligen subjektet identiskt med det yttre objektet. Skalden måste i hvarje ögonblick vara förvandlad i den handlande personen. Just derigenom försvinna både subjektet och objektet såsom hvarannan motsatta.»

Det samband som Grubbe finner mellan poesins huvudgenrer och medvetandets olika åskådningsformer innebär också – och det är den litteraturteoretiska poängen i Grubbes subtila analys – att det finns grundläggande, särskilda genre-normer för epiken, lyriken och dramatiken. Diktarernas »väsentliga lagar» kan, menar han, härledas ur den »genetiska beskrifning» av diktarerna som han har givit. Poesins grundgenrer är därmed tydligt avgränsade från varandra och deras lagar måste strängt iakttagas för att det inte skall uppstå »halfarter eller blandningar af de nämnda tre hufvudslagen». Grubbe tillägger: »Men för att erhålla en bestämd teori af dem är det nödvändigt att strängt afsöndra dem från hvarannan.»³²

Längre fram i manuskriptet understryker Grubbe ytterligare hur viktigt det är att upprätthålla skiljelinjerna mellan episk, lyrisk och dramatisk poesi. Vanligen har man inte insett detta, menar han. »Man har låtit deras gränser löpa in i hvarandra. Denna sammanblandning af olikartade föremål har varit lika vanlig i konstens utöfning som i dess teori. Skalden och konstdomaren har fordrat af den ena konstformen fullkomligheter, som blott tillhöra en annan, och vi hafva derigenom fått Epopeer af en lyrisk och dramatisk karakter, dramer som ej äro annat än dramatiserade Epopeer o.s.v.» Grubbe påminner om att de olika diktarerna har sitt ursprung i inbillningskraftens skilda verkningssätt och inskärper att det är »af mycken vigt för konsten att konstformerna bibehållas i sin renhet och stränga afsöndring från hvarannan». Genom att man i en genre använder ett framställningssätt som endast tillhör en annan genre uppstår »monströsa produkter, som stå i en inre strid med hvarandra».³³

På spekulativ-estetisk grund framställer alltså Grubbe en genre-teori som kan sägas rättfärdiga det klassicistiska kravet på en åtskillnad mellan diktarerna men som står i uppenbar motsats till idén om den genreöverskridande universalpoesin som den högsta formen av diktning, en idé som ju omhuldades av bröderna Schlegel och andra romantiker. Grubbe går på en helt annan linje än Atterbom

som vid samma tid, i sin Astrecension i *Phosphoros* 1810, hyllar en poesi som »äfvén i sin theori» kännetecknas av »det fladdrande af en drömverld, der förståndets strängt söndrade skaldearter ovillkorligt sammanflyta» (ovan s. 106).

Alla poesins genrer, liksom all skön konst, har det gemensamt att de »måste vara en Symbolisk framställning af det Absoluta, af den eviga enheten och allheten eller af Universum», betonar Grubbe i anslutning till Schellings konstfilosofi. Men detta krav på poesin uppfylls på skilda sätt i de olika diktarerna. Grubbe erkänner inte en poetik som, enligt Atterbom, låter genrerna flyta samman i en »drömverld». Hur den episka poesin på sitt specifika sätt framställer det Absoluta utvecklar Grubbe närmare i sitt manuskript (han har inte fullföljt resonemanget med en motsvarande analys av den lyriska och den dramatiska poesin). Eftersom Grubbe, som kommer att framgå i det följande, betraktar romanen som en modern form av episk diktning har det sitt intresse att se hur han från sin genre-teoretiska utgångspunkt karakteriserar detta slags diktning. Den ursprungliga episka poesin med sin framställning av en objektiv åskådning av världen som en oändlig mångfald av tillfälliga händelser svarar närmast mot människoslåktets barndom, menar Grubbe, och fortsätter:

Medvetandets tidigaste yttringar, då människan nämligen hunnit till en själsverksamhet oafhändig af ögonblickets behof, bestå i åskådningar af de yttre objekterna. Med barnslig enfald förlorar hon sig i tingens oändliga massa utan att reflektera för sig sjelf. Men den yttre Werlden är för henne ännu ej ett med absolut nödvändighet sammanhängande Helt ordnad efter begrepp, liksom den handlande Varelseen ej bestämt tänkes såsom fri, emedan hon ännu ej hos sig sjelf utvecklat detta begrepp. Allt blir för henne blott en kedja af tillfälliga händelser, och i denna kedja är intet annat spår till absoluthet än dess oändlighet, den mångfald af händelser som åt alla sidor är obegränsad för åskådningen. Också är det endast derigenom att den ger en bild af denna oändliga mångfald som den episka poesien gifver en Symbolisk framställning af det Absoluta.³⁴

Det rena begreppet om romanen enligt Grubbe

Grubbes genreteoretiska principer ligger till grund för hans bedömning av romanen som diktart. Hans intresse för denna genre kommer flera gånger till uttryck i hans nämnda manuskript; intressantast i detta sammanhang är de båda uppsatserna »Om öfverensstämmelsen och skillnaden mellan det helleniska Epos och Romanen» och »Estetiska Reflexioner öfver Wilhelm Meister».

I den förra uppsatsen utvecklar Grubbe sin syn på romanens genremässiga samhörighet med eposet; de båda diktarerna är i själva verket »tvenne varieteter af ett och samma slägte», nämligen den episka poesin. I sin jämförelse mellan det antika grekiska eposet och romanen utgår Grubbe, som han nämner, från de synpunkter på det homeriska eposet och på romanens episka karaktär som August Wilhelm Schlegel hade formulerat i sin recension av Goethes hexameterdikt *Hermann und Dorothea*.³⁵ Grubbe uppfattar, i likhet med Schlegel i denna recension, den episka

diktningen som »en målning af lifvet och dess förhållanden, så vida lifvet nämligen betraktas som en kedja af tillfälliga händelser».

Skillnaden mellan eposet och romanen beror enligt Grubbe på skillnaden mellan den antika grekiska livssynen och den moderna. Grekerna uppfattade livet »från dess yttre och sinnliga sida» och deras epos skildrade därför »en följd af yttre handlingar, hvilka mera röja sinnlig kraft, än de måla sinnets inre förändringar». Romanen, den moderna episka poesin, gestaltar däremot huvudsakligen »det inre af lifvet» och framställer de yttre händelserna endast som ett medel att skildra de handlande personernas sjäsliv.³⁶

Att romanens föremål främst är människans inre liv hindrar dock inte att de händelser som skildras måste framställas med episk utförlighet. »Berättelsens episka gång blir i Romanen lika väsendtlig som i det egentliga epos.» Med romanens »episka gång» och »lugna utveckling» förknippar Grubbe den passivitet hos romanpersonerna varigenom, som han påpekar, Goethe skiljer romanen från dramat.³⁷

Grubbe betonar starkt romanens episka genrekarakter och hävdar energiskt gränserna mellan romanen, lyriken och dramatiken. Även om han beundrar människoskildringen i romaner som Rousseaus *La nouvelle Héloïse*, Goethes *Werther* och madame de Staëls *Corinne*, anmärker han att ämnets behandling här inte är episk och att tonen vanligen är lyrisk. Man har i uppfattningen av romanen »ömsom förblandat den episka poesien med den dramatiska och den lyriska», menar Grubbe. »Det är derföre i synnerhet detta dubbla missförstånd som måste häfvas för att återställa det rena begreppet om detta skaldeslag.»³⁸ Grubbe intar här i sin syn på romanens förhållande till de andra diktarterna en helt annan ståndpunkt än Friedrich Schlegel, Jean Paul eller Atterbom i hans ungefär samtida *Astrecension* i *Phosphoros* 1810, där han konstaterar att den nya romantiska romanen återvänt till den gamla episka formen, men »med lyrisk grundton och dramatisk bildning» (ovan s. 107).

Särskilt framhåller Grubbe skillnaden mellan den episka diktningen och den dramatiska. Båda dessa diktarter skildrar människan i hennes förhållande till den yttre världen, men från skilda synpunkter. Den dramatiska poesin framställer »en handling, i hvilken den karakter utvecklar sig genom en frihetens strid med nödvändigheten», medan den episka poesin betraktar verkligheten som »en osammanhängande följd af tillfälliga fenomen, och människans handlingar mindre som resultat af karakterens sjelfverksamhet än af utifrån väckta intryck, känslor och begär».³⁹

Med den episka framställningen förknippar Grubbe »den ägta episka tonen» i motsats till den lyriska. Medan den lyriske diktarens kraft är »concentrerad inom subjektet» är den episke diktarens subjektivitet »likasom expanderad öfver händelsernas omätliga yta, han är förlorad i den lugna åskådningen af objekterna, och framställningens subjektivitet och sentimentalitet får aldrig förfalska hans ton». Grubbe konstaterar emellertid att den episka objektiviteten nästan är okänd för nutiden, »hvars smak i allt yttrar sig såsom ytterligt sentimental och som derföre i den berättande poesien mest älskar den lyriska tonen».⁴⁰

Wilhelm Meisters Lehrjahre, »detta stora exempel»

Sitt romanideal ser Grubbe förverkligat i Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, denna roman är, sedan början av den franska smakens välde, »den enda äkta Roman vi erhållit».41

I sitt manuskript med rubriken »Estetiska Reflexioner öfver Wilhelm Meister» ger Grubbe ett utförligt vittnesbörd om sin höga värdering av romanen ifråga (som han delar med många romantiska kritiker).42 Hans avsikt är, förklarar han, mindre att karakterisera verket – vilket han dock ingalunda avstår från – än att »betjena oss deraf såsom af en oändlig exempelsamling för den ägta konstfilosofien, för att göra åskådliga några estetiska begrepp, och befrämja det ägta konstsinnets utveckling hos en och annan ung konstälskare».43

I ett avsnitt av uppsatsen betraktar Grubbe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* från genresynpunkt och diskuterar verket just i dess egenskap av roman. Den principiella syn på den episka poesin som han utvecklar i sin förut nämnda jämförelse mellan det grekiska eposet och romanen tillämpar han här i analysen av Goethes verk. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, som syftar till att ge en bild av livets oändliga mångfald, har nödvändigtvis en episk form, framhåller Grubbe – hans uppfattning avviker alltså från August Wilhelm Schlegels mening att Goethes roman »rör sig i nästan alla diktarter som finns» (ovan s. 105).

Också i detta sammanhang är Grubbe angelägen att understryka skillnaden mellan dramat, som framställer striden mellan frihet och nödvändighet och kräver en enda sammanhängande handling, och den episka poesin, där livet betraktas som en kedja av tillfälliga händelser och där människan snarare visar sig passiv än aktiv och mera röjer sitt »sinne» än sin »karaktär».

Grubbe är särskilt missnöjd med att man har blandat samman den dramatiska enheten och den episka, »ett misstag som, oagtadt exemplet af de Helleniska Episka Skalderna, dock ifrån Aristoteles, som först i teorien införde det, och Virgilius, som med sitt exempel understödde det, fortplantat sig till nyare tider». Jean Paul hade ju i sin *Vorschule der Ästhetik* åberopat just Aristoteles, enligt vilken även den berättande diktarten bör struktureras dramatiskt, till stöd för sin positiva värdering av en »romantiskt-dramatisk» romantyp. Grubbe delar inte Jean Pauls tilltro till Aristoteles auktoritet utan ger i stället den grekiske filosofen skulden till att dramats enhetskrav i senare poetik felaktigt har tillämpats också på den episka diktningen.

Alla diktarter har visserligen en poetisk enhet, erkänner Grubbe, men denna har olika karaktär i de skilda genrerna. Enheten i ett episkt diktverk är mycket mera »fri och obestämd» än i ett drama, vilket enligt Grubbe åskådliggörs av *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, »detta stora exempel».

Den episka enheten är betingad av fantasins begränsade förmåga att överblicka livets oändliga mångfald och innebär att händelserna måste bilda ett utvecklingsförlopp. I Goethes roman är Wilhelms »fortgående bildning» det enhetsskapande i mängden av växlande scener. Men det vore ett misstag, understryker Grubbe, att

uppfatta detta sammanhang som en dramatisk enhet. Wilhelms utveckling är knappast mer än en ram för romanen och tjänar endast till att ge kontinuitet åt skeendet. »Endast då man inser naturen af den episka enheten inser man huru förträffligt poëmet motsvarar fordringarne af denna genre.»⁴⁴

Den frihet som utmärker den episka enheten innebär enligt Grubbe att varje del har större självständighet i ett episkt diktverk än i ett drama. Berättelsen är i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* episodisk, som i all äkta epik. »Hvarje scen som ligger i Skaldens väg utmålas med all utförlighet, liksom den vore hufvudsaken och endast vore till för sin egen skull.» Med denna egenskap hos den episka framställningen sammanhänger dess »gång och ton». I motsats till »spänning och skyndande till målet» – som kännetecknar dramat – utmärks det episka diktverket av »lugnt fortskridande».⁴⁵ Sådan är också, framhåller Grubbe, berättelsens gång i »hela denna beundransvärda Roman».

Tonen måste i den episka dikten vara »lugn och utan all affekt», måste präglas av objektivitet; det är en synpunkt som Grubbe starkt betonar i analysen av *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, liksom i sin jämförelse mellan det grekiska eposet och romanen. Diktaren bör »måla sjelfva objekterna men ej beskrifva sina egna genom dem väckta känslor, eller sina reflexioner om dem». Denna objektivitet är enligt Grubbe sällsynt i den moderna diktningen men råder överallt i Goethes roman. »Objekterna taga aldrig färgen af Skaldens subjektivitet, utan framträda i sin osminkade sanning.»⁴⁶

Grubbe förenar i sin romanpoetik kravet på en rent episk form med kravet på »intresselöshet» i den kantska estetikens mening. Denna kvalitet skänker enligt Grubbe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dess »äkta poëtiska karakter»; läsarens nöje av romanen är »utan allt interesse, och uppkommer endast af fantasiens fria men i sin frihet laglikmätiga spel».⁴⁷

I de romaner efter franskt och engelskt mönster som blivit »vår tids favorit-lektur» är händelserna vanligen hämtade ur det borgerliga livet och här skildras människans passioner, framför allt kärleken. Det nöje vi får av sådana romaner beror på vårt »intresserade deltagande» i de mänskliga öden och känslor som framställs och som ger oss en bild av ett liv som liknar vårt eget. Om däremot romanhändelserna, som i *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, flyttas utanför gränserna för vår egen livserfarenhet, så förhåller vi oss lika »ointresserat» till de uppträdande personerna som till de homeriska hjältarna, menar Grubbe. Personerna och händelserna erinrar oss inte om våra egna behov och stör inte den estetiska kontemperationen.⁴⁸

Grubbes analys av *Wilhelm Meisters Lehrjahre* är till stor del en diskussion av själva romangenren, en diskussion som så småningom leder fram till en bestämning av hans begrepp om den »äkta» romanen. I egenskap av en episk genre framställer romanen med lugn utförlighet och i objektiv ton en kedja av tillfälliga händelser. Grubbe nöjer sig emellertid inte med denna mera formella definition av genren. Enligt hans Kantinspirerade estetik får romanens skildring av händelser och personer, för att vara sant poetisk, inte ge upphov till läsarens

känslomässiga engagemang genom att likna hans egen värld och hans eget liv; hans förhållande till romanvärlden måste vara »ointresserat», enbart estetiskt kontemplativt.

Wilhelm Meisters Lehrjahre framstår för Grubbe som ett mönster för den »äkta» romanen, medan vad han kallar den »vanliga» romanen – han nämner i olika sammanhang i sin uppsats *Clarissa, Sir Charles Grandison, La nouvelle Héloïse, Corinne* – inte befinns motsvara hans estetiska krav, kravet på rent episk form i förening med kravet på »intresselöshet» i den kantska estetikens mening. Grubbes romanbegrepp, begränsat genom strängt tillämpade estetiska normer för genren, blir uppenbarligen mycket snävt; det rymmer i själva verket bara en enda nämnd roman: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.

Grubbes nya synpunkt

Så småningom tycks Grubbe dock ha funnit sin romanpoetik alltför exklusiv, kanske med alltför svag anknytning till tidens faktiska romandiktning, som ju ofta förenade eller växlade mellan episka, dramatiska och lyriska genredrag.

I egenskap av filosofiprofessor höll han i olika repriser mellan åren 1817 och 1825 en föreläsningsserie över det sköna och den sköna konstens filosofi. Av de olika konstarterna behandlar han utförligast poesin och dess genrer; en presentation av romanen, dess »väsende och lagar», avslutar denna genomgång. Grubbe, som några år tidigare enligt sina genreteoretiska resonemang hade fördömt »halfarter eller blandningar» av poesins former, erkänner nu vid sidan av de »rena» diktarterna – den episka, den lyriska och den dramatiska – även »blandade eller mellanliggande» genrer.⁴⁹ Till dessa räknar han romanen, som han ju förut hade velat betrakta som rent episk diktning.

I föreläsningarnas slutavsnitt om romanen förklarar Grubbe: »Teorien om denna konstart slutar och fulländar poetiken, emedan romanen är den mest omfattande syntes af alla de poetiska konstarterna.» Till skillnad från de andra genrererna, som skildrar människan och det mänskliga livet »blott från en viss sida», är romanen i dess högsta idé »en poetisk framställning af hela lifvets stora skådespel, som med fullkomlig universalitet förmår framställa det i hela dess oändliga mångfald». Romanens universalitet i framställningen av det mänskliga livet yttrar sig också i att den »kan mer eller mindre närma sig till hvar och en af alla de öfriga poetiska konstarterna». (Men fortfarande anser Grubbe att »den episka poesians extensiva oändlighet» och det episka lugnet bäst överensstämmer med »naturen» hos romangenrens största exempel som *Don Quijote* och *Wilhelm Meisters Lehrjahre*.)⁵⁰

Samtidigt som Grubbe i föreläsningarna betonar romanens universalitet som diktart tycks han i någon mån vidga sitt tidigare snäva romanbegrepp och visa en större öppenhet för skilda typer av romaner. I en avslutande exposé över äldre och nyare romandiktare och deras verk finner Grubbe visserligen att »trivialitet och en

prosaisk tendens» har varit rådande inom genren i senare tider, efter Cervantes *Don Quijote*. Men bland romanförfattare som han uppskattar nämner han, utom Goethe med »i synnerhet» *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, bland andra Walter Scott, Jean Paul och madame de Staël, vars *Corinne* han tillerkänner »ett utmärkt rum» inom romandiktningen⁵¹ – Grubbe har nu tydligen övergivit de betänkligheter som han enligt sina tidigare, strängt episka kriterier hade mot denna roman med dess lyriska ton.

Omsvängningen i Grubbes romanteoretiska ståndpunkt är ju anmärkningsvärd. Man kunde kanske ha väntat sig att han i föreläsningarna hade funnit anledning att kommentera varför han har övergivit sin tidigare uppfattning att genregränserna strikt måste upprätthållas och att »det rena begreppet» om romanen är uteslutande episkt, en uppfattning som han hade motiverat med grundliga estetiska resonemang. Likaså att han hade givit skäl för att han nu anslutit sig till teorin om romanen som »den mest omfattande syntes af alla de poetiska konstarterna». Sådana förklaringar från Grubbes sida skulle onekligen ha varit intressanta. Men hans tidiga estetiska skrifter hade ju inte publicerats och var okända av hans åhörare. Och för egen del kände han väl inte något behov att aktualisera en romanpoetik som han – kanske under intryck av tidens livliga litteraturteoretiska diskussion, och lika livliga romanproduktion – tydligen hade kommit att anse som mindre fruktbar.

Samuel Grubbe är i sina yngre år en intressant men ganska förbisedd estetiker i romantikens Uppsala. Med stor iver (i likhet med sina »fosforistiska» generationskamrater) men också med ett tydligt behov av intellektuell klarhet orienterar han sig i den tyska romantikens nya filosofiska och estetiska idéer. Han visar ett påfallande intresse för de genreteoretiska frågorna, som han energiskt försöker komma till rätta med i filosofisk-estetiska termer. Han kan sägas motivera en klassicistisk, genreåtskiljande uppfattning med filosofiska argument i romantisk (närmast schellingsk) anda och därmed ge exempel på den öppna förbindelsen mellan klassicistisk och romantisk genrepoetik.

Särskilt genom sin diskussion av romanen från genreteoretiska synpunkter förtjänar Grubbe uppmärksamhet. Han delar synen på romanen som ett uttryck för en modern, i motsats till antik, världsåskådning och hävdar samtidigt kravet på romanens »renhet» som episk diktning, i enlighet med sin indelning av poesin i de traditionella huvudgenrerna. I sina några år senare estetiska föreläsningar anlägger han emellertid en ny synpunkt på romanen som genre och betraktar den som »den mest omfattande syntes af alla de poetiska konstarterna», vilket möjligen kan tyckas mera stå i överensstämmelse med romantisk uppfattning.

Men det existerar inte någon enhetlig romantisk romanpoetik och Grubbes förändrade synsätt innebär inte en mera »sant» romantisk ståndpunkt än hans tidigare, lika litet som den schlegelska genreuppfattningen är mera »sant» romantisk än den schellingska. Romantikens diskussion om romanen söker sig fram längs olika vägar, i mer eller mindre nära korrespondens med äldre poetik.

Hävdvunna begrepp och normer förkastas ibland men tas ibland också till heders, i kombination med nya estetiska idéer, i försöken att bestämma romanens egenart som genre. Grubbe kan sägas åskådliggöra öppenheten i denna diskussion med sitt prövande av olika förhållningssätt i de romanteoretiska frågorna; detta prövande framträder dock först när man jämför hans uppfattning i föreläsningarna med hans uppfattning i de estetiska ungdomsskrifterna, som inte nådde offentligheten. Som romanteoretiker framstår Grubbe ändå som den svenska romantikens mest initierade och engagerade och överhuvud taget som en svensk pionjär, låt vara en pionjär i det fördolda.⁵²

Noter

- ¹ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne 1931, s. 303 ff.
- ² *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, 2, München etc. 1967, s. 182.
- ³ Om Schlegels romanbegrepp se Hans Eichner, »Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry», *PMLA* 1956, s. 1018 ff., och Raimund Belgardt, *Romantische Poesie: Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*, The Hague & Paris 1969, s. 79, passim.
- ⁴ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 16, Paderborn etc. 1981, s. 158 (nr 857).
- ⁵ Hans Eichner, »Einleitung», *ibid.*, s. LXXV f.
- ⁶ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2, s. 335 f.
- ⁷ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler in Zusammenarbeit mit Frank Jolles, 1, Paderborn etc. 1989, s. 113 f. Också i det inledande avsnittet om »konstläran» i sina Berlinföreläsningar (1801-04), *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, framhåller A. W. Schlegel att en skillnad mellan den antika och den romantiska poesin är att diktarterna i den förra är klarare avgränsade från varandra än i den senare, där de olika poetiska elementen blandas. *Ibid.*, s. 461 f.
- ⁸ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, 2, s. 335 f.
- ⁹ Friedrich Ast, *System der Kunstlehre oder Lehr- und Handbuch der Aesthetik zu Vorlesungen und zum Privatgebrauche entworfen*, Leipzig 1805, s. 261 f.
- ¹⁰ Bernhard Böschstein, »Jean Pauls Romankonzeption», *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*, hrsg. von Reinhold Grimm, Frankfurt am Main & Bonn 1968, s. 114.
- ¹¹ Jean Paul, *Werke*, hrsg. von Norbert Miller, 5, München 1963, s. 248 ff.
- ¹² *Ibid.*, s. 251 f. Det heter i Aristoteles *Poetik*, kap. 23: »Beträffande den efterbildande diktart som är berättande, och det på vers, står det klart att man bör göra dessa fabler dramatisk strukturerade som i tragedien, det vill säga koncentrera dem omkring en enda handling som är hel och avslutad och som alltså har början, mitt och slut, för att den likt en enhetlig, hel organism må utveckla det behag som är dess eget (...)» Jfr kap. 5: »Epos och tragedi har vissa element gemensamma, andra åter är mera speciella för den senare, så att den som kan se skillnad på god och dålig tragedi också kan bedöma epos. Det som epiken har finns i tragedien, men det som tragedien har finns inte alltid i epiken.» Cit. efter Jan Stolpes översättning i Aristoteles, *Om diktkonsten*, Sthlm 1961, s. 61 f., resp. s. 30.
- ¹³ *Phosphoros* 1810, s. 118.
- ¹⁴ *Ibid.*, s. 165.
- ¹⁵ *Ibid.*, s. 167.

¹⁶ Ibid., s. 187: »I senare tider har Romanen dels närmast sig till Dramatiken, och än framställt den tragiska striden mellan hvardagslivet och ädlare själars frihetsbegär (sås. Rousseaus *Heloise*, Goethes *Werther*); än med ironisk sjelfständighet realiserat Romantiken (Cervantes' *Don Quixote*, Goethes *Wilh. Meister*, *Jean Pauls* yppiga diktningar): dels återvändt med lyrisk grundton och dramatisk bildning till den äldriga episka formen, och uttryckt Romanzo's totalitet (*Tiecks*, *Novalis*, *Fr. Schlegels* romaner).»

¹⁷ Klaus R. Scherpe, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert: Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968, s. 159 ff.

¹⁸ Engels poetik behandlas ingående av Scherpe 1968, s. 134-168.

¹⁹ J. J. Engel, *Schriften*, II: Poetik, Berlin 1806, s. XXX.

²⁰ Ibid., s. 554.

²¹ Scherpe 1968, s. 161 ff. Gottfried Willems, *Das Konzept der literarischen Gattung: Untersuchungen zur klassischen deutschen Gattungstheorie, insbesondere zur Ästhetik F. Th. Vischers*, Tübingen 1981, s. 273 f.

²² Scherpe 1968, s. 165 f.

²³ Detta framhålls av Willems 1981, s. 274 ff.

²⁴ F. W. J. v. Schelling, *Werke: Auswahl in drei Bänden*, hrsg. von Otto Weiß, Leipzig 1907, 3, s. 287: »Das Wesen aller Kunst als Darstellung des Absoluten im Besonderen ist reine Begrenzung von der einen und ungeteilte Absolutheit von der andern Seite. Schon in der Naturpoesie müssen die Elemente sich scheiden, die vollendet eintretende Kunst ist erst mit der strengen Scheidung gesetzt. Am strengsten begrenzt in allen Formen ist auch hier wieder die antike Poesie, ineinanderfließender, mischerender die moderne: daher durch diese eine Menge Mittelgattungen entstanden sind.»

²⁵ Ibid., s. 321 ff.

²⁶ Om förhållandet mellan roman och drama i 1700-talets romanpoetik se Walter F. Greiner, *Studien zur Entstehung der englischen Romantheorie an der Wende zum 18. Jahrhundert*, Tübingen 1969, s. 44 ff., 51 ff., och Wilhelm Vosskamp, *Romantheorie in Deutschland: Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*, Stuttgart 1973, s. 169 ff.

²⁷ Samuel Grubbe, »Anteckningar om min lefnad, uppsatte för min Hustru och mina Barn», LUB, bl. 87 f. Samma anteckningar citeras av John Cullberg, *Samuel Grubbe: En studie i transcendental religionsfilosofi*, Uppsala 1926, s. 113 f.

²⁸ Cullberg 1926, s. 112 ff.

²⁹ De nämnda manuskripten i UUB, P. 65 :II. Jfr Cullberg 1926, s. 112, 350 ff. – En kritisk uppfattning av franskklassicismens och upplysningens estetik uttrycker Grubbe i flera av manuskripten, särskilt i »Om karakteren af det närvarande tidehvarfvets estetiska kultur» (P. 65:II:1) och »Om den Fransyska Tragedien» (P. 65:II:3).

³⁰ UUB, P. 65:II:8 (»Elementarbegreppen af den sköna konstens Filosofi»). Jfr Cullberg 1926, s. 120 f., 353.

³¹ UUB. P. 65:II:9. Jfr Cullberg 1926, s. 121, 353.

³² UUB, P. 65:II:9 (»Fragmenter af Konstens Filosofi»), ark 1.

³³ Ibid., ark 3.

³⁴ Ibid., ark 2. – Grubbes genrepoetik utgår från Schellings konstfilosofi i *System des transzendentalen Idealismus* men skiljer sig i vissa avseenden från Schellings deduktiva »konstruktion» av diktarerna i hans föreläsningar över konstens filosofi (Schelling 1907, 3, s. 287-384); dessa var ju inte heller tryckta på Grubbes tid. Det triadiska systemet är detsamma, lika så grundläggande kriterier som subjektivitet och objektivitet samt uppfattningen att motsatsen mellan subjektivitet och objektivitet upphävs i dramat. Men medan Schelling deduktivt härleder diktarerna ur sina filosofiska principer ger Grubbe, som framgått, en »genetisk beskrivning» av deras ursprung i medvetandets olika funktioner och fantasins skilda verkningssätt. Framför allt hävdar Grubbe starkare kravet på åtskillnad mellan genreerna. Om Schellings genrepoetik se Peter Szondi, »Schellings Gattungspoetik», förf:s *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Frankfurt am Main 1974, s. 185-307, och Jürgen Lehmann, »Schelling (1775-1854)», *Klassiker der Literaturtheorie: Von Boileau bis Barthes*, hrsg. von Horst Turk,

München 1779, s. 151-166.

³⁵ Schlegels recension, publicerad i *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 1797, omtrycktes i bröderna Schlegels *Charakteristiken und Kritiken*, Königsberg 1801, 2, som Grubbe hänvisar till.

³⁶ UUB, P. 65:II:4, ark 1 f.

³⁷ *Ibid.*, ark 3. – I Wilhelms och teaterdirektören Serlos jämförelse mellan romanen och dramat på ett ställe i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (5:7) heter det bland annat: »Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht im hohen Grade wirkend sein; von dem dramatischen verlangt man Wirkung und Tat.» Goethe, *Sämtliche Werke*, Stuttgart & Berlin u. ä., 18, s. 34. Även A. W. Schlegel åberopar detta ställe i sin nämnda recension av *Hermann und Dorothea*.

³⁸ UUB, P. 65:II:4, ark 3 f.

³⁹ *Ibid.*, ark 4.

⁴⁰ *Ibid.*, ark 5.

⁴¹ *Ibid.*, ark 3.

⁴² Bland Grubbes estetiska manuskript finns också början av en översättning av Friedrich Schlegels recension i *Athenäum* 1798 av *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (UUB, P. 65:II:5); kanske har Grubbe lämnat detta arbete oavslutat för att i stället utföra sin egen ambitiösa analys av Goethes roman, en analys som på väsentliga punkter avviker från Schlegels.

⁴³ UUB, P. 65:II:5, ark 1.

⁴⁴ *Ibid.*, ark 7 f.

⁴⁵ I A. W. Schlegels recension av Goethes *Hermann und Dorothea*, som Grubbe hänvisar till i sin uppsats om det grekiska eposet och romanen (ovan s. 112), karakteriseras berättandet i det homeriska eposet som »ruhige Darstellung des Fortschreitenden».

⁴⁶ UUB, P. 65:II:5, ark 8.

⁴⁷ *Ibid.*, ark 5 f.

⁴⁸ *Ibid.*, ark 9 f.

⁴⁹ Samuel Grubbe, *Filosofiska skrifter i urval*, utg. av Axel Nyblæus och Reinhold Geijer, 7, Lund 1884, s. 501.

⁵⁰ *Ibid.*, s. 504 ff.

⁵¹ *Ibid.*, s. 507 f.

⁵² Vilhelm Fredrik Palmblads dialog »Öfver romanen», *Phosphoros* 1812:2 (tryckt 1813), är knappast teoretiskt inriktad. Även om Palmblad här låter greve August, samtalets ordförande, framhålla romanens ställning som en självständig poetisk genre och betona vikten av en teori som grundval för en giltig romankritik, ägnas inte de romanteoretiska frågorna något större intresse i dialogen. Castanias fråga »hvad en roman är, huru den bör vara beskaffad» får knappast något klagörande svar av greven (s. 109 ff.). Hans uppfattning att romanen skall förnya medeltidens poesi, att Novalis *Heinrich von Ofterdingen* representerar genrens idé, »modernitetens epos», att de la Motte Fouqués *Der Zauberring* från »teoretisk» synpunkt skulle vara en särskilt fulländad roman (s. 121 f.) – ingenting av detta utvecklas närmare. Huvuddelen av dialogen består av de deltagande personernas synpunkter på romanerna i Castanias bibliotek; samtalet följer ingen teoretisk linje utan är ganska impressionistiskt och vittsvävande.

Jakob Staberg

C.J.L. Almqvist och 1810-talets religiösa renässans

»Det nya lifvet» är det överskuggande temat i C.J.L. Almqvists författarskap under 1810-talet. Bakgrunden är den kris statsomvälvningen 1809 utlöste, en kris som kom att omgestalta det svenska samhället i grunden.¹ Med den accentuerades en västeuropeisk tendens, utlöst av den politiska revolutionen i Frankrike och den intellektuella i Tyskland. Inom ramen för en kulturkritik vill de unga intellektuella återinsätta ett mystiskt-religiöst meningssammanhang. I Sverige är förutom Almqvist Atterbom och Geijer viktiga representanter för denna »religiösa renässans», där en autonom politisk förvaltning anses ha satt en allmän konsensus ur spel, samtidigt som ett rationellt tänkande sönderslagit den religiösa världsbilden.² Romantikerna såg i mytens kommunikativa funktion en räddning, dvs möjligheten att härleda det existerande ur ett betydelsesammanhang, vad Friedrich Schlegel postulerar i termer av en *ny mytologi*.³ Vad jag vill uppmärksamma är hur Almqvists ansats mot en poetik under 1810-talet intimt hänger samman med den diagnosticerade legitimitetskris romantiken bearbetar i religiösa termer.⁴

I Almqvists uttalanden i *Historiens idéer* om »den kommande nya kristendomen» (341), som vid sidan av den »nya litteraturen» (342) öppnar en »ny ordning av liv» (342), kommer den religiösa tematiken till uttryck.⁵ Dess inbrytande i samtiden ges i *Historiens idéer* en historie-filosofisk förankring. Almqvist tecknar där en brytpunkt i historien utlöst av de politiska revolutionerna och den tyska filosofin efter Kant. Den filosofiska diskursen grundläggs med dennes filosofi, men visar sig först genom Schelling, som en helt »ny ordning». Det politiska skeendet inleds med frihetskrigen i kolonierna och kulminerar i Europa 1789 – det tolkas av Almqvist som en kamp för »att tillkämpa sig konstitution» (345).⁶ Liksom Friedrich Schlegel i Athenäumfragment 216 sidoordnar Goethes *Wilhelm Meister*, Fichtes *Wissenschaftslehre* och den franska revolutionen som danande samtidens stora tendenser, upplöses hos Almqvist en »klassisk text» av en politisk och filosofisk tendens.⁷

Den generationsupplevelse Almqvist delar med sina samtida rymmer en utopisk aspekt i viljan att förändra samhället i grunden, vi märker den som ett radikalt avståndstagande från *allt existerande*. Flykten undan samhället spelar en betydelsefull roll i tidens intellektuella klimat. Framförallt i gruppen kring Almqvist

är hängivenhetens totala utanförskap påtagligt, uteslutande alla personliga förbindelser, känslor och intressen för en uppslukande passion. I ett tal av Henrik Öfverberg i Manhemsförbundet ges den namn, det heter att »*Christus* är vår lösen och vårt fälttecken det heliga korset». ⁸ Också hos Atterbom och fosforisterna finns liknande ansatser. Den springande punkten delar de med Almquist i estetiseringen av politiken och religionen, föregripande det kommande nya mediasamhällets inriktning på det spektakulära uttrycket. Ytterst handlar det om konsten förstådd som politik och religion. ⁹

Krisen görs manifest i Sverige genom den politiska utveckling som följer de dramatiska månaderna efter den nye tronföljarens tillträde. Carl Johans omläggning av svensk utrikespolitik utgör ett radikalt brott med tidigare svenska politiska traditioner. ¹⁰ Samtidigt talar Geijer, i anmälan av *Iduna*, om vikten av en »fortgående tradition som i olika tider likväl alltid gör folket till *ett*». 1810 är den romantiska nationalismens genombrottsår, men den nya politiken får som konsekvens att den nationella rörelsen görs främmande inför sin tänkta uppgift. ¹¹ Istället för att bekräfta nationens identitet pekar Geijers anmälan mot ett otillfredsställt behov – uttryckt i tanken på traditionen som folkets »oavbrutna medvetande af sig sjelf som Nation» (5). Han ger därmed uttryck för de politiska institutionernas *legitimitetskris*. Denna statens och samhällets förfrämmande från varandra utgör ett återkommande tema i de romantiska texterna.

Elgströms *Om ett stort, ett patriotiskt tänkesätt* (1810) och Broocmans tal *Om uppfostran till patriotism* (1810) är viktiga incitament för den romantiska nationalismen. ¹² Hos den förra blir samtiden ett band mellan ett ärorikt förflutet och dess återvinnande. Hos den senare talas det om samhällets grund och »högre mål», som inte föds »af ögonblickets ingifvelser och hänryckning» (3), men som ska legitimera stat och samhälle i en högre ändamålsenlighet, delad av »hvarje enskilt, ifrån torparen till Regenten». Det är grunden för uppfattningen av staten som en »organisk» helhet. Atterboms utgångspunkt är i recensionen av Elgströms skrift i det första *Phosphoros*-häftet, juli, aug 1810, den samma, men han preciserar hållningen då han visar att det är genom det litterära språket som samhällets skilda delar kan föras tillbaka på grundläggande oomstridda värden. Därmed artikuleras den romantiska nationalismen. Den rörelse som Elgströmsrecensionen ger uttryck för är väsentligen estetisk, den är också radikalare än Elgströms respektive Broocmans framställning. I grunden ligger det triadiska historie-schemat – men dess uppbyggande moment ges här ett annat perspektiv då den förlorade guldålderns återkomst sägs vara möjlig endast genom inbillningsförmågan. I den torftiga tiden påminner en liten krets om ett radikalt annat förhållande: de utgör »en förbindelse af likasinnade vänner, som dyrka det heliga, *endast* för det att det är heligt, som värdera hvarandra blott i den mån som de äro dess rena organer» (40). De ser sig som organ för det »heliga». Dessa »likasinnade vänner» bildar den »*nya poetiska skolan*». Genom *föreställningen om mysteriet* iscensätts denna nya skola som en esoterisk krets som »dyrka det heliga», vars budskap är en förträngd uppenbarelse som tenderar bryta upp det närvarande. När Atterbom »offentligt [inbjuder] hvar

Svensk man af Snille, af hjerta och insigter, till deltagande» är det ett invigande i något Atterbom kallar »våra rena mysterier» (42). En passage öppnas därmed inte endast mot den fornnordiska mytologin som det glömda nationella arvet, utan också mot en av det rationella samhället förträngd kunskap om det »heliga», framställd som ett mysterium. Romantikernas erfarenhet av en legitimitetskris omöjliggör den av Broocman utlysta ändamålsenlighet som skulle binda samman stat och samhälle i en enhet, där dess alla delar skulle göras delaktiga i en allmän syftning. Detta leder till en flykt ur samhället, vilket den »nya poetiska skolans» »rena mysterier» vittnar om, liksom det pekar ut en brist i den moderna, rationella staten.

Under den senare hälften av 10-talet lockar Almqvist, tillsammans med Janne Hazelius, till sig en sådan grupp av »likasinnade vänner», vilkas »svärmiska» och världsfrånvända livsstil blivit föremål för många kommentarer.¹³ Vid sidan av Hazelius avtecknar sig Jonas Waern, officer och liksom Hazelius senare riksdagsman, samt Henrik Öfverberg, senare överhovpredikant, som framstående bland de unga. De framstår som typiska för de unga män vilka utgjorde kretsen kring Almqvist, och för vilka en militär, kyrklig eller politisk karriär utgjorde en självklar möjlighet. Men under dessa år ägnar de sig åt en verksamhet som tydligt tenderar till en revolt mot eller flykt undan ett samhälle som i deras ögon präglades av en rå materialism, styrt av en regering som inte ägde förmåga att legitimera sin politik i ett oomstritt värde. Så riskerar Hazelius sin framtida bana genom att öppet stödja den revolutionäre Natt och Dag, liksom man organiserar sig i förbund vars verksamhet betraktades som politiskt och religiöst mycket kontroversiell. Hazelius, Waern och Öfverberg genomför efter dessa turbulenta år framgångsrika karriärer, men några av deras vänner klarar inte ett sådant återvändande till samhället. Hazelius yngre bror Gustaf begår självmord, den unge af Klintberg går in i ett vansinne, av många ansett som utlöst av den uppskruvade stämningen i gruppen.¹⁴

När den retorik som formar deras bild av samtiden och det egna projektet uppmärksammas, kan tre teman utkristalliseras: natten, flykten ut ur samhället och föreställningen om en återkommande gud. Dessa teman styr de aktuella texterna och låter dem föras tillbaka till det problemfält som bearbetas av romantiken i religiösa termer, nämligen den legitimitetskris som förfrämliigar stat från samhälle.¹⁵ I sitt tal på förbundsdagen den 18 november 1819 apostroferar Henrik Öfverberg Balder som den återkommande guden. Talet är en bön om räddning »undan tidens rysligt tomma, helvetiska gyckelspel», och formas kring en föreställning om en »helgedom» grundläggande tillvaron. Utan en förmedling mellan det existerande och dess heliga grund antar tillvaron formen av ett »helvetiskt gyckelspel», saknande ett meningsgivande centrum. Människorna har förvandlats till »tomma, själlösa varelser», döva för den »englamusik, som i aldrig slutande vexlingar» omgärdar skapelsen. »Döf för allt högre och renare än jordens ursinniga jubelrop» rasar samtiden mot »död och förstöring» i vad som genomgående betecknas som en natt: »då det Onda i ett rysligt mörker insvept jorden för himmelens blickar, då ingen frälsning varit möjlig». Det heter att »natten nedsteg på våra sinnen,

länge har den tungt hvilat öfver oss», varför natten i den här meningen indikerar ett historieschema där samtiden som en ofruktbar mellantid är avskild från ett harmoniskt ursprung. I den samtida natten finns ingen nåd, ingen »frälsning». Mot den bakgrunden kan Öfverberg framställa den egna kretsen som »utsända till att arbeta i den stora vingården till fromma för deras i mörkret irrande bröder». Det är föreställningen om denna mission som styr texten och i enlighet med det triadiska historieschemat antar den karaktären av ett kommande.

Manhemsförbundet centreras kring en bildningsgång där medlemmarna tänks utvecklas enligt det beskrivna mönstret.¹⁶ I Almqvists tal hållet 1818 i den sista graden skildras hur medlemmarna successivt initieras genom sju grader i förbundets hemlighet. De sju graderna inleds i ett tillstånd av blindhet – »då kommer I till en begynnelse i den första graden. Där voren I Hödurs barn, blindhetens barn» (*Samlade skrifter* 2, 23) – och präglas av ett sökande efter en förlorad oskuld, konkretiserad genom sökandet efter den fornnordiska guden Balder. Man söker den förlorade guden i den gudsfjärna natten. I den andra graden görs ynglingarna till »Baldr den Godes barn» då de insett det närvarandes mörker och brist på renhet, då de i »den första graden funnit, att brist på renhet var jordens olycka och upphovet till mörker och köld» (24). Med insikt om denna brist inleds sökandet som organiserar förbundets bildningsgång: »Vi hava vandrat på mörkrets stigar ibland de ogärningsmän: nu vilja vi rena och vita bliva, såsom den fromme Baldur» (24). Så iscensätter de sig som vandrare i natten, sökande efter tecken på en frånvarande guds återkomst.

Natten som tema är naturligtvis ofta återkommande i de romantiska texterna, paradigmatiska exempel utgör Novalis *Hymnen an die Nacht* och Hölderlins *Brot und Wein*. I dessa texter fördjupas symboliken då natten inte endast utgör tecken för det närvarande som grundlöst och utan förankring i en övergripande mening – natten utgör här även ett dolt meningscentrum som undandrar sig rationell förklaring, men som tycks vara diktens egentliga källa. Detta kommer till uttryck i Hazelius tal på Karl XII:s dödsdag. Samtidigt som den meningsfattiga samtiden beskrivs som en natt där diktaren eller profeten likt en ledstjärna kan leda de, som det heter hos Öfverberg, »i mörkret irrande» mot ett uppenbarande, är det i natten en egentligare sanning kan rymmas, varför den också ger upphov till en längtan bort från ljuset. Natten äger en sällsam dragningskraft, det är en berusande kraft som vänder individen från klarhet, bort från samhället. Anledningen till talet är hundraårsminnet av Karl XII:s död och Hazelius låter gravmotivet bilda utgångspunkt. »Dunkel är vår gång», heter det, då »dystra Minnen» och ett »dunkelt Alfvar» griper dem som sörjande stå »vid sin älsklings hundraåriga Graf». De församlade liknas vid en »älskande som står ensam om natten, efter den sista härliga dagen vid den Älskades sida». Det är denna natt – den »älskandes» natt – som omsveper subjektet, och som tillåter motstridiga känslor brytas mot varandra. »Saknadens tomhet» och ljuva minnen griper omväxlande »hans själ» – natten står under tecknet av en förlust, och är samtidigt en plats där det givna är satt ur spel. Det är ett semantiskt osäkert fält som står i förbindelse med kärlekens helande

förmåga. Därför avböjer subjektet de förbipasserandes »vilja [att] vända honom» till den stigande solen som »skall uppgå i en allt öfvergående, klarhet». Dagen rycker honom från den vision natten bär med sig – »han vill ej vända sig. Natten kläder högtidligt hans minnen», heter det därför. Han vill låta sig fyllas av natten, som »nedstiger på hans sinnen». Natten är erotiserad, men den är också semantiskt instabil, och utgör så ett alternativ till det reellas ordning.

Vad man med natten vill diagnosticera är en materialism som inte kan »ana det gudomliga liv av oskuld, eller rikedom av den heliga inbillningskraft», som är »poesins egentliga liv» (16), som det heter i Almqvists tal om poesins närvarande tillstånd. Samtidigt kan natten, som i Hazelius framställning, innebära en flykt undan en meningsdödande rationalism. Det är en rationalism oförmögen att föra tillbaka det existerande till någon meningsgivande grund, varför livet, med Almqvists formulering, blir stående vid »kroppens köttmassa eller i svartmyllan på åkrarna». Så pekar den gustavianska upplysningslitteraturen endast ut frånvaron av ett meningsgivande centrum, den bär, med Almqvists formulering, inom sig »det djupa eländet av materialismens död, tomheten av ett meningslöst intet» (16). Under upplysningstiden har religionen slagits sönder av ett rationalistiskt tänkande, det är i dess misslyckade självrättfärdigande som denna »tomhet» träder in i tillvarons mitt.¹⁷ Precis som Dionysos för Hölderlin eller den unge Schelling, tänks Balder bli en räddning undan ett sviktande förnufts haveri: genom guden återfinner man, som det heter i Manhemsförslaget, »barnminnet, som är känslan av oskuldens salighet, den ariadneiska ledråden genom livets labyrinter» (404).

Det är mot bakgrund av det rationella förnufts haveri vi ska tänka den flykt ur samhället romantiken rymmer, antingen den sker i religiösa sekter, eller i trängre kretsar vilkas värdegemenskap yttrar sig i motsatsställning till stat och samhälle.¹⁸ Målet med Almqvists verksamhet har inte varit att »bilda sect», om detta vittnar en mängd brevuttalanden.¹⁹ Däremot odlar man i förbunden en värdegemenskap som tar avstånd från stat och samhälle. Det är en tendens som vi märkte även bland fosforisterna. Man vänder sig bort i »en ynglingaskara i trofast slutet brödrärförbund», odlade en alternativ livshållning i protest mot det givna. Så utgör Almqvists uppsatta mål för Manhem en flykt undan samhället:

Egennyttig och glömsk av himmelen är den yttre vanliga världen, som omger oss vid varje steg. Då samlades vi i en brödraring, enslig och skild från den vanliga egennyttiga världen (22)

Grunden för denna hållning ligger i den vanliga världens glömska av himmelen, dess förträngande av en meningsgivande grund och strävan som berövar den närvarande politiken all verklig innebörd. I MannaSamfundets första paragraf heter det därför: »Den yttre Verldens förhållande ega hit ingen ingång. All politik är här förvisad».

Almqvist talar t o m om att man just »med förakt för verkligheten» (24f), ska sluta sig samman i en trängre krets. Denna hållning är påtaglig i många av de tal som hålls i förbundet, liksom i korrespondensen mellan medlemmarna. När Janne

Hazelius i ett brev till Jonas Waern 12 augusti 1820 talar om deras gemensamma utveckling, tillåts den religiösa känslan anta berusande egenskaper. Hazelius utmålar dem som »jublande» korsriddare, återerövrande det förlorade Jerusalem. Tanken på »den heliga Saken» uttrycks i en retorik som vill spränga gränserna för det förnuftiga, framväxande borgerliga samhället.²⁰ I en liknande sinnesstämning frammanas i Öfverbergs tal i förbundet bilden av en helig storm som destruktivt rasar över världen, sönderrivande det innevarande samhället för att ge plats åt det nya: »Så gör Du dina änglar till oväder och dina tjenare till eldslåga, de der uppbränna verdens lystra, murkna afgudahus, för att sedan din försoning strålande Kyrka må fri och fast hvälfva sig mot himmelen». Hazelius suggererar fram en liknande bild i sitt stundtals aggressiva tal på Karl XII:s dödsdag, där det talas om att »itända med blodig förtjusning den wekliga verdens stora murkna Afgudatempel». ²¹ Det handlar om att rasera det innevarande för att skapa en ny, annorlunda värld. Här finner vi den utopiska tendensen tillspetsad som en flykt undan samhället, där avståndstagandet från allt existerande antagit aggressiva former: »Låt fortfarande eld gå framför Eder och bakom Eder en mäktig storm». Men det är i människans inre den verkliga förändringen ska äga rum. Hazelius fortsätter: »Inom Eder är det som I skolen uptända offereldar, och kringända denna flammande Surtur med svajande lågor, och I skolen se ur den gamla tiden en ny herrlig Werld uppstå». Den nya världen förstås därmed som en inre vändning, men den destruktiva tendensen formar den retorik där den artikuleras.

Med det tänkta behovet av alltings förändring i grunden följer en egendomlig känsla av avskildhet. Det är en sådan hållning Janne Hazelius brev till Almqvist, 12 augusti 1821, vittnar om; han skriver: »ofta förefaller det mig som hela jorden [...] låg långt bakom ryggen på mig». Flykten undan samhället skapar hos honom en euforiskt berusande känsla av oberördhet, den äger liksom drogen förmågan att lösa individen från alla band till ett samhälle som för honom inte längre äger någon mening. Den allt uppslukande passionen är tydlig, – allt offras för en enda euforisk känsla, man är inte längre »bunden vid något». Denna passion äger namnet av Kristus. Almqvist skriver i ett brev till Waern, 31 juli 1821 att »mitt innersta är ett knäfall för Kristus» *Men vad är Kristus?* Ja, »såsom Tanke», fortsätter Almqvist, »är Kristus Grundideen för all Religion och Philosophi», vilket preciseras som idén om »*alla Tings enbet i grunden*». Kristus betecknar således den absoluta enheten mellan subjekt och objekt, fattbar endast i åskådningen såsom en förreflexiv känsla. Det är den omedelbarhet konsten förmedlar, därför är också, skriver Almqvist, Kristus »grunden för all konst». På så vis kan den egendomliga passion gruppen odlar länkas till det konstnärliga uttrycket, till en viss föreställning om vad konst är.

Här ser vi tydliga paralleller mellan Almqvist och Atterbom. Den senare bestämmer ju i Ehrensvärdsartikeln den absoluta enheten som *estetisk åskådning*: »Denna enhet af känsla och begrepp är hvad vi åtskilliga gånger i denna tidskrift kallat ästhetisk åskådning». Han betonar där att det inte rör någon form av »mystisk extas», det är inget »visions-tillstånd [...] som tillhör blott några få utkorade».

I stället hävdas den förreflexiva enheten mellan känsla och begrepp som *identitetens* förutsättning. Det som »gör medvetandet möjligt», det »som föregår reflexionen i hvart ögonblick», är en förreflexiv känsla medvetandet förutsätter men är skilt ifrån, en känsla endast gripbar i en åskådning.²² Denna enhetspunkt är all »verklig filosofis enda ingång och princip» – förmedlad som bild uppträder den som konst eller religion i den »religiösa eller ästhetiska åskådningen». Genom symbolen kan konsten som ett demoniskt mellanväsende förmedla det absoluta.²³

*

I föreställningen om det heliga artikuleras tanken på vissa grundläggande värden som ska genomsyra samhället. Romantikens föreställning om vissa heliga mysterier bottenar i erfarenheten av att det moderna samhället saknar grundläggande värden som kan rättfärdiga dess institutioner. I den romantiska mytologireceptionen intar forskningen kring förträngda mysteriekulturer en viktig ställning. Tanken är att de uråldriga myternas mysterier vittnar om en gudomlig uppenbarelse, vars centrum är en lidande gudomlighets död och återuppståndelse. Geijers recension av Edda-översättningen kan här vara belysande. Religionens ursprung söks i en ursprunglig »gudomlig uppenbarelse», heter det; religion och myt utgör två skilda poler stående »var för sig i full frihet» (150).²⁴ De utvecklas sällan fullständigt avskilda från varandra, så framträder även i den »renaste» mytologin, den grekiska, en religion. Men det är en *esoterisk* religion: »Den fanns», heter det, »men den var ej offentlig, den lärdes i mysterierna, uti vilka deltagandet i visst avseende var en ålagd plikt och det vore ej svårt, att ur den kunskap man om dessa mysteriet ännu äger, där framsöka den enda religionens grundsanningar». Religionen bryter fram i mytologin i form av en mysteriekult. Denna omständighet förenar alla de kända mytologierna, och en jämförelse visar att de faller tillbaka på en gemensam ursprunglig uppenbarelse. Forskningen i de tidiga mytologierna visar, med Geijers ord, »spår efter den ursprungliga traditionen, och även symboler, t ex av en lidande, död och uppstånden gudomlighet, som kunde giva anledning till märkvärdiga jämförelser. De mytologier åter, i vilkas blandning religionen själv bryter starkast fram i dagen, äro den Indiska och den Nordiska» (150). Det mysterium man finner i de skilda mytologierna bildar förträngd förkunnelse, märkbar i spåren av en »död och uppstånden gudomlighet».

Även Atterbom skiljer ut religion och myt som två skilda poler. I en fotnot i Ehrens värdsartikeln, *Phosphoros* 1813, heter det att »konsten har, liksom menskligheten, genomlupit tvenne universa, och är nu inbegripen i morgonskymning af ett nytt». Den första perioden är mytologins »oskuldstillstånd», den andra är religionen som utvecklas ur den första; men som även är närvarande i mytologin. En »skugga af denna religion finns redan i de ryktbara Mysterierna, såsom lemning af den urtids kultur, det obekanta Uranos' rike, som föregår vår historias begynnelse, och som man nu blott i Indiens underbara urkunder, i några ruiner af jättars byggnadskonst, i hvilande Sphinxer och stumma hieroglyfer förkunnar oss,

att det varit till» (373). Liksom Geijer ser Atterbom religionen bryta fram i de tidiga mytologierna som en esoterisk lära ur vilken de uråldriga mysterierna utvecklats. Dessa vittnar därför om en gudomlig uppenbarelse. Men mysteriekulten är den antika världens nattsida, dess poesi är motsatt den klassiska klarheten. Det extatiska momentet i den dunkla poesin kan därför bindas samman med en tidig kristendom: »Inom dessa Mysterier lefde en Poesi, som till lynne och form var den öfriga Helleniska poesien rakt motsatt. Den var ett slags entusiastisk lyrik, liknande christendomens gamla hymner, och ganska säkert stå de Orphiska sångerna till dessa mysterier i ett närmare förhållande, än man vanligtvis tror». Framställningens klarhet står där tillbaka för det oerhörda i uppenbarelsen. Den hellenska kulturen sätts i motsatsställning till den esoteriska kulten och poesin, som i stället likställs med den tidiga kristendomens yttringar. Detta möjliggör utarbetandet av analogin i det närvarandes motsättning mellan en rationell upplysningskultur som förnekar tillvarons förutsättning i ett religiöst meningscentrum och flykten, eller räddningen, ur en sådan meningsdödande rationalism, som romantiken utgör.²⁵

Geijer motsätter sig mot den bakgrunden i *Om falsk och sann upplysning med avseende på religionen* upplysningens strävan att grunda »uppenbarelsens gudomlighet» i en »faktisk» händelse. En sådan faktisk förklaring av uppståndelsens mysterium »är för religionen högst likgiltig och främmande». Den gudomliga uppenbarelsen är till »sitt väsende *evig*», och kan inte föras tillbaka till ett faktiskt förhållande. Den utgör en uppenbarelse av någonting som i en djupare mening är obegripligt.

Paulus kallar predikan om försoningen *hemlighetens uppenbarelse, den av evig tid härtills förtogad varit*, Epist. Rom. 16: 25, som har fördold varit i *Gudi*, Efes. 3:9 och I Kor. 2:7. Johannes säger att han kungör *det eviga livet, vilket var när Fadern och är oss uppenbarat*, I Epist. 1:2. Och jämfört med dessa uttryck får det stället i Uppenbarelseboken en djup betydelse, där det säges om Lambet, att *det är dödadt ifrån världens begynnelse*, 13:8» (202)

Geijer stöder sig framförallt på Johannes evangelium och Uppenbarelseboken som tillskrivs samme författare, vars förkunnelse är »det levande, gudomliga Ordet» (202). Lorenzo Hammarsköld betonar i en viktig artikel i *Svensk Literatur Tidning* från 1814²⁶ likaledes Johannes betydelse, liksom banden mellan mysteriekulten hos de tidiga grekiska, egyptiska och fornnordiska mytologierna.

Hammarskölds recension lyfter fram en av teologin förträngd muntlig tradition, som ännu ska ha funnits levande hos de tidiga kyrkofäderna.²⁷ Det är i Johannes förkunnelse om ordet som blir kött den egentliga kristendomen står att finna. Det gudomliga och dess verkan vilar inte på vissa kanoniska skrifter: »den som har frälsaren inom sig, erfar dagligen hans oändeliga nådewerkringar och behöfver ej hämta om honom någon kunskap ur den döda bokstafven» (619f). Den institutionella kyrkan är stående vid bokstaven, men andens verkningar genomsyrar allt varande och kan upptäckas hos varje enskild individ.

Hammarasköld vidareutvecklar här den av Geijer antydda uppfattningen av det »levande ordet», som också vilar på Johannes evangelium (6:63, 1:1). Ordet är guden som antagit mänsklig skepnad, som blivit kropp – att erkänna det är att erkänna Kristus som »det förkroppsligade, levande, ewiga Ordet». Det är en hållning Almqvist delar, i ett brev till Jonas Waern, 31 juli 1821, dryftar han uppfattningen att Kristus »förherrligad genom uppståndelsen» är »en oss evigt föresväfvande Gestalt, 'uttryckande alt det herrligaste vi kunna fatta'».

Liksom vi tidigare såg exempel på hos Geijer och Atterbom ger Hammarasköld uttryck för uppfattningen att de äldre mytologiernas mysteriekulter rymmer en gudomlig uppenbarelse. Men tydligare än dessa binder han det gudomliga ordets uppenbarelse i dessa till den döende gudens kropp: »att Frälsarens ankomst i köttet, jemte hans lidande, död och uppståndelse äfven i alla hedniska superstitioners mörka myther symboliskt war förebildad». Det är samma uppenbarelse som återfinns i de indiska, grekiska och egyptiska mysteriekulterna så väl som i den nordiska.

Så sjöng hierophanten i Eleusis om det Gudomliga Ordet, och Egyptiern förklädde i Osiris, Grekern och Westasiaten i Adonis, och Nordborn i Baldur sitt innerligaste hopp om människoslägtets förlossning genom en döende Gudom medan hindostanen väntade att få se andra personer i sin guda-treenighet, såsom Krischna uppträde i en tjenares Skeppelse, för att bereda en lycksalighets tid genom dygd, och erdusht, på andra sidan Ganges lärde att ungefär åttahundra år efter honom, skulle den första ewiga människan, Meschia, framträda i werlden för att fullkomna uppenbarelsen om den ende, allsmäktige Allgode och betecknade närmare uppfyllandet af detta löfte genom utdelande af bröd och win.» (623)²⁸

Den eleusiska mysteriekulten firades från det sjunde århundradet före Kristus till det första efter Kristus. Den utgjordes av en årlig procession från Eleusis till Athen och rymde blodsoffer liksom extatisk utlevelse. Kulten formades kring myterna om Dionysos och Demeter, i dess kärna finner vi berättelsen om ett barns död och återuppståndelse, liksom en kvinnlig erfarenhet genom den sörjande modern.²⁹ Det är också det »kvinnliga elementet» som Almqvist lyfter fram då han i *Historiens idéer* talar om präster som »under helighetens högsta svärmeri, själve berövade sig sin manlighet. Denna sed medföljde även dessa folk över arkipelagen till Hellas: och har blivit anmärkt i Eleusis» (289). Vad Almqvist framförallt ser i mysteriet är hur en uppenbarelse av det heliga inte erkänns av en offentlighet, och därmed tvingas fly undan samhället. I tider då en övervägande rationell kultur förnekade samhällets grundläggande band har mysteriekulten, liksom senare de hemliga ordensväsendena, uppträtt som motvikt. De odlar en erfarenhet som inte finner sanktion från den offentliga makten, och hamnar därmed i »opposition» (327).

Att det är Balders myt som framhävs bland de fornnordiska är ingen tillfällighet. Föreställningen om Balders föregripande eller rent av sammansmältande med Kristus slår vid denna tid igenom på bred front bland de svenska romantikerna.³⁰ På samma sätt lyftes bland de tyska romantikerna den eleusiska mysteriekulten

fram och därmed bandet mellan Kristus och Dionysos. Gemensamt är att man i Johannes vill se den kristna förkunnelsens kärna; Johannes, som Hammarsköld i *Svensk Literatur Tidning* från 1814 kallar »herrans älskling» och »den djupaste förkunnaren af försoningens hemlighet». Det är, enligt Hammarsköld, hos honom som »kristendomens innersta anda» kommer till uttryck fattad som »den djupa och höga mystik som utmärker denne apostel». En förkunnelse som enligt recensenten förträngts inte endast av upplysningens religionsuppfattning utan också av stora delar av den äldre teologin (659f). Johannes företräder en anti-judisk tendens inom det nya Testamentet. Han var inte endast invigd i de grekiska mysterierna utan stiliserar även Kristus som Dionysos broder.³¹ Kristus är *vinrankan*, han är den som genom underverk förvandlar vatten till vin (2:1-11, 15:1, 15:5). Men han är också den återfödda guden. Kristus görs till en universell gud i det att han kan uppfylla de antika gudarnas löften, men med honom går också de gamla gudarnas värld under. Så kan den romantiska tolkningen av förloppet beskrivas. I Novalis femte hymn till natten prisar sångaren från Palestina Kristus som den som mot det eleusiska mysteriets dunkel gör det osägbara sägbart. Därmed har enligt Jochen Hörisch kristendomens »diskursiva kompetens» (79) preciserats som en grundfigur i en ny lära som i döden förkunnar det eviga livet: »Im Tode ward das ewge Leben kund,/ Du bist der Tod und machst uns erst gesund».³² I grunden finns Johannes-evangeliet, utkristalliserande övergången från den antika polyteistiska religionen till en kristlig monoteistisk. Kristendomens universella karaktär lyfts även fram av Almqvist i *Historiens idéer*: »Kristendomen var icke en judisk sekt, såsom man i början ville mena, utan en ny världsålder, som innebar den föregående upplösning» (332). Kristendomen är inte ett vidareutvecklande av en befintlig religion, utan en »total» förändring, en »revolution» som följer på »Kristi första ankomst». Den står inte heller i »konflikt» med judendomen utan innebär någonting radikalt annorlunda. På samma sätt står man nu inför en ny tid: »Sålunda var kristendomen ingen förstörare av judendomen [...] utan var ett mänsklighetens steg till. Så skall ock den nya kommande kristendomen icke ställa sig i delo med den gamla» (332). Med den är det någonting som »fullbordas»: »just i denna mening är den universal (dvs en världsålder) och ny» (332).

I den grekiska mytologin ses, liksom antyddes hos Geijer, offret ligga till grund för en esoterisk kult, en kult som framförallt kommer till uttryck i den eleusiska kulten, som också spelar en så avgörande roll för Schellings förståelse av den grekiska mytologin. Den är en kult vars legitimitet förnekas av den yttre religionen, manifesterad i den rationella hellenska kulturen. Den fornnordiska mytologin kan således läsas på samma sätt; Balder kan som den döde och återuppstående guden föregripa Kristus – så kan Atterbom i *Iduna*-recensionen skriva att »Asalärens egentliga mysterium» var – »saknaden af Balder». Liksom mytologins inre mening förnekades av den sofistiska hellenska kulturen i den romantiska tolkningen av det grekiska, är Johannes evangelium om ordet som blivit kött, liksom den egentliga fornnordiska mytologin, förnekad av upplysningens rationella världsbild. Mysteriernas uppkomst stammar enligt Almqvist från den tid då det »heliga –

flyktade till hemliga säkerhetsorter» (289). Det som förträngs är samhällets egentliga grund, undanträngd av ett instrumentellt tänkande.

Såsom i den andra världsåldern, då det formala i mänskligheten blev det övervägande elementet, vi funno det essentiella flyktat till mysterierna i Egypten, västra Asien och Grekland, varifrån det över sin samtid utövade ett ovisst, men åtminstone av den offentliga makten ej erkänt välde; så finna vi även under kristendomen en kedja av hemliga sällskaper och ordnar, vilken med oavbrutna länkar sträckte sig ifrån denna ålders början, ända till dess slut, och synes i rikast gestalt just på de ställen och i de tider, där formalismen var mest övervägande i den yttre erkända bildningen (326f).

I det esoteriska mysteriet kan en »sammanhängande mening» bevaras, ett betydelsesammanhang som i en ny kommande religion kan bli uppenbarat.

*

Samtidigt som Atterboms Elgström-recension ger uttryck för en flykt ur samhället, visar den också medlen för att formulera ett alternativ. Det är ett alternativ som söker sin grund i en formande princip, vad Atterbom kallar en »skapelsekraft», något som »uppenbarar sig, såsom objekt för sig sjelf». Han ger den kunskapsteoretiska grunden i självmedvetandets förmåga att frambringa och sammanhålla en värld; »medvetandet», som likt »det nyfödda barnet [...] skapar dess omgivning». Konsten är denna förmåga i sin högsta form, då den med Atterboms definition är »ett frambringande med frihet, i hvilken det producerande existerar genom sig sjelft och produkten (konstverket) är *sitt eget* ändamål». I konsten kan den ändamålsenlighet existera, vars frånvaro splittrat stat och samhälle i en oöverbryggbar klyfta. Därför blir den romantiska nationalismen väsentligen ett estetiskt projekt.

I Almqvists tal *Om poesins närvarande tillstånd i Sverige*, hållet i Manhemsförbundet 1816, framhålls sambanden. Brödraförbundet bestäms som ansatsen att »bilda och lyfta varandra, för att bliva det vi borde vara» (13). Det är en religiös strävan, men i fokus för den står poesin, vad Almqvist kallar »den högsta och ädlaste av alla människans sysselsättningar på jorden» (13). Poesin är sprungen ur inbillningsförmågans verkningar, »fantasiens, människans inre heliga förmåga att lyfta sig över jorden och sig sjelf, inbillningskraften» (14), den är en »lyftning från människan till Gud» (14) och utgör därmed förbundets egentliga syfte. Förverkligandet av en egentlig »svensk poesi» (19) handlar om att »söka återinrätta den heliga poesien uti sina forna rättigheter, att giva den ett nytt, sant liv» (*Dalmina*, 1815, 254). I den samtida *Bibang till Harald Eystensons saga* talas om ett poem som »skulle bliva ett helt folks egendomsläsning» och »med oberäknelig kraft och hemlighet gripa in uti samtidens sinne» (117). Det är en poesi som inte endast kan skapas av »någon mänsklig fantasi», utan först då den egentliga »kristendomen rycker närmare till oss fram ur sitt för mången ännu existerande fjärran»

finns »den religiösa basen för en för oss egendomlig poesi» (127). Poesin är oskiljaktig från en kommande religion, vad Almqvist tar sig för är att »uppfinna plastiken för den nya poesi, som, jämte en ny religion, nu skall uppblomma *gemensam* för alla folk i den nya församlingen» (135).

I centrum för Geijers tanke på en nations självmedvetande genom aktualiseringen av dess förflutna står den nordiska mytologin, liksom den gör det i Atterboms och Almqvists tal om behovet av en ny nationell litteratur. Geijer ser möjligheten till ett övervinnande av den samtida krisen i den nationella identitetens återfinnande. Tidens behov är att »efter skakningarne från grunden åter uppföra eller förbättra sin hela samhällsbyggnad. Detta behov återvisar varje samhälle tillbaka på sig själv, på sina egna verkliga krafter och tillgångar, och följden är, att det nationella, i allt avseende, på en gång fått ett vida högre värde, än förr». Detta innebär att folken måste »återsamla de strödda dragen av sin egen bild» (»Betraktelser i avseende på nordiska myternas användande i skön konst», 1818, 430). De bör återvända till sitt »ursprung» för att ge de »äldsta minnen nödvändigt *en ny betydelse*» (min kursiv). Dessa drag ser Geijer som det »mest utmärkande i all nyare vetenskap och konst».

I den romantiska receptionen av den fornnordiska mytologin spelar myten om Balder en betydelsefull roll, denne gud tolkas som mytologins centrum. När Geijer i sin läsning av den poetiska Eddan vill visa hur religionen bryter fram i den fornnordiska mytologin som ett blixlikt uppenbarande, står Balder i fokus för detta skeende. Religionens uppenbarande i mytologin ligger till grund för romantikernas förståelse av den. »Vi sade att i denna mytologi religionen starkt frambröt, och vi behöva nu knappt förklara vår mening. Den framträder först i Nornornas födsel, och uppenbarar sig, såsom en blix, uti världens undergång, natur-gudomligheternas försvinnande och det fullkomligas uppkomst» (»Om den prosaiska Eddan», 1811, 160). Världen rämnar och en ny värld reser sig ur den gamla. I centrum av detta skeende står guden Balder. Kännedom om Baldermyten hämtar Geijer ur Völuspå och den prosaiska Eddan. Han är »den rene, oskuldfulle» guden, med hans fall rämnar den gamla gudavärlden och det onda släpps löst över världen: »Solen svartnar./ Jord sjunker i hav». Ur detta kaos uppstår en ny värld: »Då ser Vala en ny, fullkomlig värld uppstå, en evigt grön jord uppskjuta ur havet./ Förbi är det onda,/ Baldur kommer åter» (159). Återinlösandet av harmonin, en ny världs födelse förbinds med Balders återkomst, som en ny och mäktig gud. Han görs därmed till den kommande guden. På så sätt lyfts Balder fram som den fornnordiska mytologins centrum. Det är en föreställning som vinner genomslagskraft inte minst genom Almqvists utvecklande av tanken på Balder som försonaren och därigenom gudens sammansmältande med Kristus.³³

En tydlig formulering av denna föreställning ger Almqvist i det tal han håller julen 1818 för de nyinrigda i Manhemsförbundet. Redan 1816 har han utarbetat tanken i sitt förslag till Manhemsförbundets organisation. Som ett led i dess realisering ingår talet i förbundets initiationsriter, det utgör höjdpunkten i de yngre medlemmarnas invigande i förbundets hemlighet. Julen är vald som tidpunkt, då förbundets mysterium utgår från föreställningen om en ny advent. Almqvist vänder sig till de

unga ordensmedlemmarna som nu ska uppgå i den högsta graden för att därmed ta del av förbundets inre sanning: »Här stundar Ragnarauk över det mäktiga Valhall, och den höga Odin och alla asarne falla! Dock falla de ju icke uti en tröstlös natt, utan efter Surturs brand, sade sagan, skall en ny jord uppblomma» (27). De står inför »Förbundets idé» som är en »i allt innerligare kristendom», och som utgår från sökandet efter en inre frid: »då bor oskulden i eder ande, och Baldur den Gode står åter levande i eder», heter det. Det följande årets gradtal, hållet vid samma tid, innehåller en än tydligare hänvisning till Balder som den återinlösande guden, vars väsen är en oändlig oskuld – en gud som också är den kommande guden, den som kommer ur ett avlägset »fjärran».

Vem är det som vinkar oss därborta ur fjärran doftande guldglänsande skyar? Han, som i vår barndom var oss så angenäm, den ljuslockige, blåögde? – Han som var lösen för vår glädje och vårt församlande i Manhems första grader? – Gudarnes älskling, o Baldur, vi känna dig! – Du oändliga väna oskuld, som världens blindhet dödade, drag dig dock icke nu undan oss i molnen ännu en gång tillbaka; men nedstig i vårt samfund och helga oss, du himmelske, sänk din klara blida låga i dessa ynglingars hjärtan; ty de kommo ju till Manhem för att finna dig. (30f)

Här kommer den svenska romantikens uppfattning av Balder som tydligast till uttryck. Vi märker också karaktäristika som inte endast länkar honom till kristusgestalten, utan som också visar affinitet med den dionysiske gudens funktion i den tyska romantiken. Balder intar en särställning bland gudarna, han är deras »älskling», skildrad som den »ljuslockige, blåögde». Han är den oskuldskraft som kan »helga» samhället, som kan bli det som för tillbaka de spridda fenomenen i naturen och hos människan till en helig grund. Men han är också en gud som kommer någon annanstans ifrån, han vinkar från ett avlägset fjärran, samtidigt som han är förknippad med barndomen och dess förlorade oskuld. Han är det som världen i sin »blindhet» dödar.

Som den återvändande guden identifieras Balder med Kristus, han blir länken mellan den fornnordiska mytologin och den kristna religionen – han är därmed tolkad som kärnan i det som uppenbaras i mytologin. Ett brev till Martina von Schwerin (23 maj 1822), kommenterande *Frithiofs saga*, vittnar om att även Tegnér kom att hysa en liknande uppfattning, utarbetad vid tiden för Manhems-organismens publicerande. »Det sista stycket, *Försoning*, torde väl förtjäna något slags uppmärksamhet, af det skäl nämligen, att det innefattar min särskilda åsigt af asaläran och dess egentliga lifsprincip, myten om Balder. Allt det andra är idel obetydligheter». Med Erik Walléns formulering innebär det att Baldermyten i sagospellet inte är en »tillfällig, poetisk dräkt» (147), det rör sig i själva verket om »den mystiska symbolen av ureligionens förnämsta mysterium». Därmed blir Balder asalärans »egentliga lifsprincip».34

I sin recension av Adam Oehlenschlägers *Poetiska skrifter* i *Phosphoros*, december 1810, talar Atterbom om möjligheten att återställa »våra fäders majestätliga gudarlära såsom poetisk symbolik». Asaläran har fallit i glömska men kan återställas som ett poetiskt symbolspråk – detta är förutsättningen för skapandet av en ny

nordisk poesi. »Om man någonsin allvarsamt skulle tänka på en individuell Skandinavisk skaldekonst, så vore detta den enda utvägen» (313). Möjligheten att realisera en »skandinavisk diktning» vilar på den nordiska mytologin. Till grund för detta ligger uppfattningen att myten inte är död: som halvt omedvetna naturprodukter flammnar ännu myterna upp i avlägsna trakter. »Hänger ej ännu den heliga folktron, åtminstone i vissa aflägsnare trakter, den Nordiska naturpoesiens sista fristäder, vid flera sådana myther? Åker ej ännu Thor, den Ljungande Drotten, i skyn, och krossar Trollen med sina viggas? Flamma ej i natten de högar, der jättarna, hvilkas byggnader visas, sofva vid sina svärd? etc.» (313) Även hos Almqvist kommer denna uppfattning av mytologin till uttryck. Myterna liknas vid de naturliga objekten, framvuxna ur en inre nödvändighet. »Likväl har mytologien, såväl som blomman, sina meningar» (382), heter det i Manhemsförslaget, men dessa meningar är inte genomreflekterade: »Så tänker icke heller folket först, och bildar efter beslutet sin mytologi». Därför brukar Almqvist termen »omedveten» när han karaktäriserar mytologin som »naturnödvändiga, halvt omedvetna konstblomningar i folksinnet, de ögonblick då det är stämt åt det oändliga» (382). Mytologin smälter liksom i Atterboms föreställningsvärld samman med en förträngd folktro och är som ett dunkelt öde ännu verksamt i folkdjupen: »finner man då icke Ödet i all historia, om man har ögon att skåda det?» (314). Ytterst delar de skilda mytologierna en gemensam uppenbarelse; den nordiska mytologin kan jämföras med den grekiska och precis som den i det förflutna möjliggjorde en fulländad litteratur, kan den återuppväckta nordiska mytologin alstra en kommande.

Vad som artikuleras är behovet av en ny mytologi. Det heter i Atterboms recension av *Idunas* första häfte, 1811, att »Mythologiernas tid måste återvända», vilket innebär att mysteriet, »Naturens gudomligheter», som nu framträder i hjältar och anas i »undergudar och andar» antar gestalt i en yttre »kyrka», en »exoterisk» religion. Det är på denna grund den verkliga staten vilar. Han skriver:

Och om staterna skola blifva hvad de fordom varit, verkliga fädernesländer för verkliga folk, måste Mythologiernas tid återvända, och Naturens gudomligheter, som i det handlande lifvet uppträda som heroer och i det anade såsom undergudar och andar, återvinna sina rättigheter i en exoterisk religion, d. ä. en Kyrka, en andelig Stat, kärnan af den verdsliga. Ty liksom en verkelig nation äger sina egna lagar, sin egen dygd och sitt eget snille, så bör den ock få anropa egna skyddande väsenden, i hvilka den finner sina heligaste föreställningars urbilder, och icke några från främmande seder påtrugade». (*Phosphoros*, 1811, 183)

Liksom en dold folktro kunde uppenbaras i en ny litteratur, kan med återvändandet av mytologiernas tid de dolda mysterierna bli uppenbarade såsom »en Kyrka, en andelig Stat». Det är den nya mytologin som apostroferas som ett uppenbarande med kraft att bryta upp det närvarande, vilket hos Atterbom artikuleras i termer av en motsättning mellan en nordisk undanträngd ursprunglig religion och kristendomens lära som påtvingade »främmande seder». Det är inte föreställningen om det kristna som någonting främmande så mycket som uppenbarandet av

det esoteriska som den sanna statens förutsättning, som är den betydande tankefiguren. Mytologiernas »återvändande» ska etablera ett nytt meningscentrum för tillvaron, här symboliserat i den gamla gudavärldens vimmel av halvgudar och andeväsen. Den heliga grund som inte längre legitimerades av de offentliga institutionerna och som därför sökte skydd i hemliga orter ska nu träda fram i en yttre »kyrka». Med denna upphävs den av institutionerna sanktionerade, rituella bekräftelsen på den religiösa förkunnelsen. De yttre banden, såsom de kristna sakramenten, upphör. Så skriver Almqvist i *Om religion, religiösa bruk*: »De bägge heliga sakrament, som Herren på jorden instiftade, för att brukas i den gamla kristenheten, höra icke heller till den nya». På samma sätt upplöses i den nya poesin all poetiks »konstmaskiner», istället uppstår dikten som »en direkt produkt av folkets poetiska ande och verkliga tro» (125). Hos Almqvist formar, kanske tydligare än hos Atterbom, denna nya exoteriska kyrka, den »andeliga staten», snarare än ett sammanbindande betydelsecentrum ett motdrag mot en monocentrisk betydelse överhuvudtaget. I den »nya församlingen» träder poesin i den gamla »kultens» ställe: »poesin kan imaginera folk, levande i den nya religionen» (159). Den nya kulten är »kärlekens» och poeten ska på nytt uppfinna dess former, vilka då »mångfaldigas och uppgå i förvånande skönhet» (159). Vad man med en ny religion eller en ny mytologi vill är inte att underställa tillvaron en given betydelse fastställd och bevarad i kyrkans sakrament. Vad som återinsätts är istället det *diktade*: alstrandet av betydelsegivande relationer, sprungna ur fantasins ort, den poetiska inbillningen.³⁵ Vurmen för mysteriet handlar då i sträng mening inte om religion, utan är ett försvar för den symboliska formen gentemot det rationella tänkandets profana betydelse.

Noter

¹ Sam Clason betecknar »krisen 1808–09» som »en af de betydelsefullaste vändpunkterna i vårt folks historia» i »Vårt hundraårsminne: krisen 1808–1809», *Historisk tidskrift*, Sthlm 1909, 2. Anton Blanck skriver i *Geijers götiska diktning*, Uppsala 1918, 1, att »det finns knappast någon punkt i den svenska litteraturens historia, där man kan sätta en så skarp gräns mellan två epoker». Det centrala momentet är som bekant statskuppen och den påföljande tidens djupa oro som kulminerar sommaren 1810 med mordet på von Fersen och det oväntade valet av Bernadotte till tronföljare. Regering och den högre förvaltningen förlorar kontroll över politikens riktning (Blanck, 4, jfr Clason, 47).

² Jag hämtar termen från Manfred Frank, som i *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982, spårar denna tematik från romantiken in i det nittonde århundradets politiska utveckling.

³ »Es fehlt, behaupte ich, unsrer Poesie an einem Mittelpunkt, wie es die Mythologie für die der Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der antiken nachsteht, lässt sich in die Worte zusammenfassen: Wir haben keine Mythologie. Aber setze ich hinzu, wir sind nahe daran eine zu erhalten, oder vielmehr es wird Zeit, dass wir ernsthaft dazu mitwirken sollen, eine hervorzubringen», Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*,

Kritische-Friedrich-Schlegel-Ausgabe (hädanefter KA), Zürich 1967, Band 2, 312.

⁴ Min framställning gör inte anspråk på fullständighet, min ambition är endast att peka ut vissa samband mellan Almqvist och den övriga svenska romantiken samt föra tillbaka dessa till en tematik som också äger motsvarighet i den tyska romantiken. Ansatsen är motiverad av den isolerade position Almqvist givits av tidigare forskning i relation till den övriga romantiken, där impulserna från Swedenborg kommit att skymma affiniteten med den romantiska estetik. Här är framförallt Martin Lamm, »Studier i Almqvists ungdomsdiktning», *Samlaren*, 1915, tongivande. För en textorienterad undersökning av relationerna mellan Swedenborg och Almqvist, se Roland Lysell, »De Cultu et Amore Dei – ett litterärt konstverk», i *Divan* 2/97, 40–56. Även hos Greta Hedén, *Manhemsförbundet*, Göteborg 1928, lyfts beroendet av Swedenborg fram, se t ex 77, 130, 140, 145, 200; hennes avhandling ger i övrigt en fyllig bild av samtidens idéströmningar i Tyskland och Sverige. I Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, Stockholm 1937, nyanseras förhållandet till Swedenborg, se t ex 40, samtidigt som Olsson inte betraktar det tidiga författarskapet som konstnärligt medvetet, utan som en sorts »religiös propagandadikt»: det hävdas att »vad Almqvist med sin dikt vill uppnå icke är några direkt estetiska syften utan religiösa eller nationellt-religiösa», *C.J.L Almqvist före Törnrosens bok*, Stockholm 1927, 63. Det samtida estetiska och filosofiska klimatet har förutom ovan nämnda forskare behandlats av bl a Fredrik Böök, *Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur*, 1918, Anton Blanck, *Geijers götiska diktning* Uppsala, 1918, Erik Wallén, *Nordisk mytologi i svensk romantik*, Stockholm 1918, och Holger Frykenstedt, *Atterboms livs och världsåskådning. I belysning av den transcendentala idealismen*, del 1–2, Lund 1952, samt av senare forskare som Horace Engdahl och Roland Lysell. Jag stödjer mig naturligtvis på den tidigare forskningen, men vill också pröva att på nytt artikulera det som står på spel i den tidiga romantiken. Vad jag vill lyfta fram är ett skikt i de romantiska texterna där en politisk-religiös diskurs konvergerar med en estetisk. Det sker då den legitimitetskris sprickan mellan stat och samhälle utlöser, liksom oförmågan att i den politiska diskursen formulera den samtida erfarenheten av en brist i tillvaron, utgör ett incitament för ett nyväckt anspråk hos de samtida diktarna, i det att i konsten tänks kunna finnas det betydelsesammanhang tillvaron saknar. Min läsning bottenar härvid i impulser från senare tysk forskning i ämnet, framförallt Manfred Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie* och Jochen Hörisch, *Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls*, Frankfurt am Main 1992.

⁵ C.J.L Almqvist citeras efter *Samlade skrifter*, utgivna under redaktion av Fredrik Böök, Band 2. Siffran i parentes i den löpande texten anger sida. Den här aktuella passagen ur *Historiens idéer* återfinns på sidorna 341–348.

⁶ »Fransyska revolutionens yttersta spets, Napoleon, trängde väldigt igenom; – och bröts omsider själv: en klar uppenbarelse därav, att det var icke här någon ny övervägande statsmakt, som skulle bildas; men det var de politiska kretsarnes nya svängning, som skulle bereda vägarne på jorden för ett uppträdande nytt liv av ny ordning» (345).

⁷ KA, Bd 2, 198, jfr Hörisch, 1992, 168ff.

⁸ Öfverberg, *Tal på Förbundsdagen d 18 november 1819*, handskrift, Hazeliusarkivet, Nordiska museets arkiv.

⁹ Tematiken är bestämmande för Atterboms texter i *Phosphoros*, vi märker den i Geijers *Iduna* och spårar den i Hammarskölds teologiska utläggningar i *Swensk Literatur Tidning*. Förutom Almqvists tal i Manhemsförbundet, är hans förslag till förbundets *Organismus* en viktig källa, vidare hans *Bihang till Harald Eystensons saga, Om religion, religiösa bruk ur plastisk synpunkt – i poesi, Historiens idéer* samt *Dalmina*.

¹⁰ Alin, Oscar, *Carl Johan och Sveriges utrikespolitik 1810–1815*, Sthlm 1899, 110.

¹¹ Blanck, *Geijers götiska diktning*: »Med all rätt har framhållits, att Karl Johans radikala nya svenska politik måste försvaga denna nationella rörelse, som med ens såg sig afskuren från alla de traditionella mål och kom att stå ganska främmande inför de sina nya uppgifterna». Det gäller också den götiska rörelsen, utan konkreta yttre mål blir den med Blanck »abstrakt och antikvarisk» (6). Clason skriver att den »nationella pånyttfödelse» bland de europeiska folken som Napoleons framfart över Europa ledde till, aldrig nådde Sverige: istället bröts bandet till »våra fädernesärfda traditioner» (43).

¹² Gottlieb Fichtes *Reden an die Deutsche Nation*, 1808, är naturligtvis en betydande impuls för framhävandet av den nationella särarten i motsättning mot upplysningens kosmopolitism. Viktigt inte minst för romantikerna är hans framhävande, i Herders efterföljd, av språkets betydelse för den nationella identiteten. Se t ex Greta Hedin, *Manhemsförbundet*, 14–21 och Håkan Thörn, *Rörelser i det moderna. Politik, modernitet och kollektiv identitet i Europa, 1798–1989*, Stockholm 1997, 110ff.

¹³ Janne (Johan August) Hazelius, Almqvists viktigaste bekantskap under den här perioden, är en bildad officer utbildad vid Carlberg och väl bevandrad i den samtida tyska litteraturen. Han har redan som tonåring gjort översättningar av Schiller, men mötet med Novalis' texter gör honom till en övertygad anhängare av den nyare tyska litteraturen. Han utvecklar en radikalkonservativ hållning och är tidigt starkt kritisk mot den politik som förs efter 1809 och den nye tronföljaren Carl Johan, vilket bl a yttrar sig i ett samröre med den unge, revolutionära officeren Natt och Dag, som senare i sin frånvaro blir dömd till döden som landsförrädare. Se Henry Olsson, »Hazelius ungdomsutveckling och 1820-talets idéstrid», *Sam-laren* 1928.

¹⁴ Se t ex Olsson, 1928 och G. Hedin, 1928. De viktigaste dokumenten är här Janne Hazelius dagboksfragment *Mitt hjertas dagbok* (handskrift, Nordiska museets arkiv), brevväxlingen mellan Almqvist och Hazelius, Jonas Waern och Henrik Öfverberg, samt slutligen tal hållna i Manhemsförbundet, särskilt Hazelius tal på Karl XII:s dödsdag 1819 och Öfverbergs *Tal på Förbundsdagen d 18 november 1819*. De tal och brev som fortsättningsvis citeras finns i handskrift i Hazeliusarkivet, Nordiska museets arkiv.

¹⁵ Frank, 1982, 10.

¹⁶ Manhemsförbundet stiftades 1815 av C.F. Dahlgren och A.J. Cnattingius, ursprungligen som ett föreningsband mellan lärare och elever vid Arvid August Afzelii enskilda läroverk. Se Greta Hedin, *Manhemsförbundet*, 1928. Almqvist inträdde i förbundet 1816 och utarbetade för det en plan som aldrig i sin helhet realiserades. Den trycktes 1820 under titeln *Förslag till Manhemsförbundets Organismus* och utgör vid sidan av de två gradtal Almqvist höll 1818 respektive 1819, samt talet *Om poesiens närvarande tillstånd i Sverige* ett av de viktigaste dokumenten för förståelsen av Almqvists utveckling under 1810-talet.

¹⁷ Se Frank, om denna tematik, 1982, 12. Här refereras också till Friedrich Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, 1871.

¹⁸ Jfr Frank, 1982, 10.

¹⁹ Framförallt ett brev till Jonas Waern, 31 juli 1821, är här belysande. Almqvist talar där om »Friheten, att endast vara bunden vid Christus och ingen annan» och fortsätter: »Den secteriske menniskan binder sig vid sin författares skrifter som vid Bibeln, – och detta är olyckan!» Almqvist uppmanar vännerna att »icke i själva grunden binden Er vid någonting annat, än endast vid Christus och vid hans litterära uppenbarelse (Bibeln). Hafven I detta fullkomligt afgjort hos Eder då kommen I med den yppersta frihet och mycken nytta läsa alla dessa beryktade Författare». Citatet ur MannaSamfundet är från Olsson, 1928.

²⁰ Retoriken knyter an till det frimureri som präglat 1700-talets politiska text (se Lamm, Martin, *Upplysningstidens romantik*, Del II, Enskede 1918, kap 1), men man omfunktionerar den i det man vänder de politiska institutionerna ryggen. »Wi hafve ju varit på ett samlingsfält, liksom Christendomen vid Clermont, och tagit Korstecknet, wi willja ej svika det heliga Tecknet i våra hjertan, wi willja ej blifva förrädare af den heliga Saken, – wi wandra ej samma Spår men ditåt – ditåt! – går Tåget och nu under Wandringen updraga wi såsom en ljufvelig Tafla af våra skönaste förhoppningar – Minnet af den jublande Korshärens förtjusning vid den fjerran anblicken af Jerusalems Tinar. – O! Korsbroder! – Klappa ej våra hjertan af längtan anande håg? – Oriflamman är upsatt! – Den svajar åt öster! – Följom dess fladdrande spel. Himmelskt glöder denna inre Oriflamme – Låtom oss ej ohelga den utan bevara den och upplantera den, den sanna purpurfanan, på den heliga Stadens murar», citerat efter Greta Hedin, 1928, 256.

²¹ Intertexten är här Uppenbarelseboken, vid sidan av Johannes evangelium den bibeltext romantikerna framförallt lyfter fram, (se t ex 11:19, 16:18, 16:19, 20:4, 21:5).

²² Det som »upptäcks» i åskådningen» är det »motsatslösa reala», det är »lifvets allmänna förnimmelnde af sig sjelft» Ehrensvärdsartikeln, *Phosphoros* 1813, (361). Det är vad Atterbom kallar ett »omedelbart förhållande af föreställning och förestäldt» som karakteriserar »åskådningen» (362). Denna »enhetspunkt», skriver han, är den »högsta (för oss bekanta) potensen af det absoluta förnuftet». Denna punkt fattar sig själv oändligt »såsom ett Universum». I *Phosphoros* tryckta aforismer heter det: »Den absoluta copulan deremot är den ursprungliga enheten, som långt ifrån att uppkomma, tvertom föregår allt uppkommande. Dess form är, att detsamma Absoluta som reflexionen uppfattar i relativiteten Tanke, är detsamma Absoluta som hon uppfattar i relativiteten Väsande. Indifferensen är således, positift betraktad, en absoluta identitet af de tvenne tillvarelsernas poler /---/ Denna det Absolutas form är sjelfsättande, sjelfkännande; liksom en sjelfbevakning» (xxvii resp xxviii, 175).

²³ »Då till en bild alltid fordras något sinligt substrat, är denna åskådning väl till en del en sinlig: men dess sinlighet ger en afbild, en symbol åt ideen. Denna symbol af det Eviga är Skönhet. Den ästhetiska åskådningen är, liksom Eros i Platons Symposium, det dämoniska mellanväsendet, som öfverbringat det Gudomliga till människan».

²⁴ Om inte annat anges citeras Geijer efter Samlade skrifter, Bd 1, utg av John Landqvist, Stockholm 1923, siffran i parentes anger sidnummer i löpande text. I Mats Malm, *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm/Stehag 1996, tecknas bakgrunden till den götiska traditionens tillägnelse av den fornordiska poesin. Utan att finna utrymme för en närmare kartläggning av de romantiska texterna, konstateras att dess konstsyn redan finns implicit i klassicismen, men först när ett genombrott med romantiken. Den omvälvning romantiken innebär analyseras i termer av »översättningssystem» och av en »utvidgning av klassicismens retoriska system» (239).

²⁵ Frank, 1982, 12.

²⁶ Hammarsköld, recension av *Inledning till Nya Testamentets Heliga Skrifter af Hänlein*, *Svensk Literatur Tidning*, 1814, n:o 40, 8 okt 617-629.

²⁷ På skriftens bekostnad uppvärderas det talade ordet - »logos», det ord som sammanfaller med kunskap, som är skrivet i själen hos den som lär. Mönstret är analogt med den esoteriska Platontraditionen, företrädd av Tenneman i *System der Platonischen Philosophie*, 1792-95. Se Tigerstedt, *Interpreting Plato*, Stockholm 1977, kap VI »The Hidden System». De högsta principerna anses inte kunna uttryckas i skriften, varför Platon reserverar de djupaste tankarna för akademien. Denna inre kärna av hans tänkta metafysiska system uppfattas som en gudomligt förmedlad insikt. Frykenstedt har visat att denna hållning i Sverige företräddes av Grubbe, som förmedlade den till Atterbom; den förre skriver i dissertationen från 1809: »Liksom andra kulturers rekryter synas dessa gamla philosophemata från orienten och Egypten kommit öfver till Grekland. I de grekiska mysteriernas inre visdom tyckte sig Schelling igenkänna dem. I grekernas filosofi synes dock, möjligen med undantag av Pytagoras, inga spår av denna lära före Platon. Han tycks ha mottagit den både från orienten och från mysterierna. Platons hela filosofi synes icke innehålla något annat än en utläggning av denna intellektualism», citerat efter Frykenstedt, 1951, 65. På samma sätt tänks kristendomens inre sanning undandras det skrivna ordet. »Det är bekant», skriver Hammarsköld, »att kyrkofäderna och de äldste biskoparne alldeles icke ansågo det skrivna Ordet som källan för sina läror; det är bekant att den äldsta, den allmänna (katholska) kyrkan lika så mycket bygt sitt system på det muntliga bewarade, som på det skriftligt bewarade Ordet, på traditionerna, som på skriften. Det var först reformatörerna som förkastade traditionerna och gjorde de med bläck och penna uppfattade urkunderna till Christendomens enda grund och källa» *Svensk Literatur Tidning*, 1814, (619).

²⁸ I recension av Wolff, *Svensk Literatur Tidning*, 1815, betonas vidare sambanden mellan den förträngda förkunnelsen och de tidiga mysteriekulterna. Vad Hammarsköld artikulerar är en »lära om mensklighetens försoning genom en människoblifwen, lidande och döende» gud. Denna offerlogik ligger också »i aningsfull dunkelhet» till grund för »alla hedniska skrifter» (328). Hammarsköld exemplifierar: »I Indien återföder den lidande Krishna, i Egypten den skuldöst mördade Osiris oskuldens gyllene ålder; i nordnorden återväcker Ragnarauks dag, Walgudarnes fall, den rene Baldur till ewinnerlig regering i fromhetens rike, och om denna

dogm icke tydligt uttalar sig i grekernas leende mytologi, så är orsaken den att vi egentligen blott känna den hellenistiska religionens exoteriska sida, medan dess esoteriska undangömt sig för oss i mysteriernas dunkel». (329)

²⁹ Frank, 1982, II, Hörisch, 1992, 61ff.

³⁰ Under 1800-talet ges uppfattningen om Baldermyten som asalärans centrum spridning bland de svenska romantikerna. Här spelar också Manhemsprojektet en central roll: även om dess av Almqvist författade programskrift först 1820 nådde offentlighet var dess innebörd känd. Vi kan även se hur en liknande tematik kommer till uttryck hos Stagnelius i det dramatiska fragmentet *Svegger*, troligen författat 1820. Det sker i föreställningen om en universell religion som anas i alla de skilda mytologierna – en förkunnelse som bryter offerlogikens blidkande av gudamakter med »svarta offers blod». Förkunnelsen beskrivs som en saga som äger sin upprinnelse i orienten: »Indiens helga palmbygd/ Och Ganges gyllne välluktrika stränder/ Är hennes [sagans] vagger, varifrån hon tågat/ I tusen skepnader bland världens folkslag». Sagans »innehåll» står att finna i en återvändande guds födelse av en jordisk kvinna, här är det emellertid inte Balder utan Oden som ges den funktionen. »En gång skall Oden, muspels förste son./ Den väldige som världens kretsar skapat./ Sig låta föda/ Av en jordisk kvinna/ Att mänskorna ur mörkrets bojar lossa/ Och giva dem till Gimles slutna portar/ Demantenyckeln frälsande igen». Som ytterligare exempel på uppfattning av relationen mellan fornnordisk mytologi och kristen uppenbarelse nämner Greta Hedin Nicanders *Runesvärdet och den förste riddaren*, från 1820, där Valhallsgudar söker det eviga i Balders återuppståndelse. 1819 framhålls Baldersmyten allmänt som den fornnordiska mytologins centrum. I *Svensk Literatur Tidnings Edda*-recension 1819, heter det att »BaldursMythen och föreställningen om denna redan engång åter uppstående Gudens fall är onekligen att betrakta, som hela Asalärans hjerta och medelpunkt» (94). I en artikel i *Nya Extraposten* 16 mars 1820, troligen författad av Manhemsförbundets ledande medlem Cnattingius, talas om »den nordiska mythen» som berättande »om ett släkte, der *oskulden* regerade, men som syndigt och orenadt snart såg den försvinna ifrån sig» – dess lära sammanfattas i »Asa-gudarnas fall, i följd af *Baldurs död*, deras *rening* och en herrligare verlds uppkomst».

³¹ Hörisch, 1992, 58.

³² Föreställningen om det eviga livet är central för Almqvist, vilket kommer till uttryck i brevväxlingen med Hazelius. Se t ex brev 31 dec 1822.

³³ Se Hedin, 1928, 146, 287ff.

³⁴ Tegnér är den svenske diktare som mest genomfört använt sig av den fornnordiska mytologin i sin diktning, se t ex Greta Hedin, 1928, Erik Wallén, 1918, och Martin Lamm, »Försoningstanken i Frithiofs saga», *Sammlaren*, 1916. I *Frithiofs sagas* avslutande del finner vi en utarbetad framställning av Balder. Denne framställs som oskuldens gud – liksom hos Almqvist, eller Euripides Dionysos, är han den »ljuslockige guden» – därför är han alltjämt levande hos barnet. »För barnet är ej guden död, och Hela get/ igen sitt rov, så ofta som en människa föds». Balder kommer hos Tegnér att beteckna såväl den fornnordiska offerlogikens centrum som dess upphävande (191–198). Blodsoffret igenkänns som ett tomt tecken, men en egentlig försoning är inte möjlig genom det. »Dunkelt» anas emellertid genom Balder en annan lära, som är kristendomens, där försoningen finns »i eget bröst». Så förkunnas i sagans sista del en ny lära, som ger Balder betydelsen av en kommande gud: »I söder talas om en Balder, jungfruns son,/ sänd af Allfader att förklara runorna/ på normors svarta sköldrand, outtrydda än» (1211–1213). Kristus och Balder smälter samman, då Balder görs till »jungfruns son». Kristendomen förstås, enligt Wallén, 1918, som en urreligion, som existerar som dunkel aning och profetia, 147 (se 1221–222). Samma förbindelse ser Atterbom i företalet till Nordmanharpan, *Poetisk kalender*, 1816. Han skriver: »Sedan den förlorade Baldur återkommit i Christi person, och Allfader sjelf intagit Odins usurperade högsäte, förvandlades kringen från vikingståg till korsfärder» (xcix).

³⁵ Jfr Frank, 1982, 267; Hörisch, 1992, 31f; Philippe Lacoue-Labarthe och Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute*, trans Philip Barnard and Cheryl Lester, New York 1988 (1978), 75f och Friedrich Schlegel, KA, Bd 2, 319.

Johan Almer

En götisk poetik

C.J.L. Almqvist om Lings *Asarne* och skaldekonstens hemligheter

Konsten är det enda fullt uppriktiga.

Dock skall du förstå, att ingen hjälp blir utav, som förslår, utan att du vänder dig till ditt eget väsende, och ser på dess grund i djupet.

Intresset för historien och för att se människor, händelser och företeelser i ett historiskt utvecklingsperspektiv är grundläggande i Carl Jonas Love Almqvists författarskap.¹ Under de intensivt verksamma omprövningsåren i slutet av 1830-talet formulerar han vid ett tillfälle detta intresse med aforistisk koncentration: »Det är för att vi har historien av svunna perioder som det blir möjligt för oss att känna oss själva, och att se var vi för tillfället är i stadiernas följd.»²

Denna strävan, att på samma gång utforska historien och sig själv som individ, exemplifieras i Almqvists vid den här tiden så aktuella analys av Sverige, svenskheten och den svenska litteraturen – »hvad *svenskhet* är» som frågan lyder i analysens grundtext, *Svenska Fattigdomens betydelse* från 1838.³ Med anspelning på gudanamn från nordisk forntid formuleras där början till ett program för en svenskhet i sak, som också innefattar en svensk diktkonst i sak:

Om du frågar mig, huruvida, för att odla skönhetssinnet på ett rätt svenskt sätt, behöfves förtrolighet med Asalåran, så skall jag också härpå ingenting stort svara dig. På namnen Odin, Thor, Frigga, Nore, Svea – antingen de stå i vers, på diligenser eller på ångbåtar – ankommer det icke. Jag vet ej hvarföre de skulle uteslutas ur vår skaldekonst, så ofta ett styckes väsende kräfver dem. Men icke hjälpa de mycket, om väsendet saknas. Vår tid är icke bångets, bråkets och namnens, ehuru motarbetarne gerna vilja att så skall anses. Vår tid älskar det stora i sak, men ej i åthäfvor. Den ler förr än den förvänas, emedan den inom sig bär en ny storhetsmätare, som gör att den icke så lätt, som fordom skedde, räknar det obetydliga till märkvärdigheter.

Svenskheten består således icke i en fnurr, en archæologisk dammighet, en tillgjord tråkighet, eller ett slags patriotisk styfhet och pock – den består i att vara svensk, mer än att ropa på att man är svensk.⁴

Analysen av svenskheten och en specifikt svensk skaldekonst ingår som en del av det *program för en poesi i sak* Almqvist formulerar under 1839.⁵ Den utförligaste

framställningen om en svensk diktkonst i sak, där de inre verkliga kriterierna, det essentiella, är det avgörande till åtskillnad från en svensk diktkonst i blott ord som endast rör det yttre skenet, det tomt formella, finns i en artikel i två delar under rubriken »Pehr Henrik Ling. Kort Karakteristik af hans arbeten». Artikeln, publicerad i *Aftonbladet* den 5 respektive 7 juni 1839, är också intressant såtillvida att Almqvist där på ett tydligt sätt ger praktiskt inriktade råd om diktandets konst.⁶ Det är den senare artikeldelens kritiska genomgång av Lings största litterära satsning, *Asarne* från 1833, som blir till ett slags poetik.⁷ Råden om ordens konst formuleras på grundval av den diskussion som förs gällande det unika i fornnordisk diktning. Har Almqvist kanske rentav skrivit en götiskt inspirerad lära om diktkonst? En sådan *götisk poetik* skulle i sig själv vara en unik företeelse i den svenska litteraturen. Nästa fråga blir då om Almqvists poetiktext har några relationer till den äldsta och grundläggande poetiken i nordisk litteraturhistoria, *Snorres Edda*.⁸

Den största svenska poetiska idén

Redan i artikelns inledande mening slår Almqvist fast att den handlar om »en af Sveriges mest gigantiska karakterer». Ling har i sina arbeten både lyckats och misslyckats, men med nämnda karaktär så blev även hans misslyckanden »af en jättelik natur, och, hvad ännu mera är, af en för efterverlden fruktbringande» (79). Enligt det historiska utvecklingsperspektiv som här anläggs är grandiosa misslyckanden nödvändiga steg på vägen fram mot människans fulländade – litterära – skapelser. Lings *Asarne* tillhör de verk vilka i det anlagda perspektivet »måste slå dåligt ut, och den väg, som de med egen undergång öppna, ser och förstår blott efterverlden. Sådana saker äro enfants perdus på seklets stormstegar. De dö utan seger, men segren följer dem» (79).

Asarne ingår i det ena av Lings två stora verksamhetsområden, nordisk poesi, som alltså var ett gigantiskt misslyckande. I det andra, gymnastik, gick det bättre.⁹ Almqvist beskriver hur Lings nya »system för gymnastik och fäktkonst» under stort motstånd från etablissemangets militärer, skolmän och läkare vann inträde vid många av landets regementen och allmänna läroanstalter. Inte heller på idrottens område lyckades dock Ling fullt ut. Visserligen grundade han tidigt, 1813, ett centralinstitut för gymnastik, men med den stora götisk-patriotiska gymnastik-tanken, att nå ut och stärka hela nationens befolkning, blev det inte mycket av: »Det för landet viktigaste återstår ännu, det, att ibland sjelfva det stora s.k. lägre folket Gymnastik, som *sed*, åter må kunna blifva gängse, såsom den en gång i forntiden varit: lekar af högsint slag, folknöjen, bildande både för själ och kropp.»¹⁰

I Lings stora misslyckande med den nordiska poesin, fr.a. *Asarne*, finns, menar Almqvist, det litteraturhistoriskt hittills mest betydelsefulla för den svenska litteraturens utveckling (»såsom *svensk*). Betydelsen ligger i det syfte som finns bakom misslyckandet:

att i ett enda jätteverk förena, bearbeta och till ett organiskt helt sammangjuta allt, hvad de nordiska sagorna berätta om Asarnes bosättning i Skandinavien, grupperadt kring Sigge Fridulfsson (Oden), den störste hjelten bland dem alla. Föreställer man sig detta såsom taflan af det svenska samhällets grundläggning och, vidare fortsatt, såsom ett skilderi af dess utbildning genom tidehvarfen, så blefve ett sådant poem för oss hvad Firdusis Shahnameh är för Persien; och vår själ kan, i fosterländsk mening, ej förtjusas af någon större poetisk tanke. (8r)

Den största svenska litterära idén är än så länge orealiserad, men utan Lings *Asarne*, som låter oss ana möjligheten av dess realisering, kan den inte omsättas i konstnärlig praktik och realiseras i sinnevärlden. Ett exempel som visar på vikten av Lings misslyckade försök och konkretiserar det litteraturhistoriska utvecklingsperspektivet hämtar Almqvist från den italienska dikten:

Hvem känner nu Bojardo? och hvem läser hans *Orlando inamorato*? I Bojardos själ hade den tanken uppgått, att i ett enda jätteverk förena och genom bearbetning till ett organiskt helt bilda alla de otaliga strödda och sins emellan skenbart osammanhängande folk-dikterna om Carl den stores kämpar, samtliga grupperade kring hjälten *Roland* (Orlando), såsom störst af dem alla. Denna tanke – som i poetisk tanka är Italiens största – var Bojardos: för att utföra den, samlade han vidsträckta materialier, arbetade i många år, skref otalig vers, och hans lifs varmaste gnista utgjordes af hans sträfvan för sin Orlando. Arbetet misslyckades fullkomligt; men det misslyckades så, som stora verk äga att misslyckas: det blef nemligen villkoret och grunden för ett annat, efterkommande, som fullkomligt lyckades: *Ariostos Orlando Furioso*. Man finner gerna, att det är efter denna method menskligheten arbetar i sin verkstad; och ingen blick på tingen är kortsyntare, än den, som anser det fallna vara synonymt med det onödiga, det ändamålslösa, det förlorade. Icke behöfver man på grund häraf truga sig till att förtjusas af den tråkiga Orlando inamorato, men man kan förtjusas af Bojardos tanke, som Ariosto med snille upp tog och gjorde till ett verk för seklerna.

Vi väntar fortfarande på *Orlando Furiosos* svenska motsvarighet. Men stoffet finns, »allt, hvad de nordiska sagorna berätta», ett slags grundläggande motivisk utgångspunkt är formulerad, Oden och asarnas invandring och bosättning – »det svenska samhällets grundläggning» – och en handlingslinje för fortsättningen ges: Sveriges »utbildning genom tidehvarfen». Det konstnärliga realiserandet av denna svenskhetens största poetiska plan skulle också innebära, att stoffets för Norden, och därmed naturligtvis för Sverige, unika möjligheter skulle kunna tillvaratas. Almqvist menar nämligen att vi i det nordiska sagastoffet har »en äfventyr-krets af alldeles eget skrot och korn» (8r), som jämförd med i första hand det övriga Europas sagodiktning har en större innehållslig rikedom, är stilmässigt mer varierad, uppbyggd som den är av ett särpräglat motsatsernas spel, och dessutom innefattar kretsen berättelser med en mer omfattande utsträckning i tid och rum. Därmed är det bara för oss i Norden att

erkänna, att intet europeiskt folk har ett vidsträcktare fält för möjligheten till romantisk behandling af sin folkpoesi. Våra sagor och nationalberättelser, ifall de tänkas gjutna till en helhet, till ett enda poetiskt stycke, skulle icke kunna jemnföras med

något annat, utom oss, än med det firdusiska *Schahnameh*, som vi en gång förut nämnt; likväl deri olik, att detta persiska skaldeverk helt och hållet går på vers, hvarigenom det låter något enformigt, äfvensom det saknar Nordens lust för lek och skalkaktighet. Våra sagor och sänger, ända från urminnes tid, räcka i sitt skämt Orlando Furioso och Don Quixote handen, likasom de till alfvar och romantiskt tycke synas försyrstrade med allt det skönaste och djupaste i Forntid och Medeltid. (81-82)

Formens variation samt lek- och skämtlusten är de unika egenskaper, vilka enligt Almqvist skulle bli utmärkande för det götiska verk som realiserar den största svenska poetiska idén i en konstnärligt fungerande helhet. Från »urminnes tid» finns också föreningen av »skämt» och »alfvar» i den nordiska litterära traditionen, som på sitt sätt ska föras vidare i det tänkta verket. Frågan är då hur realiserandet ska gå till.

Poetik med götisk utgångspunkt

Almqvist ger sitt svar genom den lära om diktkonst som formuleras i kritiken av Lings historiskt nödvändiga misslyckande, *Asarne*. Den kritiska genomgången kan delas in i fem moment som följer styckeindelningen i senare delen av den andra artikeln. Det första momentet gäller skaldens förhållande till historiens sanning respektive diktens, där den senare är »sanningens bästa bundsförvant, den stora sanningens nemligen» (82). Det andra rör skaldens egen självkänedom och den därmed sammanhängande förmågan att skildra människor och »själens inre spel» (83). Moment tre behandlar skaldens möjlighet att genom sin »oärlighet» i dikten skapa den »högsta ärlighet» (83), d.v.s. den sköna lögn som kan gestalta djup sanning. Om de tre första momenten i huvudsak ger riktlinjer från diktarens perspektiv, rörande förhållningssätt till stoffet och till sig själv, så inriktas de två sista fr.a. på verket och i någon mån också på läsaren. Det fjärde tar upp det litterära verkets stil och nödvändigheten av stilens variation genom föreningen av högt och lågt, av allvar och skämt. Och det femte momentet förmedlar råd om verkets komposition, främst gällande koncentrationens konst som syftar till att göra verket levande »för läsarens öga och själ» (84).

Eftersom Almqvist götiskt grundade lära om diktkonst inte tidigare uppmärksammats som just en text i poetik kommer den i det följande att citeras och analyseras moment för moment. (Texten är också föredömligt koncentrerad med ett omfång på ungefär två och en halv normal trycksida). En hypotetisk tanke väl värd att nämna, är att vi i denna poetiktext kommer Almqvists grundläggande diktsyn nära vid den tid då poesi-i-sak-programmet formulerades och att vi genom de råd som förmedlas därmed får en viss inblick i hans egen diktarverkstad.

Det första rådet tar sin utgångspunkt i det som är den helt avgörande kritiken mot Ling:

Han brister hufvudsakligen deruti, att han icke i egentlig mening är poet: han har icke sett sitt stora ämne (vi tala om Asarne) med en skalds öga, utan äflats att tillfredsställa ett helt och hållet fremmande kraf, den yttre faktiska historiens. Åtminstone kan man af hans *Noter* till Asarne ej sluta annat. Han har i dem icke skämtat, utan på fullt alfvar trott sig kunna till historiska data förlika de strödda sago-uppgifterna. Han tyckes icke hafva förstått, att den poetiska sanningen i sagan kan finnas fullkomlig och ren, fast utan faktism. Taflan af ett land, skildringen af dess folk, målningen af dess seder, kunna vara korrekt riktiga, om ock de personer, som omtalas, hetat annorlunda eller aldrig funnits, ja, om sjelfva de händelser, som berättas, icke ens tilldragit sig. Det är på detta sätt *Dikt* kan vara något helt annat än *Lögn*; kan stundom vara den fullständigaste motsats och sanningens bästa bundsförvant, den stora sanningens nemligen. Ty viktigare och större är en ren intuition, en ren bild af ett helt folks lif, rikt och sant framställd, än att veta om den föreställde personen just hetat *Oluf* eller *Ubbe*; om han bott vid Gripsholmsviken eller vid Granfjärden. *Historien* får icke sätta sig öfver dessa betänkligheter – det är sant, men *poesien* får det. Det är just också derföre, som poesien har i sin makt, att komma den stora och för oss viktigaste riktigheten mycket närmare, än historien: såvida skalden sjelf har sinne (har »divination») nog, att fatta och återgifva *det*, som i hvarje tid, i hvarje land och hos hvarje folk utgjort det sanna tillståndet; om ock faktismen brister på uppgifter af alla data dertill. Man måste derföre icke så groft misstaga sig om vår mening, som skulle vi åt poesien vilja inrymma rättigheten, att sanslöst och efter en blott nyck flyga i alla regioner, om dem spä och måla allt hvad infallet gifver vid handen, och likväl gå med större anspråk, än den vid marken krypande historien. För ingen del. Skalden är icke utan band, fast han har andra, än historieskrifvaren; han har långt större och betydelsefullare. Ty att uppfatta och förstå det sanna tillståndet i ett helt folk-lif, förutsätter mycket mera ren kunnighet, än att säga, om ett visst faktum händt eller icke, och, i förra fallet, hurudant historien vet det hafva varit; ty härtill behöfves endast, att flitigt eftersöka allt hvad derom blifvit i arkiverna bevaradt, och redligt omtala det. Denna flit och denna redlighet äro aktningvärd; men de äligganden, som hvila på den sanna skalden, äro, *jemte dessa* (ty han måste känna allt hvad historien vet), ännu derutöfver någonting mycket mera. Hvad detta »utöfver» är, kan svärligen definieras; det är skaldskapets hemlighet. Men denna hemlighet synes Ling icke hafva varit hemmastadd uti. (82–83)

Ling var ingen diktare. Det visar sig framför allt genom att han inte var medveten om det för en diktares verksamhet grundläggande motsatsförhållandet mellan poetisk sanning och historisk faktism. Hela det första momentet i poetiken, gällande diktares förhållande till sitt stoff, är också sammansatt över detta motsatspar och formar sig därigenom till ett råd om hur diktaren genom dikten kan nå den verkliga sanningen. En sanning som utan dikten är oåtkomlig och inte går att nå genom aldrig så korrekta historiska fakta. I fråga om det nordiska sagostoffet gäller det för en skald att, under stoffets yta av eventuellt riktiga historiska faktauppgifter om namn och platser, (»med en skalds öga») se de djupare sammanhangen, som är bärare av (»den stora») sanningen och vilka rätt återgivna i diktens

form kan förmedla »det sanna tillståndet» hos landet och folket. Blicken för tillvarons inre dimensioner, vilka för oss andra som inte kan dikta mestadels förblir osynliga och oätkomliga, utgör diktarens unika förmåga. Där ligger en del av »skaldskapets hemlighet».

Det hemliga i diktandet, det som nästan inte kan formuleras eller definieras i ord, är det bara ett fåtal som känner till och är delaktiga i. Den verkliga diktaren är en utvald person med en unik (gudagiven) förmåga, som ringas in med hjälp av orden »intuition», »sinne» och »divination». Det första ordet, *intuition*, gäller just diktarens förmåga till en omedelbar uppfattning eller bedömning utan tillgång till alla fakta. *Sinne* rör skaldens själsliga läggning – det »öga» som i texten är så betydelsefullt hör ju ihop med själen – och leder över i det tredje ordet, *divination*. Ursprungligen anger ordet divination gudomlig ingivelse, men det kan också handla om utrönandet av något fördolt i förfluten tid eller framtid genom drömmar, mer eller mindre övernaturliga, rituella eller magiska, medel och – genom diktande.¹²

Med sitt divinationsbegrepp skriver Almqvists poetik in sig i platonismens tradition av idéer om diktaren som siare och skådare, uppenbarande fördolda ting, händelser och företeelser genom diktens »poetiska» sanning.¹²

Men poetiktextens motsatsförhållande mellan poesien och historien kan också jämföras med det resonemang Aristoteles för i *Om diktkonstens* nionde kapitel. Almqvist ansluter sig på sitt sätt till Aristoteles uppfattning »att diktarens uppgift inte är att säga det som har hänt, utan det som skulle kunna hända, det vill säga det som är möjligt enligt sannolikhet eller nödvändighet».¹³ Det sistnämnda varierar exempelvis av Almqvist när han uttrycker att dikten inte kan handla om vad som helst eller se ut hur som helst; »att sanslöst och efter en blott nyck flyga i alla regioner, om dem spå och måla allt hvad infallet gifver vid handen, och likväl gå med större anspråk, än den vid marken krypande historien». Diktens förmåga att, som Almqvist skriver, »komma den stora och för oss viktigaste riktigheten mycket närmare, än historien» finns också formulerad hos Aristoteles: »Därför är diktningen också mer filosofisk och seriös än historieskrivningen; diktningen säger det allmängiltiga, historieskrivningen det enskilda.»¹⁴ Allmängiltigheten kan hos Almqvist exemplifieras med »en ren bild af ett helt folks lif, rikt och sant framställd», medan det enskilda kan handla »om den föreställde personen just hetat *Oluf* eller *Ubbe*».

Ännu en klassisk poetik kan här tjäna som jämförelsematerial: Horatius' brev om diktkonsten. En formulering ur brevet som »Tankens riktighet är rättskrifningens källa och ursprung. / I de Sokratiska böckerna sök begreppen om tingen! / Allt hvad du väl förstår, skall villigt af orden förklaras.»¹⁵ är jämförbar med Almqvists ord om det fornnordiska stoffet och om att den sanne skalden »måste känna allt hvad historien vet». Kunskapen är i båda fallen grundläggande för dikten, men medan Horatius sedan förhåller sig mer pragmatisk – vet skalden tillräckligt om ämnet så kan denne också utöva sin ordkonst utan svårighet – pekar Almqvist med en romantisk gest mot det svärdefinierade »utöfver»; »någonting

mycket mera» än bara ämnet, som, enligt honom, är en av skaldskapets hemligheter.

I början av den andra artikeldelen skriver Almqvist om »ett organiskt helt», om »romantisk behandling» och om »romantiskt tycke» när han beskriver det götiska stoffet och vad som kan göras med detta stoff. Hans utgångspunkter i romantikens syn på dikt och diktande visar sig också i poetikens första moment. Här förenas och omformas tankegångar från platonismen och de poetiktraditioner som utgår från Aristoteles respektive Horatius till en i grunden romantisk lära om diktkonst.¹⁶

En karaktärslöshet av fast karaktär

Moment två i Almqvists poetiktext tar framför allt upp diktarens förhållande till sig själv:

Man har förebrått Ling att ej förstå *menniskan*, och att i sitt verk ej gifva oss taflor af det själens inre spel, hvarigenom först en mensklig karakter skiljer sig från en annan. Man har rätt. Hans karakterer äro inga. Det komma deraf, att Ling hade en för mycket gifven och afgjord karakter sjelf. För att som skald bli människotecknare och skildrare af lynnen, måste man till en viss stor grad vara vad i det lägre språket kallas *karakterslös*, och hvilket i det högre betyder *rättvis emot alla slags förhållanden*. Den karaktärslöshet, vi här tala om, måste då likväl vara förbunden med den orubb- ligaste fasthet i några vissa stora, på djupet liggande moraliska grundkänslor, hvar- förutan den nyssnämnda rättvisan icke blir af. Allt sammanräknadt, fordras följakt- ligen en »karaktärslöshet af fast karakter», hvilket naturligtvis låter som en stor motsägelse, och änyo är en af skaldskapets hemligheter. Ling var icke hemma i den. (83)

Rådet som här ges till diktaren är, koncentrerat uttryckt, *känn dig själv*. En dikta- re måste vara medveten om sig själv i inre, själslig, bemärkelse och därmed ha för- värvat en moralisk grund. (Den grund som djupast sett gör diktaren till den män- niskan hon eller han är.) Självkänedom blir i denna del av poetiken en förutsättning för att i ordkonst kunna göra rättvisa åt andra människor, deras inre själsliga spel och hur det framträder i olika livsförhållanden. Här framkommer alltså ett krav på diktaren att, om man så vill, i sitt inre ständigt brottas med frå- gor om gott och ont och vad som är rätt och fel i det mänskliga livet. Kampen med livsfrågorna ger den inre, fasta, karaktär, vilken i sin tur möjliggör den karak- tärslöshet i utövändet av ordkonsten som är betingelsen för att diktens gestalter ska bli levande. Att förstå sig själv för att »förstå *menniskan*» – ungefär så kan skaldskapets hemlighet formuleras i denna del av poetiken, men däri ligger också en rimlig tolkning av Almqvists syn på diktandets mening överhuvudtaget.¹⁷

Även den andra delen av poetiktexten bärs upp av en dominerande föreställ- ning i romantisk estetik: den om diktarens originalitet och individuella uttrycks- kraft.¹⁸ För att kunna ge uttryck åt sitt eget och andras känsloliv måste diktaren i

första hand vända sig inåt, upptäcka sitt eget inre och medvetandegöra sig själv om sina själsliga processer.

En oärlighet som är den högsta ärlighet

Det tredje momentet formar en syntes av de två tidigare momentens tankar om diktens stora sanning respektive skaldens moraliska grundhållning till en tanke om den högsta ärlighet som är diktens och diktarens:

Det gifves en ärlighet, som är höjden av oärlighet: dit hör, ibland mycket annat, påståendet om visshet, faktisk visshet, för en mängd småuppgifter i gamla historien. Det gifves ock en oärlighet, som i sjelfva verket är den högsta ärlighet: det är poesiens. Hon ljuger sanningar: under det att den gamla historien så ofta säger vad hon anser för sanning, men som ej annat blir än villfarelser. Vi äro långt ifrån att klandra henne för det; hon arbetar i sitt kall; och hon äger i alla fall den subjektiva ärligheten, den, att på fullt allvar tro sig sjelf komma med faktiska riktigheter. Detta slags ärlighet var också Lings. Men skalden är ärlig på ett aldeles motsatt sätt. (83)

Diktarens motsatta ärlighet förutsätter kännedom om två av diktkonstens hemligheter. Dels att bortom tillvarons och verklighetens fragmenterade och skenbara sanning se dolda och verkligt sanna sammanhang, dels att känna sig själv i en djupare mening. Kombinationen av diktarens yttre sanningssträvan i förhållande till stoffet och inre dito i förhållande till sig själv ger den högsta ärlighet vilken döljer sig »under skön lögn»⁹ – dikten, som genom att ljuga »sanningar» också förmår gestalta verklig och djup sanning.

Ett eget och mildt nöje

Hur ska då en diktare hemmastadd i diktandets hemligheter gå tillväga när stoffet ska realiseras i ordkonst? I någon mån besvaras frågan i de två sista momenten av poetiken, som båda utgår från kritik av Lings götiska epos. Fjärde momentet behandlar verkets stil:

Asarne förete vidare den egenskapen, som mången torde räkna dem till förtjenst, att alltigenom befinna sig i högtidlig stämning. Detta skall vara grandios. Men vi erinra, att det mest grandiosa verk, som världen äger – den Heliga Skrift – dock icke är grandios på detta sätt. Ej sällan förekomma, både i gamla och nya Testamentet, drag i berättelsernas gång, som vi väl icke vilja kalla muntra, än mindre ironiska, efter dessa adjektiver här förmodligen anses opassande; men någonting visar sig der likväl, som, utom sjelfva storheten och heligheten i föredragets egentliga kärna, derjemte sprider omkring det hela ett eget och mildt nöje, fångslande det lägre hos läsaren eller åhöraren, likasom innehållets helgedom bemäktigar sig det högre i hans själ. Hos Homerus finna vi ock den fina ironi, som uträttar, att gudar och gudinnor blifva uthärdeliga, ja angenäma att höra och se. Hos Sturleson och nästan i alla våra sagor möter oss en andedrägt af sådant i ännu betydligare skala. Men

Lings Asar sakna ett så nödvändigt element. Ämnade att vara grandiosa, hafva de endast lyckats att bli obeskrifligt tråkiga. Det kommer deraf, att de äro bara stora; hvilket utgör den minsta af alla egenskaper. Äfven häruti upptäcka och beundra vi Lings ärlighet: en biederman, som han, har trott, att karakterer, dem man ville skildra kolossala, borde man skildra kolossala. Men en skald gör icke så. (83–84)

Det råd som här förmedlas handlar med ett ord om *ironi*. Vari denna »fina ironi» består preciseras inte närmare, men för att exemplifiera dess nödvändighet i dikten anføres de tyngsta av förebilder från olika kulturkretsar: den judiskt-kristna *Bibeln*; de klassiskt grekiska verken *Iliaden* och *Odysseen* och de flesta sagorna från den nordiska kretsen med ett särskilt omnämnande av Snorre Sturlassons verk. Utan den variation i framställningssättet som ironin, på olika sätt, ger alla dessa verk skulle de inte nå fram till »läsaren eller åhöraren» på det sätt de gjort (och fortsätter att göra). Det unika i det götiska stoffet, stilens variation och den lekfulla lusten till allvarlig skämtsamhet, förenas här i begreppet ironi. Hos Snorre och hos »våra sagor» blir ironin själva det livgivande – den »andedragt» som ger dikten liv.

Genom ironibegreppet förs också en receptionstanke in i poetiktexten. Ironins funktion är att fångsla, underhålla och bereda läsaren ett nöje i en mer yttre mening, på en »lägre» nivå, som i sin tur för läsarens inre, »det högre i hans själ», mot diktens inre – dess »egentliga kärna» av sanning. Utan den öppenhet ironin ger diktverket blir det bara »obeskrifligt» tråkigt och läsaren upplever sig som utestängd från texten. Det räcker inte med att diktaren skapar en verklig sanning bortom historiens skenfakta med hjälp av aldrig så starka moraliska grundkänslor och »motsatt» ärlighet, om läsaren aldrig får möjligheten att på egen hand nå diktverkets sanningskärna. Ironin är på stilens nivå den »karakterslöshet af fast karakter» som ger läsaren denna möjlighet.

Hela detta moment i Almqvists poetik kan ses mot bakgrund av den tradition som utgår från Horatius' klassiska poetikformulering: »Målet af den fylls bäst som förenar nyttan med nöjet». ²⁰ *Nyttan* är då lika med »innehållets helgedom» som rör det »högre» i läsarens »själ» och *nöjet* lika med det egna och milda »nöje», som fångar »det lägre hos läsaren». Almqvist omformar alltså återigen från sin romantiska position en traditionell uppfattning om dikt och diktande. Traditionen från Horatius och den klassiska retoriken bildar här grunden för Almqvists formulering av en »romantisk» ironi. ²¹

Det huvudsakliga syftet med denna slags (»fina») ironi, sådant det kan utläsas i poetiktexten, gäller distanseringen till det götiska stoffet, vilken så att säga ska byggas in i det tänkta verkets innehåll och därmed bli en förutsättning både för att framställa den »stora» sanningen och för läsarens reception i en djupare mening.

Ett intensivt stort

Om nu moment fyra i Almqvists poetik är ett slags romantisk-götisk variation på en traditionell uppfattning som utgår från en klassisk poetiksentens hos Horatius, så varierar det femte och sista momentet traditionella uppfattningar vilka har sina ursprung i två andra formuleringar ur samma brev om diktkonsten: »Taflor af Skaldens hand och af målarens likna hvarandra.» respektive »Söker du lärdomar ge; var kort! Att lätt i begreppet / Undervisningen fäst, må tryggt bevaras i minnet.»²²

När vi tala om Lings Asar, råka vi oupphörligt in i antitheser, emedan få verk hysa så många verkliga motsägelser. En viktig anmärkning emot dem angår bristen på *framställningskonst*; af allt hvad de förtälja, bildas nästan aldrig någon tafla framför oss. Vi undantaga härifrån naturskildringarne, däri Ling alltid står som en stor mästare, men som till ingenting hjälpa berättelserna om sjelfva Asarne. Det är dem och deras händelser vi framför allt borde se; men vi se dem aldrig. Orsaken ligger deri, att Asarne blifvit – skulle man tro det? – för korta. Det är då ett fel, som man minst af allt tror dem förfallna till, när man står och betraktar den tjocka ryggen på bokhyllan. Men när man slår upp och börjar läsa så finner man det. De flesta händelser äro så knapphändigt berättade; långa resor så hastigt framfarna; flere är blott ägare af ett par vers; att läsaren minnes ingenting af alltsammans, ingenting ställer sig för hans sinne; han hör ett olideligt »verbiage», stundom likt rassel af vapen, men oftast likt ingenting. Oaktadt alla dessa hastigheter, befinnes dock verket sjelf icke hastigt expedieradt, ty läsaren ser suckande, att icke mindre än trettio väldiga, långsidiga sänger ligga på hans bord. Änno tvingas vi, att häruti beundra den Lingska ärligheten. Ty författaren tyckte, naturligtvis, att hvarje enskildt parti i poemet borde åt sig få inrymdt ett litet spatium; men att deremot det hela, som omfattade alla småheterna, borde vara stort till vidden. Detta synes temligen riktigt. Och likväl gör en skald icke så. Han ger just åt hvarje enskildt parti en rik och tillräcklig vidd, hvarigenom det lefver för läsarens öga och själ; och sedan han frambragt endast några få sådana, men väl utförda, står derigenom en helhet fram, som nu alls icke behöfver vara lång. Härigenom sker, att stycket sjelf blir litet till vidden, men hvarje dess del stor – alldeles tvert emot Lings method. Saken är den, att Ling i sina Asar ofta har tusentals enskilda partier, af hvilka ingen betyder särdeles, men deras summa måste utgöra ett ofantligt poem. En skald, deremot, anför endast ett mindre antal saker, men hvarje viktig, och alla tillsammans organiskt sammanlevande till ett helt, extensivt ringa, men intensivt stort. (84)

Det är framför allt råd rörande diktverkets komposition som här avhandlas, men också receptionstanken utvecklas vidare i förhållande till det kompositionella. Diktaren ska sätta samman verket enligt den organiska princip som säger att helheten är större än summan av delarna. Men för att denna kompositionsprincip ska fungera fullt ut krävs läsarens medverkan. En diktare skapar genom sin ordkonst enskilda partier »med en rik och tillräcklig vidd» som »lefver för läsarens öga och själ».

I genomgången av poetiktexten har vi nu rört oss från skaldens »öga» (82) över diktverkets stil och komposition till »läsarens öga». Resultatet av den process Almqvist beskriver blir en konstnärlig helhet där det yttre formatet kan vara mycket begränsat, »extensivt ringa», men vars inre värld, det »intensivt» stora, i mötet med läsaren kan utvecklas näst intill oändlighet.²³

Det enda namn i texten som preciserar relationen till den fornnordiska litteraturen är »Sturleson» (84). Snorres egen poetik nämns alltså inte direkt av Almqvist. Men det finns ändå skäl, i och med hänvisningen till det fornnordiska, att något dröja vid *Snorres Edda* och dess relation till Almqvists poetiktext. Ett ironiskt förhållningssätt till det mytologiska stoffet finns ju redan i *Gylfaginning* med sin ramberättelse där asarna lurar den förklädde Gylfe genom att förvända hans syn.²⁴ I *Skáldskaparmál* framställer Snorre sedan diktkonsten som en på samma gång gudomligt inspirerad och praktiskt inriktad verksamhet.²⁵ Den mytiska berättelsen om skaldskapets ursprung avslutas med en bild som visar att de främsta skaldernas förmåga är en gudagåva.²⁶ I första momentet av Almqvists poetik ligger diktandets hemlighet i att ha »divination» (82), d.v.s. diktandet som en i grunden gudomlig ingivelse. Snorres *Skáldskaparmál* är dock mest inriktad på skaldekonsten som ett hantverk och exemplifierar rikt hur det mytiska stoffet kan användas poetiskt, inte minst i form av kenningar.²⁷ Hos Almqvist är denna hantverks sida av diktandet mindre framträdande, men av hans diskussion om stilens variation och kompositionens konst framgår ändå att divinatorisk inspiration inte räcker till för att ett diktverk ska realiseras.

Det är nog ändå i ljuset av traditionen från *Snorres Edda*, som Almqvists lära om diktkonsten med visst fog kan kallas *en götisk poetik*. Men hur vi nu än ser på framställningen om diktaren och diktande i Ling-artikeln, så är den Almqvists utförligaste text om en specifik svensk diktkonst som utgår från en nordisk litterär tradition. Därmed ger poetiken oss också en liten pusselbit att lägga till svaret på den stora och sammansatta frågan om »hvad *svenskhet* är».²⁸

Ett ironiskt alternativ

Mot bakgrund av ett historiskt utvecklingsperspektiv, vilket Almqvist återkommer till i artikelns avslutning,²⁹ formuleras i senare delen av texten om Ling och *Asarne* en lära om diktkonst, som i komprimerad form rör sig över hela den litterära kommunikationsmodellen: diktaren och hans stoff, diktverkets komposition och läsarens inre upplevelse. Det stoff Almqvist använder för att sätta ihop sin poetik är på sitt sätt mycket tidstypiskt och domineras i hög grad av inslag från de tre ämnessfärer som präglade stora delar av Nordens idéliv och litteratur under första hälften av 1800-talet: den götiska, den romantiska (med den kristna inbegripen) och den klassiska. Stoffet i sig är alltså föga originellt. Det intressanta med Almqvists poetik ligger snarare i det alternativa förhållningssätt till det fornnordiska han för fram i kritiken av Ling och det sätt på vilket denne går tillväga i *Asarne*. Almqvist söker genom hela artikeln formulera ett sätt att genom ett diktverk om Nordens och Sveriges forntid nå och förmedla diktens speciella kunskap om vad svenskhet är, vad det innebär att vara svensk och var vi svenskar »för

tillfället är i stadiernas följd».³⁰ Det övergripande råd Almqvist i detta sammanhang ger som alternativ är att ha ett grundläggande ironiskt förhållningssätt till det götiska. Förhållningssättet grundas som vi sett i det fornnordiska textstoffet och förenar i sig både *skämt* och *allvar*, både *nöje* och *helighet*, vilket ju också är ett unikt särdrag i den forna nordiska och svenska litteraturen.³¹ En sådan förening mellan det lekfullt skämtsamma och det djupt allvarliga ger ett ironibegrepp som kan hjälpa oss att se bortom traditionella gränser, invanda föreställningar och det till synes självklara. Ironi i denna mening ger Almqvists poetiktext en på samma gång uppmanande och frigörande innebörd.

Ett allvarligt aprilskämt

Tio år senare, 1849, har tidningsartikelns fakta om Ling, *Asarne* och skaldekonstens hemligheter förvandlats till fiktion då hela artikeltextern införs i *Törnrosens bok*.³² Närmare bestämt blir texten den del av *Minnesfest den första April* som utgörs av det tal Frans Löwenstjerna håller till Pehr Henrik Lings minne inom ramen för en sammankomst i Herr Hugos akademi. Handlingen i *Minnesfest den första April* utspelar sig helt innanför törnrosverkets jaktlottsfiktion. Minnesfesten bildar också ramberättelsen till Almqvists mest omfattande götiska diktverk, *Sviavigamal*. I detta almqvistska förvandlingsnummer blir den poetiktext vi ovan studerat ett inslag i den fiktiva diskussionen om förutsättningarna för att realisera just ett götiskt diktverk. Den realisering vi som läsare sedan möter i form av *Sviavigamal* berättas alltså enligt fiktionen under minnesfesten den första april. Därmed blir också hela det götiska verket ett aprilskämt. Genom detta berättargrepp för Almqvist vidare det unika drag av lekfullt skämtande han själv definierat i nordisk litterär tradition och exemplifierar i praktiskt diktande poetikens teoretiska resonemang om ett diktverk »som, utom sjelfva storheten och heligheten i föredragets egentliga kärna, derjemte sprider omkring det hela ett eget och mildt nöje, fångslande det lägre hos läsaren eller åhöraren, likasom innehållets helgedom bemäktigar sig det högre i hans själ» (83). *Sviavigamal* blir *ett skämt fullt av allvar*, eller, om vi så vill, *ett heligt nöje*. Den konstnärliga helhet som avgränsas genom minnesfestberättelsen är en i grunden ironisk konstruktion – ett götiskt skämt som i sig rymmer en götisk poetik i både teori och praktik.

Noter

¹ Exempelvis i fråga om »den särskilda krets, ibland allt det övriga i den stora civilisationskedjan, som kallas *Poesi*. Dess historia visar samma grundsträvande, som allt annat i samhället, nämligen begäret att bliva allt mera *mänsklig* och *naturlig* i sann mening.» Så skriver Almqvist i inledningen till den andra artikeln med rubriken »Poesi i Sak till åtskillnad ifrån Poesi i blott Ord», publicerad i *Dagligt Allebanda* 8/7 1839. (Den första artikeln publicerades 1/7.) Citerat efter C.J.L. Almqvist, *Journalistik*. Band I: 1839–1845. Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg, Hedemora 1989, s. 92. Det första mottot är hämtat från samma artikel, s. 92. Det andra står i början av Almqvists kristna betraktelse »Livets hjälp», C.J.L. Almqvist, *Samlade skrifter. Första fullständiga upplagan, med inledningar, varianter och anmärkningar*. Under red. av Fredrik Böök. Utg. av Olle Holmberg, Josua Mjöberg, Emil Olson och Algot Werin. D. 14, *Törnrosens bok. Imperialoktavupplaga*. Band II. Förra hälften. Utg. av Olle Holmberg, Stockholm 1922, s. 183.

² C.J.L. Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*. Översättning och redigering: Anna Forssberg Malm. Förord: Johan Almer. Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet. Meddelanden nr 20, Göteborg 1996, s. 48.

³ Senast publicerad i C.J.L. Almqvist, *Samlade Verk 8. Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band VIII–XI*. Texterna redigerade och kommenterade av Bertil Romberg, Stockholm 1996, s. 277–312. Citatet på s. 288. För en utförligare bakgrund till denna analys, se Kurt Aspelin, »*Det europeiska missnöjet*». *Sambällsanalys och historiespekulation*, Stockholm 1979 (Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840, D. 1), kapitel V, »Svensken och det svenska», s. 183–231.

⁴ Almqvist, *SV* 8, 1996, s. 289–290. Se också Rombergs »Inledning», s. 17–19 och s. 26.

⁵ Kurt Aspelin, »*Poesi i sak*». *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede*, Stockholm 1980 (Studier i C.J.L. Almqvists författarskap åren kring 1840, D. 2), s. 47–85. Aspelin använder benämningen »Poesi-i-sak-programmet» på s. 47. Se också mitt eget förord, »Jag tror jag vet Poesiens framtid bättre än min egen.» C.J.L. Almqvist om föreningen mellan himmelskt och jordiskt i diktkonsten», i Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*, 1996, s. 16–18 och den litteratur som där anförts. Jag söker i förordet (s. 16–17) precisera vilka av Almqvists tidningsartiklar från 1839 som sammantagna bildar nämnda program. Artiklarna finns i Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 67–96.

⁶ Artikeln är skriven med anledning av Lings död den 3 maj 1839. Den andra delen finns i sin helhet i Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 81–85. I ingressen till denna, s. 79–80, refererar Romberg den första artikeln. Se också Romberg, »Almqvists journalistik. En inledning» och »Kommentar», Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 34 resp. s. 437. Jag citerar i det följande artikeln från originalpubliceringen i *Aftonbladet* (5/6, 7/6 1839) med, i förekommande fall, löpande parallellhänvisningar till Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989.

⁷ Någon mer ingående analys av Almqvists tidningsartikel om Ling finns inte i tidigare forskning. Den kommenteras i Aspelin 1980, s. 32–33, och omnämns hos Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktio kring 1840*, Uppsala 1987 (Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 21), s. 76, s. 168–169 och s. 233; hos Bertil Romberg, *Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk*, Stockholm 1993, s. 218 och hos Almer i förordet till Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*, 1996, s. 17–22. Aspelin skriver i sin kommentar att artikeln visar på Almqvists förmåga »att formulera en inträngande och blottläggande författarstudie» och att det »är en ypperlig studie, där det individuellt säregna i Lings skapande, noggrant avvägt i dess positiva och negativa sidor, hela tiden ställs i relation till övergripande estetiska och ideologiska sammanhang av stort intresse» (s. 32).

⁸ En bakgrund till göticismen som estetisk riktning i Nordens konst och litteratur från medeltidens Jordanes till skandinavismen i mitten på 1800-talet finns hos Bo Grandien,

Rönndruvans glöd. Nygöticistiskt i tanke, konst och miljö under 1800-talet, Stockholm 1987 (Nordiska museets Handlingar 107), s. 27–92. Någon egentlig lära om diktkonst baserad på fornnordiskt stoff skrivs alltså inte under romantikens renässans för den nordiska göticismen på svensk botten mellan åren 1811 (då Götiska förbundet grundades, Geijer utgav första numret av *Iduna* med dikterna »Manhem», »Vikingen» och »Odalbonden» och då Tegnér dikta- de »Svea», Ling »Gylve» och Atterbom »Skaldar-mal» [Grandien 1987, s. 47]) och 1833 (då Lings *Asarne* – påbörjat 1806 – utkom i sin slutgiltiga version på 900 sidor och Götiska för- bundets verksamhet upphörde [Grandien 1987, s. 49–50 och s. 62]). Men ansatser finns i några av tidens texter, vilka på olika sätt för en estetisk diskussion med utgångspunkt i forn- nordisk mytologi. Atterbom är först ute i »Upplysningar» till ovan nämnda dikt (publicerad i anslutning till denna i *Phosphoros*), Geijer behandlar ämnet 1818 i *Iduna*-uppsatsen »Betraktelser i afseende på de nordiska myternas användande i skön konst» och Ling gör ett försök i sin bok *Eddornas sinnebildslära* (1820). Se Lars Lönnroth, »Atterboms fornnordiska 'Skaldespråk', *Skaldemjödets i berget. Essayer om fornnordisk ordkonst och dess återanvändning i nutiden*, Stockholm 1996, s. 114–145. Atterboms diktkommentar behandlas på s. 121–125 och Lings bok på s. 142–143. Om Geijers uppsats se Grandien 1987, s. 56–58.

⁹ Se Henrik Sandblad, *Olympia och Valhalla. Idéhistoriska aspekter av den moderna idrotts- rörelsens framväxt*, Stockholm 1985 (Lychnos-Bibliotek. Studier och källskrifter utgivna av lärdomshistoriska samfundet 35), kapitlet »Göterna fordomsdags drucko ur horn», s. 35–56.

¹⁰ Almqvist avslutar stycket om Ling och gymnastiken med att peka ut ytterligare ett vik- tigt folknöje: »en mera bland sjelfva allmogen i gång kommen gagnande läsning skulle, star- kast af allt, uttränga de vanarter och laster, man hos folket beklagar». Tankegången varieras i uppsatsen »Om Folknöjen betraktade ur politisk synpunkt» (från 1839, ursprungligen en arti- kelserie i *Dagligt Allebanda* [3/4, 16/4 och 1/8; se Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 74–75 och Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*, 1996, s. 17]):

Återställandet af gymnastiska lekar i, så mycket som möjligt, fädrens anda, borde utgöra den ena klassen af dessa nöjen. Den oförgätlige Lings arbeten hafva i vårt fädernesland grundat möjlig- heten af sådana lekas återkomst till oss. Samhällets fysiska styrka skulle ökas; tycket för raskhet tilltaga; en oskyldig glädje med krigisk anstrykning öfverallt uppkomma; och ett djupt förakt rotfästa sig för klemighet och för så usla tidsfördrif, som fylleri och all kroppslig last. Detta var det ena. Vi skola nu nämna den mera andliga klassen.

Denna andra och stora klass af folknöjen skulle bestå i bildandet af en för sjelfva det egent- liga folket mera afpassad läsning, så väl till undervisning som till nöje.

Citerad efter C.J.L. Almqvist, *Samlade Verk 9. Törnrosens bok. Duodesupplagan. Band XII–XIV*. Texterna redigerade och kommenterade av Bertil Romberg, Stockholm 1997, s. 96. Se också »Inledning», s. X och »Varianter och kommentarer», s. 330–332. Vidare tar Svedjedal 1987 upp sambandet mellan Ling-artikeln och *Om folknöjen* (s. 75–76 och s. 168–169). Tilläggas kan, att när Almqvist nämner »folknöjen» i artikeln om Ling, sker det med en hänvisning till forn- tiden. På ett sätt kan *folknöje* ses som en variation av det forntida begreppet *idrott*. Liksom gymnastik och litteratur förenas i det förre, så förenades löpning, kast, hopp, brottning och diktande i det senare. I den forntida versionen rörde det sig främst om praktiskt inriktade fär- digheter. Se vidare Lönnroth 1996, essayen »Skaldemjödets i berget», s. 16–17.

¹¹ Se *SAOB D* 1716.

¹² En tradition som kan följas bakåt ända till Plotinos. Se Albert Nilsson, *Svensk roman- tik. Den platoniska strömningen. Kellgren, Franzén, Elgström Hammar-sköld, Atterbom, Stagnelius, Rydberg*, Lund 1916, s. 18–75. Diskussionen om skaldens förhållande till sitt stoff återkommer i den andra poesi-i-sak-artikeln (8/7). Också där i romantiska ordalag: »Det stora i konsten är att förnimma och uttala *allt* ifrån den *artistiska horisonten*, vilket är långt ifrån detsamma som att ljuga om allting. Men att se Guds hela skapelse ifrån den artistiska hori- zonten, är att se den som ett barn. Allt blir lek då, och likväl tillika det förundransvärdaste allvar.» (Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 92.) Lite längre fram betonas återigen bety- delsen av »den högre och inre blicken över tingen», som hör samman med den sanning vi bär inom oss själva: »Skönhet, poesi och allt det intagande, som möter oss från varje skärt och

hemlighetsfullt väsende», fortsätter Almqvist, »– detta omger oss i allt, vart vi vända oss, så snart vi se sakerna som barn eller som artister. Det triviala, dåskiga och ledsamma ligger aldrig i något ämne själv: det är betraktarens fel.» (Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 93.)

¹³ Aristoteles, *Om diktkonsten*. Ny översättning av Jan Stolpe. Inledning av Arne Melberg, Göteborg 1994, s. 37. Att Almqvist studerat Aristoteles poetik i original framgår av hans avhandling på latin om Rabelais, *De vita et scriptis Francisci Rabelaisi*. Se Almqvist, *SS D.4, Filosofiska och estetiska avhandlingar*, utg. av Olle Holmberg, Stockholm 1921, s. 363–364. Se även C.J.L. Almqvist, *Om François Rabelais' liv och skrifter*. Översättning Mats Malm, förord Johan Almer. Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet. Meddelande nr 13, Göteborg 1993, s. 44–45.

¹⁴ Aristoteles, *Om diktkonsten*, 1994, s. 38.

¹⁵ *Horatii bref till pisonerna om Skaldekonsten*, översatt af Gudmund Jöran Adlerbeth. Stockholm 1807, s. 14 (rad 309–311). Denna utgåva var den senaste översättningen till svenska under Almqvists samtid. Horatius' och den klassiska retorikens syn på diktaren som en *poeta doctus* går sedan igen hos Snorre i hans handbok för skalder, *Snorres Edda*. Se Mats Malm, *Minervas äpple. Om diktsyn, tolkning och bildspråk inom nordisk göticism*, Stockholm/Stehag 1996, s. 32–33.

¹⁶ Strävan att förena skilda företeelser från olika traditioner till en enhet är ju i sig utmärkande för romantikens filosofi och estetik. (Se exempelvis Inge Jonsson, *Ideer och teorier om ordens konst. Från Platon till strukturalismen*, Lund 1971, s. 102.)

¹⁷ Denna syn formuleras på ett mer visionärt sätt i två passager i den första poesi-i-sak-artikeln. Först i fråga om diktkonsten (tillika poesi-i-sak-programmets grundläggande distinktion):

Det är en anseelig skillnad emellan *Poesi i sak*, och en sådan, som, utan att till innehåll, uppfinning, väsende och egentlig karaktär – d.v.s. till sak – vara poetisk, likväl bär en poetisk mask över sig, en mer eller mindre gjord form, som inbillar Författaren själv och ännu mer andre, att den någonting är, ehuru den ingenting annat betyder, än en *Poesi i blott ord*. Europa har länge nog nödgats leva av den senare allenast: vi längta nu, vi hungra efter *sak* i konsten, såsom i allt annat. (Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 87)

Och vidare gällande samhället och människan:

Vår tids politiska huvudfrågor äga på djupet ingen annan mening, än den, att människorna begära ett sant innehåll i samhället, i stället för de tusenfaldiga lögner, som småningom intagit platserna. Det är *människan*, som vill göra sig gällande i alla de horisonter, som Gud givit henne, i stället för att oräkneliga *namn utan värde, men som skola representera värde*, hitills varit det mest gällande. (Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 88)

¹⁸ M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York 1958 [1953], s. 21–26.

¹⁹ Citatet efter E.N. Tigerstedt, *Dante. Tiden, Mannen, Verket*, Stockholm 1967, s. 109, som i sin tur citerar Dantes *Il Convivio*.

²⁰ *Horatii bref* 1807, s. 15 (rad 343).

²¹ I sin utförligaste teoretiska framställning om ironi, »Även om humor, och stil däri» (publicerad 1833 i tidskriften *Skandia* som nr. VII. i uppsatsserien *Några drag, SS D.4*, s. 253–267), skriver Almqvist på ett ställe, att genom ironins verkningssmedel »väckes i läsarens eller betraktarens sensationer den känslan, att framställningen icke i grunden har något allvar varken med sitt allvar eller sitt skämt, utan är hemma helt annorstädes» (s. 262). Tankegångar från denna uppsats återkommer i poetiktexten – genom den får alltså ironin sin plats i poesi-i-sak-programmet – inte minst gäller det tanken om ironins betydelse för läsarens reception av det litterära verket och dess »egentliga inre betydelse» (*SS D.4*, s. 262). »Även om humor, och stil däri» analyseras ingående av Lennart Pagrot i hans uppsats »Almqvist och den romantiska ironien», *Samlaren* 1962, s. 135–175; spec. s. 136–146. Hos Pagrot ges också ett flertal exempel på romantisk ironi i teori och praktik. Det finns skäl att här något dröja vid hans framställning, eftersom vi då får en tydligare bakgrund till Almqvists ironibegrepp i poetiktexten. Grunden för ett ironiskt förhållningssätt, menar Pagrot, »är kontrasten mellan idé och

fenomen, mellan det oändligas och det ändligas världar» (s. 146). När Pagrot sammanfattar sin analys av Almqvists *Amorina* (1839) framhäver han »det formella stildrag, som är mest utmärkande för den romantiska ironien: upphävandet av illusionen, varigenom diktaren pekar på den endast fiktiva karaktären hos sitt verk» (s. 157). Romantisk ironi utmärks vidare, enligt Pagrot, av »en oupphörlig växling mellan allvar och löje» och av »en fundamental tvetydighet, en osäkerhet om vad som är uppriktigt menat och vad som är parodiskt-ironiskt» (s. 157). Och Pagrot sammanfattar så, fortfarande med *Amorina* som modell, sin syn på det romantiska-ironiska verket:

Ett diktverk, präglad av »ironi» i den mening vari romantikerna fattade ordet, skall inte vara en trovärdig skildring av ett hörn av verkligheten lika litet som ett utslag av subjektiv känslolikt. Det skall däremot genom en överlägsen estetisk lek med existensens alla motsatser och absurditeter och ständigt modifierande sig själv lyfta diktaren och läsaren till en insikt – gestaltad i konstverket som helhet – om den oupplösliga antites som präglar tillvaron. (s. 157)

Den som senast skrivit om Almqvists ironi är Horace Engdahl i sin avhandling *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986, s. 194–197, s. 201–216, s. 264–266 och s. 270–272. Almqvistavsnittet har den betecknande rubriken »Den ironiska mytens sång» (s. 187–216). Det som ligger i Pagrots uttryck »fundamental tvetydighet» formuleras där som »berättarhållningens obstämbarhet» (s. 196). Engdahl menar, att det hos Almqvist »är fråga om en ironi som inte omintetgör några positioner utan balanserar dem mot varandra, mångfaldigar dem» (s. 195–196). Betydelsen i Almqvists romantiska text är, med Engdahls ord, »ständigt provisorisk, ty berättaren är inte hemma i texten – det är den väsentliga innebörden av Almqvists ironi» (s. 196). Engdahl tar också upp skillnaden mellan klassisk-retorisk ironi och romantisk: »Ironin har en plats bland de klassiska troperna och är på intet sätt någon specifikt romantisk strategi. I retoriken betyder den att säga något annat än det man menar, men så att den avsedda innebörden ändå går fram. Den ironiska anspelningen visar på en underförstådd bakgrund. [...] För en 'romantisk' ironi finns ingen känd bakgrund, som den skrivande skulle kunna hänvisa till.» (s. 196) Det avgörande, menar Engdahl, när det gäller tilläggnelsen av Almqvists ironi, »är frågan om textens ton: dess grad av allvar, stilarnas närhet eller avstånd till en tänkt auktoritativ berättarposition, vilken skulle kunna erbjuda en yttersta stödjepunkt för uppbyggandet av en samlad verkmening» (s. 197).

²² *Horatii bref* 1807, s. 16 (rad 361) resp. s. 15 (rad 335–336).

²³ *Intensiv* avser här det inre av något, den inneboende kraften, i avseende på graden av något. I motsats till *extensiv* och *yttre* omfång. Se *SAOB* I 981.

²⁴ Se Margaret Clunies Ross, *Skaldskaparmål. Snorri Sturluson's Ars Poetica and Medieval Theories of Language*, Odense 1987 (The Viking Collection. Studies in Northern Civilization 4), s. 9–12.

²⁵ I den på Almqvists tid aktuella översättningen av *Snorres Edda* lyder bokens allmänna råd på följande vis: »Nu är att säga unga skaldar, som önskar känna skaldespråket, och samla sig ordförråd af de gamla benämningar, eller begripa hvad som i sångerna förefaller dem mörkt, att de skola förstå och begagna denna bok till sin underrättelse och sitt nöje.» *Snorre Sturlesons Edda. Samt Skalda*. Öfversättning från skandinaviska fornspråket [övers. A.J. Cnattingius], Stockholm 1819, s. 87. (Se också Clunies Ross 1987, s. 16.) Redan hos Snorre finns alltså tankegången om diktkonstens grundläggande förening av kunskap och nöje, som i sin tur går tillbaka på Horatius' nytta och nöje, vilken vi också sett en variation av hos Almqvist: kunskapen är viktig för diktkonsten, men måste förenas med ironi i form av »ett eget och mildt nöje» för att konsten ska nå fram till läsaren. Att nöje är ett nyckelord för Almqvist då han skriver sin poetik i artikeln om Ling och *Asarne* framgår i Svedjedal 1987, avsnittet »Nöjesfilosofin» s. 67–77. Även här finns således estetiskt präglade relationer till den nordiska tradion av lekfullhet och skämtsamhet Almqvist delvis för tillbaka på Snorre.

²⁶ Clunies Ross 1987, s. 16 och s. 112. Lönnroth 1996, s. 12–16.

²⁷ Se Clunies Ross 1987, s. III–117, och Lönnroth 1996, s. 16–17, om hur just myten om skaldemjödets omsätts i poesi.

²⁸ Almqvist, *SV* 8, 1996, s. 288.

²⁹ Almqvists kritiska dom är hård: »Lings Asar hafva ingen förtjenst, mer än den, att vara till. De utgöra den största svenska poetiska tankes enfant perdu. Ingen skall läsa dem; och likväl skola de för framtiden verka, hvad intet svenskt poem hittills verkat.» (85) Artikeln avslutas med ett annat exempel på den historiska utvecklingstanken: »Om Huss veta nationerna föga mer, än att han brändes: men om Luther veta vi alle, att han gaf oss seger.» (85) Det är ingen tillfällighet att exemplet gäller kristendomen, eftersom den är av grundläggande betydelse för hela poesi-i-sak-programmet. (Se Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*, 1996, s. 36 och s. 15–20.) Detta förhållande får sin visio-nära formulering i den andra poesi-i-sak-artikeln:

Kristendomen kom. Här stod nu Gud, och *Hans gestalt var Människa*. Detta är den djupast träffande blix av allt, som inom den oss kända kulturhistorien slagit ned bland folken, till värme, ljus och gång framåt. För att här icke vidröra vad denna stora händelse betydde för vår religiösa räddning, påminna vi oss blott vad den innebär för konsten; och som man vanligen förbiser. Den kristne får nu erkänna, att den mänskliga gestalten själv är det renaste Under, och att *Vidunder icke bebövas*. [...]

Kristendomens djupaste arbete för människans återbringande till andelig hälsa är, att ingi-va henne begäret att *vara*, i stället för att blott *beta*. Detta är Kristi stora predikan. Det är denna predikan, som ännu i dag föryngrar världen, störtar de tomma namnen och förer oss småning-om fram till att *bliva människor*, vilket för varje individ vill säga, att den föres fram till sitt största väl och till sin fullkomlighet såsom individ. Detta innefattar ock skillnaden emellan den kristna frälsningen och den hedniska, vilken senare (skende genom offer) blott är en frälsning till namnet.

Denna skillnad emellan *vara* och *blott beta* gör sig i poesien gällande såsom skillnad emellan *poesi i sak* och *poesi i blott ord*. (Almqvist, *Journalistik*. Band I, 1989, s. 95–96.)

³⁰ Almqvist, *Avhandling om huvuddragen i den poesi som kan väntas av framtiden*, 1996, s. 48.

³¹ Ett förhållningssätt som i Almqvists tänkande vid denna tid har en självklar förutsättning i nöjesfilosofins grundsats, »den att alla människor har samma rätt till glädje och nöjen» (Svedjedal 1987, s. 77). Formuleringen rymmer en kombination av allvar i form av politiska idéer med radikalt demokratiskt innehåll och av det nöje som ligger i estetisk medvetenhet (se Svedjedal 1987, s. 75–77). Det handlar alltså om ett ironiskt förhållningssätt som förenar poetik och politik. Poetiktexten om en specifikt svensk diktkonst blir därmed del av ett större sammanhang som med hjälp av både politisk och estetisk radikalism strävar mot ett nytt och bättre samhälle med ett för alla människor »gladare samhällsliv» (Svedjedal 1987, s. 77. Se också s. 167–169). Till en del utgörs detta sammanhang naturligtvis av poesi-i-sak-programmet där Ling-artikeln ingår. (Se ovan not 5. Även hänvisningen till Aspelin 1979 i not 4 är relevant i sammanhanget.)

³² Almqvist, *SS D. 15, Törnrosens bok. Imperialoktavupplaga*. Band II. Förra hälften. Utg. av Olle Holmberg, Stockholm 1922, s. 7–25. Se också »Anmärkningar», s. 393–395.

Roland Lysell

P.D.A. Atterboms poetik i Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet

Romantisk är nämligen all sådan fågning där livvets innerlighet framblickar såsom på engång ett oändligen uppenbaradt och ett oändligen hemligt, eller såsom en underfull närvaro, som upplåter bortom sig utsigt åt ett ännu underfullare fjerran.

Per Daniel Amadeus Atterboms estetik sammanfattades aldrig i sin helhet under skaldens livstid. 1821 påbörjades i *Svea, Tidskrift för vetenskap och konst*, häfte IV, en begreppsutredning med titeln »Förberedelser till en Ästhetik». 1836, året efter det att Atterbom utnämnts till professor i estetik och fått »la gaya çiençia» till sin »egentl. verkningskrets»,¹ utgav han tre ark i disputationsform, »Ästhetiska Betraktelser», och fem ark »Stycken om Vitterhet och Skaldekunst». 1837 följde »Bidrag till närmare bestämmande af Ästhetikens begrepp». För C.J. Lénströms *Konst-theoriernas Historia* 1839 sammanskrev Atterbom själv en översikt, vilken senare ytterligare bearbetades och blev *Grundbegreppen av Ästhetik och vitterhet*, som fanns bland skaldens efterlämnade handskrifter. Utgivaren medtog den i volymen *Ästhetiska afhandlingar* i Atterboms *Samlade skrifter i obunden stil* 1866.

Litteraturhistoriskt väsentligare än dessa sena skrifter är naturligtvis Atterboms tal och manifest från tiden som fosforistisk skald: talet i Auroraförbundet i oktober 1809², artiklarna i *Phosphoros* 1810–13, av vilka »C.A. Ehrensärds Lära om Skönhet och Konst, visad i sina grunddrag» i *Phosphoros* 1813, s. 343–380, är mest central i detta sammanhang, dissertationen *De artis ad naturam in philosophia dynamica respectu* 1815, Atterboms företal till *Målaren Pebr Hörbergs Lefvernesbeskrifning* 1817 och recensionen av *Iduna*, häfte 8, i *Svensk Litteratur-Tidning* 1820 (omtryckt i *Litterära karakteristiker*, del I).

Atterboms åsikter i rent filosofiska frågor framgår tydligast i hans *Studier till Philosophiens Historia och System* 1835.

Den viktigaste forskningsinsatsen såväl vad gäller Atterboms filosofi i allmänhet som hans poetik har gjorts av Holger Frykenstedt, främst i *Atterboms livs- och*

världsåskådning i belysning av den transcendental idealismen 1951.³ Väsentlig vad gäller poetiken är även Jakob Kullings doktorsavhandling om *Svenska Siare och Skalder*.⁴

På senare år har Lars Gustafsson ägnat Atterboms estetik ett kapitel i *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P.D.A. Atterbom till B.E. Malmström* (1986). I synnerhet beaktas Atterboms indelning av estetikens teori, historia och kritik. Gustafsson betonar att Atterbom vill att estetikens skall »före-na filosofisk spekulering och empirisk konst- och litteraturhistoria» (s. 52). Svante Nordin har sammanvägt Atterboms insatser med samtida svenska idealisters i *Romantikens filosofi* (s. 80–87 och 163–176).⁵ Nordin framhåller bland annat Atterboms polemik mot Hegel i *Studier till filosofiens historia och system*. Hegels filosofi utmynnar i »ensidig intellektualism», eller med Atterboms ord i »ett oper-sonligt Tank-Vara», varur världen härledes. Atterbom finner (faktiskt i motsats till Hegel) den hegelianska filosofien oförenlig med »tron på en personlig Gud, på individuell odödlighet» och »på mänsklig frihet» (Nordin, s. 168).⁶ 1835 års Atterbom avvisar till och med den schellingianska tanken om den intellektuella åskådningen som det högsta kunskapsorganet och ersätter dubbelheten sinnlig/intellektuell med en triad, där den »spirituala» åskådningen uppfattas som det högsta (ibid., s. 170).⁷

Frykenstedt, som starkt och ihärdigt betonat Atterboms avståndstagande från den fichte-schlegelska traditionen (den »subjektiva idealismen»), hans beroende av Schellings natur- och senare religionsfilosofi (såväl Schellings som Atterboms religionsbegrepp är av filosofisk rationell karaktär) och hans affinitet med Goethe och Schiller,⁸ lägger mera tonvikten vid idéernas genes och förmedling än vid de enskilda texterna. I sak är föga att invända mot de frykenstedtska huvudteserna, ehuru jag vill reservera mig på en punkt: Jag är enig med Svante Nordin om de oklara grunderna för Frykenstedts vilja att se Atterboms lärare och vän Samuel Grubbe som förmedlare av det schellingianska tankegodset (jfr Nordin, s. 437).⁹ Obestridligt är förvisso att Atterbom och Grubbe ungefär samtidigt och på samma väsentliga punkter influerats av Schelling, men direkta yttranden av Atterbom om influens från Grubbe anföres icke av Frykenstedt. Med tanke på Atterboms ofta i brev uttryckta svärmiska vänskap med fosforisterna, i synnerhet Elgström, hans korrespondens med Geijer och den oreserverade beundran som blir synlig i hans Schellingbrev, vore det märkligt om ett direkt grubbeberoende skulle ha förtigits.

Frykenstedt, som tämligen snabbt går förbi de sena poetologiska atterbomtexterna, understryker i sitt sista kapitel att Atterboms estetik under 1830-talet får »den slutliga gestalt, som redan fanns förebådad» i *Phosphoros*, ehuru hans fram-ställning blir klarare och hans uppfattning »konkretare och mera verklighetsför-ankrad» (II, s. 269).

Mitt intresse för Atterboms sista estetiska skrift grundas dels i en vilja att pre-cisera Frykenstedts svepande slutsats, dels i en vilja att se *Grundbegreppen* som en poetologisk text i dess egen rätt, en av alla de texter som ingår i den svenska litte-

rära romantik som har sin begynnelse i Benjamin Höijers föreläsningar och sin slutpunkt i C.J.L. Almqvists *Om Svenska Rim*. Som poetologisk text arbetar den styckevis med skönlitterära verkningsmedel.

I min framställning granskas, efter en inledande översikt över Atterboms »theosophi», d.v.s. hans Gudsuppfattning, skaldens syn på förhållandet mellan vetenskap, filosofi och estetik och poesiens historia, följd av en karakteristik av avhandlingens form, *Grundbegreppen* ur olika aspekter. I ett analytiskt referat beaktas problemfälten i stort sett i den ordning de aktualiseras i *Grundbegreppen* (sällskaps- och samhällslivet, sinnlighet och sinnebild, det litterära kretsloppet, vitterheten, människan och harmonin, det sköna och mimesis, fantasien och geniet, det sköna arter, tragedin, det komiska, oändligheten, det sköna och poesien, de plastiska konsterna, ton och ord, skaldekonsten och romanen). Syftet är tvåfaldigt. Dels vill jag utröna om Atterboms estetik på någon punkt innehållsligt förändrats, dels vill jag undersöka de litterära mekanismerna i hans text. Till sist granskas sista avsnittet av *Grundbegreppen* i ett avsnitt om kärleksbegreppet.

Ett tema som 'det svensknationella' som förekommer i tidigare atterbomtexter förbigås, då det inte spelar någon roll i den här aktuella skriften.

Atterboms »Theosophi»

Det teocentriska perspektivet är tydligt i hela Atterboms produktion; i Ehrensvärduppsatsen hävdas t.ex. att »[d]et högsta Sköna fins blott hos det Högsta Väsendet, eller hos Gud sjelf» (s. 348).

I Ehrensvärduppsatsen betraktas »menniskoförnuftet» som »den högsta (för oss bekanta) potensen af det absoluta förnuftets, eller Guds sjelfbejakning» (s. 362). I Hörbergsföreläsningen 1817 hävdas att naturen förstår sig själv och Gud blott genom människan (s. XXIV). Då schellingianismen i Atterboms sena skrifter skiftar karaktär, hamnar dylika filosofiska grundsatser, ehuru Atterbom knappast avviker från dem, dock något i skymundan.

I den första långa anmärkningen i »Förberedelser» i *Svea* 1821 betonas att »[a]ll äkta Theism har sin rot i en äkta Naturalism» och att »all verklig Philosophi är i sin utgång – Theosophi» (s. 226). Atterboms religion är, liksom Schellings, således av utpräglat intellektuell karaktär.

Ett schellingianskt fundament hos Atterbom är synen på konstens förhållande till naturen och den estetiska åskådningens relation till den intellektuella. Idéerna formuleras koncist i »Bref öfver Franzéns Skaldestycken» i *Phosphoros* 1811:¹⁰

Konsten förlänar detta lif; det är henne förbehållet, att afslöja det inre sambandet i Natur-allegoriens episka sammanfogning, att sammantränga dess i ändligheten spridda och skymda behag till ett objekt af oändlig skönhet, en ljusbild skapad i vår egen fulländade mensklighets helgedom. Så uppkommer en Skönhetsverld för den ästhetiska åskådningen, liksom en Sanningsverld genom en annan procedur för den

intellektuella; och då den förra är identisk med den senare, emedan i det Absoluta uppenbarelsen är lika evig med det som uppenbarar sig, och just ur den högsta motsatsens harmoni källan för allt lefvande uppspringer, så är denna harmoni, objektiverad genom inbildningskraften, den absolut bildande Kraftens Symbol, d. ä. Gudomlighetens närmast liknande afteckning. (s. 353)

Idén om konsten som naturen i högre potens är givetvis en schellingiansk tanke (ibid., II, s. 32).¹² Synen på konsten som koncentrerad natur, konsten som »den princip» som gör naturen »skön» (*Phosphoros* 1811, s. 354) och skönhetsvärlden såsom parallell med sanningsvärlden är fundamental ännu i *Grundbegreppen*, vad som förstärkts är som vi skall se den religiösa dimensionen.

I »Förberedelser» i *Svea* 1821 framstår Konsten som »en befriad Natur» (s. 164) och ofta hävdas hos Atterbom att konsten är »det skönaste uttrycket för det absolutas objektivering i det sinnliga» (Frykenstedt, II, s. 164).

Förhållandet mellan vetenskap, filosofi och estetik blir tydligast i Lénströms *Konst-theoriernas Historia* och i *Grundbegreppen*, andra avsnittet (s. 51–61). Hos Lénström finns en genomgång av »Vitterhetens särskilda arter» (s. 310) som är starkt förkortad i *Grundbegreppen*.

Filosofin är »poesiens försök till betraktelse öfver sitt total-objekt (universum)» och estetiken poesiens »betraktelse öfver sig sjelf» (*Grundbegreppen*, s. 51).¹² Estetiken kommer därmed att stå i ett dubbelförhållande till filosofin:

Genom filosofin kan tanken genom reduktion nå det innersta, nämligen Gudomligheten, d.v.s. »den rena, omedelbara primär-manifestationen af Guds tillvarelse» (s. 52). Ju klarare »filosofien inser poesiens, konstens, vitterhetens grundbetydelse, desto klarare inser hon ock, att samma tankespeglings-bild, som [. . .] framkommer [. . .] medelst en intellectuell skådning» även framkommer »medelst en imaginerande skådning, i hvilken fantasien försättes genom inspire-rande beröring med gudomligheten» (s. 52). Den producerande fantasien är således den filosofiska reduktionens omvända och motsatt parallella sida.

För det andra utgör estetiken »det skönas egen sjelfskapelse»; »hennes betraktelse är poesiens egen sjelfbetraktelse» (s. 53). För den praktiske konstnären skärper självbetraktandet blicken för det högsta sköna. Som ett lyckat exempel anföres Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, som »begynnelsen till en poesiens lärodikt öfver sig sjelf» (s. 55). Den romantiska självreflexionen är ett grundelement i Atterboms tänkande allt från Auroraförbundets tid till de sista åren.¹³

I motsats till Almqvists idé om den öppna texten i *Dialog om sättet att sluta stycken* eller dialektik mellan skratt och tårar, måleri och musik i *Den sansade kritiken*, skisseras hos Atterbom tanken på en »all filosofisk och all poetisk verldsbe-traktelse sammanfattande [religiös] lärodiktning» (s. 55).¹⁴ Denna dikt är en »theosofi, hvars morgonrodnad vi redan se framglimta, ehuru blott i en blek gryning» (s. 56).¹⁵ Tanken på en morgonrodnad där religionens gryning randas är välkänd från femte äfventyret i *Lycksalighetens ö*.¹⁶ Poesien skall överskrida sitt eget medium, orden (eller tonerna, marmorn etc.), och transformeras till teosofi, d.v.s. till något icke-estetiskt eller över-estetiskt.

Syftet med ett studium av estetikens historia är för Atterbom främst eskatologiskt. I ren idéskådning skall uridén återfinnas genom raden av enskilda målningar i bildsalen eller genom en episkt åskådlig framställning av »poesiens öden och formskiften» (s. 59).⁷ Genom konstens utveckling kan vi studera »det fritt och skönt menskligas gradvis klarare och innerligare framträdande» (s. 59), vilket för Atterbom som för Hegel sker i den konkreta historien.

Atterbom upprepar sin sammanfattande bestämning av begreppet »romantisk» från s. 46 på s. 60 i *Grundbegreppen*: Romantisk är »all sådan fågring där lifvets innerlighet framblickar såsom på engång ett oändligen uppenbaradt och ett oändligen hemligt, eller såsom en underfull närvaro, som upplåter bortom sig utsigt å ett ännu underfullare fjerran» (s. 60).

Formen

Grundbegreppen består av en huvuddel samt två efterföljande med horisontella streck avskilda partier. Det första avsnittet (s. 1-51) avslutas med en reflexion över »skön lefnadskonst» och det andra inledes med en ny början: »Alla vetenskaper hafva ursprungligen ur poesien framgått» och relaterar som vi sett poesien till filosofin. Detta avsnitt (s. 51-61, jfr ovan) utmynnar i en genregenomgång avslutad med Aristofanes, varefter följer en ny början: »Vi hafva i det föregående antydt [. . .]». Detta sista avsnitt (s. 61-66) behandlar kärleksbegreppet. Ett liknande avbrott finner vi i Lénströms *Konst-theoriernas Historia*, där första avsnittet likaledes avslutas med Aristofanes och andra avsnittet inledes »Kasta vi en blick tillbaka på dessa blad» (s. 326). »Stycken om Vitterhet och Skaldekonst» är däremot författad helt i paragrafform. I »Förberedelser» i *Svea* 1821 utlovas en fortsättning som aldrig kom och den befintliga drygt 50-sidiga texten avslutas med 17 sidor anmärkningar. Atterbom tänker i betydligt kortare passager än t.ex. Hegel och Solger och tycks föredra skifte av utgångspunkt framför en genomgående dialektisk förmedling.

Frykenstedt diskuterar Atterboms bundenhet vid systemen när han verkar som teoretiker (II, s. 267). Som estetisk tänkare är Atterbom systematiker redan i *Phosphoros*, vilket framgår i inledningen till recensionen av Friedrich Asts *Öfversigt af Poesiens historia* (*Phosphoros* 1810): »En Vettenskap måste, för att förtjena detta nu så ofta missbrukade namn, vara något annat än ett ungefärligt samband af förstånds-abstraktioner och empiriska fakta; den måste vara ett System, ett sjelfständigt lif, som inom sig är fulländadt såsom en cirkel och hämtar sin näring ur sig sjelft [. . .]» (s. 116). Uppenbart är dock att Atterbom har stora svårigheter att göra de treledade dialektiska systemen till sina egna, delvis beroende på hans häpnadsväckande skicklighet i att se och tillgodogöra sig konkreta konstprodukter.

Atterbom inleder sin avhandling med en reflexion över själva grundbegreppen: »De ästhetiska grundbegreppen äro grundbegreppen af skönhet och skönhetens arter, äfvensom af dessas (eller öfverhufvud det skönas) uttryckssätt i natur, i konst, i vitterhet, i arterna af dessa, – och slutligen jemväl i ett af skönhetens anda genomträngdt sällskaps- och samhällslif» (s. 1).¹⁸

Påfallande är att sällskaps- och samhällslivet framhålles så markant. Så sker icke alls i Lénströms *Konst-theoriernas historia* 1839, den text *Grundbegreppen* egentligen utgår från. »Förberedelser» i *Svea* 1821 inledes av reflexioner över vitterhetens förhållande till människan, men Atterbom stannar i den texten vid att beskriva vitterheten som »det menskligaste af allt menskligt» i *förhållande till samhället* (s. 168).¹⁹ Som vi skall se utvecklas samhällsreflexionen i slutet av *Grundbegreppen* till en reflexion över kärleken och världsordningen.

Sinnlighet och Sinnbild

Redan i definitionen av disciplinen estetik ligger en spänning. Atterbom anför etymologin och definierar »ästhetisk» icke »efter bokstafven» som »läran om känslor, om sinnliga förmimmelser och deras innehåll» (s. 1). Men strax därefter glider resonemanget och estetiken tycks bli en lära om sinnlighet trots allt.

Som Frykenstedt framhållit frångår Atterbom sin ungdoms schlegelianism och han nämner, väl att märka, inte *Lucinde* bland romanerna i *Grundbegreppen*. Atterboms diktning visar dock, så vitt jag kan bedöma, att sinnligheten (och förmimmandet) ständigt kvarstår som en dominant faktor, ehuru Atterbom hävdar att den måste *förmedlas* för att transformeras till konst, d.v.s. till sinnebild. Så sent som i *Grundbegreppen* diskuterar Atterbom exempelvis Alexander Baumgartens definition av ästhetik som »sinnligheten såsom skön», »det fullkomligas sinnebild» eller »bild för sinnet». Det måste betraktas som märkligt att denne tänkare, som i Lénströms skrift (s. 122) utsättes för stark kritik, är intensivt närvarande ännu här (i *Auroratalet* 1809, s. 471, polemiserar Atterbom däremot mot Bouterweks empiriska smaklära). En förklaring kan vara Atterboms intresse för den konstnärliga konkreta bilden. En annan anknytning till 1700-talet i Atterboms sena texter är hans starka betonande av försinnligandet, faktiskt icke lika tydlig i de mer principiellt inriktade phosphorostexterna.²⁰

Sinnebild är givetvis för Atterbom något annat än för Baumgarten; i »Förberedelser» i *Svea* 1821 formuleras såväl Atterboms syn på symbolen som hans bruk av begreppet sinnebild: »Poesiens åskådning är alltså en symbolisk, och det Sköna sjelft öfverallt en Symbol: ty det Eviga framställer sig der i en bild för sinnet, det vill säga, i en Sinnbild» (s. 188). Det sinnebildande kan återfinnas såväl allmänneligen i naturen, »i den lefvande verlds-omfattning af lifvets sinnliga uppenbarings-vilkor, som vi kalla natur» (*Grundbegreppen*, s. 2), som i synnerhet i

»konst och vitterhet», där den sinnebildande »driften» är upphöjd till andeverksamhet.

Observera här Atterboms syn på sinnebildandet som en processuell drift hos konstnären! Kanske har läsningen av Hegel bidragit till framhållandet av den dynamiska driften, kanske är formuleringen ett symptom på att ordkonstnärens ständiga strävan att levandegöra spränger den teoretiska avhandlingens form.²¹

Det litterära kretsloppet

Grundbegreppen präglas ibland av glidning i framställningen utan bestämda markörer. I synnerhet gäller detta det sammanhang som moderna teoretiker kallar det litterära kretsloppet. Ibland utgår Atterboms resonemang från konsten själv, ibland från den som skapar konst, ibland från åskådaren: »åskådaren eller förnimmaren beröres af det sublima på ett sätt, hvarigenom han erfar, icke blott det djupaste medvetande af sin litenhet, svaghet, utan tillika en med resignation förenad elevation» (s. 18 f.).

På sätt och vis är denna glidning logisk, då Atterboms tidiga estetik tenderar att övervinna just de positionsskillnader som strukturlingvister formaliserar i 'kretsloppet'. I »Fragmenter» (signerade Elgström och Atterbom) i *Phosphoros* 1811 heter det:

Om ett Konstverk är skönt, måste vår blick, vårt omdöme förlora sig i dess åskådning, måste det uppfylla oss med andakt, måste det upplösa vår stormande själ i lugn och försoning, och förståndet, som beräknar allt efter ändliga reglor, öfverröstas af den eldsdruckna inbillningen. (s. 368)

Det percipierande medvetandet (inbillningen) är sålunda enligt detta citat redan invaderat av konstverket när det börjar reflektera, en tanke som tycks förebåda den fenomenologiska estetiken i vårt eget århundrade.

Oftast är det skaparen eller konstnären som fokuseras i *Grundbegreppen*, men det finns ett ställe i texten där producent-mottagarrollerna tydligt preciseras, nämligen i bestämningen av dramatiken. I dramatiken försätter sig »den produktivt poetiske åskådaren i en uppfattning af någon viss handling och ett tillstånd af handling, der skalden identifierar sitt subjektiva lif med de föreställda handlande personernas objektiva» (s. 49).

Atterboms estetik är ännu i *Grundbegreppen* alltså romantisk, så till vida att den förutsätter en *aktiv* produktion från såväl åskådarens som konstnärens sida, ehuru han icke går så långt som Almqvist i *Dialog om sättet att sluta stycken*.

Begreppet skönhet måste för Atterbom i *Grundbegreppen* vara »förenadt med och omfatta allmänbegreppen konst och vitterhet» (s. 2), begrepp som enligt honom blott kan utredas i sammanhang med varandra. En liknande utredning finns hos Lénström, men först mot mitten av avhandlingen (s. 306).

Vitterheten bygger på »vett» som är »en så beskaffad sammanfattning af allt det intelligenta hos en mennisko- eller folks-personlighet, der detta framträder i en välordnad, en harmonisk själs-temperatur» (s. 3). Vitterheten betraktas som ett slags »vett och vettighet» som har »till sin grundidé skönhet» (ibid.). Vål att märka är Atterboms bestämning av vitterhet i denna text tredubbel: »Skön *åskådning*, skön *betraktelse*, yttrad i skön *språkframställning*» (ibid.).

När dessa egenskaper förmåles med vetenskapen (observera det syntetiska, kanske hegelianska, i tankegången) antager denna en »vitter skepnad».

Skaldekonsten dubbelbestämnes i denna atterbomtext: »de allmänna begreppen af vitterhet och konst» sammanfaller fullkomligt »till ett enda» (s. 4). Skaldekonstens verk är således att betrakta som fullbordade synteser av vitterhetens tre aspekter och konsten.

Dylika syntetiska drag tycks med åren bli allt mer dominerande hos Atterbom.

Människan och harmonin

Atterbom utgår från humaniteten och människans förhållande till det gudomliga innan han närmare reflekterar över det Sköna.²² Humanitet är för honom »den rena och äkta mensklighetens konstituerande grundförmåga, såsom stadd i alla de högre och högre bemödanden att utveckla sig till en det gudomligas motbild» (s. 4).²³

Två villkor måste uppfyllas för att skönheten skall ge en sinnebild av vårt väsende, dels »omedelbar närvaro af den fulla och eviga harmoni, som är allt lifs ursprungliga både mening och urform», dels måste närvarogörandet ske »i sjelfva den sinnliga formens fullkomlighet» (s. 4). På så sätt skänker oss skönheten urbildligt och idealiskt en sinnebild av vårt väsende i konsten.

Harmonitanken är fundamental i alla Atterboms skrifter. I Ehrensvärd-upsatsen heter det »Blott när ögat får se det Sköna, råkar det en ordning i naturen, en regel, som sätter saken i ett utsägligt begrepp för sinnet, man känner och man begriper allt, och i denna själens handling är känslan ej söndrad ifrån begreppet» (s. 347).

Poesiens verksamhet består i »att det genom hennes åtgärd klarnas, förmedlas, lugnas, och att således lifvets ursprungliga krafter samtligen ordnas till ett användande, der de, i en återställd inbördes försoning, i en på idel frid, ljufhet, salighet rigtad endragt, åstadkomma på jorden [. . .] en himmelens afspegling» (s. 39).

Försoningstanken är, precis som humanismen, närvarande på idéplanet i

många texter, men knappast så emfatiskt som här. Denna försoningstanke står i skarp kontrast till den öppna formen i Atterboms texter.

Det Sköna och Mimesis

Det Sköna bör för Atterbom i *Grundbegreppen* ha tre egenskaper, nämligen 1) vara angenämt 2) vara förståndslenligt 3) utgöra en sinnebild. Baumgartens misstag bestod i att han alltför mycket anslöt sig till förståndsaspekten och bortsåg från den omedelbara sinnesförmåelsen.

Atterboms grundtanke är platonisk och plotinsk: människotanken kan lyfta sig och »skåda lifvet och tingen sådana, som de, från evighet till evighet, äro i Guds tanke menade och ämnade» (s. 7). Det speciella för just Atterboms idealism är tanken på Guds mening och avsikt med och i tillvaron, d.v.s. en starkt markerad tro på en personlig Gud. Vid denna tid är skalden, som inledningsvis framhölls, angelägen att i bestämd polemik mot Hegel framhålla Guds personliga karaktär.

Betydelsefullt i Atterboms framställning är också att de eviga idéerna säges existera *potentiellt*, alltså icke faktiskt (vilket motiverar en mimesis som efterhärmar *natura naturans* i stället för en mimesis som avbildar *natura naturata* enligt följande resonemang).

Atterbom närmar sig Aristoteles i sina senare skrifter. I »Stycken om Vitterhet och Skaldekunst» 1836 polemiserar han mot äldre tolkningar av mimesis som imitation: »Man förstod ej, att det [= mimesis] borde tolkas med repräsentation; d.v.s. en efterlikning, som framställer ideen af sitt föremål och alltså icke någon copia, hvori föremålets phänomeniska tillvarelse, såsom sådan, till punkt och pricka återgifves.» (par. 110, s. 39)²⁴ I *Grundbegreppen* relateras Aristoteles till teatern; han säges yrka på »en levande representation», ej »en slafvisk härmning af det i naturen yttre, en efterapning» som skådespelaren sin »roles, sin antagna personlighets idealiska sanning, rena natursanning» (s. 28, jfr även Frykenstedt, II, s. 278).

Det estetiska porträtterandet är »aldrig ett mekaniskt, eller ett slafviskt copierande; det är alltid ett idealiskt» (s. 8), d.v.s. konstnären uppfattar och avbildar det porträtterades »innersta lif». Atterbom åberopar Platons uridéer det Sanna, det Goda och det Sköna. Liksom »det goda är det sanna inre af allt verkligt, så är det sköna det sanna yttre deraf; således det Guda-godas sinnliga och genomskinliga utansida» (ibid.). Observera att det Sanna på ett märkligt sätt förskjutes när triaden tvingas in i en inre/yttre dikotomi. I Hörbergsföreläset stannade Atterbom vid att betrakta det Sköna som »dubbla symbolen» av det Sanna och det Goda (s. XIX) och ekvationen gick entydigt ut.²⁵

Det Sköna är en idé som är av såväl teoretisk art, d.v.s. existerande för kunskapsförmågan, som av praktisk, d.v.s. existerande för naturens fantasi och för människan. Det Sköna definieras som »den idé, hvars utmärkande egenskap är att i och genom en sinnlig form-fullkomlighet gifva åt samtliga ideerna ett för människans sinnevarsel omedelbarligen tillgängligt yttringssätt» (s. 9).

Atterbom betonar skådandet. Vi kan naturligtvis se detta som ett bevis för en nära kontakt med Platons texter, men visualiteten och auran kännetecknar den svenska romantikens diktning över huvud (»Se, hur det skimrar i solens strålar», »Se blomman! På smaragdegrunden», »Jag ser en strålring omkring barnets hår»).

Atterbom återoppar sig på Platon när han redogör för sin syn på det Sköna; men hans platonism är tydligt filterad genom Schellings och Goethes skrifter.

Fantasiens och Geniets

Hur försinnligas då det översinnliga, d.v.s. hur förmedlas det Sköna till människan? En översinnlig idé som det Skönas försinnligas »för och igenom fantasien» (s. 9).²⁶ I »Förberedelser» i *Svea* hävdar Atterbom: »Phantasien är i människosjälens en världssjäl i sammandrag» (s. 205). Genom fantasien kan »känslan och förståndet gemensamt möta en form af fullkomlig lifsharmoni, och samfaldt genomgripas af dess saliga intryck» (*Grundbegreppen*, s. 9). Längre fram (s. 25–27) utvecklar Atterbom sina synpunkter på fantasien närmare. Fantasien äger, biträdd av konstförstånd (smak m.m.), en förmåga att synliggöra idén. Även i naturen finns fantasi såsom instinkt och såsom individualitet, men dock icke som personlighet.²⁷

Skönhet säges i *Grundbegreppen* försätta inbillningskraften i en fritt lekande verksamhet; betecknande är att idealisten Atterboms perspektiv utgår *ovanifrån* (i definitionen av det Sköna såg vi ju nyss att fokus fanns i idén som yttrar sig genom form för människan). Det handlar alltså inte om att konstnären skulle tangera eller nå fram till skönheten via det fria lekandet el.dyl., utan tvärtom. Konstens uppgift är, som vi ovan sett, att koncentrera och kondensera – väl att märka här icke tankar och idéer, utan det i »alldagslifvet» spridda och fragmentariska sköna (s. 11).²⁸

Geniet har »karakter af naturkraft», d.v.s. dess karaktär är instinktartig, hänförd, ofrivillig. I den ingår en »blandning af ofrivilligt och frivilligt, af omedvetet och medvetet». Geniet kan överraska konstnären själv och »synes då infinna sig såsom en högre maktens nåd» (s. 10). Naturen betraktas av Atterbom som Guds eget konstsnille.²⁹

I »Bref öfver Franzéns skaldestycken» i *Phosphoros* 1811 följes kraven på konstnärens originalitet, framställningens talang (ordning och teknisk färdighet) samt vetenskapligt estetisk odling och skarpsynt kritisk omdömeskraft hos konstnären av utropet: »När Himlen förlänar de dödliga en så utrustad varelse, Theodora, då nedsänder han en ny engel eller en ny profet.» (s. 355) Generellt kan sägas att geniestetiken från ungdomsskrifterna i sak kvarstår, men formuleringarna ter sig mera nyktra. Jämförelserna med änglar och profeter har avlägsnats och skapandet relateras till det sköna i »alldagslifvet» i en formulering som för tankarna till idealrealismen.

Det sköna arter

Det Sköna kan framställas genom 1) Gestaltförhållanden 2) Rörelseförhållanden 3) Färgförhållanden 4) Tonförhållanden och 5) Ord- och språkförhållanden (s. 12). Atterbom ådagalägger även i *Grundbegreppen* ett för romantikens estetiska systematiker ovanligt välutvecklat intresse för de sceniska konsterna.

Det finns tre arter av skönhet: Behagets skönhet, Maktens skönhet och Løjets skönhet. Det har alltså skett en accentförskjutning hos Atterbom. 1812 hävdade han i *Phosphoros* mera hierarkiskt att det i skönheten finnes tre *grader*: kraft, behag och helighet (Ehrensverdupsatsen s. 370). Nu har således kraften och heligheten förenats i Maktens skönhet och berett plats för Løjets i triaden.

Behagets skönhet – till de övriga arterna återkommer vi – karakteriseras av mildhet, ljuvhet, ömhet och charis och framstår genom jämvikt, grace och fritt spelande och fullständiga sinneavbilder »af lifvets allharmoniska urform», älsklighet, eller inom människolivet självt såsom »en skön själ uppenbarad i en skön kropp» (s. 15).

Var och en av Skönhetens tre arter är inom sin egen sfär motsatt vardera av de andra. Atterbom framhåller t.ex. hur Løjets skönhet står i kontrast till de båda övriga. De kan dock förekomma blandade, t.ex. i Shakespeares *Romeo och Julia*.

Det Tragiska

Maktens sublimes art av skönhet gestaltar styrkans uttryck i en storhet som ej är lika omedelbar och ej lika direkt som behagets skönhet. I sublim form är den omätliga vördnadsbjudande makt som återges liktydig med den oändliga allskönheten som sådan, »den gudomliga verlds-skönheten själf» (s. 18).

I det sublimes uppväckes det eviga med all sin koncentrerade energi, det högre och högsta inom det moraliska och religiösa livets område, gudar, öde, försyn, kraft och utsträckning. På det tragiska området tar sig det sublimes uttryck i en mäktig viljas karaktärskamp mot Ödet och försoning med detta Öde. Den kristna tragedin handlar om människans seger över sig själv under försynen i full harmonisk försoning eller resignation.

Senare, i sin detaljerade genregenomgång, gör Atterbom en ytterligare precisering. Det tragiska rör »storsinnade karakterers förhållanden till höga objectiva interessen» alltså till »gudomligheten såsom verldsregering»; det komiska »småsinnade karakterers förhållanden till sina [. . .] subjectiva infall och hänsigter» (s. 42). Atterboms beskrivning av tragedin är icke särdeles originell och ter sig som ett skolexempel på romantisk tragedi så som den karakteriserats av Margret Dietrich.³⁰

I exempelräckan efter genregenomgången preciserar Atterbom tragedin en tredje gång. Nu fokuseras katharsisbegreppet: »Tragediens föremål är att genom dertill lämpliga handlingars rätta skildring och utveckling tillvägbringa hos åskådaren en

försonande harmonisk upplösning af den kontrast och disharmoni, som ofta synes framträda mellan mänskliga friheten å ena sidan och gudomligheten, såsom öde eller försyn, å den andra. Vägen är att genom ett sannt ädelt och högt pathos rena våra själsrörelser, hvilka (såsom Aristoteles yttrar sig) vid åskådandet af äkta tragiska handlingar och karakterer försättas i ett sympathiskt tillstånd af skräck och medlidande, och att genom sådan rening bibringa själen det höga begreppet af en religiöst sublim betraktelse af mäsklighetens öden och världens eviga lagar.» (s. 49) Den sene Atterbom kan sålunda styckevis te sig som en kristen aristoteliker. Han framhåller handlingens enhet, fattad som enhet i idé och enhet av känsla eller själsstämning. Han nämner en rad företrädare för den tragedi som i hans trepoksschema (antik/romantisk/nuvarande) på skilda sätt blir romantisk: Shakespeare (antikartad, men mer psykolog än de gamle), Calderón (romantisk tragiker), Goethe och Schiller (försök till synthesis) samt Byron (*Sardanapalus*).

Men mer anmärkningsvärt än innehållet i tragedianalysen är analysens form. I *Grundbegreppen* bestämmas tragedin i en treledad argumentation på olika platser i verket. Först betonas dess religiöst-etiska tema: människans seger över sig själv under försynen. Sedan preciseras temat poetologiskt och till sist ges en utförlig exempelräcka. Atterboms framställningssätt är alltså systematiskt genom sin logiska ordning men osammanhållet genom sin uppdelning.

Det Komiska

Löjets skönhet, som i huvudsak är en aspekt som införlivas i Atterboms poetik efter fosforistären, karakteriseras av godsinnad skalkaktighet, skämt, kvickhet och glättighet. Den utgör grunden för det komiska. Det komiska består i att naturens sanning blottas emot den handlandes vilja.

Det komiska utspelas endast i »människolifvet och människoverlden» och består i reflexionskontraster som i vår åskådning plötsligt upplöses till ett resultat som glatt överraskar själen (s. 20 f.). Det komiska blir därför för Atterbom intressant nog en effekt av indirekt karaktär. Han anför Bellmans epistlar och sånger som exempel på komik, humor och ironi. Den entusiasm för den svenske 1700-talsförfattaren som var tydlig redan i *Phosphoros* får i Atterboms teoretiska skrifter den grund som motiverar Bellmans framträdande plats i *Svenska Siare och Skalder*. I genreöversiktens exempelgenomgång preciseras även komedin, som säges behandla »det i menskolifvet tillfälliga, lilla», t.ex. hos Aristofanes, Shakespeare, Tieck, Goethe och Holberg (s. 50).

För Atterbom finns det också ett komiskt epos (ett slags parodi) som Atterbom mera utförligt än tidigare uppehåller sig vid. I denna genre är formen episk men ämnet icke-episkt; exempel är *Orlando furioso*, *La Pucelle Orléans*, Goethes *Reinecke Fuchs* och Byrons *Don Juan* (s. 46 f.).

Atterboms upptagenhet av det komiska, kvicka och glättiga vittnar om en tydlig nyorientering. I förhållande till Lénström 1839 är passagera om det komiska i

Grundbegreppen mer livfulla och detaljerade. Atterbom nämner även »det oskönas öfvervigt i menskliga alldags-lifvet», dit det sublimes saknar tillträde.³¹ Genom det komiska kan det sköna »tillkännagifva sig äfven inom den allmänna hvardags-tillvarelsens lägsta kretsar» (s. 22). Genom en »på öfverraskande vis koncentrerad framställning, formas [något] til en tokrolig bild af hela den vanliga alldagsmenskans universum» (s. 23). Så uppstår det humoristisk-burleska hos Falstaff och Bellmans figurer.

Atterboms nyorientering är alltså inte att fatta som ett närmande till den yttre verkligheten i sig som hos realisterna, utan den är strukturellt motiverad ovanifrån. Genom att närmare betrakta det komiska har Atterbom lyckats utvidga det Skönas domäner. Det kan nå dit där det osköna, det fula eller det stygga tidigare varit allenarådande.

Oändligheten, det Sköna och Poesien

I sina slutbetraktelser över det Sköna framhåller Atterbom att det Skönas begrepp är oändligt och att oändligheten är såväl en oändlighet i begrepp som en oändlighet i känsla och såväl en oändlighet i verkan som en oändlighet i natur. Det äkta Sköna kan aldrig vara oanständigt; dess helgd är kysk, dess gloria bjuder dyrkan (s. 24).

Det Skönas eviga självbildningsdrift kallas Poesi, såsom skapelselust och skapelsekraft (s. 25), d.v.s. *Poesi i vidsträckt bemärkelse*.³² Förhållandet Poesi/Konst/Skönhet säges vara såsom förhållandet orsak/verkan/ändamål. Ändamålet och orsaken implicerar varandra och likaså Poesi och Skönhet. Skönheten är Poesien i vila. Poesien är Skönheten i verksamhet, d.v.s. Skönheten sökande sig själv och genom Konsten finnande sig. Poesien är den inre konsten och konsten den yttre Poesien. Detta avsnitt är ett av de få i *Grundbegreppen* där filosofiska och estetiska triader i den tyska idealismens anda framgångsrikt etableras.

I »Förberedelser» i *Svea* heter det: »Poesien är då det Skönas självbildningsdrift, eller det Sköna i verksamhet; Skönheten åter Poesiens inom vissa former tillfredsställda åtrå, eller Poesien i hvila» (s. 178). Det erotiska i denna bild (»åtrå») saknas i *Grundbegreppen*; där driften något har ändrat karaktär.

Estetisk åskådning uppfattar sitt föremål som levande, »naturens lif såsom mennisko-artadt» och »menschlighetens lif såsom gudoms-artadt». Den ser vidare »huru allt naturlif förespeglar, förebådar och slutligen företer gryningen af det innerligare och högre lif, som framgår i människan, – hela den naturliga skapelsens krona» (s. 26). Påfallande är inte bara Atterboms humanism, utan också de antropomorferande metaforerna i redogörelsen för metafysiska storheter.

Viktigast för den estetiska åskådningens funktion i det idealistiska maskineriet är dess förmåga att transformera och att göra transparent. Den estetiska åskådningen förvandlar »det sinnliga till genomskinlighet af andligt, och det andliga till ett i ursprunglig helsa, renhet och glans framträdande sinnligt» (s. 27).

Enligt Atterbom kan Gud icke framställas och ej heller Kristus; Atterboms polemik mot vissa gudsframställningar i Ehrensvärduppsatsen (s. 348) har sålunda skärpts. Klopstocks försök är t.ex. misslyckade för *Grundbegreppens* Atterbom. Frapperande är att Atterbom som exempel på »himmelsk poesi och skönhet» nämner Johannevangeliet, kap. 14-17, d.v.s. Jesu avskedstal och Jesu bön för sig själv, lärjungarna och dem som tro på honom. Evangelietexten är omnämnd i tidigare texter men icke med samma emfas som här.

De plastiska konsterna och materien

Arkitekturen, framhåller Atterbom, är egentligen de övriga plastiska konsternas moder (s. 34). Arkitekturen och poesien är de äldsta konsterna, den förra i egenskap av tempelbyggnad, den senare i egenskap av tempelsång. Detta är en atterbomsk huvudtanke. Redan i Auroratalet 1809 beskrives arkitekturen som »den sublimaste af konsterna».

Skulptur eller bildhuggarkonst verkställer gestaltbildningar efter tre dimensioner (s. 35) och piktur eller målarkonst arbetar med ljus och färger på yta, vilka förlämnar avbildningen ett sken av materiell konsistens. I framställningen kan vi här se hur Atterbom letar efter ett förmedlande tredje led mellan skulptur och måleri, men denna gång knappast med lyckat resultat: basreliefen, konsten som söker sammanbinda skulptur och piktur.

Vi såg nyligen att den estetiska åskådningens funktion i det idealistiska maskineriet är dess förmåga att göra transparent, att förvandla »det sinnliga till genomskinlighet af andligt» etc. I Hörbergsföreläset knytes genomskinlighetstemat till det måleriska. »Hwad är det Timliga annat än det Ewigas genomskinliga förlåt?», frågar sig Atterbom (s. XIV, jfr även s. XII). I denna konstruktion ses färgen som ett aktivt element som ger »själ åt Materiens lifskraft» (ibid.). Så sker knappast i *Grundbegreppen*.³³

Ton och Ord

Skaldekonsten är unik, då den förenar ljud och bild. Atterbom talar om »den på samma gång med sina ljud bildande och med sina bilder ljudande skaldekonsten» (s. 29) och erinrar om att den vilar »på den inre åskådningens grund».

Musiken stannar blott vid känsla och böjelse, eller i vissa fall »på gränsen af föreställning, såsom ännu outvecklade föreställningar». ³⁴ I skaldekonsten är det däremot möjligt att »öfverstiga denna gräns». Tönen upphöjes till ord. Innehållet är tanken själv och yttringsmedlet ordet eller språket. »Tönen såsom ord är någonting oändligt högre, än tonen såsom (blott) ljud», hävdar Atterbom (s. 30).

I den symbolik som all estetisk åskådning innebär uttalas det poetiska uttrycket i en »figurerad, tropisk, metaphorisk diction» och välklang och »en fulländadt

rhythmisk tal-skepnad» bildas. Språkets rytmiska talskepnad när det stegras från tal till sång »kalla vi vers», ehuru det även finns en bildlig och rytmisk beståndsdel i prosan (s. 31). I Skaldekonsten »göres det sköna åskådligt eller framställes genom ett på samma gång bildligt och musikaliskt tal, som genom sin tekniska beskaffenhet uttrycker en förening, hvari den musikaliska konstens underfulla tonväfning genomtränger och sammansmälter sig med de plastiska konsternas objectivare sätt att fixera sina skådningar» (s. 31 f.).

Längre fram i framställningen definieras ljudet som »det mellan sinnligt och andligt sväfvande uttrycket af kroppars innersta cohaerenta kraft och således äfven uttrycket af det hos dem allrämest individuella» (s. 37). Medan de bildande konsterna verkar på inbillningskraften, verkar musiken på känslan och först genom den på inbillningen. Dess grundform är rytmen. Om rytm förenas med rörelse uppstår orkestik (= skådespels-, dans- och operakonst) el. mimik.

Musikens själ, som ju är uttryck för känslans innersta, träder gärna i förening med poesien. Bägge vinner därpå: musiken i tydlighet och poesien i livlighet. Musiken är i den inre konstvärlden vad arkitekturen är i den yttre (avseende matematiskt sträng grundläggning); Atterbom beskriver arkitekturen som kristalliserad musik. De interartiella aspekterna betonas hos Atterbom genom analogier, medan de hos Almqvist ofta framträder metaforiskt (skaldekonst beskrives som målarkonst etc.).

Det kan finnas skäl att ett ögonblick stanna vid dessa tankar om musik och ord. Hur ter de sig om vi betraktar Atterboms egna dikter i ljuset av dem? Jag väljer ett exempel från »Serenad» ur *Phosphoros* 1811, s. 105 (dikten återanvändes delvis i andra äfventyret i *Lycksalighetens ö*). Strof fem lyder:

Du småler, och lossar de luftiga bindlar,
Som fångsla den skönhet, som anande svallar,
Och nu genom pulsarnes sprittningar skallar
En ton ur de jublande andarnes sång!
En öm melodi genom lindarna svindlar,
I suckande vassen hon stannar och skälfver;
Hon rörelsens perlor på vingarna hvälfver,
Och kyssarna manar dess dallrande gång. —

Dikten har titeln »Serenad» och har musik som motiv. Alliterationer (*lossar-luftiga-andarna*), rimflätning (manliga och kvinnliga rim), assonans (*bindlar/lindarna/svindlar*), talrika l-, m- och n-ljud och förkärlek för det som ligger det onomatopoetiska nära (t.ex. bilden av den i vassen skälvande melodin) bildar ett fonetiskt stratum i texten. Ljudmönstret är viktigt, då det utgör just den matematiskt stränga grundläggning (genom rytm och klang) som Atterbom framhäver vad gäller musiken.

Strofens tema är blottläggande och åskådliggörande av skönheten. Häri tar melodin aktiv del genom den ton som, rent kroppsligt, skallar genom pulsarnes sprittningar. Skildringen av melodins rörelse understryker musikens förmåga att forma (välva pärlor, mana kyssar etc.) och transformera. Men samtidigt är ju

denna serenad icke egentlig musik utan en gestaltning i ord, en dikt; det är *orden* som förlämnar det melodiska en för oss förnimbar fysiskt påtaglig gestalt.

Till sist har musiken fyllt sin funktion, vilket blir tydligt i den sjätte och avslutande strofen i »Serenad»:

Än slumra, min Drottning, bland leende drömmar!
Än bilden, violer, och J hyacinter,
Af ambran från fé-verldens rosiga klinter
Kring svällande dunet förtrollningens flor!
Musiken kring förhänget saktare strömmar,
Och lemnar den slumrande Tjuserskans läger.
De ljufvaste Drömmar, hvad Sångarn ej säger,
Förkunne den Sköna i smekande chor.

Ordmusiken har avlösts av tystnad, av drömmarnas ordlösa och smekande språk, även detta kan som synes metaforiskt bilda en »chor».

Det komplicerade med atterbomtexten är sålunda att musikalitet och ljud-effekter ibland kan utgöra ett bärande fonetiskt skikt, att läsaren vid analysen delvis måste bortse från det lexikaliska för att över huvud förstå dikten. Än mer komplicerat för uttolkaren är att atterbomtexten samtidigt som den ständigt på ett tekniskt avancerat sätt markerar sin egen textualitet *tematiskt* centreras kring en tystnad eller en utsäglighet *principiellt* omöjlig att nå via språket.

Skaldekonsten

Skaldekonsten begagnar inga naturtecken överhuvud, ingen annan materia, och inga andra sinnliga tecken, än »sjelfve andens egna, rent ideala: ordet, språket, talet» (s. 33). Skaldekonsten (språkets konst) är central, då den är den konst »för hvilken tingens ursprungliga natur och idealiska naturform, eller livvets idé såsom försinnligad i det sköna, upplåter det innersta af sin medelpunkt» (ibid.). Just skaldekonsten har fått behålla attributet »poetisk» (som ju från början avser den vidsträckta urkonsten). Skaldekonst förhåller sig till övrig konst såsom människorsösten till instrumentet, hävdar Atterbom.³⁵

Poesien är en verksamhet, »hvari det innersta människolifvet, när det försättes i handling genom inspirerande beröring av livvets allharmoniska urform, omedelbart upplåter för sig sjelft alla sina djup genom skapelser, i hvilka det med sinnlig åskådighet afbildar dessa djups innehåll» (s. 39). Poesien ger ett »återsken från verlds-skapelsens ursprungliga skick». Genom den poetiska verksamheten ordnas livets »ursprungliga krafter [. . .] till ett användande, der de, i en återställd inbördes försoning, i en på idel frid, ljufhet, salighet rigtad endragt, åstadkomma [. . .] en himmelens avspiegling» på jorden (s. 39).

Här finner vi sålunda åter harmoniteorin, men också den klassiska speglings-teorin och återskensmetaforen. Man skulle kunna säga att återskenet och speg-

lingen betecknar stadiet ovan transparensen. En konst som inte behöver materia saknar stoff som skall göras transparent. Den kan spegla urformen eller ge dess återsken.

Epiken och Romanen

I en sexsidig genreöversikt, som vi här i stort kan förbigå, aktualiserar Atterbom på ett ställe ånyo det romantiska. Medan Antikens epos hade en objektiv karaktär inblandar sig »en mera subjektiv, lyrisk, musikaliskt känslig och religiöst innerlig själs-stämning» i nyare tidens romantiska epos (s. 46). Romantisk är »all sådan fågning der lifvets innerlighet framblickar såsom på en gång ett oändligen uppenbaradt och ett oändligen hemligt, eller såsom en underfull närvaro, som upplåter bortom sig utsigt åt ett ännu underfullare fjerran» (ibid.). I Atterboms romantikdefinition i *Grundbegreppen* bevaras det romantiska språkets ursprungliga problematik: att samtidigt få det hemliga att framstå som gåtfullt och uppenbara det fördolda.

Av de litterära genrerna är 1840-talets dominerande genre romanen, som behandlas sist i Atterboms genreöversikt i *Grundbegreppen* (s. 50 f.). Romanen är vårt egentliga moderna epos (novellen ses som en miniatyrroman), hävdar Atterbom. Den är »en fullkomlig synthes af alla de poetiska konstformerna, utgående från en synpunkt, der menskolifvet och dess idé uppfattas i deras möjligast oinskränkta universalitet» (s. 50). Atterbom nämner »episka» romaner som *Don Quixote*, *Wilhelm Meister* och Scotts romaner, »tragisk-dramatiska» romaner som Goethes *Werther* och *Wahlverwandtschaften* samt Hugos *Notre Dame*, »lyriska» eller »lyrisk-episka» romaner som *Heinrich von Ofterdingen* och *Franz Sternbalds Wanderungen*, *Corinne*, som också har dramatiska inslag, samt »humoristiska» romaner som Sternes och Jean Pauls. Hos Lénström 1839 beaktas romanen som genre icke alls, ehuru några av verken omnämnes också där.

Två av Atterboms elever, Carl Johan Backman och Edvard Flygare, författade dissertationer för magistergraden om romanen. Gustafsson, som diskuterar dem (s. 60 ff.), tenderar att se romantraditionen som Atterbom främmande. Själv vill jag snarare fästa vikten vid den implicita kritik som yttras i *Grundbegreppen*. Den samtida svenska (förmodligen) romanen betraktas här som det som »ifrigast bearbetas och der produktionen gör den största lycka, – men också det hvarifrån allra mest [. . .] den äkta poesiens ande bortflytt» (s. 51). I stället borde i denna tradition »skön lefnadskonst [. . .] som klarast återspeglas och meddelas». Det »allmänna vanliga menskolifvet borde kunna som allra mest förädlas till ett lika skönt som verkligt» just i romanen, hävdar Atterbom (ibid.). Romankritiken är inte Atterbom främmande, utan en hjärtefråga för honom. Den har upptagit hans intensiva intresse åtminstone från läsningen av *Heinrich von Ofterdingen* och Goethes romaner. Palmlblads text »Om romanen» i *Phosphoros* 1812 torde ha tillkommit under livlig diskussion med Atterbom.

Utvecklingen av romangenren har gjort Atterbom besviken på minst två punkter: sveket i fråga om förmedling av skön levnadskonst samt sveket i fråga om lycklig och lyckad textproduktion.

Kärleksbegreppet

I slutavsnittet, efter det andra horisontella strecket i *Grundbegreppen*, sammanfattar Atterbom sin framställning dittills: »det sköna är lika mycket skapande som skapadt, lika mycket njutande som njutligt». Det sköna framstår såväl objektiviserat som »föremål» (s. 61) som i »sinnesstämning och handling» (s. 62). Systemet framstår därmed som dialektiskt, syntetiskt, harmonierande och totaliserande. Genom slutavsnittets radikala vändning mot kärleksbegreppet relativeras denna syntes.

Atterbom frågar sig: »Har all skönhet dels sin skapande, dels sin förnimmande och njutande själ i kärleken till det sköna; och är denna kärlek, såsom sjelf varande skön, egentligen det skönas kärlek till sig sjelft: så följer, att genom det skönas hela rike måste denna kärlek gå såsom en oafslåttligt formsökande och formdanande tvåfald, i hvilken ett subjektivt städse eftertrår ett objectivt, och detta åter städse förutsätter och framkallar det förra». Denna formsökande och formdanande tvåfald »tillvägbringa[r] denna kärleks fulla tillfredsställelse» och »det skönas fullaste uppenbarelse» (s. 62).

Det finns alltså en *dynamik* i systemet, eller en *drift*, vilken beskrives som formskapande och formsökande kärlek, alltså som ett slags *eros*. Först i en punkt där »sköna subjekter ömsesidigt blifva objekter för hvarandra» kan det skönas idé sägas vara uppenbarad i hela sin oinskränkta gudomlighet» (s. 62 f.).

Kärleken är av avgörande betydelse även hos Lénström 1839 och även där tillfogas den i vad som rent formellt ser ut som ett slags tillägg på slutet och även där är tonen euforisk. De båda skrifterna avslutas alltså på liknande sätt, t.o.m. med samma distikon.

Men, och observera här den atterbomska personlighetsfilosofin i *Grundbegreppen*, kärleken antar nu »skepnaden af ett ömsesidigt personförhållande, ett å båda sidorna sjelfmedvetet och sjelfständigt» (s. 63). Kärleken har hittills »såsom ästhetisk princip betraktad, skapat och skådat skönt genom sin personlighet: nu bildar han sjelfva denna personlighet, såsom sådan, till ett skönt konstverk» (s. 63).

Atterbom använder Pygmalion som exempel. Pygmalion har skapat ett skönt konstverk, som erhåller »ett sjelfständigt klappande människohjerta, och störtar såsom brud i konstnärens armar» (s. 63). Pygmalionexemplet kan härledas tillbaka till »Preliminaries till en Poetik» i *Phosphoros* 1811, där Atterbom använder det för att visa hur »en oemotståndlig hänförelse tvingar fantasien att sjelf producera», t.ex. en bild av kvinnan, hur människosjälén känner sig inspirerad eller »öfverväldigad af denna sin dunkla grund», hur »producerandet [blir] ett sträfvande att

återställa jemvigten i själen» och hur slutligen en del av själva överflödet försättes »utom producenten», d.v.s. i konstverket (s. 577 f.).³⁶

Kärleken, »ur hvars ästhetiska [ästhetisk-fysiska och ästhetisk-ideala] element all poesi, konst och konstskönhet framgått» enligt *Grundbegreppen*, stiger upp »till en rymd», där den övergår i en princip av religiöst-etisk karaktär. Estetiken har blivit teologi (s. 63). Något liknande gäller etiken. Etiken förklaras i en not vara metafysiken själv »såsom upphöjd, till sina konkretaste insigter och tillämpningar genom (den spekulativa) theologiens bemedling eller förmedling» (s. 64).

Estetikens teori, förklarar slutligen Atterbom, består i 1. Skönhetslära, 2. Konstlära och 3. Kärlekslära, d.v.s. »en lära om kärleken, såsom det sköna allmänna genius».³⁷ Kärleken bemödar sig att upplyfta »det allmänna samhälleliga menniskolifvet till skönhetens ståndpunkt, för att sedan derifrån kunna upplyfta det till helighetens!» (s. 65).

Genom en snabb översikt sist i *Grundbegreppen* relateras triaden estetisk-erotisk, etisk-erotisk och religiös-erotisk samhälleligt till triaden ungdomskärlek, vänskap och äktenskap. Den äktenskapliga kärleken har i sin tur tre emanationer, nämligen kärleken till familj, fosterland och mänsklighet. Till sist inviger den erotiska »utvecklings-serien» i »de theologiska grundåskådningarna Gud och gudomlig verldsordning» (s. 66) – och »sjelfva staten» förvandlar sig till det skönaste av alla konstverk. Så har Atterbom, i likhet med Almqvist, men på andra vägar, skisserat en politisk utopi där »sjelfva det mensklige samfundet [blir] till ett konstverk» (s. 65) och han har återanknutit till de samhälleliga reflexionerna i skriftens begynnelse. Samtidigt har han upphöjt denna samhällelighet till ett högre plan genom att förmedla den med kärleken.

Atterbom avslutar *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet* med ett distikon:

Poesi, – det är djupet af Sannt och höjden af Saligt,
Blomman af skapelsens vår, själen af språkets musik. (s. 66)

Slutsatser

Grundbegreppen betonar starkare än tidigare atterbomtexter det Sköna såsom verkande princip också i det samhälleliga livet. *Grundbegreppen* framhåller Konsten som en högre Natur och understryker Konstens filosofiska och religiösa roll för mänskligheten. Atterboms estetik har i grunden icke förändrats, blott nyanserats. Såväl den romantiska tanken på mottagaren som aktiv medproducent som den romantiska självreflexionen är fortfarande essentiella, likaså fokuseringen på innerlighet och hemlighet. Den i *Grundbegreppen* starkt betonade tanken på konstnären som en Pygmalion kan vi återfinna redan under fosforisttiden. Sinnebildandet har en viktig funktion i den atterbomska dynamiken.

Bland nyansförskjutningarna märker vi främst ett ökat intresse för Aristoteles och mimesis som imitation av *natura naturans* (medan Platon och Plotinos behåller sina centrala roller). Vidare mildras geniestetikens metaforiska uttryck.

Men på två punkter noterar vi en klar förändring: Atterbom ger betydligt större plats åt det komiska än tidigare. Anledningen är inte att han blivit mer »verklighetsförankrad» (en tanke man möter här och var i forskningen) utan att han upptäckt *en möjlighet att utsträcka det Skönas domäner*. Atterboms romanestetik har förbisetts och missuppfattats – i själva verket betonar han *genrens förmåga att åter spegla och meddela »skön lefnadskonst»*.

Kärleksbegreppet, en gång ett essentiellt begrepp hos Swedenborg och Novalis (och i Atterboms *Lycksalighetens ö*), blir bärande såväl i sammanfattningen av Atterboms estetik hos Lénström som i *Grundbegreppen*. Samhällslivet är av avsevärt större betydelse för Atterbom nu än under fosforisttiden.

Vi har sett hur Atterbom i mindre enheter genomför ett klanderfritt treledat idealistiskt resonemang (Poesi/Konst/Skönhet), men oftare föredrar han duala strukturer av typen poesi/filosofi eller strukturerar texten genom att ta upp ett ämne, t.ex. tragedin, flera gånger och precisera det allt mer. Han arbetar hellre med skilda nivåer, där man på vissa ställen i texten avbryter diskussionen och blickar ut över det redan sagda, än med dialektiska spiraler. Kärleksdiskussionen såväl hos Lénström som i *Grundbegreppen* bryter upp den harmoniska struktur som tidigare etablerats.

Kontrasten mellan en försoningsideologi i innehållet och en fragmentarisering och brustenheter i formen är tydlig. Det dynamiska, driften (eller eros) är en verkande kraft i såväl system som i skrift. Rent litterära teman som morgonrodnaden och transparensen utnyttjas även i ett poetologiskt verk som *Grundbegreppen* och någon gång skönjer vi en tendens att antropomorifiera. I en diskussion av »Serenad» fann vi att Atterboms estetik kan fungera som nyckel till hans egen poesi.

Liksom Almqvist är Atterbom intensivt upptagen av interartiella fenomen, men i motsats till törnrosskalden inkluderar han så mycket som över huvud möjligt i sin hierarkiska, men dynamiska, struktur (i stället för att låta konstarterna stå i spänningsförhållande till varandra). Transformationen av det lägre synliga till det högre osynliga präglar även hans interartiella reflexioner och stundom också hans analogier mellan poesi, musik och arkitektur.

Två paradoxer har blivit tydliga, ehuru de icke explicit tematiseras, dels musikens paradox, dels religionens. I båda fallen är problemet att språket samtidigt som det fäster extrem vikt vid sin estetiska karaktär syftar till att nå *utöver* ordet respektive estetikerna i *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet*.

Noter

* Av läsbarhetsskäl har de spärrade orden, versalerna och kursiverna i atterbomcitaten här avolägnats.

¹ Jfr Lars Gustafsson, *Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P.D.A. Atterbom till B.E. Malmström*, Uppsala 1986, s. 16. Citatet är hämtat från ett brev till Peder Hjort 27.12.1829. Gustafsson redogör i detalj för Atterboms väg till professuren.

² Talet är publicerat i »Auroraförbundet i Upsala. Litteraturhistorisk skildring af C.W. Böttiger», i *Svenska Akademiens Handlingar ifrån 1796*, del 49, Stockholm 1874, s. 227-596.

³ Holger Frykenstedt, *Atterboms livs- och världsåskådning i belysning av den transcendentala idealismen*, I-II, Lund 1951. Se även Holger Frykenstedt, *Atterboms kunskapsuppfattning*, Lund 1949.

⁴ Jacob Kulling, *Atterboms »Svenska Siare och Skalden». En undersökning av hans litteraturhistoriska forskning*, Stockholm 1931.

⁵ Svante Nordin, *Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höijer till hegelianerna*, Lund 1987.

⁶ Atterboms förhållande till bl. a. Hegels *Phänomenologie des Geistes* behandlas utförligt av Frykenstedt, I, s. 245 f.

⁷ Atterbom har ofta svårigheter att *samtidigt* relatera filosofi, religion och poesi till varandra. Hans syn på förhållandet mellan filosofi och religion behandlas av Frykenstedt (I, s. 231 ff. & passim). I Idunarecensionen (*Litterära karakteristiker*, I, s. 209) diskuterar Atterbom filosofi och religion med anledning av Tegnér's diktning, men integrerar inte poesien i systemet just vid det tillfället. Redan i Auroratalet 1809 skildrar Atterbom poesien som exoterisk och religionen som esoterisk (s. 474).

⁸ Se Frykenstedt, II, s. 158 & passim. Schillers betydelse för Atterbom vad gäller konstskapandet och den estetiska verksamheten utredes av Frykenstedt, I, s. 176 ff.

⁹ Referenserna till Samuel Grubbe präglar hela Frykenstedts framställning och kan bero på och motiveras av att Grubbe tidigare negligerats av andra litteraturforskare. Frykenstedts huvudtes, i viss polemik mot Sigvard Magnusson, är att såväl Elgström som Atterbom ären efter varandra tagit intryck av Grubbes schellingianism genom dennes föreläsningar (s. 57, 59 & passim). Detta motiverar Frykenstedt att driva tesen att Atterbom filosofiskt påverkats av Grubbe även under de följande åren. Frykenstedt betonar även att Atterbom, liksom Grubbe, hade »en mycket bestämd begreppsmässigt klar filosofisk uppfattning», ehuru han saknade Grubbes förmåga att »adekvat uttrycka denna» (I, s. 225).

¹⁰ Uppsatsen finns omtryckt i *Litterära karakteristiker*, del I, Örebro 1870.

¹¹ Frykenstedt framhåller att natur och konst uppfattas som uttryck för samma skapelseakt av det eviga geniet i Schellings *Bruno* (II, s. 56). Se del I, s. 180 ff. rörande förhållandet mellan natur och konst i *Phosphoros* och *Poetisk Kalender* samt del II, s. 71 ff, s. 205 ff. & passim rörande senare skrifter. Frykenstedt reflekterar även över Schellings och Atterboms analogiska syn på konstnärens förhållande till naturen (II, s. 125).

¹² Hos den unge Atterbom betraktas filosofi och poesi gärna såsom två sidor hos det absoluta. Frykenstedt lyfter fram ett citat ur *Phosphoros* 1811, s. 56: »Skaldekonstens intellektuella element är hennes själ, och [...] samma ljusstråle från Gud, som i Förnuftets ideala region, Tankan, begripes i en tankbild såsom Sanning, nödvändigt i Förnuftets reala region, Fantasi, måste åskådas i en sinnebild såsom Skönhet» (II, s. 89). I andra texter, t.ex. »Fragmenter» *Phosphoros* 1811 (s. 375) kan religion och poesi framträda på liknande sätt i dualitet, se t.ex. Frykenstedt, II, s. 95 f.

¹³ Jfr Lénströms *Konst-theoriernas Historia: Heinrich von Ofterdingen* »är begynnelsen till en Poesiens lärodikt öfver sig sjelf; verldsomfattande, som hennes eget väsende» (Lénström, s. 317).

¹⁴ Atterbom och Almqvist kommer med åren att starkt divergera även i estetiska frågor. Närmast varandra i synen på måleri och musik kommer de i Hörbergsföreläset respektive *Murnis*. Atterbom skriver: »Dock, hwad är Målandet sjelft annat, än en musik med färgor?

Penselns högsta hemlighet är, att framställa synliga toner; i denna mening skapade Raphael sin Cäcilia, wid hwars åsyn man tycker sig höra den stråle, som från den engalika qwinnans läppar flyr upp till de små lyssnande Cherubim i guldmolnen» (s. XLV). Man kan jämföra med inledningen till kapitlet »Ragnhild»: »O Philomela, dryp också du ur din heliga näbb på dessa Palmlöf de sköna färgdroppar, som ej annat äro, än ännu icke utsjungna toner.» (Carl Jonas Love Almqvist, *Murnis eller de dödas sagor*, utgiven av Erik Gamby, Uppsala 1960, s. 63)

¹⁵ I en not framhäves Böhmes betydelse och Atterbom betonar Swedenborgs, Ehrensvärds och Thorilds roll i en dylik positiv utveckling av den svenska vitterheten (s. 56). Swedenborg, Ehrensvärd och Thorild nämndes redan i *Phosphoros* (och de kommer att ligga till grund för *Svenska Siare och Skalder*).

¹⁶ Jfr Roland Lysell, »Den bottenlösa avgrunden och den konstruerande blicken» i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, årg. 12, nr. 3 1983, s. 194–216.

¹⁷ Denna syn på poesiens historia är tydligen framhävd redan i Astrecensionen i *Phosphoros* 1810 (s. 118 f.) – »Positif Poetik blifver alltså en Poesiens Historia». Poesiens historia förlänas eskatologiska drag i Auroratalet 1809 (se Frykenstedt, II, s. 61). Gustafsson betonar att poesiens historia hos Atterbom »skall betraktas som den estetiska teorins empiriska grund och samtidigt som dess historiska bekräftelse, som 'den sig factiskt bekräftande teorien'» (s. 52). Poesien definieras alltså genom sin historia, icke genom en norm.

¹⁸ Atterboms sätt att inleda resonemang har med åren något fjärmats från det spekulativa och det systematiska. Auroratalet 1809 inleddes med synpunkter på det Goda, det Sanna och det Sköna: »Spekulativt betrakta vi vårt jag i en trefaldig modifikation af sin form. Dess verksamhet kan vara rigtrad 1) på det sanna, 2) på det goda, eller 3) på det sköna. Här af uppkomma trenne sfärer för människosjälens verksamhet i frihetens gebit, Vetenskap, Handling, Konst; och trenne delar af formal-filosofien: Logik, Etik och Estetik.» (s. 469).

¹⁹ Allt ifrån Idunarecensionen är samhälls- och sedlighetsaspekten viktig för Atterbom, men den tycks med åren framhävas allt starkare. Där hävdas att »idealet af Skönhet skall wara idealet af Sedlighet» (se Frykenstedt, II, s. 192).

²⁰ Även i »Stycken om Vitterhet och Skaldekunst» äberopas Baumgarten (s. 2) liksom i »Förberedelser» i *Svea*, s. 192.

²¹ Jfr Frykenstedt, II, s. 127.

²² Atterbom strävade under hela sitt liv, liksom Schiller, »att skapa en ny människotyp, den estetiska människan» som motpol till den ortodoxt fromme kristne (se Frykenstedt, I, s. 215).

²³ Observera att begreppet »motbild» användes i en något annorlunda betydelse i »Tillegnan» i *Blommorna*: »Och för hvar urbild af vårt hjerta buren, / En motbild föds ur hjertat af Naturen.»

²⁴ Angående mimesis hos Atterbom, se Frykenstedt, II, s. 107 och s. 115.

²⁵ Stundom kan i stället det Goda »försvinna» hos Atterbom. I recensionen av *Svenska Akademiens Handlingar* från 1814 och 1815 hävdar Atterbom efter en diskussion av Goethe: »Det återstod att lyfta vettenskapen till samma höjd som konsten, för att se sanningens idé coincidera med skönhetens, i förnuftets gemensamma uridé» (P.D.A. Atterbom, *Litterära karakteristiker*, I, Örebro 1870, s. 142). Jfr Frykenstedt, II, s. 310.

²⁶ Frykenstedt diskuterar Atterboms fantasibegrepp (II, s. 228, s. 256).

²⁷ I det tidiga skrifterna relateras fantasien också till religionen. I Atterboms och Elgströms »Fragmenter» heter det: »Men Religionen är mer, än ett formellt vetande om Gud, eller ett fantasi-spel som härmar hans prakt: hon är hans uppenbarelse i hjertat» (*Phosphoros* 1811, s. 575 f.).

²⁸ Tanken på koncentrationens liksom tanken på transparensens eller genomskinlighetens förhållande till det Sköna torde i synnerhet härstamma från Plotinos. »[J]u mera själen sammandrager sig i Intelligensen, ju mera är den skön» heter det i Lorenzo Hammarskölds översättning »Grunderna för Skönhetsläran, i tvenne Afhandlingar» i *Phosphoros*, 1813, s. 250.

²⁹ Det producerande geniets roll i Atterboms estetik behandlas av Frykenstedt bl. a. i del II, s. 73 ff. Det är viktigt för Atterbom att skilja »geni» från »talent», som blott är geniets

»utöfvande konstskicklighet», vilken dock förutsätter studium samt övning och virtuositet (*Grundbegreppen*, s. 11). Atterbom framhåller här också att smak kan existera såväl med som utan »skapar-snille» (s. 12). I *Phosphoros* sammanställes smak och dygd på ett sätt som icke sker i *Grundbegreppen*. I Ehrensvärduppsatsen definieras smak som »känslan af naturens allrahemligaste sanningar» (s. 356) och ett långt resonemang om snille och smak föres. Jfr även: »Derföre beundras smak i konst och dygd i lefnad, att man i dem skädar de sanna harmonierna af människans högsta förmögenheter» (Ehrensvärduppsatsen, s. 355).

³⁰ Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert*, Köln 1961. Jfr även Ulla-Britta Lagerroth, »Almqvist och scenkonsten» i *Perspektiv på Almqvist*, Stockholm 1973, s. 240 f.

³¹ Det oskönas värld beskrives i *Grundbegreppen* som en skuggbild (s. 23). I Lénström 1839 finns utförliga synpunkter på det Stygga och det Fula som icke återfinnes i *Grundbegreppen*. Dessa termer är viktiga även i Atterboms »Förberedelser» i *Svea* och i »Stycken om Vitterhet och Skaldekonst» 1836.

³² I synnerhet i »Förberedelser» i *Svea* betonas att poesien »i sin ursprungliga varelse» är »en absolut konst» (s. 177). Jfr Frykenstedt, II, s. 209. Beträffande Atterboms tanke om det konstnärliga skapandet som en akt av absolut frihet i Auroratalet 1809, se Frykenstedt, I, s. 60.

³³ Transparensen är alltså ett dominant tema hos Atterbom. Poesiens och konsternas uppgift beskrives ibland som ett förtunnande eller osynliggörande – d.v.s. att transformera materien till något mera eteriskt. I »Förberedelser» i *Svea* 1821 talar Atterbom om genomskinlighet i samband med idéerna. I Hörbergsföreläsetal talas om »Anden, den Ewiges egen bild» som ej mer använder »någon grof materia till sin klädnad» (s. XL). Atterbom betraktar i vissa sammanhang kroppen som synlig ande (ibid., s. XIV).

³⁴ Musiken tycks bli allt viktigare i Atterboms estetiska skrifter. I Auroratalet nämns den och i Ehrensvärduppsatsen kritiserar Atterbom Ehrensvärd för att denne inte nämner musiken bland de fria konsterna (s. 365). För principiell diskussion av musikens funktion och roll hos Atterbom se Frykenstedt, II, s. 58 och Carl Santesson, *Atterboms ungdomsdiktning*, Stockholm, 1920, s. 281.

³⁵ Redan i »Förberedelser» i *Svea* finns en distinktion mellan Poesien som Bildningskonst och Poesien som Skaldekonst (s. 174).

³⁶ Tanken på konstnären som producent återfinnes även i »Förberedelser» i *Svea*, s. 176.

³⁷ Samma indelning återfinnes även på andra håll hos Atterbom, se Frykenstedt, II, s. 272.

Stephan Michael Schröder

Herman Bangs poetik i 'filmisk' belysning

I Herman Bangs lille roman *Ved Vejen*, offentliggjort i 1886 i samlingen *Stille Eksistenser*, besøger hovedpersonen Katinka Bai og forvalteren Huus et såkaldt 'panorama', hvor de kigger ind i glughullerne og betragter billeder af Italien:

Der var kunstigt Lys derinde foran Billederne, de straaled i stærke Farver.
– Hvor det er smukt...
– Det er Golfen – sagde Huus – ved Neapel.
Billedet var ikke slet. Blinkende Sol laa over Golf og Strand og Stad. Baade fløj hen over Vandets Blaa.
– Neapel, sagde Katinka sagte.
Hun blev ved at se ind. Huus saa' i Gluggen ved Siden af det samme Billede.
– Har De været der?
– Ja – to Maaneder.
– At sejle *der*, sagde Katinka.
– Ja – til Sorrento...
– Sorrento. Katinka gentog det fremmede-Navn sagte og dvælende.
– Ja, sagde hun – at rejse.
De gik ned langs Gluggerne og saa' ind ved Siden af hinanden. Regnen faldt svagere mod Taget – tilsidst kun dryppende Draaber.
De saa' Rom, Forum og Kolosseum.¹

Katinkas og Huus' ophold inde i panoramateltet kan nemt tolkes som deres forholds utopiske tilflugtssted. Udenfor ligger det støjende marked med dets brutale, ligefrem 'dysforiserede'² seksualitet, mens det er »tomt og ganske stille» (VV, s. 94) indenfor i panoramateltet. Man forbavses ikke over, at Katinkas ægtemand hurtigt har forladt panoramaet efter et flygtigt blik ind i glughullerne til fordel for mere håndgribelige 'attraktioner': »Han foretrak at gaa ud i Forstuen for at se, hvad der kunde vise sig under de islandske Nederdele.» Huus og Katinka bliver alene tilbage, og Katinka »føjte sig som nyfødt herinde, alene med Huus i Stilheden» (sammesteds). De to kommer aldrig hinanden nærmere end her, hvor de sidder ved siden af hinanden og ser på de samme billeder af Italien gennem hver sit glughul. Selv på sit dødsleje har Katinka dem i klar erindring. (VV, s. 170)

Men den centrale markedscene i *Ved Vejen* er ikke kun bemærkelsesværdig, fordi Bang her udtrykker den moderne³ erfaring, at en virtuel (medie-)erfaring kan træde i stedet for en primærerfaring. *Ved Vejen* betragtes også som den første roman, hvor Bang konsekvent omsætter sin impressionistiske teknik,⁴ selv om den senere forskning har fremhævet, at det snarere drejer sig om en gradvis udvikling end om et pludseligt 'gennembrud'.⁵ Det ligger derfor lige for at forstå romanens narrative centralscene som central også i *poetologisk* henseende.

Bang introducerer her et medium, som han selv betegner som 'Panorama', skønt det ifølge hans beskrivelse snarere må handle om enten primitive kukkasser eller et kosmorama, idet glughullerne udtrykkeligt nævnes. I hvert fald er der tale om et medium, som hører til de optiske 'sensationer' resp. legetøj, der var yderst populære i det 19. århundrede (panorama, diorama, kosmorama, stereoskop, vitaskop, thaumatrop, eidophusikon, phænakistikop, praxinoskop, zootrop m.m.). Den seneste års filmvidenskab har påvist, at disse optiske redskaber må regnes for nogle af de vigtigste iagttagelseshistoriske forudsætninger for filmen.⁶ At Bang omtaler et præ-filmisk medium i denne centrale scene og i dette for hans poetiske udvikling centrale værk synes at bekræfte den gængse opfattelse, at Herman Bang på en eller anden måde skriver 'filmisk' eller at hans bøger kan læses som drejebøger. Ifølge Hending f.eks. var »Flertallet af Bangs Bøger [...] som skrevet for de levende Billeder – endda længe før Filmen blev til»,⁷ og Bangs biograf Harry Jacobsen roser den indledende scene i *Sommerglæder* (1902) for »Bevægelighedens Teknik, der peger frem mod Filmens».⁸ Selv en læser som Klaus P. Mortensen, som ikke deler klichéen af *Ved Vejen* som 'filmisk', tyr i sin analyse til begreber som 'klippeteknik' eller 'flash-back'.⁹ Hist og her møder man dog også kritiske stemmer, påfaldende inden for filmvidenskaben. Rasmussen skriver således:

Hans [i.e. Bangs; SMS] noveller og romaner er kun i ringe grad filmisk oplagte, de savner gennemgående den nødvendige koncentration, og de er i udpræget grad formet antydende, indpakkende og omkredsende. Det er typisk, at Bangs eneste regulære Rabaldernovelle, den sentimentale og bastante 'De fire djævle' [sic! Det er filmatiseringens titel, novellen hedder egentlig 'Les Quatre Diables'; SMS], er blevet hans taknemligste filmsujet.¹⁰

Kan Bangs poetik, som den blev formuleret mellem 1879 (programartiklen »Lidt om dansk Realisme») og 1890 (programartiklen »Impressionisme»), forstås således, at den præfigurerer filmen med henblik på dennes nye iagttagelsesmodus? Hvor 'filmisk' er Bangs poetik, som han formulerede ved at bruge talrige optiske metaforer?

Et svar på disse spørgsmål afhænger naturligvis af, hvad man opfatter som 'filmisk'. Bertolt Brecht noterede om litteraturens og filmens interferens: »Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender».¹¹ Det bliver dog metodologisk kompliceret, når den 'filmseende' læser konfronteres med tekster, som er skrevet af én, som ikke

kan have været 'filmseende'. Er det 'filmiske' i disse tekster i så fald ikke en anakronisme, en farlig projektion, som snarere forhindrer end fremmer forståelsen for poetikkens historiske præmisser? Begrebet 'det filmiske' må altså i denne sammenhæng altid forstås som 'det præ-filmiske' og kan derfor kun være et metaforisk begreb: det filmiske som det 'kinemorfé'. Som tertium comparationis fungerer en specifik modus at iagttage verden på, som senere genfindes på en prototypisk måde i filmen og som ytrer sig i filmen ligesom i litteraturen i diskursens isomor-fiske strukturer.

Hvis man forstår det 'filmiske' som en mulig iagttagelsesmodus, der er fælles for litteratur og film, ja for kulturen i det 19. og 20. århundrede i det hele taget, er man også i stand til at afkræfte indvendingen om, at det til syvende og sidst blot drejer sig om at etablere et hierarki af kulturelle diskurser, når man læser litteratur/poetik som 'filmisk' (eller film som 'litterær'). Tidligere forskning om interferensen mellem litteratur/poetik og film har ofte først og fremmest haft som formål henholdsvis at legitimere sin egen disciplin eller sit eget mediale system. I filmens tidlige faser forsøgte man f.eks. at nobilitere det nye medium æstetisk, idet man konstruerede en 'litterær' tradition for filmen (f.eks. Griffiths henvisning til Dickens fortælle teknikker eller Eisensteins opfordring til at læse Joyce).¹² I modsætning til denne bestræbelse udvidede 'Pré-Cinema's' filmteoretikere i slutningen af halvtredserne grænserne for det 'filmiske' til det meningsløse for at argumentere for, at de filmiske udtryksformer skulle være gået forud for de litterære.¹³ Da litteraturvidenskaben omsider opdagede filmen i tresserne, tjente undersøgelser ofte implicit eller explicit det formål at legitimere den litteraturvidenskabelige disciplin i en verden, hvor logomorfiske medier truedes mere og mere af ikonomorfiske og ikonokinetiske. Til denne disciplinære legitimering bidrog på den ene side forskningens koncentration om den såkaldte filmatisering, dvs. en undersøgelse af adaptationsprocessen under litteraturens præmisser, som forudsigelig nok plejede at bekræfte pejorative vurderinger af filmen. På den anden side prøvede man at påvise, at litteraturen længe i forvejen havde kendt til filmens påståede æstetiske landvindinger, og at der næsten ingenting fandtes i filmen, som ikke allerede havde æstetiske ækvivalenter i litteraturen. Typisk for denne holdning er f.eks. Richard Richardsons bog *Literature and Film* fra 1969, som ganske vist ærligt forsøger at etablere filmen som jævnbyrdigt forsknings-emne, men som prøver at opvurdere filmen ved at anlægge litteraturen som målestok. Således kommer han til den konklusion, »that many of the techniques which the film is accustomed to regarding as exclusively filmic are in fact not new, nor are they confined to film»,¹⁴ for »literature had already achieved some unusual and purely visual effects before film even arrived». ¹⁵

Problemet ved denne forskning ligger i, at man kun sætter to æstetiske systemer (litteratur og film) i forhold til hinanden, hvorved ét af de to systemer fungerer henholdsvis som implicit normativt udgangspunkt. Nyere forskning om interferensen mellem litteratur og film, uafhængigt af hvor forskellig den måtte være orienteret i de enkelte tilfælde, indtager et perspektiv, som opfatter såvel

litteratur som film (samt dens præhistorie) som del af en fælles kognitiv-social udvikling og et fælles medienetværksystem. Ifølge Spiegel f.eks. udtrykker de filmiske teknikker

a body of ideas about the world that has become part of the mental life of an entire epoch in our culture. This body of ideas not only exists outside of film, as well as in it, but in fact precedes the invention of the motion picture camera and in part determines the shape and texture of novels by precinematic artists like Conrad, Zola, and Flaubert. [...] [T]he advent of cinema itself could come to seem but the final fruition of intellectual tendencies developing in the culture for over half a century.¹⁶

Ikke mindst forvandlingen af de disciplinært organiserede 'humanvidenskaber' til per definitionem interdisciplinært organiserede kulturvidenskaber¹⁷ har i de seneste år bidraget til opfattelsen af litteratur og film som jævnbyrdige kulturelle medier inden for en omfattende mediehistorie¹⁸ – en forståelse, som åbner mulighed for at definere såvel analogier som forskelle uden at forfalde til kulturelle hierarkiseringer.

* * *

Når jeg nu alligevel skal behandle et emne som Bangs poetik i filmisk belysning, så sker det selvfølgelig under den forudsætning, at opgaven ikke udtrykker en kulturel hierarkisering, f.eks. således at en tekst automatisk bliver desto mere interessant, desto mere 'filmisk' den er, fordi den i så fald præfigurerer et nyt medium. En sådan retrospektiv teleologi voldtager teksten. Mit udgangspunkt er derimod på den ene side sekundærlitteraturens påstand om, at Bang på en eller anden måde skriver 'filmisk', på den anden side filmvidenskabens systemteoretiske konstatering af, at biografens fødsel i 1895 var strukturelt overdetermineret, hvorfor den også blev opfundet næsten samtidigt i flere lande.¹⁹ Mit mål er at læse Bangs poetik ikke kun autoreferentielt, men at sætte den i forhold til en modern iagttagelsesmodus, som vi i dag opfatter som 'filmisk' (og som litteraturen, som et autoreferentielt delsystem af samfundet, principielt kan frit forholde sig til, dvs. affirmativt, kritisk, ignorerende osv.). På grund af heuristiske overvejelser bruger jeg udelukkende det 'filmiske' som æstetisk begreb, da mit emne er Bangs poetik, og da der desuden allerede foreligger studier, der har arbejdet med et sådant begreb.²⁰ Filmens sammenlignende perspektiv kunne hjælpe til at erkende netop det *særlige* ved Bangs poetik (og muligvis ved litteraturen) ved at omgås med den kognitive modernitet.

Et moderniseringsforløb, som socialvidenskabelige modernitetsteorier gerne ignorerer, var verdens erobring som billede.²¹ Denne 'blikkets mobilisering' havde øget tempoet i det 19. århundredes anden halvdel. Den tiltagende visualisering af livsverdenen gav sig også udslag i litteraturen. »My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel –

it is before all to make you *see*. That and no more and it is everything», skrev Joseph Conrad i sit forord til *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897).²² Spiegel beskriver tilsvarende en tradition af en 'concretized form', som begynder med Flauberts *Madame Bovary* (1857) og som han definerer som »a way of transcribing the narrative, not as a story that is told, but as an action that is portrayed and presented, that seems to reveal itself to the reader apart from the overt mediations of the author.»²³ Bang har også i sine poetologiske skrifter efter 1879 (»Lidt om dansk Realisme») understreget, at det ikke drejer sig om at *fortælle*, men om at *vise* i den moderne litteratur, dvs. i litteratur, som »er et fuldt, levende Udtryk» af sin tid.²⁴ Rettet til Jonas Lie skrev Bang følgende rosende ord i sit forord til *Under Aaget* (1890):

De aldrig fortæller noget om noget. De viser os alt.

Fortælling om en Ting er som et Gevandt om Genstandens Krop. Man skal gætte Legemet, der gemmes bag Gevandtet. Men De henstiller det af Deres Digterhjerne Séte umiddelbart, som det staar og det gaar og det bevæges, for vort Syn, saa vi hører det, sér det, fornemmer det, i sin Bevægelighed, i sit Liv.²⁵

At fortælleren giver afkald på refleksioner, som afbryder handlingens diegetiske forløb, og at alt det som sker bliver 'vist' adskiller for Bang realismen fra tidligere litteratur. Realismen er for Bang derfor ikke nogen ideologi, men »en *Form*, ikke en Tendens; en Methode, der kan sætte gamle Ting i en ny Belysning, ikke en Opdagelse, paa hvilken Forfatterne har taget Patent, og som gaar ud paa at have fundet nye Formler for det menneskelige Liv». (*dR*, s. 17f) Den indledningsvis anførte 'panorama-scene' kan derfor tolkes som poetologisk erklæring: I stedet for den *fortalte* rejse i Italien, som man så ofte møder i dansk litteratur, f.eks. i H.C. Andersens *Improvvisatoren* (1835), træder enkelte billeder, som man *ser* gennem glughuller.²⁶

Men det burde være nemt at blive enig om, at en generel tendens til visualisering ikke i sig selv er nok til at retfærdiggøre begrebet 'filmisk'. Afgørende er ikke, *at* det ses, men *hvordan* det ses (Spiegel skelner derfor også mellem 'concretized form' og 'cinematographic form'²⁷). Lad os lige vende tilbage til 'panorama-scenen':

Der var kunstigt Lys derinde foran Billederne, de straaled i stærke Farver.

– Hvor det er smukt...

– Det er Golfen – sagde Huus – ved Neapel.

Billedet var ikke slet. Blinkende Sol laa over Golf og Strand og Stad. Baade fløj hen over Vandets Blaa.

[...]

De gik ned langs Gluggerne og saa' ind ved Siden af hinanden.

Sociologisk set har isoleringen, mens man betragter billedet (selv om det er det samme billede), kun lidt at gøre med det senere massemedium film,²⁸ mens den har langt mere at gøre med litteraturens receptionsmodus. I æstetisk henseende er det påfaldende, at Bang fremhæver på klar bekostning af stilen, at 'panorama'-billederne er *gode*: »Billedet var ikke slet» – en vurderende fortællerkommentar,

som egentlig er uforeneligt med Bangs impressionistiske teknik.²⁹ I romanens tidligere version blev der sågar sagt om billederne, »at de ikke var daarlige», hvad Bang selv havde kritiseret i et brev til Peter Nansen som »simpelt hen idiotisk».³⁰ Skønt Bang altså havde lagt mærke til, hvor problematisk denne sætning var i stilistisk henseende, har han fastholdt stilbruddet – eller har han fastholdt stilbruddet, *fordi* han havde lagt mærke til det? For stilbruddet bidrager først for alvor til at fæste opmærksomheden ved billederne. Og hvad betyder egentlig formuleringen »Billedet var ikke slet»?

Det drejer sig åbenbart om farverige afbildninger på et gennemsigtigt materiale, sandsynligvis på glasplader, og sammen med vurderingen 'ikke slet' suggeres i hvert fald én tolkning: Der er *ikke* tale om fotografier, det medium, der blev opfundet i 1826 og som fra 1839 stod til rådighed som daguerrotypi. I 1871 offentliggjorde Maddox sin opfindelse, en særlig fremgangsmåde med fotografiske tørplader med bromsølvgelatine-emulsion, og i de følgende år blev fotografering til en populær, men stadigvæk dyr fritidsforøjelse. Men i forholdet til fotografier anlagde man ikke en æstetisk målestok som 'dårlig' eller 'slet', simpelthen fordi fotografiet ikke opfattedes som et æstetisk medium i det hele taget. Ingen udtrykker det tydeligere end Baudelaire gør i sin kritik af *Salon de 1859*:

[C]ela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. [...] S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude.³¹

Det nye medium, fotografi, var for Baudelaire ret og slet et udtryk for materiens fremadskridende herredømme og et tilflugtssted for alle mangelfulde malere og mængdens tilsvarende dumhed:

De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit.³²

Med litteraturens tiltagende visualisering blev fotografiet også et poetologisk problem. Det var endnu nemt for Baudelaire at kritisere fotografiet som et medium, der kapitulerer over for den ydre virkelighed med hensyn til på den ene side kunstnerens iagttagelse og på den anden side den ydre verdens tiltagende teknisk-industrielle skikkelse. Fotografiet voldte langt mere besvær for en realist som Bang, der i »Lidt om dansk Realisme» – her helt i overensstemmelse med Brandes' overbevisninger – postulerede, at »[m]an bliver Digter, ikke fordi man staar over sin Tid, men fordi man er et fuldt, levende Udtryk af den» (*dR*, s. 12). Og Bangs tid i 1879 i »Lidt om dansk Realisme» er positivismens tid (selv om den er skepticistisk præget hos Bang):

Det gaar med Forfatterne som med Videnskabsmændene, deres Fremskridt i Erkjendelse gjør dem mistrøstige og siger dem først og fremmest, at de Intet veed,

og at de ikke kunne indestaa for Noget, som de ikke har set. Uheldigvis, tilføjer de desuden, har vi set meget Lidt. Men det Gode er det, at de ikke forsøger at give Mere end de have. (*dR*, s. 16 – min kursivering)

Bang accepterer, at realismen orienterer sig mod en empirisk-positivistisk videnskabs fremgangsmåde:

Man maatte iagttage Livet, man maatte samle Iagttagelser med en Videnskabsmands Iver, ordne dem med en Videnskabsmands Troskab. [...] Hvad de [i.e. realisterne; SMS] vil, er at fortælle os Alt, hvad de har set, fortælle os alt uden Snærperi, med en Videnskabsmands Grundighed og en Videnskabsmands Uforbeholdenhed. (*dR*, s. 15 og s. 17)

Men denne 'seen' er, ifølge Bang, *ingen* fotografisk 'seen', ingen 'seen' med et kamera:

Er man først kommen til denne Opfattelse [i.e. at livet er langt rigere end vor fantasi; SMS], vil det let ske, at man giver sig til om ikke at fotografere Livet, hvad ganske vist Nogle bliver staaende ved, saa dog at male det med en Portrætmalers Omhu. (*dR*, s. 15)

Denne differenciering mellem 'at skrive med kameraet' og 'at skrive med en malerpensel' dukker op gang på gang i 1870'ernes og 1880'ernes poetologiske skrifter, fordi den henviser til et centralt problem ved begrundelsen af en 'visuel' realisme. Man kan faktisk tale om det fotografiske som topos i denne tids poetik. Kritikkerne bebrejdede igen og igen realismen, at den blot fotograferer virkeligheden på en primitiv og mekanisk måde, hvilket man opfattede som kunstens forræderi til håndværket. Verner von Heidenstam f.eks. betegner i sin programmatisk artikel »Renæssans. Några ord om en annalkande brytningstid inom litteraturen» (1889) naturalistiske forfattere polemisk som et »tvåbent fotografiapparat»³³ og som »herr Fotografman»³⁴ og postulerer, at »konstvärdet [beror] av något annat än blott fotografisk trohet».³⁵ Denne sidste vurdering deltes ganske vist også af realistiske forfattere som Bang, som man kan se i hans differenciering mellem 'at fotografere' og 'at male'. Ja til at visualisere, men nej til at fotografere: dét understreges og begrundes i tiltagende grad i Bangs poetologiske udvikling mellem 1879 og 1890. Forskellen mellem et generelt ønske om at visualisere og 'at se med kameraet' ligger fremfor alt i (1) subjettet og (2) måden det iagttages på.

I »Lidt om dansk Realisme» hersker der nogen forvirring om, *hvad* der egentlig iagttages med realismens nye teknik. Tydeligvis er det ikke bare 'Fænomenerne' (*dR*, s. 14), som kunne hentyde både til en platonisk virkelighedsmodel og til fotografiets medium, men også 'Problemerne' (sammesteds), 'gamle Ting' (*dR*, s. 17), 'enhver Stemning' (*dR*, s. 13) eller simpelthen 'det menneskelige Liv' (*dR*, s. 18). Det er altså ingenlunde bare tale om en fænomenologisk perception, hvad der også bliver tydelig derved, at det er det uforanderlige følelsesliv, der for Bang gælder som den egentlige genstand for forfatterens interesse: »Menneskene forbliver bestandig de samme; Formerne veksler, Ytrings-

maaderne ændres, men Lidenskabernes Væsen forandres ikke; Had, Kjærlighed, Vrede, Misundelse bliver bestandig Had, Kjærlighed, Vrede og Misundelse.» (*dR*, s. 14) Når Bang derfor kun en eneste gang i »Lidt om dansk Realisme» siger, at man »maatte kjende det Samfund, man vilde skildre» (*dR*, s. 15), skal det blot forstås som en udvendig bekendelse til Brandes' opfattelse af det 'moderne gennembrud' (som i 1879 endnu var unavngiven). Bang betoner da også i sin artikel »'Impressionisme'. En lille Replik» (1890), at hans genstand er »det subtile menneskelige Følelsesliv»⁶, »det skildrede Menneskes Tankeliv» (*Im*, s. 693) og at gøre »Rede for de menneskelige Følelser og for Menneskers Tankeliv» (samme-
stedt).

Men hvordan begrundes Bang sammenhængen mellem realismens metode og mærkeligt nok, analysen af følelseslivets forgreninger og kapillærer? Bang forkaster den traditionelle, psykologiske romans forklarende og syntetiserende refleksioner, fordi han for det første mener, at disse ikke er i stand til at omfatte følelseslivets kompleksitet:

Hvad man opdagede, var det, at alle Følelser er sammensatte, og at Følelseslivet er uendelig mere kompliceret, end man tidligere havde antaget. Denne Betragtning, der var opstaaet ved at se paa Virkeligheden, maatte naturlig lede til, at man mere og mere søgte at dissekere dette Følelsesliv, komme det nærmere paa Livet. Saaledes begyndte man at dyrke denne saa bagtalte Sjælens Anatomi, som er Skolens Stolthed og Modstandernes mest benyttede Vaaben. (*dR*, s. 15)

Men endnu vigtigere er, at Bang mener, at man ikke længere har brug for disse forklarende refleksioner, når man vil beskrive følelseslivet:

Videnskaben har lært vor Tid, at Psykologi og Fysiologi er nærliggende Videnskaber, og den har paa en ædruelig Maade knyttet det saakaldte Aandelige sammen med det Legemlige. Derfra al den megen 'Fysik' i disse Bøger, derfra den stærke Undersøgen af Fænomenerne i Sanseverdenen, den minutøse Dvælen ved alle Livsytringer. (*dR*, s. 17)

Denne 'videnskabelige', præ-behavioristiske begrundelse for en korrespondens mellem fysiologisk-fænomenologiske processer (som skildres i realismen) og psykologiske processer (som er Bangs egentlige genstand) står allerede i 1879 i »Lidt om dansk Realisme» i modsætning til Bangs videnskabsskepticistiske udsagn i samme tekst, at

[d]et gaar med Forfatterne som med Videnskabsmændene, deres Fremskridt i Erkjendelse gjør dem mistrøstige og siger dem først og fremmest, at de Intet veed, og at de ikke kunne indestaa for Noget, som de ikke har set. Uheldigvis, tilføjer de uden, har vi set meget Lidt. (*dR*, s. 16)

I løbet af 1880'erne sætter Bang så denne skepticietiske position i forbindelse med psykologien, måske som afværgende reaktion på, at psykologien udråbtes til 'supervidenskab' i dette årti (Dilthey f.eks. havde i 1883 bestemt psykologien til at være grundlæggende for enhver humanvidenskabelig forståelse i sin *Einleitung in*

die Geisteswissenschaften). I »Impressionisme« afviser Bang »den psykologiske Roman's 'Dvælen og Overvejelser'« og holder sig til »den i *Handlen* omsatte Tanke« (*Im*, s. 692) med den begrundelse, at alt andet ville være uærligt i betragtning af psykologiens udviklingsstadium som videnskab:

Impressionisten tror, at det menneskelige Følelsesliv med al dets tusendfoldige Sammensathed er et endløst og altfor uredt Garn. Han strækker magtløs Vaaben overfor denne gaadefulde Blandning af bevidst og ubevidst, af villet og viljeløst. Rent ud sagt – hvis jeg tør udtale hele min Mening – han tror, at *saa længe psykologisk Videnskab ikke har fastere Grund og skarpere Kattens Øjne, saa længe vil psykologisk Kunst ikke være andet end et virtuøsmæssigt Dilettanteri.* (Sammesteds)

I stedet for at deltage i dette dilettanteri prøver den impressionistiske forfatter at vise menneskenes følelser »i en Række af Spejle – deres Gerninger« (*Im*, s. 693). Bang bruger på en påfaldende måde optiske metaforer i denne kontekst; lidt senere hedder det (muligvis en henvisning til den centrale scene i *Ved Vejen?*), at »hver lille Handling er et Glughul ind i det skildrede Menneskes Tankeliv« (sammesteds). På ét tidspunkt er den impressionistiske tekst med sin koncentration om handlen altså følelsernes spejl, på et andet tidspunkt et glughul – og omsider uden en gennemsigtig kapsel: »[d]e ydre Ting, han [i.e. impressionisten; SMS] maler, er Kapslerne om den indre Historie. Paa Kapslernes Gennemsigtighed beror deres Værdi« (sammesteds). Men denne metaforiske forvirring bidrager ikke mindst til at understrege, at sammenhængen mellem det indre og det ydre, mellem den realistisk-impressionistiske fremstilling og den »indre Historie« ikke længere begrundes med henvisning til videnskabelige resultater, men retfærdiggøres ved æstetiske billeder. Men lige fra begyndelsen er det Bangs mål at fortælle »sit Værks sande Historie indirekte« (sammesteds).³⁷

En lignende afstandstagen fra en 'præ-filmisk' iagttagelsesmodus kan man opdage i udviklingen af Bangs poetik, når man undersøger, *på hvilken måde* hans 'billeder' netop males og ikke fotograferes. I »Lidt om dansk Realisme« hedder det: »Stoffet [er] saa overvældende rigt. Hvad de [i.e. de realistiske forfattere; SMS] vil, er at fortælle os Alt, hvad de har set, fortælle os Alt uden Snærperi [...]. Stundom kan de maaske gaa for vidt«. (*dR*, s. 17) Hvad her allerede antydes i sidste sætning udviklede sig for forfatteren Bang senere, efter at han selv havde debuteret i 1880 med romanen *Haabløse Slægter*, til et poetologisk problem. Problemet kendes fra forskningslitteraturen om den 'filmiske skrivemåde' som en litterær analogi til kameraets 'dumb eye', ifølge Spiegel et kendetegn af den 'cinematographic form' til forskel fra den 'concretized form': »The literary cultivation of a passive and affectless oval of vision is another way in which we can distinguish the cinematographic form of the twentieth century from the concretized form of the late nineteenth.«³⁸ Mens den menneskelige iagttagelse er 'intelligent' (nemlig et samspil mellem billedet på nethinden og hjernen), dvs. relevante informationer udvælges inden for synsfeltet, er kameraets øje 'dumb', fordi den ikke er i stand til selektion. To ledsagefænomener hænger sammen med denne 'dumhed': (1) de

så kaldte »adventitious» eller »peripheral» detaljer, dvs. detaljer som »neither signify nor connect with anything else in the narrative context beyond their own phenomenal appearance»;³⁹ og (2) en typisk impressionistisk,⁴⁰ men ligeså 'filmisk'⁴¹ opvurdering af 'døde' objekter, som stilles på samme trin som personer.

I hans senere poetologiske skrifter lægger Bang mere og mere vægt på, at hans måde at se på netop ikke er kameraets måde. Han skriver f.eks. i 1890, henvendt til Jonas Lie:

I det De har villet vise os selve Situationen i sin Bevægelse, har de tillige undgaaet de endeløse Beskrivelser, til hvilke en stor Del moderne Fortællere henfaldt og som simpelt hen gør dem ulæselige. [...]

Disse Folk [...] begynder [...] paa deres Opremsninger – af Møbler, af Vægtapeter, af Farver paa Sofaer, Stole og Bordben, døde Opremsninger af de døde Ting.

De, Mester, [...] sér og viser os kun de døde Genstande, som spiller med, som griber ind i den bevægede Menneske-Handlen.⁴²

Bang har ingen plads for 'the adventitious detail' – enhver detalje har sin nøjagtig narrative, mestendels indeksikalske funktion. I »Impressionisme» skriver han, at impressionisten ganske vist *synes* at medtage alt, men at hans arbejde i virkeligheden består i »at udskille væsentligt fra uvæsentligt» (*Im*, s. 693). Og Bang indsætter netop suggestionskraften af alt det, som *ikke* siges eller vises, i sine fortællinger.⁴³ Han stiller kameraets 'dumme' øje op imod sit eget selektionsprincip.

Allerede i »Lidt om dansk Realisme» har Bang fremhævet, at realismens objektivitet ikke er ensbetydende med, at man tager magten fra forfatteren til fordel for en 'fotografisk' gengivelse. (Litteraturvidenskabeligt set tages magten jo kun fra fortælleren, ingenlunde fra den implicitte forfatter.) Det er vist nok »temmeligt vanskeligt at faa fat paa Forfatterens Personlighed» (*dR*, s. 12f), men disse

har [naturligvis] en Mening ligesom alle andre, og hvis man vil, kan man nok faa fat paa den, fordi deres Sympathier selv mod deres Villie og ubevidst paavirker deres Syn: det Sete afhænger, veed vi, af Øjnene, der se; men det engang Sete refererer de uden Kommentar. (*dR*, s. 16f)⁴⁴

Med hensyn til den 'filmiske' opvurdering af det 'døde' objekt havde Erik Skram i 1890 bebrejdet impressionismen (og Bang), at den ingen forskel gør, »om den malte Virkning i Naturen hidrører fra et menneskeligt Ansigt, et Svinetrug eller Bagdelen af en badende Nymfe».⁴⁵ Bang kommer i sit svar ikke direkte ind på denne kritik, at impressionismen relativiserer værdier, sandsynligvis fordi Bang snarere så impressionismen som værdineutral end værdirelativerende. Hans indirekte svar peger mere på et perspektivisk problem:

Han [i.e. den impressionistiske forfatter; SMS] rykker nemlig [...] hver eneste Enkelthed frem i det samme Plan, saa at sige helt ned til Lamperækken og hans Billede bliver uden Perspektiv. Det synes saaledes, som om han har kinesiske Øjne.⁴⁶ Og han opmarscherer alle sine Detailler i ét – tinsoldatagtigt – Geled. Af Frygt for at ikke hver enkelt Detail skal blive set, lader han alle Enkeltheder marschere op ved Siden af hinanden [...]. (*Im*, s. 693f.)

Perspektivets betydning og udviklingen af point-of-view-teknikker er blevet understreget gentagne gange i forskningslitteraturen om den (præ-)filmiske skrivemåde.⁴⁷ Spiegel f.eks. henviser til, at visualiseringen af den præ-filmiske Flaubertske 'concretized form' er »visualization through perspective», dvs. et kamerablik, som »render[s] the meaning of the seen object itself as inseparable from the seer's position in time and space».⁴⁸ Men perspektivet spiller – bortset fra den ovenstående citat – næsten ingen rolle i Bangs poetologiske artikler. Bangs egen henvisning til tabet af fast perspektiv og rumlig dybde i impressionismen kan endnu engang illustreres ved det indledningsvis citerede afsnit af *Ved Vejen* (dialoglinjerne udelades):

[P(erspektiv): K(atinka) og/eller H(uus)] Der var kunstigt Lys derinde foran Billederne, de straaledede i stærke Farver. [...]
Billedet var ikke slet. Blinkende Sol laa over Golf og Strand og Stad. Baade fløj hen over Vandets Blaa. [...]
[P: fortæller] Hun blev ved at se ind. Huus saa' i Gluggen ved Siden af [P: H] det samme Billede. [...]
[P: fortæller] De gik ned langs Gluggerne og saa' ind ved Siden af hinanden. [P: fortæller eller K og H] Regnen faldt svagere mod Taget – tilsidst kun dryppende Draaber.
[P: fortæller] De saa' [P: K og H] Rom, Forum og Kolosseum.

Ofte kan man ikke engang med sikkerhed sige, hvis perspektiv fortællingen følger, andre steder skifter perspektivet midt i sætningen, men dog uden at man kan sammenligne skiftet med en kameraindstillings. Heller ikke her kan man altså konstatere, at Bang går særlig 'filmisk' til værks.

* * *

Indtil nu har jeg diskuteret Bangs poetologiske udtalelser fremfor alt i sammenhæng med en generel visualiseringstendens, og det er forhåbentligt blevet tydeligt, at Bang formulerede og i løbet af 1880'erne yderligere nuancerede sin poetik netop i opgør med et fotografisk kameraøje. Film består jo imidlertid egentlig ikke af billeder, men er 'image-temps' og 'image-mouvement' (for at bruge Deleuzes udtryk, som er inspireret af Henri Bergsons filosofi).⁴⁹ Netop disse spatial-temporale strukturer er typiske for filmen som medium. Tiltagende visualisering indebærer en rumliggørelse ('spatialisering') af plottet – som udgør et poetologisk problem for romanen, som principielt er linear-temporalt organiseret. Mens den tidligere omnipræsente fortæller ved sine refleksioner kunne stå som garant for sammenhængen i det fortalte (dvs. storyens kronologicitet), er dette næsten umuligt at præstere for den realistisk-impressionistiske forfatter med det moderne (følelses-)livs kompleksitet for øje:

Det Iagttagnes Mangfoldighed er for overvældende, og Forfatteren viger tilbage for af egen Magtfuldkommenhed at sammensmelte alt dette Mangleartede og alle disse

Modsigelser, der rummes i det samme Liv. Jeg kjender derfor heller ikke nogen realistisk Roman, der ikke er en Samling Billeder, løsrevne Blade af den menneskelige Sjæls store Bog, Ingen har læst tilende, og hvis Opløsning derfor Ingen kjender. (*AR*, s. 16)

Bang udtrykker her med hjælp af en næsten platonisk metafor den moderne opløsning af tidens linearitet (bladene er »løsrevne» ud af en stor bog) i rumlige strukturer, som kun eksisterer i øjeblikket, altså en rumliggørelse af tiden. (Denne betoning af øjeblikket kan sættes i forbindelse med Benjamins fremhævelse af 'chokket' som det højkapitalistiske samfunds iagttagelsesmodus⁵⁰ eller øjeblikkets opvurdering i Kierkegaards filosofi – hvor kun øjeblikkets tilstedeværende har realitet – eller i Nietzsches filosofi – hvor reduceringen til den moderne splintrede øjeblikseksistens er den eneste mulige og den eneste gyldige eksistensform.⁵¹) En anden forfatter, Kai Holberg, beskrev iøvrigt i sit digt »Levende Billeder» (1903), som er et af de tidligste æstetiske vidnesbyrd om biografens reception i Danmark, sin biograferfaring med næsten det samme billede som Bang i 1879, da han karakteriserede de korte biograffilm i varietéen som »Blade af Livets Dagbog». ⁵² Holberg bruger disse ord om 'the cinema of attraction', dvs. biografens tidligste fase indtil ca. 1908, som bl.a. var ikke-diegetisk og opviste en punktuelt tidstruktur – i modsætning til den senere 'cinema of narrativity'. ⁵³ Men hvis man har som mål at fortælle en historie i filmen eller i romanen, er man efter opløsningen af tidens linearitet i rumlige strukturer nødt til igen at tidsliggøre rummet ved hjælp af montage, som kan defineres – spatial-temporalt – som kontinuitetens konstruktion ud fra diskontinuitet⁵⁴ og – narrativt – som »the syntactical ordering of the images in the film». ⁵⁵ Denne »spatial configuration of the flow of time» betragtes som en af den cinematografiske erfarings vigtigste ejendommelighed,⁵⁶ fordi filmen som medium er afhængig af montage (hvis man ser bort fra de tidligste film). ⁵⁷

I den centrale scene i *Ved Vejen* understreger Bang, at den moderne, komplekse virkelighed ikke længere kan *fortælles* i et episk forløb, men må *vises* som »en Samling Billeder», som derefter ordnes i sekventiel rækkefølge i romanen. Bang var rigtig nok ikke alene om denne erkendelse; Karl Gjellerup f.eks. skrev i 1883:

Den ældre Roman og Novelle [var...] saa godt som helt igjennem [...] fortællende. [...G]jennem Romanens Historie gaar der en Udvikling bort fra det berettende til det fremstillende. Mer og mer stræber Fortællingen efter at blive en Række af *Scener*, som foregaa for Læserens Øjne.⁵⁸

Også Erik Skram havde, da han i 1890 angreb Bangs impressionisme i *Tilskueren*, fremhævet, at »Forsøget paa at omdanne Romanens Skildringer, Fortælling, Redegørelser og meddelende Beskrivelser til en Række sammenhørende Øjebliksfremstillinger»⁵⁹ allerede *var* foretaget af andre før Bang. Montagen af disse »Øjebliksfremstillinger» fører ifølge Skram til en »litterær Hurtigheds-kunst»,⁶⁰ hvor Bang er alt for stærkt optaget af den temporale bevægelse i sig selv:

Naar Bang som en ny Heraklit kun vil opfatte Tilværelsen som det evigt strøm-
mende, og i sin Kunst aldrig vil gøre den Dvælen og de Overvejelser efter, som nu
for saa mange er Hovedsagen, naar han med andre Ord ikke vil give fuld Besked,
men bestandig er optagen af at se og se paa 'Bevægelsens' mangehaande Faser, vil
han [...] tilsidst blive forkastet [...].⁶¹

Bang bekender sig i sit svar på Skrams kritik til bevægelsens betydning, når man som mål har at skildre det moderne liv: »Hans [i.e. impressionistens; SMS] Fremstillings Maal er da at gøre disse handlende Mennesker *levende*. Han higer møjsomt efter [...] at frembringe den yderste Illusion af bevæget Liv» (*Im*, s. 693). Når Skram betegner Bangs bøger som »nervøst urolige»⁶² og som »litterær hurtig-kunst», minder disse ord om *kinematografens* tidlige reception, hvor f.eks. Sven Lange i 1912 taler om filmens »nervøse og brutale Hast».⁶³ Både Bangs impressionistiske værker og filmen opfattedes som 'nervøse', fordi fortællingens strøm dynamiseres og øger farten, når man giver afkald på at afbryde det diegetiske forløb ved refleksioner og koncentrerer sig om personernes visuelle (og orale) aktivitet; men samtidigt fungerer opløsningen af tidens forløb i en sammenmonteret succession af enkelte billeder eller scener kun ved udeladelser (som igen bidrager til at sætte skub i fortællingens strøm).

Når ellipser i dag fornemmes som særlig 'filmisk',⁶⁴ selv om de er et retorisk kunstgreb fra arilds tid, er grunden, at filmens medium som regel arbejder uden fortællerkommentar i diegesen: en optagelse af et dybt tilsneet landskab efterfølges af en sommeroptagelse, og vi ved, at mindst et halvt år er hengået, mens selv Bang f.eks. i *Ved Vejen* indleder det sjette kapitel med sætningen: »Vinteren gik og Vaaren og Somren, der smilte over Markerne.» (*VV*, s. 146) (Ofte giver Bang dog afkald på sådanne overgange og monterer scenerne overgangsløs sammen.) Især udeladelser, som er en følge af montage-teknikken, opfattedes ofte som typisk for 20. århundredes 'filmiske' litteratur; således skriver Magny om Dos Passos' udpræget 'filmiske'⁶⁵ og stærkt montagedominerede romaner: »the most important thing in Dos Passos's novels is what is not said».⁶⁶ På næsten samme måde ytrer Bang sig om det impressionistiske værk i »Impressionisme»: »Dets Værd beror paa Dybden af alt det – som ikke siges.» (*Im*, s. 693) Men forskellen mellem 'filmiske' ellipser og Bangs brug af udeladelser ligger for det første deri, at Bangs udeladelser snarere er aposiopeser og ikke ellipser i retorisk henseende, fordi det, som udelades, er ikke åbenlyst, men »dulgt» (*Im*, s. 693) og må besværligt konstrueres ved læserens aktive medvirken. For det andet betragter Bang i sin poetik udeladelser mindre i forhold til temporale 'huller', men snarere som følge af den kendsgerning, at han »fortæller sit Værks sande Historie indirekte»: »Summen af Tanker, Vævet af Følelser, som den [i.e. læserens; SMS] drevne Hjerne saaledes kan naa bag om de medtagne Handlinger, er det impressionistiske Værks dulgte Indhold.» (*Im*, s. 693) Sagt på en anden måde: Hvor Bang i sin poetik kommer ind på problemet med udeladelsen, understreger han ikke den 'filmiske' »temporal distortion»,⁶⁷ men et receptionsæstetisk 'Leerstelle' i Isers forstand.⁶⁸

* * *

Sammenfattende må man nok afvise at betegne Bangs poetik som særligt 'filmisk'. Bang prøver ganske vist at visualisere alt det, som sker (inden for mulighedernes rammer i et symbolsk medium som sproget), men uden hjælp af et kamerablik. Han følger ganske vist det 'filmiske' princip at opløse et tidsforløb i diskontinuerlige enkeltscener, for at derefter montere disse scener til et kontinuerligt forløb, men hans interesse gælder mindre fremgangsmådens temporal-spatiale implikationer og snarere konstruktionen af den mest virkningsfulde »yderste Illusion af bevæget Liv». Når Bang taler om illusionen om bevæget liv i dette citat, henviser han efter min mening næppe til den banale kendsgerning, at 'bevæget liv' kun kan nås i overført betydning i et symbolisk medium som litteratur (i modsætning til filmens ikoniske og indexikalske medium, når man holder sig til Peirces skelnen) – Bang var meget opmærksom på de forskellige kunstarters og mediers særlige love.⁶⁹ For Bang er »bevæget Liv» jo netop ikke den fænomenologiske overflade, men de handlende personers følelses- og tankeliv, som med hjælp af illusionen skal formidles til læseren. Når de 'filmiske' ansatser i Bangs poetik altså ikke rigtigt får lov til at udfolde sig, er grunden efter min mening fremfor alt den, at det for Bang ikke drejede sig om »the redemption of physical reality», som undertitlen på Siegfried Kracauers *Theory of Film* (1960) lyder. Bangs figurer beskrives ikke udefra, fordi de lider under modernitetens svøbe, at den ydre realitet er den eneste, som man kan være sikker på, og fordi der – som i f.eks. Dos Passos' romaner – kun findes »the character's profound emptiness» under overfladen.⁷⁰ Katinka Bai eller Huus har uden tvivl et rigt nuanceret følelsesliv, og måske kan man sige det samme om Katinkas ægtemand. Bangs *teknik* må ikke sammenblandes med et filosofisk udsagn.

Panofsky påstår i sin artikel om »Stil og medium i film»:

Alle de tidligere billedkunstarters processer stemmer i større eller mindre grad overens med en idealistisk verdensopfattelse. Disse kunstarter opererer så at sige oppefra og nedefter og ikke nedefra og oppefter; de starter med en idé, der skal projiceres i et formløst materiale, og ikke med objekterne, der udgør den fysiske verden.⁷¹

Dette udsagn kan også overføres på Bangs angiveligt så 'filmiske' realisme og impressionisme, som man nok hellere bør karakterisere som dramatisk. At Bang i »Impressionisme» bruger scenebilledet, at impressionisten er altfor tilbøjelig til at rykke hver eneste enkelthed »helt ned til Lamperækken» (*Im*, s. 639), er sikkert ikke noget tilfælde. Man skal heller ikke glemme, at f.eks. cirka halvdelen af *Ved Vejen* udgøres af dialoger. Med rette har Nilsson fremhævet betydningen af skuespilleren og især oplæseren Bang for udviklingen af hans impressionistiske program.⁷²

Bang overlod »the redemption of physical reality» til fotografiet (og efter 1896 i Danmark til filmen), men han formulerede sin egen poetik i et opgør med fotografiet. Han reagerede på den moderne iagttagelsesmodus, som han og delvis også

hans kritiker Skram allerede havde beskrevet med billeder, som senere igen brugtes i de første reaktioner på den tidlige biograf, med en poetik, som ganske vist sensibelt reciperede denne iagttagelsesmodus, men samtidigt prøvede at finde et svar, som passede til litteraturens eget medium. Derved udnyttede han litteraturens muligheder for at forsyne læserne med en æstetisk erfaring, som andre medier ikke kunne tilbyde på samme måde.

Noter

¹ Herman Bang: *Ved Vejen*. Udgivet af Dansk Lærerforening ved Klaus P. Mortensen. 2. udgave. Kbh: Gyldendal, 1974, s. 95. (I det følgende citeret som 'VV' i den fortløbende tekst.)

² Claus Secher: *Seksualitet og samfund i Herman Bangs romaner*. Kbh: Borgen, 1973 (= Borgens Billigbogs Bibliotek; 24), s. 142.

³ Denne erfaring er selvfølgelig også kendt i præmoderne tider, men blev først typisk for de moderne tider i mediernes tegn, fordi stadig mindre virkelighed iagttages i de moderne tider uden om mediernes filter. Se herom: Werner Faulstich (udg.): *Grundwissen Medien*. München: Fink, 1994 (= utb; 1773), s. 29.

⁴ Secher, s. 113ff; Klaus P. Mortensens »Vejledning«. I: Bang: *Ved Vejen*, s. 202ff. Begrebet 'impressionisme' blev dog først direkte anvendt i 1890.

⁵ Niels Holm-Petersen: »Udviklingen af impressionismen i Herman Bangs forfatterskab før 1885«. I: Steen Lekven (red.): *Extracta 3*. Kbh: Akademisk forlag, 1971, ss. 108-116. Torbjörn Nilsson fremhæver i sin studie, at Bang har ændret sin teknik i 1885, men er nødt til at indrømme om *Ved Vejen*: »Den är inte på samma sätt bangskt impressionistisk som t.ex. Tine är det och som Bang i de programartiklar, som följde efter denna roman, själv krävde, att ett verk skulle vara det.» (*Impressionisten Herman Bang. Studier i Herman Bangs författarskap till och med Tine*. Sthlm: Norstedts, 1965, s. 175.)

⁶ Se fremfor alt: Laurent Mannoni: *Le grand art de la lumière et de l'ombre – archéologie du cinéma*. Paris: Editions Nathan, 1994; og: Herman Hecht: *Pre-Cinema History: An Encyclopaedia and Annotated Bibliography of the Moving Image before 1896*. Udg. af Ann Hecht. London: Bowker-Saur, 1993; men se også: Lorenz Engell: *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt am Main, New York og Paris: Campus, 1992 (= Edition Pandora; 7), s. 34ff; Werner Nekes: *Von der Camera Obscura zum Film. Eine Ausstellung zur Vorgeschichte des Films*. Mühlheim an der Ruhr: MüGa Landesgartenschau, 1992; *Perspektiven. Zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung, 1: Vom Guckkasten zum Cinématographe Lumière*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, u.å. Joachim Paech understreger stormagasinet, samlebåndets og ikke mindst togrejsens betydning for præfigureringen af den nye måde at se på (*Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988 (= Sammlung Metzler; 235), s. 64ff).

⁷ Arnold Hending: *Herman Bang paa Film*. Kbh: Kandrup & Wunschs Forlag, 1957, s. 17.

⁸ Harry Jacobsen: *Den tragiske Herman Bang*. Kbh: Hagerup, 1966, s. 86.

⁹ Mortensen, s. 228f, s. 230.

¹⁰ Bjørn Rasmussen: »Herman Bang som filminstruktør«. I: *Fyens Stiftstidende*, 9.II.1947. Genoptrykt i: *Bjørn Rasmussen om dansk film*, i udvalg ved Kaare Schmidt. Kbh: Institut for filmvidenskab, 1978, s. 41.

¹¹ Citeret efter: Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Medien in Forschung und Unterricht, Serie A, 15), s. 249.

¹² Joachim Paech: »Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus». I: Harro Segeberg (udg.): *Mediengeschichte des Films*, bd. 1: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*. München: Fink, 1996, s. 239ff; Robert Richardson: *Literature and Film*. Bloomington og London: Indiana University Press, 1969, s. 38ff; Paech (1988), s. 45ff.

¹³ Se herom: Paech (1996), s. 237ff.

¹⁴ Richardson, s. 64.

¹⁵ Sammesteds, s. 60. Richardsons opsporing af 'litterære ækvivalenter' er ikke uden komik, når han sammenligner f.eks. receptionsakten i biografen (jævn hastighed ved filmens forevisning, ingen afbrydelse, faste pladser for tilskuerne, det er ikke muligt at bladre tilbage osv.) med sonettens faste form som ækvivalent. (s. 72)

¹⁶ Alan Spiegel: *Fiction and the Camera Eye. Visual Consciousness in Film and the Modern Novel*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1976, s. xii.

¹⁷ Om den kulturvidenskabelige diskussion generelt jf.: Bernd Henningsen og Stephan Michael Schröder (udg.): *Vom Ende der Humboldt-Kosmen. Konsturen von Kulturwissenschaft*. Baden-Baden: Nomos, 1997; om kulturvidenskabens udvikling specielt: Stephan Michael Schröder: »Von Gélées, symbolischen Formen und drohender Balkanisierung der Wissenschaft. 150 Jahre Begriffstraditionen von 'Kulturwissenschaft'». I: Sammesteds, ss. 57-99.

¹⁸ Harro Segeberg: »Vorwort». I: Segeberg (udg.), s. 7.

¹⁹ Engell, s. 44.

²⁰ Se fremfor alt: Spiegel, Paech (1996), Keith Cohen: *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*, New Haven 1979; desuden: Edward Murray: *The Cinematic Imagination. Writers and the Motion Pictures*. New York: Frederick Ungar, 1972; Claude-Edmonde Magny: *The Age of the American Novel. The Film Aesthetic of Fiction between the Two Wars [L'Age du roman américain (1948)]*; oversat af Eleonor Hochman]. New York: Frederick Ungar, 1972.

²¹ Se herom: Thomas Kleinspehn: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989.

²² Citeret efter: Cohen, s. 34f.

²³ Spiegel, s. 6.

²⁴ Herman Bang: »Lidt om dansk Realisme». I: Herman Bang: *Realisme og Realister. Portrætsudier og Aforismer*. Kbh: Gyldendal, 1966 (= Gyldendals uglebøger; 160), s. 12. (I det følgende citeret som »dR» i den fortløbende tekst.)

²⁵ Herman Bang: *Under Aaget. Noveller*. Kbh: Schuboths Boghandel, 1890, s. 15.

²⁶ Billeder af Italien var et yndet motiv i 19. århundredets visuelle medier som panoramer, dioramer, kosmoramer osv., se f.eks.: *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main og Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1993, s. 205 og s. 232.

²⁷ Spiegel, s. 66.

²⁸ Engell, s. 34.

²⁹ Nilsson, s. 179.

³⁰ Sammesteds.

³¹ Charles Baudelaire: »Salon de 1859». I: *Curiosités, Esthétiques*. Udg. af M. Jacques Créret. Paris: Louis Conard, 1923 (= *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*), s. 270f.

³² Sammesteds, s. 272.

³³ Verner von Heidenstam: »Renässans. Några ord om en annalkande ny brytningstid inom litteraturen». I: *Verner von Heidenstams Samlade verk*, udg. af Kate Bang og Fredrik Böök. Bd. 18: *Stridskrifter*. Sthlm: Bonniers, 1944, s. 16.

³⁴ Sammesteds, s. 24.

³⁵ Sammesteds, s. 25.

³⁶ Herman Bang: »Impressionisme'. En lille Replik». I: *Tilskueren 7* (1890), s. 692. (I det følgende citeret som »Im» i den fortløbende tekst.)

³⁷ Klaus P. Mortensen sammenfatter Bangs poetologiske udvikling mellem 1879 og 1890 bl.a. sådan: »Hvor virkelighedsgengivelsen oprindeligt var målet for teoretikeren Bang [= 1879 i »Lidt om dansk Realisme»; SMS], dér er den blevet midlet for den impressionistiske

prosakunstner Bang.» («Det moderne gennembrud». I: Jette Lundbo Levy, Klaus P. Mortensen og Erik A. Nielsen: *Litteratur-historier. Perspektiver på dansk teksthistorie 1700-1970*. 2. oplag. Kbh: Danmarks Radio, 1996 [1994], s. 220.) Forskellen mellem Bangs to positioner ligger dog efter min mening snarere i *begrundelsen* af sammenhængen mellem fremstillingens genstand og den anvendte teknik.

³⁸ Spiegel, s. 66.

³⁹ Sammesteds, s. 90. Jf. også: Paech (1996), s. 248.

⁴⁰ Jf.: Cohen, s. 13ff.

⁴¹ Cohen, s. 110: »The leveling of self and objects is, we have seen, built into the cinematic medium itself.» Jf. hans kapitel om »Objects, inside and out», s. 109ff.

⁴² Bang: *Under Aaget*, s. 16f.

⁴³ Nilsson, s. 116.

⁴⁴ Mortensen (1996, s. 220) henviser med rette til, at den Bangske fortæller, »bag illusionen om kun at fremstille den umiddelbart foreliggende virkelighed, har opretholdt en autoritet, der ikke giver den gamle olympiske, alvidende fortællertype fra romantikkens romaner noget efter.»

⁴⁵ Erik Skram: »Et literært Rundskue». I: *Tilskueren* 7 (1890), s. 479. Jf.: Cohen, s. 22: »Since the sun casts its ray evenly, equally, and without discrimination on all the elements of the universe, the impressionist considers these elements equally, without predilection for any part.»

⁴⁶ Det kinesiske landskabsmaleri undgik centralperspektivet.

⁴⁷ F.eks. Cohen, s. 157: »the modern novelists have [...] staked a trail that leads to perspectival techniques strikingly similar to the continual shifting of angle and distance in the camera set-ups of cinematic narration, or montage.»

⁴⁸ Spiegel, s. 33.

⁴⁹ Gilles Deleuze: *L'image-mouvement: cinéma 1*. Paris: Editions de minuit, 1983 (= Collection »Critique»); og: *L'image-temps: cinéma 2*. Paris: Editions de minuit, 1985 (= Collection »Critique»).

⁵⁰ Walter Benjamin: »Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus» [skrevet 1937-39]. I: *Gesammelte Schriften*, bd. I.2. Udg. af Rolf Tiedemann og Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. Om sammenhængen mellem chok og film siger Benjamin i denne tekst: »Es kam der Tag, da einem neuen und dringlichen Reizbedürfnis der Film entsprach. Im Film kommt die chockförmige Wahrnehmung als formales Prinzip zur Geltung.» (Sammesteds, s. 630f.)

⁵¹ Stephan Berg: *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler, 1991, s. 62ff. Om forandringerne i den kulturelle opfattelse af rum og tid i Bangs tid se også: Stephen Kern: *The Culture of Time and Space. 1880-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983; desuden: Götz Großklaus: *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft; 1184); Mike Sandbothe og Walther Chr. Zimmerli (udg.): *Zeit - Medien - Wahrnehmung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

⁵² Kai Holberg: *Viser og Vers*. Kbh: Gyldendal, 1903, s. 26.

⁵³ Tom Gunning: »The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». I: *Wide Angle* 8 (1986:3/4), ss. 63-71.

⁵⁴ Cohen, s. 84.

⁵⁵ Spiegel, s. 163.

⁵⁶ Sammesteds, s. 208. Arnold Hauser skrev om forbindelsen mellem den moderne tidsopfattelse og filmens medium i sin monumentale *Kunstens og litteraturens socialhistorie*: »For i ingen anden genre kommer det nye tidsbegreb, hvis grundlæggende træk er samtidighed, og hvis væsen består i en rumliggørelse af tiden, så virkningsfuldt til udtryk som i denne yngste kunst, der er jævnaldrende med den Bergson'ske opfattelse. Overensstemmelsen mellem filmens tekniske midler og det nye tidsbegrebs kendetegn er så fuldkommen, at man føler det,

som om den moderne kunsts tidskategorier er opstået af den filmiske forms ånd og er tilbøjelig til at betegne filmen selv som den kunstart, der i stilhistorisk henseende er den mest repræsentative for nutiden.» (*Kunstens og litteraturens socialhistorie*, bd. 2: *Fra rokokoen til filmens tidsalder*, red. Mihail Larsen [*Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951/53; oversat af Sonja Eld]. Kbh: Rhodos, 1979 (= Bibliotek Rhodos), s. 463f.)

⁵⁷ Cohen, s. 98: »In the cinema [...] temporal distortion is more palpable, more fundamental to the medium».

⁵⁸ Karl Gjellerup: »Nogle Bemærkninger om 'Forhistoriens' Teknik». I: *Morgenbladet*, 14.7.1883.

⁵⁹ Skram, s. 478.

⁶⁰ Sammesteds, s. 479.

⁶¹ Sammesteds.

⁶² Sammesteds, s. 478.

⁶³ Citeret efter: Ib Monty: »Den tidligste danske filmdebat». I: *Kosmorama* 38 (1958), s. 35.

⁶⁴ Om ellipsens 'filmicitet' se f.eks.: Cohen, s. 182ff; Magny, s. 52ff (hun bruger dog begrebet på en lidt anden måde end jeg gør, idet hun definerer ellipsen som »a choice of elements, some (the images of film) registered mechanically, others (the novelistic description of the character's behaviour) reproducing reality as faithfully and impartially as possible» (s. 69)).

⁶⁵ Om Dos Passos' kinemorficitet se: Murray, s. 168ff; Spiegel, s. 176ff; Magny, s. 105ff og passim.

⁶⁶ Magny, s. 62.

⁶⁷ Cohen, s. 98.

⁶⁸ Jf. f.eks.: Wolfgang Iser: »Die Appellstruktur literarischer Texte». I: Rainer Warning (udg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. oplag. München: Fink, 1994, ss. 228-252.

⁶⁹ Bang skrev f.eks. i *Aus der Mappe* (Berlin: Hans Bondy, 1908, s. 131): »Versucht einmal, eine dramatische Szene aus einem Roman auf der Bühne darstellen zu lassen, und sie wird – zum Erstaunen aller – so undramatisch sein wie ein Heering. Nimm nur eine einzige Replik aus einem Roman und sprich sie von den Brettern herab, und so prachtvoll sie auch im Roman wirkt, sie wird nicht über die Rampe zum Zuschauer gelangen.»

⁷⁰ Magny, s. 61.

⁷¹ Erwin Panofsky: »Stil og medium i film» [*Style and Medium in the Motion Pictures*]; 1936]. I: Erwin Panofsky: *Billedkunst & billedtolkning. Udvalgte artikler*. Oversat af Else Mogensen. Kbh: Nyt nordisk forlag Arnold Busck, 1983, s. 166.

⁷² Nilsson, s. 115.

Per Erik Ljung

Att läsa poetik

Några anteckningar inför studiet av
Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*

I

Det är inte ofta man har anledning att gå i polemik med Ivar Harrie. Men när han i en utomordentligt insiktsfull och instruktiv recensionsartikel om Hans Ruins *Poesiens mystik* i *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* (2/3 1936) säger att undersökningen, trots sina nya kombinationer och riktlinjer, aldrig blir »en fullständig poetik», kan man få anledning att fundera en smula. Boken konkurrerar nämligen inte med Olle Holmbergs »försök att kartlägga Inbillningens Värld», skriver Harrie. Inte heller tävlar den med Hans Larssons *Poesiens logik*. I den var poesi det samma som litteratur i allmänhet, hos Ruin har termen sin »trängre betydelse», som synonym till lyrik.

Det är ingen oäven placering av Ruins bok i ett fält, som på svensk mark inte är särskilt omfattande, sedan litteraturhistorien i stort sett segrade inom ämnet och de systematiska eller estetiska dimensionerna marginaliserades i början av seklet.¹ Harrie hade kunnat nämna ytterligare några verk. Olle Holmberg själv utnämner Fredrik Bööks *Svenska studier i litteraturvetenskap* (1913) till »ett av svensk poetiks grundläggande moderna arbeten»² och då är han möjligen i det »trängre» hörnet av »poetik»; i den andra ändan, den bredare, närmast antropologiska, där Holmberg rör sig, finns naturligtvis böcker som Yrjö Hirns *Det estetiska lifvet* (1913) och John Landquists *Människokunskap* (1920), som båda saluterar i Holmbergs på en gång ekumeniska och distingerande arbete.³ Trots att fältet är litet finns här alltså verkligen några verk av betydande format; om flera av dem har det sagts att de borde översättas till något större språk. Det samma kunde väl gälla ett nyare verk som Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (1958). Via sitt ämne befinner sig Printz-Påhlson i det »trängre» hörnet av poetiken, men å andra sidan är det han som har haft mest blick för historiciteten i sina egna övertaganden, när han fick tillfälle att kommentera dem igen i sitt förord till andra upplagan 1996. Hans Ruins förord och efterskrift till andra upplagan 1960, liksom Hans Larssons kommentarer till *Poesiens logik* i den posthuma

Postscriptum 1944 är också upplysande, men av andra skäl, de utgör snarare finjusteringar av idéer och hållningar. Av de nämnda kom Hans Larssons *Poesiens logik* – just som Ernst Norlind hade önskat i början av seklet⁴ – i en fransk utgåva, *La Logique de la poésie* (Paris 1919), och fick vackra lovord. Det var den store språkforskaren Antoine Meillet som tyckte att filosofens ord om poesin var upplysande för den lingvistiska teoribildningen – trafiken mellan disciplinerna är av visst intresse: »Il est intéressant pour le linguiste de voir quel parti les poètes tirent de la langue. Car c'est dans la poésie que se manifestent de la manière plus complète les ressources de la langue; et il n'y a bonne poésie que là où la langue est amenée à rendre tout ce qu'elle peut exprimer.»⁵ – Olle Holmberg fick nöja sig med att själv hoppas på en översättning till engelska, tyska eller franska. Han nämner det i ett brev till Yrjö Hirn, som väl är den ende skandinaviske estetiker under första delen av detta århundrade som har haft någon egentlig internationell genomslagskraft.⁶

Men de inledningsvis utlovade invändningarna mot Harrie då, vart tog de vägen?

Jodå, att *Inbillningens värld* skulle vara en »fullständig poetik», eller att *Poesiens logik* skulle handla om litteratur i allmänhet, eller att *Poesiens mystik* över huvud taget skulle vara ett försök till poetik – det behöver man inte alls hålla med om. Särskilt som vi inte riktigt vet vad man ska mena med *poetik*.

II

Det gör nu inte så mycket, eftersom det öppnar ett vitalt fält. Det har oklara gränser men ett avgörande centrum. Poetik tycks kunna vetta åt alla möjliga håll, men rör till sist inget mindre än betingelserna för skapandet och upplevelsen av litteratur. Att det ofta kommit att handla just om poesin har sina intrikata historiska orsaker – Gérard Genette har försökt reda ut dem i *Introduction à l'architexte* (1979)⁷ – men är ingalunda givet. Poetiken har både vänt sig inåt mot poesin och ut i vidare kulturella sammanhang; till och med i en så specifikt lingvistisk lyrikteori som Roman Jakobsons finns ju hänvisningar ut i politikens och reklamens värld. Möjligen kan man undra om det verkligen är poetiken som breddas eller om det är andra studier som skaffar sig en viss legitimitet via poetikbegreppet, när nu nyhistoricismen tänker sig historiska händelser som *texter* och rör sig i riktning mot en »Poetic of Culture», samtidigt som de uppblomstrande studierna kring konstarnas samspel gärna ägnas åt »Interart Poetics» och till och med administrationen får sin »poetiska logik».⁸ I en livskraftig tradition tänker man sig dock att just poesin – qua språkets egen genre par excellence – är själva litteraritetens privilegierade och förtätade område. Den kan så omtalas under högst skiftande teoretiska auspicer. Paul de Mans idé om det litterära språket som människans mest precisa och därmed mest bedrägliga sätt att benämna och förvandla sig själv, Adornos utpekande av lyriken som det subtila mediet för negation och utopi,

Göran Printz-Påhlsons undersökning av »instrumenten», Helène Cixous och Julia Kristevas tankar på poesins språk som mer »semiotiskt» och mindre »symboliskt» än andra, och därmed närmare drömmarna och det undermedvetna – (och tendentiellt subversivt, hos Cixous), Gaston Bachelards utläggningar om dagdrömmens poetik; alla har de det gemensamt att de ger poesin en central plats. Men naturligtvis en plats som är central i förhållande till något större: existensen (de Man), samhället/moderniteten (Adorno), kunskaps teorin (Printz-Påhlson), könet och revolten (Cixous). Poetiken drar sig inte för de stora sammanhangen.

I samtliga fall kan poetikerna knyta an till en lång tradition. Det gör det tack-samt för analytikerna att känna igen tankegångar (»redan Aristoteles...») och lockande för kritikerna att bli blaserade (som om Pia Tafdrup enkelt reproducerade orfiska och romantiska hållningar i *Over vandet går jeg – en skitse til en poetik* 1991). Ändå ställs frågorna, gång på gång, på ett sätt som kan påminna om poesins eget sätt att fråga. Därmed kommer poetiken som reflexionsform att vetta åt minst två håll, in mot de »eviga» frågorna såväl som mot vetenskapernas skiftande och i bästa fall framåtskridande begrepps bildningar.

Olle Holmberg formulerar det på följande vis – och även om den idé om vetenskaplighet som han vill tillskriva naturvetenskapen (i dess motställning till »fantastifikationerna») inte är den samma som driver hans egen poetik framåt, så pekar han ut ett område mellan den relativt statiska konsten och den mer framåtskridande (natur-)vetenskapen där reflexionerna har sin plats: »Vetenskapens ord bli sannare och teknikens verk bli bättre år för år och generation för generation, men fantasins fiktioner bli icke bättre, ty de utgå från och vädja till det inom människan som icke blir bättre eller sämre, liksom skelettets byggnad och körtlarnas form icke blir bättre eller sämre, liksom armarnas antal icke bli större än två och hjärtat icke blir fler än ett. Vad som utvecklas i dikten är endast de kunskapselement den använder samt det sätt varpå inbillningen tekniskt sett göres publik.» Poetiken rör sig mellan dikten och vetenskapen och *mellan* betyder här inte i mellanrummet mellan båda, utan i raider fram och tillbaka och in på respektive domäner. Därvid stövlar den inte ogärna in i litteraturpolitiken: man skriver poetik för att staka ut gränser. Verlaines dikt »L'Art poétique» hör till poetiken, lika väl som Roman Jakobsons »Lingvistik och poetik» eller Manfred Bierwischs »Poetik och lingvistik». Det är inte avståndet till den litterära praktiken som är avgörande. Här får man vara hur teknisk eller teoretisk som helst; så länge man har något viktigt och/eller intensivt att säga om *saken*.

Det ger rätt vida räjonger. Från den implicita poetik som kan finnas i poesi (t ex i en klassicistisk »repertoarestetik»), över den i poetisk form explicita poetiken (Horatius, Mallarmé, Francis Ponge, Göran Printz-Påhlson), till de avantgardistiska -ismernas manifest eller Edith Södergrans berömda förord till *Septemberlyran*, och till veritabla, utarbetade diktarpoetiker som Søren Ulrik Thomsens och Pia Tafdrups (ska Staffan Söderbloms *Diktens tal – en poetik* 1996 räknas dit? eller Clemens Altgårds och Håkan Sandells *Om retrogardism* 1995?), till principiella poetik-texter av författare som också är kritiker (Karin Boye, Artur

Lundkvist, Erik Lindegren) eller sådana som snarare är kritiker än författare (Bengt Holmqvist, Horace Engdahl), eller sådana kritiker som snarare är forskare än kritiker, även om de också är författare (Fredrik Böök, Anders Olsson) – och längst ut i den riktningen finner man kanske scientistiska eller filosofiska försök att bedriva vetenskap eller kritisera vetenskap kring poesin.

Inte att undra på, alltså, att den 368 nummer omfattande »Bibliographische Handreichung» som beledsagar Heiko Uecker (Hrsg.), *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* (1997) – för tiden från 1940 och framåt – är så brokig.¹⁰

III

Texternas brokighet ger också möjligheter till studier och analyser av de mest skilda slag. Tänk bara på den specifika text/teori-ratio som erbjuder sig när det rör sig om litterära texter *om* eller försök att gestalta »teoretiska» idéer, liksom när vi har att göra med *teorier* som ska handla om texter. Stor vikt vid texten, mindre vid »teorin» – hos Verlaine, kanske? Mycket teori, lite »text» eller retoriska verknytningsmedel, hos Romain Jakobson? Specifik text, kanske en helt egen genre, i vissa texter av Gunnar Björling, Paul la Cour och Pia Tafdrup? Den *närhet* mellan dikten och talet om dikten, eller de förklaringsanspråk, som på ett eller annat sätt måste vara poetikens *force*, säkras inte av någon given diskursform.

Man ser det omedelbart, om man tar sig för att läsa Hans Larssons *Poesiens logik* (1899), Hans Ruins *Poesiens mystik* (1935) och Göran Printz-Påhlsons *Solen i spegeln* (1958) och tänker på dem just som texter. De skriver så olika. Och så bra. Larsson och Printz-Påhlson är själva poeter – Fredrik Böök menade att man kunde ana det redan i Larssons »teoretiska» studier¹¹ – och om inte Ruin är det, så är han i alla fall en utpräglad »lyrisk» prosaist, ytterligt mån om sina uttrycksmedel.¹² Kanske är han i detta sammanhang den mest lyriske av de tre – särskilt om man jämför honom med den nästan poängterat torra och principiella framställningsformen i Printz-Påhlsons bok. »Han är själv poet, men han ser inte sin uppgift i att bedriva propaganda för poesin», som Bengt Holmqvist skrev i en recension av boken där han trots alla lovord fränkände den »litterärt egenvärde».¹³ De skriver från så olika institutionella utgångspunkter: ingen av dem är uteslutande litteraturforskare. Det gör att deras verk i hög grad hamnar mellan skilda scener. Hans Larsson är filosof – och kan tillåta sig en viss distans till litteraturhistorikerna, samtidigt som han kan förefalla en del av filosoferna alltför fri i sina tankeflykter.¹⁴ Hans Ruin disputerar i psykologi och genomför sina undersökningar ute i Europa som stipendiat; senare kom han som bekant att erhålla en tjänst i estetik i Lund.¹⁵ Göran Printz-Påhlson publicerar flera av sina artiklar i *Kvälls-Posten*; och är väl en av de verkligt få kvalificerade svenska skribenterna inom området *criticism*. Också i institutionella termer rör sig poetiken verkligen i mellanrummen. Att skrifter som dessa har haft en avsevärd verkan, både i den akademiska världen och bland författarna är däremot ett faktum. Kanske också i

en viss »negativ» mening. När Karl Erik Lagerlöf i sin bok om den unge Vennberg hävdar att *Poesiens mystik* bromsade upp utvecklingen av den ironiska tidsdikten, så kan det ligga något i det, även om man i förstone naturligtvis måste protestera mot tanken att Ruin skulle vara den som håller fast vid »decorum»; själv var han ju snarare ute efter en viss diktens »morfologi», en kartläggning av hur vissa typer av erfarenheter tycks ha fått sina uttryck i poesin.¹⁶

Intressant är naturligtvis hur de olika positionerna påverkar sätten att skriva. Syns de specifika positionerna i texterna? För vem inrättas diskursens täthet? Några av analysområdena, om man nu tog sig för att göra allvar av att se poetik-texterna just som *texter*, vore sådant som *narrativitet* – in casu argumentation, komposition, *tematik*, det vill säga »värld», motsättningar, problematiker, *utsägelse*, hållning, stil, retoriska grepp, metaforer, hur läsaren skrivs in i texten. Vilket i sin tur pekar ut mot diskursen, ideologier, fördomar, vetande.

Här blir det emellertid bara tal om att ge några exempel på vad ett sådant studium kunde innebära.

IV

Att fråga efter textens art i *Poesiens logik* (1899) är inte särskilt långsökt. »Kompositionen» är nämligen ett nyckelbegrepp i Hans Larssons egen framställning. Själva genrens art säger han mindre om. Visserligen står det från början klart att det rör sig om det vi skulle kalla poetik. Man ser det av bokens titel, skriver Larsson: »det är min mening att behandla poesien från dess teoretiska sida». Dess kognitiva sida, skulle vi kanske säga idag, i motsättning till dess emotiva sida, som ju har dominerat i så mycken poesi-teori.¹⁷ Men nästan lika snart blir man klar över att det varken är någon normativ eller någon deskriptiv poetik i mer inskränkt mening. Här hänvisas både till hur uppsatser i historia och i geografi skrivs (s 140),¹⁸ till hur både vetenskap och pedagogik har mycket att lära av poesin (s 47) och till och med till matematikens framställningsformer (s 75). Framför allt pedagogiken aktualiseras ofta (»synekdoke är en förträfflig hjälp för tanken» (s 85)), och kanske vore det mer adekvat att tala om *Poesiens logik* som ett verk i »estetisk praxis» eller »estetisk kommunikation» – det är ingenlunda poesins *autonomi* som sätts i centrum, snarare dess *force* och anknytning till andra sociala aktiviteter.¹⁹ »Såväl det praktiska som det estetiska livet ryckes ner, när det ej får behålla sitt samband med det teoretiska», som det står i verkets allra sista rader (s 148).

Själv rör han sig också effektivt pedagogiskt, med suverän kontroll över kommunikationssituationen och utan att glömma att sokratiskt invitera läsarna och vädja till våra erfarenheter. Det gör han med ett »vi», som är vi människor, men också vi som just nu – synekdokiskt – är med i detta resonemang, och ett »jag» som ganska drastiskt och raskt håller i själva argumentationen. Inte ens det delikata tilltalsordet »du» känns malplacerat; Larsson arbetar närmast som en poet när

han utnyttjar mångtydigheten i pronominet. I avsnittet om »poesiens ordval» finns en passage av stor suggestion:

Ser du denna fågel, som sysslar mellan löven? Du ser honom, men du kan icke hejda dig. Vårens tåg skriker förbi dina ögon på det viset. Livet glider bort, bort, och varje ögonblick hälsar dig något, som aldrig mer skall gå förbi – men du orkar inte möta dess blick. Det märkliga är att du vill, men dock inte kan. Ty du har icke bråttom. Du skulle gärna dröja. Men vad är det då att stanna? Det är att uppmärksamma. Att fixera i blickpunkten således först och främst. Men är det nog? Vi antaga att du tvingar dig att betrakta denna fågel. Vitt på vingarna, ett band blågrått osv., egenskaperna a+b+c. Är det detta du vill? Ingalunda. Då har du icke ännu stannat. Ännu känner du att livet drager dig förbi utan att du griper det. Ty märk – det är icke fågeln du vill se, utan fågeln som led i din övriga värld, i luften, i löven, fågeln i livets festliga tåg. Du vill samla det hela i det lilla. Men nu stannade du där: i det ögonblick luften blev så tyst inne under löven, att liksom allting stod stilla. Men just då stod ingenting stilla. Det var då du förnam livets flod glida utför, och din tanke for genom din värld tyst och snabbt som endast tanken far. (s 42f.)

Lika effektiv är Larsson i sitt resonemang om kompositionen, där han ger den konstnärliga kompositionen ett generellt företräde – framför »grovlogikens» enkla uppdelningstekniker efter exempelvis kronologiska eller systematiska principer – eftersom »den samtidigt tillgodoser mer än en kompositionsprincip». Det handlar om tankemässig ekonomi – till exempel om att se skarpt vid första blicken och sedan dra ögat från föremålet och vända det igen »efter små mellantider». »Jag skulle tro, att en hästgranskare gör så» (s 138) – och vilka skulle vara större experter än just hästgranskare på att snabbt skaffa sig en intuitiv och riktig bild av sitt presumtiva investeringsobjekt?

»Mer än en kompositionsprincip» – ekonomin får styra också i Larssons eget arbete. »En figur är en komposition i smått», heter det (s 138) och kan utgöra schema för hela kompositionen: en dikt kan forma sig till en bild, ett diktverk kan vara en genomförd symbol, ett tal kan vara »uppbyggt efter planen av en antites eller klimax». Så borde det också gå att avtäcka Larssons egen framställning – i en del.

En sådan mikrokosm är det lilla pedagogiska prosapoemet ovan, där den suggestiva argumentationstekniken blir synlig. Det avsnitt som inleder boken erbjuder en lika instruktiv struktur. Det är komponerat i åtta små avsnitt, varav bara tre tillåts svälla ut över några sidor. Efter en kortare bestämning av vad det innebär att »känna i teoretisk mening», d v s uppfatta, och en antydning om skillnad mellan åskådning och minne, kommer så i det fjärde avsnittet ett lite längre resonemang om den glidande skalan mellan ett intuitivt och ett diskursivt sätt att uppfatta tingen. Förmedlande länk är imaginationen som i olika doser måste spela med i bägge: den är »invävd i all åskådning» (s 10). Det femte avsnittet ställer drastiskt och kort frågan om minnet – som inledningsvis ser ut att bara diskursivt kunna spolas fram, inte intuitivt. Larsson gör inte Prousts eller Benjamins distinktion mellan det viljestyrda minnet och det spontana, mycket plastiska »mémoire involontaire», som han dock är så väl förtrogen med. I det sjätte och sjunde avsnittet fylls framställningen på med allt större text- och argumentationssjök.

Den skiftande längden, konkretionen, och progressionen mellan de små styckena ger en särskild och behaglig rytm åt framställningen, som för tankarna till Larssons egna formuleringar kring just rytmen. Vårt tankeliv »är i själva sin födsel och i sina mest elementära yttringar rytmiskt», heter det (s 123) – också »under det tysta tänkandet» använder man sig av rytmen för att hålla reda på föreställningarna. Den rytm han begagnar i sin egen skrift har han själv signalementet på – och det är en rytm som bemäktigar sig läsaren samtidigt. Så organiskt tycks det fungera i *Poesiens logik* med dess diskreta *timing*: Hans Larsson har termer också för sådana processer – som när han karakteriserar talaren:

En god talare förstår att med paus sätta ett skiljetecken, så att man liksom känner sig befriad från det föregående och med fri uppmärksamhet vänder sig till det som kommer. Det blir formell reda på det viset. Han förstår också att beräkna åhörarens förmåga att ta emot och aktualisera föreställningarna. Han talar stundom i ett långsamt tempo och ger er för var föreställning just den tid ni behöver, och vet därmed mellan att låta föreställningarna aktualisera sig i våldsam fart, slag i slag; ty ibland kommer det just an på att aktualiserandet sker fort; vid det ringaste uppehåll inträder stagnation. (s 124f.)

Just så tycks rytmväxlingarna prickas in i Hans Larssons framställning här i början av *Poesiens logik*. Stagnation: aldrig. Fart och fläkt, utförliga exempel: när det behövs.

På makronivån hålls kompositionen samman av det Larsson kallade flera kompositionsprinciper på en gång. Från de minsta till de största enheterna löper den ena argumentationslinjen. Utgångspunkten är poesin »från dess teoretiska sida» och framställningen startar med de minsta byggstenarna, »poesiens ordval», och löper sedan mot storformen, kompositionen; därifrån öppnas rymden, liksom i inledningen, mot vidare vyer, mot etiken, »världsordningen» och livet – som »ryckes ner, när det ej får bibehålla sitt samband med det teoretiska». Det är Hans Larssons övertygelse och den blir noga motiverad genom framställningen. Denna kronologiska, argumentativa linje korsas av resterna av en mer mekanisk kompositionsprincip. Det är poetikens/retorikens traditionella genomgång av troper och figurer, med en första avdelning som omfattar sexton olika figurer från antites till synekdoke, och sedan de poetiska bilderna som får en egen avdelning i fyra mindre avsnitt.

Ska man fundera vidare kring egenarten i *Poesiens logik* finns det alltså en del att begrunda. Hur den faller in i – och riktar – som det heter, en rad kringliggande texttyper, läroboken i poetik, den filosofiska utredningen, det dagsaktuella inlägget i den estetiska debatten. Hur den förhåller sig till Larssons egna verk, som *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap* (1892) och *Studier och meditationer* (1899).

Att bildspråket får en egen avdelning är inte att undra på. Om en viss tidstypisk ambivalens kan spåras inför retoriken, så är behandlingen av *bilden* i desto högre grad framställningens *force* hos Hans Larsson. Det samma gäller för övrigt Hans Ruin – och inte minst Olle Holmberg, som inte har några problem med att matcha vare sig Freud eller den moderna kognitionspsykologin i fråga om insiktsfullhet eller sofistikonivå. Hans Larssons egna bilder är få, men effektiva. Inte sällan hämtas de från lantliga erfarenheter. »Tanken gror med två hjärtblad», heter det när antitesens psykologiska grund ska förklaras (s 68). »Den börjar med ett ställt mot ett annat» – det må så vara hos barnet, i den moderna psykologin eller hos Hegel. »Själva föreställningen om något involverar i sig sin kontrast. Föreställningen om flit för över till den om lättja.» Algirdas Julien Greimas kunde inte ha sagt det bättre.

Hans Larsson håller – som han uttrycker det – »öga på poesiens intuitionsarbete» (s 28), och tycks därvid ha en särskild blick för själens finaste rörelser. Till och med det plötsliga avbrytandet, som väl inte stod särskilt högt i lyrisk kurs i filosofens samtid (men desto högre t ex i fyrtiotalets poesi), får något skönt över sig i Hans Larssons version. »Det plötsliga avbrytandet lämnar åt den hörande att tänka sig resten, som därför kan framstå starkare, än om meningen avslutas», skriver han. »Tanken vaknar därvid, liksom mjölnaren, när kvarnen stannar.» (s 79) Den subtila personifieringen av tanken återkommer, när själva vägen från föreställning till ord kommer på tal. En inre rytm tycks ta form – utan att det syns i yttre åthävor och utan att ord tycks anmäla sig. »Märk att just när du tänker som bäst, så blir du ganska stillsam till det yttre, men då rör sig tanken så tyst och behändigt – och rytmiskt. Jag undrar om ej de bästa tankarna först avspelas som en rytmisk pantomim i huvudet. Det blir alldeles tyst. Så stiger en tanke fram på scenen – och det är hans tysta spel som nu omsätter sig i ord.» (s 124)²⁰

Den rytmiska pantomimen kan vara av det excessiva slaget; till och med det starka känsloutbrottet kan behöva en hjälp av »teoretisk»art. Om något sägs vara vitare än snö, så finns det risk att det snövita visar fel. Hyperbolen får utvisa en riktning, skriver Larsson: »gå så långt du kan åt det hållet!» Eller som det heter i hans vackra metaretorik: »Det bär sig icke alltid för den livliga känslan att begagna ett exakt uttryck, liksom ej för den stolte riddaren att räkna de mynt han kastar ut.» (s 70 f.) De paradoxala insikter han vill förmedla har inget dunkelt över sig; det hindrar inte att han – liksom poeterna – tyr sig till paradoxer för att gestalta dem. »Konsten får ej ha till uppgift att upplysa: det är sant. Och dock vill jag påstå raka motsatsen på samma gång; därför att konsten upplyser bäst, när hon ej har för avsikt att göra det. Liksom den över huvud bäst fyller sina tendenser, när hon ej har för avsikt att göra det.» (s 75 f.)

Så är det. Och det är fullt möjligt att förklara varför.

Det kan naturligtvis te sig enkelt att peka ut det som är föråldrat och historiskt betingat hos Hans Larsson och Hans Ruin. Men det är ingen riktig poäng att nöja sig med det. Eller att tro att vi nu skulle veta så mycket bättre – en sådan tendens har onekligen funnits, inte minst när *Poesiens mystik* kom ut i nyttgåva 1960, mitt under den moderna semantikens glada dagar.²¹ Med Magnus William-Olsson kan man snarare förundras över att Ruin – och Larsson – i så hög grad har hamnat bland notapparaternas diskussionsämnen, i stället för att vara självklara utgångspunkter för teoretiska resonemang om dikten.²² Varken Göran Printz-Påhlson eller Bernt Olsson i *Vid språkets gränser* (1995) tycks till exempel ha haft anledning att intressera sig för sina lundensiska föregångare; trots att den förre har skrivit om poesins kunskapsvärde och den senare om det i poesin som vetter mot den mystiska erfarenheten. Kanske har det i Printz-Påhlsens fall något att göra med det han i sitt förord till nyttgåvan av *Solen i spegeln* omtalar som en tidstypisk naiv tilltro till skepsis och förnuftets seger över okunnigheten.

Nu kan ju överdrifter göras åt alla håll – William-Olsson »häpnar» för sin del över »aktualiteten» i Ruins arbete, därför att det lyfter fram dikten »som händelse». Möjligen är det typiskt att en poet och kritiker reagerar just så; medan akademikerna har tippat över åt andra hållet. Det är åtminstone William-Olssons antagande, att man kan njuta av »uppslagen och insikterna i en bok som *Poesiens mystik* då man sitter hemma och 'upplever', men aldrig då man sitter på tjänsterummet och bedriver 'vetenskap'.²³ Motsättningen är naturligtvis helt fruktlös. Inget hindrar ju att man läser dessa häpnadsväckande rika verk både historiskt och med sikte på deras ingalunda uttömda intellektuella produktivitet. Vilken är historiciteten i de sätt att läsa och uppleva som de tematiserar? Vilka idéhistoriska, personliga och situationsavhängiga förutsättningar driver deras framställningar? På vilka punkter kan deras idéer sättas i förbindelse och dialog med senare poetik-tankar? Finns det frågor som har blivit helt obsoleta? Varför?

Varken den antikvariska kuriosan eller någon hotande metafysik behöver anfäktas ett sådant studium. Att fördjupa sig i poesins »mystik» och intuitionens nödvändighet har ju inte automatiskt med någon antirationalism att göra; det går utmärkt väl för sig att med sunda vätskor i behåll studera exempelvis det som Paul H. Frye i *A Defense of Poetry* har kallat »The Ethics of Suspending Knowledge».²⁴ Kanske kan det rent av tjäna som en påminnelse om ett närmast antropologiskt behov av något som fenomenologiskt sett föregår upplysningen och som får oss att både skriva och läsa.

Och där rör vi oss på fält där man ingalunda har kommit så mycket längre än Hans Larsson och Hans Ruin. Snarare tvärtom.

Noter

¹ Carl Fehrman, »Estetikens återkomst. Ett stycke lundensisk vetenskapshistoria kring Henrik Schück, Ewert Wrangel, Albert Nilsson, Fredrik Böök och några till», *Vetenskaps-societeten i Lund Årsbok 1987*.

² Olle Holmberg, *Inbillningens värld. Senare delen. Poesien – andra halvbandet*, Stockholm 1930, s 97.

³ Se bara hur han *klarar av* Hans Larssons »intellektualistiska» ståndpunkt i fråga om metaforerna i en not i *Senare delen. Poesien – första halvbandet*, Stockholm 1929, s 299; på andra håll kan man notera hur Holmberg lyfter fram teoretiska poänger ur Hirns mer historiskt upplagda undersökningar – t ex i *Barnlek* (1916), se t ex *Första delen – Fantasien*, Stockholm 1927, s 188.

⁴ Jag förutsätter helt fräckt att Norlind inkluderade *Poesiens logik* när han i den unglitterrära kalendern *Från Skåne* 1903 skrev att *Intuition* (1892) skulle ha fått ett oberäkneligt värde som kulturinsats om den hade »slungats in» i den europeiska litteraturen på något kulturspråk, jfr min »Poeternas landskap», i Louise Vinge (red), *Skånes litteraturhistoria I*, Malmö 1996, s 62f.

⁵ *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 22 (1920), s 177; artikeln har uppmärksamats av den idéhistoriskt observante Bertil Malmberg i ett resonemang om begreppet »kollektivspråk» i »Système et méthode: trois études de linguistique générale»; se förf:s *Linguistique générale et romane*, The Hague, Paris: Mouton 1973, s 31.

⁶ Jfr »Yrjö Hirns litterära verksamhet», Bibliografi uppgjord av Sven Hirn, *Historiska och litteraturhistoriska studier* 29, Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland 338, Helsingfors 1953; Olle Holmbergs brev till Yrjö Hirn 6/12 1932 finns i Yrjö Hirns *Kirjekokolma* – brevsamling – i handskriftsavdelningen på universitetsbiblioteket i Helsingfors; jfr min »Yrjö Hirn och den litterära estetiken», *Nordisk estetisk tidskrift* 6 1991.

⁷ Numera på svenska, »Introduktion till arketexten», i Eva Hættner Aurelius & Thomas Gøstelius (red), *Genreteori*, Lund: Studentlitteratur 1997.

⁸ Se Stephen Greenblatt, »Towards a Poetic of Culture», i H. Aram Veeseer (red), *The New Historicism*, New York: Routledge 1989; Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling (ed) *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi 1997; Kaj Sköldberg, *Administrationens poetiska logik*, Lund: Studentlitteratur 1990.

⁹ Olle Holmberg, *Inbillningens värld. Första delen – Fantasien*, Stockholm 1927, s 327.

¹⁰ Volymen utgör Band 39 av *Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik*, Herausgegeben von Heiko Uecker; Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1997; se också Ivar Lærkesens inledande »Poetikens felt».

¹¹ I en recension av Hans Larssons »På vandring», *Svenska Dagbladet* 11/5 1909 – »den tåliga analysens borringar ha nått den åder, där poesin springer fram som en klar källa».

¹² Det gällde både i tal och i skrift – jfr Olof Ruin, *Spänningar – Finland speglat i en familj*, Stockholm 1987, s 14 och Staffan Björcks minnesord i *Kungliga Humanistiska Vetenskaps-samfundet i Lund. Årsberättelse 1981*.

¹³ Bengt Holmqvist, »Printz-Påhlson preciserar», *Dagens Nyheter* 19/4 1958.

¹⁴ Det framgår av de dokument Alf Nyman citerar i sin analys av professorskonkurrensen i Lund 1899–1901 i fjärde kapitlet av *Hans Larsson. En svensk tänkareprofil*, Stockholm 1945.

¹⁵ Biografiska uppgifter om Ruin återfinns i Carl Fehrman, »Hans Ruin», *Vetenskaps-societeten i Lund. Årsbok 1981* och Roger Holmström, »Hans Ruin – psykologiserande kritiker och etiker», i förf:s *Karaktäristik och värdering. Studier i finlandssvensk litteraturkritik 1916–1929*, Åbo 1988.

¹⁶ Det är Inger Ring som senast har aktualiserat resonemanget, i *Minnet regngardinen genombröter. En studie av Ragnar Thoursies lyrik till och med Emaljögat*, Stockholm/Stehag 1997, s 279; den »morfologiska» inventeringen nämns på s. 60 i 1960 års utgåva.

¹⁷ Reidar Ekner diskuterar utförligt Larssons användning av begrepp som »teoretisk» och »logisk» i *Hans Larsson om poesi*, Stockholm 1962, se t ex s 72.

¹⁸ Jag citerar efter den normaliserade pocketutgåvan 1966 (med Gunnar Aspelins fina förord), men sidhänvisningarna är till originalupplagan.

¹⁹ Gerhard Plumpe diskuterar instruktivt den dubbla rörelsen: estetikens och poetikens sociala utdifferentering och försöken att göra den socialt relevant, i *Ästhetische Kommunikation der Moderne I–II*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1997. Ett upplagt exempel är Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, som Hans Larsson kom att behandla i *Den intellektuella åskådningens filosofi* (1920).

²⁰ Den metapoetiskt intresserade erinrar sig måhända Jesper Svenbros dikt »Pantomim», som inleder *Element till en kosmologi och andra dikter* (1979).

²¹ Se t ex Reidar Eknens erkänn samma anmälan i *BLM* 1960, s 617f., där han påpekar att Ruin i sitt nya efterord gott kunde ha varit lite mer up to date med referenser till t ex Charles Morris och teorin om ikoniska tecken.

²² Se »Dikten ger mer än den har. Om Hans Ruins *Poesiens mystik*» i förf:s *Obegränsningens ljus. Texter om poesi*, Stockholm: Gedin 1997, s 17.

²³ A.a., s 19.

²⁴ I förf:s *A Defense of Poetry. Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford University Press 1995, s 200 ff.

Recensioner

HEINRICH F. PLETT (red.)

Renaissance-Poetik / Renaissance Poetics

Walter de Gruyter,

Berlin, New York 1994

Humanismen innebar ett oerhört uppsving för litteraturteorien. Aristoteles' *Poetik* översattes 1498 till latin av Giorgio Valla och utgavs tio år senare. I spåren följde under de närmaste 100-talet år en mängd mer eller mindre självständiga handböcker i poetik. De flesta skrevs av italienare, på latin men ibland på italienska, och de blev vägledande för de franska, spanska, engelska och tyska.

Renässanspoetiken är givetvis väl utforskad. Grundläggande studier gjordes kring förra sekelskiftet av Karl Vossler, J.E. Spingarn och andra. År 1959 kom Vernon Halls *Renaissance Literary Criticism*, där poetikens sociala innebörd framhävdes. I början av 1960-talet kom två viktiga verk om den italienska renässanspoetiken, B. Hathaways mer systematiska *The Age of Criticism* av 1962 och Bernard Weinbergs magistrala, mer historiskt upplagda, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* av 1961.

De senaste decenniernas återupptäckt av retoriken har fått betydelse för synen på renässanspoetiken. Redan Weinberg fäste uppmärksamheten på att Aristoteles i den italienska renässansen tolkades i retorisk riktning. Under 1970- och 1980-talen kom flera arbeten, som demonstrerade hur djupgående »retoriseringen» av litteraturen, litteraturpedagogiken och litteraturreceptionen var under renässansen.

Den antologi som här recenserar är i hög grad präglad av insikten om retorikens betydelse. Utgivaren, Heinrich F. Plett, har själv tidigare publicerat en bok om engelsk renässanspoetik med titeln *Rhetorik der Affekte: Englische Wirkungsästhetik im Zeitalter der Renaissance* (1975), och år 1993 gav

han ut en pendang till den nu aktuella antologien, *Renaissance-Rhetorik/Renaissance Rhetoric*. Liksom denna är den nya antologien trespråkig: av de nitton bidragen är tretton på tyska, två på franska och fyra på engelska.

I sin inledning gör Plett en rad bestämningar. En gäller vad som är renässans, en annan vad som är poetik. Beträffande den förra är Plett generös och låter inte bara 1500-talets poetiker utan även en stor del av 1600-talets falla under rubriken. Gränsen lägger han vid La querelle des anciens et des modernes. Därför har också en specialstudie som Derek N.C. Woods om »Aristotle and Milton's Poetics» kunnat rymmas i volymen. Poetik är, framhåller Plett, av två slag: dels självständiga arbeten om poetik, dels tankar om poetik i vad han efter Genette kallar »paratextes», det vill säga förord, dedikationer, kommentarer och annat som fogats till litterära verk. Det är viktigt att sådant medräknas; för Sveriges del skulle en sådan definition ge plats åt en så viktig text som Spegels företal till *Guds Werk och Hwila*. Plett gör också några viktiga distinktioner. Han skiljer med Weinberg mellan tre traditioner: den från Aristoteles, den från Horatius' *Ars poetica* och den nyplatoniska, vartill han lägger den klassiska retorikens och den kristna exegetikens. Självklart flyter de olika traditionerna ofta samman, men distinktionen är ändå viktig. Vidare urskiljer Plett olika former och funktioner i poetiken: den argumentativa, den regulativa och den topiska. Den argumentativa har tre klasser: den apologetiska – många poetiker, såsom Philip Sidneys bekanta, utgör ett försvar för poesien – den eristiska, som introducerar och tar ställning till nya litterära företeelser, och den panegyriska. Den regulativa poetiken har sin främsta representant i Julius Caesar Scaligers berömda *Poetices libri septem* (1561) och fortsätter i franskklassicismen. Den

topiska poetiken är den som handlar om hur metaforer, sentenser, ordspråk med mera kan användas i poesien.

Forskningsöversikten över den italienska renässanspoetiken har skrivits av en av de främsta kännarna av epoken, August Buck. Han framhäver där tre nyckelbegrepp, nämligen imitatio, som är imitation av förebilder, mimesis och furor poeticus. Det sistnämnda begreppet finns oftast med men det rör sig mestadels om en munnens bekännelse. Bara inom den nyplatoniska traditionen får den poetiska »ytan» en central betydelse. Främst bland dessa poetiker står Francesco Patrizi, en av de mycket få som kände Longinus. En viktig iakttagelse är att redan Fracastoro talar om förmågan att framkalla häpnad som ett mål för poesien. Som bekant blir detta viktigt för Marini och barocken.

Av de andra uppsatserna, alla av intresse, skall bara några få presenteras. Rainer Stillers vänder sig i sin studie över mytologien i italiensk renässanspoetik med skärpa mot Jean Seznecs bekanta tes att renässansens syn på klassisk mytologi bara fullföljde medeltidens, där myterna överlevt. Under renässansen kom flera framställningar av de antika myternas innebörd, som återopades inte bara av poeter utan lika mycket av bildkonstnärer. De mest spridda är de som skrevs av Lilio Gregorio Giraldi, Vincenzo Cartari och Natale Conti. Användningen av antik mytologi var givetvis problematisk i en kristen epok. Stillers visar att två synsätt tävlade. Det ena var inomlitterärt. Myterna sågs där bara som dekoration i poesien. Det andra var utomlitterärt. Enligt den synen förmedlade myterna en moralisk eller rentav en teologisk sanning. Denna syn hade sin förutsättning i tanken om en uruppenbarelse, som levte, om än i fördunklad form, hos alla folk och kommit till uttryck i myterna. Stillers visar att den inomlitterära synen var utbredd, trots att de nämnda mytograferna ofta återopades. Som bekant kom franskklassicismen att bekänna sig till den inomlitterära synen, då myterna kom att bilda vad man kallades »les merveilleux».

Vi är vana att se stilen som ett personligt signum. Vi har också lärt oss, och retorikforskningen har inskräppt det, att så var det

inte under renässansen. Stil hörde där samman med ornatus, den språkliga utsmyckningen, och var bestämd av genre och social kontext. Att det inte förhåller sig riktigt så visar Wolfgang G. Müller i »Das Problem des Stils in der Poetik der Renaissance». Müller framhåller att bägge stilbestämningarna fanns redan i antiken. George Puttenham, som skrev en av de utförligaste och viktigaste poetikerna i England, menar att i vardagsspråket är stilen »the image of man» och speglar den talandes sinnesstämning: »For if the man be graue, his speech and stile is graue». Men när man skriver litterärt förändras stilen genom författarens konstnärliga strävan. För att beskriva vad som då sker använder Puttenham den retoriska poetikens vanliga bild av en klädnad. Det kunde vara värt att sätta in Puttenham's båda stilbegrepp i ett större sammanhang, nämligen det där det sociala livet betraktas som teater och människan endast i nattens eller naturens ensamhet är den hon är.

Genredistinktionerna är väsentliga i renässanspoetikens litterärt-sociala institution. Eller, rättare, tankarna om hur gränserna mellan genrerna överskrids. Heinrich Plett visar i »Gattungspoetik in der Renaissance» hur man rangordnade genrerne – som ibland kunde bestämmas till åtta! – i ett hierarkiskt paradigm men hur detta paradigm från retoriken kunde infiltreras av ett annat, som utgick från genrerens varkan. Det namn som nämns är också här Puttenham, som tydligen var ganska självständig i sin diktsyn. Han gick så långt att han försökte ordna genrerne efter två epideiktiska funktioner, lov och tadel. Genrer behandlas också i Barbara Bauers stora uppsats »Multimediales Theater», som handlar om den så viktiga jesuitteatern. Hon visar att jesuiterna avvek från Aristoteles, då de prövade blandformer inte bara mellan genrer utan också mellan konstarter och hur de negligerade läran om tidens och rummets enhet. De kunde ersätta antikens körer med emblematiske tableaux vivants och baletter. Risken var förstås stor att åskådarna bara tjuvades av det som talade till sinnena och inte märkte budskapet; Bauer talar också om jesuitteatern som en balansgång mellan effektsökeri och uppbyggelse.

Alla uppsatserna i volymen har väl inte samma tyngd, men tillsammans ger de en aspektrik bild av renässansens poetik.

Bernt Olsson

BERNT OLSSON
*Vid språkets gränser.
 Svenska 1900-talslyriker och
 frågan om ordens förmåga*
 Lund 1995

Bernt Olssons *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga* tar upp ett ämne som hittills varit förvånansvärt lite utforskat, nämligen diktarnas uppfattning om språket.

Bokens första del upptas av en magnifik översikt över den litterära språkdebatten från renässansen till modernismen. Här möter vi kortfattade men insiktsfulla beskrivningar av språkuppfattningen hos diktare som Shakespeare, Rabelais, Stiernhielm, Schiller, Hölderlin, Coleridge, Atterbom, Stagnelius, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Hoffmannsthal, Rilke, Valéry, Eliot, Marinetti, Hugo Ball, André Breton, Nelly Sachs och Paul Celan.

I den andra delen följer en serie mera utförliga presentationer av synen på språket hos ett antal svenska lyriker från 1900-talet, däribland Ekelund, Södergran, Diktonius, Enckell, Björling, Gullberg, Ekelöf, Lindgren, Vennberg, Tranströmer och Sonnevi.

Med utgångspunkt från väl valda exempel tecknar Olsson ett väldigt panorama över den västerländska litteraturens utveckling från renässansen till vår egen tid, varvid han kan visa att de flesta författare före romantiken hade en påfallande stark tilltro till språket och dess uttrycksmöjligheter.

Det finns många representativa exempel på denna inställning inom den av antikens språkoptimism inspirerade »humanism» som dominerat den västerländska kulturen alltsedan renässansen.

Under den språkoptimistiska huvudströmmen går emellertid en underström av misstro mot språket. Det finns ett antal diktare och tänkare som, inspirerade av bland andra Platon, Dante och de medeltida

mystikerna, ifrågasätter språkets möjligheter och ger uttryck för en språkessimism som från och med 1800-talet växer ut till ett huvudtema i litteraturen. Särskilt tydlig är denna tendens inom den lyriska modernismen. Hos diktare som Mallarmé, Hoffmannsthal, Rilke, Hugo Ball eller Paul Celan blir misstron mot språket paradoxalt nog en drivkraft till fortsatt skrivande.

Samtidigt finns bland de lyriska modernisterna också ett antal diktare som håller fast vid den urgamla tilltron till språkets makt och värde. Det gäller främst om surrealisterna, t.ex. André Breton, men också om flertalet av de konkretistiska poeter som verkade under 50- och 60-talen.

I detta spänningsfält mellan språkessimism och språkoptimism återfinns de flesta av de svenska poeter vilkas författarskap Olsson analyserar. Ett intressant exempel utgör det utomordentligt klagörande kapitlet om Vilhelm Ekelund.

Tonvikten i Olssons bok ligger på litteraturen före andra världskriget, men han tar också upp två diktare som fortfarande är aktiva, nämligen Tranströmer och Sonnevi. I avsnittet om Tranströmer tar Olsson upp ett centralt och ofta återkommande tema: möjligheten till kommunikation mellan olika delar av verkligheten. Det som Olsson här behandlar är inte bara kommunikationen människor emellan. Den starkaste tonvikten läggs på Tranströmers skildring av kontakten mellan människan och den utommänskliga verkligheten. Vad det framför allt gäller är kontakten med naturen, med det förflutna och med det gudomliga. Samtidigt betonas att det enligt Tranströmer egentligen inte går att skilja dessa olika delar av den utommänskliga verkligheten från varandra, eftersom allt är sammanvävt till en enhet.

Den viktigaste slutsatsen som dras i detta kapitel är att Tranströmer i allmänhet inte förefaller dela den pessimistiska uppfattning om språket som varit förhärskande under 1900-talet. Visserligen talar han ofta om svårigheten att finna de rätta orden för det han vill säga, men någon principiell misstro mot språket är det inte fråga om.

I avsnittet om Sonnevi blir bilden mera komplicerad och mångfacetterad. Det beror bland annat på att Olsson här lägger

tonvikten på de delar av Sonnevis författarskap där ambivalensen inför språket är som allra starkast. Särskilt gäller detta det tidiga 80-talet.

Olsson visar hur Sonnevi vid denna tid kan pendla mellan ett bejakande av språket och ett tvivel på det. Ibland ger han uttryck för en tilltro till språket som ter sig nästan religiös. Men han kan också formulera en kritik av språket som är så långtgående att den har få motsvarigheter i den svenska språkessimismens historia.

Sonnevis språkessimism söker sig olika uttryck. Ibland tar den formen av ett tvivel på språkets kommunikativa möjligheter, som t.ex. dess förmåga att förändra verkligheten eller att överföra sanningar från en människa till en annan. Vid andra tillfällen tycks han i stället mena att språkets makt är alltför stor. Vad han då tänker på är framför allt den roll som språket spelar i det politiska och ekonomiska förtryck som de härskande skikten utövar över sina undersåtar.

I detta sammanhang tar Olsson upp en speciellt intressant aspekt av Sonnevis språkuppfattning. Det är sambandet med de politiska förhållandena i samtiden. Olsson menar nämligen att Sonnevis misstro mot språket vid denna tid står i samband med hans besvikelse över utvecklingen i Sydostasien.

Vid språkets gränser är ett prov på svensk litteraturvetenskap när den är som bäst. Det hindrar naturligtvis inte att man på vissa punkter kan komma med en del invändningar.

Några av dem har att göra med bokens uppläggning i stort. Olsson har nämligen valt att helt bortse från den utveckling som de undersökta författarna genomgått. Detta blir särskilt problematiskt i kapitlet om Sonnevi. För var och en som noga följt detta författarskap står det klart att Sonnevis språkuppfattning genomgått dramatiska förändringar under den tid han varit verksam som diktare.

En annan invändning har att göra med den litteraturhistoriska ram i vilken de undersökta diktarna infogas. I stället för att knyta de aktuella författarskapen till den samtida språkdebatten, som periodvis varit mycket intensiv, begränsar sig Olsson nästan helt till att relatera dessa författarskap

till en uppsättning kanoniserade klassiker, som t.ex. Stiernhielm, Hölderlin, Wordsworth, Mallarmé och Rilke.

Men det finns också skäl att sätta frågetecken inför några av de generaliserande påståenden som Olsson gör i bokens avslutande kapitel. Ett exempel på en oriktig generalisering är Olssons uppfattning att den litterära språkdebatten i Sverige rört sig med ett mycket begränsat antal teman – så begränsat att man vid en utökning av det undersökta materialet inte skulle kunna förvänta sig att möta några andra tankar om språket än dem han själv diskuterat i sin bok. Det räcker dock att studera språkuppfattningen hos diktare som Lars Gustafsson, Tobias Berggren eller Katarina Frostensson för att vederlägga detta påstående. Här finner man en rad idéer om språket som överhuvudtaget inte berörs i Olssons bok.

En annan invändning måste riktas mot Olssons påstående att språkessimistiska attityder blivit mindre vanliga under de senaste årtionden än vad som var fallet under den period han själv koncentrerat sig på. I själva verket tycks det mig uppenbart att de senaste fyra årtiondena snarare präglats av att språkessimismen hela tiden vuxit sig allt starkare.

En första ansats till en utveckling i riktning mot språkessimism kan skönjas vid mitten av 50-talet. Dessförinnan hade språket varit ett jämförelsevis sällsynt ämne. Visserligen kan man, som Olsson visar, urskilja ett visst intresse för språkproblematiken hos några av de redan etablerade författare som vid denna tid fortfarande dominerar den svenska lyriken. Exempel på ett sådant intresse finner vi hos diktare som den sene Gunnar Björling, Hjalmar Gullberg, Gunnar Ekelöf och Karl Vennberg.

Ansatzerna är dock blygsamma i jämförelse med den våg av språkfilosofiskt inriktad lyrik som väller fram under decenniets andra hälft. Under denna period finner man en stor mängd dikter, i vilka språket är ett centralt ämne.

En sådan utveckling kan man som Olsson visar urskilja hos flera av de redan etablerade diktarna. Ett särskilt belysande exempel är Karl Vennberg. I de åtta diktsamlingar han publicerade fram till 1955

är det jämförelsevis ont om dikter som tematiserar språket. Men från och med decenniets mitt blir språket plötsligt ett centralt ämne i hans diktning.

Samma tendens kan kännas igen hos flera andra av de redan etablerade diktarna, som t.ex. i Ekelöfs *Strouantes* (1955), Björlings *Du går de ord* (1955), Gullbergs *Ögon, läppar* (1959) eller Stig Carlsons »Till de unga diktarna. Efter att ha läst BLM:s femtitalsnummer» (1958).

Men inriktningen mot språket är än starkare hos den nya generation av poeter och kritiker som under 50-talet är i färd med att skaffa sig en position på det litterära fältet. Tidstypiska prov på en upptagenhet av språket hittar vi i Göran Printz-Påhlsons *Dikter för ett barn i vår tid* (1956), Folke Isakssons *Blått och svart* (1957), Sandro Key-Åbergs *Barnet i enklykan* (1957), Ingrid Nyströms *Glesnader* (1957), Bo Carpelans *Landskapets förvandlingar* (1958), Osten Sjöstrands *Hemlöshet och hem* (1958), Majken Johanssons *Andens undanflykt* (1958), Petter Bergmans *Dagar, besinning* (1958), Lasse Söderbergs »Till Tomas Tranströmer» (1958), Göran Tunströms »Januari-trio» (1958), Staffan Larssons *Remi* (1959) eller Sven-Eric Liedmans »Semantikern» (1959).

Att tematiseringen av språket är ett tidstypiskt drag bekräftas för övrigt av en parodi på den s.k. »Lundaskolan» – representerad av bl.a. Göran Printz-Påhlson och Majken Johansson – som Göran Palm lät trycka i *Upptakt* 1958:2. I denna träffsäkra parodi är vad Palm kallar semantioticismen, d.v.s. tematiseringen av språket, ett centralt inslag.

Detta intresse för språkproblematiken skulle sedan under de följande årtiondena växa sig allt starkare. Särskilt markant blir detta från slutet av 70-talet. Det stora genombrottet kommer emellertid först efter decennietskiftet 79/80. Under de första åren av 80-talet genomsyras litteraturen och kulturdebatten av ett intresse för språket som saknar motsvarighet i den tidigare svenska litteraturhistorien.

Detta är allra tydligast hos den nya generation av unga diktare och kritiker som efter decennietskiftet tar över mycket av den litterära debatten. Men under 80-talets för-

sta år är den också mycket framträdande hos redan etablerade kulturpersonligheter som Aspenström och Forssell eller Bengt Emil Johnson, Göran Tunström och Lars Norén.

Karakteristiska exempel utgör Forssells *Stenar* (1980), Tunströms *Sorgesånger* (1980), Aspenströms *Tidigt på morgonen, sent på jorden* (1980), Bengt Emil Johnsons *Vinterminne* (1980), Lars Noréns *Hjärta i hjärta* (1980), Elisabeth Hermodssons *Gör dig synlig* (1980), Lennart Sjögrens *Stockholms central och andra folksåldikter* (1980), Tobias Berggrens *Threnos* (1981), Konny Isgrens *Simmaren* (1982) och Petter Bergmans *Barndomens gator* (1983). I alla dessa böcker finns en misstro, en ovilja eller ett hat mot orden, som går mycket längre än den ganska måttfulla språkpessimism som kännetecknar de diktare som Olsson undersöker.

Det torde alltså stå klart att Olsson har fel, då han hävdar att diktarnas intresse för språket skulle ha minskat under de senaste årtiondena.

Denna invändning hindrar inte att Olssons bok är en verklig guldgruva för var och en som intresserar sig för poesi eller för språkteoriernas inflytande på diktandet. Säkert kommer den i en framtiden att räknas in bland den svenska litteraturvetenskapens bestående klassiker.

Torsten Rönnerstrand

HEIKO UECKER (red.)
*Fragmente einer skandinavischen
Poetikgeschichte*

Texte und Untersuchungen zur
Germanistik und Skandinavistik, Band 39
Frankfurt am Main 1997

Vad är egentligen poetik i dag, frågar sig redaktören Heiko Uecker i förordet till antologin *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte*. Frågan tjänar som naturlig utgångspunkt för en närmare bestämning av volymens ämne och ärende – någon »systematische philosophisch-literarästhetische Poetik» gives ju icke sedan drygt 200 år. Istället tycks poetik stundom avse å ena sidan enskilda författares skrivsätt, deras

litterära teknik, och stundom samma författares programmatiska texter, deras avsiktsförklaringar. På så vis har poetikbegreppet blivit otydligt, menar Uecker. För att i någon mån minska den otydligheten väljer han därför att tala om »Autorenpoetik» eller »Künstlerpoetik», vilket i praktiken tycks avse den senare kategorin: poetologiska, självreflexiva texter av den självcentrerade författaren alltifrån Friedrich Schlegel och framåt. Följden av detta resonemang utläggs inte av redaktören, men tycks tydlig nog. Om poetiken upphört att vara en metavetenskap och heller inte bör identifieras med litteraturens immenenta kunskap om sig själv, ligger det nära till hands att tro att endast en möjlighet kvarstår, nämligen att poetiken är en genre i egen rätt.

En titel som *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* lovar både runt och tunt, kan man tycka. Runt därför att en skandinavisk poetikhistoria självfallet är gefundenes fressen för varje litterat. Tunt därför att vi ju samtidigt bjuds blott fragment av en sådan. Men i den schlegelska fragment-traditionen är som bekant fragmentet det enda möjliga supplementet för den helhet som gått förlorad, varför titeln noga taget lovar så runt någon rimligen kan lova i konstlerpoetikens tidevarv. Ambitionen är således allt annat än låg.

Rättnog kan därför också minst två kategorier av artiklar urskiljas: de författarskapsinriktade och de fenomeninriktade. I det förra fallet tillgrips det som väl numera får sägas vara standardmodellen i all författarskapsinriktad litteraturforskning, också den som inte menar sig ha specifikt poetologiska ärenden. Jag avser då det förlopp som består i att man först granskar författarens poetologiska utsagor, sedan kollationerar verkets skrivsätt och teknik mot dem, och därigenom åstadkommer en utläggning av författarskapets självförståelse (eller brist på sådan). Flera av de i detta sammanhang väsentliga skandinaviska författarskapen blir föremål för sådana utläggningar: Paul la Cour, Per Højholt, Inger Christensen, Pia Tafdrup, Gunnar Ekelöf, Lars Ahlin, Birgitta Trotzig, Jesper Svenbro, etc. När det gäller de fenomeninriktade artiklarna handlar det om interartiella problem (ex-

empelvis musik och dikt i modernismens diskurs), om ismer och manifest (exempelvis konkretismens) och om litteraturteoretiska problem (dokumentärlitteraturens status). Som synes är antologin helt inriktad på nyare litteratur. Gränsen bakåt har dragits vid 1940, främst av pragmatiska skäl, men också för att Uecker tycker sig kunna argumentera för »eine neue Wendung in der poetologischen Reflexion» vid denna tid.

Allt detta låter ju mycket bra. I praktiken är dock *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* på många sätt den typiska symposiedokumentationen. Bakom den lockande titeln döljer sig en samling artiklar som varierar både i kvalitet och i angelägenhetsgrad. Men framför allt är det helheten som är problematisk. Genom att redaktören, som alltid i dessa sammanhang, är i händerna på bidragsgivarnas osynkroniserade men i sig naturligtvis fullt legitima intressen, får volymen en litet slumpmässig karaktär. Frågan om historisk representativitet faller således. Att det då i praktiken kan handla mer om – för att ta ett belysande svenskt exempel – Stig Larsson än Göran Printz-Påhlson, är förstås begripligt, men likafullt beklagligt. Vad man får i sin hand är en volym som, de många kloka bidragen till trots, inte lever upp till den potential den faktiskt har. Men det tycks nu en gång för alla ligga i symposiedokumentationens genre.

Jag nämnde ovan att boken har minst två kategorier av artiklar. Den tredje kategorin är inte så mycket en kategori som ett enskilt bidrag, närmare bestämt volymens portalartikel, »Poetikens felt» av Ivar Lærkesen. Det finns anledning att ägna den litet större uppmärksamhet än övriga bidrag. Den skiljer sig från dessa redan i så måtto att den inte är tidsmässigt avgränsad till de sista femtio åren. Lærkesen börjar istället i romantikens estetik och Friedrich Schlegels modellbildande fragment, gör sedan nedslag hos Grundtvig respektive Kierkegaard, innan han tar steget fram till samma efterkrigstid som antologins andra bidragsgivare behandlar. Här aktualiseras en lång räckta (huvudsakligen danska) författare: Paul la Cour, Thorkild Bjørnvig, Per Højholt, Inger Christensen, Søren Ulrik Thomsen,

Pia Tafdrup, Niels Frank, Lene Henningsen, samt några andra, mindre bemärkta 90-talspoeter. Olikt övriga artiklar över-skrider han alltså också den enskilda künstlerpoetiken eller det enkilda fenomenet, vilket visar att syntetiserande grepp ryms också i den samtida poetikforskningen. Lærkesen hävdar föga överraskande att skandinavisk poetik, från romantiken och framåt, inte är en entydig tradition. Mer förvånande är kanske att han anser att »man näppe i første række vil bestemme poetik som en genre». Istället bör den ses som ett »sammensat felt». Det sammansatta i saken förtydligas som att poetiken »udgør et principielt æstetisk, epistemologisk og i en vis forstand også etisk felt».

Vad innebär det? Med tanke på att de texter Lærkesen diskuterar är renodlade künstlerpoetiker i stil med la Cours *Fragmenter af en dagbog*, kan hans genreskeptiska hållning verka besynnerlig. Men vitsen är att å ena sidan slippa ut ur genrehistoriens genetiska nystande, och å andra sidan komma bort från künstlerpoetikens originalitetsmytologi. Satsning på fältbegreppet öppnar för perspektiv bortom det enskilda författarskapet och de nedärvda periodiseringarna (romantik, symbolism, modernism). Genom att välja en rumslig istället för en temporal metafor som analytisk utgångspunkt kan han övertygande visa att poetiken under de senaste 200 åren inte främst har karaktären av en historisk förändringsprocess, där nyheterna gång på gång övertrumfar varandra enligt känt mönster, utan av en ständig artikulation av vissa återkommande estetiska, epistemologiska och etiska figurer. Poetikens fält kan, som det heter, »beskrives som et tema med variationer». Och däri får man efter avslutad läsning ge honom rätt, ty mängden belägg gör att de eventuella teoretiska invändningar som självfallet kunde resas förefaller mindre väsentliga. Apropå teori kan det tilläggas att Lærkesen håller en låg profil i detta avseende; de rader jag citerat utgör i huvuddrag den samlade självreflexionen. Inget fel i det. Likväl förtjänar det att påpekas att greppet förefaller vara det lyckosamma resultatet av en kritisk tilläggelse av Michel Foucaults allt annat än oproblematiske diskursteoretiska övervä-

ganden i *L'archéologie du savoir*.

Vilket är då det centrala »tema» som varieras på poetikens fält? Inledningsvis anför Lærkesen romantikens vilja att förbinda poesi och religion. Problemet återkommer både hos Grundtvig och Kierkegaard. Hos den förre avvisas både filosofins begreppslika och diktningens mystiska himmelsflykt. Poesin antar istället karaktären av en kvalitet i skapelsen, en synpunkt som Lærkesen finner artikulerad på nytt hos Bjørnvg. Grundtvigs hävdande av den poetiska bildens epistemologiska kvalitet repriseras i viss mån av la Cour. Kierkegaard å sin sida tar konsekvensen av subjektfilosofin, bryter med tanken på varje objektivt giltigt system och utpekar subjektiviteten som sanningens ort. Teologiskt innebär det att kristendomen endast låter sig förstås existentiellt, den blir ett åliggande som bara kan omtalas ärligt i pseudonymens form. Både subjektiviteten och maskeringen pekar fram mot modernismens villkor. Per Højholts »dekonstruktive metode» artikulerar senare positionen på nytt, om än med den skillnaden att där Højholt talar i poesins sak, talar Kierkegaard i prosans.

I dessa yttersta av alla dagar accentueras så samma grundläggande tema på nytt. Thomsens poetik pekar ut å ena sidan närvaron och å andra sidan det absolut Andra, Döden, som sina två poler, och återinför därmed religionens figur i en timlig kontext. I Tafdrups poesi finner man en vertikal relation, en gudsinstans, och hos Frank och Henningsen betecknar poesins självöverskridande en meditativ uppmärksamhet in mot det som inte låter sig utsägas. Lærkesen menar att spänningen mellan utsägelse och antydan, språk och tystnad, förefaller vara grundläggande i den poetiska självreflexionen. Ty vad är väl egentligen det utsägliga andra om inte detsamma som romantikerna benämnde som den högsta sanningen, universums enhet? Och ändå är det inte detsamma, invänder Lærkesen, eftersom aningen av enheten är avhängig en åskådning som man inte utan vidare kan tillerkänna giltighet. Likväl kvarstår en plats som aldrig låter sig inlösas restlöst. Därför kan Lærkesen rätt-nog också citera Ekelöf ur *Opus incertum*: »Det är till tystnaden du skall lyssna».

En sådan sammanfattning kan förstås bara antyda komplexiteten (och den påfallande homogeniteten) i de mönster som faller ut i denna poetikhistoria. Lærkesens grepp manar till efterföljelse, dels på ett principiellt plan, då han reser grundfrågan 'vad är poetik?' på nytt, och dels på ett specifikt plan, då andra tillämpningar pockar på. Hur ser »poetikens felt» ut i Sverige? *Fragmente einer skandinavischen Poetikgeschichte* kan, sina genrebestämda ofullkomligheter till trots, bli en användbar antologi.

Thomas Götselius

ARNE MELBERG

Några vändningar hos Hölderlin
Brutus Östlings Bokförlag Symposion
Stockholm/Stehag 1995

Med sin *Några vändningar hos Hölderlin* har Arne Melberg givit ett bidrag till diskussionen om en av diktningens verkliga giganter.

Denna diskussion har förts med iver utifrån de mest skilda utgångspunkter under hela nittonhundratalet och Hölderlinreceptionens moderna historia låter sig samtidigt avläsas som en provkarta på en rad av de viktigaste strömningarna inom inte bara litteraturteori utan också inom filosofi och politik. Bland bidragsgivarna kan namnkunniga gestalter som Heidegger, Adorno, Szondi, de Man och Blanchot nämnas.

Det är med andra ord i celebert sällskap Melberg befinner sig när han i sin anspråklöst betitlade samling studier ger sig i kast med att försöka observera några »vändningar» hos Hölderlin. Inledningen signalerar också en nästan bävande respekt inför de andens salonger i vilka Melberg med sin bok önskar vinna inträde.

Ty det är huvudsakligen de nämnda namnen som kommer att utgöra Melbergs samtalspartners, och det är likaså huvudsakligen inom de riktlinjer för Hölderlin-diskussion som dessa dragit upp som hans egen läsning uppehåller sig. Något som framförallt innebär att hans intresse koncentreras sig till den sene Hölderlin, och då i synnerhet till de mer eller mindre frag-

mentariska hymner som i svärtolkad handskrift överantvårdats åt eftervärlden i ett antal foliohäften.

Detta är på gott och ont, ty Hölderlins författarskap är betydligt rikare än vad en hastig översyn av efterkrigstidens mera uppmärksammade Hölderlinläsningar kan ge intrycket av. I Hölderlins författarskap ingår dramatik, såväl skönlitterär som filosofisk prosa och poesi i många olika genrer. Men det är uteslutande till de sene hymnerna som de mera namnkunniga Hölderlinexegeternas intresse koncentrerat sig, medan det övriga författarskapet har överlämnats åt den mera traditionella litteraturvetenskapen.

Boken inleds med tre korta kapitel som koncentrerar sig på var sin särskild aspekt av Hölderlins författarskap och skänker bakgrundsbelysning åt de fem följande i vilka Melberg själv utvecklar sina Hölderlinläsningar.

Det första av de inledande kapitlen behandlar den filologiska problematiken och skisserar hastigt Hölderlintexternas moderna utgivningshistoria. Melberg avstår själv från att ta ställning i de ofta komplicerade och inte minst ideologiskt laddade frågor som Hölderlineditionen ställts inför, men förmedlar belysande exempel på hur de olika editionsprinciperna gett underlag för textutgåvor av mycket olika karaktär. Framförallt har just de sene hymnerna kommit att stå i centrum för diskussionen om hur Hölderlintexten skall uppfattas. Möter vi i dessa svärtolkade och flera gånger omarbetade handskrifter, såsom utgåvorna av den s.k. Stuttgartutgåvan anser, tecken på en gradvis tilltagande själslig ohälsa, där det det gäller att tvätta fram en så ursprunglig och så »frisk» version som möjligt, eller återfinner vi här tvärtom, såsom Frankfurtutgåvans utgivare vill göra gällande, ett gigantiskt work-in-progress, där omarbetningarna vittnar om en alltmera tilltagande radikaliserings av det poetiska projektet, från vars fullbordan Hölderlin hindrades genom hospitaliseringen 1806? Själv använder sig Melberg av en utgåva av foliohäftena där texten ordnats enligt en synoptisk princip, där de olika textvarianterna renskrivits men ordnats i samma förhållande till varandra som i

manuskriptet. Texten framstår i denna gestalt snarast som ett partitur, som i tolkningen kan generera ständigt nya varianter.

Det andra kapitlet diskuterar utförligt Hölderlins kanske apokryfiska uttalande att »allt är rytm». Uttalandet citeras efter Bettina von Arnim, som i sin tur fått det refererat för sig av Hölderlins vän Sinclair. Om än autenticiteten alltså kan ifrågasättas så spelar det en avgörande roll för Melberg i hans närmande till de hölderlinska texterna. Med uttalandet som bakgrund kan Melberg framhålla hur intimt lierad Hölderlins poetiska praktik är med hans filosofi. Begreppet »rytm» hos Hölderlin utgör en utgångspunkt för de »vändningar» som Melberg vill uppmärksamma. Någon egentlig definition av detta för Melberg så centrala begrepp erbjuds inte, men det rör sig om en »figur» som kan beskriva såväl Hölderlintextens formella uppbyggnad som filosofiska tankestrukturer.

Det följande kapitlet ägnas Hölderlins filosofiska och estetiska författarskap och tar sin utgångspunkt i det berömda fragment som i modern tid fått bära titeln »Urtheil und Seyn». Detta fragment, som Melberg presenterar i översättning, tillhör tvivelsutan de grundläggande källtexterna för Hölderlins filosofiska uppfattning, men behandlas i Melbergs framställning lite väl hastigt. Den filosofiska bakgrund mot vilken Hölderlins täta formuleringar blir begripliga antyds bara i förbigående. Intrycket blir att Melberg överbetonar Hölderlins filosofiska modernitet och låter begrepp och problemställningar som hör hemma i den tyska idealismens allmänna fatabur, gälla för vittnesbörd om ett tänkande som i närmast dekonstruktiv anda betonar ursprunglig differens, reflexivitet och icke-identitet. Att Hölderlins text utgår ifrån en spinozistisk identitetsföreställning och laborerar med ett identitetsfilosofiskt nyckelbegrepp som intellektuell åskådning lämnar Melberg däremot okommenterat.

Melberg är också onödigt snål vad gäller teckningen av den intellektuella bakgrunden till Hölderlins filosofiska och litterära författarskap. Här skyntar visserligen namn som Kant, Fichte och Schiller förbi, men en fylligare bakgrundsteckning hade kanske på ett tydligare sätt kunnat visa på

vilket sätt Hölderlin och hans dikt både ansluter sig till och avviker från tendenser i hans samtid. Melberg ägnar visserligen ett kortare resonemang åt en jämförelse mellan Hölderlins poetiska praktik och Jena-romantikerna, och finner, i samband med den s.k. romantiska ironin åt vilken Hölderlin aldrig ses offra, att han kanske bäst låter sig betecknas som »postromantiker» (s.33), en term som mer än något annat är en mystifikation. Komparationer som ligger närmare till hands, som t.ex. mellan Hölderlin och Schiller i poetiskt avseende eller med Schelling i filosofiskt, saknas däremot.

Med dessa tre kapitel har Melberg tecknat en bakgrund för de läsningar som följer och det är i dessa bokens egentliga tyngdpunkt ligger.

I bokens fjärde kapitel kan Melberg genom att belysa Rousseaugestalten i Hölderlins diktning göra några preliminära observationer kring just den vändningens figur som han finner utmärkande för Hölderlindikten och i det fortsatta får han tillfälle att närmare precisera sina iakttagelser.

Det följande kapitlet behandlar Heideggers Hölderlinläsningar och utgör enligt min mening ett av bokens starkaste. Melberg går här i dialog med filosofen och styrkan i hans egen infallsvinkel blir tydlig då han genom att aldrig förlora den konkreta texten och det konkreta språket ur sikte lyckas lyfta fram den hölderlinska dikt som i Heideggers spekulation ofta skymms av ontologiska storheter som Dikt och Språk. Melbergs Heideggerläsning är sympatisk men långt ifrån servil och det perspektiv som anläggs både problematiserar och berikar mötet mellan den heideggerska filosofin och den hölderlinska texten. Melberg skriver här som litteraturforskare snarare än filosof, och visar hur de vändningar som även för Heidegger spelar en central roll i Hölderlins dikt, också äger sina direkta motsvarigheter på diktens konkreta utsägelsenivå.

Mot bakgrund av detta måste den ängsliga blygsamhet som Melberg inledningsvis markerar betraktas som mindre befogad. Visserligen träder han inte sällan själv i bakgrunden för att genom utförliga referat låta de namnkunniga föregångarna

komma till tals, men som granskningen av Heideggers Hölderlinbild illustrerar besitter han själv redskap som inte låter skämmas för sig. Vad han huvudsakligen kan bidra med är det litteraturvetenskapliga perspektiv som inte sällan riskerat att bortskymmas i de mera abstrakta utläggningar som de hölderlinska texterna blivit föremål för från filosofins sida.

Melberg är naturligtvis medveten om att Heideggers Hölderlinläsningar inte dikterats av några litteraturhistoriska eller »litteraturvetenskapliga» ambitioner och han undviker skickligt att hamna i den sorts ganska substanslösa kritik som ibland riktats mot Heidegger från litteraturvetenskapligt håll. Melberg lyckas i stället visa att en ökad uppmärksamhet på Hölderlin-diktens textuella särart faktiskt kan fördjupa Heideggers perspektiv.

De följande två kapitlen behandlar elegin »Brot und Wein» och Melberg tillåter sig här att sträcka ut i grundliga och mycket givande närläsningar. Användbarheten hos begreppet »vändings» blir tydligare när han här ger sig själv lite större utrymme att underbygga bärigheten i sina observationer och det blir också tydligt varför man hittills förgäves letat efter en precision av begreppet; det visar sig nämligen nödvändigt för Melberg att hålla det så öppet som möjligt just för att kunna applicera det på en rad olika nivåer, och på så vis kunna påvisa överensstämmelserna mellan filosofiska, mytologiska och rent språkliga och strukturella skikt i den hölderlinska texten.

Elegin ger också Melberg möjlighet att studera övergången mellan en elegisk och hymnisk diktion hos Hölderlin och dikten visar sig vara intressant inte minst därigenom att den representerar en övergång från Hölderlins tidigare till hans senare stil.

Den hymniska stilen utmärks av objektivitet och av en närmast kärv bildfattighet. Den karaktäriseras också av en syntaktisk komplexitet som gör att texten rör sig i gränslandet för det semantiskt meningsfulla. I den avslutande studien som behandlar vad som antas vara Hölderlins sista hymn får Melberg tillfälle att studera denna stil närmare. Här finner han en strävan mot ett icke-referentiellt språk och han vill visa hur

Hölderlins text rör sig i riktning mot ett »rent» utsägande. En tolkning som, som synes, knyter Hölderlin till en betydelsefull tendens i den modernistiska poesin.

Om Melbergs bok än innehåller många värdefulla enskildheter, så präglas den som helhet av en besvärlig obalans som gör den problematisk just som bok. I bokens tre första kapitel har Melberg, som påpekats, ambitionen att presentera en bakgrund till de följande läsningarna, men som sådan är den nog dessvärre otillräcklig. De följande studierna rör sig nämligen på en komplexitetsnivå som förutsätter en förtrogenhet med Hölderlintextens och Hölderlintolkningens problematik av ett helt annat slag än vad de tre korta kapitlen kan förmedla. Problemet ligger inte i Melbergs framställning, denna är tvärtom så pedagogisk man kan begära, utan snarare i själva ambitionen att på samma gång erbjuda en Hölderlinintroduktion och ett självständigt bidrag till den internationella diskussionen och detta till på köpet på bara dryga etthundra-femtio sidor, noterna oräknade.

Boken är inte, som man kanske annars kunde förvänta sig av dess inledande formulering om att Melberg önskar undvika »vetenskaplighet», populärt eller essäistiskt hållen. Den behandlar ett komplicerat författarskap och till på köpet några av de mest komplicerade frågeställningarna kring detta. Inte heller kan den gärna, såsom baksidestexten vill föreslå, fungera som en introduktion till den moderna Hölderlinforskningen, för även om Melberg i sin bok är frikostig med referat, är han tämligen ogin med både bakgrundsteckningar och förklarande kommentarer. För att till fullo kunna tillgodogöra sig de många resonemang som skyntar förbi, förutsätts nog någon form av förhandskännedom om de forskare och tänkare Melberg refererar till. Vartill kommer att den Hölderlinforskning som figurerar nästan uteslutande är den diskussion i gränslandet mellan filosofi och litteraturvetenskap som berör de sena hymnerna.

Av dessa anledningar måste man nog fråga sig vem Melbergs bok egentligen vänder sig till och i förlängningen varför han valt att presentera sina Hölderlinstudier i form av en bok som, som helhet betraktad,

känns otillfredsställande. Detta sagt inte minst eftersom det Melberg har att säga om »vändningarna» hos Hölderlin är betydelsefullt och tankeväckande. I synnerhet de fyra sista kapitlen hade förtjänat en annan inramning: antingen på sina ställen i en utförligare och mera genomarbetad Hölderlinintroduktion, något som, bortsett från det eminenta Hölderlinnumret av *Kris*, saknas på svenska, eller i något sammanhang där de haft bättre chanser att bidra till den internationella diskussionen.

Otto Fischer



MEDVERKANDE I DETTA NUMMER:

JOHAN ALMER är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

MONIKA ASZTALOS är professor i latin vid Göteborgs universitet.

ANDERS CULLHED är professor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

ANNA CULLHED är fil. lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

OTTO FISCHER är fil. lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

LARS GUSTAFSSON, Uppsala, är professor.

THOMAS GÖTSELIUS är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

PER ERIK LJUNG är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

ROLAND LYSELL är docent och universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

MATS MALM är forskare och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

ANDERS OLSSON är författare och litteraturforskare, bosatt i Stockholm.

BERNT OLSSON är professor emeritus vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

AGNETA REHAL är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

TORSTEN RÖNNERSTRAND är docent och universitetslektor vid Institutionen för humaniora, Högskolan i Karlstad.

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER är Dr. phil. vid Nordeuropa-Institut, Humboldt-Universität Berlin; för tillfället forskningsstipendiat i Köpenhamn.

JAKOB STABERG är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

~~U. C. S. I. K.~~

Det är till tystnaden du skall lyssna
tystnaden bakom apostroferingar, allusioner
tystnaden i retoriken
eller i det så kallade formellt fulländade.
Detta är sökandet efter ett meningslöst
i det meningsfulla
och omvänt
Och allt vad jag så konstfullt söker dikta
är kontrastvis någonting konstlöst
och hela fyllnaden tom
Vad jag har skrivit
är skrivet mellan raderna

Posttidning
75 kronor