
Tidskrift

För

Litteraturvetenskap

1995:2

TIDSKRIFT FÖR LITTERATURVETENSKAP

Redaktörer: Claes Ahlund (ansvarig utgivare), Margareta Björkman

Kassör: Nils Ekedahl

Prenumerationer: Marika Andræ

Recension & debatt: Marta Ronne

Produktion: Petra Söderlund

Redaktion: Marika Andræ, Nils Ekedahl, Otto Fischer, Bo Georgii-Hemming, Caroline Graeske, Eva Hemmungs Wirtén, Dorothea Hygrell, Maria Karlsson, Annika Olsson, Erik Peurell, Marta Ronne, Per Stam, Petra Söderlund

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap

Uppsala universitet

Litteraturvetenskapliga institutionen

Slottet ing. A0

752 37 Uppsala

fax: 018 / 50 31 93

e-mail: tfl@littvet.uu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen. De skall helst vara skrivna på Macintosh, företrädesvis i programmet Microsoft Word 5.1. Eventuella noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformas så att separat litteraturförteckning *inte* behöver användas. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen bör levereras dels i utskrift, dels på diskett, alternativt per e-mail. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer: 130 kr, för studerande 100 kr. (för 1996 150 kr respektive 120 kr). Lösnummerpris 50 kr. Dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1993 och tidigare, 20 respektive 30 kr. Lösnummer rekvideras från redaktionen, 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.

Omslag: Marta Ronne

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN 1104 - 0556

TIDSKRIFT FÖR 2 · 1995
LITTERATURVETENSKAP

Tjugofjärde årgången

INNEHÅLL

Stephan Michael Schröder: En fantastisk Historia om De Fem. Om tolkningen av Almqvists <i>Amorina</i> (1839)	3
Bjarne Thorup Thomsen: Maskine, Nation og Modernitet hos Andersen og Almqvist	27
Lars Burman: Kancellanserna i C.J.L. Almqvists <i>Amalia Hillner</i> (1840)	47
Margareta Björkman: Utmönstrad underhållning – exemplet Lafontaine	55
Debatt:	
Roland Lysell: Stagnelius "Bacchanterna" , begäret och "Olssons säck"	72
Recensioner:	81
Olof Hägerstrand, " <i>Juntan</i> " som realitet och hörsägen. <i>Makt och opinionerkring Uppsala universitet under 1790-talet</i> – Pierre Bourdieu, <i>Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire</i> – Roland Lysell, <i>Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens histo- ria</i>	



STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER

En fantastisk Historia om De Fem

Om tolkningen av Almqvists *Amorina* (1839)

I. Inledning

En del texter kan man beteckna som litteraturvetenskapens sorgebarn, och ändå – eller just därför – är dessa texter ofta våra älsklingsbarn.

Almqvists *Amorina* är en sådan text. Redan för sin författare var den ett sorgebarn. I tidskriften *Hermes* hade år 1821 publiceringen av "Amorina, poet. fuga" aviserats.¹ Men tryckningen avbröts 1822. Henry Olsson förklarade detta 1927 med att Almqvists farbror, biskopen i Härnösand, hade fått läsa tryckarkern och av omtanke om sin brorsons rykte köpt upp upplagan och låtit makulera den.² Denna tes accepterades länge av forskningen, ända tills Bennich-Björkman 1986 påvisade att Almqvists förläggare helt enkelt hade gjort konkurs och inte längre kunde eller ville uppbringa pengarna för att trycka färdig upplagan.³ Först 1839, efter framgången med *Törnrosens bok*, publicerade Almqvist verket i en omarbetad version – samma år alltså som han med *Det går an* väckte en för den tiden exempellös offentlig debatt. *Amorina* måste i jämförelse med denna realistiska tendensroman ha framstått som en 'revenant' från en gången tid, även om Almqvist redan hade försökt möta detta receptionsproblem genom att omarbeta texten. I de samtida recensionerna betonas nästan genomgående att *Amorina* skulle ha publicerats 1822, alltså ursprungligen tillhörde en annan litteraturperiod och följaktligen redan var att betrakta som litteraturhistoria.⁴

Litteraturhistorieskrivningen stod under de närmaste 150 åren nästan lika rådlös inför *Amorina* som den samtida receptionen hade gjort. Forskarnas oenighet gäller framför allt följande punkter:

- **Verkets genrekarakteristik:** mot vilken arketext⁵ bör man läsa *Amorina*? Nära förknippad med genretillhörigheten är frågan om
- **verkets struktur:** Mortensen karakteriserade *Amorina* år 1905 som "[e]tt

besynnerligt formlöst verk, osammanhängande, dunkelt, [...] svulstigt och platt, men trots allt detta buret af en ojäst fantasi hela kraft och glöd, med scener, figurer och repliker, som bränna sig fast i minnet”.⁶ Redan Lamm hade en annan uppfattning 1915: ”[D]etta titaniska försök till en stor romantisk världsmålning [upplöser sig] vid den första läsningen [...] i den fruktansvärdaste kakofoni, där alla toner tyckas skrika mot hvarandra och man endast så småningom mödosamt upptäcker fugans af disharmonierna öfverröstade ’grundmelodi’, verkets tunna, men aldrig helt afslitna tanketråd.” Lamms ’fuga’-metaforik har tagits upp framför allt av Melin, som i klar motsats till Mortensen betraktar *Amorina* som ett genomkomponerat konstverk, eftersom allt är underordnat det metafysiska försoningstemat.⁸

• **Verkets tematik:** för att kunna läsa *Amorina* som ’roman à thèse’ och samtidigt motivera dess enhet är det nödvändigt att dekodera den i verket överallt närvarande ironin som specifikt romantisk. Ty problemet vid varje tolkning av *Amorina* består otvivelaktigt i att ironin är ”hela romanens konstruktionsprincip”,⁹ så att det är svårt att avgöra ”from one moment to the next, if a given passage is ironically or seriously intended”.¹⁰ Definierar man nu denna ironi som romantisk så framträder den transcendent tematiken som det väsentliga. Men om man inte läser verkets ironi som romantisk så måste man liksom heretikern Horace Engdahl komma till slutsatsen, att textens ”betydelsefundament” *inte* är ”den symboliska tanken om *Amorina* som en Kristuslik försonare för sin släkt” – ty även denna idé är enligt Engdahl att uppfatta som parodisk.¹¹

Märkligt i detta meningsutbyte om tolkningen av *Amorina* är att varken textens fantastik eller funktionen hos det 1839 tillagda fiktiva företalet hittills har diskuterats. Enligt min mening är det just här man kan finna viktiga ledtrådar till hur man bör besvara frågan om textens omstridda referentiella transcendens.

Som textunderlag för min undersökning skall – vilket redan framgått av den vikt jag tillmäter det fiktiva företalet – den andra fullständiga utgåvan från 1839 tjäna, men hänsyn tas till den första versionen, när så tycks nödvändigt. Mellan den första ofullständiga versionen från 1822 och den andra fanns flera steg på vägen, men texten med dessa ändringar finns inte bevarad.¹² Den sista bearbetningen före publiceringen 1839 gjordes på begäran av Johan Peter Theorell (1791–1861), som önskade ”en omarbetning av eller åtminstone väsentliga strykningar i ungdomsverket”.¹³ Men Almqvists ändringar blev närmast blygsamma: en tendens till mer realism, några stilistiska förenklingar, framför allt i scenanvisningarna,¹⁴ ett namnbyte (*Amorinas* älskare Herman fick heta Wilhelm), några få strukna naturmytologiska scener, några nyskrivna scener (scen I/6 i lusthuset; den metareflexiva scenen I/9; den realistiska ’ättikscenen’ III/14; starkt omarbetad blev ’papperslappscenen’ II/9) – och framför allt tillägget av utgivarens fiktiva företal. Även i forskningslitteraturen från de senaste årtiondena har man genomgående använt sig av den andra omarbetade versionen vid textanalyserna¹⁵ och inte fäst avseende vid Henry Olssons förvånansvärda omdöme, att denna skulle vara ”i alla

avseenden en försämring, ett hopplöst försök till rationell omtolkning av den exalterade ungdomsdikten".¹⁶

II. Genre

När *Amorina* äntligen kom ut år 1839 mötte den läsare som under tiden hade utvecklat (poetisk-)realistiska förväntningsattityder. Inte att undra på att *Amorina* vållade problem, verkade virrig och osammanhängande. I en recension i *Eos*, som Carl Julius Lénström (1811–1893) angavs som författare till men i verkligheten antingen delvis var skriven av Almqvist själv eller åtminstone inspirerad av denne,¹⁷ frammanas därför utifrån en försvarsposition bilden av "en organisk och helgjuten composition", i vilken "allt hänger noga tillsammans, ingenting är för det hela öfverflödigt".¹⁸ Till grund för denna bedömning ligger en genrebestämning som en "genialisk tragi-komedi [...] eller en roman i dramatisk form och dramatisk anda".¹⁹

Här ges alltså två genremöjligheter: drama eller roman. Utifrån den yttre formen borde man långt snarare anse *Amorina* som ett drama än det andra Almqvistska 'problemfallet', *Drottningens juvelsmycke*. I första versionen av *Amorina* utgörs bara 10% av beskrivningar och berättarkommentarer, medan 90% är dialog; i andra versionen är förhållandet emellertid 20:80.²⁰ Utgivarna av *Samlade skrifter* betraktade verket primärt som ett drama.²¹ Ännu idag stöter man då och då på den uppfattningen.²²

Texten själv har ingen undertitel eller liknande, som hade kunnat vara en hjälp vid genrebestämningen. I det fiktiva företalet från 1839 betecknas den neutralt som "en historia eller dikt". Almqvist själv hade aviserat *Amorina* som "poetisk fuga" (se ovan), vid annat tillfälle också som "en romantisk fuga",²³ och utrett detta begrepp poetologiskt i uppsatsen "Om Enheten af Epism och Dramatism. En aning om den poetiska Fugan" i tidskriften *Hermes* (1821).²⁴ Enligt denna uppsats var eposet den hedniska diktformen, som strävade från universalitet till individualitet, dramat var den kristliga, som gick motsatt väg. Som en högre enhet av dessa båda, "ett Helt af omväxlande dramatisk och episk form"²⁵, måste den poetiska fugan gälla. Den förlust man gör vid en sträng indelning av genreerna har även Richard Furumo pekat på vid ett flertal tillfällen i jaktlottskretsen. I berättelsen *Återkomsten* anser de andra "att konstslagen blandas, om man tillåter sig kalla brevsamlingar och berättelser komedier; ty man skulle till sluta icke kunna fasthålla något visst begrepp vid namnen: epik skulle gå in i dramatik, och tvärtom".²⁶ Richard opponerar sig: "Jag kunde härpå svara, att nyare tider alltför mycket sammandragit och inskränkt begreppet för varje art, stadgat onödiga avskillnader och underavdelningar; med ett ord, gjort spiltor endast av begäret och nöjet att hava stall. Men estetiska stall – för vad?"²⁷

Almqvists reflektioner visar på hans förankring i den romantiska poetiken²⁸ med dess strävan att upphäva den atomisering av det litterära uttrycket, som

genrernas förstelning lett till, och i stället skapa genresyntetiska allkonstverk.²⁹ Till ett inbegrepp av denna strävan blev under romantiken *romanen*, som Friedrich Schlegel i medvetet avståndstagande från den klassicistiska genreteorins regelverk, men också i medveten avgränsning från den borgerlig-realistiska romanen av engelskt ursprung definierade så här: "Ein Roman ist ein romantisches Buch. [...] Es] findet sonst so wenig ein Gegensatz zwischen dem Drama und dem Roman Statt, daß vielmehr das Drama so gründlich und historisch wie es Shakspeare z. B. nimmt und behandelt, die wahre Grundlage des Romans ist. [...] Ja, ich kann mir einen Roman kaum anders denken, als gemischt aus Erzählung, Gesang und andern Formen."³⁰ Den som närmar sig en sådan romantisk roman med en förväntnings hållning, som är orienterad mot Richardson, Fielding, Sterne och även Goethe, måste uppleva den som disparat och kaotisk. Därför blev också Schlegels egen roman *Lucinde* (1799) häftigt kritiserad, bl.a. på grund av sin förment virriga struktur.

Det är utan tvivel så, att om man vill göra *Amorina* rättvisa måste man läsa texten mot bakgrund av dess egen estetik, nämligen den romantiskt genresyntetiska. Men då måste man också förstå de förment 'schizofrena'³¹ brotten som en del av den romantiska verkningsstrukturen i verket, vilket kräver en 'öppen' läsning. (En karakteristik av *Amorina* som romantisk roman, som den tidens poetologiska förståelse inbjuder till och mestadels också har valts av litteraturforskarna,³² kan inte minst försvaras med att texten också har en personlig berättare, vilket man ju inte skulle vänta sig i rena scenanvisningar. Under handlingens gång möter vi olika berättarperspektiv, vilka man måste ta hänsyn till vid en interpretation.)

III. Tematik

Amorina är ytligt betraktad en roman om skuld och försoning i en metafysisk kontext. Släkten Falkenburg har invecklats i en lång skuldkedja: genom anfaderns flykt från ett korståg uppstår familjeprofetian, av fruktan för att denna profetia skall slå in blir Amorinas mor bortstött och detta drar med sig en dubbel incest, varigenom profetian slutgiltigt går i uppfyllelse. Denna släkthistoria utgör i den *mise-en-abyme*-artade centrala visionen den första delen: "Detta, som handlade om andens brott och lidande, var den första avdelningen av synen, var dess nattsida och bakdel." (276) Visionens andra del, som beskriver berättelsens samtidshandling, "skall föreställa andens hopp och försoning: släktens upprättelse. En kvinnlig medlande person skall här visa sig." (276) Denna person är den femtonåriga Amorina.

Redan tidigt understryks Amorinas mystiskt-religiösa drag. På sin mor gör hon ett världsfrånvänt intryck, "för fri, bekymmerfri för jorden" (90). Hennes samvetsqual för att hon älskat Wilhelm mer än Gud leder emellertid indirekt till dennes frivilliga död, när han finner den halvt uppräbrända locken, som hon

fått av honom men bränt upp som ett offer till Gud – redan här ställer sig frågan, om hon inte är alltför mycket av en idealgestalt. Ett dominerande drag är nämligen hennes fullständigt överjordiska offerberedskap, som hon först visar prov på för att modern skall bli frisk (104) men efter sina närmastes död låter även andra medmänniskor omfattas av.

Amorinas handlingar, hennes öde och de förebråelser hon måste utstå och delvis gör till sina egna (att vara skuld till sin mors, doktor Libius', sin älskares och sitt barns död), blir i metafysiska scener förknippade med Amorinas funktion att genom sitt lidande försona sin far och mor och frälsa familjen. I den centrala visionen kommer denna funktion till uttryck i symbolisk form: Roland och Amorinas mor står i en lund framför ett högt krucifix, och vid dess fot ligger en bila. Lammet som möjliggör försoningen mellan de båda är Amorina, som lägger sig under korset: "Under det hon så låg, sjönk offerbilan, liksom en sval frid, igenom hennes hals, och det syntes huru huvudet med dess långa hår upprann lik en ranka, slingrande sig upp omkring krucifixet." (282) I visionens avslutande scen för Amorina samman de båda föräldrarna och går gemensamt med de båda bröderna över en bro "bort till det vackra landet på andra sidan" (283). Slutligen blir denna metafysiska tolkning av handlingen meddelad Amorina själv i en syn kort före hennes martyrdöd och hon accepterar den (376 ff).

Flera gånger antyds också att Amorina genom sitt offer skall försona inte bara familjen utan hela samhället med sitt evangelium om kärleken (*Amorina*) och naturen (hennes stjärntecken är axet; Granris-Kajsa ser henne som blomsterkvinna [235]).³³ Den kultiska enheten av kärlek och natur understryks i kärleksscenerna i lunden (t.ex. 160). Helt kort skymtar ett social-utopiskt program när Amorina som förkunnare av denna 'kult' lyckas samla såväl bönder som herrskap omkring sig (255).

Hypertexten *Nya Testamentet* frammanas tydligt: Amorina som ger sitt liv som försoningsoffer; Amorina som påstås stilla vind och vågor (339); Amorina som välsignar barnen (231). Liksom Jesus och helgonen i hans efterföljd drabbas också hon av förföljelse från ett samhälle, där statskyrkan (personifierad av doktor Libius, t.ex. 388 f) inte på länge har fullgjort sina plikter utan bara sett till sitt eget materiella väl. Amorina blir av folket hyllad som helig och av överheten inspärrad på dårhus som häxa. Det egentliga dårhuset är emellertid den 'normala' världen utanför (år 1822 hade *Amorina* ännu den entydiga undertiteln "Det stora dårhuset tillägnad"). Samhället befinner sig i ett framskridet andligt förfallsstadium och behöver en ny (kvinnlig) Messias, som det lika litet känns vid som judarna Jesus Kristus en gång i tiden. Samma hypertext framträder också när Johannes beskriver sitt förhållande till Amorina. Han är nämligen inte Johannes Döparen, som man kanske kunde mena, utan "Johannes den döpte" (385).

Johannes har ibland ansetts vara den egentliga huvudpersonen i romanen.³⁴ Detta låter sig visserligen inte rättfärdigas genom antalet repliker eller hans betydelse för handlingens fortskridande men saknar trots detta inte berättigande. För Johannes är en mycket modernare och psykologiskt intressantare

person än Amorina – inte att undra på att han i den samtida receptionen väckte mer intresse än den rätt färglösa Amorina. Genom omständigheterna vid födelsen (hans mor tvingades under havandeskapet bl.a. att titta på vid slakten och att dricka blod kort före förlossningen [95]) är han utrustad med en omätlig blodtörst.³⁵ Detta anlag hade kunnat mildras eller avlägsnas genom uppfostran, men Johannes fick ingen sådan uppfostran. Det framgår att hans dödande av mor och bror på grund av dessa omständigheter inte kan bedömas enligt samhällets moralisk-etiska normer (96). Johannes ser sig utan egen förskyllan utrustad med en blodtörst som stämplar honom till outsider. I det fiktiva företalet heter det auktoritativt: ”Ty oaktat allt det gruvliga han gör, är det nästan omöjligt för oss att finna honom vara en ond varelse, knappt elak.” (38) En iakttagelse som gång på gång understryks även i texten: sålunda är han – liksom Amorina – egentligen oskyldig till moderns och broderns död; sina senare mord begår han inte för att vinna en fördel utan för mördandets egen skull (324, 376); han yrkar på rättvisa gentemot bonden som säljer sitt lamm till honom (74); han gör sig bekymmer för att lammet kanske fick lida när han dödade det för att stilla sin blodtörst (75); han avvisar bedrägerier (81); han kunde inte enlevera Amorina på grund av hennes oskuld, vilket han hånades för av presidenten (124) osv. Och trots detta blir han av det samhälle som han är en produkt av betraktad som ’orm’ (285) och förföljd som förbrytare (eller rättare sagt, man utnyttjar honom, även om Johannes aldrig låter sig degraderas till ett verktyg: ”Jag tjänar ingen. Jag roar mig själv.” [59]) Samhället vill åt honom, eftersom han vill och måste *leva* utanför dess normer: blod har i *Amorina* mestadels det traditionella symbolvärdet ’livssaft’, så t.ex. när Wilhelm skriver sina avskedsord till Amorina med blod före självmordet (187) eller när Amorina säger: ”Rubinblod strömmar genom livets ådror”. (104) Johannes’ blodtörst är följaktligen ett symboliskt uttryck för denna livsvilja.

Johannes frågar förgäves efter meningen med sin existens, sin fördömmelse och sin utstötthet (156). Han söker förlåtelse och förbarmande varhelst han förmodar den: hos fromma människor i lunden (157), hos Rolands ande (269), hos sin ungdomskärlek Lotta (327). Hans grubbel över sitt jags villkor får honom att koppla samman två frågor: a) ”vem är jag?”; ”min oändliga, min eviga natts fråga” (382, och även 383) och b) ”finns Gud till?” (174) Med sistnämnda fråga (och bönen om barmhärtighet) vänder han sig just till kyrkoherde Libius, som inte besvarar hans fråga utan ger honom pengar och förklarar att han genom predestinationen oåterkalleligen tillhör ’rejectos’, de förkastade (176). Från och med nu fogar han sig i sitt öde: ”Av evighet var det bestämt, att jag skulle bli en Guds avsky. Vacklande som en rö, trodde jag det ej i början: dock, själve gudadtjänaren, en präst, har sagt mig det, och nu tror jag det bergfast, ty jag märker att så är.” (328) Om inte förr så blir Johannes till följd av Libius’ reaktion slutgiltigt en förbrytare. Frågan om Guds existens får han inget svar på; hans egen erfarenhet får honom att tvivla på en rättfärdig Gud. Hans sökande efter en identitet i en enligt hans mening gudlös värld – under tiden letar han efter en plats ”mitten mellan molnen och jorden” (418) –

slutar med ett trotsigt swedenborgianskt självmord, som är en upprepning av hans havande mors blodbad: han dränker sig med den enda som någonsin visat honom barmhärtighet (327) i en grop, som han fyllt med sina fienders blod. Johannes är inte någon upprorsman mot Gud i likhet med Lucifer eller Prometeus; hans protest begränsar sig till det människo- och religionsföraktande samhället, som han är en extrem produkt av.

Lamm har kritiserat att kontrasten mellan Amorina och Johannes, "den konstnärliga utgångspunkten vid skapandet af Amorina", är misslyckad, eftersom sambandet i berättelsen snarast uppstår av en tillfällighet³⁶ – ett märkligt omdöme. Visserligen stöter de på varandra bara två gånger under berättelsens gång, men de är fast knutna till varandra. Johannes är Amorinas omedelbara föregångare, och han uppfattar till sist sin länge eftersökta identitet som hennes kontrapunkt: "Du heliga, ljusa, vita, du dag; ja, jag ser det, jag är natten. Jag är din föregångare, jag går nu bort, och du skall snart komma efter." (385) Hela texten genomsyras av att Amorina förhåller sig till Johannes som vitt till svart, dag till natt, ängel till djävul etc. Amorina dör också för honom när hon accepterar bilan – det verktyg som Johannes dödar sina offer med – som sin symbol. Johannes är den materialistiska travestin, Amorina den idealistiska tillspetsningen. Särskilt tydligt blir detta i fråga om nattvardsmotivet, som kan betraktas som en förtätning av det centrala motivet 'försoning genom offer'. Johannes' blodtörst har helt tydligt religiösa konnotationer ("Den älskliga, angenäma himladrycken!" [175]) och är till sist hans förtvivlade sekularisering av nattvarden, då man dricker Jesu Kristi ("blodets konung" [105]) blod. Som en kontrast möter oss, precis i mitten av romanen (den mellersta scenen i tredje boken), Amorinas 'nattvard'. På midsommardagens morgon utför hon tillsammans med barnen en ceremoni, som av berättaren kommenteras med orden: "nattvard måtte ej detta heta, utan dagvard" (230).

Begränsar man sig till det hittills diskuterade verkar den centrala utsagan i *Amorina* ligga i det metafysiska försoningstemat. Melin sammanfattar: "Det har [...] utretts hur en mystisk, religiös parallellhandling löper under ytplanets händelser i *Amorina*, och hur denna framträder tydligare och oftare ju längre handlingen skrider framåt mot den avslutande tavlan, där ytplanet och det metafysiska djupplanet möts och går samman i Amorinas försonande offerdöd. Just det förhållandet att det metafysiska temat utvecklas i en av de bärande kompositionsprinciperna, fugakompositionen, gör att detta tema blir det sammanhållande i verket, det som övriga händelser relateras till, antyder, avspeglar, förtydligar och uttolkar. I verket tjänstgör nämligen hela detta nät av antydningar, anteciperingar och anspelningar på det metafysiska grundtemat, sådant som det utmålas framför allt i spökscenen i III:17, som ett religiöst 'signalsystem' som binder samman romanens olika delar och händelser till en enhet och ständigt påminner läsaren om dess grundtankar."³⁷ Detta är den tolkning som de flesta *Amorina*-forskare ställer sig bakom: *Amorina* som historien om försoning genom en kvinnlig Jesus, förtätad i spökscenen, som kan tolkas allegoriskt; en text, strukturerad som en fuga, om människans två

grundrörelser: uppåt till det (implicit positiva) himmelska, nedåt till det (implicit negativa) materiella.³⁸

IV. Ironi

En sådan tolkning är emellertid – som redan nämnts – bara möjlig om ironin, som genomsyrar hela texten och inte ens gör halt inför den 'heliga' *Amorina*,³⁹ kan förstås som romantisk ironi. Genom den förstörs i *ett första steg* textens illusionskaraktär (och därmed också den 'naiva' läsningen), vilket gör att textens fiktiva karaktär framhävs – texten tematiserar sig själv som något skapat, begränsat.⁴⁰ Ironin uppstår genom sammanträffandet av fenomen och idé i texten, vilket leder till det ömsesidiga förstörandet av båda.⁴¹ Läsaren placeras, som Almqvist uttrycker det 1833 i uppsatsen "Även om Humor, och Stil däri": "på den fina eggen av en skarpt slipad klinga, varest den balanserar mellan tvenne världar"⁴² – en balansakt mellan sinnenas värld och evigheten.⁴³ Därigenom undviks "en alltför hög grad av fastlåsthet"⁴⁴, texten öppnar sig referentiellt och hamnar i ett svävningstillstånd. På grund av motsägelsema mellan fenomen och idé skall läsaren emellertid i *ett andra nödvändigt steg* nå fram till insikten "– gestaltad i konstverket som helhet – om den oupplösliga antites som präglar tillvaron".⁴⁵ Friedrich Schlegel postulerade: ironin "enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten".⁴⁶ Denna insikt förmedlar ironin emellertid ur evighetens perspektiv:⁴⁷ ironin tittar enligt Almqvist fram "ur det lugna evigas vackra ögon".⁴⁸ Genom insikten om den oåterkalleliga kluvenheten mellan det föreliggande ändliga och det ouppnåeliga oändliga, mellan ofullkomligt och fullkomligt i verkligheten, men även i texten,⁴⁹ som ju inte kan framställa någon idé i dess fullkomlighet och därför måste travestera varje idé, skall läsaren i *ett tredje steg* sättas i stånd att övervinna fenomenet, dialektiskt så att säga tvingas uppåt, eftersom texten just på grund av sin ofullkomlighet visar hän mot det eviga, fullkomliga. Strohschneider-Kohrs skriver: "Diese Poesie soll das, was sie darstellt, als Spiel, als ästhetische Wirklichkeit zeigen – nie aber ohne zugleich die Tendenz auf mehr als dieses Wirkliche, nie ohne Hinweiszeichen auf Unendliches. [...] Es ist die Sache des Bewußtseins, es ist die Funktion der Ironie, dieses 'Nur', die Grenze des Erscheinenden anzuzeigen und damit den Blick zu öffnen für den Abstand und die Beziehung zwischen Teil und Ganzem, zwischen dem kleinen begrenzten Spiel der erscheinenden Wirklichkeit und dem unendlichen Spiel der Welt."⁵⁰ Som Melin har påpekat⁵¹ riktar sig den romantiska ironin ingalunda mot idealet som sådant (i *Amorina* den kristliga idén om försoning genom offer). Den markerar bara ett avstånd till textens framställning av detta ideal, ett medgivande av alla estetiska bemödandens otillräcklighet.

Så långt teorin. Men hur låter sig detta koncept, som är baserat på ett fint nät av filosofiska begrepp⁵², operationaliseras som *litterär* interpretations-

kategori? Från och med när står illusionsbrytningarna i den romantiska ironins tjänst? Hur kan man avgränsa den specifikt romantiska ironin från andra diskursiva strategier, som också förstör receptionens omedelbarhet?

Pagrot skrev 1962 om "Almqvist och den romantiska ironien", en uppsats som av senare forskning accepterats som standard⁵³ och delvis t.o.m. plagierats⁵⁴. Han använder för sin analys av *Amorina* en begreppsapparat, "där begreppet 'romantisk ironi' spelar den centrala rollen, såsom en alla de övriga formerna av ironi i sig inneslutande och sammanbindande estetisk kategori".⁵⁵ Varje slag av ironi, den må vara objektiv eller subjektiv, dramatisk eller episk, bidrar alltså potentiellt till den romantiska ironin, vars närvaro i *Amorina* Pagrot axiomatiskt förutsätter på grund av en annan text, nämligen Almqvists egna utläggningar i "Även om Humor, och Stil däri". Visserligen utkom denna uppsats elva år efter den första versionen av *Amorina*, och i den nämns, som Pagrot mycket riktigt påpekar, aldrig begreppet 'romantisk ironi', fastän Almqvist otvivelaktigt kände till det.⁵⁶

Melin var försiktigare 1976: den romantiska ironin täcker för honom bara delområden av den förekommande ironin. Till den egentliga romantiska ironin räknar han bara följande tre undergrupper av ironi: "1. Författaren bryter medvetet illusionen. 2. Författaren markerar på annat sätt ironi mot det egna verket. 3. Dramatisk ironi (av Pagrot definierad som repliker 'med en betydelse för honom själv [=den talande] och en för de om utgången av dramat underkunniga åhörarna')."⁵⁷ Till 1. räknar Melin t.ex. om berättaren plötsligt avslöjar texten som diktad, fiktiv: "Ej någonsin kom Reginald ned därifrån till vår dikt igen. Vem vävde hans dunkla öde och hans död?" (336) Till 2. räknar han företalet (se nedan), stilistiska överdrifter och den ofta förekommande kontrasteringen i *Amorina*, där högt och lågt, tragiskt och idylliskt ställs bredvid varann utan övergångar. Beträffande 3. tillfogar han genast att anspelningarnas "illusionsbrytande effekt" i den dramatiska (även den 'tragiska') ironin "torde [...] vara ytterst liten även för en mycket uppmärksam läsare".⁵⁸ Det specifikt 'romantiska' i dessa tre ironiyttringar söker man nästan överallt förgäves – vilket är begripligt, för Melin bygger, som han själv medger, på Pagrot. Bara frågan "Vem vävde hans dunkla öde och hans död?" skulle kunna läsas som en appell från en transcendent kontext.

Mycket oskarpt blir begreppet romantisk ironi hos Marilyn Johns Blackwell 1983, fastän hennes problemställning först verkar hoppingsivande. Efter att ha skilt romantisk ironi som filosofiskt koncept från litterära tekniker som 'dramatisk ironi' eller 'litterär ironi' (36) frågar hon efter möjligheten av en anpassning av (filosofisk) romantisk ironi till "those particular devices that the author uses in order to achieve this philosophical spirit" (41). Tyvärr fortsätter hon sedan: "It is my contention that this spirit cannot be directly imposed upon a text, but rather must be accomplished through the extensive use of what we traditionally call ironic techniques." (41) Och detta utan undantag: det finns knappt något som vid Blackwells *Amorina*-interpretation inte går in under 'romantisk ironi': berättarinstanserna, konstverkets öppenhet, den dramatiska ironin⁵⁹, 'situational irony', definierad som "discrepancy

between characters and situation" (128), den verbala ironin, kontrasteringen och parallelliseringen, rent humoristiska scener, t.o.m. de rena parodierna, t.ex. skildringen av de adliga föreståndarinnorna i dygdeorden. Betecknande nog talar Blackwell under sitt imperialistiska fälttåg i syfte att vinna så mycket terräng som möjligt för den romantiska ironin frapperande ofta bara vagt om "romantically ironical spirit" (131) eller också "romantically ironical nature" (136). Romantisk ironi består hos henne av den mångfald strategier som förmår ge texten en 'dubbelmening' (grek. 'eironeia' = 'förställning'). Begreppet 'romantisk' tycks hos henne bara ha funktionen att taxonomiskt-epokmässigt identifiera texten.

Strohschneider-Kohrs' definition av romantisk ironi som textstrategi är i jämförelse med Pagrot, Melin och Blackwell rätt snäv, men i gengäld begreppsligt stringent. Hon betonar framför allt den metareflexiva dimensionen: ironin "erscheint in der Werkstruktur als eine in besonderen Stilzügen und Verweisungsformen sich manifestierende Reflexion, die die Ebene gegenständlichen Darstellens durchbricht und überschreitet – überschreitet zu einer Selbstbespiegelung, einer künstlerischen Selbstdarstellung des poetischen Werks: der 'Poesie der Poesie'. [...] Die Ironie [...] ist Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst."⁶⁰ Hennes båda textexempel (Tiecks *Mästerkatten* och E T A Hoffmanns *Den gyllene kruk*) illustrerar tydligt hur svårt det är att påvisa förekomsten av romantisk ironi, som ju alltid skall genomsyra hela verket som struktur och måste gå att påvisa "durchgängig im Ganzen", "in der Construction des Ganzen" (som Schlegel uttrycker det).⁶¹ I Tiecks *Mästerkatten* spelas visserligen skickligt med fiktiviteten och genombrytandet av illusionen, men hänvisningen till en "djup, oändlig mening" saknas – helt annorlunda än i *Den gyllene kruk* som "im Mittel der Reflexion sich selber darstellt und als einen Teil deutet vom unendlichen, möglichen, poetischen Sinn der Welt".⁶²

Men var sätts den ofullkomliga texten *Amorina* explicit i relation till det transcendent fullkomliga, om man bortser från den redan citerade meningen "Vem vävde hans dunkla öde och hans död"? Man är frestad att instämma med Engdahl som 1986 framförde åsikten att det ironiska skrivsättet i *Amorina* "åstadkommer en oberäknelig omvändbarhet i de motsatspar, på vilka meningproduktionen vilar: liv/död, hög/låg, brottslig/ren, friskhet/sjukdom, tragisk/komisk, verklig/överklig, etc. Läsaren drivs i synen på personerna till ett omvärderande utan slut. Denna effekt är det djupt subversiva i Almqvists skapelse."⁶³ Engdahl gör alltså halt vid det ömsesidiga förstörandet av fenomen (= text) och idé (= utsaga). Han vägrar ta det andra steget, som sätter den ofullkomliga texten i relation till det metafysiskt fullkomliga, och därmed vägrar han också transcendera motsägelserna, helt i överensstämmelse med sin inledande tes: "Romantikens gränsöverskridande energi kommer att frigöras först när vi läser den som *texter* och inte som en *världsåskådning*."⁶⁴ På detta sätt kan *Amorina* för den dekonstruktivistiskt påverkade Engdahl bli till en framställning av det problematiska med moralisk-etiska 'normer'

liksom också med andra binära oppositioner.

För Engdahls sätt att läsa låter sig ytterligare argument anföras:

- De båda huvudpersonernas handlande går faktiskt inte att inordna i meningsproducerande binära oppositioner som positiv/negativ, fel/rätt o. dyl. Redan på handlingsplanet undandras Johannes och Amorina ett moraliskt-etiskt sätt att läsa, för de bildar ju en *enhet*. Den ena är inte tänkbar utan den andra, vilket antyds i motsatsparen 'dag'/'natt' etc. Johannes är Amorinas kontrapunkt, oupplösligt förenad med henne. "Dag och natt äro anhängiga" (382); eller: "Ty den djupaste djävul är, om icke bror, dock säkert kusin med den högste ängel", yttrar Johannes (326), innan han ännu har fått veta att han faktiskt är Amorinas kusin. Vad som skiljer de båda från alla andra människor är den absoluta *avsaknaden av avsiktsrationalitet* i deras handlande: Amorina tror för trons egen skull; Johannes mördar för mördandets skull. Båda lever ett 'omedelbart' liv. Men etiken värderar en handling i förhållande till det mål som skall uppnås i en viss kontext, dvs etiska måttstockar som 'positiv' eller 'negativ' är inte längre tillämpliga så snart handling och mål sammanfaller. Så betraktat är varken Amorina efterföljansvärd eller Johannes avskrädd. Denna slutsats stöds av det fiktiva företal – som saknar de annars vanliga ironisignalerna när det försvarar framställningen av Johannes: "Ty oaktat allt det gruvliga han gör, är det nästan omöjligt för oss att finna honom vara en ond varelse, knappt elak. En vass värjudd skulle då här vara ställd på mänsklighetens ömtåligaste nerv?! Men emedan ingenting hos Johannes är psyko-logiskt, ingenting för människan såsom sådan osant, så kan polemiken, ifall en dylik här behöves, icke vända sig emot framställningen om honom, utan måste då gå emot vår egen närvarande bildnings moralteser." (38f)
- Engdahls vägran att underkasta ironin i den romantiska texten en transcendent dekodering står i en skandinavisk tradition som inte behöver skämmas för sig: redan 1841 hade Søren Kierkegaard i sin avhandling *Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* förebrått den romantiska ironin att den "optraadte nu som den, for hvilket Intet var Bestaaende [...]. Lod den Noget bestaae, da vidste den, at den havde Magt til at tilintetgjøre det, og det vidste den i samme Øieblik, som den lod det bestaae. [...] Den var ligesaa meget Herre over Ideen som over Phænomenet, og den tilintetgjorde det Ene ved det Andet. Phænomenet tilintetgjorde den, idet den viste, at den ikke svarede til Ideen; Ideen tilintetgjorde den, idet den viste, at den ikke svarede til Phænomenet."⁶⁵ Kierkegaard sammanfattar: ironin har "intet Høiere [...] end sig selv",⁶⁶ eftersom den framställer verkligheten bara som en möjlighet och inte som en uppgift som skall realiseras.

Slutligen erbjuder sig ytterligare en väg att pröva Engdahls tes att *Amorina* i sin helhet bör läsas ironiskt, alltså inte är någon apoteos över försoningsoffret utan i stället visar på bräckligheten i de binära oppositioner som strukturerar vårt liv och tänkande: nämligen möjligheten att sätta (den romantiska?) ironin i relation till de båda andra strategierna i *Amorina*, vilka förstör receptionens omedelbarhet, *fantastiken* och *inramningen* genom ett fiktivt företal.

V. Fantastik

Man är i forskningen enig om att den s.k. spöksce- nen intar en nyckelroll i narrativt avseende.⁶⁷ Ett argument är redan det förhållandet att romanens fem böcker i fråga om ordningsföljden ansluter sig till den traditionella uppbyggnaden av dramat och att spöksce- nen avslutar tredje akten, alltså utgör höjdpunkten. Även i de fiktiva personernas yttranden finns en fingervisning om denna tolkning, ty slottsprästen interpreterar scenen som "en tavla, som successivt tillkännagiver andens lidande och hopp: en tavla, som visar centrallivet och grundtemat av hela Falkenburgs öde: den skall vara ett litet stycke för sig, som utgör själva den Falkenburgska poesins medelpunkt" (274).

Melin har hänvisat till – den redan terminologiska – överensstämmelsen med Almqvists tankar om den poetiska fugan och inte minst på grund därav karakteriserat det metafysiska temat som 'dux', alltså den tonföljd som finns i centrum av fugan.⁶⁸ Faktiskt är Rudmans vision en sammanfattning både av det föregående och det fortsatta handlingsförloppet. Men den är också central för sammankopplingen av de metafysiska strukturerna i *Amorina*. Ty på de fiktiva personernas nivå kan man skilja mellan tre kosmologiska plan:

Struktur 1: Först ger texten diverse autenticitetssignaler, som framkallar en realistisk läsart: "Värtan (den del av saltsjön, som ligger emellan Stocksund och Lidingön)" (57); "Skolmästaren i Salem, vördige fader Petrus, med sammetskalott och snö vitt skägg, går på stigen tillhoppa med sin syster, klockarhustrun i Turinge, den för visor och sagor så väl beryktade moder Sara." (240) Den på så sätt ingångna realistiska läspakten gäller ännu för det första metafysiska planet såsom varande realitetskompatibelt, nämligen den religiösa världsbild som nästan alla personerna accepterar (eller gärna skulle acceptera, i likhet med Johannes). Vad man bara med svårighet kan räkna hit är Amorinas underverk i Kristi efterföljd, när hon t.ex. varnar för att eken som senare träffas av blixten skall falla omkull (249), att hon påstås ha stillat vind och vågor (339) eller att hon i syner får veta tolkningen av sitt martyrium (371).

Struktur 2: På ett andra metafysiskt plan träffar man på profetior och drömmar, som slår in under handlingens gång, liksom de astrologiska sanningarna. Wilhelm drömmer t.ex. att Amorina skall drunkna (68); Granris-Kajsa, som dyrkar Apollo och enligt egen uppgift är Kassandras efterföljerska (55), uttalar vid upprepade tillfällen spådomar som utan undantag går i uppfyllelse. Sålunda spår hon Libius att han skall gå under i lågorna och att han inte har någon dotter (233), Amorina ser hon i rollen som den som skall försona familjen (235), Rudman spår hon att han skall sluta i vansinne (237), två poliser att de skall bryta näsorna (341) och slutligen också sin egen dotter Lise att hon skall dö inom kort (411). Av central betydelsen för handlingen är den medeltida spådomen, att någon i släkten Falkenburg skall bli vansinnig i varje generation och familjen slutligen utslockna genom en 'mesalliance'.

Acceptansen av detta metafysiska plan är omstridd redan på de fiktiva personernas nivå. Granris-Kajsas spådomar konsulteras man visserligen gärna, men många tar dem inte riktigt på allvar. ”Allt är helt naturligt, det är bara smörja, lät oss gå och dricka”, yttrar Libius efter ett besök hos henne (239). Johannes gör sig explicit lustig över henne: ”Käringen omtalade ständigt sina anor i Grekland, lät kalla sig Kassandra, som jag icke vet vad hon sökte för heder uti, låtsade läsa i pergamenter, satt och uträknade människans öde med kråkfötter, stackars tok.” (257)

Även den medeltida spådomen om släkten Falkenburg har Anfelt en förklaring för, som han övertagit från slottsprästen: ”ty ofta finner man vidskepelsen endast därigenom bliva sannsagd och bära frukt, att dess vidunderligheter tros; då den däremot föraktad skulle hava utträttat intet.” (275f) Denna rationalisering, så typisk för den fantastiska diskursen och dessutom framförd av en förstockad företrädare för den plattaste upplysning som med god marginal tecknas som den mest negativa figuren i hela romanen, accepteras märkligt nog av Blackwell.⁶⁹ Nu är det säkerligen en ödets ironi att det är just Rolands försök att avvärja olyckan som verkligen framkallar den.⁷⁰ Därmed är emellertid bara bevisat att olyckan skulle ha skett under alla omständigheter. Faktiskt erfar man ju att den ena delen av spådomen (förekomsten av vansinne i varje generation) gått i uppfyllelse i århundraden, fastän det gamla pergamentet med spådomen återfanns först av Roland (202). Ifråga om Granris-Kajsas spådomar är det bara de båda polisernas sammanstötning som man eventuellt kan förklara med att den inträffade bara för att man fruktade den. Alla andra spådomar slog in, fastän man inte trodde på dem (som Libius) eller missförstod dem på klassiskt orakelmanér (som Rudman).

Struktur 3: På det ’högsta’ planet, nämligen där vi återfinner de entydigt realitetsinkompatibla händelserna, stöter vi slutligen på andeuppenbarelserna. Bara refererad blir historien om ’Silkesfröken’, vars ande Amorina påstår sig ha sett när hon var tio år gammal (302); bara antydd är närvaron av Rolands ande vid Wilhelms självmord (189). Direkt integrerade i handlingen är däremot de tre uppenbarelserna av Rolands ande för Amorina och naturligtvis spökscenen på slottet som det först bara berättas om, innan den slutligen finns som stämningssklimax på centralt ställe i handlingen. Förekomsten av spöken, det är alla personerna utom Amorina eniga om, bryter sönder kosmologin i den första strukturen. Tidigt införs en upplysningsbok med raderna: ”Naturens verckninger äro onekeligen högst hemliga och i djupet dolde, i synnerhet för Människjans små snillebegrepp att oppfatta: likväl måste hvarje förnuftig ej deraf vilseledas till Vidskepelse eller Skräck.” (93) Fyring sammanfattar den rådande uppfattningen: ”Det är mycket dumt att tro på andar.” (299) Begrepp som ’vidskepelse’ och ’fördom’ används flitigt (t.ex. 203). Även det faktum att såväl Rudman (214) som Fyring (304ff) utnyttjar tron på spöken som ett trick för att få Amorina i sina armar bevisar tydligt nog att de långtifrån accepterar andeuppenbarelser som kosmologiska. Även diverse rationaliseringsstrategier praktiseras, särskilt gäller detta Anfelt (”Vidskepelsen vid

roten/jag hugga vill" [206]). Och direkt före Rudmans vision yttrar Anfelt 'för sig', dvs som en hjälp för läsaren: "I detta tillstånd tror jag verkligen att hans [=Rudmans] fantasi, ej bunden av något förnuft, skulle vara i stånd att av den minsta småsak retas därhän, att den skulle kunna föreställa sig bilder så gott som någon sjuk eller drömmande, och vilka bilder sedan för honom och andra skulle gå och gälla som syner." (279)

Amorina är till en början den enda som förenar det metafysiskas alla plan och därigenom accepterar spökerier och religion som varande av samma kosmologiska karaktär. Men prompt låter hon sig luras av Rudman, som utger sig för att vara Wilhelms ande. Den ända från början ironiskt framställda förbindelsen mellan de kosmologiska planen kulminerar sedan i spökscenen. Här går nämligen de olika nivåerna in i varandra:

- Struktur 1 och 3 är kongruenta, ty för Rudman avslöjas hans släkthistoria genom spökerierna.
- Struktur 2 och 3 är likaså kongruenta, ty Amorina framträder i visionen som offerlamm för att försona sin släkt – en idé som sedan kommer tillbaka i en av Amoras syner, fastän hon inte kan känna till Rudmans vision (376ff). Rudmans död, framställd allegoriskt i en vision, överensstämmer dessutom med Granris-Kajsas spådom (237).

Kristlig religion, astrologi och spökerier går alltså inte längre att hålla isär: den fantastiska spökscenen går in i alla de kosmologiska strukturerna. Samtidigt blir på detta ställe, och *bara* här, det förmenta fugatemat tydligt, den lyckade familjeförsoningen genom Amoras offer. Ty under det att romanens slut medvetet förblir mångtydigt,⁷¹ kan det i Rudmans vision inte råda något tvivel om den positiva upplösningen av släktdramat: "Nu uppstår anden med kvinnogestalten, och med henne under armen tågar han bort från graven. Monumentet höljes av mörker, men på avstånd visar sig ett skönt landskap. Framför det ligger likväl en djup dal, och en glänsande bro går över den i en båge. Ditåt tåga de och bestiga bron, för att komma över bort till det vackra landet på andra sidan. [...] Men omsider, sedan sju toner ljudit för hans sinnen, uppgår åter i det oändliga fjärran ett sken, likt ett ljushav igen, och en leende lund blomstrar ovan de lysande böljorna. Ur vågorna stiger flickgestalten. Lik en ljuv och salig gungar hon uppåt. Redan synes hon högt över ljusböljorna, över lundens toppar redan. Under det hon höjer sig framåt visa sig guldbanden i hennes högra hand, och det är som droge hon något efter sig. Då ser det ut som en snäcka höjer sig bakom lundens palmspetsar; i den sitta guldsnörena fast. Men på snäckan sitter Falkenburgska vapnet i helhet och ny glans; inuti åka släktingarne. Men flickan flyger, guldbanden gunga och snäckan följer efter, dragen av henne. Allt ljusare blir tavlan, så ljus, att ej någon lund skönjes, och så ljus nu, att ej snäckan och banden märkas. Endast flickgestaltens anlete lyser ännu mitt i ljuset." (282ff)

Detta är ett av de få ställen i *Amorina* som låter sig läsas entydigt – men kan man överhuvud taget ta scenen *som helhet* på allvar? Böök påstod med höjt pekfinger 1916 "att Amorina icke skall betraktas som en alltför höglitterär produkt, utan också [med syftning på tidigare exempel ur Almqvists produk-

tion] som ett stycke 'Schundroman', för att bruka ett modernt uttryck; de intimt upplefda, af personliga stämningar öfverfulla partierna äro hvirflade samman med juvenila fantastier, närda ur dålig lektyr.⁷² Senare forskare har vederlagt detta påstående men gett Böök rätt på en punkt: den för interpretationen av romanen centrala spöks scenen (liksom fantastiken i romanen överhuvud taget) är faktiskt så schablonartad att det knappast kunde vara värre: midnattsspökerierna på anherrarnas övergivna gotiska slott var efter över femtio års skräckromantisk tradition ett slitet motiv. Almqvist har alltså antingen gjort ett konstnärligt felgrepp utan like just i den centrala delen av romanen eller också – och det är min tes – för denna centrala scen *avsiktligt* valt en form som man inte längre kunde ta på allvar. Vad som talar för den senare möjligheten är att även scenens berättarperspektiv är sådant att skeendet genomgående skildras som Rudmans varseblivning, alltså som en *vansinnigs* varseblivning. Hur viktigt detta perspektiv var för Almqvist framgår av hans ändringar mellan första och andra versionen:

<i>Amorina</i> (1822)	<i>Amorina</i> (1839) (Min kurs.)
En dov åska börjar på avstånd. Nu dånar den hastigt in genom slottet [...]. Men ett eldsken framgår högtidligt genom den öppnade dörren och upplyser tingen. I lång svepning kommer Falkenburgs ande [...]. (334)	Greve Rudman <i>tyckte sig</i> efter ett ögonblick höra ett dovt åskslag på avstånd. Nu dånar det <i>för hans sinne</i> hastigt in genom slottet. [...] Men i stället framgår ett eldsken <i>för Rudmans ögon</i> högtidligt genom den öppnade dörren, och upplyser tingen. I lång svepning kommer något, <i>som han finner vara</i> Falkenburgs ande [...]. (280)
Det varade så länge, att tiden dog. (335)	Det varade så länge, att tiden tycktes dö <i>för Rudmans föreställning</i> . (280)
Men vid de så bedja, si, i ett oändligt fjärran uppstår en klar låga [...]. (335)	Men under det att de bedja så, uppstår <i>för Rudmans ögon</i> i ett oändligt fjärran en klar låga. [...]. (281)
Och straxt, när den vänstre gossen fallit, höres ett brak såsom ginge världen sönder; den ljusa glansen försvinner, och natt är synen. (337)	Och straxt, när den vänstre gossen fallit, höres ett brak, såsom ginge världen sönder; den ljusa glansen försvinner och natt <i>blir synen för Rudmans ögon</i> . (284)
Dock, det dunkelblå går i himmelsblått omsider; och det himmelsblå blir till solsken, gudavitt framför oss. – Blundom, att vi ej må bländas! (338)	Dock – det dunkelblå går till himmelsblått omsider, och det himmelsblå blir till vitt solsken <i>framför Rudman</i> – ända till den grad slutligen, att han bländas. (284)

Medan det i första versionen är berättaren som garanterar den centrala visionen har Almqvist genom bearbetningen i andra versionen framhävt att händelserna 'garanteras' av den vansinnige Rudman. Scenen som helhet följer alltså a) en kliché och b) den berättas dessutom ur en otillräkneligs perspektiv – detta måste få återverkningar även på övriga metafysiska

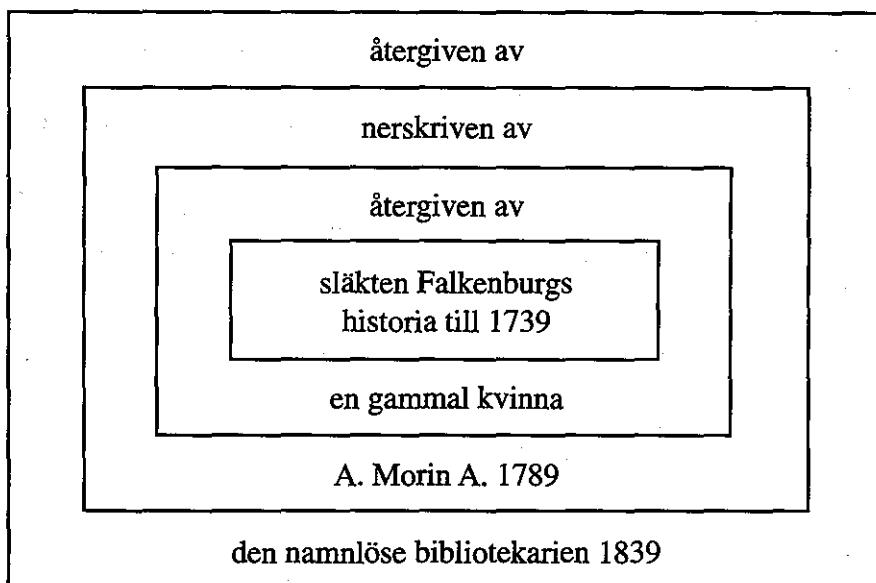
strukturer som är förbundna med denna scen. Sammankopplingen av strukturerna 1–3 skulle visserligen kunna innebära en integrering av den ursprungligen realitetsinkompatibla tredje strukturen. Men med tanke på spökscenens ironiska karaktär och att det är en vansinnig som 'garanterar' den tycks mig den rakt motsatta slutsatsen mera plausibel: eftersom alla strukturer är förbundna med varandra måste ironin och fantastiken i den tredje kosmologiska strukturen erodera även de övriga planen, bl.a. det religiösa – och därmed det förment metafysiska temat.

VI. Företal

Tyvär har forskningen i stor utsträckning bortsett från utgivarens fiktiva företal från 1839,⁷³ fastän Almqvist med tanke på denna ramberättelse i fem kapitel, som sträcker sig över hela 39 sidor, lika väl hade kunnat kalla romanen för *Historien om De Fem*. Största delen av företalet ägnas åt en ironisk rekonstruktion av författarinstanten. Man är frestad att säga att detta var absolut nödvändigt. Läsarens förvirring när det gäller tolkningen av romanen beror nämligen också på att det inte går att bestämma berättarinstanten. Vem är det egentligen som berättar?

Texten tillhandahåller ett konkret förslag. I den elfte 'tavlan' i tredje boken skriver en viss mästare Petrus på en bok om Amorina och han har hunnit till elfte kapitlet i tredje boken. (243) Denna illusionsbrytning avslöjar visserligen textens fiktivitet, men det sker ingalunda utifrån "det lugna evigas vackra ögon" som Almqvist hade postulerat. Snarare är just evighetsperspektivet föremål för ironi, ty mästare Petrus, som redan genom sitt namn har legitimerat sig som lärjunge till den nya kvinnliga Messias, skriver visserligen på ett nytt evangelium, men hur mycket är hans vittnesmål värt? Han känner ju inte ens igen Amorina när han träffar henne personligen.

Vem berättar egentligen? Själva romanen lämnar denna fråga obesvarad, men företalet erbjuder ett entydigt svar. Som författare till den följande berättelsen nämns här klockarsonen Andreas Morin Anderson, förkortat A. Morin A., en ung diktare som redan tidigt fick en tragisk död i ett vägdike. Av en gammal kvinna hade han enligt uppgift en gång hört historien om släkten Falkenburg och den har han bearbetat i *Amorina*. I stället för den tvivelaktige Petrus och den obestämbare berättaren, som gömmer sig bakom en mängd olika berättarattityder, upptäcker vi alltså en 'kinesisk-ask-struktur'. Men denna 'askstruktur' bidrar naturligtvis inte alls till klarheten. Bredvid den otillförlitliga berättarinstanten i romanen ställs ytterligare en, som är minst lika otillförlitlig och snarare försvårar än löser problemet med berättaren. Hela företalet är nämligen ännu starkare ironiskt koderat än själva berättelsen. A. Morin A:s levnadshistoria, som tolkas som bevis för Geijers sats att "huru ofta i vårt fädernesland ynglingen ger löften, som mannen icke håller" (31), är otvetydigt "die Parodie einer romantischen unglücklichen Künstlerbio-



graphie":⁷⁴ "Hans liv slutades olyckligt om hösten anno 1798. Fattigdom och brist på bildning kunna visst icke hämma poetiska anlag att varmt och excentriskt göra sig gällande till alstrande av verk, för vilka man häpnar. [...] En tilltagande snuva, jämte näsblod, medtog Morins krafter, och redan 1797 i juni kunde han icke mera slå käglor. Han blev fräknig och fick en myckenhet revormar. [...] Han [=en prost] fann den fallne skalden ligga i ett högt, grönt gräs: dock var det ett dike han låg uti." (30ff)

Detta berättas i sin tur av bibliotekarien, som uppges ha skrivit företalet sedan han under ett åskväder funnit manuskriptet i sitt bibliotek och genom efterforskningar kunnat kasta ljus över författarens person. Men just denna bibliotekarie är med god marginal den löjligaste personen i hela romanen. Hans förehavande låter till en början allvarligt menat: "Utgivaren anser det således oskiljaktigt från sin plikt emot litteraturen, att 1:o omtala manuskriptets upptäckt, 2:o undersöka stället för den händelse, som visar sig utgöra verkets prosaiska fundament, 3:o framställa en förmodan om denna dikts förhållande till sin historia, och om tiden, då den förra troligen avfattades, 4:o lämna de intressanta uppgifter om författaren, som varit möjligt att insamla, samt om stället där han sannolikast ligger begravnen, 5:o såsom bihang kommentera det Förskräckliga." (6) Detta vetenskapliga förehavande blir emellertid till en parodi på sig självt och hör till det dråpligaste Almqvist någonsin skrivit. Ty i denna parodi på en vetenskaplig avhandling förlorar sig den bisarre bibliotekarien ständigt i långa utsvävningar i en uppstyltad stil (t.ex. "femtio solvarv" [22]), som skall demonstrera hans filologiska lärdom. Man förundras till sist över att han överhuvud taget hittar sin röda tråd: den förtvivlade biografiska jakten efter "det sanna underlaget" (21) för romanen. Resultatet av hans bemödanden är bl.a. två ben som ägs av en gammal kvinna. De uppges

vara resterna av den förkolnade doktor Libius, som bibliotekarien förvånansvärt nog beskriver som "en av denna historias betydligare personer" och som "godhjärtad och human" (20) – genom detta sympatibevis indirekt karakteriserande sig själv. Bibliotekarien köper benen av den gamla kvinnan ("det större för 1 rdr b:co, men nyckelbenet prutade jag ned till 24 sk., med tillägg av en dosa snus, som jag måste giva henne i natura" [14f]) och förser dem med noteringar i rött bläck, L.I och L.VIII. Efter hans död skall dessa litterära relikier överföras till riksmuseet. Bibliotekarien skjuter här så högt över målet att man inte kan ta honom på allvar.

Detta fiktiva företal har flera funktioner i *Amorina*:

- Det är *läsartskoderande*, ty efter bibliotekariens komiska ansträngningar att avslöja den 'sanna' historien bakom verket vågar läsaren inte längre läsa romanen så eller på något likartat sätt (t.ex. i direkt relation till Almqvists liv). Resultatet är ett "relativerande perspektiv som hänvisar läsaren till ett fritt umgänge med det lästa under eget ansvar".⁷⁵
- Det är *apologetiskt-adapterande*, ty i ironisk form (vad annars?) försvaras i företalet de drag i romanen som får den att framstå som ett ungdomsverk (att romanen skulle utkomma 1823 nämns explicit [30]). Den apologetiska funktionen hör nära samman med den adapterande, alltså försöket att anpassa romanen till den förändrade litterära diskursen. Här försöker Almqvist sig på en dubbel strategi: å ena sidan betonar han att romanen uppstått i en annan tidskontext, å andra sidan försöker han få det största receptionshindret, det förskräckliga i romanen, att passa in i den nya litterära diskursen. Företalet börjar oförmedlat med en apologi för det förskräckliga i romanen: "det förskräckliga har ingen ursäkt för sitt uppträdande inom konstens värld, utan så vida det också är grundat i mänsklighetens egen natur." (5) För det förskräckliga ges därefter en psykologisk motivering och det integreras på så sätt i den realistiska diskursen.

Dessutom tar det fiktiva företalet upp de båda omstridda punkterna i varje *Amorina*-interpretation, nämligen hur ironin och fantastiken bör tolkas. Den här gången lämnas inte minsta tvivel om att båda är ironiskt menade – och *bara* ironiskt. Ty under det att 'askstrukturen' tillför texten en hel rad ironiska illusionsbrytningar och försvårar relateringen till en berättarinstans, saknas i företalet varje 'evighetsperspektiv', som skulle kodera ironin som 'roman-tisk'.

Och det fantastiska? Det kan – i likhet med ironin – fylla två principiella funktioner i en text: antingen kan det uppträda metonymiskt (som ställföreträdare för påverkan från en metafysisk sfär) och på så sätt ge texten en *referentiell transcendens*, eller det kan uppträda autoreferentiellt (dvs genom att bryta den realistiska läspakten hänvisa till dess litterära artificiell) och därmed ge texten en *textuell (=autoreferentiell) transcendens*.

Sammankopplingen av böcker och människor, som går som en röd tråd genom hela företalet, lämnar inte något tvivel om att det fantastiska fyller den autoreferentiella funktionen i *Amorina*. En spegelbild av den centrala spök-

scenen i romanen finner vi redan i företalet, nämligen i redogörelsen för hur bibliotekarien hittar bokmanuskriptet under en åskvädersnatt i april. Den scenen, som är uppbyggd helt analogt med spökscenen och liksom denna belamrad med allsköns trivialiserad skräckromantisk rekvisita, låter läsaren förmoda att ett spöke skall uppenbara sig som stämningssklimax, men i stället upptäcker bibliotekarien – ett manuskript. Att spöket byts ut mot ett manuskript har redan förberetts genom den spökteori som bibliotekarien på fyra sidor skjutit in i skildringen av hur manuskriptet upptäcktes. Bibliotekarien är nämligen övertygad om att existensen av spöken beror på manuskript som inte blivit publicerade och därför inte 'förlösta', och han drar därav slutsatsen: "Det är allmänt bekant, att det nu för tiden, och redan i långliga tider, icke spökar alls, eller åtminstone vida mindre än före reformationsskicket. Har man betänkt varav detta kommer? [...] Jag finner den största orsaken till spökeriernas starka *avtagande* ligga i boktryckerikonstens *tilltagande* verksamhet, som slutar med att icke tillåta någon hemlighet ligga dold i arkiver, och som i samma mån upphäver huvudskälet för andar att gå igen." (9f) Denna teori har man skrattat åt som varande 'skurril' (vilket den utan tvivel är),⁷⁶ men den passar ju så helt och fullt till bokmalen. Implikationerna för tolkningen av själva romanen har emellertid så vitt jag vet inte uppmärksamrats tidigare. Bibliotekarien upprättar nämligen i sitt företal ett bibliotekariskt mikrokosmos som man under 1900-talet framför allt känner från verk av Borges och Canetti.

För bibliotekarien är biblioteket, "ett av rikets största" (6), ett självändamål, inte någon serviceinstitution för användarna, som "besvära" (7) bibliotekarierna med sina önskemål. Han tjänar detta kosmos av böcker som vore det en Gud ("i bibliotekets namn" ber han om en katekes som biblioteket ännu inte äger [24]). Hans förhållande till böckerna kan man kalla erotiskt ("min käraste skatt" [7]), och då ligger det nära till hands att han ger dem mänskliga egenskaper: "Böckerna borta – det är detsamma som: själen borta" (12); eller: "Så snart jag befinner mig mitt ibland en stor samling av tryckta böcker, tycker jag mig vara på torget eller på en marknad, full av levande människor." (8)

Bibliotekarien skisserar ett andra autoreferentiellt kosmos vid sidan av berättarverkligheten. Naturligtvis finns det även i denna kontext spöken som driver sitt spel. För att motivera deras förekomst tar han till den enklaste formen av spökhistoria (som vi också träffar på i *Amorina*): för att sona sitt brott måste den avlidne vandra omkring utan ro tills han blir förlöst (i *Amorina* är det t.ex. fallet med den gamle Falkenburgs ande som uppenbarar sig tre gånger). Tillämpat på bibliotekariens kosmos heter det: "Med icke liten rysning har jag mången gång sutit i mitt manuskripttrum och trott mig omgiven av osynlige, som med darrande, fast för mig tigande läppar bönföllo om, att jag ock i ordningen måtte komma till deras papper, slå upp och läsa i dem. Var gång en antikvarius genom en mild försyn ledes till att av trycket utgiva en förut obekant handling, har han kanske förlöstat en ande, som i hundrade år varit fängslad vid jordens krets." (9) Amorinas frälsarroll i romanen överför

bibliotekarien i företalet alltså på sig själv – kan man driva ironin längre?

I företalet tas alltså de båda centrala och med varandra nära förbundna tolkningsproblemen upp: den ironiska illusionsbrytningen och det fantastiska. Den ironiska koderingen förstärks i båda fallen, utan att ett 'evighetsperspektiv' blir synligt. Det fantastiska får t.o.m. expliciten textuell-autoreferentiell och inte en referentiell transcendens. Detta skulle man emellertid kunna tolka på ett annat sätt: 'evighetsperspektivet' syns visserligen inte till i företalet, men bibliotekarien argumenterar ju under läsarens nivå och denna känner sig därför uppfordrad att *inte* göra bibliotekariens uppfattning till sin;⁷⁷ just avsaknaden av en transcendent dimension i ramberättelsen skulle alltså vara ett argument för dess existens i själva berättelsen. Men då hade ju den omsorgsfulla konstruktionen av bibliotekariens mikrokosmos i företalet varit helt onödig. För att 'styra' läsaren hade det räckt med ett resonemang i sann upplysningsanda om hur omöjlig tron på spöken är, både i 'verkligheten' och i litteraturen – vilket man ju ofta möter i den fantastiska litteraturen från den tiden.⁷⁸

VII. Avslutning

I 1839 års version av *Amorina* kan den förment metafysiska tematiken inte hålla stånd mot ironin och fantastiken i symbiotisk samverkan. Under berättelsens gång degraderas den till blott och bart en möjlighet, precis som varje annan tänkbar tolkning. Ironin och fantastiken bryter det berättade som i ett kalejdoskop, och detta leder till en fundamental osäkerhet i förhållande till det berättade, vilket är karakteristiskt för modernistisk litteratur. *Amorina* illustrerar på ett övertygande sätt hur både fantastiken och ironin visar vägen mot modernismen,⁷⁹ ty så snart de har blivit av med sina metafysiska tolkningar visar sig båda i sin kärna vara strategier för att betona en konstnärlig texts autoreferentiella karaktär, "als Mittel der Selbstrepräsentation von Kunst" som Strohschneider-Kohrs uttryckte det.

Översatt av Sune Johansson

NOTER

- 1 C.G. Estlander: "Adolf Iwar Arwidsson som publicist i Åbo". 1: *Skrifter av C.G. Estlander*; 2: *Uppsatser i litteratur och konst samt allmänna ämnen*; 3: *Åren 1893–1900* (Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland, 158), Helsingfors 1921, s. 179.
- 2 Henry Olsson, *C J L Almqvist före Törnrosens bok*, Stockholm 1927, s. 325f.
- 3 Bo Bennich-Björkman, "Makuleringen av Almqvists *Amorina* i ny belysning", i *Bokvännen* 41 (1986), ss 51–63.
- 4 T.ex. recension i *Aftonbladet*, 28 augusti 1839; recension i *Eos*, 21 augusti 1839 – 31 augusti 1839.
- 5 Terminologin kommer från Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982. Avsnitt ur boken har också publicerats i svensk översättning: Gérard Genette, "Den allvarsamma parodin", i *Ord & Bild* (1990: 3), ss 18–36.
- 6 Johan Mortensen, *Från Aftonbladet till Röda rummet. Strömningar i svensk litteratur 1830–1879*, 2 uppl, Stockholm 1913, s. 127.
- 7 Martin Lamm, "Studier i Almqvists ungdomsdiktning", i *Samlaren* 36 (1915), s. 196.
- 8 Lars Melin, *Stil och struktur i C J L Almqvists Amorina* (Stockholm Studies in Scandinavian Philology, New Series, 12), Stockholm 1976.
- 9 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986, s. 204. Även den 'traditionella' forskningen är av samma uppfattning: "Ironin präglar verket som helhet och den präglar många av dess delar", skriver t.ex. Melin, s. 28.
- 10 Marilyn Johns Blackwell, *C.J.L. Almqvist and Romantic Irony* (Kungl. Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademiens handlingar. Filologisk-filosofiska serien, 20), Stockholm 1983, s. 124. Lennart Pagrot skrev: "I *Amorina* förstärker den i hög grad läsarens intryck av att röra sig i en absurd värld, där ingenting betyder vad det förefaller att betyda, och där marken gungar under hans fötter." ("Almqvist och den romantiska ironien", i *Samlaren* 83 [1962], s. 154) Och även Melin kom till samma slutsats: "Läsaren känner sig egentligen aldrig säker på om en passage är allvarligt menad eller ironisk i ett eller annat avseende." (s. 28)
- 11 Engdahl, s. 203.
- 12 Nils Nihlén, "Stilistiska ändringar i *Amorina*", i *Svensk stil. Studier tillägnade Bengt Hesselman, den 21 december 1935* (Skrifter utgivna av Samfundet för stilsforskning genom Nils Svanberg, 1), Stockholm/Uppsala 1935, s. 111.
- 13 Josua Mjöberg, "Inledning" till *Amorina eller Historien om De Fyra* (Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade skrifter* 10), Stockholm 1929, s. 2. Alla sidhänvisningar i den löpande texten hänför sig till denna utgåva.
- 14 Nihlén, ss 111–119.
- 15 Blackwell, s. 115; Melin, s. 8.
- 16 Henry Olsson, *C.J.L. Almqvist till 1836*, Uppsala 1937, s. 88.
- 17 Mjöberg, "Inledning" till *Amorina*, s. 4.
- 18 *Eos*, 24 augusti 1839, s. 3.
- 19 *Ibid.*, s. 1.

- 20 Bertil Romberg, "Ett Helt af omväxlande dramatisk och episk form'. Om framställningens form i *Amorina* och *Drottningen juvelsmycke*", i *Perspektiv på Almqvist*, utg. av Bertil Romberg och Ulla-Britta Lagerroth, Stockholm 1973, s. 118.
- 21 Mjöberg, "Inledning" till *Amorina*, s. 2.
- 22 Så t.ex. Peter Cassirer, "Den litterära stilistikens dilemma. Några reflexioner i anledning av Lars Melins avhandling *Stil och struktur* i C.J.L. Almqvists *Amorina*", i *Nysvenska studier* 61 (1981), s. 171: "beteckningen drama vore den naturliga, även om det förekommer viss relation vid sidan av scenanvisningarna förutom replikerna." Pagrot betecknar *Amorina* som "skådespel" (s. 151).
- 23 Cit. efter Fredrik Böök, "Almqvist och lånebiblioteksromanerna", i *Til Gerhard Gran 9. december 1916 fra venner og elever*, Kristiania 1916, s. 162.
- 24 Upptagen i *Samlade skrifter* 2, ss 531–556.
- 25 Brev till Jonas Waern, 24 oktober 1822, cit. efter Carl Jonas Love Almqvist, *Brev 1803–1866*, utg. av Bertil Romberg, Stockholm 1968, s. 43.
- 26 Almqvist, "Återkomsten" i *Törnrosens bok VIII*, utg. av Algot Werin (*Samlade skrifter* 8), Stockholm 1921, s. 8.
- 27 Ibid.
- 28 Böök gör uppmärksam på att denna sammansmältning av prosa och drama var gängse praxis just i de vulgärromantiska rövarromanerna. Därmed är emellertid ingalunda bevisat (som Böök avsåg) att Almqvist bara härmar triviala former. (Böök [1916], s. 162)
- 29 För övrigt inte bara genom medveten genresammansmältning utan också genom att försöka övervinna de textuella barriärerna i riktning mot andra semiotiska system. Betraktar man indelningen av *Amorina* så blir denna strävan tydlig: 'fugan' (musik) består av fem 'böcker' (text) resp. 72 'tavlor' (måleri).
- 30 Friedrich Schlegel, "Notizen" i *Athenäum* III, Berlin 1800, s. 123f.
- 31 "Den [boken] har något schizofrent i sin läggning." (Olle Holmberg, *C.J.L. Almqvist. Från Amorina till Colombine*, Stockholm 1922, s. 10)
- 32 Så t.ex. hos Melin, s. 7; och naturligtvis Engdahl, s. 196.
- 33 Beträffande detta program och om hur Almqvist inspirerats av Swedenborg och Schleiermacher, se Blackwell, s. 141.
- 34 *Aftonbladet* betecknade honom t.ex. som "den rätta hufvudpersonen" (28 augusti 1839), och även i det fiktiva företalet från 1839 intar han en prominent plats – helt i motsats till *Amorina*.
- 35 Almqvist stöder sig här på Swedenborgs arvslära, se Lamm, s. 183.
- 36 Ibid, s. 187.
- 37 Melin, s. 73.
- 38 Olsson, s. 237ff.
- 39 Pagrot, s. 156; Melin, s. 32; Blackwell, ss 125, 140.
- 40 Min framställning följer i huvudsak Pagrot och Ingrid Strohschneider-Kohrs ("Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", i Hans Steffens (Hrsg.), *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, 3. Aufl., Göttingen 1978, ss 75–97).
- 41 Pagrot, s. 156.
- 42 Almqvist, "Även om Humor, och Stil däri", i *Filosofiska och estetiska avhandlingar*, utg. av Olle Holmberg (*Samlade skrifter* 4), Stockholm 1921, s. 255.

- 43 Pagrot, s. 141.
- 44 Ibid, s. 157.
- 45 Ibid.
- 46 Cit. efter Strohschneider-Kohrs, s. 82.
- 47 Pagrot, s. 137.
- 48 Almqvist, "Även om Humor, och Stil däri", s. 263.
- 49 Ett viktigt komplement till Pagrot av Melin, s. 34.
- 50 Strohschneider-Kohrs, s. 85.
- 51 Melin, s. 34.
- 52 Strohschneider-Kohrs, s. 75.
- 53 Melin, s. 28.
- 54 Se Louise Vinges recension av Blackwells arbete i *Scandinavica* 24 (1985:1), ss 74–78; och Bertils Rombergs recension i *Orbis Litterarum* 41 (1986), ss 384–387.
- 55 Pagrot, s. 147.
- 56 Ibid. Som Pagrot har visat är Almqvists tankar om humor i "Även om Humor, och Stil däri" påverkade både av Jean Paul och Schlegel och inte ens entydiga på viktiga punkter (som t.ex. ifråga om målet för människans moraliska förbättring). (Pagrot, s. 143)
- 57 Melin, s. 29.
- 58 Ibid, s. 30.
- 59 Hennes exempel är ibland rätt diskutabla: enligt min mening är t.ex. det viktiga i den metareflexiva 'Petrus-scenen' inte den dramatiska ironin, alltså att vi som läsare vet något som personerna inte vet, utan snarare parallelliseringen när det gäller tillkomsten av hans bok och den bok som läsaren själv håller i handen.
- 60 Strohschneider-Kohrs, s. 86f.
- 61 Cit. efter ibid, s. 83.
- 62 Ibid, ss 89, 91. Gero von Wilpert (*Sachwörterbuch der Literatur* [Kröners Taschenausgabe, 231] 6, verb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1979) däremot anför under uppslagsordet 'ironi' just Tiecks *Mästerkatten* som exempel på romantisk ironi! (s. 377)
- 63 Engdahl, s. 205. [Min kurs.]
- 64 Ibid, s. 9.
- 65 Søren Kierkegaard, *Om Begrebet Ironi (Samlede Værker, anden udgave, 13)*, Köpenhamn 1930, s. 376.
- 66 Ibid, s. 380.
- 67 Engdahl, ss 197, 203f; Melin, s. 13f ("ur kompositionssynpunkt är det mest centrala i *Amorina*"), s. 84ff. Almqvist framhävde denna punkt också i sin egen recension: "Sjelfwa denna *Spökscen* (sista Scenen i 3:dje Boken) är kärnpunkten för det *inre fattandet* af hela den Falkenburgska Historien." (*Eos*, 28 augusti 1839, s. 2)
- 68 Melin, s. 13.
- 69 Blackwell, s. 126f.
- 70 Här blir det klart att den arketext som ligger till grund för denna struktur är det grekiska dramat (man kan tänka på historien om Oidipus), respektive skräckromaner som Walpoles *Castle of Otranto* som använde sig av detta paradigm och förband det med den kristliga föreställningen om försoning och offerdöd.
- 71 Se diskussionen mellan Melin, s. 34, och Cassirer, s. 170.

72 Böök, s. 162.

73 Enda undantaget är Walter Baumgartner, "Natürlich, ein altes Manuskript... Die Herausgeberfiktion in Almqvists *Amorina* und in Kierkegaards *Entweder-Oder* – zum fiktionalen Kommunikationsangebot zweier romantischer Romane", i Hans-Peter Naumann (Hrsg.), *Festschrift für Oskar Bandlé* (Beiträge zur nordischen Philologie, 15), Basel/Frankfurt am Main 1986, ss 265–271, ss 281–283.

74 Baumgartner, s. 269.

75 Ibid, s. 270. (Översatt)

76 Ibid, s. 267.

77 Enligt Baumgartners tolkning, s. 269.

78 Se beträffande den fantastiska litteraturen i Skandinavien före det s.k. moderna genombrottet min avhandling *Literarischer Spuk. Skandinavische Phantastik im Zeitalter des Nordischen Idealismus* (Berliner Beiträge zur Skandinavistik, 5), Berlin 1994.

79 Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne* (edition suhrkamp Neue Folge, 551), Frankfurt am Main 1989, s. 174.

BJARNE THORUP THOMSEN

Maskine, Nation og Modernitet hos Andersen og Almqvist

Jernbanen: Modernitetens diabolitet

H. C. Andersen (1805–75) besad et veludviklet nyhedsinstinkt og var en beundrer af sin egen tid, perioden for maskinens moderne gennembrud. I november 1840 rejste han for første gang i sit liv på jernbane, nemlig fra Magdeburg til Leipzig og videre til Dresden. Andersens danske læsere kunne i begyndelsen af 1840'erne ikke forventes at være fortrolige med denne seneste landvinding inden for samfærdselsteknologien, og Andersen – som læserens rejsende stedfortræder – gav dem efter sin hjemkomst en pædagogisk, sansenær indføring i fænomenet. Han beskriver sit møde med togkulturen i Tysklandsdelen af den glimrende rejsebog *En Digters Bazar*, der udkom i april 1842. *En Digters Bazar* dækker Andersens anden store udlandsrejse, som varede ni måneder fra oktober 1840 til juli 1841 og førte ham via München, Rom og Neapel helt til Malta, Athen og Konstantinopel og retur over Sortehavet, op ad Donau gennem Bulgarien, Serbien og Ungarn: Et møde med fjerne egne af Europa og med Lilleasien – *Orienten* som Andersen skriver – hvor vesterlandske turister normalt ikke satte fod. En nærmere læsning af *En Digters Bazar* vil kunne kaste lys over, hvordan et nysgerrigt nordisk temperament afkoder såvel det modernes centraleuropæiske forposter som dets sydlandske og hedenske *hinterland*. Men lad os her begrænse os til at undersøge Andersens beskrivelse af jernbanen, modernitetens datidige epitomi.

Den tekstlige fremstilling af moderniteten bliver flertydig hos Andersen. Kapitlet "Jernbanen" er i princippet en hyldest til damptoget som forstandens, den menneskelige kløgts, triumf. Andersen er bjergtagen af den naturbeherskelse ("vi [sprænge] ethvert Bjerg, som stiller sig for den"), organiseringsgrad, komfort og inklusivitet ("selv den fattigste Bonde tager med" [p.16]), som jernbanen er udtryk for. På den ene side beskriver Andersens tekst togrejsen i naturromantiske billeder og forsikrer læseren om, at der ikke er noget at være bange for: "Vognen glider, som en Kane paa den jevne Sneemark. [...] her er [...] Intet af hvad Du tænkte Dig ubehageligt!" (p.17). På den anden side betoner teksten genkommende den dødsangst og den voldtægt af sanserne, som er forbundet med tog-oplevelsen. Forud for sin

jomfru-togrejse har fortælleren en fornemmelse, som han kalder jernbanefeber; kaos og skrækken for tilintetgørelsen ved maskinens magt dominerer på dette stadium teksten: ”er man her [...] for første Gang, da tænker man paa at vælte, brække Arme og Been, springe i Luften eller knuses ved at støde sammen med en anden Vognrække” (p.16). I forlængelse af denne dødens indskrivning i teksten sammenlignes signalpibens lyd makabert med, som det hedder, svinets svanesang idet kniven trænger det gennem halsen. Efter afgangens følger en rejse-oplevelse, som på en gang er både komfortabel og kosmisk (”man faaer en Idee om at staae udenfor Jorden og see denne dreie sig” [p.17]), svimlende (”Rummet forsvinder” [p.19]) og smertefuld (”det piner Øiet af hefte det længe i samme Retning” [p.17]). Denne flertydighed i fremstillingen forstærkes ved, at billedsproget og de sproglige sammenstillinger, som skal gribe det nye, forstandsmæssige, netop indfører det gammeldags, overnaturlige og dæmoniske i teksten. Allertydeligst udtrykkes ambivalensen i forhold til moderniteten i kapitlets triumferende kulminationsdel, hvor menneskenes nyvundne magt måles ved, at de nu i kløgt kan konkurrere med, og snart overhale, djævelen selv. Moderniteten bliver diabolisk, mennesket bliver djævelsk:

Raskere kunde ikke *Mephistopheles* flyve med *Faust* paa sin Kappe! vi ere ved naturlige Midler i vor Tid lige saa stærke, som man i Middelalderen har troet, at kun Djævelen kunde være det! vi ere ved vor Kløgt komne paa Siden af ham, og før han selv veed det, ere vi ham forbi. (p.19)

Det diaboliske får dog – som så ofte hos Andersen – ikke lov at stå uimodsagt i teksten. I det afsluttende afsnit straks efter gøres den menneskelige tanks triumf endelig til en triumf for det guddommelige i et mættet udsagn: I mødet med jernbanen har tekstens jeg, hedder det, med al sin tanke ligesom skuet Gud ansigt til ansigt. Moderniteten får til sidst en manende meningstilskrivning som et guddommeligt aftryk.

Også den svenske romanforfatter C. J. L. Almqvist (1793–1866) bekendtgjorde sig omkring 1840 med jernbanernes underværk. Den 29. juli 1840 begav Almqvist sig ud på sin første større udlandsrejse (han havde tidligere været i Finland og København, men altså ikke udenfor Skandinavien). Rejsen varede fem en halv måned og førte ham med dampskib fra Malmö via København til Lübeck, med et andet dampskib fra Hamburg til Boulogne og videre derfra med diligence til Paris, rejsens hovedmål, det modernes metropol *par excellence*. Her tilbragte han størsteparten af tiden udenlands, godt fire måneder frem til årsskiftet, da han krydsede Kanalen for kort at opleve London, et andet moderne fikspunkt. Hjemturen gik via Brüssel.

I breve til familien hjemme i Sverige beretter Almqvist detaljeret om rejsestrabadserne, om det udenlandske hverdagsliv og om sociale og politiske spændinger. Almqvist var ikke i samme grad som Andersen kendetegnet af vandrelyst og udlængsel i forhold til det udenlandske. Han har en tilbøjelighed

i sine breve til at afkode – ofte synonymt med afvise – det udenlandske med en svensk målestok. Denne nationale afkodning sker delvis ud fra pædagogiske hensyn til hustruen Maria og børnene Ludvig og (lilla) Maria hjemme på gården Antuna i Uppland; den kan også læses som udslag af hvad udgiveren Kurt Aspelin kort og godt kalder ”ordinär turistkverulans”²; men den kan også i bredere forstand forstås som et forsøg på sprogligt og mentalt at bemestre en overvældende fremmedhed ved at sætte det bekendte ind mod den. Vandkunsterne i Versailles er eksempelvis ”för en svensk [...] bara leksaker”; Seinen er ”ingenting emot Norrström” (p.108); den navnkundige Notre Dame er bortgemt og uanseelig: ”Våra kyrkor, hemma, ser man åtminstone” (p.44); alt i alt er den Almqvistske sandhed uden omsvøb, at ”Sverige och Stockholm äro mycket vackrare än Frankrike och Paris” (p.66). Men størst er Almqvists distance til de udenlandske *mennesker*, som – forekommer det ham – særdeles sjældent tilkendegiver en sjælsglæde, som i Sverige slet ikke er ualmindelig. I beskrivelser som den følgende, hvor hallændingen let udkonkurrerer Parisboen, fornemmer man en indlæsning eller projektion af Almqvists egne modsat-artede sindsstemninger, som de gjorde sig gældende i henholdsvis det fremmede og det hjemlige: *Menneskerne i Paris*

se i hög grad utlevade, fula, ledsamma ut. Jag har ännu ej sett något ansigte, som tillk[änna] gifvit en inre angenämhet, själsglädje och himmelsk trefnad. Men dylikt varseblef jag [icke] heller i Lybeck eller Hamburg. [...] Men jag vet, att t. ex. i Halland blott på ett enda ställe, [...] såg jag ej mindre än 4 el. 5 personer, båda karlar och qvinnor, som till hela utseendet tillk[ännagaf] hvad jag här talar om. Och sådant er i Sverige ingen sällsynthet. (p.43–44)

Hjemvæen og melankolien løber som en understrøm gennem Almqvists korrespondence og lægger låg på entusiasmen og indlevelsen, hvor udlandet og dermed afstanden til hvad Andersen opfattede som den danske nations manglende anerkendelse typisk frisætter hans begejstring og oplevelsesberedskab.

I et brev til datteren fra Paris, dateret den 4. oktober 1840, er Almqvist da også mere direkte forbeholden end Andersen over for damptogets moderne spektakel, som han har erfaret på ruten mellem Paris og Versailles: ”Första gången man far på en jernväg tycker man antigen att det är förbaskadt narraktigt eller ock rysligt ohyggligt; alltsom man har humör till.” (p.104) Almqvist mobiliserer en velkendt satirisk tone, herunder et antal negativt ladede onomatopoetika, for at formidle chock-oplevelsen:

I spetsen går en vagn, hvaruti man ser eld blossa och en svart rök slår emot himmelen. Derefter kommer en oräknelig skara superba åkdon [...]. Häruti åka de tusentals superba passagererne, herrar och fruntimmer. På en gifven signal börjar resan: ett rysligt hvinande, pipande och gnisslande höres, dels från den lågande vagnen, som går främst, dels ifrån sjelfva jernhjulspåren, hvori man far af som et jehu, och som tjuta genom den häftiga gnidningen. Emellanåt går det

så fort att man ej kan se de trän och buskar man passerar förbi. Innan man vet ordet af befinner man sig i kolmörka natten, emedan vägbanan går under jorden. (p.104)

Fra Andersens beskrivelse genkender man betoningen af ilden – ”den lågende vagnen” – af kulmørket, af synets sløring, af menneskemassen samt af jernbanens ligegyldighed over for naturens former. I et senere brev til hustruen fra Brüssel dateret den 25. januar 1841 og altså skrevet betydeligt nærmere hjemkomsten og derfor måske i en lysere sindsstemning er Almqvist imidlertid blevet anderledes positiv over for jernbanen, hvis tempo og næsten overjordiske ophævelse af det fysiske han nu fremhæver på bekostning af hestevogn og dampskib:

Hvad som jag i Belgien funnit märkvärdigast och som utgjort mitt synnerliga nöje, äro Jernvägarna. [...] Det går åtminstone dubbelt så fort, som det starkaste fyrsprång; och likväl sitter man i vagnen så stilla, allt aflöper så jemnt, ingen skakning eller stöt erfares, och det är blott på de förbiflygande träden och husen man märker att man kommer någonstans. [...] Denna färd har det företräde framför ångbåtarna, att man hvarken känner någon obehaglig ånga, os eller annan elak lukt; icke heller vet man af gungning och sjösjuka. (p.152–53)

Fælles for Andersen og Almqvist er alt i alt et antal dobbeltholdninger til den udenlandske modernitet. I det følgende vil vi undersøge ikke det moderne og det udenlandske men det nationale og det moderne i to skandinaviske rejse- og nationsromaner fra anden halvdel af 1830'erne, nemlig Andersens *O.T.* fra 1836 og Almqvists *Det går an* fra 1839. Centralt i undersøgelsen vil stå rumgestaltningen i de to tekster.

***O.T.*: At læse Danmark**

1830'erne var i Skandinavien – som andre steder – en overgangstid. Repræsentationsspørgsmålet, inspireret af en ny forestilling om folkeligt demokrati, dominerede den politiske dagsorden. Spørgsmålet om næringsfrihed, inspireret af en ny forestilling om en liberal, kontraktuel, individ-orienteret organisering af markedet, dominerede den økonomiske dagsorden. Standssamfundet var under afvikling. Dette gik hånd i hånd med en nydefinering af det nationale: Hvor tidligere fyrsters territoriale dominansforhold afgjorde nationers udstrækning, bredte sig nu et anderledes nationsbegreb, som hvilede på tre støttepiller: folket, modersmålet og fædrelandet. Nationen blev det sted, hvor folket og sproget udfoldede sig. Kortfattet kan man sige, at en moderniseringsproces tog fart i de skandinaviske lande i den første halvdel af 1800-tallet, og at denne moderniseringsproces var sammenkoblet med en ny forståelse af det nationale. Også i fiktionen, herunder i periodens skandinaviske roman, erobres og nydefineres det nationale rum. Romanen yder, ikke mindst gennem innovationer i sin rum-gestaltning og rum-beskrivelse, tekstlige

bidrag til formningen af et nyt nationsbegreb.

Det er velkendt, at der var en tæt sammenhæng mellem *rejsen* og den tidlige roman. Den tjekkiske roman-mester Milan Kundera har beskrevet de tidlige europæiske romaner som rejser gennem en tilsyneladende grænseløs geografi.³ Horisonterne er vide, nærmest endeløse. I løbet af 1800-tallet sker der imidlertid det, at romanens horisonter eller territoriale perspektiv snævres ind til fordel for en dybdeborende fortolkning af et meget mere afgrænset miljø: rummets vidde viger for rummets dybde. Romanens koncentration om det nationale rum betyder på den ene side en kolonisering af hidtil uopdyrket litterær mark, men kan på den anden side også ses som et af de første skridt i denne indsnævringsproces.

I 1835 havde H. C. Andersen med sin første, succesfulde, roman *Improvisatoren* "erobret" det eksotiske italienske territorium. Året efter, i 1836, erobrede han med romanen *O. T.* hvad man kunne karakterisere som det eksotiske *danske* territorium. Det virker sandsynligt, at Andersen nu, efter litterært at have tacklet Syden og det sangvinske temperament, i sin nye roman ønskede at tackle Norden og det dertil hørende melankolske temperament.⁴ Der er grund til at tro, at det var Andersens udtrykkelige ambition med hans anden roman at virkeliggøre et på én gang specifikt dansk og specifikt samtidsrealistisk litterært projekt. I november 1835 beskrev han således i et brev til sin fortrolige Henriette Hancken en roman under udarbejdelse (påbegyndt i september samme år), hvis sigende arbejdstitel var *De to Studenter eller Kjøbenhavn og Provindserne*:

Det er en Skildring af vor Tidsalder fra 1829 til 35, den bevæger sig kun i Danmark; jeg tror det vil være fortjenstfuldt og give Arbeidet en sjælden Interesse, at Digteren skildrer hvad han kjender, hvad han lever i. Om mange Aar har man da et tro Billede af vore Dage [...]⁴

På et sent manuskript-stadium skiftede denne skildring, der kun bevægede sig i Danmark, titel til det mere "interessante" *O. T.*

At det ikke var nogen selvfølge i 1836 at lade kunst udspille sig i lokale samtidsmiljøer, fremgår af den indsats romanen gør for at give international legitimitet til sine nationale scenerier:

"[...] her [i København] londoniserer [tågen] [...] Byen!" (p.16);
 "Jylland er dog den meest romantiske Deel af Danmark! [...] Jeg synes, det maa have meget tilfælles med de skotske Lavlande! [...]" (p.17);
 "Den hele Vei [Strandvejen] gjengav et Billede af Livet paa Parises Boulevard" (p.32);
 "*Roeskilde By, Danmarks St. Denis*" (p.43);
 "Sundet havde sit svømmende Venedig af riigladte Skibe" (p.168).

Gennem sammenstillinger som disse *lånes* en modernitet og/eller en internationalitet ind i et Danmark, som ellers kunne anses for tilbagestående. Derved

vækkes udenlandske læsers interesse og deres afkodning af teksten lettes (i et pædagogisk greb, som er en spejlvending af den brev-skrivende Almqvists "svenske" afkodning af det internationale), samtidig med at danske læsers nationalfølelse stimuleres. Sammenstillingerne "moderniserer" teksten, men de udgør tillige en traditionstilskrivning: Gennem dem indskrives som en subtekst i romanen en slags international idealitet, litterære mønster-lokaliteter, som den danske realitet bliver en afspejling af og får legitimitet igennem på et tidspunkt, hvor den kunstneriske "realisme", trods programmerklæringer, endnu ikke var en etableret konvention.

Et lignende legitimerende greb udgør romanens flittigt udsendte signaler om, at den inkluderer en dannelse, der både er klassisk og *up-to-date*: Hvert af de i alt 46 kapitler indledes, efter Walter Scotts forbillede, med et, to eller sågar tre originalsproglige motto-citater hentet fra datidens nationale og, ikke mindst, internationale litterære kanon, spændende fra Iliaden til Maanedsskrift for Litteratur. Også den løbende tekst er fuld af allusioner til såvel den antikke mytologi som den moderne roman-litteratur, som når eksempelvis arbejderskerne som opladning til høstgilde på en fynsk herregård udfører en rituel dans om ølkarret "som vilde Mænader" med "bacchantisk Vildskab" (p.58), anført af den hæsligt-sanselige Sidsel, som – observerer adelsdamen frøken Sophie – "har noget af disse Walterscothske Hexe" (p.59). Med umage fremhæver romanen sin intertekstuelle dannelse.

O.T. er en sand rejseroman. Horisonterne er virkelig vide og varierede. Romanen emmer af rastløs rejseenergi, idet den følger i hælene på heltten Otto Thostrup frem og tilbage igennem det danske land. Romanens narrative teknik er også rastløs i den forstand, at hovedpersonerne ikke kun følges men også kan bevæges ind og ud af den dominante, docerende fortællers synsfelt, hvilket indebærer at fortæller og læser (tekstens mobile *vi*) ofte på markeret vis må manøvrere i rum og tid for at finde, indhente, afvente, aflægge visit hos eller til og med belure personer: "Samme dag, henimod Aften, søge vi *Otto*. Vi finde ham paa sit Værelse." (p.39); "Vi ere igjen i *Kjøbenhavn*, hvor vi finde *Otto*, og kunne hver Dag vente *Vilhelm*, Frøken *Sophie*, og den fortræffelige *Mama*." (p.121); "vi [ville] endnu nogle Øieblikke dvæle i Contoirchefens, Hr. *Bergers*, Huus, men vi ere rykkede tre Uger frem i Tiden." (p.132); "I det afsides Værelse ville vi, som usynlige Aander, belure Fader og Søn;" (p.134); "Vi vende igjen tilbage til den fyenske Herregaard, til Familien, vi før forlod; men Efteraar og Vinter ere gaaede, medens vi dvælede i Fortiden." (p.246). Som citaterne viser, er romanens forhold til rum og tid panoramisk snarere end centralperspektivisk; det magtfulde fortæller-læser partnerskab forflytter sig i spring snarere end kontinuerligt, uhæmmet af streng kronologi og almindeligt transportbesvær. Nok er det narrative blik som oftest rettet mod *Otto*, men endnu er synsvinkel-brugen labil og perspektivet ikke blevet en enkelt eller nogle få romanpersoners monopol.

Kendetegnende for rum-gestaltningen i *O.T.* er videre, at de geografiske positioner ofte også er sjælspositioner. Det gælder især Jyllands hedeland og

vestkyst samt Odense, de vigtigste af romanens "litterær-geografiske landvindinger".⁶ Ind i disse lokaliteter skrives døden, frygten og fortidsbindingen på en måde, som kan ligne Andersens tekstuelle tolkning af jernbanen (dog uden begejstrings-komponenten). I takt med at Otto Thostrup mod slutningen af romanens første del i hestevogn drager durkt igennem den jyske hedeørken, som den kaldes, mod Vesterhavets "døde, sørgelige Kyst", smelter landskab og sjæl således sammen: "Jo mere vestpaa *Otto* kom, des alvorligere stemtes han; det var, som den øde Natur og den kolde Havgusse gik over i hans Sjælelige." (p.76) Han er på vej fra Vejle via Viborg til bedstefaderen Oberst Thostrups gård mellem Nissum Fjord og Lemvig, hvor han har tilbragt den senere del af sin barndom samt sin ungdom. Allerede på alheden hilser den kolde havgus et makabert velkommen – "Det er et Velkomstkys fra Hjemmet!" sagde *Otto*. 'Havfruens Døds-kys! [...]' (p.76) – og bringer forvarsel om, hvad der venter *Otto* ved hans hjemkomst: oberstens nylige død og forestående begravelse. Bedstefaderens vel-timedede bortgang er et af mange nyttige sammentræf i teksten. Brugen af tekstlige sammentræf var ifølge Ian Watt i *The Rise of the Novel* et generelt kendetegn for de episke former, der gik forud for romangenrens gennembrud, og indlånes derfor ofte – kan vi tilføje – som plot-mekanisme i den *tidlige* roman.⁷

Det tekstlige udbytte af den vovelige vogntur til Vestkysten er dels, at *Otto* i tilgift til sin mørke skønhed og klogskab nu udstyres med rigdom – han er indsat som enarving til oberstens "betydelige Formue" (p.87) – dels at læseren udstyres med den første af flere nøgler til fortolkningen af den fortidsknode, som romanens spænding er centreret omkring. Den enigmatiske *Otto Thostrup* repræsenterer, på trods af det borgerligt klingende navn, en romantisk-melankolsk, *zerrissen* heltetype med hemmeligheder, som holder ham fangen i fortiden og hæmmer ham. Det er romanens *pointe*, at læser man de danske lokaliteter nøje, lærer man også at læse *Otto* og bryde hans kode. I lokaliteten omkring Lemvig lærer læseren, gennem heltens konversationer med gamle bekendte, for det første, at *Otto* tilbragte sin tidlige barndom i hvad han oplevede som "en stor Fabrik" (p.82). Her blev han i et betydningsfuldt livsmoment *mærket* af en af arbejdsfolkenene, tusindkunstneren Tyske Heinrich, da han fik indgraveret initialerne O og T på sin skulder. For det andet lærer læseren, at den vilde *Otto* som ung ved Vestkysten blev *bundet*, dvs tæmmet eller stækket, da samme, allestedsnærværende Heinrich – hans "Livs onde Engel" (p.118) – for ham afslørede en anden læsning af skriften på skulderen end den ligefremme. Denne anden læsning, den "ulykkelige Udtydning" (p.98), hvis indhold først afsløres langt inde i romanens anden del, gav *Ottos* munterhed "Dødsstødet" (p.98). Læsningen kobler sted og sjæl og leder lige lukt mod romanens mest diaboliserede lokalitet: Odense Tugthus.

Når en gammel præst ved Vestkysten i konversation med hovedpersonen advarende udtaler, at djævelen i København har "sine største Fabrikker" (p.86), laver han en kobling mellem storby, moderne masseproduktion og diabolitet, som også er virksom i gestaltningen af det miljø, som viser sig at

være Ottos fødested og barndoms-”hjem”. Den store fabrik med ”de mange Arbeidsfolk” (p.82), som Otto mindedes, er i virkeligheden straffeanstalten ved Odense Aa, hvor hans mor, Johanne Marie, som ung blev uskyldigt indsat efter ædelt at have tilstået et tyveri, som hendes kæreste i virkeligheden havde begået mod sin far, Oberst Thostrup. Fem måneder senere faldt død og liv sammen i fængslets fabrik, da Johanne Marie ”blev syg, dødsyng, fødte en Dreng og en Pige, to smukke, velskabte Børn, kun at Pigen var saa spæd og fiin, som om Livet hang ved en Traad” (p.245). Drengen, der var stærk og fuld af liv, var Otto. Identiteten af søsteren, som syntes dødsmærket fra starten, forbliver uvis for både Otto og læseren frem til romanens sidste sider i et mystificerende greb, som ligeledes er kendetegnende for den tidlige roman.⁸ Der er to kandidater: den seksuelle Sidsel eller den æteriske Eva. Seks år efter fødslen udfries Otto og søsteren af fangenskab, da barnefaderen kort før sin død ude i fremmede lande i et brev hjem til obersten fortæller om sin forbrydelse, hvorpå denne intervenserer. Tvillingernes veje skilles imidlertid, eftersom obersten kun vil tage Otto til sig men ikke søsteren, som ligner sin far for meget: ”Hende vil jeg ikke have!” (p.248). Søsteren må blive hos en plejemoder, mens obersten og Otto forlader Odense by til fordel for Vestkystens dystre landlighed. Med sig i sin kropslige og sjælelige bagage har Otto dels det stempel på skulderen, som fødestedet har sat, hans Kainsmærke, som han senere siger, dels en stadig social-angst for at den ukendte søster skal dukke op i hans liv og skandalisere ham. Barndommen står herefter bestandig som en tung uvejrs sky på hans himmel, filosoferer Otto, og gør ham selv til ”saadan en smuk Slagskygge i Hverdagslivet” (p.213), som frøken Sophie udtrykker det med en beslægtet billedbrug.

Således inkorporerer Andersen i *O.T.* såvel den jyske som den fynske provins som skæbnebestemmende steder i sit roman-univers. Hvad hovedstaden angår, bliver den skuepladsen for det muntre studentertilv og det tekstlige tilholdssted for det højere borgerskab med dets salonliv, med pynte- og giftesyge damer og lystne, dobbeltmoralske herrer og for fortællerens ironisering herover. Forfatteren fører læseren ind på samtlige sociale strata, ind i Københavns dannelseskultur og ud blandt adelsfolk, handelsfolk og arbejdsfolk i det øvrige kontrastfyldte kongerige.

Har man til ambition, som Andersen havde, at dække hele den danske socialgeografi fra top til bund og fra øst til vest, kommer man ikke uden om *vandet*. Vi har allerede været vidne til vigtige tildragelser ved Vesterhavet. Og de danske sunde og bælder, de dertil hørende transportmidler samt faren for druknedød spiller da også en afgørende, symbolsk opladet rolle i romanens komplicerede plot-udvikling. Som litterær modernitetsfigur er *dampskibet* af særlig interesse.

Ønskede man som ambitiøs, samtidsbevidst, realisme-orienteret skandinavisk romanforfatter midt eller sidst i 1830erne at kombinere to af periodens mest påtrængende temaer, det moderne og det nationale, var jernbanen ikke brugbar som litterært rum og symbol. Den første danske jernbane, mellem

København og Roskilde, åbnedes i 1847. Den første svenske lokomotiv-drevne jernbane, strækningerne Örebro–Ervalla og Nora–Ervalla, åbnedes 5. marts 1856. Men i jernbanens sted tilbød sig dampskibet. Både Andersen og Almqvist lader dampskibet opfylde samme funktion som modernitetsbærer, som damplokomotivet gør i deres internationale rejse-tekster.

Ligesom jernbanemotivet i *En Digters Bazar* har også dampskibsmotivet i *O.T.* sine dæmoniske overtoner. Tidligt i romanen rejser Otto og venen Vilhelm en midsommerdag med dampskib langs Øresund, hvilket giver den distancerede fortæller anledning til at observere, at den "sorte Røg, som en Dæmon, halv hvilede paa Skibets Top, halv svævede hen i Luften" (p.32). Men hovedsagelig er dampskibet ladet med lyse værdier og tilknyttet tekstens positive, fremadrettede kræfter, som når det om en dampskibsdreven Storebæltsoverfart, Otto og Vilhelm foretager, i det pågældende kapitels poetisk-effektive slutsætning hedder, at "snart skjød det Fart over Beltet" (p.50), eller når det om en gruppe løsslupne studenter med Otto og Vilhelm iblandt sig hedder, at de ved en fest i Studenterforeningen i kådhed kaster sig ned ad trappen "med et Dampskibs Flugt" (p.152). Tydeligst er dog tekstens positive værditilskrivning af den moderne transportteknologi i en herlig sekvens i romanens anden del, hvor helten atter krydser Storebælt, denne gang kort efter en opladet konfrontationsscene med den omflakkende Tyske Heinrich i skumringen ved et udendørs Kristus-kors i Landsgrav uden for Slagelse. Som vi har set prøver på, forener Heinrich i sig i følge romanens værdi-konstruktion alt ondt og dæmonisk: kriminalitet, sort magi, sanselighed, udlændighed (hans sprog karakteriseres et sted som "dette halvtydske, halvdanske Caudervelsk" (p.198)), katolskhed og ikke mindst truslen fra den stigmatiserende fortid. Hvad Heinrich har haft i Landsgrav at gøre er da også på karakteristisk katolsk vis at indgravere i trækorset et helligt tegn, I.H.S., som samtidig i teksten etablerer endnu en dobbelttydig inskription: initialerne repræsenterer på én gang, forklarer Heinrich Otto, *Jesus Hominum Salvator* og *Jeg Heinrich Synderen*. Imidlertid bliver den påfølgende Storebæltsoverfart et forvarsel om, hvad der skal komme i romanen: Ottos fremgang og sejr, Heinrichs tilbagebliven og udslettelse. Otto, som tilhører fremtiden, det moderne, og repræsenterer social og geografisk mobilitet, rejser med hurtigtgående dampskib, hvorimod Heinrich, som tilhører fortiden, i det stille vejr bliver håbløst distanceret på sit slappe sejlskib med det upoetiske navn Børten:

Det var en smuk Morgen, Solen brændte varmt, Søen var blikstille, desbedre gik da Dampskibet. *Børten*, som alt var seilet ud to Timer tidligere, laae endnu neppe en halv Miil fra Land. Seilene hang slappe, ikke en Luftning rørte sig.

Dampskibet gled tæt forbi; Børtpassagererne, meest Kudske, Haandværks-svende og Bønder, stode ved Relingen, nysgjerrige efter at see det; de hilsede. En af de forreste støttede sig til sin Knortestok, løftede paa Huen og raabte høit, "Godmorgen mine høie Herskaber!" det var tydske *Heinrich*. Han vilde også til

Fyen.

Ottos Hjerter bankede stærkere, han stirrede i den brusende Søe, der skummede om Hjulet, hvor Solstraalerne malede en deilig Regnbue. (p.173-74)

Vi ser, hvorledes sejlskib og underklasse forbindes på den ene side og dampskib, herskabelighed og naturromantik på den anden side.

Det er derfor også følgerigtigt, at Tyske Heinrich og, som hun viser sig at være, hans datter Sidsel i romanens afsluttende kapitel ombringes eller afrettes netop i Storebælt og netop ombord på et lille sejlskib, der overraskes af en kastevind: "Joseph Maria!' udbrød [...] en Mand med graat Haar og hæslige Træk. 'Vi synke! [...]" (p.259) Med denne druknedød "omvendes" den druknedød, Otto næsten påførte sig selv i Øresund tidligt i teksten, og Ottos ønske om at slippe af med det farlige fortidsvidne går i opfyldelse, men ironisk nok uden at han er vidende om det. Han fremsætter nemlig atter ønsket i romanens sidste, flertydige sætninger, i hvilke den mer-vidende læser kan konstatere, at helten på den ene side har vundet kærligheden og lykken og anerkender dette i en religiøs gestus, men på den anden side fortsat frygter det værste og dermed forbliver tro til det sidste mod sin *Zerrissenheit*. Betingelserne for den fuldkomne lykke er nu til stede, men Otto forstår det paradoksalt nok ikke:

Otto lukkede sine Øine, hans Hænder foldede sig. "*Louise* elsker mig! Jeg er saa lykkelig, at jeg frygter for, at der snart maa møde mig en stor Sorg, saaledes plejer det jo altid at ske. Var dog tyske *Heinrich* død! Først naar han er borte, kan jeg blive fuldkommen rolig, fuldkommen lykkelig." (p.260)

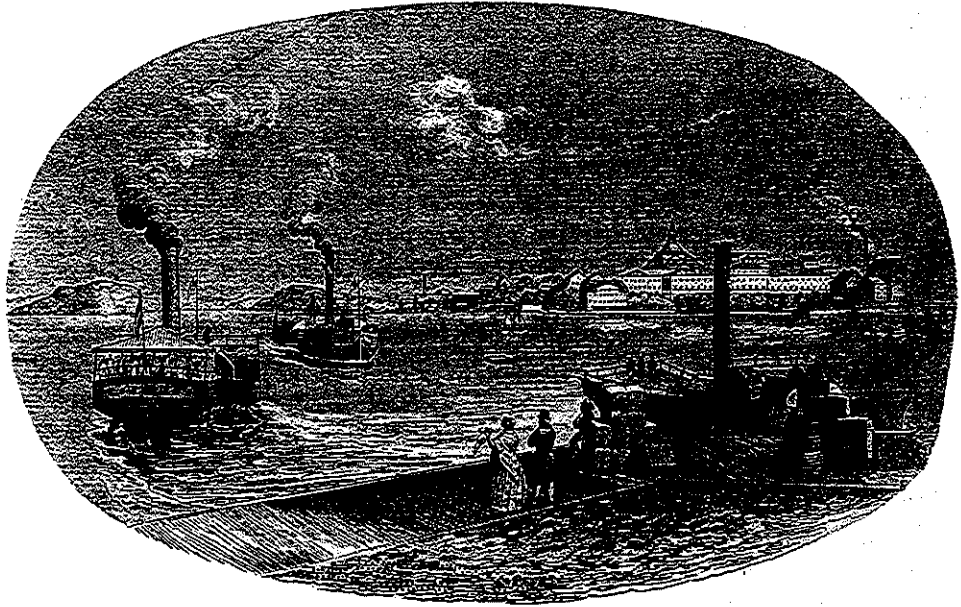
Louise er fynsk baronesse, søster til *Sophie* og den vege *Vilhelm* og repræsenterer i modsætning til sin smukke, sensuelle men moralsk anløbne søster, som *Otto* en tid drages mod, ikke skønhed og seksualitet men til gengæld det ypperste inden for kvindelig loyalitet og domesticitet. Med hende, "hans gode Engel" (p.211), vælger den borgerlige helt til slut at indgå i en konstellation, som på et politisk plan udtrykker en harmoniserende klassealliance med adelen og på psykens plan udtrykker en af-erotiserende bevægelse, der er typisk for teksten. Samme af-erotisering kan spores, da den smukke *Eva* afsløres som Ottos rigtige søster og umiddelbart derefter gentager moderens ideale død (livets strømmen bort fra hende beskrives som "en Lykkeligheds Følelse" [p.250]) og dermed unddrager sig såvel de mange mandlige begærlige blikke, der har rettedes mod hende, som *Vilhelms* erklærede kærlighed.

Ottos og *Louises* relation indledes i al fortrolighed og kyskhed før og virkeliggøres efter den internationale dannelsesrejse, som *Otto* og *Vilhelm* sent i teksten begiver sig ud på og efter to års forløb vender forandrede hjem fra. Lyset og mørket er nu anderledes distribueret mellem vennerne, således at der over den tidligere så livsglade *Vilhelm* ligger "en Skygge af Alvor", hvorimod hos *Otto* "det mørke Udtryk var formildet" (p.257). Selve den

transformerende udlandsrejse får fortæller-læser partnerskabet dog ikke lov til at tage med på: Danmarks grænser sætter i sidste instans også grænserne for tekstens gestaltede rum. Som led i romanens harmoniserende slutperspektiv planlægger den formildede Otto og den loyale Louise at slå sig ned på en gård ved Vejle på Jyllands venlige østkyst, en egn som udstyres med "Bjerger og Dale" (p.258) og sammenlignes med Schweiz. Hertil kommer som en særlig slutpointe, at denne egn er en af de tekstligt hidtil uberørte lokaliteter, en jomfruelig mark hvori ingen død eller diabolitet er blevet indskrevet.

Det går an: At læse Sara

Ligesom Andersen med *O.T.* tilstræbte at realisere et national-realistisk romanprojekt, formulerede Almqvist i flere æstetiske og politiske programskrifter udgivet sidst i 1830erne et nyt poetisk ideal, som kombinerede nationalitet, folkelighed og realisme. Skrifterne rummede nogle af de samme forbehold over for det udenlandske, som udtryktes i Almqvists breve hjem fra Paris et eller to år senere. I afhandlingen "Svenska fattigdomens betydelse", der indgik i den i 1838 udgivne tiende del af ramme-værket *Törnrosens bok*, anfører Almqvist i polemisk topform, at den svenske herskabsklasse er blevet unational og fjendtlig mod fosterlandet. Det er en "onationlighed" eller "kosmopolitism" (p.228), som har til følge, at herskabsmennesket får et skær af blot almindelighed over sig og savner "den landegenhet, den individuelle skuggning, som skulle göra henne till en intressant person" (p.227) og – kunne man tilføje – til interessant poetisk materiale. Almqvists distinktion mellem de matte, dannede (ikke-)personer og det farverigere egentlige folk udbygges i skitsen "Varför reser du?", der ligeledes blev trykt første gang i 1838 sammen med førsteoplaget af *Det går an*, som Almqvist imidlertid lod makulere. I skitsens betragtelse over rejsens gevinster er argumentationen, at man ikke skal rejse med det mål at møde de dannede, for "man kan dem nästan alla utantill"¹⁰ "de gå som grått i grått" (p.159). Nej, man skal rejse for at gøre sig fortrolig med folkets forskelligheder: "Hos det egentligare folket, däremot, finnas i varje landskap, vart härad, ja nästan i var socken viktiga och anmärkningsvärda olikheter." (p.160) Almqvist fortsætter med at fastslå, at det netop er skildringer af virkelige, indtagende og differentierede personer – altså fra det egentligere folk – man savner i størstedelen af digtekunsten, hvor "det hela smakar ögat som läskapper" (p.161). Året efter, i juli 1839, lancerede Almqvist endelig i to avisartikler med fællestitlen "Poesi i sak til åtskillnad från poesi i blott ord" en færdig kompleks poetik, hvis ene hovedpræmis er, at al virkelighed, og ikke mindst den folkelige, er potentielt poetisk: "Icke en enda sten vid vägen er trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt."¹¹ Poetikens anden præmis er den modgående, at ingen virkelighed er poetisk, hvis ikke den ses i et himmelsk perspektiv, således at dens indre og højere liv kommer med i billedet. Således konstruerer Almqvist i slutningen af 30erne gradvis frem sit koncept om en nationalt-



folkelig poetisk realisme, som bedst kan skabes borte fra salonernes verden. Den omstridte rejse- og diskussionsroman fra 1839 *Det går an* fremstår som Almqvists fineste forsøg på at virkeliggøre dette nye poetiske ideal.

I sammenligning med Andersens panoreren kan Almqvists konstruktion af rum og tid i *Det går an* karakteriseres som moderne. Moderne i den forstand, at romanens bevægelsesmønster er centralperspektivisk, lineært, ubønhørligt fremadskridende, behersket af sejl-planens og afgangssirenenes tidstvang. Romanen skildrer en dampskibs- og hestevognsrejse diagonalt igennem Mellem-Sverige: fra Stockholm langs Mälaren til Arboga og videre ad landevejen til Lidköping ved Vänerens sydlige bred i landskabet Västergötland. Rejsen fra hovedstaden ud i provinsen er romanens strukturerende princip, på én gang en harmonisk, skæbnebestemmende helhed og et fragment. Den er strikte afgrænset til en uges varighed, fra torsdag morgen til torsdag morgen i juli måned. At der heri lå en bevidst kompositionsstrategi fremgår af, at romanens første oplag fra 1838, det makulerede, bar overskriften "En vecka".¹² Den således beskærede rejse er en detaljeret, forelsket fremvisning af et udsnit af den svenske nations landskaber og stæder i sommerskær, et billede hvori ingen forstyrrende internationalitet indgriber. På det kollektive, klassesdelte dampskib *Yngve Frej* udspiller sig alene rejsens første dag, der imidlertid dækkes af ikke mindre end cirka 40% af romanens tekstmasse. Denne damper fungerer tekstligt som en repræsentation af nationen i social forstand, af moderniteten og også, som vi skal se, af hovedpersonernes dybdelag. Som roman-rum betragtet er den et mønstereksempel på effekten af den fordybelses- og indsnævringsproces, der prægede romanens territoriale perspektiv op igennem 1800-tallet.

Den amerikanske roman-teoretiker Lennard J. Davis argumenterer i sit udfordrende studium *Resisting Novels* fra 1987 for, at romanens udformning af rumlige dimensioner er kvalitativt anderledes end anvendelsen af rum i andre litterære former:

Space in novels, particularly realistic novels, must be more than simply a backdrop. That is, paradoxically, novelistic spaces must have dimensions and depth; they must have byways and back alleys; there must be open rooms and hidden places; dining rooms and locked drawers; there must be a thickness and interiority to the mental constructions that constitute the novel's space. It is almost impossible to imagine the novel as a form divorced from a complex rendering of space.¹³

Dampskibet som lokalitet i *Det går an* besidder en sådan dybde og kompleksitet. Det er opdelt i fordæk, bagdæk og saloner, forbundne med trange trapper, op og ned ad hvilke romanens ene hovedperson, den slanke og spændstige, ja "elastisk[e]"¹⁴ underofficer Albert, bevæger sig med manøvredygtighed som en utvungen repræsentant for det moderne. På det åbne, frie fordæk befinder sig folket, heriblandt den unge, smukke glarmesterdatter Sara fra Lidköping, romanens anden hovedperson, også, som Albert, en moderne "mellanting"

(p.177), der falder uden for standssamfundets kategoriseringer og er udstyret med en interessant individualitet: Efter sin fordrukne fars død og elendigjorte mors sygdom forestår Sara på egen hånd en glarmester-virksomhed i Lidköping, hvilket hun gør kompetent, men sandsynligvis kortsigtet, såfremt stands- og skråsystemet får sin vilje, for med moderens mulige død vil mesterrettighederne blive frataget Sara – en urimelighed, der er omfattet af romanens socialkritik. På agterdækket eller i dampskibets beklumrede indre befinder sig videre "salongsnoblessen" (p.176), "de 'bättre' resande" "med ledsamma ansikten" (p.174). De beskrives som fortidige, primitive grottemennesker, "troglodytfigurer" (p.208), og deres tilholds- eller gemmested på skibet som det allerhelligste i et antikveret tempel, "troglodytismens adyt" (p.209). De anvendte billeder gør de herskabsrejsende til relikter fra en svunden tid, samtidig med at de gammelgræske sprogløst kaster pompøsitet, absurditet og negativ udlandskhed tilbage på det fine folk. De klassiske referencer er ikke som hos Andersen seriøse og signalerer dannelse, men er ironiske og signalerer udlevethed. Også om bord er endelig den passiarende fortæller, som gerne med en vis kærlig-ironisk distance betragter og kommenterer skikkelser, hændelser og steder undervejs, men hvis perspektiv på lige vilkår med de andre passagerers dog er bundet til rejserutens og dens transportmidlers horisont. Almqvists fortæller er frataget den manøvre-frihed, som den andersenske fortæller besad, og indgår heller ikke dennes vi-partnerskab med læseren.

Som Andersens er Almqvists anvendelse af dampskibsmotivet flertydigt. *Yngve Frejvar* er faktisk forekommende fartøj, som først sættes i trafik på ruten Stockholm–Årbo i begyndelsen af juli 1838, hvilket kan medvirke til at bestemme romanens tilblivelsestid.¹⁵ Tro mod dampskibets mytologiske navn oplader Almqvist lejlighedsvis sin litterære lokalitet med eventyrligt-dæmoniske men alligevel ikke rigtigt skræmmende værdier, som når hjuldampere omtales som "den simmande draken" (p.191). Hyppigere er fartøjets tekstlige funktion som en urolig, maskinel-brutal kraft, der med små chock indgriber i ellers harmoniske hændelses- og samtaleforløb og stilistisk udløser onomatopoetika, der kan lede tankerne hen på Almqvists sproglige håndtering af jernbanen: Midt i Alberts og Saras hyggeligt-intime frokost på land i Strängnäs "smälde" således "signalskottet från ångbåten" (p.190), hvorefter de hastigt må bryde op for at nå over landgangen, før den utålmodige damper lægger fra land med "rökmoln och ett dovt dån" (p.191); og midt i deres efterfølgende fortrolige samtale om samlivet høres "i detsamma [...] ett starkt knakande framme i ångbåtens förstäv" (p.207). Maskinen bryder ind og bryder af og sender samtidig meldinger om de indre lidenskabers ild. Netop den indre ild fremhæver fortælleren i en bredere betragtelse som hemmeligheden bag dampskibsteknikkens triumf over naturen, men kommer herved samtidig til at pege på en fare for at brænde op, som dog straks besværgende bagatelliseres:

[...] dessa fartyg, som gå med kraft av en inre eld, fråga ej stort efter vind och våg, utan löpa sin säkra bana fram, antingen det blåser mot eller med, eller, såsom nu, på sidan. [...] Den enda stora fara vid ångsegling är att brinna upp; men även häremot kan man genom pannans konstruktion taga sådana försiktighetsmått, att det sällan eller aldrig inträffar. (p.207–8)

Den indre ilds drivkraft, der baner vejen frem, forbinder damper og hovedpersoner i romanen. Rejsen i *Det går an* er nemlig ikke mindst en bevægelse i lidenskabernes landskab. Den er ikke alene eller først og fremmest anledning til en turistisk fremvisning af Mellem-Sveriges herligheder: *Det går an*-rejsen er i særdeleshed et møde mellem kønnene.

I modsætning til den af-erotiserende bevægelse hen igennem Andersens roman sker der en gradvis erotisk opladning af Almqvists tekst. Således udgør *vandet* ikke som i *O.T.* primært et diabolisk element men snarere et erotisk element, som gennem Saras efternavn Videbeck og hendes hjembys beliggenhed ved Väneren og Lida-åen er knyttet til den kvindelige hovedperson. Erotiseringen af Almqvists tekst er knyttet til en mandlig læsning af den kvindelige krop med Albert – læserens repræsentant i teksten – som det betragtede, fortolkende subjekt og Sara som objekt. Det er en omsiggribende indskrivning af Saras kropsdele i teksten, en indskrivning, som styres af Alberts centralperspektiv og dettes *close-up*, og hvis stilistiske favorit-figur – perceptionsrealistisk – er *pars pro toto*. Den indledes, da Albert på fordækket får øje på fire-fem jomfruer, ”bland vilka ett skärt huvud också höll sig” (p.178). Snart omtales hovedets besidderinde som slet og ret ”Den skära” (p.179). Herefter ledes Alberts vandrende, fragmenterende blik gradvis ned-efter, fra ”de gentila halsduksspetsarna, som föllo ned över bröstet” til foden, ”Vips kom en fot”, og ”ifrån foten upp till personen” (p.181). Senere, i den relative tosomhed på restaurationen i Strängnäs, indledes en afklædning af Sara, der blotter for betragtelse først hendes ”glänsande hår” og dernæst hendes hænder: ”Även handskarna [...] avdrog hon och blottade tvenne små vita, fylliga händer.” (p.187) Den erotiske indskrivning af Saras krop kulminerer kort efter på skibsdækket igen, da Alberts blik betaget beser Saras mund, mens de to rejsende taler sammen skjult siddende på en sofa i nischen bag ved den ene hjuloverbygning:

[...] när han betraktade de röda, fylliga, nästan skönt formade läpparne, med de jämna, vitt glimmande tänderna innanföre, och en stundom framskymtande liten tungspets av högrött fint slag, så kunde väl den tysta frågan förlåtas en man, som honom: har då ingen i världen kysst denna mun? (p.198)

På dette bristefærdige stadium sker der en udsættelse af videre indlæsning af den kvindelige krop. Noget senere kanaliseres erotiseringen af Sara over i fortællerens natur-erotisering, hvor solens skønne fe kaster de klædningsstykker, som Sara trods alt ikke kan afklædes:

Det var aften. Solens fe hade redan västerut sjunkit ned i famnen på Kungsörs ängar, men ett mörkrött purpurskimmer hängde ännu kvar på skyn; det var den sista klädebonad, som den sköna kastat av sig, innan hon lade sig att slumra under täcket. (p.217)

Straks herefter kysser Albert Sara.

I takt med romantiseringen af relationen mellem Albert/læseren og Sara sker der i rejsens løb en gradvis indsnævring, intimisering og romantisering af det tekstlige rum. Dampskibet som lokalitet viger først for værelset i gæstgivergården i Arboga, i hvilket Albert og Sara nødtvunget må tilbringe den første nat sammen. Her udspiller sig Alberts kosmiske og komiske ensomhedskrise, mens han kigger ud på den natlige himmelhvælvings stjerner igennem glasrudens "mellanting" (p.227) – som er en blandt adskillige symbolske repræsentationer af Saras sjæl i teksten – og for sig selv (fejlagtigt, som det viser sig) konkluderer, at han ikke besidder den diamant, som kan riste hans navn i ruden: "Du är utan diamant, Albert! blunda och sov . . . och fäll ihop dina anspråk!" (p.228) Dernæst, ved daggry, viger dampskibet for traditionel hestetrukket *parvogn* med kusk (havde Sara og Albert gjort deres rejse små tyve år senere, fra 1857 og frem, havde de kunnet tage toget fra Arboga til Örebro!), som i sin tur viger for *parvogn* uden kusk, som endelig viger for Saras symbolske, romantiske hus i Lidköping med levkøjer i vinduerne, med to etager og på den øverste "tvenne små rum med rosiga tapeter", et ydre og et indre, som Albert må leje, hvis han vil. Her på tærskelen til Saras hus, i mellemzonen mellem rejsens rum og hjemmets rum bringes Almqvists roman til en åben slutning. Sceneskiftene i *Det går an* modsvarer således i en vis forstand den generelle bevægelse i romangenrens rum-gestaltning i løbet af 1800-tallet hen imod hjemmet, familiens og det inderliges skueplads.¹⁶ Men hvor den naturalistiske romans "hjem" typisk er en nøje kortlagt kampplads, ofte for konflikter *mellem* kønnene, er Almqvists "hjem" en med let hånd skitseret zone for den romantiske forening af det mandlige og det kvindelige. Denne forening og den tegnlæsning, der er knyttet til den, skal vi afslutningsvis betragte nærmere.

Den Sara, som træder ind over tærskelen til de to små rum for at byde Albert velkommen, er en af kærlighed og sorg forandret Sara. En hvid og sort Sara, som atter aktiverer Alberts fragmenterende perception: "en svart flicka" "med Saras huvud, milt leende", "Kinderna vita" (p.289). Man kan fastslå, at afkodningen af Almqvists roman står og falder med afkodningen af Sara Videbeck. Traditionelt i litteraturkritikken læses Sara, i forlængelse af hendes monologer om ægteskabets og det skrå-organiserede håndværks tvang, som repræsentant for det moderne: hun står for kvinde-*emancipation*, middelklassens fremmarch, forestillingen om en liberal, kontraktuel organisering af såvel samliv som marked. Men Sara, og Saras funktion i teksten, er mere kompleks end som så. Hun er et mangetydigt *tegn*, som gradvis tolkes af Albert, fortælleren og læseren.¹⁷ Gennem den hermeneutiske proces, som

læsningen af Sara udgør, forandres både det læste, Sara, og læseren, Albert.¹⁸ Der er tale om en mandlig læsning af et kvindeligt objekt, som på den ene side leder frem til en form for subjektgørelse af objektet, således at grænserne mellem subjekt og objekt, mellem mandligt og kvindeligt, udviskes. På den anden side leder læsningen – eller forførelsen, om man vil – også frem til en forfining og romantisering af det kvindelige objekt, således at det imødekommer et mandligt fantasme om det feminine.

Som Arne Melberg har påpeget,¹⁹ antyder fortælleren godt midtvejs i teksten gennem den diskrete sætning, at Saras øjne viste ”spår av att knappt hava sovit halva natten” (p.251), at den erotiske fuldbyrdelse af Saras og Alberts forhold, deres forening, har fundet sted samme nat ved lokaliteten Bodarne. Meddelelsen om fuldbyrdelsen forvarsles af stejle heste på landevejen, men listes ellers ind midt i en tids- og rum-kondensering, som er utypisk for teksten. Da Sara og Albert siden ankommer til Lidköping, skilles deres veje forbigående, og for første gang i teksten tildeles Sara synsvinkelen og følges i en subjektgørelse af hende, som er ny. Læseren låner Saras blik, og det Sara ser gemt bag et træ er et ligtog, og liget er moderens (et sammentræf, som har slående lighedstræk med Ottos ankomst til Vestkysten, præcis da låget til oberstens kiste var blevet sømmet til). Det viser sig da, at fuldbyrdelsen af Saras forhold til Albert i tid faldt sammen med moderens død: ”Hon [Sara] tyckte sig höra klockaren til sin granne i processionen dovt mumla orden: förlidna söndagsnatt. [...] Förlidna söndagsnatt? stavade hon tillsammans i sina tankar. Var var jag då? [...] Var voro vi söndagsnatten? Var? På Bodarne svarade hon sig själv.” (p.281) Således skrives seksualitet, kønsforening og død sammen i Almqvists tekst; men hensigten er ikke at udrydde seksualiteten, som Andersens tekst ville, men – i overensstemmelse med poetikken formuleret i ”Poesi i sak”-artiklerne – at genføde den som en højere stermt, himmelsk venlighed og tilgængelighed. Til fordel for sådanne værdier fortøner sig efter Boderna Saras ”maskuline” skalkagtighed og orientering mod arbejdet:

Sara hade på den sista tiden, allt sedan Bodarna, blivit tystare, icke just högtidlig ... det ordet passar ej ... men mera högstämd, och hon språkade icke så ofta om skråets affärer. [...] hennes vanliga skalkaktighet i blicken utbyts emot en viss himmelsk vänlighet och tillgänglighet för nästan allt vad Albert ville. (p.252)

Disse nye kvaliteter udgør resultatet af omfortolkningen eller omskrivningen af tegnet Sara hen igennem *Det går an*. Programmatisk kan man sige, at hvor Andersens tekst er selvbevidst, rummer Almqvists tekst elementer af skriftbevidsthed.

Alberts og Saras sommerrejse sammen leder frem til en tidehvervs- og tærskeloplevelse af en anden verden, som har komponenter både af dødsrige, himmelrige og af livgivende livmoderrum. Den kvindelige protagonist har ved rejsens slutning fået lov til selv at se, sørge over og forsone sig med moderens død; den mandlige protagonist har fået andre øjne, som det siges,

og med dette forandrede blik ser han kvinden både som moderne medborgerinde og som bærer af kvaliteter hentet fra fantasmet om det feminine:

Vilket nytt tidevarv? Med vilka andra ögon såg han [Albert] på henne [Sara]? och hon tycktes själv hava kommit i en annan värld. Allt det förut ej sällan påkommande barska, kvicka, slyngelaktiga var borta; hon bar nu anblicken av medborgarinna; samma förnuft i allt, som förr, men ett förnuft, sänkt i doftet av den innerligaste hängivenhet, den renaste ljuvhet. (p.267–68)

Gennem en rejse i nationens og sindets geografi har Sara og Albert – som også Otto i *O.T.* – vundet den inderligste kærlighed og skabt grundlaget for sjælenes samliv. Uden tvivl ville såvel Almqvist selv som Andersen med deres lidenskab for rejsen i liv og i litteratur have skrevet under på den berømte tribut til livsrejsen som Richard Furomo, Almqvists alter ego, fremførte i "Varför reser du":

Om man skulle taga sig före at betrakta hela sitt och sin nästas liv som en resa blott, en resa över jorden, så tror jag man alltid skulle vara angenäm, god, billig; och dessutom själv hava roligt, som ej vore att förakta då det parar sig med det goda. (p.165)

NOTER

1 H. C. Andersen, *Romaner og rejseskildringer*, bind VI, ed. Knud Bøgh (København 1944), p. 15. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til denne udgave af *En Digters Bazar* i den løbende tekst.

2 C. J. L. Almqvist, *Hvad är en tourist. Brev och korrespondenser från en utrikes resa*, ed. Kurt Aspelin (Göteborg 1961), p. 15. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til denne udgave af Almqvists rejsebrev i den løbende tekst.

3 Milan Kundera, *The Art of the Novel* (London & Boston 1990 [1986]), pp. 7–8.

4 Jfr. Johan de Mylius, *Myte og roman. H. C. Andersens romaner mellem romantik og realisme* (København 1981), p. 103.

5 Citeret fra Mogens Brøndsteds efterskrift til H. C. Andersen, *O. T. Original Roman i to Dele*, ed. Mogens Brøndsted (København 1987), p. 264. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til denne udgave af *O.T.* i den løbende tekst.

6 de Mylius, op. cit., p. 108.

7 I det nu klassiske studium *The Rise of the Novel* (London 1992 [1957]) fremhæver Ian Watt i en observation, som har slående gyldighed for *O.T.*, romangenrens orientering mod årsagsrelationen mellem fortidige erfaringer og nutidige handlinger; vi må imidlertid tilføje, at i tidlige romaner som eksempelvis *O.T.* står denne orientering ikke, som Watts logik tilsiger, i modsætning til brugen af sammentræf og hemmeligholdte identiteter, men sameksisterer hermed: "The novel's plot is [...] distinguished from most previous fiction by its use of past experience as the cause of present action: a causal connection operating through time replaces the reliance of earlier narratives on disguises and coincidences, and this tends to give the novel a much more cohesive structure." (p.22)

8 Jfr. foregående note.

9 Carl Jonas Love Almqvist, *Ett urval*, ed. Kurt Aspelin (Stockholm 1977 [1954]), p. 240. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til denne udgave af "Svenska fattigdomens betydelse" i den løbende tekst.

10 C. J. L. Almqvist, *Samlade Skrifter, Törnrosens bok III*, ed. Algot Werin (Stockholm 1922), p.159. Dette er et optryk af den såkaldte "Imperialoktavupplaga" af bind III af *Törnrosens bok* fra 1850. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til *Samlade Skrifter*'s udgave af "Varför reser du" i den løbende tekst.

11 C. J. L. Almqvist, *Journalistik*, bind I, 1839–1845, ed. Bertil Romberg (Hedemora 1989), p. 93.

12 Jfr. anmærkningerne til C. J. L. Almqvist, *Samlade Skrifter, Törnrosens bok III*, p. 553.

13 Lennard J. Davis, *Resisting Novels. Ideology and Fiction* (New York and London 1987), p. 53.

14 C. J. L. Almqvist, *Samlade Skrifter, Törnrosens bok III*, p. 230. I fortsættelsen sker sidehenvisninger til denne udgave af *Det går an* i den løbende tekst.

15 Jfr. Kurt Aspelins noter til C. J. L. Almqvist, *Udvalg*, p. 308.

16 For en nærmere overvejelse over rejsens og hjemmets princip i epikken, se Arne Melberg, "Almqvist, resenären", in *Fördömda realister. Essäer om Cederborgh, Almqvist, Benedictsson, Strindberg* (Stockholm 1985), pp. 63–65.

17 Jfr. J. Hillis Miller i *Ariadne's Thread. Story Lines* (New Haven & London 1992):

"[...] the features of the self can never be encountered directly, as objects of sense experience. These features can only be inferred indirectly, from signs. Many novelists in the realistic tradition have in one way or another dramatized this disquieting fact." (p. 32)

18 Ibid: "Reading another person leads to knowing, and knowing is a transformation of the knower." (p.103)

19 Melberg, op. cit., p. 59.

LARS BURMAN

Kancellanserna i C.J.L. Almqvists *Amalia Hillner* (1840)

Det har alltid påpekats att Almqvist var en dubbelnatur, och denna karakterisering kan även gälla Almqvist som manuskriptproducent och korrekturläsare. Å ena sidan tycks han ha skrivit mycket snabbt och ibland utan eftertanke lämnat sina skrifter till tryckning. Å den andra tycks han ha följt böckernas tryckning mycket noga, ändrat i korrekturet, infört noggranna errata-listor och ibland till och med dragit tillbaka eller låtit makulera skrifter.¹

Det omfattande arbetet med nya upplagor kommenterar han i ett brev till vännen Gustaf Andersson 14 juli 1840. Han förklarar att många av hans verk är utgångna ur bokhandeln och att han tyngs av tanken på alla kontroller: "Skall jag nu läsa Correctur på nya editioner af allt detta, så förgås jag. Nej, jag vill endast skrifva nytt. De skola hädanefter få läsa sina Correcturer sjelfva, ehuru det går sämre och långsammare." Till det nya som Almqvist arbetar med, berättar han i brevet, är "en större Composition (till vidden ungefär lik Tintomara), och som om några dagar utkommer Complett (1:a delen sände man emot min vilja ut på förhand för 3 veckor sedan). Det är en Roman, kallad *Amalia Hillner*."² Skälet till Almqvists missnöje med den snabba distributionen är oklart, men kanske kan de tryckhistoriska omständigheterna ge en ledtråd.

Amalia Hillner är en spännande roman om guvernanten Amalia som kommer till ett skånskt gods och så småningom upptäcker att godsets ägare, baron Migneul, är hennes egen far. Ovetande om att hans första hustru lever har denne Migneul, tidigare den landsflyktige bankruttören August Hillner, ingått ett nytt äktenskap. Huvuddelen av romanen åtgår till att reda ut de olika psykologiska och juridiska förhållandena mellan föräldrar och olika styvsyskon, men slutligen kan Amalia lyckligen förmälas med baronens styvson Oscar. Bokens första hälft är utmärkt och ett exempel på den gode underhållaren Almqvist. Verkets andra del sackar betänkligt, kanske på grund av svårigheterna att på ett tillfredsställande sätt reda ut intrigen, kanske på grund av tids- och penningbrist. Almqvist hade vid denna tid givit sig den kommersiella bokmarknaden i våld, och som arkarvoderad romanförfattare hade han kontrakt med förläggaren Hierta.³ Dessutom förestod en resa till Frankrike, inför vilken inte bara *Amalia Hillner* utan också trettonde delen av *Törnrosens bok* skulle vara färdig.

Det är alltså inte omöjligt att Almqvists roman skrevs snabbt och på tryckeriet sattes i rask takt. Som vi strax skall se tyder också mycket på att Almqvist inte såg boken förrän den var färdigtryckt.

Låt oss emellertid först gå tillbaka till tidigare verk av Almqvist och till de olika versioner som föreligger av dessa. I brevet till Gustaf Andersson kommenteras ett av de mest kända exemplen. Andersson hade kommit över ett defekt exemplar av 1822 års edition av *Amorina* och försökte nu skaffa de felande arken genom författaren själv. 1822 års edition utgavs som bekant aldrig, och enligt Bo Bennich-Björkman hade den troligen inhiherats av förläggaren till följd av en förödande lagerbrand.⁴ I sitt brev till Andersson beklagar Almqvist att han inte kan hjälpa vännen: "I bokhandeln gå artiklarne snart ut, och sjelf gömmer jag på ingenting. Den abortiva *Amorina* kom dessutom aldrig i Bokhandeln. Af henne finnes ett Complett ex. på Kongl. Bibliotheket i Stockholm; men jag får icke taga det derifrån, emedan det anses för en bibliografisk skatt, kantänka."⁵

När läget är som i fallet *Amorina* eller *Det går an* (med dess tre olika avfattningar 1838, 1839 och 1850), är det enkelt att fastslå att olika versioner föreligger.⁶ Svårare är det när Almqvist ingripit under bokproduktionens gång och gjort ändringar, som först en noggrann jämförelse mellan olika, till synes identiska exemplar kan avslöja. Så tidigt som 1874 kunde Albert Lysander konstatera att två olika versioner av sidan 432 i originaleditionen (OE) av *Drottningens Juvelsmycke* (1834) föreligger. När det gäller "Skaldens natt" (1838) kunde Algot Werin slå fast att Almqvist under tryckningens gång gjort tillägg i sista arket. Även när det gäller *De dödas sagor* (1845) föreligger två versioner av OE. Christina Dackås och Thomas Anderberg har visat hur swedenborgskt tankestoff tonats ner genom att ett blad bytts ut mot ett nytryckt blad med försiktigare formuleringar.⁷

Dackås och Anderbergs fynd föranledde en diskussion i tidskriften *Text*, där Rolf du Rietz kommenterade dels den analytiska bibliografins arbetsmetoder och termer och dels underströk att förekomsten av så kallade cancellanser är stor i just Almqvists verk.⁸ De många cancellanserna medför att stor textkritisk försiktighet måste iaktas i den nu pågående utgivningen av Almqvists "Samlade Verk", även när bastexten hämtas ur en till synes okomplicerad tryckt bok.

En cancellans innebär i normalfallet att ett blad skurits ut ur en tryckt bok, och att ett nytryckt blad klistrats fast på den "stump" som lämnats kvar längst in i uppslaget. Cancellanserna kan vara mycket välgjorda, och ibland kan man endast genom analyser av exempelvis papperskvalitén och vattenmärken avslöja att en cancellans föreligger. Ofta visar sig cancellanserna dock genom att "stuparna" efter de bortskurna bladen kan anas, även om dessa ibland inte syns i hårt bundna exemplar av en bok.

Kancellanser medförde stort arbete vid tryckeriet, och Almqvists förläggare drog sig givetvis för sådana kostsamma företag. Därför indikerar förekomsten av cancellanser att författaren (eller förläggaren) verkligen haft

starka skäl att genomföra en korrigerings. Ibland har ändringarna enbart karaktär av mer eller mindre omfattande rättningar av errata, i andra fall, som i exemplet *De dödas sagor*, ger kanscellanserna insyn i tillkomsten av författarens skrifter – en inblick i trollkarlens kök.

Begreppet *kanscellans* används dels aningen oprecist om själva annulleringen och ersättandet av ett tryckt blad, dels mer exakt som bibliografisk term för det blad som ersatt ett borttaget. Det borttagna bladet, eller snarare, det blad som skulle tas bort, kallas *kanscelland*. De allra flesta exemplaren av originaleditionen av *Amalia Hillner* har fyra kanscellanser, och de flesta kontrollerade exemplar ser likadana ut.⁹ Dock finns två undantag: ett exemplar i antikvariatbokhandlare Björn Löwendahls (Stockholm) stora och viktiga samling av Almqvisttryck och ett i Nobelbiblioteket. Dessa innehåller kanscellanderna till de fyra kanscellanserna i *Amalia Hillner*. Ur dessa exemplar har således de "felaktiga" bladen aldrig avlägsnats. Eftersom båda exemplaren av romanen har ägaranteckningar och Löwendahls exemplar dessutom är i omslag tycks det som om vi här har att göra med så kallade postpubliceringskanscellanser. Någon del av upplagan förefaller alltså ha lämnat tryckeriet och/eller förläggarens lager innan Almqvist kunnat göra sina rättelser. Kanske har vi här orsaken till det missnöje med förlaget som Almqvist uttryckte i sitt brev till Gustaf Andersson.

Vilka ändringar tyckte då Almqvist var nödvändiga att genomföra, trots att boken var färdigtryckt? Det rör sig inte om rättelser av större tryckfel eller dylikt, utan främst om intressantare ting: kommentarer om vänner och konkurrenter.¹⁰

I *Amalia Hillner* förekommer en rad gestalter ur verkligheten, något som kritikerna uppmärksammade och diskuterade.¹¹ I den mot Almqvist antagonistiska *Svenska Minerva* publicerades 5/9 1840 ett satiriskt "Bref från Amalia Hillner till Utgifvaren af Aftonbladet". Här förklarar den anonyme författaren att Almqvist låtit en rad verkliga personer uppträda i romanen och att det visserligen skett med snillrikhet, men att de avmålade ingalunda ville presenteras för Almqvists läsare. Att låta verkliga personer uppträda inom fiktionens ramar skulle kunna skaffa förläggaren Hierta (och underförstått naturligtvis även Almqvist) "fiender bland en stor mängd stilla, partilösa personer i landet, som i lugn vilja sköta sina sysslor, men känna ett äckel vid att figurera som roman- och tidningshjeltar". Vi får här en intressant inblick i synen på romanen vid denna tid – citatet visar tydligt att genren sågs med misstänksamhet. När *Amalia Hillner* så småningom recenserades av O.P. Sturzen-Becker (Orvar Odd) i *Aftonbladet* 15/10 1840 försvarades, eller snarare bagatelliserades Almqvists tilltag. Sturzen-Becker medgav att det är ett ovanligt grepp att med namns nämnande introducera verkliga personer i romanens värld. Han konstaterade dock: "Det är svårt att säga, om häri egentligen skall ligga något ondt, så vida dylika namn förekomma utan alla sårande tillsatser eller reflexioner."

Det är beklagligt att vi inte vet vilka av originaleditionens olika versioner

som recensenterna haft tillgång till, för det är just i samband med kommentarer kring verkliga personer som kansellanserna i *Amalia Hillner* uppträder. Almqvist själv hade försiktigtvis infogat en not i romanen som lyder: "Vi hafva oftast tagit för regel, att när verkliga, lefvande eller döde personer, deras förhållanden och hemvister af oss omtalas, anföra de sanna namnen, endast om det yttras hvad som är godt, likgiltigt eller åtminstone icke ondt; men i annat fall låta dem utgå eller visa sig förändrade." (AH, s. 126) Utifrån denna princip var det konsekvent att lyfta ut mer eller mindre elaka kommentarer om Almqvists antagonist i striden med domkapitlet i Uppsala, professorn och blivande biskopen Ch. E. Fahlcrantz, om författarkonkurrenten Fredrika Bremer och om vännen och mecenaten Johan Henrik Thomander.

I fallet Fahlcrantz handlar det om ett hugg i förbigående. De många hovrättsnotarierna gör i romanen en utflykt till Fjälkinge Backe med dess vidunderliga utsikt och roar sig därvid med skämtsamma etymologiska utläggningar. Den unge baron Oscar Ekensparre, protagonisten, är road om än i måttlig grad.

Någre af dem [notarierna] förekommo honom väl litet uppslupne i historien och antiqviteterna; men han viste, att skämt af denna art tillhörde den akademiska föreställningen om nöje; och till och med åt ett ännu lägre slags qvickhet, som i likhet med vissa bekanta fadaiser endast och allenast trifves och hafver sin rörelse i ordlekar, påminte han sig sjelf mer än en gång hafva dragit litet på munnen. (AH, s. 115 f.)

I OE:s icke reviderade version, här kallad stat, lydde formuleringen "vissa bekanta fadaiser" istället "fahlcrantziska fadaiser". Vilka "fadäser" som professorn i dogmatik och moralteologi gjort sig skyldig till är oklart – likaså vad som föranlett det elaka utfallet. Däremot är orsaken till Almqvists försiktiga ändring ganska uppenbar. Den stora processen med Uppsala domkapitel – där Fahlcrantz framstår som Almqvists hätskaste motståndare – hade just inletts när första volymen av *Amalia Hillner* publicerades i juni 1840. Domkapitlets sammanträde 10 juni ledde till att en skrivelse, sannolikt författad av Fahlcrantz, ställdes till Almqvist. I denna uppmanades Almqvist förklara sig ifråga om vissa teologiskt dubiösa frågor i sina skrifter, främst äktenskapsuppfattningen i *Det går an* samt framställningen av Paulus och försoningsläran i "Marjam" (1839).¹² Rimligen var just den hotande kraftmätningen med domkapitlet den främsta orsaken till att Almqvist ville dölja sin gliring mot Fahlcrantz.

Almqvist hade alltid ett gott öga till konkurrenten Fredrika Bremer, som hade större läsekrets och betydligt större honorar än han.¹³ Bekanta är hans elakheter i artikelserien "Tråkigheten stadd på uppvaktning" i *Jönköpingsbladet* 1846. Där besöker den personifierade Tråkigheten de svenska författarna och av artighet allra först Fredrika Bremer. Tråkigheten satte på "sig sin mest gudliga uppsyn, steg in, bugade sig, fällde en gråblå tår och hälsade från de fattiga."¹⁴ Enligt Almqvist lärde sig Bremer åtskilligt av Tråkighetens besök;

sålunda fann exempelvis Bremers roman *Hemmet* nåd inför dennes ögon.

Almqvist torde nog ha sett Bremer som en farlig rival om romanpublikens gunst, i all synnerhet 1840 då han stod i begrepp att på allvar ge sig marknadsskrivandet i våld. En av kancellanserna i *Amalia Hillner* – Almqvists första större försök att skriva en bästsäljande underhållningsroman – är också en pik mot Bremer. Första delen av romanen har formen av brevroman, och den kvicka och söta guvernanten Amalia skriver verkligen charmerande. Hem till mamma skickar hon bland annat en teckning av det skånska gods hon vistas på och har då markerat sitt fönster med ett märke, ”en allrasomnättaste näsa”. Hon fortsätter: ”Jag skall icke just påstå, att näsan är synnerligen väl gjord, hon är motsatsen till – men alltid duger hon till fönstermärke.” (AH, s. 96) Ursprungligen hade Almqvist låtit den hjärtegodas Amalia visa elaka anlag, för istället för tankstreckat står i originaleditionens oreviderade version ”Petreas”. Petrea är namnet på en av huvudpersonerna i just Bremers *Hemmet*, som hade utkommit året dessförinnan (1839). Petrea är något av författarinnans alter ego och hennes näsa är verkligen inte välformad. Fredrika Bremer låter flickans mor presentera henne på ett tidigt stadium i romanen *Hemmet*. ”Hvad skall ödet göra af min Petreas näsa? Den är för närvarande det märkvärdigaste af hennes lilla person. Vore icke den så stor, så vore hon ett vackert barn. Vi hoppas hon skall växa i den.”¹⁵

Almqvists ändring kan vara föranledd av att författaren ångrade sin elakhet, men troligare är trots allt att berättartekniska orsaker ligger bakom. Almqvist torde ha funnit att detta slags sofistikerade ironier passade illa till Amalias karaktär. Givetvis kan det också ha haft sin betydelse både att Bremer liksom Almqvist ingick i förläggaren L.J. Hiertas författarstall och att *Hemmet* inte hade publicerats år 1837 då romanen *Amalia Hillner* utspelar sig. Den fiktiva Amalia kan alltså inte ha läst romanen.

Även Almqvists beskyddare och befördrare kunde få en ironisk släng av hans penna. Blivande biskopen Thomander porträtteras utan namns nämnande i romanen. Denne, som vid 1830-talets slut var universitetets rektor, hade uppmanat Almqvist att söka professuren i estetik och moderna språk i Lund, och åren 1838–39 ägnade Almqvist möda och intresse åt saken. Thomander stödde Almqvist under hela tillsättningsärendets förlopp. Porträttet av honom i *Amalia Hillner* är varmt.¹⁶ När romanens huvudpersoner tillsammans reser norrut mot Stockholm och Uppsala beskriver kammarjungfrun Lotta livfullt Karlshamn och dess invånare. Bland andra bodde Thomanders svärfar i staden och om dennes måg säger Lotta: ”hans make gifves icke, han predikar så, att om alla ville börja predika som han, så skulle folket lyssna!” (AH, s. 286) I sin ursprungliga avfattning hade emellertid detta kammarjungfruns naiva beröm mer sting: ”hans make gifves icke, han predikar icke allenast som en prest, utan som en Guds ängel, ty han nyttjar aldrig papper framför sig.” Detta skämt med Thomanders omvitnat goda predikokonst ville eller vågade alltså inte Almqvist låta stå kvar i romanen.

Av de fyra kancellanserna kan tre utan vidare förklaras som mildrade

anspelningar på olika verkliga personer.¹⁷ Den sista kancellansen innehåller de mest omfattande ändringarna, men är också den som är svårast att förklara.

I slottsträdgården i Skåne ser Amalia en springbrunn som hon förvånas över, och hon skriver hem till mamma i Uppsala för att få närmare förklaring till hur det kan komma sig att vattnet kastas så högt. Hon ber mamma rådfråga den hyggelige fysikprofessorn Fredrik Rudberg. I OE:s oreviderade stat fanns en not tillagd längst ner på sidan: "Af detta uttryck finner man, att händelsen måste hafva tilldragit sig för några år tillbaka; emedan prof R. nu är död." I OE:s reviderade stat är noten borttagen och istället är några passager i texten väsentligt förlängda.

Möjligen var den primära orsaken till ändringen att Almqvist vid närmare eftertanke funnit det oklokt att dra allt för stor uppmärksamheten till sitt sätt att lekfullt introducera samtida personer. Fallet Rudberg var känsligt. Professorn hade vid *Amalia Hillners* publicering ganska nyligen gått bort, ännu inte fyrtio år fyllda. Det skall dock påpekas att Almqvist lät Rudbergs namn stå kvar i den reviderade texten, vilket visar att författaren knappast kan ha sett det som opassande att införa honom i romanen. Kanske välkomnade Almqvist istället den möjlighet att arbeta om de två sidorna i detta romanens andra kapitel, som borttagandet av noten innebar. De passager som förlängts handlar nämligen båda om den mäktiga fontänen, som tveklöst spelar en viktig roll i ett uppmärksammat symboliskt mönster. Redan i romanens oreviderade form understryks att: "Vattnet gick åt höjden, såsom själens tankar, när de söka Gud." Formuleringen står kvar i romanens reviderade version. (AH, s. 37) De ändringar som gjorts förstärker ytterligare kopplingen mellan den konkreta, påtagliga vardagsvärlden i romanen och en himmelsk värld av inre och högre mening, ty fontänen utmålas i den reviderade versionen än mer visuellt. Almqvist har lagt till: "genom gapet af en boa-orm sprang vattnet många famnar rakt i höjden". (AH, s. 36) Men framförallt har den symboliska uttolkningen förstärkts. Författaren har tillagt:

Det [att vattnet i fontänen kastades uppåt] förekom mig som en seger på naturen, som en vattnets kamp emot sin jordiska egenskap; och jag beundrade detta, ehuru jag nu finner klart att jag hade orätt, likväl, i tanken att anse det för en strid emot naturen sjelf, då det tydligen måste vara en dess kraft också, som drifver vattnet på detta sätt mot skyarne. (AH, s. 37)

Det tycks alldeles klart att Almqvist tar tillfället i akt att betona romanens symbolik, och jag avser återkomma till den märkliga tankebyggnad som avtecknar sig under den spännande guvernantromanens käckä yta. Redan de antydningar som i det föregående har gjorts visar att en av vägarna till förståelse av romanens inre liv och mening är en bibliografisk analys av verket.

NOTER

1 Jfr Bertil Romberg och Johan Svedjedal, "Carl Jonas Love Almqvists Samlade Verk. Planer och principer", *Samlaren* 1993, s. 19 f.

2 Andersson, Gustaf, *Rektor Gustaf Anderssons brevväxling 1832–1863*, i urval utg. av Bert Möller, I (Lund, 1940), s. 24 f. Se i sammanhanget den imponerande förteckningen över Almqvists förlagsutgivna böcker 1839–42 i Johan Svedjedal, *Almqvist – berättaren på bokmarknaden. Berättartekniska och litteratursociologiska studier i C.J.L. Almqvists prosafiktion kring 1840*, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, nr. 21 (diss., Uppsala, 1987), s. 372. Svedjedals avhandling är den grundläggande undersökningen av Almqvist som marknadsförfattare.

3 Om kontraktet med Hierta se Svedjedal, 1987, s. 263 ff.

4 Bo Bennich-Björkman, "Makuleringen av Almqvists Amorina i ny belysning", *Bokvännen* 1986:3, s. 51–63.

5 Andersson, 1940, s. 24.

6 Om versionerna av *Det går an* se framför allt Johan Svedjedal, *Almqvists Det går an och konsten att överleva. En texthistorik, Litteratur och samhälle 1988–1989:1/2* (Uppsala, 1989), samt inledningen och kommentarerna till C.J.L. Almqvist, *Det går an. Hvarför reser du? (1838 års versioner)*, red. Johan Svedjedal, *Samlade Verk 21* (Stockholm, 1993).

7 C.J.L. Almqvist, *Törnrosens bok 2*, utg. A. Th. Lysander, Valda skrifter (Stockholm, 1874), s. 455. C.J.L. Almqvist, *Törnrosens bok VIII–X*, utg. Algot Werin, *Samlade Skrifter 8* (Stockholm, 1921), s. 364. Christina Dackås och Thomas Anderberg, "Frågetecken kring tryckningen av 'De dödas sagor'", *Svensk Litteraturtidskrift*, 1980:2, s. 16–25.

8 Rolf E. Du Rietz, "C.J.L. Almqvists De dödas sagor: Några bibliografiska kommentarer", *Text* Vol. 2, No. 3, s. 94–97. Thomas Anderberg, "Almqvists De dödas sagor – än en gång", *Text*, vol. 2, no. 3, s. 141–143. Rolf E. Du Rietz, "Svar till Thomas Anderberg", *Text*, vol. 2, no. 3, s. 144–150.

9 För en snabb introduktion till kancellansbegreppet se Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, rpt. with corrections (Oxford, 1974), s. 134 f. Termerna kancellans och kancelland är bildade i anslutning till R. W. Chapmans definitioner av *folium cancellans* och *folium cancellandum* i densammes standardverk på området, *Cancels*, *Bibliographia 3* (London & New York, 1930), s. 6. Den fullständiga s.k. kollationeringsformeln för *Amalia Hillners* två volymer i deras reviderade stat lyder $12^0 \cdot \pi^2 1^{12}(\pm 1_0) 2-4^{12} 5^{12}(\pm 5_{11}) 6^{12} 7^{12}(\pm 7_3) 8-10^{12} 11^6 12_1$, respektive $12^0 \cdot 1^{12} 2-7^{12} 8^{12}(\pm 8_3) 9-10^{12} 11^4 12_1$. Kollationeringsformler (som beskriver format, arkarrangemang och kancellanser) behandlas hos Gaskell, 1974, s. 328 ff.

10 Förutom de viktiga ändringar som diskuteras i denna artikel förekommer smärre ändringar av interpunktion etc., ändringar som delvis kan skrivas på sättarens konto. Samtliga ändringar redovisas i den textkritiska utgåvan av *Amalia Hillner*, red. Lars Burman, *Samlade Verk 23* (Stockholm, 1995), s. 339 f. Hänvisningar till denna edition sker fortsättningsvis med förkortningen AH samt sidangivelse inom parentes.

11 Bertil Romberg har diskuterat Almqvists omsorg om romanens föregivna autenticitet, en omsorg som är berättartekniskt motiverad. Se Bertil Romberg, "Om Almqvists romankonst II. Från *Amalia Hillner* till *Herrarne på Ekolsund*",

Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1975, s. 30 f.

12 Om skrivelsen se Stig Hellsten, *Kyrklig och radikal äktenskapsuppfattning i striden kring C.J.L. Almqvists 'Det går an'*, (diss., Uppsala, 1951), s. 236 f. Striden med domkapitlet skildras ibid. s. 231–264. Redan tidigare hade Fahlcrantz visat sig ha ett gott öga till Almqvist, t.ex. i en artikel i *Ecclesiastik Tidskrift* (1840:1) där författaren utmålas som samhällsomstörtare. Hellsten 1951, s. 207.

13 Se Carina Burman, *Mamsellen och förläggarna. Fredrika Bremers förlagskontakter 1828–1865*, Litteratur och Samhälle 30:1 (Uppsala, 1995), passim. För direkta jämförelser mellan Almqvist och Bremer se ibid. s. 19 & 35. Jfr Svedjedal, 1987, t.ex. s. 34, 83 & 269.

14 C.J.L. Almqvist, *Journalistik. Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg*, II (Hedemora, 1989), s. 66. Jfr även angreppet på Bremer i artikelserien "Strauss, Evangelierna och mamsell Bremer" (1842), C.J.L. Almqvist, *Journalistik. Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg*, I (Hedemora, 1989), s. 198 ff. Vidare står Almqvists "Baron Julius K*" (1835) i direkt förhållande till Bremers *Familjen H****. Om förhållandet Almqvist–Bremer se Algot Werin, "Beata Vardagslag och Richard Furumo", *Edda* 1926, bind XXV, s. 143–157.

15 Fredrika Bremer, *Hemmet, eller Familje-sorger och Fröjder*, Nya teckningar ur hvardagslivet IV (Stockholm, 1839), s. 16.

16 Om turerna i professorstillsättningen och Thomanders stöd till Almqvist se Karin Monié, *Den etablerade vetenskapsmannen. Gustaf Ljunggren – svensk litteraturhistoriker*, (diss. [Uppsala], Stockholm, 1985), s. 25 ff.

Docent Bertil Romberg har vänligen riktat min uppmärksamhet på att Karl Ragnar Gierow i sin minnesteckning över Thomander inte bara hämtar karakteriseringar av Karlshamn och Thomander ur *Amalia Hillner* utan dessutom citerar ur original-editionen i dess oreviderade stat. Rimligen har han använt Nobelbibliotekets exemplar. Karl Ragnar Gierow, *Johan Henrik Thomander. Fysionomi i tre belysningar*, Svenska Akademiens Minnesteckningar (Stockholm, 1975), s. 93 & 248.

17 Om mildrade formuleringar i den omarbetade editionen av *Det går an* se Svedjedal, 1989, s. 11 ff. och variantapparaten i Almqvist, 1993, s. 153–167.

MARGARETA BJÖRKMAN

Utmönstrad underhållning – exemplet Lafontaine

Der Punkt, wo die Litteratur das gesellige Leben am unmittelbarsten berührt, ist der Roman. Bey ihm offenbart sich daher am auffallendsten der ungeheure Abstand zwischen den Klassen der lesenden Menge, die man durch den bloss postulirten Begriff eines Publikums in eine Einheit zusammenschmelzt [...].

A.W. Schlegel, "Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur", *Athenaeum* 1798, s. 149.

August Lafontaine

August Heinrich Julius Lafontaine (1758–1831) blev 1790 fältpredikant i preussiska arméns "Thaddensches Regiment" och drog ut i krig.¹ Hans framtid hade varit osäker, han kunde inte längre vara kvar hos överste von Thadden där han hade tjänstgjort som informator. När överstens regemente beredde sig till uppbrott från garnisonen i Halle såg Lafontaine chansen att erhålla den lediga tjänsten som fältpredikant. Överste von Thadden som fäst sig vid den gladlynte, vänlige och begåvade informatorn skulle då inte behöva skiljas från sin diskussionspartner och Lafontaine skulle få en säkert utstakad och inkomstbringande yrkesverksamhet. Mellan 1792 och 1796 följde Lafontaine sitt regemente under kampanjerna mot fransmännen. För sina soldater, meniga och officerare, predikade han moralisk upprustning och bättre seder. Efter freden i Basel återvände han hem till Halle, där han drog stora skaror av kyrkobesökare till sina predikningar. Men ännu större skaror av människor nåddes av Lafontaines budskap via hans romaner. Till dem som rördes över hans romanfigurers öden hörde den preussiska drottningen Luise. I samband med att Lafontaine hade hållit ett uppskattat hyllningstal vid Friedrich Wilhelm III:s trontillträde skall drottningen ha utverkat att han fick en välbetald ställning som kanik i domen i Magdeburg. År 1800 meddelades i *Neue allgemeine deutsche Bibliothek (Intelligenzblatt, nr 17)*: "Der bisherige



AUG. LAFONTAINE.

Feldprediger bey dem vormals Thaddenschen jetzt Renouardischen Regimente zu Halle, Hr. August La Fontaine, hat, um sich ganz der Literatur zu widmen, seine Stelle niedergelegt." Efter en succéartad avskedspredikan i Halle blev Lafontaine heltidsförfattare. Som sådan levde han nu gott och skaffade sig ett eget hus. Förläggarna insåg att Lafontaine var en levande guldgruva och sökte få honom att överlåta rättigheterna till sina verk på dem.² Sin första roman hade Lafontaine skrivit redan 1785, ett debutverk som antagit mytiska dimensioner. Något exemplar av romanen tycks inte ha bevarats. Det enda som kunnat fastställas är att den trycktes hos Weigand i Leipzig. Lafontaines förste hävdatecknare, J.G. Gruber, berättar anekdoten om hur Lafontaine under sina sista levnadsår inte kunde erinra sig vare sig titel eller innehåll.³ Mellan 1789 och 1822 producerade Lafontaine bortåt ett-hundrafemtio volymer med romaner och noveller, en produktionsvolym som knappast någon författarkollega kommer i närheten av. Lafontaines liv ägnades ändå inte uteslutande åt skrivandet, ett flitigt umgänge hörde till tidens livsstil. I sitt hem i byn Giebichenstein utanför Halle mottog Lafontaine en strid ström av besökare som ville träffa sin favoritförfattare.⁴ Därifrån nådde hans skrifter ut till varje nöjesläsare i Europa. I Sverige såldes hans romaner i boklådorna och lånades ut i de kommersiella lånbiblioteken. Den första svenska översättningen kom 1796. Det var en berättelse *Ludvik och Lotta* ur samlingen *Gewalt der Liebe*. Översättare var Sven Daniel Lundmark.⁵

Lafontaines verk brukar, i den mån de nämns, kategoriseras som sentimental familjeroman. Det är förvisso sant att den största delen av den vidlyftiga produktionen bestod av sentimentala kärleksromaner tecknade mot en bakgrund av familjeinteriorer. Men denne storproducent lät sig inte stängas inne i en enda kategori. Hans verk invaderade även andra områden. Sålunda skrev han också riddarromaner och historiska romaner (*Rudolf von Werdenberg*, 1793 och *Sagen aus dem Alterthume*, 1796). Däremot försökte han sig mig veterligt aldrig på skräckgenren.

Att Lafontaines romaner i dag är bortglömda är inget att förvåna sig över. Hela hans produktion är i högsta grad tidsbunden. Den kan ses som en resonansbotten för det samhälle han levde i. Han gestaltar – i samtida eller historisk förklädnad – en småborgerlig dröm om ett konfliktlöst patriarkalt samhälle, statiskt och med en låst hierarkisk ordning. Dygder som trohet, lydnad, förnöjsamhet hyllas. Kärleken är den försonande kraften som helar de sprickor i samhällsbygget som ibland kan visa sig.

Men "fenomenet" Lafontaine går inte att förstå utan att ha klart för sig att hela hans verksamhet har som förutsättning en kraftigt expanderande bokmarknad som försåg en växande skara avnämare med läsning. Historiskt sett sammanfaller Lafontaines verkamma tid med en period som skulle kunna betecknas som ett första genombrott för en nöjeskultur. I begynnelsen ingick i denna läsarnas nöjeskultur samtidigt den litteratur som vi idag har glömt – trivallitteraturen – och den litteratur som genom sina estetiskt-litterära

kvaliteter har kanoniserats via litteraturhistorieskrivningen. Hur denna urskiljningsprocess kom att gestalta sig skall jag här ägna min uppmärksamhet.

Ty någonting inträffade under Lafontaines långa produktiva period. Den uppskattning som från början hade vederfarits honom i recensioner och notiser försvann.⁶ Det betyder inte att han föll i glömska eller inte längre lästes in på 1800-talet. Det var bara det att den tidigare öppet uttryckta uppskattningen inte längre hade några offentliga kanaler att manifesteras sig genom. I stället gjorde sig alltmer oförsonligt kritiska röster hörda. Den framväxande litterära institutionen etablerades bl.a. genom att lyfta fram den estetiskt nydanande litteraturen och döma ut den estetiskt mindre medvetna underhållande litteraturen. Samtidigt fortsatte efterfrågan av hans böcker i bokhandlar och lånbibliotek. Lafontaines verk hade tagit plats i ett utifrån sett i det närmaste osynligt kretslopp. Hans produkter blev triviallitteratur. Hela denna process skall här belysas genom en granskning av hur den första generationens svenska romantiker, födda under sent 1780-tal och under 1790-talet, förhållit sig till Lafontaines författarskap.⁷ Denne författare, som hade en omvittnad genomslagskraft, får i min framställning tjäna som exempel på vad som under de första decennierna av 1800-talet hände med romanlitteraturen. Det finns nämligen en dubbelhet i inställningen till romanen som kommer till synes hos de under denna period litterärt verksamma och medvetna männen. Denna dubbelhet kan ge oss en indikation på när, hur och varför bodelningen mellan triviallitteratur och estetiskt kvalitativ litteratur inträffade. Det rör sig ju om en bodelning som fortfarande består, även om vissa tecken till en uppluckring av gränserna i dag kan skönjas. Under litteraturhistorieskrivningens grundarperiod handlade det i hög grad om att definiera en nationell kanon. Den etablerades först efter utsortering och utsällning.⁸ I avsikt att blottlägga detta förlopp kommer jag att ge exempel på uttalanden om den första generationen romantikers egen läsning. Dessa vittnesbörd kan sedan ställas i relief mot deras officiella ställningstaganden i den litterära debatt och den nationella litteraturhistorieskrivning som de själva initierade.

Palmsblads "Öfver romanen"

Som utgångspunkt kan "Öfver romanen. Dialog" tjäna. I *Phosphoros* publicerade Vilhelm Fredrik Palmsblad år 1812 detta längre stycke.⁹ Här i Uppsalaromantikernas eget organ ges en uttömmande översikt över den romanlitteratur som sedan 1700-talets mitt fånglat en allt större läsekrets. Samlade i ett bibliotek utbyter greve August (representant för den nya skolan), Carl, Edvard (utilist, med det gångna seklets ideal) och Castania åsikter om såväl romanläsning som enskilda romaner. Den femtonåriga Mathilda återfinns av de övriga i sällskapet – inte helt oväntat – försjunken i romanläsning i biblioteket.¹⁰

Lafontaine och Mme de Staël (som just vintern 1812 vistades i Stockholm) är de författare som livligast engagerar sällskapet. Greve August tar till orda mot Lafontaine.¹¹ I högstämda tongångar finner han "husligheten" vara den egenskap som tar överhanden hos Lafontaines hjältar och hindrar dem från utföra sina högre plikter (s. 135 f.). Men efter denna ganska oprecisa kritik byter August tonläge och förklarar att han ändå inte gärna vill kritisera Lafontaine; denne har ett uppriktigt hjärta och för övrigt har han besökt Lafontaine under en resa i Pfalz.¹² Edvard vågar då bekänna att Lafontaine tillhörde hans ungdomsläsning och att han fortfarande med visst nöje läser honom. Sedan även Carl förklarat att han inte särskilt gillar, men heller inte hyser någon förbittring emot Lafontaine, fortsätter greve August sin analys av Lafontaines romanvärld. Lafontaine beskylls för ständiga upprepningar; det är endast den yttre rekvisitan som varieras. Lafontaines personer är för vardagliga, där uppträder samma personer som man "i det vanliga lifvet hvar timma stöter på" (s. 137). Så improviserar greve August muntligt till de andras förnöjelse en Lafontaine-roman. August tar fasta på ståndsskillnaderna mellan de unga älskande, som svärmar i naturen "utan att någondera vet hvad kärlek är" (s. 139). Men Augusts improvisation blir knappast den parodi den var menad att vara. Därtill ligger den alltför nära Lafontaines egna intriger. Vad greve August bjuder sina gäster på är helt enkelt en synopsis till ännu en Lafontaine-roman.¹³

Palmblands bildade högreståndsmänniskor gör sig visserligen i någon mån lustiga över enkelheten i Lafontaines verk, men de vill inte helt avfärda honom. Edvard tillstår ju t.o.m. att han som vuxen kan finna nöje i en Lafontaine-roman. Men för detta sällskap hör Lafontaines romaner framför allt till barndomens läsning. Det ligger nära till hands att jämföra med författaren Palmblad och hans generationskamrater. För den generation som blev vuxen under romantiken hörde Lafontaines romaner till ett arv som de bar med sig och stundom reagerade kraftigt mot, stundom fortsatte att njuta av.

Romantikens romanläsning

I sin självbiografi skriver Palmblad att han växte upp med en glupande aptit på böcker. Han läste förvisso Lidner och Kellgren, men "[a]lla Lafontaines och Kotzebue's romaner och dramer jag kunde öfverkomma, läste jag smältande i tårar".¹⁴ Atterbom minns i *Svenska siare och skalders* att efter den första läsoplevelsen, Mörks *Adalriks och Gjöthildas äfventyr*, var det de "Kotzebuiska och Lafontaineska romanerna" som blev hans favoritläsning.¹⁵ Det var när han inträdde i den offentliga skolan i Linköping vid nio års ålder som han greps av den allmänt grasserande romansjukan.¹⁶ Även bland de forna Linköpingsgymnasister som i Uppsala några år senare formade sig till sällskapet Vitterhetens vänner fanns hängivna romanfantaster.¹⁷ När Leonard

Räaf i sitt inträdestal gick till angrepp mot den ifrågasatta genren, instämde ordföranden Carl Stenhammar inte helt i det allmänna anatemat som hade utslungats av Räaf.¹⁸ Stenhammar menade att Räaf förvisso hade rätt i att fördöma "brödscribenter", men just därigenom står romanförfattare som Rousseau, Richardson, Goethe och Lafontaine fram i sin fulla storhet. Dessa författare är "män värda människoslägtets odelade tacksamhet för inbillningskraftens lifligare väckelse, passionernas föradlande och förståndets upplysande".¹⁹ Och Lorenzo Hammarsköld och Claes Livijn har för eftervärlden blivit kända som romanfantaster inte minst på grund av de fantasier de underhöll varandra med i sin korrespondens.²⁰ Det var fantasier som hämtade näring ur läsningen av den tyska romanlitteraturen.

Martin Lamm har i sin uppsats "Studier i Almquists ungdomsdiktning" noterat vad han kallar "en egenhet i Almquists litterära smak". Den egenheten bestod just i hans förkärlek för de två tyska författarna Lafontaine och Kotzebue. Som ett vittnesbörd om att Almqvist stod fast vid denna åsikt kan man se den otryckta dialogen "Om mamseller", som härrör från Almqvists Amerikatid.²¹ Där låter Almqvist herr Hugo uttala sig om Lafontaines och Kotzebues förträfflighet.²² Fredrik Böök utvecklade detta tema i en uppsats, "Almqvist och lånebiblioteksromanerna".²³ Böök pekar på det inflytande som ungdomsläsningen av inte minst Lafontaine haft på Almqvists eget författarskap. Almqvist skiljer sig från sina generationskamrater i det avseendet att han inte senare förnekade sin ungdoms läsning. Han fortsatte alltså att under sitt författarliv hämta inspiration ur tyska romaner av författare som Lafontaine, Kotzebue och Spiess. Även Böök stöder sig på "Om Mamseller" och citerar ur denna dialog. Palmblads interlokutörer hade enats om att man till nöds skulle kunna acceptera den platta vardaglighetens författare. I Almqvists dialog finner Herr Hugo Lafontaine vara "en författare af rätt mycken uppfinning och ofta en aktningvärd känsla, om ock en smula pjoskig här och der". Detta är inte det enda exemplet på Almqvists uttalade förkärlek för Lafontaine och hans gelikar.²⁴ Så bar t.ex. den tidiga berättelsen "Parjumouf" ursprungligen undertiteln "Ett försök att lafontainisera".²⁵ I en artikel i *Aftonbladet* (17/10 1846) klagar Almqvist sin inställning till den samtida romanlitteraturen.²⁶ Det framgår att han med samma allvar behandlar romaner av Goethe och romaner av Lafontaine. Henry Olsson anser att Almqvist "hela sitt liv varit övertygad att Lafontaine var en stor författare".²⁷

Romantiker dömer

Läsning av författare som Lafontaine, i vilken läsare av vitt skilda kategorier var engagerade, fördömdes kort därefter i alla tonarter först i den litterära debatt och senare också i den svenska litteraturhistorieskrivning där Hammar-

sköld och Atterbom blev engagerade. Det nationalistisk-estetiska uppdrag som 1800-talets svenska litteraturhistorieskrivare utförde tycks ha uteslutit möjligheten att i den svenska litteraturen inbegripa den läsande allmänhetens kanske käraste läsning. Men i fördomandet kan man urskilja olika attityder hos kritikerna.

I Lorenzo Hammarskölds *Svenska vitterheten. Historiskt-kritiska anteckningar* (d. 2, 1819) omnämns Lafontaine i inledningen till den leopoldska perioden. På den internationella scenen inleddes denna period med den franska revolutionen. Men Hammarsköld lägger ett annat perspektiv på sitt ämne. Han konstaterar att samtidigt med den franska revolutionen hade Kant åstadkommit en revolution inom filosofin. I Uppsala möttes den kantska kritiken av stort intresse hos studenterna. Därigenom, menar Hammarsköld, ställdes det tyska språket i centrum.

[G]enom denna väckelse [leddes ungdomen] till ett flitigare studium af tyska Språket, och då Eurén redan, med sina flitiga översättningar efter Kotzebue, åt ett visst håll vändt den allmänna smaken, så infördes snart Modeverldens andre Augustus, den mångskrifvande La Fontaine, med alla hans slappt hopkastade Romaner, hos oss [...]. (s. 156)

Hammarsköld kopplar samman den kantska filosofins framgångar hos ungdomen med romanläsning. Tyska språkkunskaper hos ungdomen och Gabriel Euréns översättningar av Kotzebues pjäser ser han som förutsättningar för Lafontaines popularitet i Sverige.²⁸ Denna koppling kan te sig halsbrytande. Men här avslöjas att ännu fanns inte ett speciellt populärt kretslopp. Den ungdom som så ivrigt studerade tyska i avsikt att läsa Kants skrifter var inte för sitt filosofiska intresses skull immuniserad mot den så kallade Mode-Lecturen. Den litterära produktionen utgjorde en enhet där filosofi och underhållningslitteratur var två grenar på samma trädstam och kunde väcka intresse hos en och samma individ.

Hammarsköld menar fortsättningsvis att via dessa "Tyska Romanfuskare" förmedlades samma rabulistiska jakobinska ideal som nått oss från det revolutionära Frankrike, ty de tyska romanerna propagerade att "en hög grad af lastbarhet var ett nödvändigt appendix till en hög rang inom samhället; dygdiga tänkesätt och handlingar endast att söka inom de kretsar, till hvilka corporaler och skogvaktare kunna räkna sig" (s. 156). För denna period präglade Hammarsköld den kanske bara alltför slagkraftiga termen "Svenska Vitterhetens Jernålder" (s. 245).²⁹ Detta var en tid då den på svenska författade litteraturen låg i träda. Någon inhemsk produktion av litterära alster förekom knappast. Den alltmer utbyggda statliga kontrollfunktionen lade sin tunga hand över den skapandekraft som till äventyrs försökte få sitt utlopp.³⁰ Men detta betydde ju inte att allmänhetens kontakt med litteratur var helt avbruten. Läsintresset växte kontinuerligt. Och i denna situation blev översättningar av inte minst de tyska romanerna den nya skönlitteratur som fanns att tillgå på modersmålet.

I *Swensk Literatur-Tidning* recenserade Hammarsköld 1813 Palmblads "Öfver romanen".³¹ Att romanen som genre utövade en särskild fascination på de unga romantikerna framgår av deras ivriga sysselsättning med att definiera och utreda romanens historia.³² Hammarsköld tog således chansen att i sin recension rekapitulera genrens historia ända från dess antika rötter samtidigt som han kommenterar Palmblads uppgifter. Det är intressant att se hur Hammarsköld tillrättavisar Palmblad för dennes uppskattande ord om en författare som Fielding. För Hammarsköld är den engelska realismen en urartning som "under oskicklige bearbetares händer" blivit "den smaklösaste af all läsning" (sp. 362). Han hoppas att i en kommande upplaga av "Dialogen" Fieldings verk "skola få intaga sin plats bland alstren af en slöare genius" (sp. 364).³³ Vad Palmblad har att säga om Lafontaine instämmer Hammarsköld däremot i med översvallande förtjusning. En misstanke att Hammarsköld inte riktigt uppfattat det milda överseende som trots allt finns i Palmblads text är svår att hålla tillbaka.

Följande år recenserades Palmblads roman, som avslutats i och med att *Poetisk kalender* för 1814 kommit ut, i *Swensk Literatur-Tidning* (1814, bd 3, nr 12). Hammarsköld uttalar sig dels generellt om romanen som genre dels med stor försiktighet om Palmblads verk. Romanen definieras helt efter den tyska romantikens krav. Så här inleder Hammarsköld sin recension:

Den episka framställningen af ett romantiskt lif; kalla wi Roman: och de myriader med detta namn prunkande berättelser, hwilkas innehåll icke swara mot denna definition, höra warken till konstens, eller i allmänhet till den högre litteraturens område. (sp. 186)

År 1814 skilde alltså Hammarsköld på en högre litteratur och en masslitteratur som inte kunde bedömas seriöst. Det är typiskt att Lafontaine av romantikens bedömare i så hög grad kritiserades för sin vardaglighet. För den unga generationen var just denna vardaglighet utmärkande för det svenska samhället.³⁴ Fantasin tilläts inte fritt spelrum, och en från tidigare generationer kvardröjande småskuren ämbetsmannamoral ansågs lägga hämsko på all originell skaparkraft. Palmblad, som ju i mycket var en man av praktisk nytta, anses ha löst den romantiska förankringen på följande sätt:

Och då det Swenska lifwet, i sin allwarsamma enformighet, erbjuder så få romantiska contourer, har Förf. med diktens fulla rätt sammankallat dem från de aflägsnaste länder, från Indien, Grekland, Spanien och Norrige. (sp. 188)

Den romantiska romanen var en hybrid. I den skulle så många genrer som möjligt trängas in. Hammarsköld säger att den "måste vara en blandning af Komik och Pathetik, af Dramatik och Lyrik, af wers och prosa" (sp. 188). Detta har Palmblad lyckats med, anser Hammarsköld. Men att resultatet ändå inte blivit helt lyckat hänför Hammarsköld till bristen på "en gemensam Central-idée, som besjalar det hela och leder dess gång till något bestämdt mål" (sp. 189).

Lafontaine får i denna recension tjänstgöra som ett negativt korrelat. I Palmblads roman uppträder två komiska personer, Carl och Carlina. Om henne får vi veta att hon är "en fullt utvecklad Lafontaines lärjunginna" (sp. 187). Och när dessa två förenas i äktenskap skulle Palmblad ha visat "huru nära den falska romantiken gränsar till Lafontaineiet". Dessa båda parodiska figurer försöker hitta sin försörjning genom att tillämpa de lärdomar de hämtat ur sin romanläsning. Recensenten Hammarsköld menar sig kunna peka ut de Lafontaine-romaner varur denna värdelösa kunskap hämtats. Och när Palmblad kritiserar för ett misslyckat parti skriver Hammarsköld att den scenen "är just ett mönster af falsk retorik och Lafontaineerie" (sp. 189).³⁵

Som jag redan påpekat mindes Atterbom i sin personligt hållna litteraturhistoria sina egna pojkårs läsning. Atterbom hade vid författandet av sin litteraturhistoria, vars första del kom 1841, passerat livets middagshöjd.³⁶ På avstånd ser han med mildt avklarnad blick barnets oskuldsfullt engagerade läsning. Atterboms inställning till sin samtids läsning är signifikativ för romantikens estetiska smakdomare. I sin behandling av Thorild avslutar han med att spekulera i hur Thorild skulle ha förhållit sig inför den nya tidens fenomen. Visserligen skulle han ha funnit att teoretiskt och "litterär-historiskt" en höjning har åstadkommit. Men det sunda omdömet har inte utvecklats. Ty det hindras av "det omätligt stegrade mångläseri, hvaraf nu nästan alla menniskor – bättre och sämre – upptagas och förbryllas" (d. 3, s. 346). Atterbom fördömer "den läsning, hvarvid man blifvit van att trifvas", den som blir "ett beqvämt tidsfördrif" (s. 347). En Thorild som hade sett den nya tidens härjningar skulle med all sannolikhet ha fogat nya lagar till de gamla. En hade varit för läsarna: "[L]äs så l i e t som möjligt, men detta lilla med besked!" (s. 348) Atterbom såg med ogillande hur den läsande allmänheten hade övergått till extensiv nöjesläsning. I sin litteraturhistoria uppträder Atterbom som folkuppfostrare och vänder sig till läsarna. Vad de läser tycks i detta sammanhang vara av mindre intresse. Huvudsaken är att läsning inte blir ett njutningsmedel. Likt ett narkotikum är läsning av "ephemera romaner och noveller" vanebildande och det fördunklar omdömet.

Man kan jemväl här, icke nog sky för att hängifva sig åt vanans förfärliga makt; den bringar derhän, att man slutligen, under bedöfningen af ett själs-utmärglande mångläseri, trifves bäst ihop med det dåliga, såsom det beqvämaste – emedan det är det enda, som icke öfverstiger de uttömda njutningskrafterna.³⁷

Atterbom var en professionell läsare. Det var en orsak till att han fann det vara viktigt att göra motstånd mot uppfattningen att läsning är ett fritidsnöje.

I det första häftet av *Phosphoros*, som utkom i augusti 1810, påbörjade Atterbom en stort upplagd recension av den tyske professorn Friedrich Asts genrehistorik. Den hade översatts av Lorenzo Hammarsköld och just lämnat tryckpressarna. Recensionen fortsatte i nästa månads nummer. Då har Atterbom kommit fram till romanen. Han kritiserar författaren för att inte ha räknat in

romanen (som Atterbom identifierar med "romanzen") i epiken.³⁸ Men Ast (och, som Atterbom låter påskina, även hans översättare) vill inte lämna plats för romanen i den klassiska aristoteliska modellen. Atterbom, som finner Asts behandling alltför summarisk, ger själv en översikt över romanen sedan antiken. Han finner, efter en historik som i inte ringa grad vittnar om upphovsmannens egen ungdomliga förtjusning över "de romantiska berättelsernas anda", att romanen är "en diktart, som sjelfva Modet och Kärleken uppfunnit, och der det älskande snillet, på en enkel grund af andakt och vällust, inväft de sinnrikaste blommor af manlig ädelhet och qvinligt behag" (s. 186). Men till sådana höjder för långtifrån alla romaner. Atterbom nämner *La nouvelle Héloïse*, *Werther*, *Don Quixote*, *Tieck*, *Novalis* och *Friedrich Schlegels* romaner.

Hvad folket annars också kallar Roman, den sentimentala sammanblandningen af diktad hvardaglighet och hvardaglig dikt, är inför Konstens anlete ett oting, och kan ej i Poetiken upptagas. Dess moraliska nytta må af Moralen värderas. Så kan t.ex. den *Lafontaine'ska* bokfabriken vara ett uppfostnings-institut för dem, som ej kunna läsa något nyttigare.

Vi ser hur kritiken för vardaglighet återkommer. Ändå skrev ju också Lafontaine romaner där han utnyttjade både historisk och geografisk exotism. Men romantikens män tycks med denna term uttrycka att de saknar en estetisk medvetenhet hos den författare som också är oförmögen att i sina arbeten tillföra en filosofisk dimension.

Högt och lågt

I Gustaf Abraham Silfverstolpes *Journal för Svensk Litteratur* hade i slutet av 1790-talet skrivits uppskattande recensioner om de svenska översättningarna av Lafontaines romaner. Men stora förändringar inom den litterära sfären var förestående. Medagerande i förändringsprocessen var både Lorenzo Hammarsköld och Per Daniel Amadeus Atterbom. Den nya skolan lyckades efter 1809 erövra den dominerande positionen, och de få övervintrande gustavianerna förpassades ut i marginalen. Men denna kamp berörde knappast den stora gruppen av nöjesläsare. Ser man på litteraturhistorien ur dessa läsares perspektiv finner man att deras läsning nu antingen misskrediterades eller helt enkelt förtegs i den allmänna debatt som kom att styras av de nya segrarna, de svenska romantikerna. Det kunde rent av se ut som om nöjesläsarna hade försvunnit. Men att så inte var fallet visar inte minst de nya översättningar av Lafontaines romaner som gjordes under 1800-talets första decennier.³⁹ Bokhandelsannonser och lånbibliotekskataloger är andra vittnesbörd om att Lafontaines och hans gelikars romaner fortsatte att säljas och i ännu högre

grad lånas ut.⁴⁰ I *Polyfem* infördes 1811 en artikel under rubriken "Om August Lafontaine".⁴¹ Den föränleddes av en påstådd ny översättningsvåg av Lafontaines romaner till svenska.⁴² Denna artikel går i själva verket tillbaka på en redan 1798 i bröderna Schlegels organ *Athenaeum* publicerad artikel med kritik mot Lafontaines romaner och en välvillig granskning av Tiecks författarskap.⁴³

För att förstå vad den nya situationen innebar för inställningen till den underhållande litteraturen kan vi återgå till Lafontaines romaner. Vad var det som romantikerna kritiserade hos Lafontaine? Ja, en punkt rörde Lafontaines tendens att upprepa sig själv, att ständigt berätta samma historia.⁴⁴ Denna kritik hade framförts redan i den Schlegelska artikeln. En författare som endast upprepade sig själv stod naturligtvis så långt bort man kunde komma från föreställningen om författaren som skapare av unika verk och därvid buren av en andlig inspiration. Den bilden utgjorde en viktig del av den mytbildning om originalitet i skapandet som romantiken levde högt på.

En annan återkommande åsikt gjorde gällande att Lafontaine endast visade läsarna vardagliga människor i småskuret vardagliga sysslor. Dessa vardagliga människor som befolkar Lafontaines inskränkta värld har inget att erbjuda den som i litteraturen vill se hjältar och hjältebragder. Tron på individens kamp för en tillvaro befriad från låga materiella krav styrde romantikern mot hjältedyrkan och förakt för den vulgära hopen. Hos Lafontaine saknas hjältar; huvudpersonerna, menade kritikerna, uppträder som om de ännu inte blivit vuxna: pjåskiga och pjoltriga beskylls de för att vara. Lafontaines världsbild sådan den framgår ur hans romaner lät sig inte förenas med romantikens.

I den återkommande historien fann kritikerna dessutom uttalade antiaristokratiska inslag. Latent under den glättiga ytan kunde man finna ett demokratiskt ideal där mellanskiktets borgare stod i centrum. Den adelsfientlighet som utan tvivel kan spåras hos Lafontaine var en rest av stämningar i det förrevolutionära europeiska samhället. I Frankrike hade revolutionen sedan gjort allt för att helt utplåna den överklass som hade profiterat på de lägre klasserna. Hos Lafontaine har revolutionen inte inträffat, upproret mot maktmissbruk bland de högst uppsatta är individuellt och försiktigt. Men hos den nya generation som blev vuxen runt sekelskiftet fanns en stark reaktion mot de överdrifter som revolutionen hade fört med sig. En överkänslighet mot minsta kritik av samhällets sociala hierarki gjorde att den med stor misstro såg varje tendens till social kritik. Romantikens män levde med sin tid och blev konservativa.⁴⁵

En av de starkaste kritiska synpunkterna som förs fram i *Athenaeum*-artikeln rör Lafontaines benägenhet att med en viss lystnad beskriva erotiska förhållanden mellan barn. Det var en angreppspunkt som de svenska romantikerna förbigick i sin kritik. Men B.E. Malmström, som ju tillhörde en senare generation, återkom till den i sin behandling av Lafontaine i *Grunddragen af Svenska Vitterhetens historia*.⁴⁶

Det är alltså knappast överraskande att de som kämpade för romantikens ideal tog avstånd från Lafontaine. De såg sig som en kulturell elit. Dagens situation är jämförbar. Samhällets kulturella elit engagerar sig knappast för den litteratur som når ut till den stora massan. Men när vi blickar tillbaka till åren runt 1810 finner vi att det då fanns en annan väg att gå. Utdefinieringen av en litteratur som var mindre värd för att den tillgodosåg behov av underhållning hos den nöjesläsande allmänheten var inte så självklar. Det visar exemplet Almqvist. Hos honom kom aldrig denna tudekning mellan en högre och en lägre litteratur till stånd. Han övergav inte sin barndoms läsning. I stället fortsatte han att under sitt författarliv behålla dess ideal som en inspirationskälla för sitt eget skapande. Atterbom, som så strängt kritiserat den extensiva läsart som Lafontaines böcker inbjöd till, kunde i sitt privatliv sälla sig till nöjesläsarna. Till sin fästmö skrev han om hur han försummade brevskrivning på grund av att han var försjunken i läsning av en roman av Walter Scott.⁴⁷ Och t.o.m. i den halvoffentlighet som Malla Silfverstolpes salong utgjorde kunde en sådan populärroman som *Mathilde* av Mme Cottin väcka livligt bifall.⁴⁸ Tegnér's boklån från universitetsbiblioteket i Lund bestod till inte ringa del av underhållande romaner, bland vilka Lafontaines intog en framträdande plats.⁴⁹

Men i den debatt som fördes i offentligheten övergav romantikerna sin barndoms läsning, som också hade varit deras föräldrars, och lade grunden för en tudekning mellan en högre och en lägre litteratur. När kampen mellan den gamla och den nya skolan utkämpades, pågick också en annan kamp: den mellan den nya skolans representanter och den nöjesläsande allmänheten. Men i motsats till kampen mot gustavianerna fördes denna kamp inte på någon offentlig arena. Den vanns av den nya skolans representanter genom att de helt enkelt ignorerade den underhållande litteraturens existens eller att de i sin debatt dömde ut den. Romantikerna lyckades skapa åt sig ett nytt litterärt fält där utrymme saknades för den underhållande litteraturen. Deras kulturella investeringar för att vinna den dominerande positionen på det litterära fältet hade varit omfattande. De hade satsat allt på att vinna ett avgörande inflytande. I deras satsning på att profilera sig ingick också ett avståndstagande från den sortens massrörelse som underhållningslitteraturen hade skapat.

Den nya skolans män stod som segrare. I egenskap av segrare skrev de sin manliga litteraturhistoria som de överlämnade till kommande generationer. De hade "rensat" i massan av existerande texter. Med romantikens hävdande av litteraturen som en autonom konst start försvann den underhållande läsningen ur den nationella kanon. Nöjesläsarna, vilka till mycket stor del bestod av kvinnor, kunde knappast känna igen sig i det litterära landskap som gjordes synligt i litteraturhistorieskrivningen.

Men några decennier senare skulle det visa sig att den gren med berättande prosa som romantikerna ansträngt sig för att säga av i själva verket hade växt till sig så att den t.o.m. kunde grönska i den inhemska magra myllan. Fredrika Bremer, Sophie von Knorring, Emilie Flygare-Carlén hade knappast kunnat

lägga grunden till den svenska prosaberättelsen och romanen om de inte själva hade rört sig utanför romantikernas begränsade kanon. Som de kvinnliga läsare de också var hade de tagit till sig romaner i översättning och på främmande språk.⁵⁰

Under 1700-talet hade romanens status ständigt diskuterats. Det dröjde innan romanen blev erkänd som en fullvärdig genre. Mot slutet av århundradet kunde man dock se att romanen hade tagit plats i det litterära genresystemet. En annan diskussion som fördes parallellt och delvis sammanföll med den om romanens status rörde romanläsningens effekter. Den fortsatte långt in på 1800-talet och kan väl i viss mån sägas fortgå än i dag. Samma debatt har i dag kanaliserats till att gälla de rörliga bildernas effekt på film-, teve- och videopublik.

Men det som inträffade under romantikens genombrott var av en annan karaktär. I samband med att positionerna på det litterära fältet omdisponerades utifrån krav på estetiskt originella verk uppstod den tudelning av den samlade litterära produktionen som alltsedan denna tid har blivit så karakteristisk för den litterära institutionen. Vi fick en uppdelning i högt och lågt, i populärkultur och elitkultur. Under romantikens första skede avfärdade den dominerande generationen den litteratur som inte var estetiskt originell, som inte var konst. I den kanon som de då skapade fick den litteratur vars främsta syfte var underhållande ingen plats. Här har jag velat visa hur denna klyvning inträffade som en del av den romantiska generationens vuxenblivande. Det generationsuppror som den svenska romantiken gestaltade sig som riktade sig inte enbart mot en stelbent gustaviansk litteratursyn utan den kom också att inbegripa den översättningslitteratur som hade präglat romantikernas barndom och allra tidigaste ungdom.

NOTER

¹ Någon forskning från modern tid om Lafontaine existerar ännu inte. Jag har för uppgifterna i detta stycke konsulterat: Georg Christoph Hamberger, *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, bd 4, repografischer Nachdruck der 5. Auflage, Lemgo 1797, Hildesheim 1965, s. 323 f.; J.G. Gruber, *August Lafontaine's Leben und Wirken*, Halle 1833; Karl Rosenkranz, *Von Magdeburg bis Königsberg*, Berlin 1873; Franz Muncker, "Lafontaine: August", *Allgemeine deutsche Biographie*, siebenzehnter Band, Neudruck der 1. Auflage von 1833, Berlin 1969, s. 512–520; Franz Rummelt, *August Heinrich Lafontaine von den Anfängen bis zur Höhe seines Schaffens 1785–1800. Ein Beitrag zur Geschichte und Technik des Romans*, Halle 1914; Hilde Ishorst, *August Heinrich Julius Lafontaine (1758–1831)*, Berlin 1935 (Germanische Studien, Heft 162). Dirk Sangmeister, Universität Bielefeld, Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft, arbetar för närvarande på en avhandling om Lafontaine. I en uppsats "Trivialroman på 1800-talet" (*Författarnas litteraturhistoria*, d. 1, Stockholm 1977, s. 314–329) behandlar Birgitta Holm bl.a. en roman av Lafontaine *Feodor och Maria eller Troheten i döden* (i sv övers. 1803). Se också min avhandling *Läsarnas nöje. Kommersiella lånbibliotek i Stockholm 1783–1809*, Uppsala 1992 (Skrifter utgivna vid avdelningen för litteratursociologi i Uppsala 29), s. 366–371.

² Rummelt 1914, s. 15. – Om Lafontaines främste tyske förläggare Sander, se Bo Bennich-Björkman, "Sweden and the German bookmarket in the end of the 18th and the beginning of the 19th century", *Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im frühen 19. Jahrhundert. Ausgewählte Referate der Tagung des Leipziger Arbeitskreises zur Geschichte des Buchwesens vom 25. bis 27. September 1992*, utg. Mark Lehmstedt, Wiesbaden 1993 (Schriften und Zeugnisse zur Buchgeschichte, Band 3), s. 53–94. Jämför också Johann Goldfriedrich, *Geschichte des deutschen Buchhandels*, d. 3, Leipzig 1909, s. 214.

³ Gruber 1833, s. 95 f.

⁴ Bland besökarna fanns också andra författare som Goethe och Jean Paul. (Gruber 1833, s. 282 f., Rummelt 1914, s. 16 f.)

⁵ Uppgifter hämtade från databasen *Svensk bibliografi 1700–1829* (SB17).

⁶ Jämför Muncker 1969, s. 518, Rummelt 1914, s. 18.

⁷ I Elisabeth Tykessons avhandling *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folkläsnings*, Lund 1942, behandlas Gamla och Nya skolans inställning till rövarromanerna. I samband med en granskning av Hammarsköld, Livijn och Palmblad aktualiseras även Lafontaines namn (kapitlet "Kritiken", s. 172–181). – I Sven G. Melanders otryckta licentiatavhandling, "Författare och böcker i Stockholms lånbibliotek 1816–40 och E.T.A. Hoffmann i Sverige. Två studier i svensk prosalitteratur från 1800-talets förra del", ger Melander en översikt över flera av romantikernas tidiga romanläsning (s. 6 ff.; UUB, Lic. avh. Litt.vet. 603 E).

⁸ Jämför Horace Engdahl, "För vem skriver litteraturvetarna?", *Stilen och lyckan*, Stockholm 1992, s. 249–259.

⁹ Om Palmblads prosaberättelser se Carl David Marcus, *Vilhelm Fredrik Palmblads romantiska berättelser 1812–1819*, Göteborg 1908 (diss.). "Öfverromanen" bildar en slags upptakt till Palmblads roman som publicerades i *Poetisk Kalender* 1812, 1813

och 1814 under de respektive titlarna "Vådelden", "Fjällhvalfvet" och "Slottet Stjerneborg". Persongalleriet är detsamma i dialogen och romanen.

¹⁰ Ett exempel på en dialog av liknande slag är den romanteoretiska diskussion som förs i ett liknande sällskap i Clara Reeves *The Progress of Romance*, 1785 (i nytryck New York 1930). Marcus nämner Friedrich Schlegels "Gespräch über die Poesie" publicerat i *Athenaeum*, bd 3, 1800 som direkt förebild (Marcus 1908, s. 27).

¹¹ Om Mme de Staëls vistelse i Stockholm 1812 tillsammans med bl.a. August Wilhelm Schlegel se Johannes Wickman, *M-me De Staël och Sverige. Bidrag till Madame De Staëls biografi. Hufvudsakligen efter hittills otryckta originalhandskrifter*, Lund 1911 (diss.), s. 139 f. Jämför också Sven Ulric Palme, "Mme De Staël et la Suède", *Madame De Staël et l'Europe*, Paris 1970 (Colloque de Coppet 18–24 juillet 1966), s. 95 – 107, här s. 101 f.

¹² I Pfalz vistades Lafontaine under den tid kampanjen mot fransmännen fördes 1792–1795.

¹³ Jämför Fredrik Böök, *Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur*, Stockholm 1918, s. 135.

¹⁴ Vilhelm Fredrik Palmblad, "Palmblad, Vilhelm Fredrik (Sjelfbiographi)", *Biographiskt Lexicon öfver namnkunnige svenska män*, bd 11, Upsala 1845, s. 17 – 35, här s. 18.

¹⁵ Per Daniel Amadeus Atterbom, *Svenska Siare och skalder eller grunddragen af Svenska vitterhetens häfder. Intill och med Gustaf III:s tidehvarf*, d. 3, Upsala 1844, s. 529 ff.

¹⁶ Fredrik Vetterlund, *Romantik. Några valda essayer*, Helsingfors 1920 (Essayer och kritiker 8), s. 44. – När Christian Molbech reste i Sverige 1812 besökte han Linköpings gymnasiebibliotek. Han kunde konstatera att i detta betydande bibliotek fanns dock inte mycket nytt. På ett ställe hade samlats "endeel Romaner af Lafontaine, Kotzebues Comedier og et Forraad af fransk Litteratur". Bibliotekarien kunde upplysa om att detta var den nästan den enda del af samlingarna som utnyttjades. Förmodligen var det samma samling som stod till den unge Per Daniels förfogande. (Christian Molbech, *Breve fra Sverrige i Aaret 1812*, d. 3, Kiøbenhavn 1817, s. 78).

¹⁷ Se Rudolf Hjärne, *Dagen före drabbningen eller Nya skolan och dess män i sin uppkomst och sina förberedelser 1802-1810*, Stockholm 1882, s. VIII – XCII.

¹⁸ Inledningen till Rääfs tal återges i Tore Wretö, *Ydrekungen. En bok om Leonhard Fredrik Rääf*, Hedemora 1990, s. 54 ff.

¹⁹ Hjärne 1882, s. XLIV. Vid ytterligare ett tillfälle sammanställdes Goethe och Lafontaine. Det gällde då en diskussion av brevformen där dess förträfflighet bevisas i de två namngivna författarnas verk (Hjärne 1882, s. LXXXI).

²⁰ Ibid. passim. Jämför också Tykesson 1942, s. 176 ff. och Gustaf Ljunggren, "Fosforistiskt ungdomssvärmeri", *Smärre skrifter*, d. 3, Lund 1881, s. 180 – 195.

²¹ Martin Lamm, "Studier i Almquists ungdomsdiktning", *Samlaren* 1916, s. 51 – 198, här s. 105.

²² Kungl. biblioteket, Vf 3:19.

²³ Fredrik Böök, "Almqvist och lånebiblioteksromanerna", *Til Gerhard Gran 9 december 1916 fra venner og elever*, Kristiania 1916, s.47 – 174.

²⁴ Jämför Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, Stockholm 1937, s. 67. Se också Almquists tävlingsbidrag till Svenska Akademien 1826 "Undersökning om huvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares; samt om den frågan huruvida en verklig ny konst i vår tid är å bane" (först tryckt 1831), C.J.L. Almqvist,

Samlade Skrifter, red. F. Böök, d. 4, Stockholm 1921, s. 165 – 202. Där omnämns Lafontaine med en viss aktning som den romanförfattare som breddat segrarna för den "husliga verkligheten" (s. 192).

²⁵ Olsson 1937, s. 76 ff.

²⁶ Se C.J.L. Almqvist, *Journalistik*, utg. Bertil Romberg, d. 2, 1846–1851, Hedemora 1989, s. 73 – 78.

²⁷ Olsson 1937, s. 67.

²⁸ Mellan åren 1793 och 1798 kom inte mindre än elva översättningar av Kotzebues pjäser utförda av Gabriel Eurén. Jämför Marie-Christine Skuncke, *Sweden and European Drama 1772–1796. A Study of Translations and Adaptations*, Uppsala 1981 (Acta Universitatis Upsaliensis. Historia Litterarum 10), s. 97.

²⁹ Första gången perioden beskrevs som en järnålder var i Hammarskölds prospekt för *Lyceum*, i *Stockholms Posten* 12/12 1809. Där tog Hammarsköld i så hårt när han skulle beskriva det kulturella tillståndet i landet att han faktiskt kom att inbjuda till ett parodiskt mothugg. Så här skrev han: "Knappt har Swenska Litteraturen någonsin öfwerlefwat sådana jernår som de, sedan detta Sekels början förflutna. Lik en mordengel wakade trycktvånget utanför Kunskapernas himmel, och beredde bland Allmänheten en wiss apati för all grundlig Lärdom, all bättre läsning. En ström av usla Romaner, dräggen av den Tyska witterheten, översvämmade landet [...]" Om svaret på Hammarskölds prospekt se Louise Vinge, "De gruvliga järnåren", *Den svenska litteraturen*, d. 2, *Uppllysning och romantik 1718 – 1830*, red. L. Lönnroth & S. Delblanc, Stockholm 1988, s. 188.

³⁰ För en redogörelse för tryckfrihetsrättsliga åtgärder under den här aktuella perioden se Örjan Lindberger, "Statskontrollen över litteraturen under Gustav IV Adolfs regering", *Nordisk tidskrift* 1944:5, s. 331 – 347.

³¹ *Swensk Literatur-Tidning* nr 22 5/6 och nr 23 12/6 1813. Jämför Torsten Ljunggren, *Lorenzo Hammarsköld med särskild hänsyn till hans förhållande till Tegnér*, Lund 1952 (diss.), s. 250.

³² Jämför Lars Gustafsson, "'Modernitetens epos' eller universalpoesi? Om romanen som genre i romantisk poetik", *Samlaren* 1994, s. 106 – 120 samt idem, "Vältalighet eller póesi? Ett tema i äldre romanteoretisk diskussion", *Retoriska frågor. Texter om tal och talare tillägnade Kurt Johannesson*, Stockholm 1995, s. 249 – 257.

³³ Särskilt intressant blir denna hållning när den jämförs med den uppfattning som Ian Watt med sådan framgång hävdade: den moderna romanen föddes under 1700-talets utvecklande av realismen (Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London 1963 [1957], s. 9 – 35).

³⁴ Jämför Livijns och Hammarskölds korrespondens återgiven i Hjärne 1882.

³⁵ Palmblads roman måste betecknas som ett misslyckande. Hammarsköld har tvingats tassa försiktigt i sin recension. Sett utifrån dagens perspektiv är det svårt att upptäcka skillnaden mellan en Lafontaine-roman och Palmblads skapelse. Retoriken, som Hammarsköld påtalar i en särskild scen, fyller hela verket, och händelseutvecklingen är både osannolik och saknar poetisk lyskraft. Den schablonartade personskildringen höjer sig inte på något sätt över Lafontaines.

³⁶ Atterbom var född 1790. *Svenska siare och skalder*, 1–6, utkom mellan 1841 och 1855.

³⁷ *Ästhetiska afhandlingar, Samlade skrifter i obunden stil*, d. 5, Örebro 1866, s. 89. Jämför också Jacob Kulling, *Atterboms Svenska siare och skalder. En undersökning av hans litteraturhistoriska forskning*, Stockholm 1931, s. 52.

³⁸ *Phosphoros* 1810, s. 167. Här polemiserar Atterbom också mot Hammarsköld; genreteorin var viktig för dem som var sysselsatta med att lyfta litteraturen till idealistisk-filosofisk nivå.

³⁹ Mellan 1817 och 1823 kom inte mindre än fjorton nya översättningar till svenska av Lafontaines romaner. Den sista översättningen kom 1827 (källa SB17).

⁴⁰ Jag har i dagspressen (*Stockholms Posten* 1809 och *Dagligt Allehanda* 1819) funnit att Lafontaines romaner ständigt återkom i annonseringen. Det är intressant att se att förekomsten av hans romaner inte på något sätt var i avtagande under 1800-talets första decennier. År 1809 förekom tre olika romaner i bokhandelsannonseringen. Tio år senare annonserades tolv olika Lafontaine-romaner under året. – I Melanders undersökningar av lånbibliotek i Stockholm var Lafontaine den flitigast förekommande författaren i bibliotekens kataloger fram till 1820-talets sista år då Walter Scott steg fram som ett lysande stjärnskott och intog den första platsen (Melanders, s. 43).

⁴¹ *Polyfem*, 4 samlingen, nr 9.

⁴² Just den översättningsvågen är inte särskilt tydlig. År 1807 kom det visserligen tre översättningar, men 1808 var ett år som var helt fritt från Lafontaine; 1809 och 1810 kom det en översättning per år (källa SB17).

⁴³ "Beyträge zur Kritik der neuesten Litteratur", *Athenaeum* 1798, s. 14 – 177.

⁴⁴ En intressant jämförelse kan göras med John G. Caweltis syn på den moderna populärlitteraturen som "formula stories". Hans definition av "formula" som "a combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story form or archetype" låter sig väl tillämpas på Lafontaines romaner (John G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago & London 1976, s. 6).

⁴⁵ Jämför den bild av tiden som Anders Fryxell ger i sin självbiografi *Min historias historia* och i *Bidrag till Sverges Litteratur-historia*. Där pekar han på den anda av upplyst rationalitet som inte minst tack vare Lafontaines romaner genomsyrade det mellanskikt av befolkningen som utan att deltaga i den intellektuella debatten ändå måste räknas till det kulturbärande skiktet (Anders Fryxell, *Bidrag till Sverges Litteratur-historia*, första häftet, Stockholm 1860, s. 32; idem, *Min historias historia*, utg. E.A. Fryxell, Stockholm 1884, s. 31 ff.).

⁴⁶ Bernhard Elis Malmström, *Grunddragen af Svenska Vitterhetens historia*, d. 4, *Striden mellan gamla och nya skolan*, Örebro 1868, s. 177.

⁴⁷ *Atterboms bref till sin fästmö 1823–1826*, utg. Hedvig Atterbom-Svenson, Stockholm 1911, s. 42 (brev 20/1 1824).

⁴⁸ *Ibid.*, s. 115 (brev 16/11 1824). Förmodligen lästes romanen på franska. En ny översättning var aktuell men kom inte ut förrän 1825 – 1826. En första översättning hade kommit 1810 (källa SB17). Jämför Erik Lindström, *Walter Scott och den historiska romanen och novellen i Sverige intill 1850*, Göteborg 1925 (diss.), s. 140, 147 ff.

⁴⁹ Alvar Silow, *Tegnér's boklån i Lunds Universitetsbibliotek. Bibliografiska anteckningar i Tegnérforskningens tjänst*, Uppsala 1913 (Uppsala Universitets Årsskrift 1913, bd 1). Jämför också Tykesson 1942, s. 130 f.

⁵⁰ Jämför Lisbeth Larsson, "Den farliga romanen. Läsaren, romanförfattaren och genren", *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, bd II, *Fadershuset 1800 – 1900*, Höganäs 1993, s. 319 – 327. Se också Birgitta Holm, *Fredrika Bremer och den borgerliga romanens födelse*, Stockholm 1981.

DEBATT

ROLAND LYSELL

Stagnelius "Bacchanterna", begäret och "Olssons säck"

Att dagspressen intresserar sig för litteraturvetenskapen är i sig glädjande. Något överraskade dock de inlagor om min bok *Erik Johan Stagnelius – Det absoluta begäret och själens historia* som kvällstidningen *Expressen* under vintern 1994 publicerade (27.1 och 2.2 med svar av mig 29.1). Ögonskenligen ägnade de sig i huvudsak åt citerings- och referatteknik, men hade uppenbart ett annat och vidare massmedialt syfte (inte minst avslöjat i val av bild och bildtext). Tyvärr var det på grund av platsbrist inte ens i en facktidskrift som *Tidskrift för Litteraturvetenskap* möjligt att föra den grundliga diskussion som egentligen skulle ha behövts medan den ännu ägde aktualitet.

Två aspekter av problematiken är dock av mera än tillfällig massmedial relevans. Den första rör upphovsrättsaspekten, den andra meningsskiljaktigheter i Stagneliusforskningen, mitt förhållande till bl.a. Fredrik Böök och Anders Olsson och förändringarna i min egen Stagneliusbild under arbetets gång.

Beträffande Anders Olssons Stagneliusbild ledde det till anklagelser att jag inte behandlade hans BLM-essä "Stagnelius och vattnet", omtryckt (f.ö. med mitt varma stöd) i jubileumsboken "... som solarna väckte till dans" 1993. Eftersom min bok varken är en bibliografi eller en forskningsöversikt diskuterades inte denna uppsats av utrymmesskäl, då den inte tillhörde de för mig centrala texterna. Då önskemål nu framförts tar jag givetvis gärna här upp teserna till diskussion.

Att som Anders Olsson se "Stagnelius poesi som ett flöde som skrivs och skriver sig själv" (*BLM*, 1989, s. 220) tycks ju ligga helt i linje med min egen syn på författarskapet. Att Stagnelius poesi är "ett avstånd som vill överskridas" (*ibid.*) låter sig alltid sägas och att avståndet, eller eventuellt närmandet (Olssons syntax är oklar) "överensstämmer med begärets rörelselagar" (s. 212) är ju varken sant eller falskt, utan nog en lika rimlig som ungefärlig formulering. Nu är teserna i Anders Olssons uppsats, så långt jag förstår dem, i mitt tycke icke bara alltför allmänna och svepande för att bli riktigt användbara, utan styckevis rent besynnerliga. Låt mig stanna vid några exempel.

Jag kan inte se hur det "begär som befruktar den sterila öknen är ett begär som brister i tårar" och "övergår i en trånad, som utgjuts i ett oftast kvinnligt vatten, som är lika omåttligt som omanligt" (s. 213). Olssons analys av vattnet, "vattnet är det element som både alstrar och sörjer begäret, som både leder det vidare och överskrider det" (ibid.) riskerar att bli en parodi på tematisk kritik genom att författaren totalt bortser från att 'hav', 'källa', 'dagg' etc. *varför sig ingår i nedärvda imaginära mönster och stilistiska klichéer*. Hans tanke att vattnet hos Stagnelius kan betraktas som "patetikens och melankolins element" (ibid.) har helt enkelt inte övertygat mig (för att nu inte tala om de säregna reflexionerna över manligt och kvinnligt i samband med vattnet).

Att betrakta Lidandet som "nästan oskiljaktigt från självmedlidandet" (s. 214) är i mitt tycke att missa själva poängen med Stagnelius' diktning, vilken, hur man nu än vill tolka den, har med konstitueringen av ett romantiskt jag att göra. Lidandet är förvisso teatralt och vittnar om den skrivandes kluvenhet, men när Olsson talar om "den patologiska insceneringen" (s. 215) återfaller han i mitt tycke i äldre tiders sätt att förklara skalden som sjuk. Olssons moraliska värdering av det teatrala som det "skamlöst teatrala" (s. 213) (jfr. även formuleringen "Stagnelius frossar i önskan om medlidande", s. 214) är mig främmande.

Att se den rituella övergången från profant till sakral, från jordiskt till himmelskt som "ett resultat av det erotiska begärets överskottsproduktion" (s. 219) är i mitt tycke att inte ta Stagnelius' världsbild riktigt på allvar, att läsa honom med ett slags freudianskt(?) facit, en återvändsgränd jag för min del helst inte vill hamna i.

Att tårarna är ett imaginärt förbindelsemedel "som dialogiskt markerar och förmår minska avståndet mellan jaget och duet" (s. 213) kan jag inte heller finna. För mig markerar de i Olssons valda exempel ur "Afsked till Lifvet" främst förhöjd extas, eller i andra exempel sorg och saknad. Att tårarna skulle vara "ett sätt att överskrida givna gränser och band" (s. 214) belägges inte med exempel.

Anders Olsson ställer inledningsvis frågan om "någon Stagneliusforskare haft den intuitiva förståelse för vattentematikens betydelse som möter oss i Ekelöfs Stagneliuselegier i *Dedikation*" (s. 212). Nej, kanske inte, och forskningens problem är att den, då den måste arbeta med en åtminstone i någon form logisk argumentation, har svårt att utnyttja det skönlitterära annat än som analysobjekt. Därav mången författares förakt för litteraturhistoriker.

Anders Olsson förklarar det faktum att den differens mellan jordiskt och himmelskt, närvaro och frånvaro som "tvingar fram en patetisk retorik" inte rönt stor uppmärksamhet med en ordlek: "Det tycks vara något pinsamt över pinan och tårarnas flöde" (s. 212). Hur skall man förhålla sig till dylikt? Faktum är att Olssons text styckevis själv är av närmast skönlitterär karaktär. Den saknar helt noter och inskränker sig till en kort bibliografi på slutet, vilket f.ö. inte förorsakat förvåning i kvällspressen. I uppsatsen inledes varje avsnitt

preciöst med en vinkel och vid styckenas slut undvikes en sedvanlig punkt. Textexempel saknas ofta, vilket redan framgått.

Vattentemat ryms för Olsson "i förhållandet mellan ett par bokstäver, i relationen mellan vokalen 'å', som utan tvivel flyter, och omgivande konsonanter" (s. 213). Han exemplifierar med dåra/såra/tår/åtrå/tråna och drar slutsatsen "Det är en serie som anger patetikens och patologins hela spännvidd" (ibid.)! De etymologiska preciositeterna à la Derrida är inte så få. Från verbet "irra" associeras till "dårskap", "irrgångar" (s. 215) och den olssonska formuleringen "trånad av tårar och åtrå" (s. 215) leder småningom till resultatet "här har vi tårar som bokstavligt *likviderar* jaget – som i latinets *liquo*, göra flytande, smälta" (s. 218).

Jag har alltså svårt att se denna uppsats annat än som en derridistisk vidarediktning på fri hand. Min avsikt är inte att kritisera Olssons text i sig, icke bestrida att den flyter, utan blott att ifrågasätta dess vetenskapliga användbarhet. Min förtegenhet i *Erik Johan Stagnelius - Det absoluta begäret och själens historia* beror, f.ö. i analogi med den diskreta tystnaden om åtskilliga andra texter om skalden skrivna av andra goda forskare, på att jag 1) inte kunnat få ut några rön eller argument att bygga vidare på i Olssons uppsats 2) inte värderar den särskilt högt rent vetenskapligt. I stället har jag valt att bygga på Anders Olssons *för mig betydligt mera användbara* uppsats i antologin *Att välja sin samtid*. I mitt förord framhåller jag att "de intensiva och fruktbara diskussionerna" med bland andra Anders Olsson "varit av avgörande betydelse, och utan kollegernas synpunkter hade jag inte kunnat framlägga resultaten i denna bok". Anders Olsson är dock varken den förste eller den ende som lyft fram begäret. Som bekant talar skalden själv om "Makten att begära" i den välkända "Suckarnes Myster".

Det har hävdats att vissa element i min tolkning av *Bacchanterna* rörande "dramats synkretism", d.v.s. de sista sidorna i min bok, skulle härstamma från Anders Olssons uppsats "Stagnelius' Bacchanterna" i *Kris* 23/24. Det gäller närmare bestämt hur "dramats klassicistiska uppbyggnad bryts ner i offer-scenen" samt det som kallats "Olssons tankar om Tartarens angrepp på Korförerskan med hjälp av den giftgadd-utrustade bromsen" och guden Hermes' betydelse, han som "öppnar och sluter Orki kopparport" (*Erik Johan Stagnelius - Det absoluta begäret och själens historia*, s. 462–3). Som jag själv framhållit och gärna upprepar försvann beklagligtvis en fotnot till denna uppsats p.g.a. oanade komplikationer i den tekniska hanteringen.

Även i detta fall finns anledning att diskutera mina synpunkter i förhållande till Anders Olssons. (Det bör inledningsvis dock betonas att en aspekt som "dramats klassicistiska uppbyggnad bryts ned" är så allmän att den noteras av var och en som läser primärtexten.) Vi organiserade tillsammans en seminarierie om romantiken 1979–1982. Resultaten sammanfattades i ett antal arbetspapper, varav såväl Olssons arbetspapper om Stagnelius som mitt eget om Atterboms *Lycksalighetens ö* trycktes i *Kris* 23/24. Det föreligger dock ytterligare material. I ett eget arbetspapper "Begärets logik, intention, myt och text hos Stagnelius" skriver jag:

Tartarens viktigaste och gåtfullaste funktion tycks dock vara att sända brömsen, men det är ju blott i Lycis utsaga brömsens ursprung anges! Är det inte naturligare att anta att han tillskriver Tartaren brömsen p g a dess ödesdigra styng? Ingenstans i dramat förkroppsligas Tartaren på samma sätt som Dionysoskulten e d. Om Tartaren existerar eller inte som makt i handlingen är f ö av mindre betydelse, ty om den gör det blir den ju blott det öde som avslöjar den mänskliga kompromissen och den fåfänga substitutionen av offret – och står då i reflexionens tjänst. Om Tartaren blott är en metafor eller en hypotes hos de fiktiva karaktärerna, står den för det som hotar spränga deras livsprojekt eller försök att göra världen mer civiliserad. Orfeus faller inte genom att viga sitt ”öde åt döden” genom att stiga in i fel grotta, utan genom en subtil blandning av hybris och bristande självkänedom.

I och med brömsens stick har helt plötsligt civilisationens logik och Orfeus tänkande avslöjats. Bockens karaktär av falskt substitut blir tydlig och ödet (Tartaren) kräver ett reellt offer. (Den realitet som civilisationen sökt utsudda eller dölja framspringer i sin nakenhet.) Orfeus måste dö. Hans harmonilära var blott ett tafatt försök till kompromiss.

Så länge förefaller dramat gestalta det jordiska begärets obevekliga logik. Varje försök att komma till rätta med dess yta har blott resulterat i att ytan sprängts och den manifesta förstörelsen har utlösts.

Emellertid ändrar slutscenen med Orfei skuggas monolog helt dramats mening – ett drag som ytterligare undergräver dess anspråk på att vara klassiskt, ty Euripides' *deus ex machina* har aldrig denna funktion.

Sceniskt markeras förändringen genom de silvergrå och snövita färgerna på molnet respektive Orfeus' talar. De semiotiska markörena är palmen (friden), lyran och svanen (traditionens bilder för Orfeus, den senare hämtar ur Platons *Phaidon*). Det budskap Orfeus bringar innehåller den tidigare relativiseringen av livsvägarna (Lycis, Timon etc), men den nya positionen innebär också:

O, mina barn! ej hundra offertjurars blod,
 Trollformler och mysterer, helga vågors bad
 Borttvätta själens smitta. Lydnad blott för den,
 Som öppnar och som sluter Orki kopparport,
 Staf-bärarn Hermes, Majas vingbeklädda Son. (rad 1215 ff.)

Det är inte vördnad för Apollon, Zeus eller Dionysos som kommer till uttryck i slutmonologen utan vördnad för Hermes, den gud som beledsagar själarna till dödsriket (och mot vars bud sålunda Orfeus en gång brutit) men också handels- och tjuvarnas gud. Vördnaden innebär en vördnad för öppnandet eller slutandet, eller om vi så vill för den totala pluralitet eller variation av system, som enligt min mening är det som dramat egentligen uppvisar. Denna pluralitet är något helt annat än den levande Orfeus' syntes. I och med döden som offer tycks skuggan ha insett syntesernas och harmoniernas omöjlighet. Inte i en logiskt ordnad gudahierarki, inte i medvetna paralleller som eliminerar motsättningar, utan i bron, ambiguiteten (två grottor etc) och den port som öppnas och slutas mellan olika ordningar består den kunskap om livets väsen dramat ger uttryck för. Dramats struktur visar hur djupt ned i retoriken detta tema gått: handlingar avbrytes, scener fullföljes icke, symmetrin försvinner efter expositionsdelens, varigenom dramats disparata element kommer att reflektera varandra och

hänvisa åskådaren till han egen flexibilitet i tolkningen. Utbytbarheten och de alternativa förklaringarna består, medan varje förnuft eller lära med totalitetsanspråk är dömda att gå under på grund av jordens (och infernots) obevekliga primitiva offerlogik. (s. 29 f.)

Arbetspapperet har figurerat i rapporter till HSFR. Jag har åberopat mig på det vid ansökan av tjänster, från och med en tjänst vid Freie Universität Berlin som utlystes 1981 ända till dess att min egen bok blivit färdig. Jag har använt det i undervisningen sedan 1982. Det har tillkommit innan jag haft tillgång till Olssons uppsats "Stagnelius' Bacchanterna". Anledningen till att min uppsats inte trycktes i *Kris* 23/24 1982 var dels utrymmesbrist, dels att en annan text av mig togs med. Man menade också med rätta att viss "överlappning" med Olssons text förelåg.

Jag hade i avsaknad av kristallkula inte den ringaste aning om att denna redaktionskompromiss skulle innebära att jag i somligas ögon så att säga förlorade upphovsrätten till mina egna rön. Det tycks i deras ögon vara fullt rimligt att Olsson inte hänvisar till mig, men att jag bör hänvisa till varje text av Olsson som berör Stagnelius. Naturligtvis borde jag vid *Kris*redigeringen antingen ha insisterat på hänvisningar till mig i Olssons text (jag observerade faktiskt först i samband med tidningsartiklarna 1994 att dylika icke förekommer) eller kanske ha publicerat arbetspapperet som uppsats på annat håll. Så blev det nu inte, kanske på grund av en viss naivitet, och med åren framstod vissa passager för mig själv som litet väl valhänta, även om just Bacchantavsnittet som synes tämligen ograverat flutit in i min bok.

De teoretiska förutsättningarna för mitt planerade fyrbandsverk om romantikens diktning, t.ex. om begäret som strukturerande princip, kommer att diskuteras i fjärde volymen som kommer att ägnas "teoretisk reflexion över romantiken" (*Erik Johan Stagnelius – Det absoluta begäret och själens historia*, s. 12). Vad gäller Anders Olssons *Kris*uppsats blir den givetvis högst aktuell i den diskussionen.

Det kan i detta sammanhang vara av intresse att reflektera över själva seminariearbetet 1979–82 vid *Seminariet för litteraturteori och texttolkning*. Arne Melberg och Horace Engdahl ledde ett parallellt seminarium. Anders Olsson och jag satt så att säga vid seminariebordets ända; till och med på kalendarierna står vi tillsammans som arrangörer. Seminarierna förbereddes av oss båda och vi kontrollerade våra synpunkter vid ett gemensamt sammanträde. (Möjligen låg min tyngdpunkt i det rent dramaturgiska, t.ex. betonandet av skillnaden mellan Orfei skugga, som framträder i ett moln mellan Svanens och Lyrans stjärnbilder, och den tidigare agerande Orfeus, Olssons i teorin om det mimetiska begäret.) Att vår syn på dramat sammanfaller i vissa avseenden beror inte på att den ene plagierat den andre utan på att var och en tentativt avgav sina synpunkter, vilka sedan slipades av, förfinades och bearbetades dialektiskt först genom medarrangören. Detta förhållande är just vad som åsytas i mitt förord (och har såväl av Arne Melberg som Horace Engdahl

tidigare återgivits på analogt sätt): En kreativ diskussion uppstod, där vi i ren protestlust mot den ängsliga äldre forskargeneration som avundsjukt värnade om sina rön struntade i upphovsrätten och lät tankarna fritt spela. Det samarbetet har jag aldrig ångrat, och trots den underliga historieversion som senare skrivits i kvällspressen, är jag övertygad om att vi alla har vunnit och att ingen har förlorat på arbetsformerna. Upphovsrätten är i mitt tycke inte särskilt problematisk, åtminstone inte längre. Vi har vårt gemensamma material att utgå ifrån och har sedan (som blir tydligt t.ex. i Olssons uppsats om vattnet) utvecklats i olika riktningar.

I ett telefonsamtal den 28 januari 1994 antydde Anders Olsson att jag avvikit från vissa gemensamma ståndpunkter 1981/82, framför allt rörande tidigare forskning, vilken jag borde ha ställt mig mera kritisk till, enligt hans åsikt. Olssons påstående går alltså tvärs emot antydningar om plagiat: jag har avfallit från det en gång gemensamma. Detta påstående har faktiskt den fördelen att det är korrekt.

Anders Olssons uppsats "Stagnelius' Bacchanterna" i *Kris* 23/24 (1982) är redaktionella bilder avdragna 4 1/2 *Kris*-sidor lång och eftersom önskemål framförts diskuterar jag den här. Parallellerna mellan våra analyser, förutom att vi, liksom Staffan Bergsten i *Samlaren* 1960, utförligt refererar handlingen, kan sägas vara fokuseringen av offret samt distinktionen mellan den fysiske "Orfeus" och "Orfei skugga" (vilken ju framgår redan vid replikerna i Stagnelius' text). Liksom Stagnelius själv anser vi att dramat är en tragedi eller ett 'Sorgspel' och att Orfeus följaktligen är en tragisk hjälte.

Skillnaderna är följande:

I. Pluraliteten. Centrum i min egen tolkning av *Bacchanterna*, nämligen att "den totala pluralitet eller variation av system, som enligt min mening är det som dramat i sin essens uppvisar" (*Erik Johan Stagnelius – Det absoluta begäret och själens historia*, s. 463) kan inte återfinnas hos Olsson och är hans framställning främmande. Han stannar vid dramats behandling av "begäret".

II. Begäret. Att Orfei skugga i dramats slutrader tar avstånd från offerriten som sådan är uppenbart av texten ("ej hundra offertjurars blod . . ." etc.), men är den "själens smitta" det talas om liktydig med begärets? Olsson travestierar Böök: "Dramat har förstått att ingen spekulativ hänförelse, ingen platonisk idélära eller välmenande kompromiss kan kontrollera eller upphäva det intensiva begär, som är nerven i den jordiska existensen." (*Kris* 22/23, s. 49) *Denna tolkning kan jag inte helt acceptera.*

För det första är begäret som jag ser det konstitutivt inte bara för det stagnelianska subjektet utan för varje talande subjekt över huvud. Begärets utslocknande är liktydigt med döden, med tystnaden. Det som skiljer Bacchantdramat från lyriken är att olika personers begär står i absolut konflikt. Det är andra skäl än att begäret är smittsamt som gör att Orfeus går under, snarast det oblidkeligt absoluta i Dionysoskulten.

III. Smittan. Tanken på Girards mimetiska begär ligger nära Olssons resonemang i uppsatsen, precis som i våra diskussioner 1979 – 82, d.v.s. det

mimetiska begär som romanprotagonister kan genomskåda och befria sig från (Se René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961). Jag tror numera att mimesis, t.ex. begärets mimesis, är något för människan konstitutivt och bestämmande för hennes existens. Vi kan knappast tänka oss en mänsklig värld utan mimesis. Aristoteles skriver t.ex. i *Poetiken*: "Att efterbilda är något för människan naturligt ända från barndomen, och hon skiljer sig från andra levande varelser i detta att hon i så hög grad är lagd åt imitation och att det är genom efterbildning som hon förvärvar sina första kunskaper, och människan finner nöje i efterbildningar" (avsnitt 4, Jan Stolpes översättning). Det imitativa märkes tydligt hos Stagnelius t.ex. i "Ond och besvärlig är tiden . . ." och i "De täflande Skalderna". Grundförutsättningen är de klassiska poeternas tanke på 'imitatio' och 'aemulatio'. Därav Stagnelius' fokusering av tävlingsmomentet.

Vad är då smittan? Kanske begäret ingår i denna, men då blott som en komponent. Vi måste även räkna med materien och säkert i kristen anda också med synden. Jag stannar inför formuleringen att den "själens smitta" det hos Stagnelius talas om är den smitta den fallna själen ådragit sig och måste ådraga sig i jordelivet. Enda sättet att behärska den är lydnad och vördnad inför livet, döden och idésystemens mångfald och variation.

IV. Martyrerna. Olsson talar om den "rituella logik" som präglar "särskilt den extrema skaldedikten Martyrerna". Så som jag numera läser *Martyrerna* överskrides den rituella logiken redan i detta drama genom Perpetuagestalten som undergår en annan död än martyrdöden, närmast en typ av existentiell död (*Erik Johan Stagnelius – Det absoluta begäret och själens historia*, s. 436 f.).

V. Beläsenheten. Anders Olsson kritiserar Cederblad och Bergsten för att de anfört texter av Schubert och Creutzer för att belysa Stagnelius' drama bl.a. med argumentet: "Varken i Bergstens eller Cederblads fall kan man påvisa att Stagnelius läst nyckelkällan, ej heller att den i särskilt hög grad belyser själva texten." (*Kris* 23/24, s. 42) Det andra argumentet är giltigt men knappast det första. Vi vet dessvärre mycket litet om skaldens beläsenhet. Innehållet i hans bibliotek framgår inte av bouppteckningen och brev till författarkollegor och dagböcker saknas. Olssons krav på föregångarna blir därmed av mycket rigid art. Men ett bevis på att en författare läst en text eller att den i sig är betydelsefull är ju inte nödvändigt för att den skall kunna fungera belysande som *intertext*. Jag vill här kort hänvisa till traditionen "new historicism" och särskilt nämna Stephen Greenblatts undersökningar i engelsk renässanslitteratur. Schubert är, om inte en nyckel, så dock en funktionell intertext med ett helt annat kulturellt samband med Stagnelii samtid än t.ex. djuppsykologiska texter från vårt eget sekel.

VI. Idébakgrunden. Den i början mest aktuella frågeställningen för Olsson (*Kris* 23/24, s. 42) rör Stagnelius' synkretism. Den har givetvis sin förklaring inte i *en enda källa* utan i *mängden* av tankegods, en aspekt som borde ha betonats i Olssons framställning, som också gör det möjligt för "Orfeus att bli Pan, att bli Kristus, att bli Sokrates, att bli . . .?" (s. 42). Olssons försök att finna

"en grundläggande strukturlikhet" skjuter här i mitt tycke vid sidan av målet och söker en specifik förklaring till det tidstypiska. Frågeställningen är faktiskt högaktuell även för tidigare forskare, i synnerhet Cederblad. Skaldens religiösa synkretism tillhör f.ö. snarast den information handböckerna ger. Dionysos' absoluta anspråk på makt och hegemoni är likaledes allmängods och återfinns redan i Euripides' *Bacchanterna*. Dionysosgestaltens krav är alltså icke specifika för Stagneliusdramat.

VII. Genren. Olsson drar stora växlar på tesen att rivaliteten mellan Dionysos och Orfeus skulle förklara "något av Stagnelius konstfärdiga bruk av symmetrisk uppbyggnad i hela första delen av dramat" (s. 43). En betydligt mer näraliggande faktor att ta hänsyn till är 1700-talsteaterns och 1700-talsdramats ständiga bruk av symmetrier på scenen (höger/vänster) och i texterna (längd, retorisk uppbyggnad etc.). Symmetrin hör således delvis mera till formen än till innehållet. Att Stagnelius tänker sceniskt har vi ju båda lyckats visa. Nedbrytningen av symmetrin är sällsamt analog med den mogne lyrikern Stagnelius' förhållande till antika och gustavianska versformer: formbundenheten spränges och överskrides när det nya innehållet blir påträngande. (Jfr. "Till Förruttnelsen".)

Ett mindre lyckat inslag i dramat, nämligen bihandlingen Hermas-Polydora belyser skaldens genrekonflikt. Den liknar i mycket en lustspels- eller operaförveckling och står därmed i bjärt kontrast till skaldens euripideiska intentioner. Detta gäller även Hermas' reflexioner över Polydoras kyskhet när hon deltar i bacchantkulten: "Svårt det blifva lär / I festens tummel kyskheten att vårda" (rad 803 f.). Olsson tenderar att se det stagnelianska begärets krafter även här ("när begäret släpps lös på detta sätt", s. 44). Begäret är förvisso viktigt, men ibland räcker konvention och rokokkoartad frivolitet som förklaringsgrunder för erotiska konflikter.

VIII. Genren. Olsson beaktar inte distinktion mellan lyrik och dramatik. Som framgår av min bok betraktar jag hela skaldens lyriska produktion som en *genre*. Det lyriska subjektets (ofta = Diktjagets) begär är givetvis annorlunda strukturerat än de interpersonella konstellationer som skapas i dramaten. Ett gott argument för att hårdra genredistinktionen är skillnaden mellan Amanda- och Juligestalterna och dramatikens kvinnogestalter (Julia, Mathilda, Lauretta, Öda, Chorförerskan etc.). Genrerna skapas främst i och genom anknytning till en poetisk tradition, icke blott genom djuppsykologisk insikt.

IX. Omedvetenheten. Olsson slår i mitt tycke in öppna dörrar när han ser en tragisk konflikt i dramat "mellan en intentionell ideologisk nivå och en rituell omedveten nivå. Orfeus vet uppenbarligen inte – trots den profetiska drömmen – vad han ger sig in på." (s. 48). Ja, dramat är ju "de Grekiska mönstren efterbildadt" och redan i Sofokles' *Konung Oidipus* är protagonisten drabbad av en liknande konflikt. Som så ofta hos grekerna manifesteras det tragiska här i den dramatiska ironin att vi åskådare vet vad protagonisten inte vet. Olssons hypotes om en "omedveten nivå" synes mig komplicerad och missledande, då den suggererar djuppsykologi. Allt man inte vet bör inte

hänföras till det omedvetna! Något onödigt pretentiöst präglar också formuleringen "intentionell ideologisk", vilken så vitt jag kan se helt enkelt avser Orfeus uttryckta avsikter i dramat.

X. Våldet och det heliga. Olsson skriver: "Man bör observera att mordet på Orfeus antar formen av ett regelrätt 'offer', att våldet och det heliga är oskiljbara" (s. 44). Det verkligt originella i Olssons tolkning är just att han inspirerad främst av René Girard diskuterar våldets samband med det heliga (ehuru jag förvisso inte delar hans syn på att våldet och det heliga skulle vara oskiljbara; i mitt tycke finns ett heligt utan våld hos Stagnelius, liksom våldsaktioner av profan karaktär, men just här konvergerar de); det är i mitt tycke synd att Olssons uppsats är så elliptisk att den slutar på sidan 49, där den borde ha börjat.

XI. Forskningen. Vår syn på tidigare forskning tycks med åren ha kommit att starkt divergera. Olssons uppsats präglas av en skärpa i tonen: "Böök, Cederblad och Bergsten [...] har inte velat se" (s. 43) och dylikt. Det är lätt att flera decennier efteråt anklaga föregångarna för misstag utifrån en sen tids filosofiska utgångspunkter. Själv har jag genomgått följande process i mitt förhållande som forskare till t.ex. Fredrik Böök:

1. De harmonierande och ibland rent av biedermeierartade läsningar som stundom präglar sammanfattningarna i Bööks båda monografier, tydligast i den senare från 1954, noteras. En sentida forskare blir upprörd av att bildningsromanens ideal färgat av sig: subjektet (ofta liktydigt med författaren) föreställes genomgå en slags mognadsprocess. Det är lätt att associera till Bööks kritiska gärning i allmänhet och agerande i Strindbergsfejden i synnerhet.

2. Den sentide Stagneliusforskaren tar avstånd och formulerar något radikalt annorlunda i huvudsak med argument i den poetiska grundtexten och insikt i filosofier som sett dagens ljus långt efter Fredrik Bööks ungdomstid.

3. Vid en noggrann läsning av Böök finner en nutida Stagneliusforskare att många av hans egna idéer redan finns förbådade som enstaka iakttagelser i monografierna och framför allt som noter i det digra kommentarverket.

4. Böök omvärderas. Den småborgerlige smakdomaren ger vika för en clairvoyant analytiker, som t.ex. kunde se mythopoiesis hos Stagnelius utan att läsa Harold Bloom etc. Problemet blir snarast att den intressante Böök ofta ligger fördold under hans harmonitendenser och stilideal.

5. Vem är då Böök: smakdomaren eller visionären? Naturligtvis på sitt sätt båda, men den sida av honom jag själv helst framhäver är den som i positiv mening pekar framåt och är till nytta, i detta fall för en sammanfattande monografi över Erik Johan Stagnelius' författarskap. Äldre forskning är när den är av hög kvalitet en kunskapskälla, inte en slagpåse.

RECENSIONER

OLOF HÄGERSTRAND:

”Juntan” som realitet och hörsägen. Makt och opinioner kring Uppsala universitet under 1790-talet

(Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1995. Diss. Uppsala)

Hur revolutionär var egentligen den s.k. Juntan i Uppsala på 1790-talet? Det är huvudfrågeställningen i denna doktorsavhandling i idéhistoria. Avhandlingsförfattaren vill utreda vilken sorts sammanslutning Juntan var och om man över huvud taget kan tala om Juntan som en organiserad grupp. Främst är det Benjamin Höijers och Gustaf Abraham Silverstolpes skrifter och uttalanden som analyseras i sökandet efter bevis som stödjer en schablonmässig uppfattning om att medlemmarna i det akademiska matlag som kom att benämnas ”Juntan” skulle ha varit uttalat positiva till den franska revolutionen, hyst jakobinska åsikter och medverkat till 1809 års statsomvälvning. Hägerstrand studerar innehållet i de två tidskrifter Silverstolpe startade och där Höijer var en flitig medarbetare, *Litteratur-Tidning* och *Journal för Svensk Litteratur*, liksom högtidstal, filosofiska utkast och uppsatser och privata brev från Höijer till friherrinnan Cederström samt Hans Järta. Författaren kan konstatera att det inte finns några ordentliga belegg för att Juntan skulle ha varit en samling revolutionära bråkstakar med ett uttalat politiskt program. Främst var Juntan helt enkelt ett löst samhället akademiskt matlag, där det fördes intellektuella samtal. Det samtida akademiska etablissemanget såg dock på dessa den fria tankens män med stor misstän-

samhet och sökte göra allt för att sätta käppar i hjulen för dem.

Hägerstrand har alltså ambitionen att kryssa mellan hörsägner, förtal och okritisk historieskrivning för att vaska fram en mer verklighetstrogen bild av Juntan. Denna ambition är lovvärd och författaren tar sig an uppgiften med energi och märkbart engagemang. Framställningsättet är klart, språket flyter lätt och tonen är snarare essäistisk, ibland rent skönlitterär, än akademisk. Författaren har uppenbarligen velat rikta sig till en läsekrets även utanför den akademiska världen och det fängslande ämnet lämpar sig också väl för detta ändamål. Att en bredare läsekrets åsyftas avslöjas inte minst av det faktum att såväl franska och tyska som engelska citat genomgående översetts till svenska.

Avhandlingen inleds med en lång inledning som beskriver och analyserar tureerna kring den s.k. musikprocessen. Inledningen hade kunnat hållas kortare och forskningsuppgiften kunde ha definierats tidigare. Detta sker nu inte förrän i slutet av inledningen, på sid. 40. Den spartanska innehållsförteckningen gör dessutom att det är svårt att snabbt bläddra sig fram till en definition av avhandlingens syfte liksom att bläddra sig fram till någonting överhuvud taget. Kapitel fyra är exempelvis 130 sidor långt, utan under rubriker redovisade i innehållsförteckningen, vilket gör avhandlingen svår att snabbt överblicka.

Hänvisningar till tidigare forskning är utspridda på ett flertal olika ställen utan särskild markering, vilket bidrar till dispositionens rörighet. Önskvärt hade också varit en mer uttalad redovisning av befintligt källmaterial. Varför analyseras ej fler brev än de från Höijer till friherrinnan Cederström resp. Hans Järta, i sökandet efter eventuellt revolutionärt stöd hos avsändaren? Finns inget mer användbart material eller har ytterligare brevgenomgångar ansetts vara onödiga?

Några definitioner hade varit på sin plats, på ett tidigt stadium. Vad menas egentligen med att hysa "sansculottiska böjelser" och varför definieras "jakobin" först i slutet, när det i definitionen av forskningsuppgiften meddelas att ett syfte med avhandlingen är att utreda huruvida Juntan var just jakobinsk? Frånvaron av vissa definitioner röjer också en viss ambivalens vad beträffar avhandlingens tänkta målgrupp.

Ytterligare bidrag till det ostrukturerade intrycket är tendensen att ta upp tanketrädor för att snabbt släppa dem och eventuellt ta upp dem senare.

Tveksamt är användandet av ett åminnelsetal över Gustaf III, som Höijer skrev och höll som 25-åring, för att analysera huruvida denne var fientligt eller vänligt inställd till monarkin. Vad Höijer som ung skrev i ett beställt åminnelsetal bevisar väl inte mycket, vare sig om privata eller senare åsikter. Att denne sedan tog med detta tal i en meritförteckning bevisar heller ingenting om upphovsmannens faktiska åsikter, utan bara att en författare levde och verkade under andra villkor för 200 år sedan. En diskussion av genrens värde som källmaterial hade varit på sin plats. Nu stannar detta vid förstörda ansatser.

Argumentationen blir ibland mindre nyanserad och visar tendenser till tänkande i svart eller vitt. Motståndare till Höijer eller Silverstolpe, liksom personer som anses ha förtalat dessa, framstår ofta som illvilliga kverulanter. Värst råkar romantikernas V.F. Palmblad ut. Avhandlingsförfattaren ger ibland intryck av att hysa rent personlig motvilja mot honom. Det flesta uttalanden av Palmblad som redovisas utdöms därmed, a priori, som betydelselöst förtal från en konservativ motståndare till Höijer, såsom varandes upplysningsman och klassicist. Var verkligen Palmblads och romantikernas relation till Höijer så enögd som antyds? Romantikernas, främst

Palmblads, komplicerade och komplexa relation till Höijer kommer inte till sin rätt i avhandlingen. I romantikernas kamp mot etablissemanget ställde ju sig Höijer flera gånger på deras sida och Palmblad bad honom enträget och förgäves om bidrag till *Phosphoros*, något som också utlovades av Höijer några gånger. Ytterligare antydningar om att Höijers förhållande till romantikerna var mångbottnat visar det faktum att Lorenzo Hammarsköld, romantikernas kanske argaste polemiker, var god vän till Höijer som dessutom var medarbetare i Hammarskölds tidskrift *Lyceum*. Ett vidgat och mer nyanserat perspektiv vad gäller romantikernas förhållande till Höijer hade varit önskvärt, vilket även på ett mer tillfredsställande sätt kunde ha förklarat Palmblads eventuella förtal av Höijer på senare år. Även i andra fall kan perspektivet då och då bli för snävt koncentrerat kring bara Juntan och dess medlemmar.

Å andra sidan kan det ibland bli alltför detaljerat. Vari ligger egentligen det fruktbara i att försöka utreda huruvida Höijer var en vällusting eller ej och om han dog i någon könssjukdom? Kan kyskhet bevisa frånvaro även av revolutionära böjelser?

Det oakademiska språket blir några gånger alltför skönlitterärt, exempelvis då Silverstolpe benämns "konstig katt", Höijer var inne i en "down-period" och Christiernin beskrivs som "den gamle bitvargen".

Ovanstående invändningar till trots skymmer dock ej det faktum att avhandlingen behandlar ett intressant ämne och är i högsta grad läsbar. Den kommer säkerligen att bidra till att även andra än de närmast sörjande intresserar sig för Juntan.

Petra Söderlund

PIERRE BOURDIEU:
**Les règles de l'art. Genèse et structure
 du champ littéraire**
 (Seuil, Paris 1992)

Att Bourdieu tillfrågades av kulturradion om kommentar efter riksdagsvalet i fjol vittnar ännu en gång om att den franske sociologen har blivit ett alltmer etablerat namn i den svenska intellektuella miljön. Inte heller i litteraturvetenskapliga kretsar är Bourdieu obekant och det föreligger redan några studier som använder hans teoretiska redskap på olika aspekter av den svenska litteraturen (t.ex. Ulf Boëthius 1989, Donald Broady 1991–92 [i *Ord och Bild*], Bo Peterson 1993, och senast artiklar i *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, nr. 1 1994). Och så slutför man nu på Brutus Östlings Bokförlag översättningen av Bourdieus opus magnum om det litterära och konstnärliga fältet, *Les règles de l'art*.

Som Donald Broady framhållit, kan *Les règles de l'art* betraktas som en metodbok där Bourdieu presenterar sitt forskningsprogram. Denna presentation är dock vare sig översködlig eller pedagogiskt disponerad. Bourdieu understryker ju att han "aldrig haft mycket till övers för *grand theory*" och att hans teoretiska ställningstaganden inte får losskopplas från den empiriska tillämpning som de uppstår i. Men detta – och det faktum att *Les règles de l'art* egentligen är en sammanställning av en rad tidigare publicerade artiklar, vilket förklarar bokens ibland märkliga kapitelordning med många upprepningar i de olika avsnitten – underlättar inte för en läsare som saknar förkunskaper om Bourdieus terminologi. Det skadar därför inte att man, innan man griper sig an den voluminösa *Les règles de l'art*, tar till sig Bourdieus artikel 'Questions of method' (i Elrud, Ibsch e.a. (1991), *Empirical Studies of Literature. Proceedings of the second IGEL-Conference Amsterdam 1989*) där

han kort presenterar sin litteratursociologiska metod. Boken läses dessutom med större behållning om man känner till grundbegreppen i Bourdieus teori, habitus, kapital och fält. Man förstår då t.ex. bättre varför förordet till *Les règles de l'art* ser ut som det gör. Bourdieu försvarar där, utifrån sina egna tillgångar, den nya, avvikande plats han med sitt sociologiska betraktelsesätt vill inta i det litteraturvetenskapliga fältet (den självklara tonen, övertygelsen om det nya och värdefulla i den presenterade teorin, måste betraktas mot bakgrunden av att Bourdieu är vad han är, en ledande forskare som nått en hög grad av specifik konsekration), samtidigt som han underordnar sig fältets specifika regler (t.ex. genom påståendet att "den vetenskapliga analysen av de sociala villkoren för hur konstverk produceras och uppfattas inte innebär att man reducerar eller förstör dem, utan tvärtom att den litterära erfarenheten intensifieras" erkänner han ett fältlegitimt skäl för att läsa litteratur).

Hur tillämpas nu dessa nyckelbegrepp i studien av den litterära praktiken? I *Les règles de l'art* beskriver Bourdieu hur det i Frankrike under 1800-talet uppstår ett litterärt fält som intar en autonom position inom maktens fält. Gradvis befriar litteraturen sig från det politiska och ekonomiska greppet för att utgöra en stridplats med helt egna spelregler som särskiljer sig från de tidigare politiska och ekonomiska bedömningskriterierna. Denna strid för egna normer som "konstituerar synvinklarnas mångfald" och medför "institutionaliseringen av den anomi som innebär att ingen längre kan ta sig den absoluta rätten att uttala sig om vilka perspektiv och kategoriseringar som är legitima" är en kollektiv historisk process där olika grupper spelar en roll. Vid 1800-talets slut (fr.o.m. 1880) har denna autonomiseringsprocess fullbordats och det litterära fältet har antagit den form som det ännu idag befinner sig i. Fältets

grundstruktur kännetecknas av en bipolarisering i en autonom och en heteronom pol. I sin tur delas det autonoma subfältet upp i ett konsekkrerat avantgarde som har nått en hög grad av erkännande enligt de fältspecifika kriterierna och avantgardet som ännu inte har nått denna grad. I det heteronoma subfältet, som domineras av "den världsliga framgången, mätt med den kommersiella succén [...] eller den sociala berömmelsen som måttstock" finns en homolog opposition mellan den borgerliga konsten och den populära litteraturen, som motsvarar en skillnad i konsumenternas storlek och sociala kvalité.

För att förstå "att agenterna är som de är och gör som de gör" i detta fält måste man betrakta samspelet mellan fyra faktorer: positionerna, positionstagandena, rummet av möjligheter och dispositionerna. Fältets struktur utgörs alltså av ett nätverk av positioner som inbördes definieras i förhållande till den olika kapitalfördelning (t.ex. hög vs. låg) och de olika intressen (i att bevara/omstörta strukturen) som förknippas med dem. Mot detta rum svarar rummet av positionstagandena (dvs. litterära verk, manifest, politiska ställningstaganden, stilar, tekniker, osv.). Enligt Bourdieus hypotes har bägge rummen en homolog struktur så att t.ex. *Madame Bovary* kan sägas förhålla sig till *Les Bourgeois de Molinchart* såsom Flaubert gör till Champfleury. Men Bourdieu betonar att positionstagandena utgör en autonom struktur som på inget sätt är direkt beroende eller påverkad av rummet av positionerna, utan att båda rummen medieras av två instanser. Å ena sidan finns rummet av möjligheter, dvs. de i en given historisk kontext tillgängliga positionstagandena uppfattade som "de objektiva potentialerna, sådant som 'låter sig göras'". Detta rum av möjligheter eller problematik kan jämföras med språkets grammatik på så vis att det avgränsar vad som är tänkbart och otänk-

bart i en viss epok samtidigt som det möjliggör många olika lösningar inom grammatikalitetens ram. Å andra sidan finns aktörernas dispositioner som på olika sätt varseblir och bedömer de möjligheter som rummen av positionerna och positionstagandena erbjuder och som därefter handlar.

Den grundläggande principen som så att säga håller ihop de olika trådarna i denna intrikata väv och sätter igång rörelserna i den, är själva det litterära fältet som i egenskap av socialt fält utgör den stridsplats där de olika aktörerna och institutionerna konkurrerar med varandra om att bevara eller förändra de gängse konventionerna. Att saker och ting överhuvudtaget förändras beror alltså på fältets logik och dynamik samtidigt som förändringarnas riktning och beskaffenhet bestäms av den interna litterära konstellationen.

Genom att på så vis sätta in litteraturen i en social kontext vill Bourdieu undvika de två, vad han kallar, felläsningar som råder inom litteraturvetenskapen, å ena sidan den interna läsningen som betraktar konstverket som "självtilräcklig betydelsestruktur" och som tvingas förklara förändringar inom konstens universum genom att "tillskriva detta universum en inneboende benägenhet att omvandlas genom ett slags mystisk *Selbstbewegung* grundad på dess egna inre motsättningar", å den andra den externa läsningen som förbiser de kulturella verkens interna logik genom att direkt koppla det sociala med det konstnärliga.

Hur ska detta projekt bedömas? Rent principiellt kan man ifrågasätta Bourdieus explicita ställningstagande att hans *science des oeuvres* objektivt beskriver och förklarar den litterära praktiken och att den lyckas vaska fram dess verkliga sanning. Är det möjligt att överhuvudtaget nå denna objektiva sanning, och färgas t.ex. Bourdieus analys av *L'Éducation*

sentimentale inte också av hans analytiska redskap? I litteraturvetenskapliga kretsar har det dessutom påpekats att Bourdieus alternativ inte alls är så nytt och revolutionerande som han själv påstår (detta bekräftar i och för sig Bourdieus beskrivning av fältet som stridsplats med hela det sociala spelet av intrång och försvar) och att Bourdieus patos i mycket är riktad mot en förlegad föreställning om litteraturvetenskapen (Bourdieu skulle alltså synda mot ett av de drag som är typiska för autonoma, specialiserade fält, nämligen det att man i sådana fält måste känna till hela fältets tradition för att kunna spela spelet).

Men även inom Bourdieus projekt återstår en del frågor. Underrubriken till *Les règles de l'art* lyder *Genèse et structure du champ littéraire*, men boken ägnas framför allt åt en beskrivning av det autonoma fältets struktur och dess förändringar. Mycket tyder på att Bourdieu i sin analys utgår från att denna autonomi redan finns och det saknas en tydlig förklaring till varför litteraturen överhuvudtaget kom att existera som ett autonomt fält och hur den ingick i de samhällseliga förändringarna under 1800-talet i övrigt.

Själva beskrivningen som Bourdieu ger av det kulturella fältets struktur med uppdelningen i en autonom och en heteronom pol bör nyanseras. Också inom popkulturen, som styrs av kommersiella bedömningskriterier, finns olika förhållningssätt och det avtecknar sig även där avantgarderörelser vars positionstaganden inte i första hand kan förklaras utifrån den ekonomiska logiken.

Inte heller förhållandet mellan positionerna och positionstagandena är fullkomligt klart. Bourdieu utgår från hypotesen om en homolog struktur mellan båda rummen och antar att "under en jämviktsperiod tenderar rummet av positioner att styra rummet av möjligheter". Hur ska detta tolkas? Vad betyder "en

jämviktsperiod" och när och varför befinner det litterära fältet sig i detta tillstånd (eller inte)? Innebär det att positionstagandena i krislägen utvecklar sig helt autonomt och hamnar man då inte i den *Selbstbewegungsfälla* som Bourdieu reagerar emot?

Förhållandet mellan positionerna och dispositionerna är också diskutabelt. Ska ett uttalande som "de successiva justeringar som tenderar att återföra de individer som hamnat snett till deras 'naturliga plats'" betraktas som ett utslag av determinism? Om det är så att vissa positioner kräver vissa dispositioner för att kunna bli intagna och att dessa positioner nästan obönhörligt tilldrar sig de aktörer som förfogar över de "passande" dispositionerna, hur mycket utrymme finns det då kvar för de individuella aktörernas frihet?

Slutligen finns risken att Bourdieu i sin iver att blottlägga den yttersta sanningen om vad som försiggår i det litterära fältet, bortser från de diskursiva praktikernas komplexitet och ambivalens.

Även om det återstår en del frågor och oklarheter och Bourdieu kanske inte riktigt når upp till alla anspråk, erbjuder hans modell ändå en intressant och spännande möjlighet att förena textinterna och textexterna läsningar för att få en bättre förståelse av vad som händer inom litteraturens och konstens värld och varför den utvecklar sig som den gör.

Daan Vandenhaute

ROLAND LYSELL:

Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia (Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/ Stehag 1993)

Romantikens förnyade aktualitet möts stundom med förvåning. Varför återkalla och upphöja en i dag daterad litteratur till inspirationskälla, estetiskt rättesnöre eller forskningsobjekt? Som så ofta är minnet kort och historien lång. Utifrån den svenska litteraturvetenskapens historiska horisont framstår knappast den romantiska vändningen som särskilt förvånande eller extraordinär. Redan en hastig blick i hävderna visar att romantikforskningen är en kungslinje i 1900-talets svenska litteraturvetenskap, företrädd av idel bemärkta namn och idel klassiska arbeten. Den förnyade aktualiteten framstår i det ljuset mer som en normalisering av fältets prioritet. Och det förvånande eller extraordinära är därför inte romantikens sentida närvaro utan snarare dess frånvaro i 1960- och 70-talens forskningsklimat.

En tungt vägande bekräftelse på att normaliseringen fortgår under innevarande decennium lämnar Roland Lysells monografi *Erik Johans Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia*, presenterad lagom till 200-årsminnet av skaldens födelse härom året. Volymen är tänkt som den andra av sammanlagt fyra i ett projekt kallat "Romantikens diktning", innefattande monografier om Almqvist och Atterbom samt en sammanfattande volym som fokuserar frågan om "epokens sensibilitet". Skulle andra uttolkare mot förmodan tiga synes således Lysell själv kunna konsolidera den svenska romantikforskningen under långeliga tider framöver.

Som bakgrund till sitt projekt anger författaren det internationella uppsving som forskningsfältet upplevde under 1960- och 70-talen – att jämföra med det

svenska avbräcket! – och den teoretiska och metodiska förnyelse det innebar, varpå en samling inspiratörer får paradera förbi för att sedan i stort sett inte höras av mer. "En framgångsrik uttolkning av en text är den tolkning som får texten att tala, inte den tolkning som talar själv", heter det i ett hermeneutiskt memento. Men också en sådan uttolkning har och måste ha en teoretisk grund, och hos Lysell består den framför allt i den tematiska kritiken, enkannerligen Jean-Pierre Richards variant av densamma.

Ett problem med den valda teoriramen är självfallet att Stagnelius' författarskap inte antar formen av ett helhetligt, modernistiskt "imaginärt universum", utan i långt högre grad präglas av de skilda genrer det är inskrivet i. Slutsatsen blir att varje genre måste behandlas som en helhet för sig. Huvudnumret är naturligtvis skaldens lyriska diktningen, som för Lysell framträder som ett projekt och det sammanfattas som så: "Projektets mål är att nå insikt i världens innersta struktur och skåda den absoluta Sanningen. Dessutom vill det talande subjektet uppnå odödlighet. Allt detta misslyckas, men under sökandets och framför allt diktandets hermeneutiska process uppnås något annat, nämligen den lyriska diktningen. I konfrontation med Ängels tystnad och Döden lyckas jaget att i ord formulera en själens historia och uttrycka förhoppningar om själens framtid."

Uppenbart är att Lysells hermeneutiska närmande till den lyriska diktningen lyckas renodla en helhetsbild, som för Stagneliusläsaren spontant framstår som synnerligen intressant. Alldeles nytt är emellertid inte själva förfaringssättet. I essän "Stagnelius och vattnet" provade Anders Olsson en hermeneutisk läsning inspirerad av samma fenomenologiska tradition som monografien utgår från, vilket hade varit värt ett omnämnande. Lysells resultat – syntetiserade i den citerade tolkningen ovan – är nu av helt

annan räckvidd och karaktär än Olssons, och önskar man reflektera över dem på ett generellt plan bör den kritiska belysningen snarast kastas över den totaliserande tendens denna tolkning rymmer: här parafraseras och uttöms bokstavligen Stagnelius' lyriska författarskap på några få rader. I visshet om att det är en tendens inneboende i hermeneutiken som sådan vinnlägger sig Lysell i kompensatoriskt nit att göra de enskilda texterna rättvisa (antalet behandlade dikter överskrider med god marginal hundratalet). Den metodiska arsenalen rymmer också annat än strikt meningssökande, texternas retoriska operationer tas med i beräkningen liksom deras kompositionella egenheter.

Strategin är god, men en helt problemfri balansgång blir det inte; framför allt mängden lästa dikter hotar att skymma studiens helhetsperspektiv och förvandla den till en bok av snittet 'samlade läsningar'. Detta blir särskilt påtagligt som varje introducerad dikt manar den samvetsgranne forskaren att i digra referat erinra om föregångarnas analyser. Kanhända hade ett strängare urval och en större koncentration tydligare framhävt tolkningens originalitet. Å andra sidan förmedlar Lysells ansats till uttömmande läsning en kunskap om hela författarskapet, vilket är en dygd som förvisso inte skall underskattas.

Volymen inleds med en tematisk inventering av den klassicerande ungdomsdiktningen (perioden fram till 1818), för att sedan övergå till en motsvarande undersökning av den den lyriska och utpräglat 'romantiska' fasen. Ett avslutande kapitel ägnas skaldens sena dramatik, och när Orki kopparport sluts i *Bacchanterna* är följaktligen också läsningen fullbordad. Dispositionen är således kronologisk, men Lysell varnar för ett renodlat utvecklingsperspektiv. Poeten arbetar med skiljaktiga ideologiska system samtidigt, varför det faller sig naturligt att se

exempelvis *Liljor i Sarons* gnostiskt-teosofiska dikter och samma samlingshegelianskt färgade dito som olika strategier att lösa en och samma fundamentala problematik. När dödsdriften bryter in i författarskapet i en handfull dikter blir den inte, som man kunde tro, en sista lösning, ty dikterna i *Liljor i Saron* är i själva verket skrivna efter "Till förruttelsen". Mångfalden brukade och förbrukade ideologiska system visar att lösningen förblir utom räckhåll, det absoluta låter sig inte framställas eller fattas. Den paradigmatiske Stagneliusdikten inleds och avslutas därför i desillusion, eller i "nollpunkten" som Lysell uttrycker det med Horace Engdahl.

Men all stagneliansk poesi har som bekant inte denna karaktär. I linje med sina föregångare vill Lysell i "Endymion" och andra sena dikter se en förskjutning i författarskapet, men där tidigare forskare iakttagit formfulländning eller modererade känslolägen finner han "en upplösning av begärets logik", ja, till och med en "lösning av livsgåtan" präglad av vad författaren vill kalla "den dubbla visionen". "Julia! veken i vår lampa brinner sakta ned" skildrar ett kärleksmöte med själarnas förening som följd, men på övligt vis avslöjas det hela som vision, det skildrade har inte inträffat, det blott kunde inträffa, och jaget befinner sig åter i "nollpunkten": "Att en brudnatt blott det vore./ Julia, i din famn!/ Nöjd till Orkus då jag fore/ Utan glans och namn". Men någon "nollpunkt" rör det sig noga taget inte om här. Det är skillnad mellan en möjlig och en förvägrad bröllopsnatt, och det unika med Julia-dikten är att den förmår innesluta döden i sitt perspektiv. Om jaget hade upplevt den hypotetiska kärleksnatten med dess intima förening så skulle begäret vara fyllt, vilket annars är en omöjlighet i Stagnelius' lyriska diktning, och jaget skulle då nöjd kunnat möta döden. Det faktum att vi här kronologiskt sett befinner oss efter "Till

förruttnelsen" gör att Lysell kan tala om en "upplösning av begärets logik". Han säger så: "Den skrivande ser såväl sin egen tomhet och saknad, som den fullhet som är möjlig, men motsättningen visar inte mot en klyfta. Subjektet klagat inte över världarnas olika natur och sina misslyckanden att överskrida gränserna mellan tomheten och det möjliga. I stället accepteras världarna och deras gränser som de är." Samma sak gäller det bekanta desillusionsscenarioet i "Endymion": "Blott i drömmar Olympen/ Stiger till dödliga ned.", kan lika gärna läsas med betoningen att det drömda har en egen existens.

Stagnelius' vision är i så motto dubbel. Den representerar också en lösning på begärsproblematiken. Hur går det ihop med avvisandet av en kronologisk utveckling i författarskapet, frågar man sig nu? Att diktaren omfattar flera tankesystem på en och samma gång förefaller vara en insikt som inte är helt lättsmält för dess upphovsman. Redan den syntetiserande tolkning som citeras inledningsvis ovan visar att Lysell faktiskt i vill förstå den lyriska diktningen som utgående från (eller som ett med) ett subjekt stätt i en utveckling präglad av en tydlig progression. Rätt nog talas det om "process" på annan plats. Tanken faller sig naturlig när man som Lysell med den tematiska kritiken gör plats för det skapande subjektet i den teoretiska grundvalen, men när den konfronteras med den stagnelianska lyrikens proteusartade och reversibla utvecklingslinjer uppstår problem. I konsekvensens namn måste Lysell till sist konstatera att "det stagnelianska medvetandet arbetar på skilda stadier samtidigt" – kanske kunde man med en mer tidstypisk terminologi här tala om ett ironiskt medvetande. Men därmed blir det också osäkert vilken status och vilket värde den syntetiserande, utvecklingsbetonande tolkningen egentligen har.

Detta skall nu inte fördunkla det fak-

tum att analysperspektiven visar sig vara mycket fruktbara. Utläggningen av "den dubbla visionen" tillför onekligen nya synpunkter på dikter som man trodde det var omöjligt att ytterligare kommentera. Ett annat exempel på nydanande läsning är fyndet av "mythopoetiska" inslag i skaldens diktning, något som Lysell med Harold Bloom (utifrån dennes tidiga analyser av Shelley och Blake) karakteriserar som skaldens försök inte att återge hävdvunna myter utan att i poetiskt syfte skapa nya myter. I det sammanhanget kunde man också ha hänvisat till den samtida intellektuella kontexten, där särskilt Schelling i *Philosophie der Kunst* reflekterade över behovet av en ny mytologi. Som ett tredje och sista exempel på nya synpunkter på den stagnelianska lyriken kunde vidare analysen av *Liljor i Saron* nämnas. Lysell driver där den tankeväckande hypotesen att diktningens centrala princip varken är "Kärleken" eller "Gudsordet" utan i stället rent retorisk, då "Dialogen" med dess varnande och förmanande röster i grunden präglar första häftet, men också det andra och tredje då det ju innehåller ett drama ("Martyrerna").

Lysells monografi om Erik Johan Stagnelius rymmer således både en originell helhetssyn på den lyriska diktningen och dramatiken, och ett flertal nya tolkningar och intresseväckande diskussioner av välkända dikter, samtidigt som den är indragen i en för läsaren prövande jakobsbrottning med den rigorösa kommentarmassa författarskapet genererat. Mycket klokt har som bekant redan sagts om Stagnelius. Roland Lysell lyckas säga ytterligare något, vilket i sammanhanget måste anses vara en prestation.

Thomas Götselius

Medverkande i detta nummer:

Margareta Björkman är forskarassistent i litteraturvetenskap, särskilt litteratursociologi, Uppsala universitet.

Lars Burman är forskarassistent och lärare vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Thomas Götselius är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Roland Lysell är docent och universitetslektor vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet.

Stephan Michael Schröder är Dr. phil. och för närvarande verksam vid Nordeuropa-Institut, Humboldt-Universität Berlin.

Petra Söderlund är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Bjarne Thorup Thomsen är lektor i dansk sprog og litteratur vid Edinburgh University.

Daan Vandenhoute är doktorand vid Vackgroep Scandinavistiek en Noord-Europakunde, Universitetet i Gent.

STEPHAN MICHAEL SCHRÖDER:

En fantastisk historia om De Fem: Om tolkningen av Almqvists
Amorina (1839)

BJARNE THORUP THOMSEN:

Maskine, Nation og Modernitet hos Andersen och Almqvist

LARS BURMAN:

Kancellanserna i C.J.L. Almqvists *Amalia Hillner* (1840)

MARGARETA BJÖRKMAN:

Utmönstrad underhållning – exemplet Lafontaine

DEBATT

RECENSIONER

POSTTIDNING
Pris: 50 kronor