



# LUND UNIVERSITY

## Humor i romantisk text : om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)

Asklund, Jonas

2008

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Asklund, J. (2008). *Humor i romantisk text : om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*. [Doktorsavhandling (monografi), Litteraturvetenskap]. Comparative Literature, Centre for Languages and Literature.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00

## Humor i romantisk text

Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens *Mollbergs epistlar* (1820), C.J.L. Almqvists *Amorina* (1822) och C. Livijns *Spader Dame* (1825)

Tryckt med bidrag från  
Crafoordska Stiftelsen

JONAS ASKLUND

## Humor i romantisk text

Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens *Mollbergs epistlar* (1820), C.J.L. Almqvists *Amorina* (1822) och C. Livijns *Spader Dame* (1825)



LUNDS UNIVERSITET

LUNDS UNIVERSITET

Avdelningen för litteraturvetenskap, Språk- och litteraturcentrum

CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS

## CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS

Skrifter utgivna av Avdelningen för litteraturvetenskap,  
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.  
Redaktionskommitté: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius,  
Anders Ohlsson och Rikard Schönström.  
[www.sol.lu.se/litteraturvetenskap](http://www.sol.lu.se/litteraturvetenskap)  
Omslag & layout: Media-Tryck, Lund  
ISSN 1651-2367

1. Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk* Berättarna, 2002.
2. Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige*, 2002.
3. Helene Ehriander, *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelm's historiska barn- och ungdomsböcker*, 2003.
4. Eivor Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, 2003.
5. Maria Nilsson, *Att förhålla sig till moderniteten. En studie i Gertrud Liljas författarskap*, 2003.
6. Wiveca Friman, *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*, 2003.
7. Anders Marklund, *Upplevelser av svensk film. En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*, 2004.
8. Jon Helgason, *Hjärtats skrifter. En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, 2007.
9. Jonas Asklund, *Humor i romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*, 2008.

# Innehåll

## Inledning

Syfte och uppläggning. Humor i romantisk text .....	9
Den samtida diskussionen. Om Jean Pauls ”humor” och Friedrich Schlegels ”romantiska ironi” .....	14
Modern forskning. Humor som ett kognitivt fenomen .....	29
Metod och begreppsapparat. Michael Riffaterres <i>Semiotics of Poetry</i> (1978) .....	36
En teoretisk avgränsning. Paul de Man och språkets retoriska dimension .....	45

## 1. Mollbergs epistlar (1820)

Den gudomliga flickan med arraksbuteljen .....	50
Forskningsöversikt .....	53
Månen som ”prest” och ”kopplare” .....	56
Solen som ”Gud” och ”punschbål” .....	64
Stjärnan som ”ängel” och ”flicka” .....	70
”Mötet mellan ändligt och oändligt” som matris i första häftet .....	78
Törsten efter ”himladrycken” och ”punschen” .....	81
<i>Mollbergs epistlar</i> mellan gnosticism och nyplatonism .....	91
Samtidens syn på humor: P.D.A. Atterboms uppsats ”Om Bellman och Valerius” (1812) och Jean Pauls <i>Vorschule der Ästhetik</i> (1804) .....	117
Sammanfattning och utblick .....	141

## **2. *Amorina* (1822)**

Profetissan på Danviken .....	147
Forskningsöversikt .....	148
Mellan det patologiska och det symptomatiska – ”blod” .....	162
Mellan könsliv och församlingsliv – ”lamm” .....	166
”Vägen till befrielse” som matris i <i>Amorina</i> .....	171
Jean Pauls diskussion om karaktärer .....	186
Jean Pauls diskussion om humor .....	191
Jean Pauls roman <i>Titan</i> (1800-1803) .....	193
Romanfiguren Liane i <i>Titan</i> och <i>Amorina</i> .....	203
Sammanfattning .....	214

## **3. *Spader Dame* (1825)**

Ett öppet hjärta i dåsighetens tidevarv .....	217
Forskningsöversikt .....	218
Kristus som ”överleuterationskommissarie” .....	233
”Ett liv i Jesu efterföljd” som matris i <i>Spader Dame</i> .....	250
Gotthilf Heinrich von Schuberts <i>Die Symbolik des Traumes</i> (1814) .....	256
Jean Pauls diskussion om humoristisk totalitet, subjektivitet och sinnlighet ..	267
Jean Pauls roman <i>Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch</i> (1801) .....	276
Jean Pauls diskussion om en förkroppsligande <i>Witz</i> .....	285
Sammanfattning .....	296

## **Slutord**

Humor i tre svenska 1820-talstexter ..... 298

**Zusammenfassung** ..... 302

**Litteraturförteckning** ..... 306

**Personregister** ..... 318





## Inledning

### Syfte och uppläggning. Humor i romantisk text

Hur ofta lockas vi egentligen till skratt när vi läser något litterärt verk från den romantiska epoken? De flesta texter från svensk romantik vill onekligen stämna läsaren till ett visst mått av allvar, men när Carl Fredrik Dahlgren (1791-1844) låter våren hålla ett triumferande intåg i det tidiga 1800-talets Stockholm skildras det på följande rätt oväntade sätt:

Under tiden kännes en ljuflig och varm ånga genomfara luften. En klar och angenäm musik höres. På afstånd synes Våren och Maj farande i en guldchar, dragen af svanor, omgifna af tvåtusen gökar, fyratusen steglitsor, sjutusen tranor, femtiotusen grönsiskor och en näktergal.<sup>1</sup>

Den här korta passagen, hämtad ur *Mollbergs epistlar* (1820), är märklig i flera avseenden och tycks oss sentida läsare förmodligen inte särskilt romantisk. Vad gör denna enda stackars näktergal bland tvåtusen gökar? Det som intresserar mig här är emellertid den starka spänningen mellan ett klassiskt motiv – vårens ankomst skildrad som ett gudarnas intåg – och den närmast groteska konkretionen i passagen. Där svanarna som drar guldcharen och näktergalen i deras sällskap utan svårighet kan inordnas i en viss litterär tradition, verkar de femtiotusen grönsiskorna mer höra hemma i en ornitologisk rapport. Liknande spänningar mellan högt och lågt, abstrakt och konkret eller sakralt och profant återfinns man ofta i Dahlgrens text men också i de två andra verk som jag vill ta upp till diskussion: Carl Jonas Love Almqvists *Amorina* (1822) och Clas Livijns *Spader Dame* (1825).

I den forskning som ägnats dessa texter har sådana spänningsfyllda textställen förklarats på olika sätt. Någon gång har man velat förklara

---

<sup>1</sup> [Carl Fredrik Dahlgren], *Mollbergs epistlar. Djurgården den första maji. En Camera optica uti Nio taflor. Andra Häftet* (Stockholm, 1820), s. 19.

det biografiskt med bristande smak hos författaren eller att vederbörande läst och påverkats av undermålig litteratur. Inte sällan har man resonerat litteraturhistoriskt med en hänvisning till att dessa verk befinner sig på gränsen mellan romantiken och en begynnande realism. En vanlig utgångspunkt i nyare forskning, slutligen, har varit att söka förklaringen i texternas semiotik och då framhäva de spänningsfyllda och subversiva dragen i dem.

Syftet med den här avhandlingen är emellertid att lyfta fram det komiska i passager liknande den som citerats ovan och diskutera denna form av komik som ett humoristiskt fenomen. Därmed ansluter jag mig till en redan befintlig litteraturvetenskaplig diskussion om relationen mellan dessa verk och det samtida intresset för humor, ironi och kvickhet.

De tre verk som ligger till grund för undersökningen bildar knappast någon självklar enhet, inte minst med tanke på de stora formella skillnaderna dem emellan. Om *Spader Dame* kan beskrivas som en brevroman med dagboksinslag och *Amorina* som ett läsdrama i romanform, framstår *Mollbergs epistlar* snarare som en lös samling skisser och tablåer. Vad som förenar dem och som står i fokus för intresset är den funktion som det komiska har i dessa mycket romantiska skapelser. Jag försöker alltså inte att ge en uttömmande analys av någon av texterna utan riktar intresset mot ett funktionellt drag som de delar – det vill säga att en i dem tematiserad konflikt mellan motsatser ofta gestaltas på ett komiskt sätt i syfte att uppnå en humoristisk effekt. Med begreppet ”komiskt” avser jag med SAOB:s mest allmänna definition det lustiga helt enkelt, men med ”humoristiskt” avser jag mer specifikt – och då i anslutning till de kognitivt grundade humorteorierna – den skrattretande upptäckten av att något till synes mycket inkongruent och spänningsfyllt kan upplösas av en absurd logik.<sup>2</sup>

De resultat jag presenterar efter ett antal närläsningar inom dessa ramar och med denna definition av humorn vill jag i ett andra steg sedan relatera till den samtida diskussionen om humorn, och då främst

---

<sup>2</sup> SAOB, XIV, K 1933. För en översikt över de moderna humorteorierna, vilka grovt låter sig indelas i psykoanalytiska, sociologiska och kognitiva ansatser, se Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Humor Research, 1, ed. Victor Raskin & Mahadev Apte (Berlin & New York, 1994), s. 46-59.

den som fördes av den tyske författaren och estetikern Jean Paul i hans *Vorschule der Ästhetik* (1804). Det betyder att jag i varje avhandlingskapitel inledningsvis arbetar närläsande med en ahistorisk humordefinition för att sedan under den komparativa diskussionen också använda mig av ett visst historiskt humorbegrepp. Skillnaderna och likheterna mellan dessa humorteorier behandlar jag i de följande avsnitten.

Men först något om författaren till *Vorschule der Ästhetik*. Numera är det förmodligen inte många människor som har en roman av Jean Paul liggande på nattduksbordet. Men Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825), som denne man egentligen hette, var i början av 1800-talet en författare vars popularitet på den tyska bokmarknaden väl kunde mäta sig med Goethes och Schillers. Och även om han numera är nästintill bortglömd i Sverige var Jean Paul en gång i tiden också här en mycket läst och beundrad författare.<sup>3</sup> Den nutida läsare som trots allt skulle vilja ta sig igenom någon av Jean Pauls många och långa romaner har en hel del motigheter framför sig, inte minst eftersom ingen längre skriver som han gör och nog inte heller har gjort så under de senaste etthundra femtio åren. Vår tolerans är låg för Jean Pauls romanbyggen med deras ibland mycket påträngande berättare, de sidolånga utvecklingarna, den associationsrika stilen, de många skruvade romanfigurerna och den för honom typiska föreningen av maximal känslomässighet och minimal handling. Det är synd, för det handlar om en banbrytande estetik och ett intressant författarskap. Ur denna textmassa vill jag lyfta fram några brottstycken bara – främst Jean Pauls diskussion om humor och om *Witz*, det vill säga kvickhet, i *Vorschule der Ästhetik*, men också några passager ur hans väldiga roman *Titan* (1800-1803) och dess ”komiska bihang” *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801) – och försöka visa hur de kan fungera som textnycklar för förståelsen för dessa tre verk ur svensk romantik.

---

<sup>3</sup> Jean Pauls betydelse, både som romanförfattare och teoretiker, understryks av Stig Hallgren i den postumt utgivna *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 19 (diss. Göteborg, 1988). Hallgren kallar sin undersökning ”ett översiktsverk” och undersöker också en rad större och mindre författarskap i syfte att peka på Jean Pauls inflytande som det gör sig gällande i stil, motivval och tematik.

Det är inget nytt att läsa Dahlgren, Almqvist och Livijn med Jean Paul för ögonen. Hans betydelse för det tidiga 1800-talets litteratur i Sverige har ofta uppmärksammats, men forskningen har inte sällan koncentrerats till romanförfattaren Jean Paul – försöken att till exempel använda det sjunde eller det nionde programmet i *Vorschule der Ästhetik* med rubrikerna ”Über die humoristische Poesie” respektive ”Über den Witz” som textnycklar i sammanhanget har varit få och ofullständiga. Som exempel på den ambivalenta inställningen till Jean Paul i svensk litteraturvetenskaplig forskning kan Olle Holmbergs *Samlaren*-artikel från 1920 nämnas. Holmberg undersöker främst *Amorina* men är också inne på tanken att Dahlgren, Almqvist och Livijn under utgivandet av *Opoetisk Calender för Poetiskt folk* (1821) skulle ha utgjort en egen gruppbildning i svensk romantik, och då kanske redan på väg från högromantiken:

Tillsammans med Livijn, också han från början en nyromantisk epigon, konstituerade sig i viss mån Almqvist och Dahlgren till ett litterärt parti för sig i dessa års svenska vitterhet, då de gemensamt utgav *Opoetisk Calender* till skillnad från Atterboms *Poetiska*, men klarare än i Almqvists bidrag till denna framträda i den samtida *Amorina* de drag, som förenade honom med de båda förnämsta av hans medredaktörer.<sup>4</sup>

Holmberg beskriver visserligen de förenande dragen som om det gällde liknande personliga egenskaper hos författarna men hävdar samtidigt att den humor och de kast mellan ”romantiskt och realistiskt” som återfinns i *Amorina*, *Mollbergs epistlar* och *Spader Dame* skulle vara en direkt influens från Jean Paul:

Vad som på detta sätt förenade Almqvist, eller en sida av Almqvist, med författare sådana som Dahlgren och Livijn var samma egenskaper, som i längden skilde honom från den genuint fosforistiska falangen: verklighetssinnet och ironien. Det var dessutom en tredje sak: beundran för Jean Paul. [...] Vad de här närmast berörda författarna hämtat från Jean Paul var emellertid

---

<sup>4</sup> Olle Holmberg, ”Några motiv i *Amorina*” i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årg. 41, 1920, s. 71-91, här s. 85.

just det drag, som ansågs som hans väsentliga: det humoristiska bisarreriet, den oupphörliga växlingen mellan högt och lågt, romantiskt och realistiskt.<sup>5</sup>

Den växling mellan oförenliga ståndpunkter som Holmberg vill se i de tre verken sätts endast i relation till Jean Pauls romankonst, vilket gör att en undersökning av en gemensam humoristisk estetik inte blir aktuell. Jean Pauls inflytande reduceras i Holmbergs undersökning till en samling grepp, vilket samtidigt medför en nedvärdering av hans inflytande. Jag vill emellertid betrakta dessa förenande drag – med Holmbergs ord blandningen av ”romantiskt och realistiskt” och av ”högt och lågt” – som fullvärdiga element i en romantisk estetik, och uppfatta några av de många komiska scener som återfinns i *Mollbergs epistlar*, *Amorina* och *Spader Dame* som konstitutiva för en viss typ av romantik. Därmed relateras verken komparativt till den estetik som Jean Paul försvarade teoretiskt i *Vorschule der Ästhetik* men också gestaltade i sin roman *Titan*. Som textnyckel är detta verk intressant på grund av den mängd motiv som förekommer där och den märkliga stil som Jean Paul excellerar i, men än mer som en konsekvent tillämpning av den estetik som han senare skulle precisera i *Vorschule der Ästhetik*.

Det är därför nödvändigt att i det följande avsnittet först ge en litteraturhistorisk överblick över Jean Pauls estetik och över den diskussion om romantisk konst, humor och *Witz* som förs i *Vorschule der Ästhetik*. I detta sammanhang vill jag understryka skillnaden mellan Jean Pauls humorbegrepp och det av Friedrich Schlegel skapade begreppet romantisk ironi. Efter denna överblick följer ett avsnitt med en mer formell diskussion om likheterna mellan Jean Pauls humorbegrepp å den ena sidan och uppfattningen i modern lingvistisk humorforskning om humorn som ett kognitivt fenomen å den andra. Jag vill i det sammanhanget också hävda att det dynamiska förhållandet mellan det inkongruenta och det absurt logiska som utmärker humorn, betraktad som ett kognitivt fenomen, kan undersökas på ett semantiskt plan genom att lingvisten Algirdas Julien Greimas' begrepp ”sem”, ”semem” och ”semantisk isotopi” kommer till användning. Fördelen med ett sådant förfarande är att begreppspar

---

<sup>5</sup> Ibid., s. 87.

som snarare hör hemma i stilistiken, till exempel hög/låg, kan preciseras i termer av semantiska motsatser samt att en i texten tematiserad inkongruens kan beskrivas som två motsatta men samtidigt existerande isotopier.

I ett därpå följande avsnitt presenterar jag den metod och begreppsapparat som använts under den inledande analysen av de föreliggande texterna. Den närmast strukturalistiska metod som utvecklas av Michael Riffaterre i *Semiotics of Poetry* (1978) är användbar också i en studie av texter som arbetar med humor, menar jag. Utan att följa den analysmodell fullt ut som Riffaterre presenterar där, använder jag en rad begrepp därifrån. Så låter sig till exempel en i texten förekommande semantisk inkongruens rätt väl beskrivas som exempel på en där befintlig ”ogrammatiskhet” eller som exempel på en problematisk ”expansion” av ett visst tecken. Likaså kan den process, under vilken denna inkongruens kan hävas med hjälp av en absurd logik, beskrivas som den ”konversion” ett visst tecken i texten kan erbjuda, när det väl aktualiserats av läsaren. Inte sällan har denna dynamik sin grund i den skrattretande upptäckten av att det lästa står i ett ”hypogrammatiskt” förhållande till en annan text. I ett exkursartat avsnitt diskuteras sedan implikationerna av mitt val av Riffaterres analysmodell. Under sådana förutsättningar omöjliggörs en dekonstruktivistisk ansats i Paul de Mans efterföljd, menar jag.

Avhandlingens huvuddel upptas av tre kapitel ägnade Dahlgrens *Mollbergs epistlar*, Almqvists *Amorina* och Livijns *Spader Dame*. Kapitlen inleds med en forskningsöversikt som följs av en serie närläsningar av skilda passager med Riffaterres analysmodell som utgångspunkt. Varje kapitel avslutas med en komparativ utblick, där de resultat som analysmodellen givit sätts in i en samtida kontext med Jean Paul i centrum. En sammanfattning avslutar avhandlingen.

## **Den samtida diskussionen. Om Jean Pauls ”humor” och Friedrich Schlegels ”romantiska ironi”**

Syftet här att lyfta fram det komiska i romantisk text förvånar kanske. Kan något verkligen vara komiskt och romantiskt på samma gång? Romantiken som epok brukar förknippas med sorg över något förgånget, längtan efter något i fjärran eller drömmen om något

kommande, vilket är en hållning som jag också uppfattar som typisk för många texter från svenskt 1820-tal. Det komiska sitter rätt trängt i en sådan föreställning om det romantiska som en ständigt upplevd konflikt mellan ”detta” och ”något annat”. Men om blicken hos det romantiska jaget ett ögonblick vänds från det avlägsna i tid och rum till det omgivande och närvarande, finns möjligheten att detta perspektivskifte lockar till skratt. Detta ”romantiskt komiska” har också kallats humor och beskrevs en gång av P.D.A. Atterbom på följande sätt:

– I det sentimentalas reflexiva element ligger möjligheten, att det stundom kan förena sig med komiska beståndsdelar, genom det slags godhertade ironi, hvarom vi förut gifvit en vink. Då uppkommer den sammansättning af varm känslsamhet, djup betraktelse och spelande qvickhet, som vi kalla det *humoristiska*. Hvad vår vetenskap så benämner, är det romantiskt-komiska: det negativa uttrycket af en i grunden högst allvarlig verlds-åsig<sup>6</sup>.

Exakt vad Atterbom avser med en komisk beståndsdel är svårt att definiera. Med begreppet komisk avser jag det skrattretande helt enkelt, ofta något till synes orimligt, oväntat och otillbörligt. En mer strikt definition av det komiska är svår att ge, då det lustiga alltid är något relativt – vad som är skrattretande under en viss epok och i en viss kultur är sällan särskilt roligt tvåhundra år senare. Några av de textställen som jag vill undersöka kan tyckas både märkliga och omöjliga för en modern läsare, men sällan just skrattretande. Många gånger lockar texten till skratt först inom en kristen referensram eller i ljuset av en äldre bibeltradition. Dessa intertexter är i våra dagar sällan några gemensamma berättelser, vilket gör att många lustiga poänger går den nutida läsaren förbi – eller, om de ändå uppfattas, bara känns krystade.

Det för mig intressanta här är att det humoristiska av Atterbom beskrivs som något romantiskt komiskt och att han beskriver det som

---

<sup>6</sup> P.D.A. Atterbom, ”Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet i korthet antydda” [1839], *Samlade Skrifter i obunden stil*, del V (Ästhetiska afhandlingar) (Örebro, 1866), s. 1-66, här s. 60f.



det negativa uttrycket av en allvarlig världsåsikt. Jag uppfattar detta som att det komiska antar romantiska drag, när den för romantikern så typiska känslan av konflikt, brist eller kluvenhet relativiseras – mot ändlighetens ofullkomlighet ställs det oändligas helhet. Vi kan alltså skratta åt världens motsatser och orimligheter, eftersom vi förutsätter en annan, fullkomligt harmonisk och evig dimension. En värld utan rim och reson, så som romantikern ofta uppfattar den, blir gärna komisk om den sätts i ljuset av det eviga. Resultatet kan bli att diktaren ger oss en orimlig berättelse på ett orimligt språk om en orimlig värld. Dessa orimligheter ställs gärna mot tron på ett gudsrrike, där alla motsatser underbart upplöses, eller mot den känsla inför en älskad människa som har kraft att överbrygga alla tvetydigheter, eller till sist mot blicken för en levande, fullt läsbar och meningsfull natur. Det Atterbom kallar det romantiskt komiska mynnar med andra ord inte ut i meningslöshet, men det problematiserar våra försök att finna mening i en föränderlig, ändlig och rätt bristfällig värld. Den typiskt romantiska konflikten mellan det givna och det efterlängtrade, eller mellan jaget och världen kan i ett visst perspektiv alltså upplösas med ett skratt. Detta är möjligt eftersom konflikten framstår som en paradox – kan vi bara föreställa oss det oändligas dimension blir alla ändliga konflikter ovidkommande. Det betyder emellertid inte att de ändliga konflikterna skulle förlora sin sprängkraft, då de som ändliga konflikter tvärtom kan tillspetsas intill det groteska, bara det att en gräns dragits bortom vilken inga konflikter per definition kan finnas.

När jag försöker relatera ett antal komiskt spänningsfyllda scener i *Mollbergs epistlar*, *Amorina* och *Spader Dame* till en samtida humoristisk estetik betyder det emellertid inte att jag vill framhäva det sentimentala, godhjärtade och känslosamma, för att gripa tillbaka till Atterboms beskrivning ovan. Det för mig fascinerande är snarare att denna sammansättning av känslsamhet, betraktelse och spelande kvickhet skulle vara det negativa uttrycket av en i grunden högst allvarlig världsåsikt. Därför vill jag rikta ett förnyat intresse mot Jean Paul, den teoretiker som tydligast har argumenterat för humorn som ett romantiskt fenomen och som också givit den en självklar position i ett estetiskt system, liksom i det egna författarskapet. En av huvudtankarna i det sjunde programmet av *Vorschule der Ästhetik* är att en romantisk längtan efter det oändliga kan gestaltas komiskt lika väl som tragiskt, och att insikten om det ändligas futtighet inför det

oändliga lika gärna kan locka till skratt som till gråt. Också Jean Paul talar i detta sammanhang om humor som något romantiskt komiskt och gör den till en hel livssyn.<sup>7</sup> Det skrattretande är inte en enskild stolle, utan en hel värld. Denna totala aspekt av humorn kallar Jean Paul ett utskrattande av världen, och han återfinner den hos en rad äldre författare i litteraturen:

Diese Totalität kann sich daher eben so gut symbolisch in Theilen aussprechen – z.B. in Gozzi, Sterne, Voltaire, Rabelais, deren Welt-Humor nicht *vermittelt*, sondern *ungeachtet* seiner Zeit-Anspielungen besteht – als durch die große Antithese des Lebens selber. Shakespeare, der Einzige, tritt hier mit seinen Riesengliedern hervor; ja in Hamlet, so wie in einigen seiner melancholischen Narren, treibt er hinter einer wahnsinnigen Maske diese Welt-Verlachung am höchsten. Cervantes – dessen Genius zu groß war zu einem langen Spaße über eine zufällige Verrückung und eine gemeine Einfalt – führt, vielleicht mit weniger Bewußtsein als Shakespeare, die humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung durch; und sein Zwillings-Gestirn der Thorheit steht über dem ganzen Menschengeschlecht.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> För en kort presentation av Jean Pauls teorier om det romantiska och om humor som något romantiskt komiskt, se Wolfdietrich Rasch, ”Die Poetik Jean Pauls” i *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von Hans Steffen (Göttingen, 1967), s. 98-111. För en svenskspråkig studie över utvecklingen av en komisk estetik, se Bertel Appelberg, *Teorierna om det komiska under 1600- och 1700-talet* (diss. Helsingfors, 1944). Appelberg betonar den nya subjektivitetens roll för framväxten av en ny syn på det komiska under denna tid, och han skisserar en utveckling som går från vad gruppen uppfattar som ett löjligt fel hos den enskilde till en hos individen smärtsamt upplevd inkongruens mellan världen som den är och sådan den borde vara. Denna subjektivering av det komiska relaterar Appelberg bland annat till Jean Paul. *Ibid.*, s. 250f.

<sup>8</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 113 (VII §32). Här och i fortsättningen citerat efter Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Jean Pauls Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung 1, Band XI (Weimar, 1935). Inom parentes anger romersk siffra programmet, arabisk siffra paragrafen. Citatet lyder i Ingrid

Den vikt som tillmäts humorn i Jean Pauls estetik gör den alltså till något mer än det satiriska, parodiska och ironiska. Det centrala för honom är inte den konflikt mellan form och innehåll som så ofta kommer till uttryck i sådana hållningar, utan det skrattretande i hela vår existens – det nämligen, som han i citatet ovan kallar den humoristiska parallellen mellan människans realism och idealism inför den oändliga ekvationen. Konflikten mellan människans höga strävan och den platta verklighet som hon är satt att leva i kan alltså bli skrattretande mot bakgrund av det oändliga eller det eviga. Jean Paul kallar humorn det omvänt sublima och framställer den som en i hög grad medkännande livssyn. Humorn riktar inte in sig på någon enskild dårskap eller en enskild dåre, utan på dårskapen som sådan och en galen värld. Detta skiljer också humorn från gliringen, parodin och ironin:

Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee. Es gibt für ihn keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt; er hebt – ungleich dem gemeinen Spaßmacher mit seinen Seitenhieben – keine einzelne Narrheit heraus, sondern er erniedrigt das Große, aber – ungleich der Parodie – um ihm das Kleine, und erhöhet das Kleine, aber – ungleich der Ironie – um ihm das Große an die Seite zu setzen

---

Windischs av mig här och fortsättningen något förändrade översättning: ”Denna totalitet kan därför lika gärna uttryckas symboliskt i delar – till exempel hos Gozzi, Sterne, Voltaire och Rabelais, vilkas världshumor inte består *medelst* utan *oaktat* sina tidsanspelningar – som genom själva livets stora antites. Shakespeare, den ende, framträder här med sina jättelika lemmar; ja i Hamlet liksom i några av hans melankoliska narrar driver han bakom en vansinnig mask detta utskrattande av världen som längst. Cervantes – vars genius var för stor för ett långt skämt om en tillfällig rubbning och en simpel enfald – genomför, kanske med mindre sans än Shakespeare, den humoristiska parallellen mellan realism och idealism, mellan kropp och själ inför den oändliga ekvationen; och hans dårskapens tvillingstjärna står över hela människosläktet.” Här och i fortsättningen citerat efter Jean Paul, *Inledning till estetiken i Res Publica. Symposions teoretiska och litterära tidskrift*, 34, Tema Jean Paul, red. Anders Mortensen, 1996:3, s. 37-78, här s. 58.

und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und Nichts.<sup>9</sup>

Av citatet framgår att Jean Pauls humordiskussion inte bör hänföras till något slags gnostisk världsbild, trots att humorn här sägs förinta det ändliga. Det ändliga är på intet sätt ont, bara inte oändligt. Samtidigt innehåller denna humor en kritisk potential – vad vi med vårt mänskliga förnuft ibland uppfattar som ett tragiskt motsatsförhållande mellan människans idealistiska strävan och hennes utgångspunkt i materien är bara en illusion. Vad som tycks oss upphöjt eller banalt, stort eller futtigt, faller inför oändligheten samman till ett intet. Eller i anslutning till Jean Pauls ord ovan: inför oändligheten framstår don Quijote och Sancho Panza i sin samtida dårskap som lika skrattretande.

En annan aspekt av humorn som Jean Paul framhåller vid sidan av dess totalitet gäller dess subjektiva grund. För honom ligger det komiska aldrig hos den handlande enbart, utan hos den åskådande, som varseblir den handlandes misstag. Vad som krävs är alltså såväl en handling, som en reflektion över denna handling. Misstaget kan till exempel grunda sig på att den handlande missbedömer en situation och handlar i onödan. Som exempel tjänar en händelse som Jean Paul tillskriver Cervantes, en scen där Sancho Panza en hel natt hänger över vad han tror vara en avgrund, men vad som i själva verket är en

---

<sup>9</sup> Ibid., s. 112 (VII §32). ”Humorn som det omvänt sublimes förgör inte det enskilda utan det ändliga genom kontrasten mot idén. För den finns det ingen enskild dårskap, inga dårar, utan bara dårskap och en galen värld; den lyfter – i motsats till den simple skämtaren och hans gliringar – inte fram någon enstaka narraktighet eller dårskap utan den förnedrar det stora, men – i motsats till parodin – endast för att jämföra det stora med det lilla och upphöja det lilla, men – i motsats till ironin – endast för att jämställa det lilla med det stora och på så sätt tillintetgöra båda, eftersom allt är lika inför oändligheten och därmed ingenting.” Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 57f. Jean Pauls definition av humor som det omvänt sublimes har inget med parodin att göra utan bottnar snarare i kristen mystik. Gert Ueding skriver i sin Jean Paul-biografi: ”Das Pathos des Kleinen, der menschlichen Nähe und der göttlichen Verborgenheit im Unscheinbaren, ist ein durchgängiger Zug in Jean Pauls Werk und kommt, auch seiner Metaphorik nach, zuletzt aus mystischen Quellen.” Ueding, *Jean Paul* (München, 1993), s. 104.

obetydlig höjdskillnad.<sup>10</sup> Men misstaget kan enligt Jean Paul också bestå i att den handlande väljer en felaktig handling. Problemet är alltså inte *att* vederbörande handlar, utan *hur*. Som exempel på detta nämner han den komiske skådespelare som efter att ha tvättat strumporna vill hänga upp dem på – regnmolnen.<sup>11</sup>

Men enbart en felriktad handling är inte lustig. Så finner ingen heller sig själv lustig i misstagets ögonblick, skriver Jean Paul. Det är först i ett tillbakablickande efteråt man kan skratta åt sig själv. Det Jean Paul kallar den objektiva kontrasten mellan en viss situation och en onödig respektive felaktig handling blir komisk först när en subjektiv kontrast tillkommer, den kontrast nämligen som återfinns mellan åskådarens bättre kunskap om sakernas verkliga förhållande å den ena sidan och den handlandes agerande å den andra. Det är först när åskådaren överför sin kunskap på detta onödiga eller felaktiga handlande som något komiskt uppstår. Detta förfarande beskriver Jean Paul som vore det ett ”lån”.<sup>12</sup>

För att pröva bärigheten i Jean Pauls analys av det komiska kan man ta den kända anekdoten om Gustav V och hans missöde i skärgården som utgångspunkt. Monarken råkade få motorstopp under en båttur i skärgården, men hade turen att bli tagen på släp in till Stockholm av

---

<sup>10</sup> Här och i det följande bygger min framställning på Ulrich Profitlich, ”Zur Deutung der Humortheorie Jean Pauls. ’Vorschule der Ästhetik’ § 28 und § 31” i *Zeitschrift für deutsche Philologie*, herausgegeben von Hugo Moser & Benno von Wiese, Band 89, Zweites Heft (Berlin, 1970), s. 161-168. Profitlich förtydligar den handlandes misstag så: ”Häufig läßt sich die Unangemessenheit seines Verhaltens mit Begriffen wie ’unnötig’ oder ’überflüssig’ charakterisieren: die lächerliche Person sucht durch ihr Handeln ein Gut zu erreichen, das ohnehin schon wirklich [...], bzw. ein Gut zu bewahren, das nicht bedroht ist [...], sie unternimmt Anstrengungen in einer Situation, in der sich jede Anstrengung als entbehrlich erweist.” Ibid., s. 161f.

<sup>11</sup> Exemplet med skådespelaren kommenterar Profitlich så: ”Was ihn zu seinem fehlerhaften Verhalten veranlaßt, ist nicht eine unzutreffende Einschätzung der eigenen Lage – seine Strümpfe sind tatsächlich naß –, sondern ein unrichtiges Urteil über die Tauglichkeit der gewählten Verhaltensmaxime”. Ibid., s. 162.

<sup>12</sup> Profitlich beskriver detta lån så: ”Der Betrachter, der dem handelnden Ich (dem ’Objekt’) einen subjektiven Kontrast ’leiht’, unterstellt ihm bald eine zutreffende ’Ansicht’ der ’Lage’ – der ’Irrthum’ des Objekts wird scheinbar aufgehoben –, bald eine richtige ’Einsicht’ in die Untauglichkeit der gewählten Handlungsmaxime für den gesetzten Zweck.” Ibid., s. 163.

en hjälpsam undersåte. Vål framme ville han uttrycka sin tacksamhet, och när han fick höra att hans räddare i nöden var en handlande, erbjöd han helt generöst ett hovleverantörskap: ”Handlande alltså? Vad handlar Ni i?” Svaret kom överraskande: ”I lump, Ers Majestät”. Med en jeanpaulsk tolkning av anekdoten blir Gustav V här den skattretande personen, som visserligen har uppfattat behovet av handling men väljer en i situationen opassande tacksamhetsgest. Man kan inte som en gård av tacksamhet tilldela en lumphandlare ett kungligt hovleverantörskap. Monarkens erbjudande kontrasteras objektivt mot lumphandlaren svar, och för åhöraren uppkommer en komisk situation när den riktiga intentionen hos den gamle kungen av åhöraren sedan subjektivt kontrasteras mot den trots allt obefintliga förutsättningen för att erbjudandet ska kunna förverkligas. En konflikt som för de båda inblandade måste ha varit pinsam blir för den bättre vetande åhöraren skattretande.

Men allt detta är enbart komiskt, inte humoristiskt i Jean Pauls mening. Humoristen kan nämligen som betraktare välja att bedöma handlingarna ur ett helt annat perspektiv och så att säga ställa sig vid sidan av verkligheten och logiken. Som humorist har komikern möjlighet att inte bara skratta åt verkliga orimligheter, utan också åt sådana i och för sig logiska handlingar som han väljer att uppfatta och framställa som orimliga.<sup>13</sup> Vad humoristen alltså gör är att bedöma fullt rimliga handlingar utifrån ett a-logiskt och ofta nog transcendent perspektiv, vilket gör att hans kritik är av ett helt annat slag än till exempel satirikerns. Den humor som kommer av ett sådant perspektivskifte uppfattar jag som följderna av ett rollåtagande med stöd i föreställningen om det oändligas företräde före det ändliga.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Profitlich förtydligar skillnaden mellan dessa interpretationer: ”Oft beschränkt sich der Betrachter darauf, dem handelnden Ich seine überlegene 'Einsicht' und 'Ansicht' (und damit einen 'subjektiven Kontrast') zu unterstellen. Ein andermal mangelt dem fremden Ich nicht nur der subjektive Kontrast, sondern auch der objektive: sein Tun läßt nichts 'Unverständiges' erkennen. Um auch solche, nach menschlichem Maß alles andere als ungereimte Handlungen ('verständiges' Verhalten 'verständiger' Personen) komisch apperzipieren zu können, bedarf es einer Operation, die über die Unterstellung eines 'subjektiven Kontrasts' weit hinausgeht.” Ibid., s. 164.

<sup>14</sup> I detta humoristiska anspråk att förfara som man vill med verkligheten återklingar också Jean Pauls ord om att humorn förintar denna verklighet. Se

Förfarandet att framställa för förståndet logiska handlingar såsom orimliga genom att betrakta dem ur ett förnuftets transcendent perspektiv beskriver Jean Paul i följande komprimerade utläggning:

Wir haben der romantischen Poesie im Gegensatz der plastischen die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben, worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlicht ihre Grenzen verliert. Wie soll aber das Komische romantisch werden, da es blos im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen besteht und keine Unendlichkeit zulassen kann? Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit. Hier finden wir nur jenen unendlichen Kontrast zwischen den Ideen (der Vernunft) und der ganzen Endlichkeit selber. Wie aber, wenn man eben diese Endlichkeit als *subjektiven* Kontrast jetzo der Idee (Unendlichkeit) als *objektivem* unterschöbe und liehe und statt des Erhabenen als eines angewandten Unendlichen jetzo ein auf das Unendliche angewandte Endliche, also blos Unendlichkeit des Kontrastes gebäre, d.h. eine negative?

Dann hätten wir den *humour* oder das romantische Komische.

Und so ists in der That; und der Verstand, obwol der Gottesläugner einer beschlossenen Unendlichkeit, muß hier einen ins *Unendliche* gehenden Kontrast antreffen.<sup>15</sup>

---

Profitlich: "Indem Jean Paul die Beschaffenheit des Objekts für gleichgültig erklärt, die äußere Welt zum bloßen Material und indifferenten Anlaß abwertet, hebt er die zu Beginn des § 28 getroffene Feststellung, das Lächerliche sei auf das 'Unverständige' beschränkt, nicht wieder auf, er macht nur deutlich, dass das Reich des 'Unverständigen' auch das 'scheinbar' Ungereimte, das 'angedichtete' Unverständige umfaßt: auch ökonomisch sinnvolle und zweckmäßige Handlungen können zum Anlaß der Komik werden, sofern es nur dem Betrachter gelingt, den Trägern dieser Handlungen höhere Zwecke zu unterstellen, als sie selbst sich zum Ziel setzen". Ibid.

<sup>15</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 111f (VII §31). "Vi har gett den romantiska poesin – i motsats till den plastiska – subjektets oändlighet till spelrum, och i denna oändlighet förlorar objektvärlden sina gränser, som i ett mänsken. Men hur ska det komiska kunna bli romantiskt då det endast består genom det ändligas kontrasterande mot det ändliga och inte kan tillåta någon oändlighet? Förståndet och objektvärlden känner bara till ändligheten. Här finner vi endast den oändliga kontrasten mellan (förnuftets) idéer och själva ändligheten. Men hur skulle det gå om man tog just denna ändlighet som

För att kunna sätta sig in i passagen ovan bör man hålla i minnet att Jean Paul genomgående sätter den romantiska poesin i motsättning till den antika diktningen genom att åberopa kristendomens dualistiska världsbild – verkligheten skulle i sig inte ha något värde, utan är bara ett tecken på eller ett löfte om en annan och mycket större dimension. Detta betyder emellertid inte att den romantiska poesin skulle sky verkligheten och verkliga förhållanden – vilket Jean Paul kritiserar den romantiska skolan för att göra – utan att den bara måste vara medveten om dess egentliga värde. Av detta följer att också humorn måste betrakta ändligheten och ändliga människors handlingar ur ett oändligt perspektiv. Detta perspektivskifte följer av humoristens medvetna försök att underställa de i och för sig fullt logiska mänskliga handlingarna i en viss given situation en förnuftets oändliga referensram. Det humoristiska är därmed inte en följd av skillnaden i kunskapsmängd som i det komiska, utan av själva perspektivskiftet. Det är inte den onödiga eller felaktiga handlingen hos en viss skrattretande person som står i fokus här utan människans handlande överhuvud, som ett ändligt fenomen betraktat.<sup>16</sup>

---

*subjektiv* kontrast och smugglade in och lånade den till idén (oändligheten) som *objektiv* kontrast och i stället för det sublimes som ett tillämpat oändligt åstadkom en på det oändliga tillämpad ändlighet, alltså enbart kontrastens oändlighet, det vill säga en negativ sådan?

Då skulle vi få *humour* eller det romantiskt komiska.

Och så är det i själva verket; förståndet måste här, trots att det är gudsförnekare av en sluten oändlighet, stöta på en kontrast som sträcker sig ut i det *oändliga*.” Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 57.

<sup>16</sup> Efter att ha kämpat med den ovan citerade passagen, kan Profitlich efter visst tillrättaläggande ge följande parafra av den kärnfråga som inleds med Jean Pauls ord ”Men hur skulle det gå om”: ”Wie aber, wenn man einer nach den Maximen des endlichen Verstandes handelnden Person einen subjektiven Kontrast in einem Falle unterschöbe und liehe, in dem sich der objektive Kontrast – durch Anwendung des absoluten Maßstabs (der Idee) – als unendlich groß darstellt? Das Ergebnis der Kontrastierung des endlichen Verhaltens mit der unendlichen Idee ist eine ‘Unendlichkeit des Kontrastes’. Ein solches Ergebnis zu fassen, gelingt auch dem eingeschränkten Geist des Menschen. So wenig er im übrigen die Idee in ihren Bestimmtheiten anschaulich oder begrifflich erkennt, er vermag einzusehen, daß der Quotient zweier Größen, deren eine (der Dividend) selbst den Wert ‘unendlich’ hat, abermals ‘unendlich’ sein muß.” Profitlich, ”Zur Deutung der Humortheorie Jean Pauls”, s. 167.



Liksom så många andra i sin samtid ser Jean Paul i diskussionen om den romantiska konsten och dess förutsättningar ett direkt samband mellan det romantiska och den nya världsbild som följde på kristendomens seger över den antika världen. När Jean Paul använder termen romantik har den alltså inte så mycket att göra med en viss idéhistorisk strömning som med en radikaliserings av hela den västerländska kulturen med siktet ställt bakåt mot medeltiden. Utgångspunkten i Jean Pauls argumentation är kristendomens införande, efter vilket inget återstod av den antika konstens och mytologins sinnlighet och naiva konkretion:

Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie läßt sich so leicht aus dem Christenthume ableiten, daß man die romantische eben so gut die christliche nennen könnte. Das Christenthum vertilgte, wie ein jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmels-Staffel zusammen und setzte eine neue Geister-Welt an die Stelle. [---] Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußern Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die *innere*. Der Geist stieg in sich und seine Nacht und sah Geister. Da aber die Endlichkeit nur an Körpern haftet und da in Geistern alles unendlich ist oder ungeendigt: so blühte in der Poesie das Reich des Unendlichen über der Brandstätte der Endlichkeit auf.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 81 (V §23). ”Hela den nyare poesins ursprung och karaktär går så lätt att härleda ur kristendomen att man lika gärna skulle kunna kalla den romantiska poesin för den kristna. Kristendomen utrotade, som en yttersta dag, hela sinnevärlden med alla dess lockelser, tryckte ihop den till en gravhög, till en himmelsavsats och ersatte den med en ny andevärld. [---] Vad blev nu kvar för den poetiska anden sedan den yttre världen störtat samman? Den värld som den störtade in i, den *inne*. Anden steg upp i sig och sin natt och såg andar. Men eftersom ändligheten endast fäster vid kroppar och eftersom allt är oändligt eller ofulländat i andar så blommade det oändliga rike i poesin, över ändlighetens brandplats.” Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 52f. Att Jean Pauls humordefinition ges inom ramarna för en kristen världsbild har Rasch påpekat: ”Damit ist das Verhältnis von christlicher Theologie und Humor als ein Verhältnis der Analogie bestimmt. Humor erscheint, wenn die Formulierung erlaubt ist, als eine verweltlichte Theologie, genauer: er tritt an ihre Stelle in einer Zeit, in der die Glaubensbindungen sich lockern, aber die

Denna skillnad mellan antikens och kristendomens världsbild tematiserade redan Friedrich Schiller i dikten ”Die Götter Griechenlands” (1788), och det kan vara klagande att jämföra dessa utsagor. Som bekant skildras antikens värld som hel i Schillers dikt, som en kultur vilken inte kände någon konflikt mellan skaparen och skapelsen, skapelsen och människorna eller mellan människorna och gudarna. Livet, kraften och glädjen strömmade genom dem alla och band dem samman. Den nyare tiden, efter kristendomens införande, ersatte antikens helhet med en antitetisk världsuppfattning, menar Schiller. Vad den moderna diktaren har att dikta om är själva motsättningen mellan ideal och verklighet, subjekt och objekt, människa och natur. Man kan säga att det är denna känsla av ofullkomlighet, brist eller konflikt som också tematiseras i romantikernas diskussion om konsten och konstens möjligheter, och i deras diktning tematiseras ofta de korta stunder då denna konflikt kortvarigt upphävs: i drömmen, i poesin eller i upplevelsen av det sublima.

Betecknande för Jean Pauls uppfattning är emellertid att den romantiska konflikten mellan ändligt och oändligt vänds till en möjlighet, genom att det ändliga i hans estetik sägs visa mot det oändliga och att också människan intar en liknande, förmedlande position. Citatet ovan kan tolkas så att ändligheten, som i den antika mytologin hade varit skådeplatsen för gudarnas uppträdande, efter kristendomens införande blivit ett tecken för det gudomliga. Sinnevärlden är bliven en ”gravhög” och en ”himmelsavsats” – den är alltså samtidigt tecken för en förlorad värld och löftet om en ny. Människan vandrar i en värld full av tecken, vilka hon i kraft av sin förmedlande position kan tolka.

Detta får konsekvenser för Jean Pauls uppfattning om konsten och konstnärens roll. I polemik mot bland annat Friedrich Schlegel hävdar

---

Vorstellung des Absoluten, des alle Endlichkeit und Zeitlichkeit radikal überschreitenden Unendlichen und Ewigen noch lebendig ist. Der Humor in der Sicht Jean Pauls wurzelt in diesem Bewußtsein, ja er ist der Ausdruck dieses Bewußtseins.” Rasch, ”Die Poetik Jean Pauls”, s. 107. För en studie som undersöker Jean Pauls verk ur en teologisk synvinkel, se Dorothee Sölle, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Reihe Theologie und Politik, herausgegeben von Hans-Eckehard Bahr, Band 6 (habil. Köln; Darmstadt & Neuwied, 1973), s. 168-280.

Jean Paul verklighetens betydelse för allt konstnärligt skapande. I detta skapande förenas det motsatta på så sätt att den gudomliga innebörden bakom allt jordiskt framträder, samtidigt som det himmelska görs mer fattbart i mötet med det jordiska. Diktkonsten kan visserligen leka men bara med det jordiska, skriver Jean Paul och fastslår att verkligheten i denna skapelseakt inte får förintas, än mindre bara kopieras, utan att den måste uttydas.<sup>18</sup>

I denna positiva uppfattning om verklighetens betydelse för konsten ligger också den avgörande skillnaden mellan den humor som Jean Paul vill kalla det romantiskt komiska och den romantiska ironi som har kommit att förknippas med Friedrich Schlegel. Eftersom en undersökning av Almqvists diskussion om humorns plats i konsten redan föreligger, där inflytandet från Jean Paul respektive Friedrich Schlegel närmare undersöks – jag tänker på Lennart Pagrots *Samlaren*-artikel (1962) – är det angeläget att här göra en distinktion mellan de två begreppen, i synnerhet som jag tillmäter Jean Pauls humorbegrepp en delvis annan betydelse än vad Pagrot gör.<sup>19</sup> En mer ingående diskussion om Pagrots resultat presenteras i forskningsöversikten i kapitel 2. Här vill jag helt kort problematisera en av de slutsatser Pagrot drar i sin jämförelse mellan Jean Paul och Friedrich Schlegel, den nämligen att endast den romantiska ironin skulle ha en verkligt kritisk udd. Uppfattningen att Jean Pauls romaner skulle vara fulla av en tårfylld sentimentalitet och en överslätande humor är inte ovanlig i äldre forskning, men Jean Pauls humorbegrepp är såväl i teorin som i praktiken mer dynamiskt än så, menar jag. Ytterst handlar det om konstens verkningskraft – också i Schlegels

---

<sup>18</sup> "Sie [diktkonsten, min anm.] kann spielen, aber nur mit dem Irdischen, nicht mit dem Himmlischen. Sie soll die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern. Alles Himmlische wird erst durch Versetzung mit dem Wirklichen, wie der Regen des Himmels erst auf der Erde, für uns hell und labend." Ibid., s. 425 (III Kantate-Vorlesung).

<sup>19</sup> Lennart Pagrot, "Almqvist och den romantiska ironien" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årg. 83, 1962, s. 135-175. Pagrot undersöker där huruvida Friedrich Schlegel eller Jean Paul kom att påverka Almqvist mest i dennes diskussion i skilda essäer och artiklar om humor och ett humoristiskt skrivsätt, men även i gestaltningen av *Amorina* av år 1839. Pagrot förnekar inte Jean Pauls betydelse i sammanhanget men kommer till slutsatsen att Schlegels inflytande bäst förklarar de kritiska dragen i *Amorina*.

estetiska diskussion är motsatsförhållandet mellan det absoluta och det relativa, oändligt och ändligt, en produktiv förutsättning för all efterantik konst. Det är i detta sammanhang som han skapar begreppet romantisk ironi, det vill säga postulatet att all konst måste gestalta konflikten mellan det absoluta och relativa. Detta tar sig uttryck i en evig pendling mellan det att konstnären går in i en identitet med det avbildade och hans insikt å andra sidan om den distans som ändå alltid måste råda mellan det skapande subjektet och det skapade objektet. Insikten om denna distans, eller vad man vill kalla det, bildar för Schlegel grundvalen till en ny modern mytologi. Den nya konsten är till sin kärna ironisk, och Schlegel finner förebilden till detta i den konstnärligt ordnade förvirring, den lockande symmetri av motsatser och den eviga växling mellan entusiasm och ironi som enligt honom redan Cervantes och Shakespeare visade i sina verk.<sup>20</sup>

Dynamiken i allt konstnärligt skapande ligger alltså enligt Schlegel i en oupphörlig växling mellan entusiasm och det man kan kalla en ironisk tillnyktring.<sup>21</sup> Denna tillnyktring innebär samtidigt en högre medvetandenivå, och från denna position kan processen fortsätta i all

---

<sup>20</sup> Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 2, Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801), herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner (München, Paderborn & Wien, 1967), s. 318f: "Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt, scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein."

<sup>21</sup> För en grundlig jämförelse mellan Friedrich Schlegels romantiska ironi och Jean Pauls *Witz*-begrepp, se Waltraud Wiethölter, *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Studien zur deutschen Literatur, Band 58 (Tübingen, 1979), s. 33-121. Schlegels diskussion utgår enligt Wiethölter från det konstnärliga skapandet, vilket gör att ironin bäst kan beskrivas i termer av process: "Gemeint ist wiederum die Dialektik von Position und Negation, von Schlegel für den ästhetischen Bereich als Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung beschrieben. Das bedeutet, daß die reine, sich selber frei setzende Produktivität ihre eigene Objektivation (also das Fichtische Nicht-Ich), ihr Produkt, wieder zu vernichten hat, weil es sonst die Produktion selbst und damit die Freiheit gefährden würde." *Ibid.*, s. 44.

evighet.<sup>22</sup> I det ofta citerade *Athenäum*-fragmentet nummer 116 beskriver Schlegel detta förhållande som att den romantiska poesin skulle sväva mellan det skapade och den skapande på den poetiska reflektionens vingar, därmed fri från alla verkliga och ideala intressen, och att dikten skulle mångfaldiga denna självreflektion liksom i en oändlig rad speglar.<sup>23</sup> Det viktiga här tycks alltså inte vara diktens förhållande till världen, till läsaren eller ens till konstnären, utan diktens förhållande till sig själv.

Med detta i åtanke kan man skönja vissa avgörande skillnader mellan Friedrich Schlegels respektive Jean Pauls konstuppfattning.<sup>24</sup> Där Schlegel talar om en aldrig upphörande reflektion, ponerar Jean Paul en slutgiltig avläsbarhet i så måtto att verkligheten antas ha en symbolisk funktion. Där den förre tycks fränsäga konsten alla verkliga och ideala intressen och behandlar ironin som ett estetiskt fenomen, tilldelar den senare konsten en didaktisk funktion och behandlar humorn som ett ontologiskt fenomen. I ett tillägg till *Vorschule der Ästhetik* tematiserar Jean Paul själv skillnaden mellan sin och ”de nyares” konstuppfattning. Han lovordar där en diktkonst som genom

---

<sup>22</sup> Ingrid Strohschneider-Kohrs uttrycker förhållandet så: ”so kann die Ironie, dies philosophische Vermögen, den Künstler befreien von blinder Gebundenheit an Bedingtes; sie ermöglicht ihm kritische freie Selbstbestimmung. Die Ironie verlangt vom Künstler, daß nicht Enthusiasmus allein, nicht nur Hingabe und Interesse ihn leiten, sondern daß er sie aus der Kraft des Bewußtseins modifiziere, daß er sich in freiem Verhalten zu sich selbst distanzieren und damit selbst bestimme.” Strohschneider-Kohrs, ”Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie” i *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von Hans Steffen (Göttingen, 1967), s. 75-97, här s. 81.

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 2, Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801), herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner (München, Paderborn & Wien, 1967), s. 182f: ”Und doch kann auch sie [den romantiska poesin, min anm.] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.”

<sup>24</sup> För en längre diskussion, se Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Hermaea. Germanistische Forschungen, herausgegeben von Helmut de Boor & Hermann Kunisch, Neue Folge 6 (Tübingen, 1960), s. 147-154.

”aningar” och ”suckar” visar oss en annan värld i denna värld.<sup>25</sup> Men med tydlig adress till bröderna Schlegel ponerar Jean Paul också en gräns för all humor och ironi i konsten. Det gives något allvarligt – gudar kan leka, men Gud är allvarlig – och medvetandet om denna icke-ironiska, icke-humoristiska entitet är konstens sanna mål.<sup>26</sup>

### **Modern forskning. Humor som ett kognitivt fenomen**

Så långt två positioner i det tidiga 1800-talets diskussion om ironi, humor och kvickhet. Här nedan vill jag lyfta fram den nutida forskning som har befattat sig med skämtet och vitsen och som i sin analys av humor som ett kognitivt fenomen har utgått från premisser som är jämförbara med dem som Jean Paul presenterar i *Vorschule der Ästhetik* – jag tänker främst på bilden där av en humoristisk parallell mellan människans realism och idealism inför den oändliga ekvationen. Den humoristiska upplevelsen beskrivs inom ramarna för dessa moderna ansatser ofta som upptäckten av en kognitiv inkongruens, vilken visar sig kunna upphävas av en till synes absurd logik. Så har till exempel Jerry Palmer i *Taking Humour Seriously* (1994) diskuterat den absurda logik i skämtets struktur som manifesteras i mötet mellan två logiska processer:

- 1 the sudden creation of a discrepancy, or incongruity, in the joke narrative;
- 2 a bifurcated logical process, which leads the listener to judge that the state of affairs portrayed is simultaneously highly implausible and just a little bit plausible.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 426 (III Kantate-Vorlesung). Strohschneider-Kohrs har beskrivit denna slutgiltighet så: ”Jean Pauls Humor meint einen einmaligen Aufschwung zu einer weltverlachenden Ansicht, zum Standort ’höherer Weltanschauung.’” Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, s. 150.

<sup>26</sup> Ibid., s. 422 (III Kantate-Vorlesung): ”Wir haben etwas in uns, was unaufhaltbar einen ewigen Ernst, den Genuß einer unbegreiflichen Vereinigung mit einer unbekanntten Realität als das letzte setzt. Das Spielen der Poesie kann ihr und uns nur Werkzeug, niemals Endzweck sein.”

<sup>27</sup> Jerry Palmer, *Taking Humour Seriously* (London & New York, 1994), s. 96.

Den här typen av absurd logik vill jag se som konstitutiv också för humorn i Jean Pauls diskussion. Det att uppfatta något (till exempel en viss handling eller en utsaga) som fullständigt självmotstridigt och inkoherent, men samtidigt – ur ett visst perspektiv – som något trots allt lite, lite möjligt, ligger nära hans resonemang om humor. Ett omvänt förhållande är naturligtvis också tänkbart – det nämligen när en viss utsaga eller handling som normalt uppfattas som fullständigt logisk och naturlig ur en viss synvinkel plötsligt uppfattas som fullständigt inkoherent. Det skrattretande ligger med andra ord i betraktarens upplevelse av logiken bakom det skenbart huvudlösa eller det absurda bakom det förment förståndiga. Salvatore Attardo har i *Linguistic Theories of Humor* (1994) tagit en känd vits som utgångspunkt för ett liknande resonemang. ”Hur kan en elefant gömma sig i ett körsbärsträd? Svar: Genom att måla tånaglarna röda.” Attardo skriver följande om den speciella form av logik som vitsen aktualiserar:

Clearly, the answer to the question and the question itself describe *impossibilia*: a cherry tree will not support the weight of an elephant, and the pachyderm would never be able to climb up to one, anyway. Thus, there are several incongruities in the text, but we also find an element of resolution: cherries are red, and, therefore, by painting its toenails red it might be possible, if an elephant were able to hide in a cherry tree, to improve its camouflage. Obviously, the resolution of the incongruity is not a ”real” resolution: it does not get rid of the incongruity – it actually introduces more of the same – but because it has some distorted verisimilitude it is accepted playfully as a pseudo-resolution.<sup>28</sup>

Av detta drar Attardo slutsatsen att varje humoristisk text innehåller två element – en inledande motstridighet och en därpå följande upplösning av denna spänning. Samtidigt understryker han att denna upplösning inte måste vara fullständig, realistisk eller ens trolig – ”it is a playful resolution”, framhäver han.<sup>29</sup> De inledande närläsningar som jag presenterar i de följande kapitlen utgår från tesen att det

---

<sup>28</sup> Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, s. 144.

<sup>29</sup> Ibid.

spänningsfyllda i de olika passagerna kan uppfattas som exempel på denna typ av humoristisk dynamik. När jag sedan i ett andra steg relaterar denna humor komparativt till Jean Pauls humordiskussion under tidigt 1800-tal är det emellertid viktigt att hålla i minnet att denne postulerar Guds existens bakom all lek och alla logiska kullerbyttor. Där modern humorforskning kan diskutera humorn a-historiskt som ett rent kognitivt fenomen, drar Jean Paul aldrig någon skiljelinje mellan tro och vetande i sina försök att analysera och romantisera det komiska. För honom är religiös visshet en del av vetandet.<sup>30</sup>

Min utgångspunkt i en kognitiv humorteori utesluter ett mer dekonstruktivistiskt angreppssätt i de textanalyser som jag presenterar. Följande korta historia berättad i svensk radio för ett antal år sedan kan tjäna som ett exempel på detta, då den kan bilda underlag för helt skilda läsningar beroende på vilket synsätt som ligger till grund för dem. Består alltså det skrattretande i att den logiska konflikten framstår som skenbar och därmed humoristisk eller att den visar sig vara grundläggande och alltså subversiv?

Bondmoran i en gård högt uppe i en fjälldal fick en dag besök av kyrkoherden nerifrån byn. Han hade tagit sig den långa vägen dit av pastoral omsorg för hennes son. Denne kom ju på tok för sällan ner till skolan, hade ytterst skrala kunskaper i matematik och rättstavning, men värst av allt: *alls inget begrepp om Jesu Kristi lidande och död*. Efter kyrkoherdens uppfordrande slutkläm försökte bondmoran urskulda sig. Nog begrep väl pastorn att det var svårt att ta sig ner till skolan alla dagar – ja, på vintern kunde det vara helt hopplöst i flera veckors tid. Och vad skulle en bonde där uppe med matematik och rättstavning till? I ett sista försök att blidka kyrkoherden lade hon till: Och den där Jesus, jag menar, vi visste ju inte ens att han var sjuk?!

---

<sup>30</sup> För en intressant studie av Jean Pauls ställning i samtidens diskussion om filosofi, vetenskap och religion, se Wolfgang Proß, *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Studien zur deutschen Literatur, Band 44, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1975).



En dekonstruktivistisk läsning av denna text skulle kanske understryka den ideologikritik som den ger uttryck för. Upplöser texten inte några för det västerländska tänkandet så grundläggande motsatspar som helig/profan respektive själ/kropp? Ser vi inte hur Mannen, Makten och Den Stora Berättelsen här ställs mot Kvinnan, det Andra och det Relativa? Det verkligt skrattretande skulle då vara att se denna struktur upplösas – visar inte kvinnans retoriska utrop på det omöjliga i att beskriva en gud och det gudomliga i mänskliga termer och med ett mänskligt förstånd? Det skrattretande i texten skulle då vara insikten att här möts två helt skilda berättelser, utan att någon skulle göra anspråk på mer sanning än den andra. De är i den meningen indifferent, högst slumpartade och pluralistiska. Kanske skulle en mer språkkritisk ansats också ta fasta på det faktum att berättelsens poäng, det vill säga dess betydelse, vilar på en olöslig konflikt, det vill säga att det inte finns en fast betydelse. Det som på ett språkligt-logiskt plan äger koherens – föreställningen om Kristus som människa – upplöses nämligen på ett annat språkligt-retoriskt plan genom att denna föreställning drivs in absurdum.

En annan läsning – som också är exemplarisk för den föreliggande studien som helhet – skulle snarare fokusera på frågan vad det egentligen är som är så komiskt i historien. De flesta människor finner antagligen inte själva ideologi- eller språkkritiken så lustig, utan snarare att kvinnan i sitt försök att försvara sonen (och sig själv) bara avslöjar hur hopplöst okunnig hon är om evangeliernas innehåll. I analogi med den så kallade tragiska ironin är det avgörande här alltså inte kontrasten mellan det prästen vet och det bondmoran inte vet, utan ligger i spelet mellan det bondmoran vet och det åhöraren vet. Därmed kunde man säga – och fortfarande i analogi med den tragiska ironin – att bondmoran i viss mån vinner åhörarens sympati. Historien som helhet ger inget stöd för en läsning som här vill se en satir över fjällbönders ofattbara dumhet, menar jag. Åhörarens sympati kommer av att vederbörande kan sätta sig in i bondmorans tankegång och därmed se att den inte är helt orimlig. Det finns i själva verket en absurd logik bakom motsättningarna i scenen som gör att den kommer humorn nära.

Denna dynamik mellan det inkongruenta respektive det logiska vill jag nu beskriva på ett semantiskt plan i anslutning till lingvisten

Algirdas Greimas' begrepp "semem", "sem" och "isotopi".<sup>31</sup> I analogi med fonetikens begrepp "fonem", låt oss säga språkljudet /r/ i svenskans ljudsystem, och "fon", det vill säga dess konkreta aktualisering som exempelvis [r] eller [R] i olika svenska dialekter, kan man med Greimas' begrepp undersöka semantiskt tvetydiga meningar. Fördelen med en sådan ansats är att den kan beskriva språkliga absurditeter i en text utan att språkets inneboende logik antas ha gått förlorad – det motstridiga reduceras alltså till en fråga att lösa för semantiken. Frågan om det absurdas funktion skjuts därmed i förgrunden; det intressanta är inte textens mångtydighet i sig, utan de tolkningsstrategier läsaren tvingas använda för att utläsa en mening ur den. Med Greimas läses texter inte som något öppet och mångtydigt, utan som slutna och hierarkiskt ordnade enheter. Ett exempel: ordet "gudfader" är inte entydigt – som lexem i en ordbok ges det väl åtminstone två helt skilda definitioner, säg "ledare för kriminell organisation" och "av föräldrarna tillbedd person, (delvis) ansvarig för barnets (kristna) uppfostran". Denna polysemi reduceras dock avsevärt i en sats av typen "Barnet bars fram till dopfunten av gudfadern". Det som Greimas kallar en semantisk isotopi föreligger på så sätt att sememen /barnet/, /bärs fram/, /dopfunten/ och /gudfader/ här alla tycks dela semet [förekommande i kristen dopritual]. En semantisk struktur etableras i satsen, och sememet /gudfader/ monosemeras på så sätt att semet [kriminell] faller ifrån. Detta gäller även de andra sememen: för /barn/ till exempel tycks semet [ettårig] mer dominant än till exempel [nioårig]. Greimas har givit flera definitioner av en semantisk isotopi, men den som varit mest användbar för mig lyder: "By isotopy we understand a redundant set of semantic categories which makes possible the uniform reading of the text".<sup>32</sup>

<sup>31</sup> I det följande grundar sig framställningen huvudsakligen på den framställning som ges i Peter V. Zima, *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft* [1991], 2., überarbeitete Auflage (Tübingen & Basel, 1995), s. 296-311. För en längre genomgång av begreppen "semantisk isotopi", "sem" och "semem", se Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, s. 60-85. Attardo diskuterar där isotopibegreppets utveckling, den kritik det har rönt och den betydelse det har haft för diskussionen om olika humorteorier.

<sup>32</sup> Här citerat efter Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, s. 76. Som Attardo påpekar bör "redundant" inte läsas som "överflödig", utan som

Med Greimas kan man då visa att det humoristiska i historien ovan uppstår när läsaren upptäcker att två distinkt skilda isotopier gör sig gällande i prästens samtal med bondmoran och att de faktiskt kan existera samtidigt. Denne talar ju om Kristus som han skildras i Nya testamentet, och som semem i den kontexten är /Kristus/ summan av semen [Guds son], [människa], [kärleksfull] och [offer]. Omnämmandet av Kristus i samtalet kan alltså öppna för flera möjliga isotopier; om semet [människa] dominerar förväntar vi oss en kontext där Kristus vandrar bland människor och kanske också utsätts för frestelser. I prästens samtal, där orden ”Jesu Kristi lidande och död” fällt, är emellertid semen [Guds son] och [offer] dominant. Det tycks alltså som om bondmorans son aldrig hört talas om Jesu död på korset och vad denna död betyder; kontexten gäller Kristi roll som mänsklighetens frälsare. Vad som nu händer är att bondmoran, lika okunnig som sin son, uppfattar orden ”lidande och död” som sem tillhöriga ett semem av typen /dödlig sjukdom/, alltså som sem i full paritet med sem av typen [sjukstuga], [begravningsannons] och [arvskifte]. Kontrasten mellan en för den västerländska civilisationen central myt och fjällbondens vardag är uppenbar – men var återfinns då den absurda logiken? Kanske i uppfattningen att Kristus också var en människa, och att han som människa led, dog och begravdes. Vi skrattar därmed åt att prästen och bondmoran talar helt förbi varandra, samtidigt som vi i vår funktion som utomstående åhörare kan se att de distinkt skilda isotopierna vilka aktualiseras i samtalet – Kristus som gudom respektive Kristus som människa – faktiskt har något gemensamt och att de logiskt kan samexistera. Om så är fallet, kan det inte vara tal om att bondmoran är skattretande, snarare är det den plötsliga insikten hos åhöraren att Kristus var människa och gudom på

---

”återkommande”. I den genomgång av begreppet semantisk isotopi som Zima ger utgår han från en annan, äldre definition, men hans kritik av Greimas’ isotopibegrepp äger giltighet också här. Zima kritiserar till exempel det faktum att en semantisk isotopi inte kan etableras textimmanent, utan att det krävs av läsaren att vederbörande kan gå utanför texten och anknyta till dess språkliga och kulturella kontext: ”Nur wer die *sprachliche Situation* kennt, der ein Text angehört, kann darüber entscheiden, welche *Seme* ein bestimmtes *Semem* als *Lexem* im Kontext enthält und welche nicht. Die Zuordnung eines Semems zu einer bestimmten Isotopie hängt also in vielen Fällen von kulturellen, sozialen und soziolinguistischen Faktoren ab.” Zima, *Literarische Ästhetik*, s. 302.

samma gång. Ett centralt sem runt sememet /Kristus/ har på ett mycket oväntat och lustigt sätt aktualiserats, utan att skrattet upplöser dogmen.

Den humor som historien utmärks av, det vill säga den dynamik mellan en inledande inkongruens och en åtföljande absurd logik som har analyserats här i semantiska termer, har flera likheter med den humoristiska parallell mellan realism och idealism inför ”den oändliga ekvationen” som Jean Paul talar om i sin diskussion om humorns totalitet, menar jag.<sup>33</sup> Dessa formella likheter till trots finns det emellertid en del metodiska problem när det gäller att dra nytta av dessa ansatser inom lingvistikens i ett mer litteraturvetenskapligt sammanhang. Man kan till exempel invända att den moderna humorforskningen ofta utgått från vitsen och andra kortare texttyper eller att Greimas utvecklade isotopibegreppet främst för att undersöka hur sakprosatexter kan sägas ha en viss definierbar betydelse. För att finna ett synsätt som liknar den moderna humorforskningens och en metod som influerats av Greimas’ strukturella semantik när det gäller skönlitterära texters betydelse kan man emellertid gå till litteraturforskaren Michael Riffaterre.

---

<sup>33</sup> Mitt försök att beskriva denna dynamik som en form av humor utesluter en tolkning i den ryske litteraturforskaren Michail Bachtins efterföljd med användning av begreppet ”grotesk realism”, som det till exempel används i hans *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais’ verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* [1965], sv. övers. Lars Fyhr (Gråbo, 1986). Visserligen möter man ofta en sorts kritisk realism i de föreliggande texterna som inte väjer för det alldagliga eller banala, men aldrig för realismens egen skull, utan som dynamisk kontrast till det högstämnda eller onödigt abstrakta. Att ta det som intäkt för att dessa texter skulle utmärkas av grotesk realism vore dock att gå för långt, menar jag. När Bachtin beskriver företeelsen går han tillbaka till en svunnen tid – det är i medeltiden och i renässansen han finner de sista spåren av oförfalskad grotesk realism. I senare tider skulle denna realism ha förvanskats, men i just medeltiden var ännu dess etiska kärna intakt. Det Bachtin beskriver som en grotesk realism är ett visst sätt att möta livet i alla dess skeenden, ett sätt att förhålla sig till skapelse, växande, sjukdom och död – i en närmast organisk livssyn möts motsatserna och bildar en livets cirkel av evig livskraft och evigt döende. Jag menar att detta gör begreppet illa lämpat för romantiska texter, som visserligen även de betonar det antitetiska i tillvaron men i den mån de erbjuder en lösning sällan framhäver livet, nuet eller kroppen.

## Metod och begreppsapparat. Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry* (1978)

Den tolkningsmodell som Riffaterre presenterar i *Semiotics of Poetry* är visserligen inte självskriven, då hans huvudintresse primärt gäller lyriken och inte dramat eller epiken.<sup>34</sup> Men Dahlgrens, Almqvists och Livijns texter undersöks här inte utifrån ett visst genreperspektiv, och hela den egendynamik som kännetecknar dramat, epiken och lyriken ligger utanför avhandlingens område. I fokus står vissa gemensamma funktionella drag som kan återfinnas i all litterär text oavsett genretillhörighet. Hos Riffaterre görs heller ingen strikt åtskillnad mellan lyrik och skönlitterär prosa – snarare handlar det om olika grader av litteraritet, där fransk modernistisk lyrik som arbetar med humor tycks vara det tydligaste exemplet på höggradig litteraritet.<sup>35</sup> Den stora skillnaden ligger enligt Riffaterre mellan sakprosatexten och den litterära texten, då dessa två texttyper öppnar sig för läsaren på helt skilda sätt. Här nedan vill jag ge en längre sammanfattning av Riffaterres analysmodell med utgångspunkt i just denna läsaröppenhet, eller snarare läsarslutenhet – som få andra litteraturteoretiker hävdar Riffaterre textens överlägsenhet och dess förmåga att locka fram vissa läsningar. Enkelt uttryckt kan man säga att Riffaterre uppfattar läsning av lyrik och annan litterär text som en

---

<sup>34</sup> Så har också Riffaterres teorier i svensk forskning främst använts för lyrikanalys. Se till exempel Louise Vinge, "'Skaldens natt' och poesins semiotik" i *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årg. 103, 1982, s. 7-16; densamma, "Blomman vid avgrunden – om Vilhelm Ekelunds 'Lunaria'" i *Tjfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1990:2, s. 14-24; densamma, "Vilhelm Ekelunds 'Den gamla gården'. En Riffaterre-läsning" i *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, Absalon. Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 20, red. Per Erik Ljung (Lund, 2004), s. 79-85.

<sup>35</sup> Av Riffaterres fortsatta diskussion att döma drar han ingen strikt skiljelinje mellan lyrik och annan litterär text. Se till exempel Riffaterre, "Compulsory reader response: the intertextual drive" i *Intertextuality: Theories and practices*, ed. Michael Worton & Judith Still (Manchester & New York, 1990), s. 56-78. Se även den intervju med Riffaterre angående hans litteraturteori som publicerats i *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11 1981:4, Winter, s. 12-16.

läsarens rekonstruktion av en enhetlig betydelse med hjälp av sin kunskap om andra texter:

Two modalities of reader response are inseparable. One is the readers' feeling that they need surcease from the demands the text puts on their ingenuity, and from the text's departures from accepted linguistic usage or narrative and descriptive conventions. The other is the constraints or limitations the same text puts on the readers' search for that relief. Indeed, contrary to critics' favourite reaction to difficulty (they too often are content to invoke ambiguity and do not seem to think there may be a way out of deconstruction), facts of reading suggest that, when it activates or mobilises the intertext, the text leaves little leeway to readers and controls closely their response.<sup>36</sup>

Enligt Riffaterre är lyrik till sitt väsen ett slags textens lek med läsaren genom att den uttrycker sig indirekt: "To put it simply, a poem says one thing and means another."<sup>37</sup> Detta gör att man med hänsyn till lyriken, och i grunden till all litterär text, kan urskilja två läsarter – en första läsning som fortlöpande syftar till en uppfattning om textens mening (meaning), och en andra som i ett efterhandsperspektiv söker dess signifikans (significance). Med begreppet mening kan här förstås varje textdels mimetiska förhållande till en viss verklighet, vilket vi tar för givet under läsningen av till exempel receptet i en kokbok, men mer sällan under läsningen av skönlitteratur. Riffaterre hävdar nu att litterär text – och i synnerhet lyrik – genom skilda störmoment omöjliggör läsarens försök att stanna efter denna första läsning. Texten uppmanar genom sina svårigheter läsaren att under en förnyad läsning söka efter en signifikans, att uppfatta hela texten som en semantisk enhet. De störmoment eller svårigheter som läsaren stöter på under den första läsningen kallar Riffaterre ogrammatiskheter (ungrammaticalities), vilka kan vara av olika slag – en underlig

<sup>36</sup> Riffaterre, "Compulsory reader response", s. 57.

<sup>37</sup> Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, *Advances in Semiotics*, ed. Thomas A. Sebeok (Bloomington, 1978), s. 1. Uttalandet bör inte uppfattas som om denna indirekthet skulle skilja lyriken från annan litteratur. Så talar Riffaterre senare i samma kapitel om "the rule that literature, by saying something, says something else." *Ibid.*, s. 17.

metafor, en märklig rubrik eller ett i texten halvt dolt och störande citat, för att nämna några exempel.<sup>38</sup> Gemensamt för alla ogrammatiskheter är dock att de har en dubbel funktion. I den första läsningen en stötesten, men i den andra läsningen en vägledning:

The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system. As the reader perceives what they have in common, as he becomes aware that this common trait forms them into a paradigm, and that this paradigm alters the meaning of the poem, the new function of the ungrammaticalities changes their nature, and now they signify as components of a different network of relationships. This transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text into a signifying unit, now a member of a more developed system, at a higher level of the text, this functional shift is the proper domain of semiotics. Everything related to this integration of signs from the mimesis level into the higher level of significance is a manifestation of *semiosis*.<sup>39</sup>

Ogrammatiskheterna är alltså endast ogrammatiska i ett första skede. Under den andra läsningen kan läsaren tolka dem som fullt logiska och betydelsebärande enheter i ett större sammanhang och därmed nå en uppfattning om textens signifikans. Allt detta ställer naturligtvis mycket höga krav på läsaren. Den som läser en gåta utan att inse att han eller hon står inför en gåta, kommer ju aldrig att söka efter gåtans lösning. Att läsa skönlitterär text är för Riffaterre att anta den roll som texten tilldelar sin läsare, vilken förväntas rekonstruera en struktur:

He [läsaren, min anm.] is in effect performing a structural decoding: as he moves through the text he comes to recognize, by dint of comparisons or simply because he is now able to put them

---

<sup>38</sup> I ett annat sammanhang talar Riffaterre om ogrammatiskheterna som en form av vägmärken: "These signposts are words and phrases indicating, on the one hand, a difficulty – an obscure or incomplete utterance in the text – that only an intertext can remedy; and, on the other hand, pointing the way to where the solution must be sought." Riffaterre, "Compulsory reader response", s. 58.

<sup>39</sup> Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s. 4.

together, that successive and differing statements, first noticed as mere ungrammaticalities, are in fact equivalent, for they now appear as variants of the same structural matrix. The text is in effect a variation or modulation of one structure – thematic, symbolic, or whatever – and this sustained relation to one structure constitutes the significance.<sup>40</sup>

Vad Riffaterre avser med en avläsning av en struktur (structural decoding) är en helt och hållet inomtextlig process. Läsaren läser av lust till texten, inte i syfte att ”finna sanningen” om den, vad den ”egentligen vill säga oss” eller vad författaren ”ytterst avsåg” med texten. Att läsa lyrik och annan litteratur liknar på så sätt det att förstå en ordlek eller att lösa korsord:

Significance, and let me insist on this, now appears to be more than or something other than the total meaning deducible from a comparison between variants of the given. That would only bring us back to the given, and it would be a reductionist procedure. Significance is, rather, the reader’s praxis of the transformation, a realization that it is akin to playing, to acting out the liturgy of a ritual [...].<sup>41</sup>

Den transformation som läsaren utövar under sin läsning – eller med andra ord den logiska operation som leder till gåtans lösning, insikten

---

<sup>40</sup> Ibid., s. 6. Riffaterres beskrivning av de tolkningsprocesser som aktiveras under läsningen av litteratur liknar lingvisternas intresse för de kognitiva processer som leder fram till förståelsen av skämt. Se Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, s. 92-107. För Riffaterre är den litterära textens logiska struktur heller inte ironisk i den meningen att texten ”säger x, men menar y”, utan att den ”säger x, y och z och att dessa motstridiga utsagor kan samsas i ett visst perspektiv”. Att en text som utmärks av en problematisk expansion och en åtföljande konversion kan äga humoristiska drag, kommenterar Riffaterre i en fotnot så: ”A careful distinction between humor and irony may not be entirely superfluous. Both involve the comic, and humor can be sharp, perhaps even aggressive. Irony, however, has two levels of meaning, one contradicting the other [...]. Humor has not two such levels. Humor is a form – a bizarre or twisted one – and in many respects most purely exemplifies the conversion process.” Ibid., s. 193.

<sup>41</sup> Ibid., s. 12.



i vitsens komik eller upplevelsen av metaforiken – härleder Riffatterre tillbaka till en grundläggande strukturell matris (structural matrix). Signifikans kan därmed beskrivas i termer av tema och variation; vad som under den första läsningen tycktes problematiskt, framstår under den andra läsningen som element i en grundläggande struktur, vilken läsaren under framskridandet i texten varseblir i form av en serie varianter. Ur denna matris låter sig också texten som semantisk enhet härledas. Det man kan kalla läsandets aha-upplevelse är alltså en central aspekt i Riffatterres teori. Förhållandet mellan den i texten icke-manifesta matrisen och dess aktualiseringar i texten (varianterna) beskriver han så:

The poem results from the transformation of the *matrix*, a minimal and literal sentence, into a longer, complex, and nonliteral periphrasis. The matrix is hypothetical, being only the grammatical and lexical actualization of a structure. The matrix may be epitomized in one word, in which case the word will not appear in the text. It is always actualized in successive variants; the form of these variants is governed by the first or primary actualization, the *model*. Matrix, model, and the text are variants of the same structure.<sup>42</sup>

Riffatterre ställer upp två skilda semiotiska operationer (semiotic operations) när det gäller det fenomen som jag hittills har beskrivit som en textens lek med läsaren eller en rekonstruktion respektive avläsning av en struktur. Den första operationen råder under läsarens övergång från en läsning sökande efter de enskilda ordens mening till en läsning sökande efter deras signifikans för texten som helhet, medan den andra dominerar under sökandet efter den matris som aktualiseras inför läsarens ögon i form av fortlöpande varianter. Den första operationen kan sägas omfatta de enskilda språkliga tecknen, medan den andra berör texten som en semantisk enhet. Som vi kommer att se samverkar de ofta i en viss textpassage, något som Riffatterre också påpekar.

När det gäller den första operationen, det vill säga textens sätt att förhindra en mimetisk läsning och i stället vägleda läsaren till en

---

<sup>42</sup> Ibid., s. 19.

uppfattning om dess signifikans, talar Riffaterre om en hypogrammatisk regel (hypogrammatic rule):

the production of the poetic sign is determined by *hypogrammatic derivation*: a word or phrase is poeticized when it refers to (and, if a phrase, patterns itself upon) a preexistent word group. The hypogram is already a system of signs comprising at least a predication, and it may be as large as a text. The hypogram may be potential, therefore observable in language, or actual, therefore observable in a previous text. For the poeticity to be activated in the text, the sign referring to a hypogram must also be a variant of that text's matrix.<sup>43</sup>

Citatet är av central betydelse för förståelsen av Riffaterres hela analysmodell och av hans uppfattning om litteraritet. Den hypogrammatiska härledning som nämns i den citerade passagen ovan döljer inget annat än en långtgående teori om de intertextuella relationernas betydelse för det som läsaren uppfattar som en typiskt litterär text. Förenklat kunde man uttrycka det så att en text äger litteraritet först i sitt beroende av andra texter, genom att dess signifikans ligger gömd i förhållandet till annan text.<sup>44</sup> Typiskt för

---

<sup>43</sup> Ibid., s. 23.

<sup>44</sup> Se ett liknande resonemang i Riffaterre, "Compulsory reader response", s. 56: "An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases and sentences). The distinction is paramount because linguistic usage suffices to account for such meanings, even though they may also develop under the further constraint of aesthetic conventions. Readers, however, sense empirically that the overall significance depends less on referentiality (as does standard verbal communication) than on a relation between form and content, or even a subordination of content to form. The latter, we feel more or less consciously, constitutes the literariness of the verbal work of art. [...] Literariness, therefore, must be sought at the level where texts combine, or signify by referring to other texts rather than to lesser sign systems.

When we speak of knowing an intertext, however, we must distinguish between the actual knowledge of the form and content of that intertext, and a mere awareness that such an intertext exists and can eventually be found

Riffaterre är också den bredd begreppet hypogram uppvisar – så kan till exempel en hel text vara ett betydelsefullt hypogram i sökandet efter en dikts signifikans, men också enskilda tecken. Som ett exempel på denna hypogrammatiska härledning vill jag här citera inledningsraderna till en av Edith Södergrans mest berömda dikter:

### Vierge moderne

Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum.

Jag är ett barn, en page och ett djärvt beslut,  
jag är en skrattande strimma av en scharlakanssol...

Jag är ett nät för alla glupska fiskar [---]<sup>45</sup>

En läsare som dröjer vid textdelarnas mening skulle kanske komma till slutsatsen att den första meningen ska förstås som att textjaget säger sig vara en man. Sedan beskriver sig textjaget som en grammatisk kategori, som en minderårig och som en hovanställd. Redan detta är märkligt, men direkt absurt verkar tilltaget att kalla sig ”ett djärvt beslut”, för att inte tala om det att säga sig vara en ”skrattande strimma av en scharlakanssol”. Läsningen utsätts här för så många ogrammatiskheter att läsaren tvingas söka efter texthelhetens signifikans. Därmed ökar betydelsen av rubriken ”Vierge moderne”, menar jag. Det hypogram som en gång aktualiserat ger texten denna signifikans är klichén /jungfru/ i dess vidaste betydelse, förslagsvis som summan av följande sem: [kvinnlig], [ung], [sexuellt oerfaren], [passiv] och [skyddsbehövande]. Den läsare som har detta hypogram för ögonen ser att Södergrans dikt i hög grad problematiserar den i den västerländska kulturen så utbredda och inte sällan religiöst konnoterade klichén /jungfru/ – mot den passivt väntande ställs det djärva beslutet; mot den sig fogande ställs det befriande skrattet; mot den klara källan ställs det fångande nätet och mot den kyska stjärnan ställs en scharlakanssol.

---

somewhere. This awareness in itself may be enough to make readers experience the text's literariness.”

<sup>45</sup> Edith Södergran, *Dikter och aforismer*, Samlade skrifter 1, red. Holger Lillqvist (Helsingfors, 1990), s. 31f.

Den andra semiotiska operation som Riffaterre vill se delaktig i lyrikens textskapande processer är egentligen två – expansion (expansion) och konversion (conversion). Gemensamt för dem är att de skapar semantiska textsammanhang på ett sätt som fundamentalt skiljer den litterära texten från sakprosatexten, på så sätt att expansionen ofta är direkt problematisk och konversionen inte sällan är oväntad. Jag uppfattar expansionen som den process när ett tecken får ge upphov till nya tecken enligt principen att ett visst semems sem bildar övergången till ett nytt semem. När till exempel Lennart Hellsing i sin underbara ABC-bok kallar tussilagon för bland annat ”saffranssocka”, ”mässingsklocka” och ”linluggsdocka” i en liten katalogartad vers är det ett gott exempel på en expansion.<sup>46</sup> Sememet /tussilago/ har [gul] och [rund] som centrala sem, och här uppfattar jag /saffranssocka/ som genererat över just semet [gul], medan /mässingsklocka/ rimligen har genererats över [gul] och semen [rund] och [vårblommande]. Det tredje sememet /linluggsdocka/ ser jag som genererat över semet [gul] och semet [fransig]. Vid sidan av den ljudmässiga enhetlighet i texten som följer av rimmen och rytmen bidrar expansionen på detta sätt till en tydlig semantisk struktur.

Där expansionen ger ett semantiskt sammanhang genom att ett visst semems möjliga sem bildar nya semem, gör konversionen det omvända. Konversion innebär att skilda semem, vilka först inte tycks ha något gemensamt, förenas av ett övergripande semem enligt principen att det övergripande sememet har ett eller flera sem gemensamt med de underordnade sememen. När en segelbåt på den svenska västkusten ges namnet ”Hållidej” föreligger en konversion, menar jag. Två semem som inte tycks ha mer gemensamt än sin ljudlighet – det engelska ordet för helg /Holiday/ och båtnamnet /Hållidej/ – kan förenas under sememet /fritidsbåt/ genom att detta semem har semet [fritidsbetonad] gemensamt med sememet /Holiday/ och semet [krängande] gemensamt med sememet /Hållidej/. Båtnens namn är en typisk göteborgsvits – för att förstå den och så att säga ”följa” konversionen krävs att läsaren söker efter båtnamnets

---

<sup>46</sup> Lennart Hellsing, *ABC* [1961], illustrerad av Poul Strøyer (Stockholm, 2002), [s. 23].

signifikans. Om skillnaden mellan expansion och konversion i litterär text skriver Riffaterre:

The text as locus of significance is generated by conversion and expansion. Whereas only the presence of stylistic features, such as tropes, differentiates poetic discourse from nonliterary language, conversion and expansion both establish equivalences between a word and a sequence of words: that is, between a lexeme (always rewritable as a matrix sentence) and a syntagm. Thus is created the finite, formally and semantically unified verbal sequence constituting the poem. Expansion establishes this equivalence by transforming one sign into several, which is to say by deriving from one word a verbal sequence with that word's defining features. Conversion lays down the equivalence by transforming several signs into one "collective" sign, that is, by endowing the components of a sequence with the same characteristic features. Conversion particularly affects sequences generated by expansion.<sup>47</sup>

Exemplen ovan visar i all korthet på vilka tolkningsprocesser som faktiskt låter sig beskrivas med Riffaterres begrepp expansion och konversion. Resultatet är en frilagd struktur som i mycket erinrar om det Greimas kallar en semantisk isotopi, menar jag. Samtidigt visar exemplen emellertid på en svårighet när det gäller användningen av Riffaterres metod. Hans analysmodell för lyrik, det vill säga för relativt korta texter, kan inte utan problem användas för längre texter. Det har nog under referatet av *Semiotics of Poetry* och av Riffaterres senare texter framgått vilken vikt han lägger vid den lyriska texten som en sluten semantisk enhet. Frågan måste ställas om en längre skönlitterär text verkligen äger en sådan enhetlighet, om nu ens all lyrik gör det. Här är Riffaterres definition av signifikans som något annat än en textens fulla betydelse (the total meaning) viktig, menar jag – med Riffaterres analysmodell kan ingen heltäckande texttolkning ges, men väl en undersökning av en viss dynamik som vi uppfattar som typisk för den litterära texten. I så måtto framstår tankegångarna i *Semiotics of Poetry* som fullt relevanta också för min undersökning.

---

<sup>47</sup> Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s. 47.

## En teoretisk avgränsning. Paul de Man och språkets retoriska dimension

Greimas' och Riffaterres arbeten har på flera sätt kritiserats, inte minst av anhängare av poststrukturalistisk litteraturteori. Så har till exempel Paul de Man i flera sammanhang problematiserat de försök att finna en textens betydelse, som de båda har presenterat inom lingvistikens respektive litteraturvetenskapen.<sup>48</sup> Kritiken kan sammanfattas som att Greimas och Riffaterre i sina försök att förklara texten och lägga ut dess betydelse – och då med hjälp av en traditionellt hermeneutisk metod – inte tillräckligt problematiserar själva läsandets fenomenologiska villkor.<sup>49</sup> Hos de Man ställs frågan om vad man läser helt i skuggan av frågan hur man alls kan läsa något. Fokus ligger på läsandet i sig, på läsarens i grunden fruktlösa försök att fullt ut förstå något med hjälp av ett så osäkert medel som språket ändå är. Mot logiken, grammatiken och systematiken i Greimas' semantik eller i Riffaterres litteraturtolkningar ställer de Man något han kallar språkets retoriska dimension, och den läsare som blivit varse denna sida hos språket kommer i sin läsning ständigt finna exempel, "that are irreducible to grammar or to historically determined meaning, provided only he is willing to acknowledge what he is bound to notice."<sup>50</sup>

Så fogar de Man in Greimas och Riffaterre i en lång tradition av strikt vetenskaplig förståelse av naturfenomenen och en därtill hörande logisk språkuppfattning, där det retoriska inte är något mer än

---

<sup>48</sup> Se Paul de Man, "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading" i *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11, 1981:4, Winter, s. 17-35 och densamme, "The Resistance to Theory" [1982] i *The Resistance to Theory, Theory and History of Literature*, vol. 33 (Manchester, 1986), s. 3-20.

<sup>49</sup> I sin recension av Riffaterres *Semiotics of Poetry* hävdar de Man att man kan tala om en "re-lexikalisering" av Saussure hos Riffaterre när denne så starkt betonar språkets entydighet. Han skriver: "He may insist repeatedly on the purely verbal quality of a hypotext which is, in essence, not more than an example-sentence in a grammatical textbook, but the principle that makes the hypogram into a text, the matrix, if one wishes, of the hypogrammatic system is the determined, stable principle of meaning in its full phenomenal and cognitive sense." de Man, "Hypogram and Inscription", s. 26.

<sup>50</sup> de Man, *The Resistance to Theory*, s. 18.

en samling förskönande grepp. Men detta betonande av språkets logiska funktion innebär för de Man inte bara att läsandets komplexitet förbigås utan också att det typiska för litteraturen, själva litterariteten, inte beaktas.<sup>51</sup> För honom är litteraritet ingenting som kan behärskas – det är tvärtom den dimension hos språket som undandrar sig all systematisk utläggning. En orsak till detta är, enligt de Man, att metaforen (som en del av språkets retoriska dimension) till skillnad från grammatiken är relaterad till språket och inte nödvändigtvis till en utomspråklig värld. de Man tillmäter metaforen en textproducerande funktion medan grammatiken per definition relaterar till en utomspråklig verklighet. Just denna latent spänning mellan inomspråklig dynamik och referentiell stabilitet vill de Man se manifesterad i läsandets process. Och mer än så – läsningen tematiserar ständigt retorikens kraft att skjuta grammatiken i sank.<sup>52</sup> Av detta följer att de Mans definition av litteraritet skiljer sig helt från Riffaterres. Där den senare ser ett spel i litteraturen mellan textens ”ungrammaticalities” och den tolkningsvägledning som samma text ändå ger, ser den andre en helt autonom potential hos språket, ett slags absolut otillförlitlighet:

This gives the language considerable freedom from referential restraint, but it makes it epistemologically highly suspect and volatile, since its use can no longer be said to be determined by the considerations of truth and falsehood, good and evil, beauty

---

<sup>51</sup> ”The extension of grammar to include para-figural dimensions is in fact the most remarkable and debatable strategy of contemporary semiology, especially in the study of syntagmatic and narrative structures. [...] This tendency to replace a rhetorical by a grammatical terminology (to speak of hypotaxis, for instance, to designate anamorphic or metonymic tropes) is part of an explicit program, a program that is entirely admirable in its intent since it tends towards the mastering and the clarification of meaning.” Ibid., s. 15.

<sup>52</sup> ”In a genuine semiology as well as in other linguistically oriented theories, the referential function of language is not being denied – far from it; what is in question is its authority as a model for natural or phenomenal cognition. Literature is fiction not because it somehow refuses to acknowledge ‘reality,’ but because it is not *a priori* certain that language functions according to principles which are those, or which are *like* those, of the phenomenal world. It is therefore not *a priori* certain that literature is a reliable source of information about anything but its own language.” Ibid., s. 11.

and ugliness, or pleasure and pain. Whenever this autonomous potential of language can be revealed by analysis, we are dealing with literariness and, in fact, with literature as the place where this negative knowledge about the reliability of linguistic utterance is made available.<sup>53</sup>

Så kan de Man mot slutet av essän "The Resistance to Theory" också staka ut ett nytt område för litteraturvetaren, ett sant retoriskt läsande nämligen, "clear of any undue phenomenalization or of any undue grammatical or performative codification of the text".<sup>54</sup> Det avslutande stycket är värt att citera i sin helhet:

Such a reading would indeed appear as the methodical undoing of the grammatical construct and, in its systematic disarticulation of the *trivium* [logiken, grammatiken och retoriken, min anm.], will be theoretically sound as well as effective. Technically correct rhetorical readings may be boring, monotonous, predictable and unpleasant, but they are irrefutable. They are also totalizing (and potentially totalitarian) for since the structures and functions they expose do not lead to the knowledge of an entity (such as language) but are an unreliable process of knowledge production that prevents all entities, including linguistic entities, from coming into discourse as such, they are indeed universals,

---

<sup>53</sup> Ibid., s. 10. När de Man i sina analyser hävdar den retoriska läsningens giltighet gör han samtidigt ett grammatiskt grundat anspråk på att säga något om textens sanna väsen, menar hans kritiker. Att denna essentialistiska förutsättning inte rimmar med de Mans egen teori om språket och litteraturen betonas av Michael Gustavsson: "Förklaringen att texten dekonstruerar sin grammatiska mening förutsätter att de Man tar sin egen teoretiska representation för en i logiskt-kognitiv mening sann representation av texten. Uppfattningen att bilden på ett riktigt sätt representerar den verkliga textens väsen bygger på att de Man här accepterar den transcendens till kunskapsobjektet som följer av den logiska epistemologi han på annat håll så ivrigt kritiserar." Gustavsson, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exempen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 32 (diss. Uppsala, 1996), s. 140.

<sup>54</sup> Ibid., s. 19.



consistently defective models of language's impossibility to be a model language.<sup>55</sup>

Jag har givit de Mans kritik av Riffaterre ett visst utrymme här, eftersom hans teorier om språkets fundamentala otillförlitlighet tycks ha påverkat de mest aktuella studierna av Almqvists *Amorina* och Livijns *Spader Dame*. Jag tänker främst på den tongivande läsning av *Amorina* som presenteras av Horace Engdahl i *Den romantiska texten* (1986). I det tredje kapitlet diskuteras Engdahls resultat mer ingående; här vill jag bara poängtera skillnaden mellan hans utgångspunkt och de läsningar som jag kommer att presentera. Mitt försök att analysera passager i Dahlgrens, Almqvists och Livijns texter i termer av humor är en ansats som skiljer sig från de Mans och Engdahls uppfattning om text överhuvudtaget. Det är belysande att jämföra likheterna nedan mellan en central passage i Engdahls analys av *Amorina* och studien av Yeats' dikt "Among School Children" i Paul de Mans *Allegories of Reading* (1979) – utgående från en retorisk figur i enbart en strof lägger de Man fram en tolkning som visar på det absolut tvetydiga i texten:

This hint should suffice to suggest that two entirely coherent but entirely incompatible readings can be made to hinge on one line, whose grammatical structure is devoid of ambiguity, but whose rhetorical mode turns the mood as well as the mode of the entire poem upside down. Neither can we say [...] that the poem simply has two meanings that exist side by side. The two readings have to engage each other in direct confrontation, for the one reading is precisely the error denounced by the other and has to be undone by it.<sup>56</sup>

Också Engdahl finner i sin tolkning av *Amorina* vad man i anslutning till de Man kan kalla en "inkompatibel läsning" och vill se den som typisk för det ironiska skrivsätt som enligt honom manifesteras i romanen:

---

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven & London, 1979), s. 12.

Det åstadkommer en oberäknelig omvändbarhet i de motsatspar, på vilka meningsproduktionen 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.<sup>57</sup>

En sådan uppfattning utesluter naturligtvis möjligheten att beskriva en "oberäknelig omvändbarhet" i termer av humor, och så vill också Engdahl i sin studie visa att det av tidigare forskning postulerade betydelsefundamentet i romanen – nämligen att Amorina vore en "kristuslik" försonare för sin släkt – tvärtom kan uppfattas som något parodiskt. Denna ansats är mycket intressant, men i bedömningen av den spänning som råder mellan oberäknelig omvändbarhet och eventuella betydelsefundament i helt andra texter av Almqvist får Engdahl problem. Då han inte kan visa att tolkningsgrunden också där kan uppfattas parodiskt, tycks han uppfatta dess närvaro som en eftergift åt tidens ideologi och talar om "inslag hos Almqvist [vilka] alltid är desarmerade, kringgärdade av försoningsscheman" ja, rentav om "försiktighetsmått".<sup>58</sup> Sådana omdömen förlorar emellertid i kraft om man i stället väljer att betrakta dynamiken mellan det omvändbara och det fundamentala som en form av humor, menar jag.

---

<sup>57</sup> Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (diss. Stockholm, 1986), s. 205.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 188.

## 1. *Mollbergs epistlar* (1820)

### Den gudomliga flickan med arraksbuteljen

*Mollbergs epistlar* består av två häften, varav det första anger 1819 som tryckår och det andra 1820.<sup>59</sup> Mitt intresse gäller här främst det första häftet och de tre kapitel det består av. De rubriker som inleder kapitlen är i hög grad beskrivande och är värda att citeras i sin helhet. Först får läsaren ta del av några ”*Commentarier* öfver månskenet i Haga den 5 September anno 1819, vid höstlöfvens fall, Brunsvikens spegel och glasens klämtning på Stallmästargården”, sedan följer ett ”Tal, hållit i Stormasten på Skeppet Hilarius Bonvivant vid reddan af Drottningholm, under vimplars fläkt, vågors sqvalp och de sköna fröknarnas tripp tripp i Floras park: klingar behagligt vid fyllda glas” och slutligen erbjuds några ”Skönhetslinier tecknade på en klippa nära Brunsvikens strand, vid åsynen af en englaskön, badande flicka”. Det andra och mer omfattande häftet – ”*Mollbergs epistlar. Djurgården den första maji. En Camera optica uti Nio taflor*” – skiljer sig i flera avseenden från det första och behandlas här inte lika ingående. Min undersökning syftar inte till någon heltäckande analys, utan jag riktar intresset mot några för mig mycket komiska scener.

Som framgår av de skilda kapitelrubrikerna är Dahlgrens text inte någon vissamling i anslutning till Carl Michael Bellmans *Fredmans epistlar* (1790). Det är överhuvudtaget svårt att genrebestämna verket, då det retoriskt strukturerade talet blandas med parodier på predikan och såväl dramatiska som lyriska textpassager fogas in i den berättande texten. Som ett gemensamt drag för det första häftet som helhet vill jag i stället lyfta fram den kommunikativa situationen. I det första häftets första kapitel kan vi läsa om hur någon uttolkar månskenets förtrollning av naturen runt Haga för någon, i det andra kapitlet om hur någon anställer en betraktelse över naturen och ruset i

---

<sup>59</sup> [Carl Fredrik Dahlgren], *Mollbergs epistlar* (Stockholm, 1819) och [Carl Fredrik Dahlgren], *Mollbergs epistlar. Djurgården den första maji. En Camera optica uti Nio taflor. Andra Häftet* (Stockholm, 1820). Båda häftena tycks ha utkommit år 1820, se Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, tredje, fullständigt omarbetade upplagan, utgiven av Henrik Schück, del 5 (Stockholm, 1929), s. 163.

ett tal för någon och i det tredje, slutligen, om hur någon tecknar en bild för någon av något som tycks vara en flickas nattliga bad i Brunnsviken. Ett annat förenande drag är att de platser som skildras i texten alla befinner sig utom tullarna, där Stockholm övergår i idyll. En avgörande likhet, till sist, är att inget av det som uttolkas, avhandlas eller avbildas framstår som något faktiskt. Det som kommuniceras i det första häftet av *Mollbergs epistlar* står i det första kapitlet under inflytande av ett trolskt månsken, i det andra av ett präktigt rus och i det tredje av en drömlig förtjusning. Vad gäller det andra häftet, vars bilder inte förmedlas av ett mer eller mindre tydligt framträdande textjag (textkommentatoren, punschbålstalaren eller den betraktande konstnären) utan av en oftast osynlig berättare, uppvisar stockholmarnas första maj-firande direkt karnevaliska drag. Det slags fakticitet som kunde ha följt av berättarteknikens mer objektiva distans ointetgörs emellertid av de mopsar och troll, borgarmadamer och älvor som utgör folklivet ute på Djurgården.

I *Mollbergs epistlar* finns ingen plats för sunt förnuft, än mindre för god smak – allt är, som det sägs i företalet till läsaren, ”några poetiska uppsatser, hvaraf de flesta varit ögnablickets utgjutelser”.<sup>60</sup> Här kan man ställa sig frågan hur en ”ögnablickets” utgjutelse kan presenteras i form av en uppsats, vare den nog så poetisk. Den ena termens nästan omedvetna direkthet kan tyckas oförenlig med det överlagda och ordnade som kan förväntas av en uppsats. Den läsning som jag vill presentera här utgår emellertid från att *Mollbergs epistlar* som text betraktad i högsta grad bör ses som en samling ”poetiska uppsatser” – alltså som ett språkligt konstverk med en tematisk enhetlighet och en viss överordnad struktur – samt att den estetik som verket ger uttryck för bäst förstås om man ändå behåller frasen ”ögnablickets utgjutelse” i minnet. Liknande ord användes av Johan Henrik Kellgren i företalet till *Fredmans epistlar*. I försvaret av Bellmans egenart och brist på decorum hävdade Kellgren där som bekant geniets rätt att sätta sig över alla slags regler och använde ordet ”ögnablicksskapelser” för att beskriva epistlarna. Liksom fallet var med *Fredmans epistlar* bör

---

<sup>60</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, företalet till första häftet.

också *Mollbergs epistlar* läsas med skaldens känsla, ynglingens hjärta och med glaset i handen, tycks företalet vilja säga oss.<sup>61</sup>

Detta givet vill jag först presentera en undersökning av det dominerande symbolkomplexet rörande "ljus" i det första häftet av *Mollbergs epistlar*, vilket i de tre kapitlen främst realiserar i form av skildringarna av en "måne", en "sol" och en "stjärna". I termer av expansion och konversion, men också av hypogrammatiska relationer, försöker jag beskriva den spänning som etableras i dessa passager, en spänning som kan relativiseras av en ofta absurt verkande logik. Vidare föreslår jag en matrissats som enligt min mening genererar hela symbolkomplexet och de tre skilda realiseringarna av "måne", "sol" och "stjärna". I ett därpå följande avsnitt undersöks sedan det andra häftet av *Mollbergs epistlar* med särskilt fokus på den skildring av "törst" som ges i det andra häftets sjätte tavla. Efter att ha diskuterat det spänningsfyllda i dessa delar av *Mollbergs epistlar* som ett till stora delar humoristiskt fenomen, försöker jag i ett andra steg sedan komparativt relatera Dahlgrens verk några samtida texter, där det huvudsakliga intresset ägnas Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* och den diskussion om humor och *Witz* som förs där. Kapitlet avslutas med en sammanfattning. Men först något om hur verket har diskuterats i tidigare forskning.

---

<sup>61</sup> Se Kellgren i företalet: "Olycklig den, som utan öra och röst vil dömma om dessa Arbeten: men brottslig den, som efter vanlige Reglor vågar at granska hvad ej kan jämföras, hvad som varit utan Mönster, och skall blifva utan efterföljd. Och dessa Skrifter af eget slag, som icke blifvit anlagde på en öfvertänkt plan, icke vers för vers bildade, sammansatte, polerade: men ögnablicksskapelser, men kjusnings utbrott, men foster af sann ingifvelse, som, om jag så får säga, helgutne frambrustit ur en lågande bildnings sköte – har man väl rätt at kalla dem *Arbeten*? at anse dem som *Författade*? [...] Äg Skaldens känsla, äg Ynglingens hjerta, älska, drick, sjung: och du skall se dessa fel förvandlas til Snilledrag; eller skall du ej se dem." Citerat efter Johan Henrik Kellgren, *Samlade Skrifter*, utg. av Sverker Ek et al., Svenska författare utg. av Svenska Vitterhetssamfundet, IX, 5:1 (Stockholm, 1946), s. 245.

## Forskningsöversikt

När det gäller uppfattningarna om *Mollbergs epistlar* eller andra verk av Dahlgren i tidigare forskning kan två aspekter framhävas. För det första tycks det ha dröjt länge innan Dahlgrens rätt märkliga skrivsätt uppfattades som följden av en medvetet vald estetik. Ofta nog har den underliga stilblandning eller de oväntade metaforer som förekommer i *Mollbergs epistlar* förklarats genom hänvisningar till Dahlgrens bristande smak eller sviktande förmåga.<sup>62</sup> För det andra har Dahlgren, i den mån Jean Pauls betydelse för svensk romantik diskuterats mer ingående, ofta fått stå tillbaka för större författare och deras verk, som till exempel Almqvists *Amorina* och Livijns *Spader Dame*.

Knut Fredlund ger i *Carl Fredrik Dahlgren. Hans lif och diktning* (1903) en monografi över Dahlgrens verk, dock utan att gå in på *Mollbergs epistlar*. Monografen har en stark biografisk tendens, med alla de för- och nackdelar detta medför. Så följs de hänvisningar som exempelvis görs till Jean Paul aldrig av en diskussion huruvida Dahlgren tillägnat sig något av dennes estetik, än mindre av en diskussion om vilken funktion de komiska dragen i Dahlgrens verk har. Man får intrycket att Fredlund har haft svårt att se en samlad konstvilja bakom Dahlgrens verk, vilket gör att han i sin studie ibland faller tillbaka på rena värdeomdömen, som när han till exempel tillskriver Dahlgren en brist på kompositionsförmåga.<sup>63</sup>

En kort diskussion om Jean Pauls betydelse för Dahlgrens författarskap presenteras av Olle Holmberg i en *Samlaren*-artikel (1920). Holmberg understryker att den humor och de kast mellan det patetiska och parodiska som återfinns i Dahlgrens verk är en direkt influens från Jean Paul och nämner i sammanhanget det ”humoristiska bisarreriet, den oupphörliga växlingen mellan högt och lågt”.<sup>64</sup> Då huvudintresset främst gäller Almqvists verk *Amorina*, följer Holmberg emellertid inte upp detta spår.

---

<sup>62</sup> Se till exempel Schück & Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, s. 165.

<sup>63</sup> Knut Hjalmar Fredlund, *Carl Fredrik Dahlgren. Hans lif och diktning. En litteraturhistorisk studie, I* (diss. Göteborg, 1903), s. 146.

<sup>64</sup> Holmberg, ”Några motiv i *Amorina*”, s. 87. Se även densamme, *C.J.L. Almqvist. Från Amorina till Colombine* (diss. Lund; Stockholm, 1922), s. 36.

En mer övergripande undersökning av Dahlgrens stil och humoristiska tendens presenteras i en studie av Erik Axel Karlfeldt (1924). Som influenser bakom *Mollbergs epistlar* och andra verk av Dahlgren nämns ”den romantiska ironien”, Jean Paul och den engelske författaren Lawrence Sterne. Trots att Karlfeldt understryker Jean Pauls betydelse i sammanhanget tillmäter han den blandning av komiskt och sublimt som han till exempel finner i *Mollbergs epistlar* ingen av Dahlgren intenderad funktion. Det gör att också Karlfeldt tillgriper värdeomdömen. ”Från naturapoteos övergår författaren plötsligt till naturparodi”, skriver han och fortsätter kritiskt: ”Av de hopade liknelserna om månen äro somliga sinnrika, men andra krystade.”<sup>65</sup> Överhuvudtaget tycks det som om Karlfeldt anser att Dahlgren aldrig lyckades höja sig över det kvicka och bli en sann humorist, att han helt enkelt saknade den rätta begåvningen för det: ”Ogenomförda, brustna och grumlade bilder komma i mängd på Dahlgrens konto.”<sup>66</sup>

Henry Olsson (1937) kommer med en intressant anmärkning beträffande Bellmantraditionens betydelse för receptionen av Jean Paul i ett sammanhang som främst rör Almqvist, men även Livijn och Dahlgren. Olsson vill förklara deras problematiska förhållande till fosforismen med att de låtit sig påverkas av Jean Paul, dock utan att det skulle vara fråga om ett passivt övertagande av dennes stil:

Det bör emellertid betonas, att det är en i mycket *nationaliserad* Jean-Paulstil som bryter igenom, man kan säga Jean Paul med en tillsats av Bellman. Detta gäller Dahlgren och Livijn och det gäller – genom Dahlgren – också Almqvists *Amorina*, med ett ord hela den nya oppositionen mot fosforismen. Det resulterar å ena sidan i en mustigare komik, mera bullrande och burlesk än hos den tyska förebilden, å andra sidan i en strömning till folklighet och nationell realism gärna med lokalisering till Stockholms omgivningar.<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> E[rik] A[xel] Karlfeldt, *Carl Fredrik Dahlgren. En bild ur svensk romantik för hundra år sedan* (Stockholm, 1924), s. 58.

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 107.

<sup>67</sup> Henry Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836* (Stockholm, 1937), s. 94.

Olssons anmärkning är värdefull, men hans diskussion om ”oppositionen mot fosforismen”, en opposition som dessutom skulle ha parats med en önskan att närma sig en ”nationell realism”, kan problematiseras något. Jag ställer mig frågan här om denna opposition och denna realism inte kan tolkas som att Dahlgren helt enkelt intog en annan position än fosforisternas i den tidens romantiska diskurs.

Det är först Stig Hallgren (1988) som på allvar intresserar sig för Dahlgren som en romantisk prosaberättare, influerad av Jean Paul. Hallgrens beläsenhet i Jean Pauls romaner och i *Vorschule der Ästhetik* gör det lätt för honom att relatera scener, motiv och stildrag hos Dahlgren till den tyske förebilden. Av intresse för min studie är kanske främst Hallgrens polemik mot den forskning som velat se Dahlgren som en realistisk berättare, vilken inte riktigt förmådde frigöra sig från romantiskt tankegods och bli en, med Hallgrens ord, ”passabel realistisk berättare”.<sup>68</sup> Men ett sådant synsätt gör inte Dahlgren rättvisa, menar Hallgren. Ett närmande som är mer lyhört för den estetik Dahlgren företräder och den roll Jean Paul spelade i sammanhanget är att föredra:

Dahlgren framställs som en realistisk sökare, som till sist finner sin ”rätta väg”. Ingenting kan vara felaktigare. [...] Dennes författarinsats i vår litteratur måste betraktas mot bakgrunden av hans försök att sammansmälta Jean Paul och Bellman i ett personligt uttrycksspråk.<sup>69</sup>

Också från Bellmanforskningens område har intresset riktats mot *Mollbergs epistlar* – så har till exempel Johan Stenström i en ännu opublicerad studie undersökt Dahlgren som en företrädare för det tidiga artonhundratalets Bellmantradition och samtidigt påvisat de många intertextuella relationer som finns mellan *Mollbergs epistlar* och Bellmans diktning i stort.<sup>70</sup> Stenström uppehåller sig också vid

<sup>68</sup> Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 94.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Jag vill här rikta ett varmt tack till Johan Stenström för att han har låtit mig ta del av sin forskning. Se även densamme, ”’Det ofullkomnade geniet har mer att ge i arv’ – Karlfeldts minnesteckning över Carl Fredrik Dahlgren” i *Mellan myrten och rönn. Tolv texter om Erik Axel Karlfeldt*, Karlfeldtsamfundets skriftserie, 30, red. Hans Landberg (Stockholm, 1998), s. 184-197 och



den bruksfunktion som delar av Dahlgrens text kan ha haft – att det tal nämligen som förekommer där också har uppförts vid något tillfälle under skämtsamma former. Stenström sätter även titeln *Mollbergs epistlar* i samband med den pseudonym ”Mollberg”, som Dahlgren senare antog i sällskapet Gröna Rutan, ett förhållande som ytterligare stärker teorin om att delar av texten en gång har uppförts under organiserade former.

Den undersökning av *Mollbergs epistlar* som jag vill presentera behandlar emellertid inga sådana sociologiska och biografiska aspekter, utan kan ses som ett försök att ytterligare underbygga Hallgrens tes om Jean Pauls betydelse för Dahlgrens författarskap. Men först presenterar jag ett antal närläsningar av några spänningsfyllda och för mig mycket komiska passager i det första häftet av *Mollbergs epistlar*.

### Månen som ”prest” och ”kopplare”

De ”commentarier” över månskenet som inleder *Mollbergs epistlar* riktas tydligt till en publik, som om denna publik vore närvarande och själv kunde se vad detta månsken gör med naturen ute på Haga. Greppet att apostrofera en närvarande åskådare känns igen från *Fredmans epistlar*, men det som åskådarna uppmanas att se är inte någon Ulla eller Movitz utan en antropomorf natur: ”Ligger ej Haga, mine bröder, der i det darrande, retande månskenet, som en suckande flicka, med halföppna ögon, med handen under kind?”<sup>71</sup> En rad exempel anförs sedan för att övertyga åskådarna om bärigheten i denna liknelse; så ligger månskenet över Haga såsom ”chemisens hvita silfverskir” över en naken, blygsam flicka, ”kullarne häfva sig och andas, liksom lefvande bröst” och ”den gula af höstlöf utsirade shawlen” ligger fladdrande vid flickans fötter.<sup>72</sup> Den människolika natur som så konsekvent tematiseras i *Mollbergs epistlar* skulle nog

---

densamme, ”Carl Fredrik Dahlgren och 1800-talets Bellmantradition” i *Bellman 1998 – och sedan?* Symposium om Bellman och framtidens Bellmansforskning i Växjö 24-25 april 1998. Växjö universitet. Acta Wexionensia. Humaniora, 3, red. Anders Ringblom (Växjö, 1999), s. 67-81.

<sup>71</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 1.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 1f.

tyckas främmande i *Fredmans epistlar*, för att inte tala om den extas som textjaget försätts i inför anblicken av den kvinnovordna naturen:

Hvilken afton! hvilken strålande glans! Jag kan icke gråta, icke skratta, icke sucka! ty det rörde någon ting som är öfver alla tårar, allt saligt hänförande, och som uttrycker sig i denna stund. Det är ett Guds leende, då han skapade den första qvinnan, och såg henne vaknad mellan träden i månskensqvällen gifva första kyssten åt den älskade – dock jag tystnar, ty jag kan icke uttrycka, hvad jag känner.<sup>73</sup>

Bakom bilden av ”den suckande flickan” och hennes lätt borgerliga attribut ”chemise” och ”shawl” döljer sig en epifani, menar jag. Textjaget tystnar eftersom han är nära undret – såsom Gud en gång skapade kvinnan, skapar Hans ljus (här förmedlat av månen) inför åskådaren en flicka av Hagas berg och kullar. För den uppmärksamme upprepas bibelns skapelseunder ständigt i naturen, tycks textjaget säga oss. Det faktum att textjaget inte förmår uttrycka vad han känner inför detta under är ett gott exempel på att *Mollbergs epistlar* som text i hög grad ansluter till äldre retoriska textmönster; i det här fallet handlar det om den retoriska figuren *aposiopes*.<sup>74</sup> I månskenet denna höstkväll har Haga förlorat nästan all geografisk anknytning och framstår huvudsakligen som en läsbar text, vilken nu textjaget försöker utlägga för åhörarna. I denna ”naturens bok” är månen ”ett stort ord, som börjar kapitlet om natten”, stjärnorna ”bokstäfverna” och solen ”ett cursivt ord, som ingen kan öfverhoppa, emedan det bränner i ögon och hjerta, och betyder: *Jehova; Gud*.”<sup>75</sup>

Att läsa *Liber Naturae* i syfte att bättre förstå Gud är ett mycket gammalt försvar för naturstudier, och som metafor vann den åter i

---

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

<sup>74</sup> En *aposiopes* beskrivs i handböckerna som ett avbrott i en tankegång eller som en längre tystnad. Avbrottet kan ha sin orsak i en verklig eller ”såsom verklig” framförd motsats mellan talarens känslotillstånd och själva talsituationen. Se Gert Ueding & Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode*, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart & Weimar, 1994), s. 322f.

<sup>75</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 3.

kraft under romantiken.<sup>76</sup> Ändå är greppet rätt oväntat att föra samman solen – ”betyder *Jehova; Gud*” – med den suckande flicka och de hävande bröst vilka framträder för textjaget i månskenet. Och fortsättningen är häpnadsväckande:

*Commentarie öfver månen:*

Månen är nattens blanka ansigte, det kunde också vara någon ting tvertom. Månen är hanrej, derföre är han blek och har fått horn. Månen liknar djefvulen, ty han uppväcker, som denne i helvetet, ebb och flod på jorden. Månen är en enerverad Sultan, som blek uppstiger i sitt Harem, spatserar i himmelsparker, ser på tärnorna, kysser en och annan, gäspar, kastar sig i molnens dunbäddar, glor och blundar, hvilat sig lutande mot sängstolparne (bergen), och krymper slutligen med hvarje dag ihop, allt eftersom hornen börjar att skjuta ut i pannan. Hans ansigte är skrynkligt och fullt af husliga bekymmer. Månen är en drönare i den stora himmelska bikupan, solen visen, stjernorna silfverbien, som om qvällarna utflyga på det stora blåa blomsterfältet, suga purpur ur aftonrodnans rosor, hoppa från molnsky till molnsky, än hänga som drufvor klasvis med benen ihop, än sprida sig som skimrande punkter åt alla håll och bära gullgula ben. Månen är en tjufpojke, som tror, att vi äro ankor i naturens stora dam, ty han kastar månstenar ned på oss. Månen är en garnhärfva, som Syster Freja nystar deruppe i skyn och vid månadens slut utnystar. Månen är en holländsk ost, hvarpå de Holländska sjökaptenerna i saligheten

---

<sup>76</sup> Se Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948], 11. Auflage (Tübingen & Basel, 1993), s. 323-329 för en längre genomgång av begreppets historia sedan antiken. Av filosofen Bonaventura jämfördes till exempel *Liber Naturae* med bibeln, *Liber Scripturae*, och med tiden kom naturens bok att betraktas som ett förråd av exempel för predikobruk: ”Das Buch der Natur sollte für den Prediger dem Bibelbuch als Stoffquelle zur Seite treten.” *Ibid.*, s. 323. Begreppet kom med tiden att förlora mycket av sin religiöst-spekulativa konnotation, men i *Mollbergs epistlar* är denna aspekt viktig. När månen, stjernorna och solen uppfattas som ord och bokstäver där, låter det kanske som en lustig metafor men det kan också handla om ett halvt citat av den senantike filosofen Plotinos, som i en berömd passage liknar stjernorna vid bokstäver på himlen. Se *ibid.*, s. 311f.

frukostera. Månen är en blank riksdaler i den himmelska riksbanken, stjernorna plåt- och tvåskillingsstycken. Månen är en student; kl. 6 a 7 kommer han brusig, rusig och rosenröd uppskjutande från oceanens krogar på himmelen, slutligen börjar han återfå sin bleka studerfärg, börjar att bläddra i bokluntorna (målnen) och tar stundom frihetsmössan (månringen) på sig – hvilket alltid betyder oväder och ofred i naturen. Månen är nattens trollkittel: Månen är en Schellingian, enligt det allmänna begreppet om slika ting, ty ljuset borgar han från den stora Platonska filosofen Solen, han fördrager ej dagen, lefver häldst i natt och Mysticism, gifver åt alla andra föremål en egen besynnerlig anstrykning, skapar svärmare. – Månen är en Katholsk prest, som står mellan himmelens altarljus med chorkåpan på sig, och stänker vigvatten (daggen) omkring sig ned på jorden.

Månen är jordens laquej, dock – – hvarföre smäda honom? Hur mången gör han icke lycklig? De flesta kyssar gifvas ju i månskenet. Hvem skulle vilja smäda den hedersmannen? Visst är han en kopplare, men ljuf, en älskansvärd kopplare.<sup>77</sup>

Tidigare tystnade textjaget eftersom han var nära skapelseundret – månskenets inverkan på naturen tycktes honom gudomligt. Frågan är hur denna talträngdhet kan förklaras, när hans uppmärksamhet sedan vänds mot själva månen. Är inte övergången från ordlös mystik till en sådan profanerande metaforkedja direkt absurd, för att inte säga hädisk? Vilken plats har en ”sultan”, en ”tjufpojke” och en ”kopplare” i en kommentar till naturens bok, som ju ges i analogi med bibelkommentaren och därmed också äger något av dess giltighet? Flera tolkningsmöjligheter öppnar sig för läsaren här, menar jag. Det kan till exempel handla om en olöslig konflikt mellan läsningen av solen som ”*Jehova; Gud*” och av månen som en ”älskansvärd kopplare”, vilket skulle göra det möjligt att läsa de första sidorna av *Mollbergs epistlar* som ett stycke ideologikritik. Högt och lågt, gudomligt och mänskligt, allt faller ju samman till ett intet. Föreställningen om bibeln och naturen som två likvärdiga

---

<sup>77</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 3 ff.

kunskapskällor drivs därmed in absurdum. En hel tanketradition kastas alltså över ända, utan att någon ny meningsfullhet erbjuds.

Den läsning som jag vill utveckla här nedan innebär emellertid ett försök att se den här tematiserade spänningen mellan högt och lågt som möjlig att upplösa humoristiskt med hjälp av en absurd logik, och då alltså verkligen betrakta solen, vilken är ”*Jehova; Gud*”, som ett för textpassagen givet betydelsefundament. Det gäller då att visa hur ett sådant fundament kan tillåta metaforer för månen enligt mönstret en ”sultan”, en ”tjufpojke” och en ”kopplare”. En sådan läsning bör i anslutning till Riffaterre inrikta sig på textens signifikans, då ju kommentarens ogrammatiskhet hindrar allt sökande efter mening. Vad vi ser är en högst problematisk expansion av sememet /måne/. Dess [blekhet] realiseras i termer av mänsklig ansiktsfärg, dess [rundhet] i termer av holländska ostar och svenska mynt, dess [föränderlighet] i termer av garnnystan, dess [jordnärlighet] i termer av tjänstefolk och, slutligen, dess [ljusförmedlande] funktion i termer av teologi respektive prostitution. Den mängd fullständigt disparata metaforer som passagen innehåller ställer läsaren inför ett problem – vad är då månen, om den kan liknas vid snart sagt allt? Och hur kan ett och samma sem, den [ljusförmedlande] funktionen, samtidigt realiseras i en metafor hämtad från teologins område och i en metafor med anknytning till prostitutionens värld? Som framgår beskrivs månen som samtidig ”prest” och ”kopplare” i citatet ovan.

Expansionen av sememet /måne/ i kommentaren framstår kanske som mindre problematisk, om läsaren uppmärksammar den kommunikativa situation som kommentaren hör hemma i. Här erbjuder ett led i den retoriska bevisföringen en viss konversion, menar jag. Den kommentar över månen som texttjaget ger vill ju övertyga åhörarna om ett visst sakförhållande, och i denna argumenterande framställning har texttjaget enligt retorikens regler möjlighet att gripa tillbaka på en *amplificatio*. Termen står egentligen för en förstörande beskrivning, och bildar i form av *incrementum* (en stegring), *comparatio* (en jämförande beskrivning), *rationatio* (en slutsats) och *congeries* (en hopning av beskrivningar) en undergrupp i bevisföringens konst.<sup>78</sup> Här kan man visserligen invända att den metafor för månskenet som ges på sidan två i det första häftet,

---

<sup>78</sup> Ueding & Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik*, s. 335f.

nämligen en ”Gudakys på naturens barm”, vore ett bättre exempel på en *amplificatio* än de metaforer som återfinns i kommentaren på sidan tre. Kan en ”hanrej”, en ”sultan”, en ”tjufpojke” och en ”garnhärfa” verkligen användas i en förstorande beskrivning? Egentligen inte, men *amplificatio* kan också vändas till sin motsats, till en så kallad *minutio* (en förminskande beskrivning). I en tyskspråkig retorikhandbok beskrivs deras användande så:

Das Verfahren der *amplificatio* [och *minutio*, min anm.] besteht darin, daß der Redner die Vorteile oder Nachteile einer Sache in einer mehr als realen Deutlichkeit parteiisch herausarbeitet, weshalb die *amplificatio* für die Beweisführung unverzichtbar ist: durch sie erhalten die Beweismittel das nötige Gewicht. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die Verbindung zwischen der *amplificatio* und der *perspicuitas* [klarhet, min anm.] erhellen: die Funktion der *amplificatio* ist die in affektischer Dimension gesteigerte *perspicuitas*. Die Richtung, in der die Darstellung gesteigert wird, ist dabei völlig offen: die *amplificatio* kann sowohl auf das Erhabene als auch auf das Niedrige zielen, auf das Ernste ebenso wie auf das Lächerliche oder Komische und somit unter Anwendung der Tropen und Figuren jede Abstufung des Affekts bezwecken.<sup>79</sup>

Kommentaren över ordet ”måne” i naturens bok, så som den citerats ovan, kan läsas som en medvetet övertydlig och komisk beskrivning i syfte att nå ett slags affektfylld klarhet, menar jag, ett förhållande som kan förklara denna mängd metaforer rörande snart sagt varje sem som kan knytas till sememet /måne/: dess [blekhet], dess [rundhet], dess [mångård] och så vidare. Frågan är då om någon klarhet verkligen har uppnåtts. Det tycks som om den konversion som den retoriska figuren /*minutio*/ erbjuder bara förklarar metaforernas mängd och den stilnivå de hör till, men inte deras problematiska utformning. Enbart *minutio* ger ingen tillfredsställande förklaring till det ogrammatiska i kommentaren, och med Riffaterre kan man säga att enbart detta konversionserbjudande tecken inte gör texten till litteratur. Endast det hypogram kan göra detta, som också förmår att lösa upp den

---

<sup>79</sup> Ibid., s. 271.

ogrammatiskhet det innebär att månen beskrivs dels som ”prest”, dels som ”kopplare”.

Det direkt motstridiga hos metaforerna i kommentaren ovan uppfattar jag som hypogrammatiskt genererat ur klichén om det jordiska livet *sub luna*. Begreppet härrör från den medeltida världsbilden, i vilken man ansåg att månen, och jorden under den, var underkastade förändringens och obeständighetens lag, till skillnad från de fixa stjärnorna och det himmelska paradiset som antogs ligga bakom dem. I denna föreställning intar månen en förmedlarroll genom att den befinner sig i gränslandet mellan det absoluta och det relativa. Detta tematiseras också i texten, när månen får sitt ljus från ”*Jehova; Gud*” men själv är något ständigt ”tvertom”. Själv föränderlig vittnar den alltså om det eviga. När månen sägs vara ett ansikte med växande horn, en ost som förtärs stycke för stycke eller ett nystan som för varje dag allt mer nystas upp, förs den därmed närmare vad man kunde kalla en jordisk position. Ställd mot sememet /Gud/ med dess centrala sem [evig], [oföränderlig], [obeskrivbar] och [absolut] framstår sememet /måne/ som [tidsbunden] och [föränderlig], [beskrivbar] och [relativ]. Den ”sultan”, den ”ost” och den ”laquej” som återfinns i sammanhanget måste alltså inte uppfattas som försök att profanera föreställningen om Gud och det gudomliga – tvärtom bekräftar dessa metaforer för månen det ofattbara och översinnliga i gudomen. Ambiguiteten är skenbar, och vid närmare betraktelse visar sig också motsättningen mellan metaforerna för månen som ”prest” och ”kopplare” vara en paradox, menar jag. De båda metaforerna är då exempel på det Riffaterre kallar dubbeltydiga interpretanter, det vill säga ord som med bibehållen betydelse kan återfinnas i vitt skilda kontexter och som kan ge en vägledning när det gäller hur en viss tolkningssvårighet ska lösas.<sup>80</sup> I en första läsning är det ganska tydligt att ”kopplare” har med prostitution att göra och därför i hög grad verkar ogrammatiskt efter liknelsen om den katolske prästen. Men om vi under en andra läsning tar hänsyn till hela ”kommentaren” över

---

<sup>80</sup> Vinge har förklarat förhållandet så: ”Vissa tecken, *interpretanter*, leder läsaren i den betydelsebildande läsningen, till exempel en titel, ett visst ord, en referens till en känd text, en genrebeteckning. Vissa interpretanter kan vara dubbeltydiga, ’dual signs’, genom att de förenar två associationsräckor eller ger upphov till dubbla betydelse av en hel svit av ord.” Vinge, ”’Skaldens natt’ och poesins semiotik”, s. 9.

månen samt till klichén *sub luna* dominerar emellertid semet [kärleksförmedlare] i sememet /kopplare/. ”Kärlek” står då för det ljus Gud låter strömma ner över sin skapelse och som är ett tecken på hans kärlek till allt. Med ”förmedlare” avses då månen som himlakropp, på så sätt att den återkastar (det gudomliga) solljuset, men även den i äldre tradition vanliga föreställningen om att månen står för en gräns mellan den sublunarskt föränderliga ändligheten å ena sidan och det eviga och oändliga å den andra. I en sådan läsning framstår spänningen mellan textens ”kopplare” och ”prest” som möjlig att relativisera, då de som semem betraktade delar ett centralt sem [förmedlare av kärlek]. En sådan läsning understöds också av den redan citerade metaforen för månskenet som en ”Gudakysst på naturens barm”. Effekten av denna dynamik mellan en i texten etablerad spänning och den därpå följande relativiseringen av samma spänning är djupt humoristisk, menar jag.

Den skenbara motsättning som jag menar att passagen utmärks av möjliggörs alltså av ett visst betydelsefundament i texten som helhet – föreställningen om ”*Jehova; Gud*” som [evig], [oändlig] och [ofattbar]. Detta fundament aktualiseras också i en mycket sinnligt verkande extas i kommentarens senare del, där läsaren ombeds föreställa sig ”en söt, suckande, smäktande, brinnande, trängande, väntande, blossande flicka”<sup>81</sup> som i en underbar månskensnatt släpper in ett manligt ”du” in i sin kammare. Detta är nog så betänkligt, men man bör minnas att den månskensnatt som frambesvärjs samtidigt tycks höjd över alla misstankar om oanständighet. Den ”gudomliga” flickan sliter sig lös, ”och i brusande accorder slår hon på klaveret det bäfvande och brinnande hjertats alla bekännelser, tills de slutligen upplösa sig i ett stilla, försvinnande *ack*; – – du sjunker i hennes famn, och måne och jord, och Gud och evighet förena sig i omarmningen.”<sup>82</sup> Den läsare som i den gudomliga flickans kammare ändå vill se platsen för en förtäckt skildring av ett samlag har fog för sin tolkning, eftersom flickan har beskrivits som både trängande och blossande, och platsen och tiden är den rätta. Den erotiska stämningen är onekligen där, men exemplifierar ytterst något annat, det man kunde kalla gudsupplevelsens intensitet. Vad vi ser gestaltat på flera plan är

---

<sup>81</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 5.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 6.



den upplösning av fundamentala skillnader som utmärker mystikens gudsnärhet, menar jag – ”jord och måne” förenas med ”Gud och evighet”, språket och tonerna mynnar ut i tystnaden, man och kvinna förenas i en större enhet.

### Solen som ”Gud” och ”punschbål”

Också detta kapitel – ”Tal, hållit i Stormasten på Skeppet Hilarius Bonvivant vid reddan af Drottningholm [...]” – är uppbyggt kring en given kommunikativ situation och i anslutning till den utformning som ett sådant tal (dryckestalet) kan ges enligt retorikens regler. Textjaget livar upp sina åhörare med ett antal ”Hurra!” och tematiserar själv förutsättningarna för sitt tal: ”Ingångsspråket är gifvet, låtom oss vidare fortfa”, ”Låtom oss höra, hvad Astronomia cœlestis eller den himmelska stjernkonsten säger härom?” och ”I hafven hört mina argumenter, M. Bröder! nu följer sjelfva tillämpningen”.<sup>83</sup> Vad inledningsspråket, exemplen, argumenten och slutsatserna kommunicerar är naturligtvis att åhörarna ska förenas med textjaget i ett antal skålar. Här nedan ger jag inte någon retorisk undersökning av talet och dess skilda delar, utan lyfter fram den mycket problematiska expansionen av sememet /sol/ som äger rum där.

Likheterna mellan de extatiska månskensbetraktelser som kapitel ett erbjuder och den resa ut till Drottningholm som skildras i talet är inte många, men ett gemensamt drag vill jag ändå framhäva, nämligen föreställningen om en *Liber Naturae*. Här tycks emellertid all den affekt som byggts upp i det första kapitlet vändas i ren parodi. Solen, som ju lästes som ”*Jehova; Gud*”, beskrivs i dryckestalet som en ”ofantligt stor skummande punschbål, hvarur Englarne dricka”. Samtidigt är natten, som ju beskrivits som den tid då ”Gudakys[s]s[en] på naturens barm” blir synlig – det vill säga månskenet – nu den köksa, hos vilken ”den tömda bålen slutligen nedsättes i köket [...] för att tvättas i oceanens gryta”. Den sfärernas harmoni slutligen, som ju härskar på andra sidan av den sublunariska dimensionen kallas nu ingenting annat än ”ett hurraskrål ikring bålen”. Alla dessa metaforer

---

<sup>83</sup> Ibid., s. 16; s. 20; s. 23.

kommer av en läsning av solen med den himmelska stjärnkonsten som tolkningsmönster:

Solen är ej annat än en stor, ofantligt stor skummande punschbål, hvarur Englarne dricka. En bål, som i trots af sin storlek, likväl uttömmes innan aftonen. Det skönjes tydligt deraf, att mot kläckan 9 på qvällen minskas hennes glans, skymningen breder då sitt täckelse öfver horisonten, tills den tömda bålen slutligen nedsättes i köket hos Natten, för att tvättas i oceanens gryta. Hafven I ej hört talas om solrök? Hvad är den annat, än den fräsande bålens ånga? Stundom synes bålen eldröd, då är hon full af idel ren, obemängd arack, stundom synes hon blek, då vaggar hon endast rom i sitt sköte. Sommartiden ser man henne länge, men dricker då piano och efter beqvämlighet, om vintern tömmes hon flux vid middagsmåltiden kl. 4, ty i vinterkölden behöfves fluidum och en god Bacchi värmande päls. Orientens Serapher supa sig först pirum, derföre äro morgonrodnans kinder så röda, derföre dryper hela naturen i morgonstunden af pounschdagg, sjelfva blommorna stå ju rusiga och vaggande, och öppna barm och bringa för hvarje fjärl och västankyss. Längre fram på middagen bäres båln högre upp på den himmelsblåa skifvan. Ser man icke stundom Månen simma vid ändan som en utkramad citron.

Slutligen nedbäres bålen mot vesper eller aftonsidan, der stjernorna börja samla sig för att äfven läppja på saften. Hur ser man icke punschvågor flyta öfver sjöar och moln och fält. Allt darrar och skälfver i purpur. Hvad är väl den så högt utbasunade stjernmusiken annat, än ett hurraskrål ikring bålen.<sup>84</sup>

I det andra kapitlet av *Mollbergs epistlar* vill jag se följande expansion av sememet /sol/ – den är /Gud/, är en /punschbål/, är en /sommarens himlakropp/, är en /konung/. Därmed tematiseras flera centrala sem tillhöriga sememet /sol/, och det är inte alltför svårt för läsaren att aktualisera sem av typen [ljuskälla], [midsommarsolstånd] eller [solsystemets centrum]. Föreställningen om solen som Guds anlete, eller om kungen som hovets sol är mycket gammal, och sådana

---

<sup>84</sup> Ibid., s. 20f.

klichéer ingick som en självklar del i renässansens och barockens emblematik.<sup>85</sup> Att de tematiseras här är fullt naturligt; som *topoi* hör de hemma i all retorisk text, och då inte bara i dryckestalet utan även i predikan och i psalmen. När Johan Olof Wallin i psalmen ”Din klara sol går åter opp” (1814) diktar ”Din sol går opp för ond och god, / för alla som för mig” griper han visserligen tillbaka på Jesu ord i Matteus 5:45, men föreställningen om solen som tecken på Guds oändliga kärlek hade sedan länge tagit emblemets form.<sup>86</sup> Problemet är naturligtvis hur sememet /punschbål/ ska tolkas – här kan varken bibeln eller emblematiken hjälpa oss vidare. Och varför ställs punschbålen sida vid sida med regenten och Gud? En sådan expansion, där det småborgerliga och studentikosa sätts i förbindelse med det regala och religiösa, är högst ogrammatisk, menar jag.

För att finna ett tecken som kan erbjuda en konversion i sammanhanget bör man se till det faktum att detta andra kapitel inte bara är ett dryckestale utan också ett lovtal till en man och över en epok, menar jag. Talet slutar visserligen med en skål för kung Karl XIV Johan och dennes son, kronprinsen Oscar, men kan också uppfattas som ett lovtal över Gustav III:s tid. En stor del av kapitlet skildrar också hovlivet ute på Drottningholm, så som det framstår för textjaget i en tillbakablick. Livet ute på Haga och på Drottningholm framställs som en ren idyll, som en fest till Venus ära:

Här med de smånätta ben  
Trippade Fru och Mamsell.  
Lyste af midnattens sken.  
När som det skymde, blef qväll,  
Mången en nymf i allén  
Gick med sin Damon så säll,  
Täckt af den skuggande gren.

---

<sup>85</sup> För ett emblem som visar konungen som hovets mitt i likhet med solen, se Arthur Henkel & Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1967), s. 14. För bilden av solen som Kristus, se *ibid.*, s. 30.

<sup>86</sup> Här citerat efter *Den svenska psalmboken*, antagen av 1986 års kyrkomöte (Stockholm, 1992), s. 212. För ett exempel på solen som Gud i emblematiken, se Henkel & Schöne, *Emblemata*, s. 26.

Kärleken stod i hvar t snår;  
Bågen mot fullmånens ljus  
Blänkte, och blödande sår  
Gaf den vid nattvindens sus,  
Och när som stjernornas hår  
Samm uppå vågornas krus;  
Rann mången kärlekens tår.

[---]

Hör, när som dagen var släckt,  
Och när som qvällen på tå  
Trippande kom, vid en fläkt,  
Stigen från böljorna blå,  
Såg man Aktriser, helt täckt,  
Mellan Kastanjerna gå,  
Prydda i skiftande drägt.

[---]

Och när som morgonens glans  
Mildt uppå slottsfenstren brann,  
Båtar man såg i en krans  
Fara kring strand af och an.  
Der kring en Majstång, som fanns  
Flätad med rosor, så grann,  
Svängde sig sjömän i dans.

Hvar en sin Chloris der tog,  
Sippor beprydde hvar hatt.  
Spelman på strängarna slog,  
Gjorde hvar t hjerta så gladt.  
Kärlek kring fjellar och skog  
Gjorde så mång t ett spratt  
Och mången mö till sig drog.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 26ff.

De strofer som jag citerat ovan tjänar inte enbart som en poetisk beskrivning av ett midsommarfirande ute på Drottningholm under den gustavianska epoken. Genom de frekventa tids- och platsangivelserna – ett krav som retoriken ställer på lovtalet – förmedlas också själva syftet med denna beskrivning, på så sätt att en svunnen epok här ges ett drag av förebildlighet.<sup>88</sup> Detta betyder naturligtvis inte att den nye konungen, Karl XIV Johan, görs uppmärksam på gustavianernas eller Svenska Akademiens förträfflighet, men väl på det kulturklimat som rådde under Gustav III. Den bärande tanken i lovtalet är att den nya bernadotteska dynastin kan hjälpa svensk vitterhet ur den järnårens tid som rått sedan Gustav III:s död. Innan skålen höjs för ”Hjelten”, Karl XIV Johan, sammanfattar textjaget:

Bröder! än andas mitt bröst.  
Sverige är lyckligt och sällt.  
Kring det förflutna är höst.  
Kring detta Nu har sig ställt  
Frihet och kraft till vår tröst.  
Därföre på detta fält  
Höjom för Hjelten vår röst.<sup>89</sup>

Det tecken som kan hjälpa läsaren att finna en konversion bakom den problematiska expansionen av sememet /sol/ i det första häftets andra kapitel är /livgivare/, menar jag. I detta tecken förenas föreställningen om /solen/ som Guds kärleks ljus, föreställningen om den gode fursten som /solen/ i hovlivets mitt, föreställningen om midsommarfirandets och kärlekens /sol/ samt föreställningen om punschbålen som den glada kretsens värmande /sol/. Konversionen kan tyckas oväntad, men just därför är den ett gott exempel på den humor som utmärker *Mollbergs epistlar*. Den absurda logik som passagen utmärks av är humoristisk och är kanske inte helt lätt för en nutida läsare att följa. Förmodligen fann nog också 1820-talets läsare blandningen av religion, monarki, alkoholförtäring och midsommarfirande väl yster,

---

<sup>88</sup> Om lovtalet och de angivelser för tid och plats – *argumentum a loco, a tempore* – som hör hemma där, se Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, s. 200f.

<sup>89</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 29f.

inte minst när också prostitution indirekt tematiseras i sammanhanget. Delar av det andra kapitlet kan ju läsas som en parafrasering av den resa som Ulla Winblad företar i Fredmans epistel nummer 48, låt vara att sällskapet ombord på Hilarius Bonvivant far i den andra riktningen.<sup>90</sup> Som för att understryka denna närhet tematiseras det kända utskänkningsstället Ekensberg.<sup>91</sup>

En möjlig läsning i detta sammanhang vore naturligtvis att talaren ombord på Hilarius Bonvivant är berusad och att hans tal därför är fullt av absurditeter. Men en sådan uppfattning skulle också dra uppriktigheten i lovtalet till Karl XIV Johan i tvivelsmål, för att inte tala om konsekvenserna av ett antagande att talaren fullt medvetet skulle häda Gud. Rimligen har vi här att göra med en likartad kommunikativ situation som i det första kapitlet av *Mollbergs epistlar* – uttolkaren/talaren är inte riktigt vid sina sinnens fulla bruk. Det betyder att hans ord om konungen, punschen och midsommaren vinner en signifikans, först när läsaren funnit det tecken som kan erbjuda en konversion – ett förfarande som också kan tillämpas på andra, kanske inte fullt så ogrammatiska passager:

Dagen är skön, som en jubelfest. Magnetnålen visar rakt på Junisolens solen med den ena och på aracks-bouteljen med den andra ändan, ofvanpå nålen står Guden Cupido, rustad med båge och pil; svänger än nålen omkring, står Guden fast och bastant, – och i fluidum hvässt och ilande, far pilen, brännande som Junisolens stråle, genom våra bröst.<sup>92</sup>

Också här vill jag relatera texten till en emblematisk tradition. Kompassnålen och Cupido förekommer ofta i sådana emblem som tematiserar de älskandes väg till varandra.<sup>93</sup> Här används bilden som ett exempel i en argumentation, och slutsatsen lyder ungefär ”låt oss

---

<sup>90</sup> Sällskapet är väl medvetet om parallellen, när sången ”Solen glimmar blank och trind” tas upp. *Ibid.*, s. 18.

<sup>91</sup> ”Der glänste ett matknyte, der tittade en riksgälds-commissarie ur kajutan med en mops på armen och en tandpetare i venstra hand, der nös en, der nös två, der bugade sig den tredje och sade prosit, under det att en värdshus-nymf nickade åt flickorna på Ekensberg.” *Ibid.*, s. 18.

<sup>92</sup> *Ibid.*, s. 19.

<sup>93</sup> Se Henkel & Schöne, *Emblemata*, s. 1471ff.

älska, låt oss dricka, det är midsommar”. Det enda ogrammatiska i denna bild är att kompassnålen aldrig pekar på solen, varken i verkligheten eller i emblematiken. Genom att kompassnålen visar mot solen, och att Cupidos pil sägs träffa våra hjärtan ”som Junisolens stråle”, har återigen föreställningen om solen som ”*Jehova; Gud*” hvilken ”bränner i ögon och hjerta” aktualiserats. Vad som formellt väl är en sammanblandning av två skilda emblem, nämligen kompassnålen som symbol för Cupidos makt respektive kompassnålen som symbol för Kristus i betydelsen vägledare,<sup>94</sup> är här ytterligare en variant på det tema vi såg behandlas i det första kapitlet av *Mollbergs epistlar* – den mänskliga kärleken har gudomliga drag.

### Stjärnan som ”ängel” och ”flicka”

Det tredje kapitlet, med rubriken ”Skönhetslinier tecknade på en klippa nära Brunsvikens strand, vid åsynen af en englaskön, badande flicka”, skiljer sig från de två föregående på så sätt att ingen åhörare är inskriven i texten. Textjaget vänder sig direkt till det han ser, en av honom observerad änglaskön flicka. Den kommunikativa situationen erinrar annars om den i det första kapitlet, där textjaget frammanar synen av en gudomlig flicka som släpper in en mansperson vid namn Fredrik i kammaren, med den skillnaden att textjaget nu själv möter flickan. Den extas som förut tillskrevs ett ”du” och en ”Fredrik” är nu textjagets: ”Hvilken helig stund! hvilket famntag af allt skönt och herrligt!”<sup>95</sup> Denna ökade intensitet har dock inte som följd att bilden av flickan klarnar på något sätt. Var det i det första kapitlet oklart huruvida flickan var en människa eller en människovorden natur, är det här oklart om flickan är en människa eller ett himlafenomen. Definitionsproblemet tematiseras redan i det inledande stycket:

Med hvad namn skall jag nämna dig? Otilia, Adelaide, Hilma, Lina, Rosalie, Cunigunda? Dock hvad betyder ett namn? du står ju blottad och bar, skild från alla namn, alla fäfänga prydnader. Ditt namn är *qvinna*. Gudomliga, tjusande minne! trollande

---

<sup>94</sup> Ibid., s. 1471f.

<sup>95</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 32.

englasyn från högre verldar! ljufliga perla på grässets siden!  
glimmande blomma vid stranden! snöhvita ros i lunden! Guds  
leende blick ned på mig! herrliga, ädla, vördnadsbjudande gestalt,  
du står der i solnedgången, uti naturens stora tempel, hvilket i  
detta ögonblick tyckes endast vara upprest till en collissée för din  
fagra bild, du står der, rodnande, som Morgonrodnan, när hon  
uppgår ur Oceanens bädd [...].<sup>96</sup>

Vad är då denna /flicka/? Som "Guds leende blick" görs hon [gudomlig] i enlighet med den läsning av månskenet som "Guds kyss" som presenterades i analysen av det första kapitlet. Hennes nakenhet kan visserligen tolkas bokstavligen, men kan också gripa tillbaka på det kvinnovordna Haga i det första kapitlet. Liknelsen "rodnande, som Morgonrodnan" aktualiserar åter semet [naken], men kanske än mer ett sem man kunde kalla [erotisk], då liknelsen också aktualiserar stjärnan Venus. Samtidigt problematiseras denna expansion av att det nyss var tal om hur solen, det vill säga punschbålen, nedsattes "i köket hos Natten, för att tvättas i oceanens gryta". Står flickan i en samtidig relation till gudinnan Venus och till köksan Natten? Det hela blir inte lättare när Brunnsvikens vatten, i vilket flickan badar, kallas ett "af Hesperus purpurstickade täcke, som af kärleksfulla aningar och suckar höjes och sänkes; det ligger viftande likt en femtonårig Sultaninns brudtäcke".<sup>97</sup> Helt kysk är denna kärlek nog inte – nyss var det ju tal om månen som en "enerverad Sultan". Och utropet "ljufliga perla på grässets siden!" skulle slutligen kunna läsas som ett halvt citat från Fredmans epistel nummer 80, där Ulla Winblad, "utaf *Mollberg* buden til gäst", "ur grässets rosiga bädd" hopletar sin prydnad, och ej bland "Väpling, Hägg och Siren, / Inblandar Pärlors strimmande sken".<sup>98</sup> Till den problematiska expansionen [gudomlig], [naken], [erotisk] läggs alltså herdinnan eller nymfen i betydelsen [prostituerad]. Dessa betydelseglidningar mellan gudomligt och mänskligt framstår för mig som något direkt motstridigt. Mönstret från de tidigare kapitlen upprepas här, genom att helt väsensskilda områden förenas i en och

<sup>96</sup> Ibid., s. 31f.

<sup>97</sup> Ibid., s. 32.

<sup>98</sup> Här och i fortsättningen citerat efter Carl Michael Bellman, *Fredmans epistlar*, Carl Michael Bellmans Skrifter, standardupplaga utg. av Bellmansällskapet, I (Stockholm, 1921), s. 266.



samma ogrammatiska bild. Kan en ”flicka” vara gudomlig och kysk, när hon samtidigt förknippas med det erotiska och lastbara? Textjaget försöker trots allt skildra en översinnlig och gudomlig gestalt, vilken tycks honom

smått darrande, som en spegelklar källa, mildt leende och åter rodnande med blicken mot marken. Månne ej för evighetens innevånare jordens sköna qvinnor synas såsom lysande himlakroppar, eller såsom smälta silfverpunkter på jordens dimmiga slöja? Månne icke, när dunklet, likt en flickas andedrägt öfver en skinande spegel, betäcker de saligas lunder, månne icke dessa saliga äfven sända sina blickar hit ner, och betrakta med hänryckning jordens leende tärnor?

Kanske lyser du nu för dem, lik en aftonstjärna. Skuggorna omkring dig tyckas dem vara sväfvande moln, ditt hår den utstrålande ljusfloden, din skälfvande förtjusning aftonstjernans dallring på rymden, ditt nedstigande uti vågen hennes nedgång i vattnet, och ditt långa ljusa hår hennes flytande silfverlockar öfver sjöspegeln.<sup>99</sup>

Det definitionsproblem som nämndes ovan har här antagit dragen av en kiasm. Om textjaget ser en ”englasyn”, det vill säga en flicka som tycks vara stjärna, ser däremot evighetens invånare en stjärna som egentligen är en flicka. Ordet ”englasyn” får alltså en dubbel betydelse, och i flickan möts två världar och två perspektiv på så sätt att hon i ett samtidigt ögonblick är en änglasyn för den jordiska betraktaren och änglars syn av de jordiska. Man kan i anslutning till Riffaterre uppfatta ”englasyn” som en dubbeltydig interpretant, vilken kan leda oss mot det tecken som erbjuder en konversion av den problematiska expansion som utgår från sememet /flicka/ i texten. Det handlar här alltså inte om en absolut motsats mellan det kyska och det trängtande, eller mellan det svalt stjärnelika och det erotiska, utan är en fråga om relativisering. Vad som i ett perspektiv tycks sinnligt, är i ett annat något gudomligt. Denna relativisering vill jag se i ljuset av den gamla medeltida föreställningen om ett *coincidentia oppositorum*

---

<sup>99</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 32f.

– ett motsatsernas plötsliga sammanfall som då ligger lika nära skrattet som mystiken.

Trots denna relativisering drömmer textjaget om en varaktig upplösning av perspektivskiftena och en fullständig sammansmältning av mänskligt och gudomligt, kopia och original, ting och spegling. I detta sammanhang spelar de i texten mycket frekventa klichéerna en viktig roll, menar jag, exempelvis ”stjärnan och källan”, ”stjärnan och sjöspegeln” samt ”svandunet och vattenytan”. Det märkliga här är hur hårt dessa bilder pressas – där klichén antyder samband (stjärnljusets återspeglning, till exempel) vill texten suggerera identitet. Så liknas flickan både vid en källa och en stjärna, samtidigt återspeglad och verklig. Denna rätt märkliga upplösning av elementär logik – något kan inte samtidigt vara subjekt och objekt, nära och fjärran – upprepas ett kort stycke senare. Där uppmanas flickan, det vill säga ”englasynen”, att kyssa sig själv och därmed se sig själv som syn: ”Din mun är lik – törnrosens halföppnade knopp: hur rund, hur täck, hur behaglig, hur röd! Hvarföre kan du ej kyssa din egen purpurläpp, för att få i en brinnande kyss tyda för dig sjelf din egen salighet i denna stund.”<sup>100</sup> Mot bakgrund av de motstridiga tolkningarna, den jordiska respektive den himmelska, beds nu tecknet tolka sig självt.<sup>101</sup>

Så långt gick aldrig Bellman i *Fredmans epistlar*, och ändå tjänar en av epistlarna där som ett viktigt hypogram i det här sammanhanget, menar jag. De vattenscener från ett nattligt Brunnsviken som skildras i det tredje kapitlet av *Mollbergs epistlar* har flera likheter med epistel nr 25 i *Fredmans epistlar*, där Ulla Winblads båttur ut till Djurgården beskrivs i termer av en gudinnas intåg: ”Se Venus i sin pragt, / Kring henne hålla vakt / Änglar, Delphiner, Zephirer och Paphos hela magt; / Vattu-Nymphes plaska kring / I ring.”<sup>102</sup> Denna bild av kärleksgudinnans triumf, sittande i sin snäcka och omgiven av hela sitt följe är en kliché som Bellman använder i skildringen av Ulla

---

<sup>100</sup> Ibid., s. 35.

<sup>101</sup> Hela denna identitetsproblematik är djupt romantisk och kan över filosofen Schelling spåras tillbaka till nyplatonismen. Albert Nilsson skriver i detta sammanhang om en *amor intellectualis dei* – ”ett gudomligt kärleksförhållande mellan väsendet och formen” i det han kallar ”det absolutas självvåskådning”. Nilsson, *Svensk romantik. Den platonska strömningen* (Lund, 1916), s. 318. Se även ibid., s. 136.

<sup>102</sup> Bellman, *Fredmans epistlar*, s. 68.

Winblad.<sup>103</sup> I episteln är denna dubbelexponering mycket humoristisk – Ulla är på samma gång gudinnan Venus och den prostituerade Ulla Winblad, vilken nu är på väg mot Djurgården i ett glatt sällskap. Två helt skilda föreställningsvärldar smälter samman i en bild, utan att det hela blir obegripligt. Det finns nämligen en absurd logik i denna framställning – ur en viss synvinkel har /Ulla/ och /Venus/ här något gemensamt, ett som man kunde kalla [kärleksfirande]. Ulla Winblad beskrivs som en prästinna, och hennes misär ges ett gudomligt skimmer. Det är svårt att se en satir över Ulla i denna båtscen, snarare ligger det skrattretande i upptäckten att något sakralt kan vila över det mest profana.

Det finns en motivisk likhet mellan Fredmans epistel nummer 25 och Dahlgrens text här, då det i båda fallen handlar om en gudinna som hyllas av sitt följe och av de omgivande elementen. Men epistelns hypogrammatiska betydelse understryks på fler sätt. Vad som sker är att textjaget förlorar den badande flickan ur synfältet, han förtvivlar och intalar sig att allt var en dröm, en syn. Men då hör han vågornas sång, de som omslutit flickan under hennes bad, alternativt återspeglat stjärnornas sken. Den gudomliga flickan, ”den sköna”, framträder nu med himlens stjärnor som sitt följe:

Hvem är den tärnan med facklan, som prålar?  
Aftonens stjärna. Vid stranden hon står,  
Mildrikt dess skimmer den sköna bestrålar,  
När till sin brudbädd hon blygsam nedgår.  
Berg och branter,  
Vikens kanter

---

<sup>103</sup> Se Nils Afzelius, *Myt och bild. Studier i Bellmans dikt* [1945], andra omarbetade upplagan (Stockholm, 1964), s. 24ff för en diskussion om de litterära eller konstnärliga förebilder som kan ha stått till förfogande för Bellman. Särskilt intressant för diskussionen ovan är Afzelius kommentar till den dubbelhet som präglar bilden av Ulla: ”I epistlarna används den mytologiska apparaten med [...] konstnärlig beräkning. Flera av de djupast personliga av dem har satts i scen med ett stort uppbåd av klassisk mytologi. De båda systerepistlarna nr 25 och 50 om Ullas triumffärd till och från Djurgården är figurvimlande praktgobelänger eller *trionfi*. De spelar liksom i två världar, men verkligheten, som ändå är bottenmönstret i väven, är svår att urskilja under versens fantastiska blomslingor.” Ibid., s. 20.

Sända vindars ljud.  
Stämman en brudsång, J luftmusikanter,  
Nu för vår blottade, skälfvande brud.

Se hon nedstiger till oss den sköna.  
Lyften helt sakta dess glans på er arm,  
Stilla, så stilla här öfver det gröna,  
Ack! hur hon brinner blossande, varm,  
    Hvilken ära;  
    Nu vi bära  
    Solars sol med oss.

Gungen så sakta kring stranden helt nära  
Rodnande bruden vid stjernornas bloss.

Snöhvita svan på vågorna skära!  
Blif du vår drottning och gullspiran tag.  
Hyllande lydnad vi alla dig svära,  
Aldrig skall brytas din bjudande lag.  
    Dig vi fira,  
    Dig vi sira  
    Med en hafsfrus krans.  
Vi våra armar i månskenet vira  
Kring dig så tätt i en slingrande dans.<sup>104</sup>

Den motiviska likheten understryks av de symboler för Venus som återfinns i den citerade textpassagen: svanen och aftonstjärnan. Man kan även tala om en situationens likhet, då de ovan citerade stroforna inte bara kan läsas som en hyllning av en gudinna, utan också som en beskrivning av gudinnans brudfölje. Just det förhållandet genererar en hel del komik i Fredmans epistel nummer 25 – det mytologiska utanverket lyfter Ulla till antikt gudomlig höjd, samtidigt som hennes manliga brudfölje har mycket jordiska nöjen i tankarna. Som väl har framgått finns emellertid inget av denna dubbelexponering i de ovan citerade stroforna ur *Mollbergs epistlar* – de står snarast för en dramatisk höjdpunkt, där all tvetydighet ges en förklaring. Vågornas hyllningssång innebär slutet på textjagets tvekan och textens

---

<sup>104</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 40f.

ogrammatiskhet, eftersom flickan beskrivs som samtidigt mänsklig och gudomlig. Det som gör att epistel nummer 25 har en hypogrammatisk betydelse i sammanhanget är att den erbjuder ett välkänt mönster för ett humoristiskt möte mellan mänskligt och gudomligt, profant och sakralt. Med andra ord återanvänds ett välkänt grepp, men i en helt ny estetik. Bellmantexten ger ju ingen ontologisk förklaring till mötet mellan det profana och det heliga. I Dahlgrens text är det i stället interpretanten ”englasyn” som till slut leder läsaren till det konversionserbjudande tecknet */coincidentia oppositorum/* – dynamiken i det tredje kapitlet av *Mollbergs epistlar* kommer av föreställningen om att ändligt och oändligt kan mötas i ett motsatsernas sammanfall, att det alltså finns en förbindelselänk mellan tillvarons antiteser. Denna länk beskrevs i det första kapitlet i termer av månens reflekterande funktion, men här uttrycker andra symboler samma tanke: (ängla)syner, speglingen och morgonrodnaden. Det är därför ingen slump att det är vågorna, vilka förut speglade stjärnan eller omslöt ängeln, som vittnar om flickans sanna väsen. Vågornas sång kan textjaget höra, men inte den överjordiska sång som flickan hör, där hon står i den stjärnklara natten:

Hör du någon röst, som signalerar dig? Hör du Englarnes musik? Du vinkar med hand. Jag skall vara tyst, som ett dun på en stilla yta. En tår faller från din kind. Jag förstår den. Du betraktar templet och de stora ljuskronorna, som hänga deroppe, du hör orgerna spela i dômen, och du tänker, ännu är min själ obefläckad som vattnets spegel, bibehåll mig, o himmel, i en oskrymtad renhet! Herrlig var du i din jordiska glans, nu står du i din himmelska, bedjande och stum.<sup>105</sup>

Det tredje kapitlet avslutar det första häftet av *Mollbergs epistlar*. Som helhet betraktat är detta häfte märkligt på många sätt – få texter i den svenska romantiken kan uppvisa en sådan blandning av romantisk hinsideslängtan och frustande livsaptit. *Mollbergs epistlar* bör ha uppfattats som ett medvetet normbrott, så det förvånar inte att hänvisningarna till *Fredmans epistlar* – och deras brist på decorum – är så vanligt förekommande i texten. Förutom rubriceringen

---

<sup>105</sup> Ibid., s. 38.

”ögnablickets utgjutelser” i det första häftets företal förekommer i texten även en skål till den ”gudomlige” Bellman: ”Ingen skald har som du så skönt och träffande målat den Svenska naturen och det Svenska humoristiska lynnet.”<sup>106</sup> Som tidigare nämnts förekommer också episteln ”Solen glimmar blank och trind” i det andra kapitlet samt en anspelning på epistel nummer 25 i det tredje kapitlet. Men det är först i förordet till det andra häftet av *Mollbergs epistlar* som detta beroendeförhållande till Bellmantexten tematiseras mer explicit. Det hela har formen av ett fiktivt brev, där en ”Lisette” skickar *Mollbergs epistlar* till en kusin på landet med de varnande orden:

Jag har ej vågat titta uti dem. Cusin kan tänka, att ibland andra frivola saker, som der förekomma, skall det äfven stå omtaladt, huru en femton års flicka utan något öfverplagg sprungit kring hela Brunsviken med en arracksbutelj i hand, tagit sig då och då en styrkedryck, plaskat i vattnet, skrämt ett par hästar att skena vid Stallmästargården, och gjort, himlen vet allt hvad för hocus pocus mellanåt [---].<sup>107</sup>

Lisette representerar den goda smaken och det sunda förnuftet. Hon stärks i sin uppfattning om *Mollbergs epistlar* av sin biktfar, som inte bara klandrar humorn där, utan också tycks frukta konkurrensen på bokmarknaden:

Låt aldrig någon sådan bok finnas i edert hus. Det kan skaffa er ett ondt rykte och ni vet hur beställsamt sqvallret är. Använd hellre edra penningar på Kotzebues moraliska piecer, Lafontaines romaner eller på inköp af mina skrifter. Att uppväcka skratt och allvar, att flyga än från det höga, än ned i det låga, än gråta, än jubilera, det är ju den aldrabesynnerligaste blandning i verlden. Det passar ingen ädel menniska att le.<sup>108</sup>

Uppenbarligen ligger *Mollbergs epistlar* utanför de inskränkta brackornas fattningsförmåga. Den läsare som nu önskar ta del av det

---

<sup>106</sup> Ibid., s. 12.

<sup>107</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, andra häftet, s. 1.

<sup>108</sup> Ibid., s. 2.

andra häftet ser ju hur befängd Lisettes beskrivning av ”den gudomliga flickan” är, och är knappast hågad att använda pengarna på biktfaderns skrifter i stället. Den unga man som nu citeras i Lisettes brev till kusinen vinner därför vår sympati, när han ger följande råd: ”Läs Kellgrens företal till Bellmans skrifter, och döm sedan.”<sup>109</sup> Därmed aktualiseras Kellgrens ord om att epistlarna måste läsas med skaldens ”känsla” och ynglingens ”hjerta” för att komma till sin rätt. Denna aspekt, själva perspektivskiftet, är viktig för min fortsatta diskussion om *Mollbergs epistlar*.

### **”Mötet mellan ändligt och oändligt” som matris i första häftet**

Det kan framstå som en grov förenkling av textens polysemi när alla dessa motsättningar i *Mollbergs epistlar* reduceras till en viss grundläggande struktur, när jag alltså med Riffaterre försöker betrakta blandningen av högt och lågt eller sakralt och profant som en variant eller modulation av en och samma struktur. Men att betrakta Dahlgrens text som en rad varianter av matrisens ”mötet mellan ändligt och oändligt” betyder inte att de inneboende motstridigheterna upplöses. Det handlar snarare om att försöka förstå hur och varför de tematiseras i texten, menar jag.

Som väl har framgått tematiseras förhållandet mellan ändligt och oändligt mycket tydligt i det första häftet av *Mollbergs epistlar*. Man möter det till exempel i klichén *Liber Naturae*, det vill säga i den gamla tanken att naturen kan läsas som en bok i paritet med bibeln. En sådan föreställning tillmäter det ändliga en teckenfunktion, genom att det antas stå för det oändliga. Något i grunden utsägligt symboliseras av något för människan fattbart, till exempel av ett månsken. I symbolen manifesteras därmed mötet mellan ändligt och oändligt. Vid sidan av denna mer epistemologiska variant av matrisen vill jag också se en kommunikativ, vilken framstår som tydligast vid de tillfällen där textjaget (såsom talare, uttolkare eller predikant) tystnar och förlorar språket. Som retorisk figur kan en *aposiopes* sättas in i syfte att uppnå en viss effekt hos åhöraren, men i *Mollbergs epistlar* handlar det snarare om situationer, där textjaget står det oändliga så nära att han

---

<sup>109</sup> Ibid., s. 3.

inte kan uttrycka något mer. Som exempel på denna tystnad kan nämnas hur textjaget kämpar med språket i månskenet ute på Haga, eller hur Fredriks och den gudomliga flickans kommunikation, det bävande och brinnande hjärtats alla bekännelser nämligen, inskränks till några brusande pianoackord för att ”slutligen upplösa sig i ett stilla, försvinnande *ack*”.<sup>110</sup> Förhållandet kan också skildras som att uttolkaren inte längre är i stånd att höra det han vill förmedla till oss, så som fallet är i det tredje kapitlet, där textjaget hör och förmedlar vågornas sång om flickan men inte änglarnas sång till flickan. Som åskådare och åhörare står textjaget vid den gräns, som flickan överskrider.

Den underliggande matrissatsen för det första häftet av *Mollbergs epistlar* manifesteras också i en rad metaforer, och det är kanske i dessa metaforiska varianter av matrisen som texten framstår som mest ogrammatisk för läsaren. I första kapitlet väcker metaforparet präst och kopplare för månen förvåning, liksom också beskrivningen av solen som gudom och punschbål väcker förundran i det andra kapitlet. Också den tvetydighet som utmärker det väsen som vandrar längs Brunnsvikens stränder, ängel och flicka, kan räknas hit. I alla tre exemplen likställs metaforer parvis med varandra, trots att den ena metaforen egentligen inte kan sammanföras med den andra. Det är lättare att se en semantisk samhörighet mellan ”präst”, ”gudom” och ”ängel” å ena sidan och ”kopplare”, ”punschbål” och ”flicka” å den andra. Ett gemensamt sem för den första metaforkedjan skulle kunna vara [helig], medan [världslig] förenar den andra gruppen. Mycket av det humoristiska i *Mollbergs epistlar* kommer av den plötsliga insikten att en präst och en kopplare, en sol och en punschbål eller en stjärna och en flicka ur en viss synvinkel faktiskt kan förenas parvis.

Men man kan också tala om en hypogrammatisk variant av matrisen i de fall där texten tydligt griper tillbaka på andra texter. Redan föreställningen om en *Liber Naturae* kunde föras hit, men också klichéerna ”källan som speglar stjärnan” eller ”månen som speglar solen”. Som klichéer lever dessa teckensystem ett eget liv i litteraturen, men det avgörande här är att även de kan genereras av den matris som jag också vill härleda *Mollbergs epistlar* ur. Att det ändliga på något sätt skulle vara en spegelbild av det oändliga är en

---

<sup>110</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 6.



mycket gammal föreställning, men att hypogrammatiskt gripa tillbaka på *Fredmans epistlar* i syfte att gestalta en sådan tematik är dock något nytt.

Om en underliggande matris för det första häftet av *Mollbergs epistlar* ska kunna beskrivas som ”mötet mellan ändligt och oändligt”, förutsätter det att den expansion och konversion som jag undersökte i de tre kapitlen också måste kunna relateras dit. Här är det tecken som erbjuder en konversion i det första kapitlet nästan programmatiskt i sin åskådlighet. Efter expansionen /månen/ som /ost/, /drönare/, /hanrej/, /präst/ och så vidare, erbjuder klichén /*sub luna*/ en konversion. I enlighet med den föreställningen kan ändligheten ju inte beskrivas annat i termer av föränderlighet och ungefärlighet. Det ofattbart entydiga och eviga återfinns i helt andra sfärer än den jordiska och sublunariska tillvaron. Det konversionserbjudande tecknet i det andra kapitlet kan lättare relateras till en kristen föreställningsvärld, då [ljusbringare] är ett av sememet /Kristus/ mer centrala sem. När /solen/ i det andra kapitlet alltså expanderas till bland annat /gudom/, /punschbål/, /konung/ och /midsommarens himlakropp/ – en på många sätt problematisk expansion – återför det konversionserbjudande tecknet /livgivare/ hela expansionen till den definition som gavs redan i det första kapitlet: ”*Jehova; Gud*”. Det liv alltså som midsommarsolen alstrar, eller som den gode konungen sprider i sitt hov, eller som punschbålen ingjuter i glada vänners lag är alltså bara jordiska aspekter av det eviga ljuset och den eviga kärleken som emanerar från Gud. Intressant är här greppet att försöka skildra änglarnas relation till Gud i termer av ett dryckeslag, något som visar sig vara inte fullt så hädiskt. Slutligen då expansionen av sememet /flicka/ i det tredje kapitlet, vilken grovt låter sig sammanfattas i två grupper: /sultaninna/, /nymf/ och /mamsell/ å den ena sidan och /stjärna/, /ängel/ och /gudinna/ å den andra. Här kan man hävda att den första gruppen delar semet [ändlig] med sememet /flicka/, under det att den andra gruppen förutsätter att /flicka/ också har [oändlig] som ett möjligt sem. Det som kan erbjuda en konversion här är föreställningen om ett /*coincidentia oppositorum*/, alltså tanken att ett möte mellan ändligt och oändligt är möjligt. Den aktualisering av matrisen som det tredje kapitlet utgör, kan sammanfattas som att det inte existerar någon strikt skiljelinje mellan kärleken till det ändliga och kärleken till det oändliga, utan att det förmedlande (och

avgörande) är kärleken själv. Sådana tankegångar befinner sig mer än de två andra konversionserbjudande tecknen /*sub luna*/ och /*livgivare*/ i mitten av ett mycket romantiskt problemkomplex och blir därför föremål för en diskussion längre fram.

### Törsten efter "himladrycken" och "punschen"

Det andra häftet av *Mollbergs epistlar*, med underrubriken "Djurgården den första maji. En Camera optica uti Nio taflo", har till skillnad från det första häftet en klar handlingslinje. Vad som skildras är ett bröllop mellan månaden maj och våren. Brudens far, solen, ger havsguden Neptun och morgonrodnandens gudinna Aurora i uppdrag att förbereda Stockholm och Djurgården för detta bröllop. Vintern måste jagas bort och naturen väckas till liv för att våren och livet ska triumfera över vintern och döden. På så sätt föreligger ett inomtextligt samband mellan de två häftena av *Mollbergs epistlar*. Aurora mottager här av Solen samma spira som tidigare erbjöds flickan av vågorna i det första häftets tredje kapitel: "Snöhvita svan på vågorna skära! / Blif du vår drottning och gullspiran tag. / Hyllande lydriad vi alla dig svära, / Aldrig skall brytas din bjudande lag."<sup>111</sup>

På ett mer intertextuellt plan kan det andra häftet läsas som en rad allegoriska tablåer. I den första tavlan väcker Våren i sällskap med de första vårfågeln guden Tithon och gudinnan Aurora ur deras sömn. Strax därpå uppträder Solen, som först hälsas välkommen av svanarna och sedan ger Aurora och Havsguden deras uppdrag. I den andra tavlan skildras Vinterns avtåg, sedan Våren och Maj har uppträtt i en "guldchar, dragen af svanor, omgifna af tvåtusen gökar, fyratusen steglitsor, sjutusen tranor, femtiotusen grönsiskor och en näktergal".<sup>112</sup> Den tredje tavlan skildrar Havsgudens intåg ute på Mälarens vattenyta, "klädd i en blå mantel med silfverhåkten, trekantig hatt med gås- och ankfjädrar" och med "ett stort perlband af aborreögon"<sup>113</sup> kring halsen, under det att den fjärde tavlan visar hur Aurora, "åkande i en kupig regnbågs-char, dragen af fyrahundra vestanvindar", först

---

<sup>111</sup> Ibid., s. 41.

<sup>112</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, andra häftet, s. 19.

<sup>113</sup> Ibid., s. 24.

väcker skog och mark till liv för att sedan släppa vårvindarna fria i Stockholm.<sup>114</sup> Den femte tavlan återger det tal som "Åldermannen på Skomakare-herberget" håller till den första majdagens ära, innan han och hans åhörare hämtas av Aurora och förs till Djurgården.<sup>115</sup> Den sjätte tavlan visar sedan Bacchus' intåg ute på Djurgården, "klädd i en bryggare-drängs skinnkapprock" och sittande i en vagn vilken "drages af 150 krögare, klädda i skjortärmarne, med strumporne dragne ofvanpå stöflarne".<sup>116</sup> Den sjunde tavlan skildrar så själva finalen. Sittande på sin guldtron välsignar Solen brudparet efter deras intåg på Djurgården, och alla uppväckta luftandar och vattenandar, eldandar och vårfåglar, krögare och drucknade sjömän, några troll och en näck, skogsdjur och nymfer välkomnar tillsammans Maj och Våren. I den åttonde tavlan uppträder en berättare som skildrar Djurgården som en *locus amoenus* efter klassiskt mönster:

Skön är Djurgårdens park, der Flora blomster bereder,  
Och der Bacchus sitt tält bland täta lunderna breder:  
Neptun står vid dess fot och axelbladerna hvilar,  
Sorgfri på parkens gräs, då vinden saktare ilar.  
Venus sin thron der ställt bland yra, dansande flickor,  
Hvilka hon lockar till ras bland vinglas, bålar och bricker;  
Tänder sin lågande eld vid qvällens brinnande stjerna  
Och i lundernas skygd till skämtan bjuder hvar tärna.<sup>117</sup>

Berättaren skildrar sedan hur stockholmarna strömmar ut mot Djurgården för att fira våren denna första maj, men nu ersätts de allegoriska triumftågen av en rad satiriska skildringar av uppblåsta militärer, sminkade glädjeflickor, utfattiga officerare, glada änkor, självgoda matronor, oxmördande slaktare, grevar och grossörer. Denna parad av mänsklig fåfänga ersätts i den nionde och sista tavlan av en skildring hur älvorna och ett troll firar bröllopet, innan "sömnens genius" breder ut nattens svala täcke över Djurgården.

---

<sup>114</sup> Ibid., s. 33.

<sup>115</sup> Ibid., s. 37.

<sup>116</sup> Ibid., s. 47.

<sup>117</sup> Ibid., s. 59.

De korta citaten ovan räcker för att visa att det andra häftet av *Mollbergs epistlar* inte enbart arbetar med antik mytologi i sin allegoriska framställning. Texten spränger i flera avseenden ramarna för den motivkrets som den utgår från, skildringen nämligen av vårens ankomst och Cupidos triumf som ett gudarnas festliga intåg.<sup>118</sup> Här har vi heller inte med någon idylldiktning att göra, då ju stilblandningen är alltför skärande. Vid sidan av de antika gudarna Aurora, Neptun, Venus och Bacchus och deras lätt igenkännbara attribut återfinner man till exempel figurer och motiv från sagospelet och shakespearetraditionen. Troll och drunknade sjömän brukar som bekant inte förekomma i den pastorala idyllen. Nämnas bör också de korta försök till samhällssatir i Anna Maria Lennngrens efterföljd, som på flera sätt bryter idyllen ute på Djurgården, men främst de anspelningar på textställen ur bibeln som förekommer vid några tillfällen i det andra häftet av *Mollbergs epistlar*. I mycket liknar en sådan blandning av antikt och kristet, eller låt oss säga av livsglädje och förgänglighetstematik, den dubbelexponering man kan återfinna hos Bellman.

Jag vill här undersöka en passage, där detta förhållande till Bellman-traditionen utsägs explicit i texten, nämligen i den sjätte tavlans skildring av Bacchus' intåg på Djurgården. Vingudens triumfvagn dras där av 150 krögare, av vilka somliga ”kryper på knä, hållande Fredmans Epistlar, ur hvilka sjunges af alla krafter.”<sup>119</sup> Men detta är inte allt:

Framför hela tåget går Bacchi härold, bärande hans fana, i hvilken med guld är insydd en hvalfisk, i hvars svalg läses *Gutår*. Efter Bacchi vagn föras af en hel mängd kypare Stockholms källarskyltar på sammetshyenden under beständiga skråll och hurrarop. Efter dessa nalkas med gravitetiska steg Bacchi prelat, klädd i rosenröd mantel och en vinranka kring pannan, bärande en

---

<sup>118</sup> Se Bernt Olssons undersökning av dessa motiv och deras funktion i bröllopsdiktningen, en studie där också blandningen av antikt, kristet och samtidshistoriskt material uppmärksammas. Olsson, *Bröllops besvärshugkommelse. 2. En monografi*, Skrifter utgivna av Vetenskaps societeten i Lund, 63 (Lund, 1970), s. 24-50.

<sup>119</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, andra häftet, s. 47.

stor punschbål, ur hvilken han stundom stänker vigvatten på gräs,  
blåsippor och träd.<sup>120</sup>

Här an knyter det andra häftet av *Mollbergs epistlar* till det första häftet, då ju punschbålen där redan figurerat som en Guds- och solsymbol, och månen redan liknats vid en katolsk präst som stänker vigvatten. Tydligast är emellertid kopplingen till Bellman, då en asterisk efter ordet ”*Gutår*” leder läsaren till den följande fotnoten ”Denna idé är tagen från Bellman.”<sup>121</sup> Det korta citatet ovan är också inledningen på en högst problematisk expansion av sememet /törst/. Jag uppfattar det så som att valfiskens enorma ”svalg” aktualiserar törstens [anatomy], medan ”Bacchus” och ”punschbålen” däremot aktualiserar [alkoholförtäring] och att orden ”prelat” och ”vigvatten” aktualiserar [helighet]. Denna semantiska ambiguitet kring /törst/ förstärks ytterligare när en figur ur *Fredmans epistlar* introduceras i texten. I triumftågets närhet flyger nämligen en ”Movitz” omkring:

Längre bort flyger Movitz på en låg sky med en kannbutelj i hand, och ropar: Godt folk! gapa. Derpå håller han några droppar i mun på de gapande, hvilka, liksom ungarne i fogelnästen ropa: kyp, kyp, kypare! gif oss mera! Movitz lilla, mer! En tjock madam faller på knä för honom och beder: Gif mig en liten himmelsdryck.<sup>122</sup>

Scenen framstår för mig som mycket ogrammatisk. Kvinnans knäfall och bön om en himmelsdryck förstärker expansionen [helig] törst, men detta kombineras med att den kände drinkaren Movitz håller en ”kannbutelj i hand”, vilket ju förstärker expansionen [alkoholförtäring]. Samtidigt upprepas det groteskt anatomiska i fågelungarnas hunger efter föda. Efter Movitz’ utskänkning sjunger nu folkskaran en hyllningssång, där Bacchus och vinet knyts till en alla människor omfattande [livstörst]:

---

<sup>120</sup> Ibid., s. 48.

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid., s. 49.

Hvem är vår fader? Bacchus är fader,  
Rätta fadern för oss allihop.  
En gång med Fröja lekte han glader  
Här på gräset mellan glas och stop,  
Kyssar, famntag, löjen brinna.  
Hon var en qvinna.  
    Bacchus  
    Likså var  
    En dugtig karl.

[---]

Kan du ej dricka, då är det döden,  
Död i hjerta, blod och merg.  
Fåfångt att spörja om dina öden,  
Härjarn tecknat på din kind sin färg.  
Charons bistra rop dig kallar,  
Böljan hon svallar.  
    Glaset,  
    Sprucket, mer  
    Din blick ej ser.<sup>123</sup>

Människomassans sång följs sedan av en mycket märklig scen som i sin skildring förenar törstens [anatom], törsten som [alkoholförtäring], törsten som existensiell [livstörst] och törsten som något [heligt]:

Under sången utkastas ånyo buteljer och kantiner. Somliga nedfalla i gräset, andra mellan klippor och bergskrefvor, andra på hattar och plymer, en del sönderkrossa näsorna. Gesäller, mamseller, sjömän, sotarepojkar, af sig komna bokhållare, för sig komna brännmästare, förrymda soldater, skälmar, käringar, ficktjufvar, tiggare, bankerotterade köpmän, kifvas, luggas, bulta hvarannan med påkar, skuffas, kramas, klämmas, sönderbryta armar och ben på hvarann, hålla hvarann i öronen, rifvas och klösas, slå halsarne af buteljerna och hålla saften direkte uti sig

---

<sup>123</sup> Ibid., s. 49ff.

utan att andas. Andra stå såsom hundarne, när en surrande fluga far förbi, med hufvudet i vädret och glafsa till, när kantinen hviner förbi dem. På marken ser man ligga afdånade matronor, afbitna fingrar, glasbitar, en half karamell, tappade kjortelsäckar, en sönderskuren stöfvel, afbrutna käppstumpar och fjerndelen af en plåtsedel.<sup>124</sup>

Här, om inte förr, står det klart att den sjätte tavlan inte bara relaterar till enskilda motiv och vissa stildrag ur Bellmans diktning. Kommentaren ”Denna idé är tagen från Bellman” understryker också det slags dubbelhet i hans texter, en komisk blandning av profant och sakralt, som inte låter sig beskrivas enbart i termer av parodi och profanering. I Dahlgrens text, som den ovan citerats, kan detta förhållande karaktäriseras som en spänning mellan människomassans dyrkan av Bacchus å ena sidan och ”vigvattnet” samt ”prelaten” som tecknen på en katolsk mässritual å den andra. Den kontext som kan hjälpa läsaren att förstå denna ogrammatiska samtidighet – här fyllbulten Movitz i rollen som förvaltare av nådemedlen – kan vara den långa tradition inom bibeltolkningen som arbetade med ett figuralt tolkningsparadigm, det vill säga den typologiska bibelexegesen. Såväl *Fredmans epistlar* som *Mollbergs epistlar* står därmed i ett intertextuellt förhållande till en tradition som utvecklades främst av kyrkofäderna för bibeltolkningen, men som sedan kom att påverka hela den senantika och medeltida verklighetsuppfattningen fram till upplysningstiden.<sup>125</sup> Mycket förenklat kan man säga att den typologiska bibelexegesen strävar efter att föra det gamla testamentet närmare det nya på så sätt att personer, händelser och föremål i den äldre bibliska historien tillmäts en teckenfunktion. De är sig själva, men pekar samtidigt framåt mot Kristus. Detta tolkningsparadigm finns redan utsagt i evangelierna, när till exempel Jesu tre dagar och nätter i dödsriket liknas vid profeten Jonas tre dagar i valfiskens

---

<sup>124</sup> Ibid., s. 51.

<sup>125</sup> Se Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 20 (Göteborg, 1991) för en undersökning av den betydelse som denna tradition och den andaktslitteratur som den genomsyrade också hade för konstillitteraturen under 1700-talet och under romantiken.

buk.<sup>126</sup> Som Erich Auerbach har uppmärksammat kan det konkreta, vardagliga och profana tolkas som ett tecken på det heliga inom ramarna för en sådan tolkningstradition.<sup>127</sup> I anslutning till Auerbachs studier av det figurala tolkningsparadigmet har Dorothee Sölle skrivit följande om relationen mellan evangeliernas *veritas* och den *umbra*, *imago* eller *figura* som prefigurativt föregår denna *veritas*:

Was im Alten Testament geschieht, ist umbra oder imago der im Neuen Testament erfüllten veritas. Dem ersten Vorgang wird dabei nichts von seiner realen historischen Eigenbedeutung genommen, aber zugleich kündigt er an oder verspricht er einen anderen, der zeitlich und kausal nichts mit ihm zu tun hat. Er ist nicht veritas, sondern imitatio veritatis. Der Plan Gottes mit den Menschen ist es, der beide auseinanderliegenden Ereignisse verbindet. Allmählich wird die dabei entwickelte Methode auch auf andere Gegenstände außerhalb der Bibel übertragen, profane und heidnische Stoffe, wie die römische Geschichte, werden in den figuralen Deutungszusammenhang gebracht.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Se Matteus 12:40 "Ty liksom profeten Jona var i den stora fiskens buk i tre dagar och i tre nätter skall Människosonen vara i jordens inre i tre dagar och i tre nätter." Här och i fortsättningen citerat efter *Bibeln: Bibelkommissionens översättning* (Stockholm, 2001).

<sup>127</sup> I sitt stora verk *Mimesis* undersöker Erich Auerbach denna "kristna realism" i ett försök att förklara hur blandningen av högt och lågt i den västerländska litteraturen kan förklaras. Han gör i ett efterord där gällande att evangeliernas skildring av Kristi offerdöd – en skildring som ju inte följer det antika mönstret med en hög stil för ett tragiskt innehåll – har öppnat för en tradition i västerländsk kultur att skildra mänsklig vardag i ett evighetsperspektiv. Att det realistiska inte utesluter det upphöjda förklarar Auerbach med det figurala tolkningsparadigmet, där "ein auf Erden geschehener Vorgang, unbeschadet seiner konkreten Wirklichkeitskraft hier und jetzt, nicht nur sich selbst, sondern zugleich auch einen anderen, den er vorankündigt oder bestätigend wiederholt". Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], 10. Auflage (Tübingen & Basel, 2001), s. 516.

<sup>128</sup> Sölle, *Realisation*, s. 51. I citatet ovan tycks Sölle inte hålla fast vid den gängse åtskillnaden mellan typologisk respektive allegorisk tolkningstradition. Där man i den förra tar sin utgångspunkt i det historiskt immanenta och till exempel betraktar Isak horisontellt som ett konkret förebud om Jesus, blickar man i den senare ut mot en transcendent idealvärld och uppfattar Isak vertikalt som en a-historisk symbol för offervillig visdom. Jag har i mina analyser inte



Mot denna idéhistoriska bakgrund kan den valfisk och den fågel som förekommer i textpassagen ovan läsas som kristussymboler, och därmed vinna en signifikans som tecken på en stillad törst, menar jag. Vad som alltså först tycktes vara symboler för mänsklig, bokstavlig törst, är också symboler för Kristus som törststillare. I den exegetiska traditionen har som sagt profeten Jona typologiskt uppfattats som en prefiguration för Kristi tid i graven mellan död och uppståndelse. På samma sätt har pelikanen, som matar sina ungar med sitt hjärteblod, uppfattats som en *figura Christi*, det vill säga som en bild för Kristi offerdöd.<sup>129</sup> Vad som först verkar som en lustig liknelse i Dahlgrens text, det vill säga det att dricka som en valfisk, och som sedan drivs in i det groteska, nämligen människomassan som likt fågelungar ropar ”kyp, kyp, kypare”, är på samma gång en berättelse om superi och gudomlig nåd.<sup>130</sup> De kristussymboler som texten relaterar till kan alltså som klichéer erbjuda en konversion efter den problematiska expansionen av /törst/. Detta gör, menar jag, att den groteska scenen med Movitz svävande över den extatiska folkmassan tydligare än förut kan uppfattas som en parafras på Jesu ord i Matteus 13:3-9 om såningsmannen:

Och han talade till dem med många liknelser: ”En man gick ut för att så. När han sådde föll *en del* på vägkanten, och fåglarna kom och åt upp det. *En del* föll på de steniga ställena, där det inte fanns mycket jord, och det kom fort upp, eftersom myllan var tunn.

---

heller gjort någon sådan åtskillnad, då ett vertikalt och ett horisontellt synsätt så ofta tycks samverka i de undersökta texterna. För en problematisering av dikotomin och ett försvar av en samtidigt typologisk-allegorisk bibelexeges, se Finn Damgaard, ”Hinsides typologisk og allegorisk fortolkning. En rekonstruktion af antikkens fortolkningsparadigme” i *Dansk Teologisk Tidsskrift*, red. Mogens Müller et al., 2003:2, s. 107-119.

<sup>129</sup> För exempel på hur pelikanen använts emblematiskt som *figura Christi*, se Beata Agrell, ”Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiska tankeformer” i *Tfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1997:1, s. 26-58, här s. 40ff.

<sup>130</sup> Frågan är om folkmassan ute på Djurgården är beredd att ta emot denna nåd. Beskrivningen av den som en svärm hungriga fågelungar indikerar ett bibliskt hypogram som antyder motsatsen, Jesu klagan över Jerusalem i Matteus 23:37ff: ”Jerusalem, Jerusalem, du som dödar profeterna och stenar dem som blir sända till dig. Hur ofta har jag inte velat samla dina barn så som hönan samlar sina kycklingar under vingarna, men ni ville inte.”

Men när solen steg sveddes det och vissnade bort eftersom det var utan rot. *En del* föll bland tistlarna, och tistlarna växte upp och kvävde det. Men *en del* föll i den goda jorden och gav skörd, hundrafalt och sextiofalt och trettiofalt. Hör, du som har öron.”  
[min kurs.]

Det kan tyckas parodiskt intill det hädiska att Bacchus’ festliga intåg här förs samman med den bibliske såningsmannen, men läsningen har fog för sig. Som markering på denna närhet tjänar, menar jag, ett fyra gånger återkommande indefinit pronomen: ”Under sången utkastas ånyo buteljer och kantiner. *Somliga* nedfalla i gräset, *andra* mellan klippor och bergskrefvor, *andra* på hattar och plymer, *en del* sönderkrossa näsorna. [min kurs.]”<sup>131</sup> Det finns också en innehållsmässig överensstämmelse mellan de båda textpassagerna, på så sätt att det i båda fallen handlar om att ”ta emot gudens gåvor”, det vill säga Ordet respektive buteljerna och kantinerna. Folkmassan har tidigare bekänt sin tro ”Hvem är vår fader? Bacchus är fader, / Rätta fadern för oss allihop” och törstar nu efter sin himmelska dryck.<sup>132</sup>

För nutida läsare, som kanske är mer benägna att förknippa kristen tro med sedlig nykterhetsiver, måste den ovan citerade scenen ur *Mollbergs epistlar* väcka mer anstöt än vad Bellmans texter någonsin gör. Få andra svenska texter kan uppvisa ett sådan uppenbar profanering av Jesu ord – om man nu väljer att tolka det som en parodi, vill säga. Det bär trots allt emot att tolka Movitz’ flygfärd i den ovan citerade scenen som en gestaltning av ett nattvardsfirande. Saken kompliceras av att det inte är första gången i det andra häftet av *Mollbergs epistlar* som en trosbekännelse görs. Svanarna, som i den första tavlan väcker Aurora och Tithon, hälsar Solen välkommen med följande ord:

Sol!  
Vid vår pol  
Helsad nu  
Vare du!  
Blixtrande öga du bär,

---

<sup>131</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, andra häftet, s. 51.

<sup>132</sup> *Ibid.*, s. 49.

Som elden det tär.  
Vi helsa dig, Gud!  
I din glittrande skrud.

[---]

Hvem är lik dig?  
Hvem uppå din stig  
    Vågar gå  
    I det gränslösa blå?  
    Tillbedjande,  
    Knäfallande  
Blicka vi hän från vårt hus  
Opp till ditt lågande ljus.

        Sol!  
Vid vår pol  
Helsad nu  
Vare du.  
Hell dig och din magt  
Och din lysande prakt!  
    Alla, alla  
    Vi dig kalla  
    Fader, ty du när  
Hvarje väsen, som på jorden är.<sup>133</sup>

Den gud som här hyllas av svanarna har drag av Helios, något man också kan förvänta sig i det här sammanhanget, då ju klichén ”vårens ankomst” gärna iscensätts med den gudomen i rollistan. Men vad vi ser är också ett synkretistiskt möte mellan några antika gudar och en allsmäktig Gud Fader beskriven med en hel del kristna attribut. Inte minst det märkliga faktum att svanarna böjer ”knä” och blickar hän från sitt ”hus” bör förstås i detta sammanhang. Detta är inte en bristande ornitologisk realism, utan ett exempel på hur svanarna – liksom senare den tjocka madamen inför Movitz – använder ett kristet bildspråk i sin hyllning av en antik gud. Jag tolkar detta som att vi på

---

<sup>133</sup> Ibid., s. 10ff.

något sätt måste betrakta folkmassans hyllning av Bacchus respektive svanarnas av Helios figuralt och att lovsången till våren, värmen och vinet nog ändå är en lovsång till Gud. Inte minst sedan sambandet sol och Gud respektive punschbål och Gud redan har etablerats i det första häftet av *Mollbergs epistlar*. Att något så motstridigt och spänningsfyllt efter en stunds eftertanke kan uppfattas som något trots allt sammanhängande är mycket humoristiskt, menar jag, och det är samtidigt ett fint exempel på hur komplex Dahlgrens text kan vara i sin lek med symboler, texter och tolkningstraditioner.

### ***Mollbergs epistlar* mellan gnosticism och nyplatonism**

I det här avsnittet vill jag undersöka hur *Mollbergs epistlar* kan relateras till två dominerande tanketraditioner i svensk romantik: gnosticismen respektive nyplatonismen. Denna närhet beskrivs i allmänna termer av intertextualitet, vilket gör att den jämförande diskussionen nedan mellan Dahlgrens text å ena sidan och en dikt av Erik Johan Stagnelius, en uppsats av Almqvist och ett mer vetenskapligt verk av den tyske naturfilosofen Gotthilf Heinrich von Schubert (1780-1860) å den andra inte sker inom ramen för Riffaterres analysmodell. Vad som intresserar mig här är inte några direkt påvisbara beroendeförhållanden, utan jag betraktar de tre texterna som samtida bidrag till den diskussion som också *Mollbergs epistlar* deltar i – frågan nämligen om relationen mellan det ändliga och det oändliga. Syftet med denna utblick är att visa att den blandning av ibland direkt grotesk materialism och kristen förtröstan som utmärker *Mollbergs epistlar* trots allt är mycket romantisk.

Det intressanta med Stagnelius' dikt "Längtan efter det himmelska" från år 1814 är just att dess matris så tydligt skiljer sig från den som ligger till grund för *Mollbergs epistlar*, på så sätt att förhållandet mellan det ändliga och det oändliga beskrivs som vore det en olöslig konflikt. Detta till trots finns det flera motiviska och tematiska likheter med det första häftets tre kapitel, menar jag:

När Månans förtrollande öga  
Nedstirrar på tigande kojor,  
När stjärnor bekransa det höga,

Och stillhet kring jordkretsen rår;  
Då svingar den smäktande Anden,  
Ur qualet af sinliga bojor,  
Sig upp till de himmelska landen,  
Och kjusningens fullhet där når.

På gyllne, balsamiska vingar  
Än hänryckt kring etern han dansar,  
I himmelska parker än klingar  
På harpan sitt jublande mod.  
Af himmelska rosor han binder  
Sig aldrig förvissnande kransar,  
Och speglar förklarade kinder  
I lifvets krystalliska flod.

Hur saligt den frälsade andas,  
Där, högt öfver Solar och stjärnor,  
Hans stämman med Änglarnes blandas,  
Som festligt kring thronerna stå.  
Ej bägar-omblixtrade borden,  
Ej löjet af blomstrande Tärnor,  
Ej glimmande kronor till Jorden  
Att vända hans blick mer förmå.

Med helgonens hvitklädda skara  
Hvad sällhet däruppe att vandra!  
Där breder ej lasten sin snara,  
Där smilar ej lustans försåt.  
Förtroliga andar där sluta  
I glänsande armar hvarandra:  
De tindrande ögon där gjuta  
Blott glädjens och andaktens gråt.

Försvinnen, I töckniga stränder!  
Ett quidande dårhus är verlden.  
Jag längtar till sällare länder,  
Till helgonens saliga chor.  
O, rycktes jag fjärran ur gruset,

Från villorna, ondskan och flärden,  
Dit opp, där i etern och ljuset  
Den himmelska Kärleken bor!<sup>134</sup>

Jag vill här inte göra gällande att Dahlgren skulle ha läst och påverkats av just den här texten ur Stagnelius' diktning, utan poängen är att *Mollbergs epistlar* som texthelhet faktiskt polemiserar mot den filosofiska grundtanke som här och så ofta annars tematiseras hos Stagnelius. Diktens matris uppfattar jag så: "den jordiska tillvaron är helt underlägsen den himmelska". Den första strofen uttrycker motsättningen mellan jordiskt och himmelskt i två helt skilda expansioner: /jorden/ expanderas till /tigande kojor/, /stillhet/, /sinnliga bojor/ och väl också till /tomhet/ och /mörker/, medan /de himmelska landen/ expanderas till det jag vill kalla /det stjärnbekransade höga/, /den smäktande andens mål/ och /tjusningens fullhet/. Denna /tjusningens fullhet/ expanderas i den andra strofen till /hänryckt dans/, /jublande musik/, /evig doft/ och /salig visshet/. I den tredje och fjärde strofen upprepas åter de två skilda expansionerna: /över solar och stjärnor/ expanderas till aktiviteterna /änglasång/, /helgonvandring/, /andekomfamning/ och /andaktsglädje/, medan de jordiska aktiviteterna representeras av /bägaren/, /tärnan/, /kronan/, /lasten/ och /lusten/. Den femte och sista strofen konkluderar människans belägenhet, varpå ett diktjag framträder med beslutet att följa andens väg. /Världen/ är för diktjaget /töckniga stränder/ och /ett kvidande dårhus/, är /grus/ och /villa/, medan /de sälla länderna/ är /helgonkör/, /ljus/ och /himmelsk kärlek/.

Som ett konversionserbjudande tecken för den första strofens expansion uppfattar jag klichén /*gnosis*/, det vill säga föreställningen om världen som ett fängelse för själen, vilken fallit från det evigas sfär och nu längtar tillbaka.<sup>135</sup> Den konversion som erbjuds i den andra

<sup>134</sup> Här citerat efter Erik Johan Stagnelius, *Samlade Skrifter*, utg. af Fredrik Böök, Svenska författare utg. af Svenska Vitterhetssamfundet, III, 1 (Stockholm, 1911), s. 29f.

<sup>135</sup> Religionsforskaren Hans Jonas har beskrivit det gnostiska tänkandets grunddrag så: "Der entscheidende Grundzug gnostischen Denkens besteht in dem radikalen Dualismus, der das Verhältnis von Gott und Welt und entsprechend auch jenes von Mensch und Welt beherrscht. Die Gottheit ist absolut außerweltlich, ihr Wesen ist dem des Universums fremd, das sie weder

strofen ges av det man kunde kalla /änglars sysselsättning/, då de aktiviteter som nämns där väl överensstämmer med allmänna föreställningar om den paradisiska tillvaron. Också i den tredje och fjärde strofen äger detta konversionserbjudande tecken aktualitet, men med tecknet /de jordiskas sysselsättning/ vid sin sida. Möjligen kan den femte och sista strofens konversionserbjudande tecken sägas vara en /trosbekännelse/, så som den kan formuleras i den gnostiska traditionen – den enskilda människans insikt i varifrån hon kommer, var hon befinner sig och vart hon strävar.

Att dikten ovan uttrycker en gnostisk uppfattning framträder klart vid en jämförelse med de tre första kapitlen i *Mollbergs epistlar*. Visserligen tematiseras också i Stagnelius' dikt föreställningen om en sublunarisk tillvaro – observera att detta relativa tillstånd här utsträcks till såväl jorden som månen, solen och stjärnorna – men det avgörande är emellertid att alls ingen övergång poneras mellan ”de himmelska landen” och dessa himlakroppar, vilka alla är underkastade föränderlighetens lag. Om månskenet i *Mollbergs epistlar* av textjaget utlästes som en ”Gudakys”, vilken helgar det jordiska, kan det här endast stirra ner på ”jordens kojor”. Vidare beskrivs också i Stagnelius' dikt ett extatiskt tillstånd, en ”tjusningens fullhet”, men detta tillstånd kan först uppnås efter det att anden sluppit ur sina ”sinnliga bojor”. Så inte i *Mollbergs epistlar*, där sinnesextasen är det närmaste textjaget kan komma det gudomliga, och där gudsnärheten – i den mån den kan beskrivas – förnimmes enbart sinnligt. Vidare placeras all dans, musik, blomstring och hänryckning i en himmelsk park i Stagnelius' dikt, medan den liknande parken i *Mollbergs epistlar* skildras som vore den minnet av Gustav III:s Haga.

Den spegelmetafor, slutligen, som återkommer vid ett flertal tillfällen i denna skildring av Haga har en motsvarighet också hos Stagnelius, men implicerar där alls inget möte. Om speglingen i *Mollbergs epistlar* fyller en medierande funktion och kan beskrivas som det heligas närvaro på jorden, eller de jordiskas tillgång till himmelen, står den hos Stagnelius för fullständig identitet med det

---

geschaffen hat noch regiert und zu dem sie die vollkommene Antithese bildet: dem in sich geschlossenen und fernen göttlichen Reich des Lichts steht der Kosmos als Reich der Finsternis gegenüber.” Jonas, *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes* [1991], herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Christian Wiese, 2. Auflage (Frankfurt am Main & Leipzig, 2000), s. 69.

heliga. Anden i dikten har uppnått ”livet”, och detta liv är väsensskilt från det jordiska livet. Vidare avsvärjer sig anden i Stagnelius’ dikt bågaren, tärnan och kronan – en direkt allegorisk bild för jordisk fåfänglighet – medan just dessa element i *Mollbergs epistlar* genomgående sätts i relation till det gudomliga. Människans vänskaplighet, symboliserad av ”punschbålen”, hennes förmåga att älska, symboliserad av ”flickan”, samt kärleken till fosterlandet, symboliserad av ”konungen”, framställs alla som om de ur en viss synvinkel vore analoga med Guds kärlek.

Överhuvudtaget är den älskande guden mycket mer framträdande i *Mollbergs epistlar* än i Stagnelius’ dikt, inte minst eftersom det jordiska i Dahlgrens text så ofta antar en symbolfunktion för Gud och det gudomliga. Den himmelska kärleken är ”här”, inte i ett oändligt fjärran ”där”. De metaforer som hos Stagnelius används för att beskriva den mänskliga tillvarons ontologiska grund – ”töcknet”, ”villan” och ”dårskapen” – återfinns också i *Mollbergs epistlar*, men töcknet, synen och ruset där är snarast en epistemologisk förutsättning för vissheten om att det gudomliga är nära.

Jag har givit Stagnelius’ dikt ett visst utrymme här, eftersom den är ett gott exempel på hur den i den romantiska epoken så ofta tematiserade konflikten mellan ändligt och oändligt kan gestaltas. Men det finns andra sätt att göra detta på, och inte alla texter från svensk romantik är så influerade av gnostiskt tankegods som just Stagnelius’ dikter är.<sup>136</sup> Om man nu vill hävda att *Mollbergs epistlar* polemiserar mot gnosticisms grundtankar, samt att den som texthelhet tematiserar konflikten mellan ändligt och oändligt på ett annat sätt än vad som är vanligt i Stagnelius’ dikter, bör man undersöka huruvida den som text inte kan sägas ingå i en inomromantisk diskussion, där frågan gäller vilket värde man vill

---

<sup>136</sup> Geo Widengren har undersökt detta förhållande i ”Gnostikern Stagnelius”, *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årg. 65, 1944, s. 115-178. I anslutning till en rad analyser av stil, motiv och bildspråk i Stagnelius’ lyriska och dramatiska texter argumenterar Widengren för att många textdrag där kan betraktas som typiska för ett gnostiskt ”konstspråk”. *Ibid.*, s. 117f. Bland de symboler för människans fångenskap som Widengren behandlar återfinns till exempel ruset, musiken och kärleken – företeelser som i det första häftet av *Mollbergs epistlar* genomgående uppfattas positivt.



tillmäta det ändliga och relativa.<sup>137</sup> Här skulle andra texter vara av intresse, texter där det mänskliga livet trots allt ses som en del av *livet*, för att anknyta till Stagnelius' paradox. En sådan text författade C.J.L. Almqvist med uppsatsen "Om det hela" år 1819.

I sin inledning till "Om det hela" i Almqvists *Samlade skrifter* kallar Olle Holmberg verket helt ärligt för ett "språkligt monstrum".<sup>138</sup> Också vad gäller dess tankeinhåll tycks termen monstros ligga nära till hands – det verkar i varje fall inte vara lätt att göra reda för vad som är Almqvists eget tankegods eller vad han lånat och omformat för eget bruk. Martin Lamm, som har undersökt uppsatsen ur den aspekten, finner också influenser från en rad tänkare och traditioner: främst Swedenborg, men också från Schelling, Schleiermacher, Thorild, Fichte, Böhme och herrnhutismen.<sup>139</sup> Men textens genetiska mångfald ska naturligtvis inte uppfattas som en brist på egenart, utan som en intellektuell och estetisk öppenhet inför en samtida romantisk diskurs. När jag här nedan försöker lyfta fram några bärande tankar i verket är det alltså inte för att söka slå fast ett antal influenser från Almqvists sida, utan för att visa hur också Dahlgrens verk kan sägas delta i denna diskurs. Kanske kan den läsare

<sup>137</sup> Nilsson behandlar denna fråga på flera ställen i *Svensk romantik*, och hans diskussion där om skillnaden mellan Atterboms och Stagnelius' naturuppfattning är betydande också för den jämförelse som jag gör ovan mellan vattensymboliken i *Mollbergs epistlar* och den i Stagnelius' dikt. Nilsson noterar till exempel hur de båda poeternas skilda materieuppfattningar återfinns i själva bildspråket: "Medan Atterbom låter materien vara en gudomlig princip, anser Stagnelius materien vara fallen. Vi ha ovan sett, vilka växlande bildliga och mytologiska uttryck Atterbom använder för att åskådliggöra materien, på flera ställen använder han i likhet med Stagnelius och andra romantiker *vattnet* som symbol. Genom sin förmåga att anta skiftande form, att spegla alla gestalter lämpar sig vattnet synnerligen väl som sinnebild på urmateriens obestämdhet och formlöshet. I vattensymbolen kunde också uttryckas materiens trånad och längtan efter ljuset. Vattnet är trånadens element." Nilsson, *Svensk romantik*, s. 272. Denna positiva uppfattning om materien i nyplatonismen härleder Nilsson bland annat tillbaka till den senantike filosofen Plotinos. *Ibid.*, s. 26.

<sup>138</sup> C.J.L. Almqvist, "Om det hela" [1819] i *Filosofiska och estetiska avhandlingar*, *Samlade skrifter*, del IV, red. Fredrik Böök, utg. Olle Holmberg (Stockholm, 1921), vi.

<sup>139</sup> Martin Lamm, "Studier i Almqvists ungdomsdiktning" i *Samlaren. Tidskrift utgifven af Svenska litteratursällskapets arbetsutskott*, årg. 36, 1915, s. 51-198, här s. 75ff.

som nyss brottats med Dahlgrens text lättare tillgodogöra sig den paradoxala logik som också utmärker Almquists filosofiska systembygge.

Som grund för hela sitt system sätter Almquist en enkel sats: ”kärlek är”. Ur denna sats härleder han sedan varats ontologi, ändlighetens förhållande till det oändliga och människans förhållande till Gud. Följden av grundsatsen är paradoxal – då varat är kärlek, betyder det också att ändligt och oändligt, liksom människa och Gud, förenas i kärlek. Om ”kärlek är” gäller, gäller också att antiteserna ovan måste betraktas som relativa. ”Kärlek är” äger en giltighet, obegränsad av tid och rum, och beskrivs av Almquist som ”den eviga oändliga essentian. En *essentia amorosa*.”<sup>140</sup> Denna essens har drag av objektslöst kaos, varför den skapar ett ”något” att älska. Detta något – ett enskilt, ”ponerat” i tid och rum – kallar Almquist ”imago” och ger det följande definition:

– Essentian, det själva, kan ej förändras: ponerad i punkten är den således ännu densamma som förut, i anseende till beskaffenheten av att vara kärlek. Men emedan den är nedsatt i punkten, är den också just lik sig i intet; ty den är nu ändlig. Alldeles densamma, och tillika alldeles icke densamma med den första oändliga, är därför denna i punkten ponerade essentian den förras *imago*.<sup>141</sup>

Följden av denna kärleksakt är att skapelsen och skaparen, människan och Gud, ändligheten och oändligheten på en och samma gång är (o)förenliga. Denna logiska orimlighet låter sig inte upplösas av något slags gradsystem; då kärlek är, är såväl essentia som imago, och skapelsens olika delar kan inte graderas efter hur nära sin skapare de står. Inte heller kan paradoxen upplösas med hjälp av enkel logik – då kärlek är, är såväl essentia som imago, och människan (som Guds avbild) är en del av Gud:

Kärlek är – Gud. – Och emedan Gud är kärleken, älskar han; och hans kärlek kunde icke vara ett saligt vara (fridhem), om han icke hade något att älska. Men varifrån detta något, då Gud är det

---

<sup>140</sup> Almquist, ”Om det hela”, s. 15.

<sup>141</sup> Ibid., s. 15f.

enda? Han nedsätter ändligheten i sitt eget oändliga väsende, och i ändlighetens bestämda punkt ponerar han sig själv. Denne i ändlighet ponerade Gud är på en gång detsamma, som den själve (ty det var *Gud*, som ponerades) och tillika *icke* detsamma (ty denne är *ändlig*); och är således, för att i ett uttryck förena denna motsats: den *oändliges bild*. Vad namn skall man giva detta nya fenomen? – Man har kallat det människa [---].<sup>142</sup>

Den kärlek som ”är” kan beskrivas som en ömsesidigt vertikal rörelse: Gud älskar sin skapelse, och denna skapelse älskar sin Gud. De är i flera avseenden varandras motsatser, men eftersom de älskar varandra är de på samma gång identiska. Tanken varierar så:

Då vi, vidare, betrakta karaktären av de *två*, ”det själva och dess bild”, som vi nu i universum funnit, och fråga: stå de i något *förhållande* till varandra? så se vi, att deras sätt att vara äro ömsesidiga *tvärtom*. – Det amorosa *själva* är oändligt, men ponerar i sig det bestämt ändliga; det har således en tendens, som man kan kalla: *uppifrån nedåt*, – *inifrån utåt*. – Det uppkomna *något*, däremot, är det bestämt ändliga, men på vars grund, såsom sådant, amoros oändlig essentia är satt; dess tendens är fördenskull: *nedifrån uppåt*, – *utifrån inåt*. Och just genom detta dubbla tvärtom, äro deras förhållanden: *ening*.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Ibid., s. 21.

<sup>143</sup> Ibid., s. 30.

Denna ening kallar Almqvist ”verkligheten”.<sup>144</sup> Som begrepp innefattar det alltså något mycket mer än vad man i vardagsspråket menar med det verkliga. ”Verkligheten” framstår i Almqvists system som den ofantligt stora summan: föreningen av det ändliga och oändliga, skaparen och skapelsen, subjektet och objektet, essentian och någotet. Denna verklighet är för Almqvist liktydig med såväl livet som Gud.<sup>145</sup> En sådan uppfattning skiljer sig avsevärt från den bild av ”livet” som Stagnelius tematiserar i dikten ovan, nämligen att det oändliga livet först nås när man avsvär sig det jordiska livet och dess sinnliga bojar.<sup>146</sup> Inte så i Almqvists system, där det ändliga är ikonartat heligt – samtidigt bild och Gud:

---

<sup>144</sup> Tankegångarna i Almqvists uppsats är klart nyplatonska och kan i mycket härledas tillbaka till den senantike filosofen Plotinos (205-270 e.Kr.), menar jag. Dennes mest kända skrifter – i tysk översättning: ”Über das Schöne”, ”Über das Gute oder das Eine” samt ”Gegen die Gnostiker” – är intressanta i sammanhanget, då de inte bara påverkat kristen teologi utan med sin kritik av gnosticismen länge också var den enda källan till kunskap om denna världsuppfattning. En väsentlig ansats i Plotinos’ kritik gäller den dualism som kännetecknar gnosticismen och som uttrycks i bilden av människan levande i ett jordiskt fängelse. I skriften ”Gegen die Gnostiker” anför Plotinos flera invändningar mot denna föreställning. Ett argument är av epistemologiskt slag – hur kan man anse det ändliga vara ont, då det ju är genom den ändlighet som omger oss, genom sinnesintrycken och den mänskliga logiken som vi överhuvudtaget kan försöka skapa oss en bild av det oändliga? Ett andra argument som följer av det första är ontologiskt – det ändligas väsen bestäms inte främst av det faktum att det inte är oändligt, utan av att det är det enda fattbara för människan: ”Schließlich ist es gar nicht möglich, die Einrichtung des Alls mit Recht zu kritisieren, da sie, erstens, die Größe der geistig erkennbaren Natur aufzeigt. Wenn es nämlich stimmt, daß es in der Weise ins Leben getreten ist, daß es nicht nur ein unartikuliertes Leben besitzt [...], sondern daß da ein zusammenhängendes, klares, reichhaltiges und allgegenwärtiges Leben ist, an dem sich eine unfassbare Weisheit zeigt – wie ist es dann möglich, es nicht als ein klares und schönes *Bild der geistig erkennbaren Götter* anzusprechen? Und wenn es, als *Imitation*, nicht das Dortige ist, so ist das ganz natürlich: Andernfalls wäre es ja keine *Imitation* mehr.” Plotin, ”Gegen die Gnostiker”, II 9 [33] 8:5ff, här citerat efter tysk översättning i Plotin, *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Christian Tornau (Stuttgart, 2001), s. 219.

<sup>145</sup> Almqvist, ”Om det hela”, s. 37ff.

<sup>146</sup> Att som gnostikerna göra en strikt åtskillnad mellan ändligt och oändligt med argumentet att den första dimensionen vore ond och den andra god är för

Betrakta vi beskaffenheten av det levande något: så finna vi, att i alla de fall, då det yttrar sig på sätt, som äro en följd av den däri ingångna (med dess bestämda ändlighet assimilerade) oändliga essentian, så ofta är dess yttring egentligen yttring av det amorosa

---

Plotinos detsamma som att beskriva det icke-ändliga med en ändlig logik. Mänskliga värdekriterier används av gnostikerna för att beskriva det principiellt ofattbara, trots att det oändligas väsen egentligen bara kan beskrivas i negativa termer (bortom tid, rum, orsak, verkan etc). I skriften "Über das Gute oder das Eine" relativiserar Plotinos denna motsättning mellan ändligt och oändligt genom att hävda att summan av de kontrasterande dimensionerna är "det Ena": "Weil die Natur des Einen nämlich alle Wesen hervorbringt, ist sie keins von ihnen – also weder etwas noch von irgendeiner Qualität oder Quantität noch Geist noch Seele; nicht bewegt und auch nicht stillstehend, nicht im Raum, nicht in der Zeit, sondern *es selbst an sich selbst, eingestaltig* oder vielmehr gestaltlos, da es vor jeder Gestalt da ist, vor der Bewegung, vor dem Stillstand; denn die gehören zum Sein und bewirken, daß es vieles ist." Plotin, "Über das Gute oder das Eine", VI 9 [9] 3:35ff, här citerat efter Plotin, *Ausgewählte Schriften*, s. 66.

För att försöka skaffa sig en föreställning om "det Ena" såsom varande en förening mellan ändligt och oändligt, fattbart och ofattbart, måste man gripa efter en paradoxal logik. "Det Ena" är något som inte kan vara identiskt det ändliga, men som manifesteras i det ändliga. Det är verkligare än verkligheten och större än det oändliga, skulle man kunna säga. En sådan tankeoperation hör inte hemma i den gnostiska traditionen, men har påverkat det kristna gudsbegreppet och återklingar också här i Almqvists framställning, menar jag. Förutsättningen för denna tankeoperation är att man kan relativisera sin kunskap, skriver Christian Tornau i sin kommentar till Plotinos' skrifter; vad som krävs är inget mindre än ett fundamentalt perspektivskifte: "Das Verhältnis von Seele und Körper bietet gleichsam den empirischen Beleg dafür, daß alles, was ist, sein Sein durch den Bezug auf eine transzendente und zugleich immanente Einheit hat. Die letzte und allgemeinste Konsequenz, die Plotin daraus zieht, ist die Übergipfelung des Seins als ganzen durch das Eine. Zugleich zeigt das Argument, daß bestimmte Sätze, die als Regeln unseres Denkens universal gültig zu sein scheinen, in Wirklichkeit nicht universal, sondern an Körperlichkeit und Raum gebunden sind. Die Aussage 'Eines und dasselbe ist überall zugleich ganz' stellt für unser Denken einen Widerspruch dar, aber sie wird zu einer Erfahrungstatsache, sobald man die Aufmerksamkeit auf das eigene Bewußtsein richtet. Das menschliche rationale Denken ist somit etwas perspektivisch Bedingtes und kann nicht als absoluter Maßstab der Erkenntnis gelten." Ibid., s. 17.

själva, och blott *såsom* av detta något; det vill säga, det själva verkar då yttringen genom sin bild (någotet); varföre, om någon, som endast ser bilden, menar, att denna verkar det av *sig*, är sådant endast ett sken.<sup>147</sup>

Med en sådan uppfattning om verkligheten som Gud, som kärlek, som "ening" får Almqvist det svårt att placera in ondskan i sitt system. Han gör det heller inte – det finns ingen motsvarighet till den bibliske satan eller den gnostiske demiurgen i "Om det hela". Det finns däremot något man kunde kalla ett oändligt läckage, då det inte är alla "någoter" som tenderar uppåt och inåt mot essentian. Några tycks rikta sig neråt och utåt, för att parafrasera Almqvists bild av verklighetens amorosa kretslopp. Komna av essensen, söker sig dessa "någoter" inte tillbaka till sitt ursprung:

Är nu detta något med sitt liv vänt åt det oändliga (det som är), så tenderar det till att allt mer bliva det, som är, bliva levande, för-  
oändligas. Är det åter med sitt liv vänt till grunden av sig själv, till (positionen av det som icke-är) intet, så tenderar det likaledes till att alltmer bliva det, som icke-är, bliva icke-levande, förintas. Ett verkligt (oändligt) intet gives icke i universum: gäves det ett sådant, så funnes det ett oändligt icke-vara (o-Gud), likasom det finns ett oändligt vara (Gud) – och det hela vore dualism. Men på samma sätt, som det åt Gud vända något, ehuru det i eviga tider fortgår till allt mera oändlighet, dock aldrig bliver det oändliga själva (Gud): likaså blir aldrig det åt sig självt vända något, någonsin ett verkligt oändligt intet (vilket icke gives); men tenderar i eviga tider till att bliva det.<sup>148</sup>

Nu frågar sig kanske läsaren vad allt detta har med *Mollbergs epistlar* att göra och de till synes idylliskt-humoristiska Bellmanpastischerna där. Hur skulle man med Almqvists nyplatoniska mystik för ögonen bättre kunna förstå skildringen av "den gudomliga flickan", av Lisettes kusin kallad den femtonåriga flickan "med arracksbutelj i hand"? Här nedan vill jag försöka visa hur nära några centrala scener i

---

<sup>147</sup> Almqvist, "Om det hela", s. 33.

<sup>148</sup> Ibid., s. 36 i fotnot.

*Mollbergs epistlar* ligger själva grundtanken i Almquvists filosofiska system: ”kärlek är”. Syftet med jämförelsen är att också i Dahlgrens text läsa in en i hög grad filosofisk och religiös diskussion.

Det går att uppfatta *Mollbergs epistlar* – och här avser jag främst det första häftet och dess tre kapitel – som en enda lång skildring av uppnådd kärlek. Där återfinns den mellanmänskliga kärleken såsom den tematiserades i det andra kapitlets skildring av hovlivet ute på Haga: ”Kärlek kring fjellar och skog / Gjorde så månet ett spratt / Och mången mö till sig drog”. Men också det man kan kalla en naturens kärlek till det eviga, symboliserad av vågornas kärlek till den unga flickan i det tredje kapitlet: ”Stämman en brudsång, J luftmusikanter, / Nu för vår blottade, själfvande brud”. Vidare människans kärlek till det gudomliga, som den beskrivs i Fredriks möte med den gudomliga flickan i det första kapitlet: ”du sjunker i hennes famn, och måne och jord, och Gud och evighet förena sig i omarmningen”. Till sist också det man kunde kalla Guds kärlek till skapelsen: månskenet i det första kapitlets scener beskrivs som en ”Gudakysst på naturens barm”. Till skillnad från många andra texter i svensk romantik tematiseras kärleken i *Mollbergs epistlar* inte efter det antitetiska mönstret ”minnet av” eller ”drömmen om”. Snarare har vi här att göra med en relativisering av kärleken – det extatiska mötet mellan motsatser är under vissa förutsättningar möjligt. Detta dynamiska förhållande, som hos Dahlgren ofta gestaltas humoristiskt, erinrar i hög grad om Almquvists beskrivning av förutsättningarna för en sådan förening: ”Och just genom detta dubbla tvärtom, äro deras förhållanden: *ening*.”<sup>149</sup>

I *Mollbergs epistlar* framstår universum som pulserande av kärlek, utan att det görs någon egentlig skillnad mellan Guds kärlek till naturen å ena sidan och de amorösa eskapaderna ute på Haga å den andra. Den kiasmartade gestaltningen av ”englasyn” i det första kapitlet visar att antitesens tankestruktur med dess ”å ena sidan och å andra sidan” inte har någon funktion i *Mollbergs epistlar*. Den trånande längtan som uppfyller textjaget efter ”flickan” som tycks vara en stjärna, motsvaras av de evigas förtjusning över ”stjärnan” som egentligen är en flicka. När den kärlek som riktas från det ändliga till det oändliga likställs med den kärlek från det oändligas sida som

---

<sup>149</sup> Ibid., s. 30.

riktas mot det ändliga, har detta flera likheter med Almqvists utläggning av grundsatsen ”kärlek är”, menar jag. Också i *Mollbergs epistlar* kan man tala om en nedåtriktad tendens hos det oändliga, respektive en uppåtriktad tendens hos det ändliga. Det som gestaltas i detta sammanhang påminner om Almqvists ”essentia amorosa” och de ömsesidiga tendenser som utmärker detta fenomen.<sup>150</sup>

Det är därmed möjligt att läsa ett flertal extatiska scener i *Mollbergs epistlar* som ett exempel på den märkliga ”ening” grundad på motsatta tendenser, som Almqvist ponerar i sin lära om varat. I det första kapitlet kan som exempel nämnas följande beskrivning av textjagets salighet, en passage som innehåller två rakt motsatta tendenser. Guds kärlek till naturen besvaras av alltets längtan efter Gud:

Hvilken jubelstund, hvilken afton! hvilken lampett i naturens stora sal; *hvilken Gudakys*s på naturens barm! Vågar jag andas, vågar jag sucka! *Allt utsträcker sina längtans armar*: äfven jag utsträcker dem, förnämligast till dig, du allsväldige: framför allt till dig, du själarnes själ, tankens tanke, all poesiens poesie, alla hjertans hjerta. [Min kurs.]<sup>151</sup>

Också textjagets retoriska fråga till den himmelska flickan i det första häftets tredje kapitel kan ses som en önskan om denna ”ening”: ”Hvarföre kan du ej kyssa din egen purpurläpp, för att få i en brinnande kyss tyda för dig sjelf din egen salighet i denna stund.”<sup>152</sup> Flickan, vars kind ingen annan är ”värdig att kyssa [...], än en ljusets härold”, ombeds att i sig förena två kärlekstendenser: den älskades och den älskandes.<sup>153</sup> Här koncentreras det kiasmartade förhållandet mellan det ändligas kärlek och det oändligas kärlek, såsom det diskuterades ovan, i en och samma person. En sådan logisk kortslutning – inget kan väl samtidigt vara subjekt och objekt – blir

---

<sup>150</sup> Se Anders Perssons diskussion om romantikernas syn på kärleken som en *virtus unitiva* – ett synsätt han till exempel finner i Almqvists ”Om det hela” och som han bland annat relaterar till Plotinos. Persson, ”Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna”. *Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom* (diss. Umeå; Skellefteå, 1998), s. 22-27.

<sup>151</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 2.

<sup>152</sup> *Ibid.*, s. 35.

<sup>153</sup> *Ibid.*, s. 34.



mer begriplig om man ser till den beskrivning av människan som varande en "imago", vilken ges i Almqvists "Om det hela". Den så kallade essentian har ponerat sig i någotets position; det oändliga har gjort sig punktuellt; Gud har skapat människan: "Alldeles densamma, och tillika alldeles icke densamma med den första oändliga, är därför denna i punkten ponerade essentian den förras *imago*."<sup>154</sup>

Begreppet "imago", vilket i sig rymmer en motsättning mellan ändligt och oändligt, omfattar därmed såväl människan som naturen. Som ändliga, av Gud skapade fenomen är de likställda. Det kan också förklara varför den i *Mollbergs epistlar* vanligt förekommande spegelmetaforiken utsträcks till såväl naturen, som till textjaget och den gudomliga flickan. I det första kapitlet beskrivs till exempel en laddad kvällsscen så: "ett stjernfall kommer som en darrande tår från nattens öga farande från himlen ned på marken, hela nejden betäcks af silfverslöjor, dimman dansar på sjön, vågens ögon glittra".<sup>155</sup> Två skilda betraktare – den nattliga himlen och den nattliga vattenytan – förenas i samma spegling och i samma djupa känsla. I det andra kapitlets dryckestal används spegelmetaforiken lite mindre patetiskt:

Hvem skulle vilja spegla sig i annat än morgonens böljor, rosendagg, fyllda glas, och frodiga fillbunkar? Hvem skulle vilja dansa i annat än i chemisen, gå på annat än strumplästen, läsa någon annan bok än naturens? [---] Se på Mälaren – – krusningarne på ytan, hvad äro de annat, än leende ansigts-miner på vattenmassan. Se på björkarne, far och flaxar icke hvarje blad om hvart annat, liksom för att få famnas och kyssas och samtala.<sup>156</sup>

Visserligen anförs här spegelmetaforiken som ett led i en viss argumentation, men under den joviala slutledningen – drick, dansa och älska – döljer sig samma tankestruktur som ovan. Naturen kan samtidigt återspegla såväl människans kärlek till livet, som det gudomligas kärlek till skapelsen. Tidigare i passagen har nämligen orsaken till de "leende ansigts-minerna" angivits: "Ja, allting är i dag

<sup>154</sup> Almqvist, "Om det hela", s. 15f.

<sup>155</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 6.

<sup>156</sup> *Ibid.*, s. 16f.

gudomligt och skönt. Sjelfva himmelen har af idel glädje stält sig på hufvudet i böljorna, och skrattar med rosenröd mun och blåa blixtrande ögon ur djupet emot oss.”<sup>157</sup>

Också den tidigare citerade scenen, där textjaget förstärker skildringen av sin förtjusning över den gudomliga flickan med en kiasmartad betraktelse över hur de eviga förtjusnas av jordens vackra kvinnor, kan räknas hit. Den kvinnofigur som tematiseras i det första häftets tre kapitel – än som gudomlig flicka, än som nymf och sultaninna, än som ängel och stjärna – kan i alla avseenden betecknas som en ”imago”. I citatet nedan understryks främst flickans spegelfunktion, det vill säga att hon som ändlig kan sägas vara en återspeglning av essentian:

[Du står] der – – smått darrande, som en spegelklar källa, mildt leende och åter rodnande med blicken mot marken. Månne ej för evighetens innevånare jordens sköna qvinnor synas såsom lysande himlakroppar, eller såsom smälta silfverpunkter på jordens dimmiga slöja? Månne icke, när dunklet, likt en flickas andedrägt öfver en skinande spegel, betäcker de saligas lunder, månne icke dessa saliga äfven sända sina blickar hit ner, och betrakta med hänryckning jordens leende tärnor?<sup>158</sup>

Men även den andra sidan av ”imago”-begreppet tematiseras – se en av slutscenerna i det tredje kapitlet, där flickan inte längre återspeglar de saligas kärlek, utan själv uppträder som något gudomligt. Nu är flickan inte längre en spegelbild, utan älskas av en spegelbank vattenyta: ”Sköna svan på den gungande ytan! täcka Anadyomene på den sälla, glittrande planen! Har böljan ett hjerta, hur mäktigt skall det ej slå mot ditt eget hjerta i denna stund. Hon famnar dig, hon kysser dig, hon brinner i eldslågor.”<sup>159</sup>

Så långt förhållandet mellan det ändliga och det oändliga i de tre texterna av Stagnelius, Almqvist och Dahlgren. De jämförelser som jag presenterat ovan har inte gjorts i syfte att bevisa några genetiska beroendeförhållanden eller att redogöra för en i texterna mer eller

---

<sup>157</sup> Ibid., s. 15.

<sup>158</sup> Ibid., s. 32f.

<sup>159</sup> Ibid., s. 36.

mindre dold polemik. Det är då mer givande att betrakta dem som enskilda bidrag till en större romantisk diskurs gällande skapelsen och skaparen, naturen och människan, språket och vissheten, menar jag.

I det sammanhanget är också den romantiske naturforskaren Gotthilf Heinrich von Schuberts *Die Symbolik des Traumes* från 1814 av stort intresse. Som kontext betraktad ger oss denna på sin tid mycket uppmärksammade och till svenska tidigt översatta bok under titeln *Drömmarnes Symbolik; en blick i Andeverldens Hemligheter* (1820) en rad uppslag rörande sådant som vi idag förmodligen mer förknippar med romantiken som idévärld än med naturvetenskapliga forskningsområden. Schuberts naturvetenskapliga intresse sträcker sig nämligen mycket långt – med följderna att detaljerade beskrivningar av hjärnans anatomi samsas med såväl (para)psykologiska diskussioner som med rent religiösa utläggningar. Bokens vetenskaplighet skulle idag säkert ifrågasättas, då helgonlegendens uppgifter där diskuteras under samma förutsättningar som anatomiska, botaniska och zoologiska fakta, och då swedenborgska syner röner samma intresse från Schuberts sida som de lugnande effekterna av kräkmedel och lavemang.<sup>160</sup> Ett genomgående drag i Schuberts framställning är emellertid intresset för det jag skulle vilja kalla det irrationellas kunskapsvärde, vilket leder till en ingående diskussion om en rad besläktade medvetandetillstånd så som de återfinns i den religiösa profetian, vansinnet, drömmen, den poetiska inspirationen, hypnosen

---

<sup>160</sup> Schubert, egentligen läkare till yrket, räknas till de centrala gestalterna i den romantiska naturforskning som stod under inflytande av tidens teologiska och filosofiska strömningar. Även om denna delvis metafysiskt inriktade naturvetenskap har ersatts av senare tiders mer empiriska vetenskaper, har Schubert ändå kommit att utöva ett visst inflytande på bland annat psykologins och psykoanalysens utveckling. Schubert betraktade sig som en efterföljare till Schelling, även om hans teologiska engagemang och pietistiska sentimentalitet skilde honom från denne. För en kort överblick över Schuberts verk, samtidens reception av dem och deras betydelse för eftervärlden, se Dietrich von Engelhardt, "Schuberts Stellung in der romantischen Naturforschung" i *Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers*, Erlanger Forschungen, Reihe A, Band 25 (Erlangen, 1980), s. 11-36. För en studie av det inte helt reservationslösa intresse som Jean Paul hyste för Schubert och andra naturfilosofer, se Hans Esselborn, "Jean Pauls Verhältnis zur romantischen Naturforschung und Naturphilosophie" i *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Band 64 (Tübingen, 2004), s. 21-40.

och förälskelsen. Schubert gör nämligen gällande att den människa som försatts i sådana tillstånd äger förmågan att kommunicera på det han kallar drömmens symbolspråk. Dröm och symbol låter kanske som något oegentligt och sekundärt, men Schubert hävdar att människans ursprungliga samtal med sin skapare återklingar i dessa kommunikativa tillstånd:

Menniskans ursprungliga språk, sådant som vi lära känna det af drömmarna, poesien och uppenbarelsen, är känslans språk, och, då kärleken är känslornas och själens lefvande medelpunct, så är det kärlekens språk. Det gudomliga och det andligas högre region voro de ursprungliga föremålen för denna kärlek. Orden i detta språk, som egde rum imellan menniskorna och Gud, voro de väsenden, som ännu omgifva oss i naturen, likt en skugga af det Gudomliga. Detta språk handlade om föremålet för vår eviga kärlek [...].<sup>161</sup>

Den språkteori som Schubert för fram här innebär alltså inte bara ett uppvärderande av det drömlika, poetiska och profetiska utan också av naturen själv. Vad vi nu uppfattar som materia är egentligen ett språk och ett tilltal:

Den oss omgifvande naturen, med alla sina elementer och gestalter, angifves, enligt denna åsigt, som ett ord, en Guds uppenbarelse till menniskan, hvars bokstäfver äro lefvande gestalter och rörliga krafter, emedan allt är lif och verksamhet i denna region.<sup>162</sup>

De irrationella tillstånd som Schubert uppehåller sig vid öppnar alltså för en transcendens, och det som kommuniceras under dessa medvetandetillstånd är också i hög grad något metafysiskt – enligt Schubert är människan en fallen varelse som, väl försatt i dessa tillstånd, erfar något om en tidigare värld, en guldålder. Men det som

---

<sup>161</sup> Här och i fortsättningen citerat efter G[otthilf] H[einrich] Schubert, *Drömmarnes Symbolik; en blick i Andeverldens Hemligheter* [1814] (sv. övers. Stockholm, 1820), s. 94f.

<sup>162</sup> *Ibid.*, s. 32.

kommuniceras gäller även den kommande världen, en kristet färgad hinsidesvärld. Som kanske har framgått förfar Schubert synkretistiskt inte bara i vetenskapligt hänseende utan också i metafysiska frågor, då rent gnostiska föreställningar om den fallna världen här blandas med såväl den antika myten om en guldålder som med den kristna föreställningen om skapelsen som Guds ord. Det Schubert presenterar är en sammansatt bild – en fallen mänsklighet, döv för Guds språk och slutet för hans kärlek, erbjuds räddning i det ögonblick när den människovordne gudomen lider offerdöden. Och det erbjudande som riktas till mänskligheten om denna försoning och väg upp ur den sinnliga världens bildartade dimension gavs prefigurativt redan i de gamla myterna. Schubert beskriver forntidens myter, de bibliska berättelserna och den aktuella samtiden som i viss mån parallella handlingsmönster med liknande innehåll. Grekiska, egyptiska och indiska myter om en gud som har antagit människogestalt och sedan offrats – inbegripet den kristna passionshistorien – diskuteras som vore de delar av ett universellt symbolspråk.<sup>163</sup> Vad som kommuniceras sedan årtusenden tillbaka och i olika kulturer är budskapet om en annan och bättre värld:

Vi sade redan förut, att alla propheternas förutsägelser, alla Guds uppenbarelser, till sitt innehåll voro de samma och gemensamma, eller: historien om ett människans återförande till dess ursprungliga bestämmelse, historien om en stor ljusets strid med mörkret och sanningens slutliga seger öfver lögnen.<sup>164</sup>

Men människan, till vilken detta kosmiska budskap riktas, befinner sig ju i en fallen värld. Endast indirekt – genom profetiorna, i drömmen, i kärleksruset och genom naturens symbolspråk – nås hon av det som ska uppenbaras för henne. Med Schuberts suggestiva beskrivning vandrar hon som en sovande i sin förment vakna verklighet:

Visserligen liknar det språk i bilder och hieroglypher, hvaraf den högre visheten betjenat sig i alla sina uppenbarelser till människan, likasom det dermed beslättrade poesiens språk, långt

---

<sup>163</sup> Ibid., s. 52ff.

<sup>164</sup> Ibid., s. 40.

mer våra drömmars bilderspråk än det vakna tillståndets prosa under vårt närvarande tillstånd; imellertid kan det med allt skäl frågas, om icke just detta bilderspråk är det egentliga och vakna språket i den högre regionen, under det att vi, så vakna vi äfven anse oss vara, deremot befinnas försänkta i en lång, mångtusenårig sömn, eller, åtminstone blott försänkta i våra drömmar, erfara genljudet af Guds språk, lika som den sofvande endast hör några få osammanhängande ord af de kringståendes höga tal.<sup>165</sup>

Men hur kan den sovande människan nås av dessa budskap? Genom en ännu icke förlorad disposition för sanningen, kan man säga. Schubert hävdar nämligen att det symbolspråk som talas i drömmen, kärleken och poesin kan kopplas samman med ett hos alla människor medfött ”organ” – det han kallar samvetet. Detta innebär en ovanligt tydlig uppvärdering av människans känsloliv, hennes drömmar och kreativitet, då de ytterst alla talar Guds språk. Sällan har poetens, drömmarens och svärmarens budskap givits en sådan upphöjd status som hos Schubert, när han jämför deras funktion med de bibliska profeternas.<sup>166</sup> Så även om drömmarnas gömda poet – ”der versteckte Poet der Träume” – visserligen talar ett språk som utmärks av samma irrationalitet som extasens eller vansinnets språk, talar denna poet Guds ord till mänskligheten. Och vad mer är, detta budskap kan i vår fallna värld inte uttryckas på ett annat och mer rationellt sätt. Varje drömmare, poet eller profet står enligt Schubert därmed i ett vad han kallar ironiskt förhållande till sin samtid. Deras budskap står beständigt ”i en ironisk motsägelse med det vanliga sinnliga lifvets åsigter och böjelser”.<sup>167</sup>

Denna form av ironi bör dock inte förväxlas med Schlegels ironibegrepp, utan liknar med sin ontologiska grund mer den så kallade bibliska ironin, menar jag. Som seende bland sovande förkunnar poeten, profeten och drömmaren sanningen, och den ironiska motsättningen som omtalas i citatet ovan gäller alltså den mellan sken och verklighet. Vad som tycks vara obegripligt, falskt

---

<sup>165</sup> Ibid., s. 16f.

<sup>166</sup> Ibid., s. 63f.

<sup>167</sup> Ibid., s. 61f.

eller absurt i drömmens språk är i ett annat och högre perspektiv riktigt, sant och allvarsamt. Mönstret är detsamma i profetiornas språk, när de upphöjer den som föraktas av världen, bara för att samtidigt avslöja de världsliga storheternas tomhet:

Den ironiska ton, som redan i drömmarnas språk visade sig, röjer sig äfven, ehuru på ett ojemförligt högre sätt, i alla propheternas förutsägelser. Under det vi se de herrligaste och det högsta välde uttryckande bilder nyttjas för det andeliga rike, som stiftas af den på andra ställen såsom ringa och föraktad skildrade Messias; se vi deremot all höghet och magt i den icke prophetiska verlden på ett motsatt sätt utmärkt genom låga och nedsättande bilder.<sup>168</sup>

Schubert använder ordet ”humorism” i sin skildring av drömmens, profetians och naturens språk, utan att närmare definiera denna term.<sup>169</sup> Den används emellertid endast i detta sammanhang, och Schubert går aldrig in i en diskussion om humor eller humorister. Med detta begrepp tycks Schubert emellertid avse den uppochnervända logik som kännetecknar sådana kommunicerande tillstånd, där kärlek och hat, stort och smått, liv och död, komiskt och tragiskt ständigt övergår i varandra. Det ironiska sammanförandet av de mest åtskilda extremer som Schubert hänför till drömmen, profetian eller naturen är emellertid paradoxalt till sin karaktär, menar jag, och skiljer sig därmed från den schlegelska ironins progressivitet.<sup>170</sup> Det är endast i den fallna världen som denna humorism i betydelsen extremernas närhet är möjlig.

Här är inte platsen för en längre diskussion om Schuberts *Drömmarnes Symbolik* och dess betydelse som en textnyckel för Dahlgrens verk. Liksom var fallet med Almqvists uppsats ”Om det hela” vill jag här inskränka mig till några grundtankar hos Schubert i syfte att visa hur nära *Mollbergs epistlar* står en samtida diskussion och att vad som först kan uppfattas som harmlösa lustifikationer hos Dahlgren tvärtom kan betraktas som ett allvarligt menat bidrag till en samtida diskurs. Utgångspunkten för min argumentation är också här

---

<sup>168</sup> Ibid., s. 21.

<sup>169</sup> Ibid., s. 35.

<sup>170</sup> Ibid.

Stagnelius' dikt "Längtan till det himmelska" med dess gnostiska tematik. Men där jämförelsen ovan med Almqvists text visade att den bild av varats ontologiska grund som ges i *Mollbergs epistlar* är nyplatoniskt kristen och inte gnostisk, kan diskussionen hos Schubert kasta ljus över verklighetens epistemologiska funktion i Dahlgrens text. Inte heller i *Mollbergs epistlar* är människan döv och naturen stum.

Jag finner en intressant likhet mellan Schuberts diskussion om de olika medvetandetillstånd, där människans "inre poet" kommer till tals, och de tre kommunikativa situationer som det första häftet av *Mollbergs epistlar* är uppbyggt kring. Det jag tidigare har diskuterat mer i termer av genre – en textutläggning, ett dryckestal och en skiss – motsvarar rätt väl några av de tillstånd som Schubert beskriver i sin diskussion om drömmens symbolik. Kanske då inte så mycket den religiösa profetian, vansinnet eller hypnosen som just drömmen, den poetiska inspirationen och förälskelsen. Liksom hos Schubert har dessa tillstånd också i Dahlgrens text en uppenbart transcenderande karaktär – i motsats till förhållandet i Stagnelius' dikt – och resulterar i omtumlande upplevelser av Guds allomfattande kärlek. Just sinnligheten, för att inte säga det erotiska draget, i det första häftet av *Mollbergs epistlar* kan i hög grad härledas tillbaka till föreställningen om förälskelsen som ett kommunicerande tillstånd. Den analogi mellan den mellanmännsliga kärleken och skaparens kärlek till skapelsen som så ofta tematiseras i det sammanhanget återfinns också i Schuberts diskussion. Där är det inkarnationsundret som helgar det sinnliga, på så sätt att materien inte längre kan betraktas som ond sedan Fadern genom Sonen antagit människogestalt:

Men det kött blifna ordet hade genom denna handling [inkarnationen, min anm.] tillika återställt menskliga väsendets ursprungliga förhållande till sinnligheten samt har å nyo helgat och invigt detta till hvad det fordom var, derigenom att det med underkraft verkade genom och ifrån den åter helade och från sina skrankor befriade menniskonaturen: hon är nu åter renad [...].<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Ibid., s. 209.



Intressant i sammanhanget är också det faktum att naturen spelar en så mycket mer aktiv roll i denna kommunicerande process i Dahlgrens text – att jämföras med dess statiska funktion i Stagnelius' dikt. Naturen som medium och förmedlare har stora likheter med den betydelsebärande funktion som Schubert tillskriver naturen. Det gör att den mängd klichéartade metaforer, parodiska anspelningar och retoriska figurer som återfinns i *Mollbergs epistlar* kan tas för vad de är, element i en djupt romantisk estetik. Mot bakgrund av den semiotisering av drömmen, förälskelsen och andra kommunicerande tillstånd som sker hos Schubert kan man lättare förstå hur och varför den gamla klichén *Liber Naturae* laddas upp igen i *Mollbergs epistlar*. Liksom i Dahlgrens text tillmäts naturens bok en läsbarhet av Schubert, och det är verkligen samma heliga läsbarhet som bibelns:

Till de bilder och gestalter, hvaraf drömmarnas språk, så väl som poesiens och den högre prophetiska regionens, betjena sig i stället för ord, återfinna vi originalerna i den oss omgivande naturen, och denna visar sig redan derigenom som en till kropslighet öfvergången drömverld, ett prophetiskt språks lefvande hieroglyphgestalter.<sup>172</sup>

Slutligen föreligger en uppenbar likhet mellan den fundamentala ironi i det drömmens, profetians och naturens symbolspråk som Schubert undersöker å ena sidan och den komiska blandning av högt och lågt som utmärker framställningssättet i *Mollbergs epistlar* å den andra. Om "löjet" i Stagnelius' dikt negativt hänförs till det "quidande dårhus" som är jorden – en klart gnostisk ståndpunkt – försvarar Schubert naturens "humorism" i mer nyplatoniska termer, och det är en hållning som återfinns i Dahlgrens text. Också där kommunicerar extremernas möte något översinnligt, som till exempel när den omvälvande upplevelsen av månskenets förvandling av naturen ute på Haga (ytterst skaparens kärlek till skapelsen) beskrivs som handlade det om en bal i det borgerliga sällskapslivet: "Hvilken jubelstund, hvilken afton! hvilken lampett i naturens stora sal; hvilken Gudakys på naturens barm!"<sup>173</sup> Av det faktum att världen inte är ett med Gud

---

<sup>172</sup> Ibid., s. 26f.

<sup>173</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 2.

följer med andra ord inte att den är ond, bara att den inte är oändlig och fullkomlig. När naturens symbolstatus framhävs på detta sätt blir dess närhet till Gud viktigare än dess icke-identitet med det eviga och fullkomliga. Och i en romantisk text kan det vara ett lika komiskt som tragiskt tillstånd.

Det finns flera fördelar med att knyta an just de komiska dragen i det första häftet i *Mollbergs epistlar* till Schuberts diskussion, menar jag. Vad som annars kanske uppfattas som ett antal bagatellartade parodier, lustifikationer och tillfällighetsskisser framstår tydligare som ett bidrag till en romantisk diskussion där det ironiska och humoristiska tillmäts en förebådande och därmed djupt betydelsefull funktion. Eller med Schuberts ord:

Det samma, som vi finna vid drömspråket, den ironiska tonen, detta egna ideernas sammanfogningssätt och den förutsägande förmågan, återfinna vi äfven, på ett ännu högre sätt, hos drömverldens original, eller hos naturen. Naturen tyckes i sjelfva verket helt och hållet stå i hemligt förstånd med den poet, som döljer sig hos oss, och gemensamt med honom jäcka vår eländiga glädje och vårt lustiga elände [...].<sup>174</sup>

Om nu det första häftet av *Mollbergs epistlar* tycks gestalta sådana kommunicerande tillstånd som Schubert behandlar, tillstånd som också utmärks av symbolspråkets ironiska sammanförande av de mest motsatta extremer – månen som präst och kopplare, solen som Gud och punschbål, stjärnan som ängel och flicka – måste man ställa sig frågan om detta också gäller för det andra häftet, som ju i flera avseenden är så olikt det första? Egentligen inte. Det andra häftet och den rad allegoriska triumftåg som där förekommer har en mer representerande än interpreterande karaktär, menar jag. De kommunicerande tillstånd ur vilka textuttolkaren, dryckestalaren och konstnären tilltalar sina i texten inskrivna åhörare har ingen motsvarighet i den rad tablåer som det andra häftet är uppbyggt av. Ändå finns det en scen i det andra häftet som faktiskt tycks ha en direkt koppling till diskussionen i *Drömmarnes Symbolik*. Jag tänker på den sjätte tavlan, där Bacchus' intåg ute på Djurgården beskrivs.

---

<sup>174</sup> Schubert, *Drömmarnes Symbolik*, s. 33.

Den märkliga sammanställningen där mellan superi och gudomlig nåd, mellan Bacchus och Kristus, har jag ovan försökt förklara med att ett stildrag från Bellman aktualiseras där. Antik myt och kristen tro övergår i vartannat och detta utan att det hela skulle resultera i parodi, eftersom också den figurala bibeltolkningen aktualiseras i texten genom två kristna symboler (den uppslukande valen och den matande fågeln). Med andra ord skulle Bacchus som en mänsklighetens törstsläckare på något sätt vara en prefiguration av Kristus.<sup>175</sup>

Jag vill nu försöka visa hur dessa figurala tolkningsmönster i Bellmans efterföljd kan relateras till en mycket romantisk mytdiskussion. Myterna om Bacchus och Dionysos jämförs nämligen grundligt med den bibliska gudens offer i *Drömmarnes Symbolik*. Utan att bestrida de gammaltestamentliga profeternas och evangeliernas auktoritet på området intresserar sig Schubert för tidigare budskap om den älskande och till jordelivet nederstigne guden – så många forntida myter beskriver ju extatiska tillstånd där ett sådant budskap förmedlas till de människor som försatts i kommunicerande tillstånd? Det drömmens symbolspråk som Schubert undersöker tycks alltså inte bara ha tjänat som medium för de bibliska profeterna utan också för de i extas och vansinne försatta Dionysosdyrkarna. Naturligtvis inte utan en väsentlig skillnad – dessa tidiga, man kunde säga för-kristna, kulter begick misstaget att sätta ritens materialitet före dess medierande funktion.<sup>176</sup> Solen, naturen och vinkalken förlorade därmed sin symboliska karaktär, och ruset och vällusten blev ett självändamål:

Denna klara, lysande, allt tillfredsställande sol, en symbol af den högre andliga regionens ljus, har blifvit en allt förtorkande och dödande eld. Af symbolerna för den allt skapande Gudomligheten, hvars sinnligt uppenbarade ord naturen sjelf är,

---

<sup>175</sup> Greppet att sammanföra Bacchus med Kristus i det andra häftet av *Mollbergs epistlar* kommer inte oförmedlat; redan i det första häftets dryckestal ges en lika komisk som synkretistisk tolkning av människans dyrkan av vinet och Bacchus. Så skulle Edens fyra floder ha strömmat fulla av vin under den ”gyllene åldern”, medan endast vinrankan står människorna till förfogande efter syndafloden. Människornas dyrkan av Bacchus skulle alltså ha med minnet av denna paradisiska tid att göra. Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 22f.

<sup>176</sup> Schubert, *Drömmarnes Symbolik*, s. 86.

blefvo verktyg för den djuriska vällusten; vinkalken, hvilken i de äldsta så väl som de nyaste mysterierna eger en hög betydelse, har blifvit rusbägaren för ett tummel utan sans och ett förvändt missförstånd.<sup>177</sup>

Här finns en tankegång som hjälper oss att bättre förstå vad som sker i den sjätte tavlans triumftåg, menar jag. Vad vi ser där är något mer än en återanvändning av ett bellmanskt stildrag eller en lek med figurala tolkningsmönster – det är den grundläggande relativisering som jag ovan diskuterat. Folkmassans extatiska uppslutning runt Bacchus är ur en viss synvinkel en form av nattvardsfirande. Den rit folkmassan deltar i är självfallet av ett helt annat slag än den kristna riten, men ursprunget är det samma. Männklighetens kärlek till skaparen har bara kommit att missriktas mot symbolens materiella sida.<sup>178</sup> Varken i Schuberts diskussion eller i Dahlgrens text är det materiella något ont i sig, det har bara givits fel status. Och hos Dahlgren gestaltas detta missförstånd rörande det egentliga föremålet för människans gudomliga kärlek också med den ironi som Schubert finner så typisk för drömmens symbolspråk:

Efter dessa [en mängd kypare, min anm.] nalkas med gravitetiska steg Bacchi prelat, klädd i rosenröd mantel och en vinranka kring pannan, bärande en stor punschbål, ur hvilken han stundom stänker vigvatten på gräs, blåsippor och träd. Till slut ser man tjugo flakvagnar fulla med kantiner och buteljer. De äro

---

<sup>177</sup> Ibid., s. 81.

<sup>178</sup> I en intressant passage beskriver Schubert detta komiska faktum så: ”På samma sätt har äfven grundböjelsen hos vår till kärlek skapade andeliga natur förrirrat [sic] sig, från ett dess odödliga behof motsvarande föremål, till ett ojemförligt lägre, och ännu framgent verkar den förevillade i en sådan otjenlig region, med hela den henne tillkommande kraft och enligt den en gång inympade typus, som en nattvandrare, hvilken, under det han inneslutes i ett trångt rum, tror sig vara på ett helt annat ställe, och hvars handling derigenom kommer i den löjligaste contrast med dess omgivelser.” Ibid., s. 85. Den komiska konflikten mellan människans strävan och hennes handlingar i Schuberts religionsfilosofiska resonemang liknar Jean Pauls estetiska diskussion om det komiska som en växlande kontrast mellan en objektiv maxim (det åskådliga sakförhållandet) och en subjektiv (åskådarens bättre kunskap). Se Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 97ff (VI §28).

hopkedjade och på den främsta vagnen befinnes en ångmachin, som drifves med kokande oförfalskad spiritus, hvilken machin sätter de öfriga vagnarne i rörelse. På hvarje vagnskarm sitta leende Bacchantinnor, som sjunga och skratta. Sjelfva vagnarne omgifvas af husarer med blottade svärd, för att afhålla pöbeln.<sup>179</sup>

I detta triumftåg ute på Djurgården förenas de mest oväntade extremer. Den antika guden Bacchus har ju ingenting med ångkraftens nya teknik att göra och inte heller bacchantinnorna med husarerna. Att sammanförandet mellan prelaten och vigvattnet å ena sidan och rusets gud och punschbålen å den andra framstår som lite mindre magstark beror kanske på att det är en katolsk rit som drabbas av denna ironi. Men det som kommuniceras i denna scen och med denna humor är ett djupt allvarligt budskap. Bakom Bacchus kan man urskilja Kristus, bakom vinrankan blodet och bakom spiritusbränslet den helige ande, menar jag. Den mycket splittrade bilden av det orgiastiska följets intåg – en ritualiserad gudadyrkan där den antika myten, ångkraften, krognäringen och husarerna samverkar – beskriver ytterst något själsligt: människans kärlek till Gud.

Ändå räcker inte detta, menar jag. Varken de nyplatonska tankarna i Almqvists "Om det hela" eller den utförliga diskussionen om symbolspråkets ironiska beskaffenhet i Schuberts *Drömmarnes Symbolik* ger svar på frågan varför Dahlgren väljer att gestalta konflikten mellan ändligt och oändligt så utpräglad komiskt. Vad gör Ulla Winblad bland dessa djupsinnigheter? Varför en ängel med "arracksbutelj i hand" och en änglarnas punschbål? Vi bör söka oss till två andra texter för att se hur *Mollbergs epistlar* här aktivt knyter an till den samtida diskussionen om humor: Atterboms uppsats "Om Bellman och Valerius", samt Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*.

---

<sup>179</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, andra häftet, s. 48.

## Samtidens syn på humor: P.D.A. Atterboms uppsats ”Om Bellman och Valerius” (1812) och Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804)

Ingen människa känner väl i dag till Johan David Valerius och hans diktning – och detta trots att hans *Visor och sångstycken* var uppskattade i varje musikaliskt hem under 1800-talets första hälft och bidrog till att göra skalden till en ”värderad vän hos svenska folket”.<sup>180</sup> Att han är så okänd har kanske inte så mycket att göra med hans texters undermåliga kvalitet, som att han stod den akademiska skolan nära och att hans visor hade oturen att underkastas en jämförelse med Bellmans diktning i en uppsats av Atterbom i *Phosphoros*. För den som inte har tillgång till Valerius’ visor i original, utan måste ta del av dem genom Atterboms förmedlande, framstår de sannerligen inte som omistlig litteratur.<sup>181</sup> I fortsättningen vill jag emellertid lämna Valerius’ diktning därhän – vad som intresserar mig är de mer positiva sidorna av Atterboms kritik och i vad mån de underlättar förståelsen av *Mollbergs epistlar*.

Tre aspekter framstår som särskilt viktiga i detta sammanhang. För det första ger Atterbom i uppsatsen ett viktigt bidrag till en svensk diskussion om humorns position inom estetiken. För det andra hänvisar han explicit till de teorier om humorn som förs fram i den första utgåvan av Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* från år 1804. För det tredje anför han exempel ur Bellmans diktning som prov på något romantiskt komiskt, det vill säga som humor.

När Atterbom framställer Bellman som en humorist ger han ett annat slags försvar av dennes brott mot god smak än vad Kellgren någonsin gav. Om denne anförde Bellmans genialitet som en förmildrande omständighet i sammanhanget, försöker Atterbom tillskriva Bellman en romantisk världsbild. Den grundläggande tankefiguren i hans presentation av en sådan världsbild är den syntes

---

<sup>180</sup> Herman Hofberg, *Svenskt biografiskt handlexikon*, ny uppl., senare delen, L-Ö (Stockholm, 1906), s. 682.

<sup>181</sup> För en artikel om Valerius som visdiktare och om Atterbom som recensent, se Johan Stenström, ”För mycket toddy och för litet champagne’. Valerius, Bellman och dryckesvisan” i *I ordets smedja. Festskrift till Per Rydén*, red. Karl Erik Gustafsson et al. (Stockholm, 2002 ), s. 318-330.

som följer på kontraster, en syntes som Atterbom vill spåra tillbaka till antiken:

Af skiljaktiga egenskaper var visserligen den Olympiske anden, som vid Grekernes fester upplöste alla reflexionens motsägelser i den öfversvallande glädjekänslan af Naturens eviga harmoni, yttrad i en till Skönhet, till ideal mensklighets form, förädlad Lefnadsnjutning. *Denne* Bacchus belönade i Platons, i Aspasiae Symposier sjelfva visheten och behaget för dagens mödor, med den eldiga hvilan af sin ingifvelse, som i själfullhet täflade med hvar och en renmenskelig känslöstämning.<sup>182</sup>

Det för mig avgörande är här Atterboms försök att underordna antikens fest, glädje och livsnjutning ett större och mer idealt sammanhang; vad som för Atterboms samtida kunde tyckas anstötligt i den antika religionsutövningen tjänade i själva verket ett heligt syfte: ”när Månaderna utsväfvade, var redan genom ett religiöst bud all verklighet upphäfvden, utom den, hvilken hänryckningen öfver en omedelbart njuten gudomlighet skänker.”<sup>183</sup> Med denna klassiska praktik som exempel kan nu Atterbom närma sig Bellmans diktning, men med en viss skillnad i argumentationen – om antikens människor närmade sig idealet genom verkligheten, skulle humoristen Bellman däremot förintra verkligheten:

Det sista gäller äfven, *mutatis mutandis*, om vår Bellmans lyriska Bacchanalier. Hans sångmö, snarlik den äldre Attiska Komediens, upphäfver hvardaglighetens verldsordning derigenom, att hon humoristiskt öfverskådar den, eller i sjelfva verket ser den sådan den är. När den då uppfattas såsom en brokig sammanväfvnad af tillfälligheter, hvilka göra anspråk på högre existenz än en relativ, blir den Komisk genom detta missförhållande mellan egenskaper och anspråk: den fångslar oss icke mer, den är icke mer till såsom något allvarsamt; vi skratta åt denna misslyckade härmning af

---

<sup>182</sup>[P.D.A. Atterbom], ”Om Bellman och Valerius. (I anledning af den senares *Visor och Sångstycken*.)” i *Phosphoros*, första häftet (Upsala, 1812), s. 49-69, här s. 51.

<sup>183</sup> *Ibid.*, s. 52.

verklighet, emedan den inbillar sig vara verkligheten sjelf; och den sålunda *förintade* skuggbilden lemnar sin plats i fantasien, åt det eviga *väsandets gloria*.<sup>184</sup>

Bakom de komiska skildringarna i *Fredmans epistlar* av det sena sjuttonhundratalets Stockholm uppfattar Atterbom det man kan kalla en realism med idealistisk syftning. Humoristen Bellman skildrar hela mänsklighetens predikament, det för all humor grundläggande missförhållandet mellan ”egenskaper och anspråk”. Detta betyder att det komiska egentligen framkallar samma känsla hos människan som det sublimes gör, nämligen känslan av det ändligas tillkortakommande inför oändligheten. Under förutsättning att människan kan inta en position utanför all sin vardaglighet, kan hon bli varse det komiska missförhållandet och gripas av skrott:

– Liksom det Sublima är det oändligt stora, så är det Komiska det oändligt lilla: när detta oändligt lilla vill spela en roll af storhet och vikt, blir det objektift löjligt, ett sinligt åskådligt absolut oförstånd. Men att upptäcka den contrast, kring hvilken alla det lägre lifvets kretsar i medvetlös själfparodi oupphörligt hvälfva sig, förutsätter en synpunkt, som icke kan gifvas inom dessa kretsar eller i allmänhet på en lägre odlingsgrad, således är oinskränkt och öfversinlig.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Ibid.

<sup>185</sup> Ibid. Atterbom betonar här vikten av ett avgörande perspektivskifte för att åskådaren ska kunna varsebli den kontrast som det ”lägre lifvets kretsar” välver sig kring. Att han därmed närmar sig frågan om det komiska på ett delvis nytt sätt framstår tydligt om man jämför med de *Anmärkingar Hörande till Läran om det Löjlige* som Lunds förste professor i estetik, Anders Lidbeck, publicerade fyra år tidigare. Också Lidbeck diskuterar där upplevelsen av det sköna och känslan av det löjlige. I motsats till det han kallar den blandade och motstridiga känslan av det löjlige finner han upplevelsen av det sköna ”alldeles ren. När själen sysselsätter sig dermed, leker hon med sinnliga föreställningar, som passa tillsammans, ingå i förening med hvarandra, och genast och lättligen bilda ett helt. När hon åter sysselsätter sig med det löjlige, leker hon med stridiga tankar, som förstöra hvarandra; och hon måste neka och uppoffra en del, för att kunna jaka och antaga andra.” Så kan föreställningen om det sköna låta själen skynda fram ”på en redig och banad väg” för att nå målet, medan hon under ”åtanken af det löjlige irrar [...] omkring som i en labyrinth, tar än ett steg



Kommen så långt i sin framställning hänvisar Atterbom till samtidens expert på komikens och humorns plats i estetiken: Jean Paul. Han anför ett citat ur dennes *Vorschule der Ästhetik* som behandlar den ovan diskuterade frågan om hur diktaren (som arbetar med verkligheten som material) samtidigt kan visa att det han skriver gäller något mer än verkligheten. Atterbom citerar Jean Pauls ord om hur diktarens ideal bara kan uttryckas och göras fattbart med verklighetens apgestalter och på verklighetens papegojspråk:

”Wie hoch und fest und schön,” säger samtidens störste humorist, ”muss der Dichter stehen, um sein Ideal durch den rechten Bund mit Affen-Gestalt und Papagaien-Sprache auszudrücken und gleich der grossen Natur, den Typus des göttlichen Ebenbildes durch das Thierreich der Thoren fortzuführen!”<sup>186</sup>

Med stöd av detta expertutlåtande kan nu Atterbom ge *Fredmans epistlar* en närmast allegorisk tolkning, när han bakom ”de groteska figurerna” i Bellmans diktning finner ett ideal:

– Af denna ljusa synpunkt var Bellman i fullkomlig besittning. Hans *humour* förmådde uppfatta den moderna Bacchantismen i dess mest burleska förvirring, derigenom skapa ett ideal af

---

fram, än tillbaka, skådar det än ljusna, än mörkna, ser sig än nära den öppnade utgången, än densamma å nyo tillsluten.” Här citerat efter Lidbeck, *Anmärkingar Hörande till Läran om det Löjliga. Academisk Afhandling under inseende af A. Lidbeck* (diss. Lund, 1808), s. 28f. För Lidbeck finns det inte någon väg ut ur denna labyrint, med mindre att en av de två föreställningar som tanken brottas med avslöjas som falsk. Ett skifte av perspektiv som hos Atterbom är alltså inte nödvändigt. Denna uppfattning om det komiska tycks också färga Lidbecks uppfattning att Bellmans snille ”var födt för det burlesqua eller låga Comiska” och att dennes avsikt varit ”at wisa den gemena hopens seder och tänkesätt”. Citerat efter Christina Svensson, *Anders Lidbeck och 1700-talets estetik*, Litteratur Teater Film 1, Nya serien, red. Louise Vinge (diss. Lund, 1987), s. 164.

<sup>186</sup> Atterbom, ”Om Bellman och Valerius”, s. 52f. I den utökade utgåvan av *Vorschule der Ästhetik* från 1813 återfinns passagen i paragraf 39. Se Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 144 (VIII §39). För en längre undersökning av Atterboms förhållande till Jean Paul, se Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 53-75.

narraktighet och med det samma negativt förherrliga dess motsats, det harmoniska Hela, som genom skaldens organ begabbar de groteska figurerna i dithyrambiska fulgurationer. Häftigt och vildt måste allt blifva, som bildas af en negativ Absoluthets ingifvelser, emedan dessa skapa genom idel annihilationer: deraf det ljungande fantastiska, den till det yttersta drifna och sig sjelf glömmande ironi, som försätter själen i en illusion af glädje [...].<sup>187</sup>

Kanske har Dahlgren i *Mollbergs epistlar* försökt sig på bland annat just detta – en humoristisk skildring av ”den moderna Bacchantismen”. Det skulle kunna ge en förklaring till den för sentida läsare så märkliga blandning av spekulativ filosofi och avancerat fylleri som gör sig märkbar i verket. Frågan är om inte Atterboms uppsats också kan uppfattas som en nyckel, när det gäller vad Dahlgren faktiskt alluderar på hos Bellman. Så vill till exempel Atterbom kalla flera sånger i *Fredmans epistlar* för ”Bacchantiska Idyller” med förklaringen att de visserligen äger de övrigas kritiska kraft, men ändå måste ses som deras ”mildare potenz: *melodisk njutning af det närvarande lifvet*.”<sup>188</sup> Som exempel på denna kategori nämner Atterbom epistlarna nummer 25, 39, 50, 80, 82, 71 och 36. Den läsare som nyss ögnat igenom det första häftets andra kapitel i *Mollbergs epistlar* känner strax igen sig – de av Atterbom anförda epistlarna behandlar Ullas båtfärd till Djurgården, Ullas båtfärd från Djurgården, Ullas lustresa till Första Torpet, Ullas frukost en sommarmorgon samt Ulla i fönstret i Fiskartorpet. Livet, Kärleken och Naturen beskrivs där lika lättsamt som någonsin hos Dahlgren. Och den rad om Ulla Winblads likörglas i epistel nummer 36, vilken Atterbom med gillande citerar, skulle ha kunnat inspirera Dahlgren till en hel rad metaforer: ”Astrild brinner i dess djup och Bacchus på dess yta.”<sup>189</sup> Ett genomgående drag är emellertid att Dahlgren i jämförelse med tonen i Atterboms apologetiska utläggning tenderar åt det grovkorniga. En motsvarighet till versraden ovan är väl bilden av solen som en ofantligt stor skummande punschbål, ur vilken änglarna

---

<sup>187</sup> Ibid., s. 53.

<sup>188</sup> Ibid., s. 54.

<sup>189</sup> Ibid.

dricker. Och när Atterbom finner den eleganta liknelsen ”de gudomliga visorna, dem Chariterna i egen person tyckas dikterat under ett lindrigt champagne-rus”<sup>190</sup> låter Dahlgrens rad om serafernas dryckesvanor nästan polemisk: ”Orientens Serapher supa sig först pirum, derföre äro morgonrodnans kinder så röda, derföre dryer hela naturen i morgonstunden af pounschdagg, sjelfva blommorna stå ju rusiga och vaggande, och öppna barm och bringa för hvarje fjäril och västankyss.”<sup>191</sup>

Vid en närmare jämförelse kan man förmodligen finna belägg för fler likheter mellan den ”humour” som Atterbom tillskriver Bellman och den humor som utmärker *Mollbergs epistlar*. Ändå är det inte mycket i Atterboms uppsats, eller i de hittills diskuterade textnycklarna heller, som förklarar den närmast groteska blandningen av tårfyllda nattscener befolkade av änglar och så stötande påståenden som att seraferna super sig pirum. En undersökning av Dahlgrens relation till Jean Pauls estetik är här av värde, menar jag, då det som annars kan tyckas såväl huvud- som smaklöst i den förres författarskap, tvärtom kan betraktas i anslutning till en redan formulerad och praktiserad estetik.

Här vill jag lyfta fram det nionde programmet i *Vorschule der Ästhetik* och den diskussion om *Witz*, kvickhet, som där förs med början i paragraf 42. Med detta gör jag naturligtvis inte gällande att Dahlgren skulle ha läst och satt sig in i hela *Vorschule der Ästhetik*, eller att Jean Pauls skönlitterära författarskap inte skulle ha någon nämnvärd betydelse i sammanhanget – bara att ett resonemang där gällande *Witz* kan bidra till förståelsen av vissa passager i Dahlgrens text.

Viktigt för den följande framställningen är det faktum att ”Witz” har genomgått en väsentlig betydelseförskjutning under de senaste tvåhundra åren. I modernt tyskt språkbruk har ordet kommit att stå för en ganska harmlös ordlek, men för Jean Paul är ordets etymologi ännu levande – ”Witz” kommer av ”wissen”. Diskussionen rör därför i hög grad *Witz* som ett kognitivt fenomen, det vill säga som själva förmågan att i tillvarons mångfald kunna finna oväntade likheter mellan egentligen oförenliga ting eller tvärtom finna det som skiljer

---

<sup>190</sup> Ibid.

<sup>191</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 20f.

till synes identiska fenomen åt. Denna föreställning om ”Witz” var på Jean Pauls tid etablerad sedan århundraden tillbaka och kan ytterst härledas tillbaka till Aristoteles’ metafor-teori. Men till skillnad från den aristoteliska poetiken fyller måttfullheten ingen funktion i Jean Pauls *Witz*-begrepp, och att läsa en sida i en av hans romaner kan också vara en ganska omtumlande upplevelse. Här har Burkhardt Lindner understrukit att den *Witz* som utmärker Jean Pauls texter inte främst har med en komisk textform att göra, utan att begreppets historiska ursprung ligger i föreställningen om *Witz* som förmågan att finna oupphörliga kombinationsmöjligheter. Bakom de absurda och groteska *Verfremdung*-effekter som Jean Pauls lössläppta kombinationskonst framkallar finner Lindner det han kallar en tematiserad konflikt mellan ”die unauflösbare Widerständigkeit des Wirklichen und das Recht auf subjektive Assoziation”.<sup>192</sup> Jag vill nu diskutera denna konflikt mellan verklighetens motspänstighet och den enskildes rätt till subjektiv association i Jean Pauls *Witz*-fyllda texter i kognitiva termer. Typiskt för Jean Paul är nämligen att hans definition av de olika undergrupperna av begreppet *Witz* har såväl kritiskt rationella som utopiskt irrationella inslag.<sup>193</sup> Jean Paul definierar dessa

<sup>192</sup> Burkhardt Lindner, *Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle*, Canon. Literaturwissenschaftliche Schriften, Band 1, herausgegeben von Paul Gerhard Klusman et al. (Darmstadt, 1976), s. 169.

<sup>193</sup> För en god genomgång av Jean Pauls *Witz*-begrepp som språkkritiskt fenomen, se Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Studien zur deutschen Literatur, Band 73, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1983), s. 87-122. Müller presenterar en läsning av Jean Paul mot bakgrund av 1700-talets naturfilosofiska diskussioner och fogar in väsentliga delar av dennes estetik i ett förromantiskt sammanhang, i synnerhet när det gäller *Witz*-begreppet, humordefinitionen och uppfattningen om naturen som ett teckensystem. Med utgångspunkt i en modern definition av motsatsparet naturalism/spiritualism kan Müller beskriva Jean Pauls antropologiska position på följande sätt: ”Jean Paul sucht eine Verbindung zwischen der naturalistischen und der spiritualistischen Betrachtung des Menschen. Naturalistisch ist der Hinweis auf die ’leibhafte Bedingtheit des Menschen, die ihn mit aller Natur verbindet’; spiritualistisch zu nennen ist die Hervorhebung der geisthaften ’Unbedingtheit des Menschen trotz aller Bedingtheit durch die Natur’. Anthropologie in diesem Sinne umfaßt die naturalistische und die spiritualistische Seite des Menschen, sie ist der Versuch, den Menschen in seiner Totalität zu verstehen. Sie richtet sich insofern gegen die spiritualistische Vereinseitigung des Menschen im Sinne der spekulativen Metaphysik, aber auch

undergrupper på följande sätt: i betydelsen *Scharfsinn*, skarpsinne, särskiljer *Witz* element från varandra, vilka först tycktes vara identiska. Den motsatta operationen, den att finna likheter mellan element, vilka först tycktes fullständigt åtskilda, reserverar Jean Paul för det han kallar *ästhetischer Witz* respektive *Witz im engsten Sinne*, det vill säga kvickhet i inskränkt bemärkelse. Om de två föregående kognitiva operationerna kan sägas ha en avsevärd kritisk potential, öppnar *Witz* i betydelsen *Tiefsinn*, djupsinne, för mystiken på så sätt att den finner likheter bortom all empirisk verklighet. Jean Paul beskriver förhållandet mellan *ästhetischer Witz*, *Scharfsinn* och *Tiefsinn* så:

Der Witz, aber nur im engern Sinn, findet das Verhältnis der Ähnlichkeit, d.h. theilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt; der Scharfsinn findet das Verhältnis der Unähnlichkeit, d.h. theilweise Ungleichheit, unter größere Gleichheit verborgen; der Tiefsinn findet trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit.<sup>194</sup>

Det är värt att notera metaforbruket i citatet ovan – gemensamt för alla former av *Witz* är att de finner det som annars ligger dolt och gömt. Detta hittills icke uppfattade, icke varseblivna, döljs enligt Jean Paul inte bara av språkliga konventioner och samhällseliga normer, utan också av det man kunde kalla perceptionell lättja, ja ytterst också av en bristande känsla för alltets helighet. Just denna språk-, samhälls- och perceptionskritiska sida av *Witz* har av Wiethölter beskrivits som vore det en ”illumination”, och hon ger följande skildring av hur en text fylld med *Witz* måste läsas:

---

im Sinne der Transzendentalphilosophie; sie richtet sich zugleich gegen die naturalistische Vereinseitigung des Menschen durch die medizinische Anatomie und Physiologie, die nur noch körperliche Bedingtheiten sieht.” Ibid., s. 14.

<sup>194</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 157f (IX §43). ”Kvickheten, men endast i mera inskränkt bemärkelse, finner ett likhetens förhållande, det vill säga en delvis identitet, dold under en större icke-identitet; skarpsinnet finner ett olikhetens förhållande, det vill säga en delvis icke-identitet, gömd under en större identitet; djupsinnet finner trots allt yttre sken total identitet.” Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 61.

Es müssen immer mehrere Texte zugleich gelesen werden, soll in die Mehrdeutigkeiten, fortlaufenden Bedeutungsverschiebungen, Vertauschungen, scheinbaren Identifikationen, Ambivalenzen und Metaphernspiele Sinn und Ordnung kommen. Oft genug ergeben sich absurd anmutende Vermischungen kategorial fremder Bezugssysteme, Kombinationen von Disparatem, das, einmal herausgelöst aus dem gewohnten Zusammenhang und nicht mehr systemgebunden, an irgendeinem Punkt eine neue, noch nicht dagewesene Verbindung eingeht. Witzige Illumination ist uneigentliches, verrätseltes oder, setzt man die Konventionen beiseite, gerade umgekehrt wörtliches Sprechen, das sich über die sprachlichen Gepflogenheiten nicht nur hinwegsetzt, sondern sie allererst einmal zu Bewußtsein bringt.<sup>195</sup>

Det är intressant att se hur nära Jean Pauls definition av *ästhetischer Witz*, den andra undergruppen av *Witz* alltså, ligger mer nutida försök att diskutera humorn utifrån dess absurda logik. Det att finna likheter mellan element vilka först tycktes fullständigt åtskilda betraktas i båda diskussionerna som något oväntat och ofta skattretande. Vad som emellertid kan verka överraskande för en nutida läsare – och som säkert ligger utanför ramarna för den moderna humorforskningen – är att *Witz* betraktad som en kognitiv förmåga för Jean Paul inbegriper såväl ett rationellt övervägande (skarpsinne respektive kvickhet) som en irrationell övertygelse (djupsinne). Denna samtidighet, som för övrigt också återfinns i Jean Pauls beskrivning av humorns totalitet i *Vorschule der Ästhetik*, är värd att uppmärksamma. På samma sätt

---

<sup>195</sup> Wiethölter, *Witzige Illumination*, s. 18. I sin studie betonar Wiethölter den språkkritiska sidan av *Witz* och dess skepsis gentemot all föregiven spåklig ordning, gällande såväl grammatik, syntax som semantik: ”Er [*Witz*, min anm.] begehrt auf gegen eine Sprache, die aufgrund der erstarten Idiomatik und festgelegten Mechanismen jederzeit einsatzbereit und über die Dinge einschränkungslos zu verfügen scheint.” Ibid. Ändå är det ingen dekonstruktivistisk ansats Wiethölter väljer, när hon så starkt framhäver den *Witz*-fyllda textens motstånd mot alla försök till en total determination. Hennes utgångspunkt är snarare idéhistorisk i den meningen att hon uppfattar *Witz* som ett led i subjektets frigörelse och en *Witz*-fylld text som en uppmaning att utveckla ”ein kritisches Bewußtsein von der Wirklichkeitsverfassung”. Ibid., s. 31.

som humorn än kan uppfattas som ett rationellt förfarande med en kritisk udd, än som en irrationell övertygelse om att alla jordiska skillnader förlorar sin betydelse i ljuset av oändligheten, så kan man också i diskussionen om Jean Pauls *Witz*-begrepp välja att betona den rationella respektive den irrationella aspekten på olika sätt.

Kurt Wölfel har undersökt den samtidighet i *Witz*-begreppet mellan det han kallar det andligt spekulativa å ena sidan och det icke-andliga och spekulationsfientliga å den andra och samtidigt pekat på konsekvenserna av detta för Jean Pauls poetik och författarskap.<sup>196</sup> I anslutning till Wölfel kan man säga att den form av *Witz* som finner likheter mellan alla tänkbara fenomen inte bara relativiserar gängse uppfattningar om sakernas tillstånd, utan också omfattar dem med en genomgående indifferens. Stort eller litet, nära eller fjärran – inget av detta har längre någon betydelse:

Wenn im witzigen Vergleichen die kombinierten Dinge untergehen, hinter den zwischen ihnen hergestellten Beziehungen verschwinden, dann ist die Bedingung dafür die Mißachtung ihres an sich bestehenden Eigen-Sinnes und -Wertes. Der Witz hebt sie in eine wertindifferente Sphäre; ihm ist alles gleich, "er achtet und verachtet nichts". Die Dinge, von der Willkür des Witzes als Spielsachen gebraucht, werden als ein im Grunde Sinnleeres behandelt.<sup>197</sup>

Men paradoxalt nog kan samma form av *Witz* använda detta nu meningslösa material för att metaforiskt ponera nya förbindelser och relationer – och denna gång tvärs över så skilda dimensioner som kropp och själ eller ande och materia:

Was der Witz [...] hier zustande bringt, ist eine Verbindung von Seele und Körper, Geist und Materie. Er kann es, weil das Äußere das Innere spiegelt. Die Dinge werden nun nicht in ihrer bloßen Sachlichkeit bedacht, sondern in ihrer Zeichenhaftigkeit und

---

<sup>196</sup> Kurt Wölfel, "'Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt'. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie" [1966] i förf:s *Jean Paul-Studien*, herausgegeben von Bernhard Buschendorf (Frankfurt am Main, 1989), s. 259-300.

<sup>197</sup> *Ibid.*, s. 278f.

Bedeutung. Verloren hat der Witz seinen Charakter als Geister- und Götterleugner; man muß ihn vielmehr einen Geister-Spürer und Götter-Ahner nennen, der, Verknüpfungen herstellend zwischen Geist und Natur, dem Auftrag des Menschen nachkommt: zu *ahnen*.<sup>198</sup>

Denna dubbla möjlighet är ett exempel på en djupgående ambiguitet i Jean Pauls diskussion om *Witz*, menar Wölfel. Som en kognitiv process betraktad låter *Witz* den enskilde dels leka byggklosslek med de föreställningar som formar det vi kallar verkligheten, dels betrakta fenomenen i denna verklighet som budskap och tecken gällande en annan och ofattbart större värld. Men huruvida det i detta förfarande rör sig om något lekfullt endast eller om något verkligt aningsfullt, låter sig inte sägas. Samma ambiguitet häftar också vid den verklighet som i det ena ögonblicket framstår som meningslös, bara för att i det andra tyckas betraktaren djupt meningsfull. För människan, slutligen, är denna ontologiska konflikt samtidigt en kognitiv sådan, och för den enskilde betraktaren, omgiven som han är av en obestämbar omvärld, en betraktare vars inre är uppfyllt av längtan efter transcendens, erbjuder sig mystiken som ett sätt att upplösa ambiguiteten.<sup>199</sup> Wölfel skriver om detta drag i Jean Pauls tänkande:

---

<sup>198</sup> Ibid., s. 280.

<sup>199</sup> Med utgångspunkt i Jean Pauls diskussion om "hohe Menschen" kan Wölfel urskilja två extrema positioner när det gäller *Witz* och den enskildes syn på sig själv, på omvärlden och evigheten i Jean Pauls romaner. Dessa två hållningar finner han representerade av det han kallar den humoristiska respektive den poetiska anden. Den första motsvarar humoristens förintande av världen och dess pretentioner, medan den andra motsvarar de romanfigurer som läser in evigheten i den omgivande verkligheten. Wölfel jämför dem: "Nur mittels des Kontrastes, nur negativ kündet der Humorist vom Reich des Unendlichen, das als Idee auch in seinem Inneren da ist: dadurch, daß er die Endlichkeit als Brandstätte zeigt, dadurch, daß er die Körperwelt satirisch zu Asche verbrennt, um in den Flammen den Widerschein des Unendlichen aufleuchten zu lassen. Nicht sie vernichtend, sondern sie transzendierend verhält sich der poetische Geist zur Sinnenwelt, und er transzendiert sie, indem er sie zum Vehikel macht, das ihm bei der Himmelfahrt seines Herzens dienstbar ist. Die Natur, nicht in ihrer bloßen Gegenständlichkeit, sondern als sinnliches Zeichen der 'zweiten Welt' jenseits aller 'Erden-Gegenwart', ist der Raum, in dem das Herz des poetischen Geistes seine Feste feiert. Die magische Sehkraft der Phantasie ist



Die Welt, die zwischen dem Inneren und der Transzendenz steht, ist außerstande, jenem zuverlässige Botschaft von dieser zu bringen. Sie wechselt damit, dem Geist als geheimes Zeichen des Unendlichen auf seine Hoffnung zu antworten und als wesensloser Stoff auf seinen Zweifel – so wie dieser Geist damit wechselt, die Wirklichkeit ahnend zu durchdringen oder sie willkürlich zu zerspielen und chaotisch aufzulösen.

Dort, wo Jean Paul aus dieser Ambiguität sich entschieden zu lösen versucht, tut er es als das, was er im Innersten ist, als Mystiker, der alle Erscheinung preisgibt und sich zurückzieht in das unveräußerliche Innere.<sup>200</sup>

Den ambiguitet mellan det andliga och det icke-andliga som Wölfel finner i Jean Pauls diskussion om *Witz* ser jag inga spår av i Dahlgrens verk. Förvissningen om den älskande gudens närvaro grumlas aldrig av något tvivel i *Mollbergs epistlar*, och de ögonblick då naturen tystnar och textjaget famlar efter mening är få och korta. Men också hos Dahlgren skapar grundtonen av innerlighet och mystik en förutsättning för att olika spänningar kan tematiseras, och det är här som Jean Pauls betydelse blir så intressant, menar jag. *Mollbergs epistlar* framstår förmodligen som en mindre underlig text i ljuset av dennes utläggningar om *Witz* – hela den blandning av konkret och abstrakt, profant och sakral, kan då uppfattas som tillhörig en samtida estetik, där komik och innerlig religiositet kunde förenas.<sup>201</sup>

---

der Regisseur dieser Feste; durch sie werden die Dinge der Erscheinungswelt transparent gemacht und lassen durch sich hindurch eine Welt erscheinen, in der sich das Innere wiedererkennt und alle im Äußeren unerfüllten Wünsche des Herzens verwirklicht sieht." Ibid., s. 268.

<sup>200</sup> Ibid., s. 297f.

<sup>201</sup> Den kliché om ett jordiskt liv *sub luna* som förekommer så tidigt i det första häftet av *Mollbergs epistlar* är därför värd att uppmärksamma, menar jag. När denna medeltida föreställning aktualiseras i texten läggs också den ontologiska ram fast, inom vilken mötet mellan de mest skärande motsatser kan gestaltas. Först på andra sidan månen och de fixa stjärnorna antas det evigas, gudomligas och absolutas sfär ta vid. Intressant nog använder också Jean Paul denna egentliga statiska bild av universum, när han i sin estetiska diskussion polemiserar mot de nya (romantiska) diktarnas "eviga jakt genom världsalltet" efter det absoluta. De gamla teologerna förstod människohjärtat bättre, hävdar

Innan jag i några närläsningar försöker visa hur diskussionen om *Witz* hos Jean Paul med begrepp såsom *Scharfsinn*, *ästhetischer Witz* och *Tiefsinn* kan bidra till en bättre förståelse av bildspråket i Dahlgrens text, vill jag emellertid återge ett längre stycke ur paragraf 43 i *Vorschule der Ästhetik*. Det handlar här om hur de tre hittills diskuterade formerna av *Witz* verkar på mottagaren – *ästhetischer Witz* som en omedelbart skådad bild, *Scharfsinn* som en diskursiv process samt *Tiefsinn* som en hos alla människor väckt längtan efter det eviga. Också här gör sig blandningen av det rationella och det irrationella märkbar, på så sätt att *ästhetischer Witz* antas kunna finna likheter mellan storheter som för förståndet egentligen är ojämförbara, *Scharfsinn* däremot finner skillnader mellan jämförbara och till synes identiska storheter, under det att *Tiefsinn* finner alltets likhet och enhet bortom förståndets gränser:

Der Witz im engern Sinne findet mehr die ähnlichen Verhältnisse *inkommensurabler* (unanmeßbarer) Größen, d.h. die Ähnlichkeiten zwischen Körper- und Geisterwelt (z.B. Sonne und Wahrheit), mit andern Worten, die Gleichung zwischen sich und außen, mithin zwischen zwei Anschauungen. Diese Ähnlichkeit erzwingt ein Instinkt der Natur, und darum liegt sie offener und stets auf einmal da. Das witzige Verhältnis wird angeschauet; hingegen der Scharfsinn, welcher zwischen den gefundenen Verhältnissen kommensurabler und ähnlicher Größen wieder Verhältnisse findet und unterscheidet, dieser lässet uns durch eine lange Reihe von Begriffen das Licht tragen, das bei dem Witze aus der Wolke selber fährt; und der Leser muß dort dem Erfinder die ganze Mühe des Erfindens nachmachen, welche der Witz ihm hier erlässet.

Der Scharfsinn, als der Witz der zweiten Potenz, muß daher seinem Namen gemäß (denn Schärfe trennt) die gegebenen Ähnlichkeiten von neuem sondern und sichten.

Jetzo entwickelt sich die dritte Kraft, oder vielmehr eine und dieselbe tritt ganz am Horizont hervor, der Tiefsinn. Dieser – eben so im Bunde mit der Vernunft, wie der Witz mit der

---

han, när de skildrade de saligas tillstånd som ett evigt och oföränderligt skådande av Gud. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 67 (IV §19).

Phantasie – trachtet nach Gleichheit und Einheit alles dessen, was der Witz *anschaulich* verbunden hat und der Scharfsinn *verständlich* geschieden. Doch ist der Tiefsinn mehr der Sinn des ganzen Menschen als einer abgetheilten Kraft, er ist die ganze gegen die Unsichtbarkeit und gegen das Höchste gekehrte Seite.<sup>202</sup>

Att Jean Pauls definition ovan av *ästhetischer Witz* som den kognitiva operation vilken finner likheter mellan ojämförbara storheter, till exempel mellan kropps- och andevärld, skulle vara viktig för förståelsen av Dahlgrens text är ett antagande som naturligtvis inte innebär att andra samtida texter med en liknande tematik skulle förlora i betydelse. Snarare visar det på hur de samspelar med varandra, vare sig det handlar om den gnostiska världsbilden i Stagnelius' diktning, Almqvists diskussion om "essentian" och dess "imago" eller Atterboms uppfattning att Bellmans humor skulle förintä verklighetens "skuggbilder" för att i fantasin lämna plats "åt det eviga väsendets gloria". Vad som framtonar är en typiskt romantisk frågeställning om relationen mellan det ändliga och det oändliga,

---

<sup>202</sup> Ibid., s. 158 (IX §43). "Kvickheten i mera inskränkt bemärkelse finner snarare likheterna mellan inkommensurabla (ojämförbara) storheter, det vill säga likheterna mellan kropps- och andevärld (till exempel sol och sanning), med andra ord, ekvationen mellan sig och det yttre, alltså mellan två åskådningar. Denna likhet tvingas fram av en naturinstinkt, och därför är den mer uppenbar och alltid genast där. Det kvicka förhållandet åskådliggörs; skarpsinnet däremot, som bland de funna förhållandena mellan kommensurabla och liknande storheter åter finner på och särskiljer förhållanden, låter oss genom en rad begrepp bära det ljus som vid en kvickhet självt far ut ur molnet; och om läsaren vad gäller skarpsinnet måste dela hela uppfinnarens mödosamma strävan efter att finna på, besparar kvickheten honom detta.

Skarpsinnet, som den andra potensens kvickhet, måste därför i enlighet med sitt namn (ty skarpa åtskiljer) på nytt skilja och sikta de givna likheterna.

Nu utvecklas den tredje kraften, eller snarare framträder en och densamma borta vid horisonten: djupsinnet. Detta – i förbund med förnuftet på samma sätt som kvickheten är i förbund med fantasin – strävar efter identitet och enhet hos allt det som kvickheten *åskådligt* har förenat och skarpsinnet *förståndigt* har skilt åt. Men djupsinnet är mer ett hela människans sinne än en underordnad kraft, det är hela den sida som vetter mot det osynliga och mot det högsta." Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 61f.

menar jag. Med den reservationen vill jag åter citera de inledande raderna ur det första kapitlet av det första häftet i *Mollbergs epistlar*:

Ligger ej Haga i månskenet lik en naken, blygsam flicka i chemisens hvita silfverskir? Bergen äro hennes nattduksbord, Brunsviken toiletspeglar, behängd med ett tunnt, skimrande, genomskinligt flor: Kräffriket köket, der ännu kammarpigorna slamra med diskarna. Ligger ej Haga, mine bröder, der i det darrande, retande månskenet, som en suckande flicka, med halföppna ögon, med handen under kind? en flicka, framför hvilken Gud sjelf vid hennes anblick gråtande skulle stanna. Se! kullarne häfva sig och andas, liksom lefvande bröst. Hur skönt hon slumrar! Hennes krona hänger deroppe i skyn, den gula af höstlöf utsirade shawlen ligger fladdrande vid hennes fötter. Hur mildt hon ligger der och slumrar!<sup>203</sup>

Vad ”bröderna” här uppmanas att göra – förutsatt att de intar samma diegetiska position som åhörarna i *Fredmans epistlar* – är att se likheter mellan två ojämförbara storheter. Den som betraktar Haga med det Jean Paul kallar *ästhetischer Witz* ser en människa, men det handlar om mer än ett antropomorvistiskt synsätt – månskenets Haga likställs med den älskade och älskande människan. Gränsen mellan landskapet och känslan, två ojämförbara storheter, förfaller upphävd för ett ögonblick. Att den för förståndet skarpa gränsen kanske rentav är skenbar är den insikt *Tiefsinn* förmedlar i citatet nedan. Bortom alla enskildheter gives det nämligen ett helt, ett ”alla hjertans hjerta”:

Hvilken jubelstund, hvilken afton! hvilken lampett i naturens stora sal; hvilken Gudakyss på naturens barm! Vågar jag andas, vågar jag sucka! Allt utsträcker sina längtans armar: äfven jag utsträcker dem, förnämligast till dig, du allsvåldige: framför allt till dig, du själarnes själ, tankens tanke, all poesiens poesie, alla hjertans hjerta. Hvilken afton! hvilken strålande glans! Jag kan icke gråta, icke skratta, icke sucka! ty det rörde någon ting som är öfver alla tårar, allt saligt hänförande, och som uttrycker sig i denna stund. Det är ett Guds leende, då han skapade den första

---

<sup>203</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 1f.

qvinnan, och såg henne vaknad mellan träden i månskensqvällen gifva första kyssen åt den älskade – dock jag tystnar, ty jag kan icke uttrycka, hvad jag känner.<sup>204</sup>

Det är inte svårt att finna fler exempel på *ästhetischer Witz* i Dahlgrens text – det räcker med att erinra om kommentaren över månen, där ett fysikaliskt himlafenomen beskrivs som en hanrej, en djävul, en sultan, en drönare och så vidare. Möjligen kan de sista metaforerna där tolkas som ett försök att med *Tiefsinn* förmedla insikten om alltets enhet:

Månen är en Katholsk prest, som står mellan himmelens altarljus med chorkåpan på sig, och stänker vigvatten (daggen) omkring sig ned på jorden.

Månen är jordens laquej, dock – – hvarföre smäda honom? Hur mången gör han icke lycklig? De flesta kyssar gifvas ju i månskenet. Hvem skulle vilja smäda den hedersmannen? Visst är han en kopplare, men ljuf, en älskansvärd kopplare.<sup>205</sup>

De tre på varandra följande bilderna ovan – månen som ”prest”, som ”laquej” och som ”kopplare” – är ett tydligt exempel på den *Witz* som Jean Paul definierar i den 43 paragrafen i *Vorschule der Ästhetik*. Ingen relation kan egentligen etableras mellan de ojämförbara storheterna, då himlakroppen ”måne” inte har någon likhet med ”prestens” funktion som förvaltare av nådemedlen. Någon likhet föreligger inte heller när det gäller ”laquejens” funktion att vara den medlande länken mellan sin herre och hans omvärld eller ”kopplarens” funktion att förmedla kontakt mellan kunden och den prostituerade; ”måne” står för något fysikaliskt konkret, medan de tre metaforerna står för det mer allmänmänskliga och abstrakta ”kommunikation”. Men med *ästhetischer Witz* kan man se den avgörande likheten: månen i det första kapitlet av *Mollbergs epistlar* skildras ju som en förmedlare och kommunikator av gudomlig kärlek. Den likhet som *ästhetischer Witz* bildligt åskådliggör, ponerar *Tiefsinn* spekulativt, bandet nämligen mellan människa och Gud.

---

<sup>204</sup> Ibid., s. 2.

<sup>205</sup> Ibid., s. 5.

Här vill jag än en gång understryka att *Witz* hos Jean Paul relateras till för oss så skilda begrepp som vett, vetande och visshet och att *Witz* i betydelsen kvickhet alls inte får reduceras enbart till något komiskt stilmedel. När Jean Paul i paragraf 49 inleder en diskussion om metaforen som en *bildlicher Witz*, som en undergrupp av kvickhet alltså, framgår det tydligt att han talar om någonting mycket mer än en retorisk figur. *Witz* i dess vidaste bemärkelse har för Jean Paul med människans ontologiska situation att göra. Insnärjd i motsättningen mellan ande och materia kan människan inte göra något annat än att se på världen metaforiskt, med *bildlicher Witz*. Som en röd tråd i Jean Pauls resonemang här tjänar den ovan nämnda förmågan hos *ästhetischer Witz* att i ett språkligt uttryck förena det egentligen oförenliga, det vill säga finna likheter mellan "kroppsvärld" och "andevärld". Också metaforen som en *bildlicher Witz* – av Jean Paul här klassificerad som en undergrupp av *ästhetischer Witz* – arbetar med samma kunskapsteoretiska problem.<sup>206</sup>

I paragraf 49 tematiseras konflikten i termer av "ande" och "kropp", "tecken" och "sak" samt "ande" och "natur". Jean Paul beskriver här först *bildlicher Witz* som människans förmåga att överhuvudtaget kunna utläsa ett budskap ur den natur som omger henne. Detta låter sig göras eftersom Jean Paul utgår från att både naturen och människan är skapade och att skaparen har givit hela skapelsen ande och kropp. Den förenande länken mellan människan som mer tillhörig andevärlden och naturen som mer tillhörig kroppsvärlden, den länk som överhuvudtaget möjliggör en kommunikation, föreligger alltså i form en viss likhet, argumenterar Jean Paul. Genom ett analogt förfarande kan människan av "kropp" sluta sig till "ande". På samma sätt som människan läser in ande i andra människor kan hon också

---

<sup>206</sup> Müller sätter Jean Pauls *bildlicher Witz* i samband med bland annat Herders språkteori: "Beide finden den Ursprung der Metapher und der Sprache in der anthropologischen Disposition, in der Stellung des Menschen im Kosmos. Eingordnet zwischen Natur und Geist, an der Nahtstelle zwischen Tier und Gott, bezeichnet der Mensch in der Analogienkette des Seins die Mitte. Diese Position innerhalb der Schöpfung befähigt ihn, das, was ihm zur Vollkommenheit des instinktgebundenen Tiers fehlt, durch seine genuine Fähigkeit zur Sprache zu kompensieren; und das, was ihm zur Vollkommenheit höherer Wesen fehlt, zu erkennen oder wenigstens zu ahnen." Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, s. 104.

göra det med den omgivande naturen, då människa och natur delar samma språkliga förutsättningar.<sup>207</sup>

Kommen så långt i sin framställning diskuterar Jean Paul sedan naturens läsbarhet överhuvudtaget. Här visar sig naturens väsen, samtidigt ”tecken” och ”sak”, överensstämma med människans förmåga att söka efter tecken för ”andevärld” i den ”kroppsvärld” hon befinner sig i. Också här argumenterar Jean Paul religiöst – det är Guds intention att skapelsen ska ha en mening, och på samma sätt som människan som varande Guds avbild kan uppfattas som ett tecken har naturen en teckenstatus som varande människans avbild.<sup>208</sup>

Till sist dröjer Jean Paul vid det som människan erfar under sin läsning, nämligen Guds kärlek till skapelsen, så som den avspeglas i andens kärlek till naturen.<sup>209</sup> Det Jean Paul kallar *bildlicher Witz* tycks alltså vara en del av svaret på frågan hur vi läser, vad vi läser och vilket budskap denna läsning förmedlar.

Mot bakgrund av den här minst sagt komplicerade diskussionen om metaforen som en undergrupp av *Witz* hos Jean Paul kan vi bättre förstå meningen bakom det överflödande bildspråk som dominerar i det första häftet av *Mollbergs epistlar*, menar jag, men också den roll

<sup>207</sup> ”Wie an dem unbildlichen Witze der Verstand, so hat am bildlichen die Phantasie den überwiegenden Antheil; der Trug der Geschwindigkeit und Sprache stehet jenem bei, eine Zauberei von ganz anderer Art diesem. Dieselbe unbekannte Gewalt, welche mit Flammen zwei so spröde Wesen, wie Leib und Geist, in Ein Leben verschmelzte, wiederholt in und außer uns dieses Veredeln und Vermischen; indem sie uns nöthigt, ohne Schluß und Übergang aus der schweren Materie das leichte Feuer des Geistes zu entbinden, aus dem Laut den Gedanken, aus Theilen und Zügen des Gesichts Kräfte und Bewegungen eines Geistes und so überall aus äußerer Bewegung innere.” Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 168 (IX §49).

<sup>208</sup> ”So wie es kein absolutes Zeichen gibt – denn jedes ist auch eine Sache –, so gibt es im Endlichen keine absolute Sache, sondern jede bedeutet und bezeichnet; wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche. Der Mensch wohnt hier auf einer Geisterinsel, nichts ist leblos und unbedeutend, Stimmen ohne Gestalten, Gestalten, welche schweigen, gehören vielleicht zusammen, und wir sollen ahnen; denn alles zeigt über die Geisterinsel hinüber, in ein fremdes Meer hinaus.” Ibid.

<sup>209</sup> ”Diesem Gürtel der Venus und diesem Arme der Liebe, welcher Geist an Natur wie ein ungebornes Kind an die Mutter heftet, verdanken wir nicht allein Gott, sondern auch die kleine poetische Blume, die Metapher.” Ibid.

sinnligheten spelar i de många epifaniska ögonblicken där. De mest frekventa bilderna i Dahlgrens text är liknelsen, metaforen och allegorin – och det i en sådan mängd att textens inre logik ibland hotar att gå förlorad. Men det första häftet erbjuder inte så mycket handling och dramatisk utveckling som skildringar av en rad transcenderande tillstånd i språkets, tänkandets och sinnesintryckens gränsland. Och i dessa laddade scener återfinns i högsta grad sådana element som ”den läsande betraktaren”, ”verklighetens läsbarhet” och ”budskapet om Guds närhet”. Fördelen med att relatera dessa element till den diskussion om *Witz* som förs i *Vorschule der Ästhetik* är att det som jag tidigare undersökt under namn av ”retorisk situation”, ”Bellmanpastisch”, ”klichén *Liber Naturae*” och ”Plotinos’ filosofi” nu kan betraktas i ljuset av en romantisk estetik, samtida med Schuberts naturfilosofiska undersökning av människans extraordinära sinnestillstånd.

Detta gör att vi kan närma oss bildspråket i det första häftet av *Mollbergs epistlar* på ett delvis nytt sätt, menar jag. Det som först kanske uppfattas som enstaka exempel på personifikation eller besjälning utgör i Dahlgrens text väsentliga led i textjagets samtidiga tolknings- och kommunikationsprocess. Textjaget tilltalar de inskrivet närvarande åhörarna och åskådarna, såväl människor som naturfenomen, för att delge dem sina läsningar av den omgivande naturen. Förutsättningen för detta förmänskligande av naturen, det vill säga att naturfenomen antas äga mänskliga känslor och förutsätts kunna delta i en mänsklig kommunikation, är den för *Mollbergs epistlar* så centrala uppfattningen om att kärlek och önskan till kommunikation är kosmiska fenomen. Den kärlek och den mening som textjaget läser in i (och ut ur) den omgivande naturen är alltså på samma gång projektion och reflektion. Detta gränslösa tillstånd kan uppfattas som ren vettlöshet, men garanten för att textjagets *Witz*-fyllda betraktelser inte kommer på avvägar – att metaforiserandet inte övergår i oupphörlig metamorfos – är tron på Guds allomfattande kärlek.<sup>210</sup> Närvaron av en sådan garant i texten gör därmed

---

<sup>210</sup> Se Wiethölters diskussion om Jean Pauls uppfattning om det poetiska språkets funktion: ”Jean Paul versteht die poetische Sprache nicht als plane Spiegelbildlichkeit, als isomorphes Abbild der Wirklichkeit, sondern, was sie überhaupt erst zum Instrument der Weltverständigung macht, unter dem Aspekt der Intentionalität, die sie über die reine Immanenz hinausdrängt. Dasselbe gilt



personifikationen i passagen nedan mindre grotesk, menar jag. Minns att solen var det samma som Jehova i det första häftetets första kapitel, medan den i det andra kapitlet beskrevs som en punschbål:

Hvarföre svänga sig alla våra planeter ikring solen för att derifrån hämta lif, styrka och värma, om ej hennes safter vore lockande. Hvarför är Venus så nära placerad intill henne, om ej derföre, emedan kärleken hålst hvilar sig under drufvornas skygd. Hvarföre är handelsguden Mercurius ställd mellan Solen och Venus, om ej derföre, att han som en artig cavaljer skall transportera på thébrickan det fyllda glaset till Madam i den röda roberonden. Jorden spottar icke heller i remmaren, likasom vi hennes kära söner.

Att äfven Mars med sin plit lägrat sig ikring bålen, bör ej förundra någon: vin gifver mod och tapperhet. Gubben Jupiter, något förnäm, vill ej på nära håll synas vara någon drinkare. Också behöfver han såsom gammal hela 80 år att lunka ikring det fraggande fluidum. Hans pappa Saturnus har 7 flaskor hemma i skåpet, och dessutom en hel ring af fyllda glas, han har podager och orkar icke hvar dag gå på Nobis. Uranus, såsom mest etherisk, försmår det sorlande jublet, och lefver i sin studerkammare tyst och stilla.<sup>211</sup>

Att Saturnus' månar kallas för något så vulgärt som "flaskor hemma i skåpet" och att inte en mer romantisk bild av den etheriske Uranus ges än att han "lever i sin studerkammare tyst och stilla" kan tyckas vara ett poetiskt normbrott, i synnerhet om man jämför passagen med mer kanoniserade texter i svensk romantik. Ändå ansluter passagen nära till den fortsatta diskussion om metaforen som en *bildlicher Witz* som Jean Paul för i paragraf 50 av *Vorschule der Ästhetik*, menar jag.

---

nun aber auch für die Natur, sofern sie als Sprache verstanden wird. Auch sie ist Intention auf das Unendliche hin. Folglich erweist sich die Sprache der Poesie ihrem Objekt von vornherein als adäquat, wenn nicht identisch. Das Subjekt/Objekt-Verhältnis von Sprache und Natur entpuppt sich als bloß scheinbarer Widerspruch, sobald die Endlichkeit in der Poesie transzendiert wird." Wiethölter, *Witzige Illumination*, s. 131. Se också Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, s. 113-122.

<sup>211</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 21f.

Metaforen som en typ av *bildlicher Witz* har enligt Jean Paul förmågan att antingen besjåla eller förkroppsliga. Tanken är bekant – all *ästhetischer Witz* finner likheter mellan ojämförbara storheter, och genom *bildlicher Witz* åstadkoms detta genom att materien tillskrivs en själ, eller att det immateriella tvärtom ges kropp och individualiseras. Återigen handlar detta inte enbart om en retorisk figur, utan har med grunden för allt mänskligt tänkande att göra, på så sätt att människan tilldelar naturen ett mänskligt jag med kropp och själ.<sup>212</sup>

Från en litteraturhistorisk synpunkt är det därför problematiskt att läsa *Mollbergs epistlar* som en romantisk text med realistiska drag eller att anta att individualiserande inslag av den ovan citerade typen skulle visa att Dahlgren var på väg bort från ett romantiserande skrivsätt. Tvärtom är den förkroppsligande konkretionen i passagen – planeten Saturnus' månar som gubbens "flaskor hemma i skåpet" – alltså ett led i en romantisk estetik. Förhållandet framstår kanske tydligare vid en jämförelse med den motsatta processen, besjålandet av materien, en process som också är mer vanligt förekommande i *Mollbergs epistlar*. Jag väljer återigen ett stycke ur det första häftets första kapitel:

Du öppnar fenstret. All naturen är tyst, som ett blad på en lugn yta. I månskenet stå träden liksom hviskande karlar, hvilka skynda på språng till ett rendezvous. Källan spelar, floden sorlar, myggan surrar, ett blad nedfaller, månen uppkastar sitt resflor, en fogel ruskar sig på gren, ett stjernfall kommer som en darrande tår från nattens öga farande från himlen ned på marken, hela nejden betäckes af silfverslöjor, dimman dansar på sjön, vågens ögon glittra, musiken klingar, stjernorna tyckas dervid liksom skynda

---

<sup>212</sup> "So wie sich der Mensch absondert von der Welt, die Unsichtbarkeit von der Sichtbarkeit: so muß sein Witz *beseelen*, obwol noch nicht *verkörpern*; sein Ich leiht er dem All, sein Leben der Materie um ihn her; nur aber, daß er – da ihm sein Ich selber nur in Gestalt eines sich regenden Leibes erscheint – folglich auch an die fremde Welt nichts anders oder Geistigeres auszuthellen hat als Glieder, Augen, Arme, Füße, doch aber lebendige, beseelte." Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 170 (IX §50).

till dans, en blomma lutar sig ner här och der i det daggiga gräset  
[---].<sup>213</sup>

Här handlar det om ett tydligt förmänskligande av olika naturfenomen, på så sätt att de tillskrivs så mänskliga känslor som längtan, upphetsning och förälskelse. Vid en jämförelse med ”pappa Saturnus” och hans ”podager”, är det iögonenfallande hur väl nominalfraser kan förkroppsliga och verbalfraaser besjåla. Att den älskande och älskade naturen skildras i sådana ordalag som att ”träden [står] liksom hviskande karlar” på språng till ett rendez-vous är ett exempel på hur nära Dahlgrens text ligger Jean Pauls diskussion om metaforen som en *bildlicher Witz*, menar jag. Få diktrader i svensk romantik kan väl överträffa den i sammansmältningen av konkretion och mystik.

Jean Pauls *Witz*-begrepp som textnyckel betraktat kan alltså öppna för en läsning av *Mollbergs epistlar* som inte stannar vid etableringen av en antitetisk textstruktur av typen ”romantiskt övergår i realistiskt” eller ”romantiskt möter komiskt”, och till en liknande insikt hjälper oss också Jean Pauls humordiskussion i det sjunde programmet av *Vorschule der Ästhetik*. Jag tänker på den skrattretande spänningen mellan sakralt och profant i den scen, där Movitz utskänker ”en liten himmelsdryck” åt en knäböjande madam ute på Djurgården. Den Bacchus som förekommer i det andra häftets sjätte tavla tolkade jag som ett slags prefiguration av Kristus, vilket gör att Movitz kan sägas ikläda sig en hedniskt prästerlig funktion i denna scen. Men då man i figuraltolkningens tradition bara känner *veritas* och *figura*, följer att punschen, eller vad det nu är Movitz erbjuder folkmassan ute på Djurgården, då kommer farligt nära det man kunde kalla en postfiguration av Kristi blod. En sådan figuration är meningslös, om nu inte syftet är att få läsaren att skratta åt nattvardens mysterium. Men med Jean Pauls definition av humorns totalitet för ögonen vinner emellertid denna scen en annan dynamik, menar jag, vilket gör det möjligt att tala om ett annat slags symbolik.

En sådan läsning fokuserar mindre på Movitz’ prästerliga funktion som på hela mänsklighetens törst, i såväl bokstavlig som överförd betydelse. Jag tänker här på Jean Pauls ord om att hela mänskligheten framstår som skrattretande, när mänsklig materialism och mänsklig

---

<sup>213</sup> Dahlgren, *Mollbergs epistlar*, första häftet, s. 6.

idealism faller samman till ett intet inför oändligheten. Något av denna dynamik, denna iscensättning av en spänning bara för att sedan upplösa den, återfinns också i beskrivningen av människomassan ute på Djurgården. I människornas groteska törst efter Bacchus' drycker understryks den materiella sidan av människolivets törst, samtidigt som scenen innehåller flera anspelningar på kyrklig (katolsk) rit. Prelaten som medföljer i Bacchi triumftåg, den punschbål med vigvatten han bär med sig och den handkyss som madamen ger Movitz kan sägas indikera den ideella sidan av människolivets törst. I denna scen vill jag därför se gestaltad den människosläktets humoristiska parallell mellan realism och idealism, mellan kropp och själ, som Jean Paul nämner. Den oändliga ekvationen mot vilken dessa ändliga fenomen relativiseras skulle i Dahlgrens text då motsvaras av föreställningen om Kristi offerdöd, så som den indikeras i scenen genom två *figura*: valen och fågeln, det vill säga pelikanen.

Det komiska i scenen ur den sjätte tavlan skulle därmed inte bara ligga i spänningen mellan sakralt och profant, det vill säga mellan kyrklig rit och superi. Över sådana parodiska och satiriska lustigheter står en humoristisk insikt i att hela mänskligheten är skrattretande inför det oändliga. Det grundläggande, något man kunde kalla mänsklighetens existensiella belägenhet (törst) och den gudomliga nåden (Kristi blod), blottläggs i denna humoristiska passage.

I samma program av *Vorschule der Ästhetik* diskuterar Jean Paul under paragraf 33 även det han kallar humorns förintande eller oändliga idé. Textstället är intressant eftersom den humoristiska bilden av världen där jämförs med föreställningar om världen, hämtade från teologins område. Jean Paul, som tidigare betonat kristendomens betydelse för den romantiska poesin eller det faktum att stora humorister ofta varit prästvigda, jämför där explicit en humoristisk världsuppfattning med en religiös. Humorn ges funktionen av en ny teologi med argumentet att den gamla teologin betraktade jorden kritiskt från en överjordisk standpunkt, medan humorn förbinder det jordiska med det oändliga och på så sätt förintar det ändliga med ett skratt.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> "Wenn der Mensch, wie die alte Theologie that, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunter schauet: so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er mit der kleinen, wie der Humor thut, die unendliche ausmisset und verknüpft: so

Jag uppfattar scenen ur den sjätte tavlan av *Mollbergs epistlar* som ett försök att gestalta detta. Det jordiska och ändliga – Movitz, folkmassans rituella tillbedjan och buteljerna – sätts i förbindelse med det oändliga, vilket här har givits kristna förtecken. Men det skratt som uppstår inför sådana orimligheter riktas inte så mycket mot den berusade folkmassan, som mot hela mänskligheten, menar jag. Det allvar som trots allt gör sig gällande i Dahlgrens text framstår tydligt om man i det här fallet griper tillbaka på denna diskussion om humorns förintande idé i *Vorschule der Ästhetik*. Vad som under läsningen först kan uppfattas som absurt eller parodiskt visar sig då vara en konkret tillämpning av ett teoretiskt resonemang hos Jean Paul.

Närheten till denna textpassage signaleras också indirekt i det andra häftets sjätte tavla, menar jag. Varför *flyger* egentligen Movitz över folkmassan? En nattvardsscen vid ett altare hade passat lika bra. Här vill jag uppfatta Movitz' flykt över Djurgården som en allusion på inledningen av paragraf 33 och den fågel som förekommer där. Jean Paul diskuterar där humorn som något omvänt sublimt och anför i det sammanhanget Luthers kritiska ord om den mänskliga viljan som en *lex inversa*, för att sedan hävda att humorn är en sådan omvänd lag i positiv mening. Humorns helvetesfärd är en förutsättning för dess himmelsfärd, skriver Jean Paul och jämför den med biätarens (*Merops apiáster*) baklängesflykt uppåt.<sup>215</sup> Här liknas humorns verknings sätt vid fågelns förment bakvända flykt upp mot himlen och dennes sätt att dricka sin nektar "uppåt". Jag menar att den humorns överblickande bakvändhet som Jean Paul beskriver med hjälp av biätarens flygsätt också är relevant för förståelsen av Movitz-figurens flygande alkoholutskänkning i *Mollbergs epistlar*. Vad som kanske först

---

entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist." Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 116 (VII §33).

<sup>215</sup> "Diese [humorns förintande eller oändliga idé, min anm.] ist der zweite Bestandtheil des Humors, als eines umgekehrten Erhabnen. Wie Luther im schlimmen Sinn unsern Willen eine *lex inversa* nennt: so ist es der Humor im guten; und seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar *hinaufwärts*." Ibid.

framstår som en klumpig parafrasering av *Fredmans epistlar* och helt säkert som en stötande parodi på den typologiska bibelexegesen, kan alltså relateras till en samtida humoristisk estetik. Dahlgrens försök att återvända Bellmans diktning och karaktärer i ett humoristiskt sammanhang har en tydlig förebild i den romantiserande tolkning av Bellmans diktning och de komiska dragen där som Atterbom presenterar i sin uppsats "Om Bellman och Valerius".

### **Sammanfattning och utblick**

Det kan ligga nära till hands att uppfatta de analyser som jag har presenterat och den argumentation jag fört i det här kapitlet som rena spekulationer, inte minst då inga resultat har underbyggts med hjälp av brevcitat eller liknande konfirmerande uttalanden från Dahlgrens sida. Det något spekulativa draget kan förklaras av att jag har använt en metod som egentligen utvecklades för läsning av kortare texter, företrädesvis lyrik. De analysverktyg som Riffaterres *Semiotics of Poetry* erbjuder har emellertid visat sig vara värdefulla också i arbetet med de längre texter som har förekommit här. Under analysen av det som vid en första läsning framstår som inkongruent och spänningsfyllt i *Mollbergs epistlar* har begrepp som ogrammatiskhet och en problematisk expansion på det semantiska planet kunnat användas. Under den andra läsningen, under sökandet efter textens signifikans, har begrepp som konversion, ofta erbjuden av enskilda klichéer, förekomsten av hypogrammatiska relationer och en texten underliggande matris visat sig vara värdefulla. Därmed inte sagt att liknande resultat inte hade kunnat uppnås med hjälp av andra angreppssätt – fördelen har dock varit att de ganska skiftande ansatserna har kunnat förenas i en och samma teoribildning.

Det slags absurda logik som Jerry Palmer har funnit utmärkande för humorn som ett kognitivt fenomen, och som han beskriver som en tvådelad logisk process, vilken får åhöraren att bedöma det framställda som något på samma gång högst osannolikt men ändå lite, lite sannolikt, har kunnat analyseras ingående med hjälp av Riffaterres begrepp. Fördelen är uppenbar, då Dahlgrens text nu lättare kan beskrivas som en humoristisk text och inte längre måste framstå som smaklös eller misslyckad. Min uppfattning är att *Mollbergs epistlar*

mer eller mindre tydligt relaterar till andra texter och textmönster, och här har Riffaterres modell visat sig kunna erbjuda goda verktyg för att undersöka sådana närheter. Fördelen med denna bredd är uppenbar – den ”commentaire” till exempel över månskenet ute på Haga som återfinns i det första kapitlet av *Mollbergs epistlar* har kunnat analyseras med avseende på sin ogrammatiskhet i termer av en problematisk expansion. Det retoriska greppet /*amplificatio*/ har visat sig kunna erbjuda en konversion i sammanhanget, men också klichén /*sub luna*/ har visat sig fungera som ett möjligt konversionserbjudande tecken. Denna ”commentaire” har i ett senare led kunnat läsas som en variant av en texten underliggande matrissats, ”mötet mellan det ändliga och det oändliga”.

I ett andra steg, och då utanför Riffaterres analysmodell, har en rad andra samtida texter sedan visat sig fungera som textnycklar i arbetet med tolkningen av främst det första häftet av *Mollbergs epistlar*. Gemensamt för dessa texter av Stagnelius, Almqvist, Schubert, Atterbom och Jean Paul har varit att de har visat sig kunna bidra till en bättre förståelse för den estetik som texten ansluter till, menar jag. Läsningen av Stagnelius’ dikt ”Längtan till det himmelska” (1814) som en sådan bakgrund har till exempel kunnat understryka vilken polemik mot den gnostiska strömningen i svensk romantik som kan utläsas ur *Mollbergs epistlar*. Och det resonemang som naturfilosofen Schubert för har kunnat visa att den för *Mollbergs epistlar* så märkliga blandningen av synkretism och extas inte bör ses som något unikt i svensk romantik, utan att Dahlgren i sin gestaltning av ett antal vettlösa tillstånd befinner sig mitt i en av romantikens strömfåror. En liknande funktion har Almqvists uppsats ”Om det hela” (1819) visat sig ha. Som textnyckel belyser den väl den nyplatoniska kärlekstematik som gör sig gällande i flera scener i *Mollbergs epistlar*. Vidare har Atterboms uppsats ”Om Bellman och Valerius” i *Phosphoros* (1812) visat sig fungera som en länk mellan de i *Mollbergs epistlar* vanligt förekommande allusionerna på *Fredmans epistlar* och den diskussion om humorns plats i estetiken, som Jean Paul för i sin *Vorschule der Ästhetik* (1804). Just detta sista verk, och då främst den genomgång av *Witz* som Jean Paul där gör i det nionde kapitlet, har visat sig ha en avgörande betydelse för förståelsen av bland annat det märkliga bildspråk som utmärker Dahlgrens verk.

Till sist vill jag säga något om förhållandet mellan *Mollbergs epistlar* och Bellmans diktning. Dahlgrens betydelse för det tidiga 1800-talets Bellmantradition har redan uppmärksamrats av forskningen, och eftersom den frågeställningen ligger utanför ramarna för min undersökning, vill jag här bara ta upp det stildrag som *Mollbergs epistlar* tycks ha gemensamt med *Fredmans epistlar*. Eftersom närheten mellan ändligt och oändligt i Dahlgrens text har framhävts i min analys kan det vara värdefullt att se hur detta fenomen redan har diskuterats i Bellmanforskningen.

En av dem som senast har skrivit om blandningen av profant och sakralt hos Bellman är Alvhild Dvergsdal, som i *Edda*-artikeln ”Den oppbyggelige Bellman? En studie over Bellmans epistler” effektivt polemiserar mot uppfattningen att spåren av sakrala texter i till exempel *Fredmans epistlar* skulle uppfattas som bibelparodier enbart. Tvärtom, menar Dvergsdal, handlar det här om ett dialogiskt förhållande av stor komplexitet. Med utgångspunkt i den intertextualitetsteori som Julia Kristeva utvecklat i anslutning till Bachtin vill Dvergsdal visa vilken dialogskapande funktion den sakrala intertexten som varande fokaltext till *Fredmans epistlar* har i mötet med dryckesvisan – hela den religiösa diskurs alltså ”som umiddelbart oppfattes som leverandør av tekstenes tegnsystem”.<sup>216</sup> Denna dialogicitet gör det därmed möjligt att diskutera det sakralas och det profanas samtidighet i Bellmans texter utan att behöva reducera frågan till ett antingen eller-förhållande. Ytterst handlar denna dialogicitet hos Bellman nämligen om ett användande av den typologiska tolkningstraditionen, hävdar Dvergsdal:

Jeg mener altså at det lar seg gjøre å identifisere en rekke kjernepunkt fra den kristne evangelietekst i Bellmans epistler, som får innpass gjennom sakrale tekster, og som konfronterer og tar avstand fra, og omtolker, motiver tilhørende drikkevisens diskurs. Det skjer en betydningsspredning der drikkevisens motiver farges og transformeres av, og inn i, de sakrale tekstene. Når intertekster får en slik kraft som disse sakrale tekstene har hos

---

<sup>216</sup> Alvhild Dvergsdal, ”Den oppbyggelige Bellman? En studie over Bellmans epistler” i *Edda. Nordisk tidskrift for litteraturforskning* 2000:2, s. 110-129, här s. 113.



Bellman, har det sammenheng med de mange hundreårige tradisjoner for allegorisk og typologisk tolkning av bibelske motiver, og også for skriftproduksjon, som allerede er etablert som grunnlag for skriver og leser.<sup>217</sup>

Med Kristevas intertextualitetsteori som utgangspunkt framhåver Dvergsdal også den konfrontation, den omtolking og det avståndstagande som kan læsas in i den typologiska tolkningstraditionen.<sup>218</sup> Det är en rimlig hållning när det gäller Bellmans diktning, men för mig, som har försökt att sätta dragen från Bellmans diktning och spåren av den typologiska tolkningstraditionen i *Mollbergs epistlar* i relation till en samtida romantisk estetik om humorn, känns fokuseringen på dessa spänningsfyllda motsättningar inte helt tillfredsställande. Ett för min diskussion mer intressant bidrag angående de sakrala texternas betydelse för Bellmans diktning ges av Stina Hansson i *Ett språk för själen*, där utgångspunkten inte är litteraturteoretisk utan litteraturhistorisk. Jag kan här inte i detalj gå i på det resonemang som Hansson för, men hennes huvudtes kan sammanfattas som att äldre tiders andaktslitteratur kom att erbjuda litterära uttrycksmodeller för sjuttonhundratalets konstillterära försök att gestalta tidens sensibilitet och att den senare också tillhandahöll det Hansson kallar en "uttrycksresurs" för romantikens texter. Med utgångspunkt i den av Auerbach diskuterade motsättningen mellan den klassiskt-retoriska normen å den ena sidan – till exempel kravet på hög stil för det höga ämnet – och den kristna världsbilden å den andra – gudomen har antagit mänsklig gestalt – hävdar Hansson att andaktslitteraturen visserligen var en mycket retorikbunden form av litteratur, men att den i kraft av sin närhet till den typologiska tolkningstraditionen ändå kunde erbjuda konstillteraturen betydelsefulla förändringsmöjligheter. Andaktslitteraturen skilde sig från sextonhundratalets och det tidiga sjuttonhundratalets institutionellt accepterade konstillteratur på flera sätt, och Hansson nämner i detta sammanhang fyra väsentliga skillnader:

---

<sup>217</sup> Ibid., s. 123.

<sup>218</sup> För en liknande uppfattning om det spänningsfyllda förhållandet mellan det sakrala och det profana, se Lars Lönnroth, "Fröjas grav. Om den sakrala parodin i Fredmans epistel nr. 7" i *Digtarnes paryk. Studier i 1700-tallet. Festskrift til Thomas Bredsdorff*, red. Marianne Alenius et al. (København, 1997), s. 243-255.

Den första av dessa gällde andaktslitteraturens genrer och genresystem och den särskilda karaktär som detta hade. Den andra typen av avvikelse låg i andaktslitteraturens bruk av *genus familiare*, en familjär stilhållning med det intima samtalet som norm, som ännu inte förekom inom konstillitteraturen. Den tredje typen fanns i betraktelseexternas beskrivningar av inre skeenden mot bakgrund av de känslor som dessa väckte hos den betraktande: sedda, upplevda och avlyssnade scenerier och samtidigt också en slags ”besjälade landskap” som för tankarna både till Bellmans diktning och till den förromantiska och den romantiska typen av bildlighet. Den fjärde typen av avvikelse, som ibland var de familjära samtalens förutsättning, låg i sammanförandet av högt och lågt – här gudom och människa – inom ramen för en och samma text, vilket, tycktes det, stred mot den klassiskt-retoriska grundprincipen om *decorum*, som föreskrev att alla element i en text skulle vara ekvivalenta och befinna sig på samma stilistiska nivå. Detta ”brott” visade sig dock ständigt vara förmedlat genom figural allegori, och allegorins bild var en och densamma – Höga Visans kärlekspår.<sup>219</sup>

De läsningar av *Mollbergs epistlar* som jag har presenterat här tycks bekräfta Hanssons tes om andaktslitteraturens betydelse också för konstillitteraturen under tidigt 1800-tal. Mycket av det som hon vill framhäva i denna litteratur, och som hon också finner typiskt för vissa Bellmantexter, kan man också återfinna i det första häftet av *Mollbergs epistlar*. Mitt intryck är också att det är just dessa andaktslitterära drag i Bellmans diktning som återklingar i *Mollbergs epistlar*. Här är inte platsen för en längre genomgång, än mindre en genetiskt syftande utredning, men låt mig i alla fall peka på några likheter.<sup>220</sup> Också i Dahlgrens text återfinns till exempel passager som genremässigt verkar ansluta till andaktslitteraturens betraktelser, predikningar och bönesuckar; textställen som visserligen tycks följa

<sup>219</sup> Hansson, *Ett språk för själen*, s. 278.

<sup>220</sup> Hela den genetiskt inriktade diskussionen kompliceras av att också Jean Paul i flera avseenden är influerad av andaktslitteraturen. Så skulle den i *Mollbergs epistlar* så vanliga spegelmetaforiken förmodligen kunna undersökas över Jean Paul tillbaka till pietistisk religiositet. Se Wiethölter, *Witzige Illumination*, s. 133f.

ett retoriskt grundmönster, men som samtidigt strider innehållsmässigt mot ett klassiskt-retoriskt krav på *decorum* i sin närmast groteska realism. Det första häftet av *Mollbergs epistlar* erbjuder vidare sådana sedda, upplevda och avlyssnade scenerier som Hansson talar om ovan, vilka förmedlas läsaren genom en betraktare och som tycks tjäna syftet att försätta (den ibland inskrivne) läsaren i ett närmast extatiskt tillstånd. En sista och avgörande likhet är väl också den logik som är gemensam för andaktslitteraturen, vissa Bellmantexter och *Mollbergs epistlar*, nämligen det typologiskt-allegoriska tolkningsparadigmets. Inget är för lågt eller obetydligt för att inte kunna betraktas prefigurativt i *Mollbergs epistlar*, då egentligen allt kan uppfattas som tecken på eller återklang av Guds kärlek till skapelsen.

## 2. *Amorina* (1822)

### Profetissan på Danviken

Om det är svårt att genrebestämma *Mollbergs epistlar* måste det samma sägas om C.J.L. Almqvists (1793-1866) verk *Amorina. Den Förryktas Frökens Lefnadslopp och Sällsynta Bedrifter* där epik, lyrik och dramatik blandas om vartannat.<sup>221</sup> Men även om också detta är ett verk som kan tyckas lika förbryllande och självmotsägande som Dahlgrens, har romanen i varje fall en tydlig handlingslinje. Prästdottern Henrika Libius, av sin svärmiske älskare kallad Amorina, upplever under loppet av något år mest förfärliga händelser. Först begår hennes älskare, den adlige Herman Falkenburg, självmord i tron att hon har svikit hans kärlek. Sedan följer hennes moders död i en olycka som Amorina själv råkar förorsaka. Amorina vandrar efter detta omkring i ett svärmiskt vansinne och måste bevittna hur hennes far, prästen Libius, omkommer i en vålded. Herman Falkenburgs bror, nidingen Rudman, lyckas lura sig till ett kärleksmöte av Amorina, då denna tror att han är Hermans ande. Efter detta möte skräms Rudman till vanvett av en serie hallucinationer som rör hans och hans släkts öde. Satt på dårhuset får Amorina mot slutet av sin levnad handfast hjälp att fly av sin kusin, psykopaten Johannes. Ungefär där slutar *Amorina* från 1822. När Almqvist slutligen ger ut verket 1839 låter han Amorina drunkna ute på en vik i Mälaren, medan Johannes dränker sig i en grop fylld av människoblod. Med andra ord är det ingen av verkets huvudpersoner som överlever handlingen. En otäck detalj i sammanhanget är att Amorina i själva verket är syster till Herman och Rudman Falkenburg. Men blodskammen, vansinnet och

---

<sup>221</sup> Hela frågan om verkets eventuella genretillhörighet lämnar jag därhän och kallar för enkelhetens skull *Amorina* för roman. För en diskussion om *Amorina* ur ett genreperspektiv, se Bertil Romberg, "Om Almqvists romankonst" i *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1973* (Lund, 1973), s. 30-53, här s. 37f. Se även densamme, "'Ett helt af omväxlande dramatisk och episk form'. Om framställningsformen i *Amorina* och Drottningens juvelsmycke" i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg* (Stockholm, 1973), s. 117-133.

skulden till moderns död hindrar ändå inte att *Amorina* äger en helgonlik karaktär. Alla ruskigheter till trots är detta ofta en ganska komisk historia.

Jag vill nu först ge en kort översikt över den forskning som ägnats *Amorina* med utgångspunkt i verkets mycket spänningsfyllda struktur. Frågan om verkets relation till samtidens diskussion om ironi och humor väcktes tidigt i det sammanhanget, varför jag vill peka på de forskningsresultat som jag ansluter mig till och dem som jag i viss mån polemiserar mot.

### Forskningsöversikt

Martin Lamm analyserar i "Studier i Almqvists ungdomsdiktning" (1915) Almqvists förhållande till Swedenborgs verk och behandlar hans litterära produktion fram till och med *Amorina* i ljuset av Almqvists religiösa och filosofiska utveckling. En rad influenser nämns, alltifrån Schelling och Schleiermacher till Novalis och Friedrich Schlegel, men Jean Pauls eventuella betydelse tas inte upp till någon längre diskussion. I fråga om Almqvists tidiga författarskap är Lamm av den uppfattningen att dennes mål var "att på swedenborgianismens grund skapa den stora religiösa dikt, som skulle fullända hvad nyromantiken endast förmått förbereda".<sup>222</sup> Lamm utgångspunkt i Almqvists swedenborgska mystik gör att han finner brister i *Amorina* – så vore till exempel "de ständigt återkommande andeuppenbarelserna i *Amorina* [...] fullkomligt döda tablåer utan ett spår af visionär stämning."<sup>223</sup> På samma sätt kan han förklara de häftiga kasten i romanen och den uppenbara stilblandningen med en brist hos Almqvist, något som skulle ha att göra med "hans oförmåga att motstå stilistisk suggestion".<sup>224</sup> Överhuvudtaget tycks Lamm ha svårt att se de komiska dragen i *Amorina* som en medvetet vald estetik och skriver bland annat följande om Almqvists brevutsaga att han velat blanda högt och lågt i verket:

---

<sup>222</sup> Lamm, "Studier i Almqvists ungdomsdiktning", s. 70.

<sup>223</sup> Ibid.

<sup>224</sup> Ibid., s. 195.

Det skulle fordras en stor portion lättrogenhet för att anse alla de partier i *Amorina*, som passa in på denna beskrifning, såsom medvetna herostratiska försök att till ytterlighet tillämpa den nyromantiska ironien. Rätta förhållandet är oftast, att Almquist under utarbetandet märkt sig ha slagit öfver och misslyckats och sökt att rädda sig genom att medvetet drifva karrikatyren ett steg längre. Denna halft ofrivilliga, halft medvetna själfparodi återfinnes för öfrigt i en mängd af Almquists verk [...].<sup>225</sup>

Ett första försök att föra samman Almquist, Dahlgren och Livijn till en grupp och i det sammanhanget också förklara de inbördes likheterna i deras diktning görs av Olle Holmberg i "Några motiv i *Amorina*" (1920). Holmberg gör där gällande att den humor och de kast mellan "romantiskt och realistiskt" som återfinns i *Amorina*, *Mollbergs epistlar* och *Spader Dame* är en direkt influens från Jean Paul:

Vad som på detta sätt förenade Almquist, eller en sida av Almquist, med författare sådana som Dahlgren och Livijn var samma egenskaper, som i längden skilde honom från den genuint fosforistiska falangen: verklighetssinnet och ironien. Det var dessutom en tredje sak: beundran för Jean Paul. [---] Vad de här närmast berörda författarna hämtat från Jean Paul var emellertid just det drag, som ansågs som hans väsentliga: det humoristiska bisarreriet, den oupphörliga växlingen mellan högt och lågt, romantiskt och realistiskt. [---] Det är denna sida hos Jean Paul som Dahlgren och Livijn vetat tillgodogöra sig, och liksom det i deras verk inte finns många sidor, som skulle ha fått samma form utan Jean Pauls inverkan, så vore åtskilligt i Almquists författarskap omkring år 1820 otänkbart utan den tyske mästaren. [---] Lika litet skulle Almquist utan detta föredöme ha förmått eller vågat blanda det patetiska och parodiska om vartannat med sådan objektivitet och så skärande uttrycksfullhet, som dem han ofta når, och just för dessa scener i *Amorina* finner man ofta hemul i Jean Pauls romaner.<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> Ibid.

<sup>226</sup> Holmberg, "Några motiv i *Amorina*", s. 87f. Se även densamme, *C.J.L. Almquist. Från *Amorina* till *Colombine**, s. 33-40. Den jeanpaulska

Holmberg sätter emellertid blandningen av det patetiska och parodiska i de tre verken i relation till Jean Pauls romankonst enbart, vilket gör att en undersökning av deras gemensamma tendens faller från. Jean Pauls inflytande reduceras i Holmbergs undersökning till en samling grepp utan en därmed förbunden estetik. Intrycket väcks att Almqvist mognar som konstnär och växer från Jean Pauls inflytande, och Holmberg hävdar att de religiösa och moraliska problem som gestaltas i *Amorina* skulle ha legat utanför ”den krets av Jean Paulianer, som i *Opoetisk Calender* hade sitt officiella organ.”<sup>227</sup>

Henry Olsson analyserar i flera studier Almqvists tidiga verk och den humorteori som han utvecklar under 1820- och 1830-talen. Också Olsson ser en grundläggande strävan hos Almqvist att söka försona ideal och verklighet. I den tidiga studien ”Almquists Ormus och Ariman” (1921) sätter han denna strävan i samband med användningen av humor, men undersöker främst Schleiermacher som en tydlig influens i sammanhanget. Jean Pauls betydelse sammanfattar Olsson helt kort med ord som humoristiskt ”manér” och ”stilideal”.<sup>228</sup> En brett upplagd analys av *Amorina* presenterar Olsson i *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok* (1927). Även om Olsson inte alls är

---

stilblandningen i *Amorina* beskrivs där som ”en fullständigt ohejdad utveckling av den nyromantiska stilen, men å andra sidan en realism som hotade att breda ut sig.” *Ibid.*, s. 39.

<sup>227</sup> Holmberg, ”Några motiv i *Amorina*”, s. 89. Holmberg reducerar här avsevärt Jean Pauls inflytande på Almqvist. I diskussionen om de djupast liggande dragen i verket och det Holmberg kallar Amorinas extatiska hinsidestro bör emellertid Jean Pauls ord i *Vorschule der Ästhetik* om den humoristiska blandningen av mänsklighetens idealism och realism inför det eviga aktualiseras på nytt, menar jag. Holmberg anför själv ett brev från Almqvist till J.A. Hazelius från den 22 juli 1820, där den förre drömmer om en förening av alla motsatser, något han kallar en ”amorismus”. Detta tillstånd beskrivs av Almqvist som människans vilande i Kristus och innebär en identitet mellan form och väsende, tro och tanke. Amorismen skulle vara ett tillstånd, där ”Realism och Idealism förfly i hvarandra, så att de icke mer synas till”. Här citerat efter Holmberg, *C. J. L. Almqvist. Från Amorina till Colombine*, s. 21. Likheten med Jean Pauls resonemang om den humoristiska parallellen inför evigheten är slående, menar jag.

<sup>228</sup> Henry Olsson, ”Almquists Ormus och Ariman. Till hans estetisk-humana etik” i *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årg. 42, 1921, s. 156-193, här s. 157.

främmande för att i ”diktens grundschema återfinna romantikens humorteori”, är tendensen i analysen biografisk. Detta gör att humorn i verket främst tillmäts en psykologisk funktion, som Almqvists bearbetning nämligen av ”sitt eget själslivs upprördhet”.<sup>229</sup> Följden blir att Olsson inte tycks tillmäta det komiska draget någon mer textimmanent funktion och att han kan betrakta det ”vilt osannolika i händelseförloppet” och ”det grovt karikerade i den psykologiska teckningen” som en brist.<sup>230</sup> Ett liknande förhållande kan observeras också vad gäller Olssons intressanta tes att strukturen i *Amorina* väsentligen utgörs av romanfigurerna Amorinas och Johannes’ skilda utvecklingslinjer. Eftersom Olsson förklarar detta genetiskt, huvudsakligen genom hänvisningar till Almqvists Manhemsförslag från 1820, uteblir en närmare undersökning av den komiska potential som sådana diametralt åtskilda processer kan ha. Men som jag vill visa kan en undersökning som också beaktar Jean Paul och dennes diskussion om karaktärgestaltning i det tionde kapitlet av *Vorschule der Ästhetik* vara givande här. I en senare studie, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836* (1937), tar Olsson upp den betydelse Jean Paul-inflytandet kan ha haft för gruppbildningen runt *Opoetisk Calender* och för den kritik mot fosforismen som formulerades där.<sup>231</sup> Skillnaden mellan Almqvists *Amorina* och andra samtida verk sammanfattar Olsson långt senare så:

Amorinas konst är flämtande och omedelbar och egendomligt fascinerande. Det är ingen subtil nyromantik i Atterboms anda utan en primitiv och färgstark konst med syfte att skaka själarna, en sorts skillingtryckspoesi men också en konst som kan föra tanken till Uppenbarelsebokens sublimes värld. *Amorina* är naiv och fantastisk, kaotisk och jäsande men äger vad så många nyromantiska verk saknar: *intensitet*. Där finns inslag, som verkar som skrik av förtvivlan eller ter sig hjärtskärande i sin komik,

---

<sup>229</sup> Henry Olsson, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok* (diss. Stockholm, 1927), s. 210.

<sup>230</sup> *Ibid.*, s. 216.

<sup>231</sup> Olsson, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836*, s. 93ff.



men främst likväl scener som vittnar om himlastormande intentioner.<sup>232</sup>

Olssons anmärkning är intressant – i vad mån är *Amorina* egentligen ett romantiskt verk? Frågan huruvida det ”primitiva” och ”naiva” har någon plats bland all subtil nyromantik beror naturligtvis på vilken syn på romantiken man har. Ett förnyat intresse för Jean Pauls estetik kan bidra till denna diskussion om verkets romanticitet, menar jag.

Lennart Pagrot är egentligen den förste som konsekvent såg till *Vorschule der Ästhetik* när det gäller Jean Pauls betydelse för *Amorina*. Hans studie ”Almqvist och den romantiska ironien” (1962) har som huvudsyfte att behandla frågan i vad mån begreppet humor, så som det används av Almqvist i essän ”Äfven om Humor, och Stil deri” (1833) har utformats under intryck av Jean Pauls humoranalyser, eller om det bör ”om inte identifieras med så dock betecknas såsom avhängigt” av begreppet romantisk ironi.<sup>233</sup> Efter att ha funnit skäl som talar mot en entydig influens från Jean Pauls sida, fortsätter Pagrot med att söka spår av just romantisk ironi i bland annat *Amorina* av år 1839. Ett sådant förfarande är emellertid inte helt opproblematiskt, menar jag. Varför ska man låta Almqvists resonemang i en uppsats från år 1833 besvara frågan huruvida *Amorina* uppvisar drag av romantisk ironi, då ju romanen redan 1822 förelåg i ett mer eller mindre färdigt skick? Pagrot förutser invändningar av detta slag och försvarar sin metod med att det vore naturligt att använda sig av den fullbordade versionen, då ju fokus ligger på verkets estetiska struktur. Här vill jag invända att de ändringar Almqvist gjorde inför 1839 års utgåva inte förändrar själva strukturen i verket. Och om man nu vill låta författarens teoretiska resonemang belysa vederbörandes skönlitterära prosa, finns det i Almqvists fall ett flertal brev från tiden för nedskrivandet av *Amorina*, som efter vad jag kan se inte stöder någon förmodan om en romantisk ironi av schlegelskt snitt.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Henry Olsson, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* [1956] (Stockholm, 1966), s. 31f.

<sup>233</sup> Pagrot, ”Almqvist och den romantiska ironien”, s. 136.

<sup>234</sup> Pagrot nämner själv det ofta citerade brevet till J.A. Hazelius daterat den 1 oktober 1819, men tillmäter det inte någon större vikt i sin studie. Almqvist ställer sig där kritisk till ”den nya tyska Litteraturen”, drömmer om en text som blandar höga och låga idéer och som utmärks av en ojämn stil ”för

Pagrots argument för att tillmäta Friedrich Schlegel den större betydelsen för Almqvists humoruppfattning grundar sig enligt min mening delvis på ett missförstånd.<sup>235</sup> Pagrot försöker nämligen skilja mellan Schlegels och Jean Pauls estetiska uppfattningar genom att understryka den kritiska potential som utmärker den förres ironibegrepp. Schlegel skulle med sin romantiska ironi framhäva hela den dynamik som den olösliga konflikten mellan det ideala och det reala äger, medan Jean Paul endast skulle vilja försona och föra samman dessa storheter. I detta sammanhang kan Pagrot visserligen stödja sig på samtida tysk forskning, men problemet, menar jag, är att han tycks vilja fränkänna Jean Paul all kritisk tendens överhuvud.<sup>236</sup> Pagrot förbiser att Jean Pauls humordiskussion och uppfattningen där att mänsklighetens idealism och realism endast bildar en galenskapernas parallell inför evigheten, öppnar för en mycket skarp samhällskritik. Att denna kritik visserligen formuleras inom ramarna för en ofta kristet färgad bild av evigheten är en annan sak, menar jag.

Trots de väsentliga likheter mellan Jean Paul och Almqvist gällande synen på humor som Pagrot faktiskt pekar på, vill han ändå inte se något avgörande inflytande i det sammanhanget. Jag tänker främst på den praktiska, moraliska roll som humorn får i båda författarnas resonemang – en värdering som ligger fjärran från den rent estetiska, konstnärliga betydelsen som Schlegel tillmäter ironin.<sup>237</sup> Pagrots

---

fullkomlighets skull". I sitt resonemang uppvärderar Almqvist ett humoristiskt skrivsätt med motiveringen att detta vore den bästa beskrivningen av det ändliga, av verkligheten som vi uppfattar den. Almqvist sammanfattar: "Richter [Jean Paul, min anm.] är den ende nye tysk, som också har Humor." Citerat efter C. J. L. Almqvist, *Brev 1803-1866*. Ett urval med inledning och kommentarer av Bertil Romberg (Stockholm, 1968), s. 19ff. Mycket litet i detta brev verkar stödja Pagrots tes om att Almqvist i *Amorina* skulle stå den romantiska ironin nära. Se också Olsson, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok*, s. 227ff.

<sup>235</sup> Se Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 168 för en liknande åsikt.

<sup>236</sup> Så analyserar Pagrot en scen där doktor Libius' mer livsbejakande sidor framträder som exempel på humor i Jean Pauls anda: "Innebär inte allt detta, att vi försonas med fenomenet snarare än att lyftas upp till en högre insikt om idéns nödvändighet? Den Jean Paulska humorn tenderar utan tvivel i den riktningen genom sin starkt positiva karaktär, som skiljer den från den romantiska ironin med dess negativa tendens." Pagrot, "Almqvist och den romantiska ironien", s. 149. Jämför hans uppfattning om den romantiska ironin, *ibid.*, s. 137.

<sup>237</sup> *Ibid.*, s. 138.

inställning till Jean Paul som en diktare vars verk endast strävar efter syntes gör att han bortser från Jean Pauls hela diskussion om humorn som något komiskt romantiskt. Så kan Pagrot slå fast att Almqvists tankar om humorns och ironins dubbelhet har en starkare ”metafysisk förankring” än vad Jean Pauls humorbegrepp skulle ha.<sup>238</sup> Almqvist skulle i sin syn på humorn skilja sig på följande sätt från Jean Paul:

För Almqvist ligger emellertid den humoristiskt-ironiska diktningens dubbelhet just däri att det avmålade sätts i förbindelse med bägge världarna och att vid det ändligas möte med det oändliga både en förintelse och en pånyttfödelse äger rum. Genom detta skeende och genom diktverket lyfts både diktare och läsare upp till en högre ståndpunkt än tidigare, blir delaktiga av en ny insikt i tillvarons hemlighetsfulla sammanhang.<sup>239</sup>

En bättre karaktärisering av Jean Pauls tanke på humorn som något komiskt romantiskt kan väl knappast ges, menar jag. Den romantiska ironin, vilken enligt Schlegel ständigt svävar mellan den avbildande och det avbildade i en evig spegling, och som endast berör konstnären själv, vill jag ställa mot Jean Pauls föreställning om de befriade tillstånd som kan uppnås med hjälp av humor och *Witz*. Jean Pauls humorbegrepp står därmed i flera avseenden över den romantiska konflikt mellan subjekt och objekt, som Friedrich Schlegel finner hos konstnären och konsten. Humorn hos Jean Paul är ofta kritisk, verkar ibland i utopisk riktning men är aldrig menlöst idyllisk.<sup>240</sup>

---

<sup>238</sup> Ibid., s. 146.

<sup>239</sup> Ibid.

<sup>240</sup> Strohschneider-Kohrs beskriver skillnaden mellan dynamik och tillstånd så: ”In der Version Schlegels [...] ist Bewußtsein im Fichteschen, oder besser allgemein dialektischen Denken aufzufassen als tätiger Vollzug, als Handelndes, als spontan in sich fortgehende Tätigkeit. Von da her ist die Ironie bestimmt als die durch Bewußtsein und als Bewußtsein sich vollziehende unendliche und unvollendbare Aktion im künstlerischen Schaffen. Jean Pauls Bewußtsein aber meint Schauen, Schau, Betrachtung, Wissen.” Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, s. 150. Det faktum att jag vänder mig emot Pagrots framställning av Jean Pauls humordiskussion och dess betydelse för *Amorina* innebär inte att jag ifrågasätter de forskningsresultat som har pekat på den romantiska ironins närvaro i andra verk av Almqvist. Så undersöker till exempel Eivor Persson övertygande ”det indirekta skrivsättet” i Almqvists slottskrönika,

En helt ny läsning erbjuder Horace Engdahl (1986) genom att hävda att *Amorina* kan läsas som en subversiv text, vilken inte erbjuder läsaren någon säker tolkningsmall.<sup>241</sup> Det skulle handla om ett verk utan en textens entydighet, där läsaren måste vara beredd på att ständigt omvärdera sina tolkningar och acceptera att ingen tolkning är säker. Motsatsen är alltid lika möjlig, tycks Engdahl mena angående det ironiska skrivsättet i *Amorina*:

I stället för att framställa en samlande lösning dramatiserar texten begreppens, fiktionernas och stilarnas begränsningar. Almqvist skapar ett nytt objekt, konstverket med sönderbrutet perspektiv, där varje isolerad synvinkel är falsk. Kanske avsåg han att motsatsernas oförsonade korsningar skulle framkalla ett högre medvetandetillstånd, omöjligt att formulera i satser, möjligt att fatta bara som en följd av sinsemellan upphävande reflexioner.<sup>242</sup>

---

ett skrivsätt som hon beskriver som samtidigt antydande och fördunklande och delvis sätter i samband med Friedrich Schlegels idé om en progressiv universalpoesi. Se Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, *Critica Litterarum Lundensis*, 4, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet (diss. Lund, 2003), s. 179ff, s. 208-216, s. 324ff.

<sup>241</sup> Så till exempel om *Amorina*: ”Det har i allmänhet varit forskarnas åsikt, att romanen *har* ett betydelsefundament, nämligen den symboliska tanken om *Amorina* som en Kristuslik försonare för sin släkt. Men som vi skall se går det bra att uppfatta även denna idé parodiskt.” Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 203.

<sup>242</sup> *Ibid.*, s. 205. Engdahls tanke att det ironiska skrivsättet åstadkommer en oberäknelig omvändbarhet i *Amorina* har vidareutvecklats av Stephan Michael Schröder (1995). Som exempel på att den transcendent tematiken i verket också den omfattas av ironi anför Schröder dels den ”fantastik” som utmärker spöksenen i slutet av den tredje tavlan, dels funktionen hos det fiktiva företalet i *Amorina* (1839). Eftersom företalet saknas i den första versionen av *Amorina*, vill jag här bara kort diskutera betydelsen av denna spökscen, där Rudman får en märklig vision om sitt och den övriga familjens öde. Schröder visar övertygande hur tre skilda ”metafysiska” strukturer kolliderar i scenen – den kristet religiösa världsbildens, de olika profetiornas och drömmarnas samt de många andeuppenbarelsernas – och gör gällande att denna oförenlighet är uppenbar för alla personer i verket utom *Amorina* själv, som till början är ”den enda som förenar det metafysiskas alla plan och därigenom accepterar spökerier och religion som varande av samma kosmologiska karaktär.” Schröder, ”En

Det ”kanske” som återfinns i citatet ovan är talande för Engdahls studie. Där äldre forskning alltid har beaktat den idéhistoriska bakgrunden till *Amorina*, och då sökt influenser allt från Emanuel Swedenborg till Friedrich Schleiermacher, väljer Engdahl att bortse från den romantiska kontexten för ett ögonblick och i stället närläsa den romantiska texten. I den läsning han då företar är också eventuella författarintentioner av sekundär betydelse. Textintentionen blir därmed central, och Engdahls tes är att Almqvists texter ytterst problematiserar språkets och berättandets gränser:

Betydelsen är ständigt provisorisk, ty berättaren är inte hemma i texten – det är den väsentliga innebörden av Almqvists ironi. Han befinner sig vid en okänd arkimedisk punkt, varifrån innebörden när som helst kan rubbas.<sup>243</sup>

Mot Engdahls försök att bortse från romantikernas teoretiserande och låta texten tala för sig själv vill jag invända att faran då är stor att man uppfattar ett verk som *Amorina* som mer modernt än vad det egentligen är. Den ständigt provisoriska betydelse och den hemlöse berättare som Engdahl finner där, utmärker säkert litterära verk från sent 1900-tal, men mera sällan texter från svenskt 1820-tal. En tolkning som beaktar den samtida litteraturen kan ge andra förklaringar till sådana drag i texten som Engdahl kallar subversivitet, oberäknelig omvändbarhet eller ett omvärderande utan slut.<sup>244</sup> Men

---

fantastisk Historia om De Fem. Om tolkningen av Almqvists *Amorina* (1839)” i *Tfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:2, s. 3-26, här s. 16. Amorinafigurens blinda vacklande mellan uppenbarelse och spökeri tolkas alltså av Schröder som själva textens ironiska underminerande av distinktionen mellan sanning och lögn.

<sup>243</sup> Ibid., s. 196.

<sup>244</sup> I synnerhet som Engdahl i den avslutande diskussionen i *Den romantiska texten* tycks vilja tillskriva de undersökta texternas subversiva bildspråk en mimetisk kvalitet, att det ”skulle vara ett språk som vore poetiskt i sig (oavsett vad man säger på det), som redan i och med att det talas utsäger livsprincipen.” Ibid., s. 266. För ett helt motsatt försök att närma sig Almqvists konstsyn, nämligen att låta hans poetologiska skrifter belysas av hans tidiga metafysiska spekulationer, kan man vända sig till Charlotta Friberg. Resultatet av hennes analys, där bland annat Almqvists ”Om det hela” spelar en viktig roll, avviker starkt från Engdahls slutsatser, så som de refererats ovan. Där han starkt betonar

Engdahls studie är problematisk också av andra orsaker, menar jag. Den textimmanenta ansatsen beaktar inte drag i *Amorina* som skulle kunna förklaras med påverkan från en viss genre, eller som snarare kunde betraktas som försök att använda äldre genrer i nytt syfte. Här har till exempel Sigbrit Swahn (1981) och mer utförligt Stina Hansson (1991) pekat på behovet av att belysa förhållandet mellan andaktslitteraturen å ena sidan och svensk romantisk text å den andra.<sup>245</sup> Ett sådant perspektiv skulle innebära att det Engdahl kallar ett subversivt tvång till ständig omvärdering inte längre skulle vara typiskt för ett visst författarskap, utan snarare utmärkande för en viss genre och kanske till och med en viss kommunikativ situation. Inte så få av Almqvists tidiga verk har tydliga religiösa övertoner, och frågan är om den subversivitet som Engdahl finner i *Amorina* inte är ett medvetet grepp i anslutning till vissa religiösa genrer och texttyper. De emblem till exempel som användes i andaktslitteraturen var ju inte alltid så självklara utan krävde en medveten läsare som förmådde hålla motstridiga tolkningar aktuella för att vederbörande till slut skulle nå fram till ett rimligt budskap hos emblemet.<sup>246</sup>

---

den språkkritiska sidan i ett verk som *Amorina*, ser hon en grundläggande tendens i Almqvists författarskap att låta det motstridiga försonas. Här finner Friborg en parallell mellan Almqvists konstsyn och hans föreställning om människans förhållande till Gud. Så skulle Almqvist ha låtit förhållandet mellan bilden och det avbildade, eller mellan skapelsen och skaparen, vila på en skenbar motsättning: "När människan ser detta gudomliga i det jordiska sammanfaller bild och avbild, spegelbild och original. Konsten har av Almqvist jämförts med en spegel som har något väsentligt att förmedla. I konsten, menar författaren, ges människan möjlighet att se det gudomligas verkning i materian. I speglingen upprättas relationen till det gudomliga." Friborg, "Heterokosmos och spegel. Om Almqvists konstsyn" i *Tjfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1986:4, s. 22-39, här s. 32.

<sup>245</sup> Sigbrit Swahn, "Clas Livijns jag och du" i *Svensk Litteraturtidskrift* 1981:4, s. 17-50, här s. 36f., och Hansson, *Ett språk för själen*, s. 272f.

<sup>246</sup> Se Agrell, "Konsten som grepp", s. 38: "Emblemet funktion är alltså både tankeväckande och uppfordrande – från vilket håll det än betraktas. På så vis är det också didaktiskt. Men som framgått är det knappast några färdiga sanningar som lärs ut – hur tydliga bilderna än är, och hur sensmoraliska textpartiernas formuleringar än verkar. Å andra sidan är emblemet heller ingen gåta, inte ens med ett inbyggt svar (som man tidigare menat). Det betyder inte att emblemet är mångtydigt eller dunkelt; inte heller att det är godtyckligt eller nyckfullt hopkommet (som man också menat). Varje motiv/tecken härrörde ur en allmän

Det är Stig Hallgren som åter vänder intresset mot Jean Paul i *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840* (1988). Avhandlingen innehåller en rad intressanta uppslag, inte minst när det gäller *Amorina*. Till exempel tillmäts det ofta diskuterade brevet till J.A. Hazelius från den 1 oktober 1819 en stor betydelse av Hallgren när det gäller Almqvists förhållande till Jean Paul och dennes *Vorschule der Ästhetik*. Brevet tolkas av Hallgren som det första tecknet på Almqvists förtrogenhet med Jean Pauls tankar om humor:

Därmed är även sagt, att enskilda partier i Almqvists brev direkt torde kunna relateras till enskilda ställen i avsnittet om humoristisk universalitet liksom att *Amorina* koncipierats och planlagts efter Jean Pauls idéer om humorns väsen. Det är dessutom uppenbart, att Jean Pauls konkretisering av det konstnärliga författararbetet i *Vorschules* kapitel ”Ueber den Stil und die Darstellung” och ”Ueber Charaktere” varit direkt vägledande ifråga om verkets konstnärliga gestaltning, berättargreppen med kontrastering av scener och karaktärer, färginslagens symboliska innebörd, det snabba tempot vid ombytet av kulisser och slutligen det allt behärskande elementet: rörelsen i naturen och i människornas sinnen.<sup>247</sup>

Ett av de partier i Almqvists brev som man med Hallgren kan relatera till Jean Pauls utläggning om humorns allomfattande kraft är den passage som försvarar blandningen av högt och lågt med argumentet att ett sådant skrivsätt vore sant, lärorikt och fullkomligt. Detta betyder emellertid ingen tidig realism, menar jag – ”sant” står här inte för sunt förnuft och empirisk sanning, utan för en sann bild av verkligheten, som den framstår i ljuset av det oändliga. Almqvist skriver:

---

kod, vars betydelsemöjligheter det ankom på den enskilde emblematikern att spela med. Betydelserna var visserligen både varierande och motsägande, kopplade till olika aspekter av motivet – t.ex. tecknet *Lejon* var kopplat till både Kristus och Satan/Antikrist. Men inom det enskilda emblemet framhävde konstruktionen – greppens inbördes logik – den relevanta aspekten, så att en sammanhängande läsart tillbjöd sig – om än en högst problematisk sådan”.

<sup>247</sup> Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 124.

Nu är Universum (bekänn sanningen, bror!) så beskaffadt, att i ändlighets-Uppenbarelsen (hela den verld hvare vi lefva) ej *det höga* sitter för sig sjelf, och *det låga* har ett rum för sig; utan de gå om hvarandra. Just när en Konung går i sitt kröningståg, springer en Hundracka öfver hans fötter, och rubbar hans serenitet. – Och vägg i vägg med Slottet bor en fru (Geringius), som sätter upp mössor. – etc. etc. etc. – Häraf följer: 1° att det *sannaste* (af likformighet med Verlden) och *lärorikaste* (emedan vi se oss hemma) – *Poems taflor* äro sådana, der högt och lågt omväxla i ideerna – 2° att *Stylen* för dessa Taflors ideer, för att vara *fullkomlig*, måste vara på samma sätt *ojemn*: icke ojemn af oskicklighet, utan ojemn för fullkomlighets skull. –

Nu är detta Grundidén för all *Humor*; och hvilket (jag tror) ingen Nation, så som den engelska och spanska (Shakespear och Cervantes) begripit.<sup>248</sup>

Enligt min mening visar brevcitatet också att Almqvists tankar här om humor inte gärna låter sig hänföras till Schlegels ironibegrepp.<sup>249</sup> Dennes tankar om en romantisk eller snarare konstnärlig ironi behandlar ju inte konstens eventuella sanning – jämför Almqvists ”likformighet med Verlden” – utan främst konstnärens relation till den egna konstnärliga produkten. Likaså antyder orden ”emedan vi se oss hemma” att Almqvists syn på humor i text har att göra med en önskan

---

<sup>248</sup> Almqvist, *Brev 1803-1866*, s. 20. Det är värt att notera hur nära Almqvists utläggning i brevet ligger Jean Pauls ord i *Vorschule der Ästhetik* om universums beskaffenhet: ”Wird denn nicht jede Sekunde des Universums vom Niedrigsten und vom Höchsten nachbarlich gefüllt, und wann könnte das Lachen aufhören, wenn bloße Nachbarschaft gälte? Daher sind an sich die Kontraste der Vergleichung nicht lächerlich, ja sie können oft sehr ernsthaft sein”. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 99 (VI §28).

<sup>249</sup> Inte minst eftersom Almqvist ponerar ett slutmål, en slutgiltig upplösning av allt motstridigt: ”Men – i samma idé och med samma form kunde man tänka sig ett (*dock lägre*) *Idyllion*, som lät sina Personer *begynna* i oändlighetens [sic] brokighet och inveklingar, – men lät dem slutligen och *hufvudsakligen upgå* till den serena, enfaldiga, änglafredliga region af lif, som är Idyllens hem, och mänsklighetens högsta mål.” Citerat efter Almqvist, *Brev 1803-1866*, s. 22. Observera att Almqvist rimligen avser ändlighetens brokighet. Av brevet framgår att Almqvist vill gestalta en tendens, en riktning från ”inveckling” till ”enfald”. Det är här alltså inte fråga om ett svävande, ironiskt tillstånd.



att påverka läsaren. Ett sådant närmast predikande drag i den humoristiska texten är svårt att relatera till någon form av romantisk ironi, som ju är en rent estetisk process.<sup>250</sup>

Som väl har framgått av forskningsöversikten bjuder den analys av *Amorina* som jag vill presentera inte på något alldeles nytt, utan snarare på nya vinklingar. Mitt försök att läsa Almqvists verk som en humorfylld text gör till exempel att jag visserligen delar den närläsande metod som har använts i den mer dekonstruktivistiska forskningen (Engdahl, Schröder) men att jag väljer att tolka resultaten på ett annat sätt. När jag sedan sätter denna humor i texten i relation till en samtida diskussion, förd av bland annat Jean Paul och Friedrich Schlegel, närmar jag mig en frågeställning som i hög grad har sysselsatt tidigare forskare (Pagrot, Hallgren och Blackwell). Av mitt intresse för humorn i texten följer naturligtvis inte att jag menar att *Amorina* skulle sakna ironiska, satiriska eller parodiska drag – jag vill bara visa hur just Jean Pauls estetiska överläggningar i denna fråga kan kasta ett nytt ljus över några av de spänningar som texten utmärks

---

<sup>250</sup> Jämför Marilyn Johns Blackwell som i mycket nära anslutning till Pagrot sätter in Almqvist i en större europeisk romantisk idétradition och i det sammanhanget gör en rad hänvisningar till samtida tyska författare och filosofer som Schiller, Schleiermacher, Schelling och Friedrich Schlegel. I fokus står ironin hos Almqvist – dels som den framträder i hans skönlitterära texter i form av en rad inneboende spänningar på olika textplan, dels som en under hela författarskapet förd diskussion om just humor och ironi. För likheterna mellan Almqvist och Friedrich Schlegels diskussion om ironibegreppet, se Blackwell, *C.J.L. Almqvist and Romantic Irony*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens handlingar, filologisk-filosofiska serien, 20 (Stockholm, 1983), s. 36-42. Vad gäller *Amorina* (1839) presenterar Blackwell en hel provkarta på de olika ironiska grepp som utmärker texten och understryker samtidigt verkets karaktär av ett formellt experiment. Men det handlar om ett experiment med ett visst syfte, på så sätt att Almqvist vill uppnå något hos läsaren: "By creating a kind of ontological and epistemological vertigo in his Romantically ironical works, Almqvist like the reader maintains both a distance from and an intimacy with his texts." Blackwell, *ibid.*, s. 155. I sin sammanfattning antyder också Blackwell att det är denna önskan hos Almqvist att påverka och väcka läsaren som gör att han till slut lämnar den romantiska ironin bakom sig för att närma sig ett mer realistiskt skrivsätt. En tydligare fokusering på Jean Pauls humordiskussion, vars betydelse för *Amorina* Blackwell framhäver vid flera tillfällen, kan enligt min mening visa hur nära tendensen och de realistiska dragen i verket trots allt ligger en samtida romantisk estetik.

av.<sup>251</sup> Det är också min förhoppning att ett förnyat intresse för Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* kan bidra till den diskussion som länge förts om graden av romanticitet i detta tidiga verk av Almqvist (Lamm, Holmberg, Olsson och Engdahl). En aktualisering av Jean Pauls humordiskussion kan, menar jag, verka klargörande när det gäller relationen mellan *Amorina* och andra mer kanoniserade verk i svensk romantik, men också vad gäller den blandning av ”romantik och realism” i verket som tidigt iakttofs. Med denna komparativa och idéhistoriska utgångspunkt sällar sig min analys till den forskning (Lamm, Hallgren och Friborg) som inte har framhävt det unika i detta verk från tidigt 1820-tal, utan mer pekat på dess förankring i samtidens estetiska, filosofiska och religiösa diskurser.

Jag eftersträvar alltså inte någon mer heltäckande analys av verket, utan mitt intresse gäller främst romanfigurerna Amorina respektive Johannes. Jag sätter deras inbördes förhållande i fokus, deras motsatta utveckling under romanhandlingens gång och det sätt på vilket de kontrasteras gentemot övriga romanfigurer. Jag arbetar efter tesen att det som vid en första läsning tycks motstridigt i denna utveckling hos romanfigurerna endast är det vid en första läsning. Analysen vill visa att *Amorina* som text just genom sina skenbara obegripligheter – i fråga om språk, gestaltandet av romanfigurer samt romanens grundstruktur – kräver en förnyad och fördjupad läsning. Jag presenterar alltså här ett antal för mig spänningsfyllda textpassager, där ett antal inkongruenser analyseras i termer av en problematisk expansion och en följande konversion. Vidare försöker jag att hänföra vissa centrala scener till en för verket övergripande matris. Efter att ha diskuterat det spänningsfyllda i dessa passager i *Amorina* som ett till stora delar humoristiskt fenomen, försöker jag i ett andra steg sedan relatera Almqvists verk några samtida texter, där fokus ligger på Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*. I de därpå följande avsnitten ställs även frågan i vilket förhållande en sådan struktur och gestaltning står till Jean Pauls roman *Titan* (1800-1803).

---

<sup>251</sup> För en god översikt över alla de olika ironiska och ofta skrattretande spänningar som utmärker *Amorina*, se Lars Melin, *Stil och struktur i C J L Almqvists Amorina*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Scandianavian Philology. New series, 12 (Stockholm, 1976), s. 28-34 och s. 61-72. I motsats till Pagrot använder Melin termen romantisk ironi endast för den illusionsbrytande typen av ironi.

## Mellan det patologiska och det symptomatiska – ”blod”

Här vill jag undersöka en passage i *Amorina* som vid en första läsning kan te sig direkt absurd. Det handlar om ett möte mellan två helt väsensskilda romanfigurer och ett mycket märkligt samtal mellan dem. Inom ramarna för romanens handling är mötet viktigt eftersom Amorinas psykopatiska kusin Johannes här får bekräftat det han länge anat, nämligen att hans blodtörst är nedärvd och därför outsläcklig. Den som stärker honom i denna uppfattning är Amorinas far, prästen Libius.

Det spänningsfyllda i passagen kommer av att expansionen där är så problematisk. Under Johannes' möte med Libius aktualiseras rätt oväntade sem med utgångspunkt i sememet /blod/. Den om sin själs salighet bekymrade Johannes beskriver sitt ursprung för prästen Libius:

Svara kort – Prest – fins Gud till?

DOKTOR LIBIUS stiger tillbaka.

Se just det gissade jag; Ni är icke döpt i Sverige?

JOHANNES

I blod är jag döpt. Förr, än jag föddes, blef jag döpt.

DOKTOR LIBIUS

Hvad är det för en Ritual? Vidare, vidare.

JOHANNES

Då min moder geck hafvande med mig, Missfostret, tvangs hon att bada i blod. Då hon kände tillväxandet af mig, Afgrundsbarnt, nödgades hon deltaga i Slagt, och i födselstunden sväljde hon det blödande hjertat af ett Lamb!

DOKTOR LIBIUS

Högst snaskigt, jag får qvabbel.

Han letar.

Kors, att jag kunde glömma mina bescusdroppar hemma!<sup>252</sup>

---

<sup>252</sup> C. J. L. Almqvist, *Amorina. Den Förrykta Frökens Lefnadslopp och Sällsynta Bedrifter*, Samlade Verk, 4, red. Bertil Romberg (Stockholm, 2002), s.

Efter att ha hört Johannes' förfärliga historia och blivit vittne till hans ångest förklarar Libius att denne tillhör de fördömdas skara. Johannes grips på nytt av sin medfödda blodtörst och kastar sig över Libius:

JOHANNES

Du har präktiga Läppar, Prest – jag vill kyssa dig!

DOKTOR LIBIUS

Aj, Näcken, Näcken – bit inte sönder mina läppar – du bits djurbestia!

JOHANNES

Du är bra blodstinn, Prest!

Han slickar Libii rinnande läppar.

Godt, o godt, så har jag ej mått på länge.<sup>253</sup>

Passagen är märklig på flera sätt. Johannes' berättelse skulle kunna vara god skräckromantik, om det inte vore för doktor Libius' plattityder, och på samma sätt kunde dennes repliker vara rätt lustiga, om det inte vore för Johannes' desperation. Riktigt ogrammatiskt blir det hela genom den underliga ordlek som finns i texten. Libius' tillmäle av Johannes som en "djurbestia" bör rimligen förstås som tautologin "djurdjur" och passar till hans komiska sinnesfrånvaro, men Johannes' uppskattande ord om Libius "Du är bra blodstinn, Prest!" kan ju läsas som en upprepning av denna tautologi. Det tycks som om Johannes faktiskt menar Libius' eget blod, men också det blod denne fördelar under nattvardsgudstjänsten. Ordet "blod" förekommer också vid fler tillfällen under detta möte. Sememet /blod/ expanderas på så sätt att det blod Johannes suger ur Libius' läppar kan förstås som blod som [kroppsvätska], medan Libius' beslut att återvända hem, då han förmodar att hans blodiga läppar av hans ämbetsbröder kunde tolkas som att han led av något "veneriskt", aktualiserar semet [symptom på

---

110. "Bescus" kan vara ett slags brännvin, här använt i medicinerande syfte. Se SAOB, III, B 1447 och B 1508.

<sup>253</sup> Ibid., s. 112.

könssjukdom]. I sin beskrivning talar Johannes vidare om blod i betydelsen nedärvd moralisk defekt, vilket aktualiserar semet [bärare av förbannelse]. Samtidigt är hans blodsugande snarast en högst konkret aktualisering av klichén ”blodtörst”, låt vara att klichén annars implicerar hämnd av något slag. I en och samma scen används ordet ”blod” därmed som gällde det kristen rit, en kroppsskada, en diagnosticering av en viss könssjukdom, en teologisk diskussion om arvsynd och, slutligen, ett beteende som snarast hör till skräckromanen.

Det är svårt att finna en viss entydig mening i texten. Passagen utmärks av en problematisk expansion, och man kan fråga sig vad ordet blod egentligen betyder och vad de olika betydelser som här aktualiserats har för samband med varandra. Det tycks ju direkt hädiskt att låta en Herrans man föra det veneriska på tal i en scen som rör nåden och det eviga livet. Men var ligger då konversionen i denna scen där Johannes och Libius diskuterar frälsning? Vad ligger bakom det absurda i prästen Libius’ enda kommentar till Johannes’ existensiella nöd – ”Högst snaskigt, jag får qvabbel” – eller den märkliga kontrasten mellan Johannes läppbitande som symptom på bokstavlig blodtörst å ena sidan och Libius’ blodiga läppar som symptom på könssjukdom å den andra? Läsaren måste söka efter ett tecken som kan relativisera de semantiska motstridigheterna genom att erbjuda en övergripande konversion och finner kanske tecknet /nåd/. I hela scenen är hypogrammet ”lammet som tvättar bort våra synder genom sitt blod” för handen, menar jag. Detta implicita hypogram ger den mycket problematiska expansionen en underliggande enhetlighet, och det som under den första läsningen framstår som disparat och spänningsfyllt kan inordnas under en och samma föreställning. Mot Libius’ blödande läppar ställs Kristi blod, vilket kom från verkliga sår och antas ha kraft att lösa människan från hennes synd. Till skillnad mot Libius som inte vågar sig in till Stockholm för det fall hans bröder i ämbetet skulle tro att han fått ”veneriskt”, skydde Kristus inte kontakten med brottslingar och prostituerade. Slutligen är också Kristi blod en himmelsk dryck – i symbolisk mening också blod från ett lamm – för den troende. Inte minst i herrnhutiskt språkbruk törstar ju den enskilda människan efter hans blod. Ur en viss synvinkel tonas det problematiska i expansionen ned, och om ett visst hypogram aktualiseras äger en konversion rum. Att läsaren har den gudomliga

nåden för ögonen, medan prästen Libius tycks vara främmande för den, hör till en av scenens komiska poänger. Den likgiltighet inför nåden som utmärker Libius har indikerats tidigare i handlingen, när han sitter och svettas över en stundande söndagspredikan:

Stilla lugnt min Libius! Nej vet du, detta bör ändras; man kunde tro, att du är en Pietist. Början är herrlig: ”Huru läskande är ej detta Blodet för alla rätt törstiga läppar? J hårdhertade, J ohyggliga människor, huru kunnen J betrakta lidandet, huru höra suckarne, huru se de grymma plågorna af spö och törnetaggar” – detta är numeröst, det är jambiskt ..

Han scanderar med fingrarna på bordet.

”af spö och törnetaggar, och ej röras till erkänsam medömkan?” – Jag vet inte, det är ändå litet träaktigt. – Men se nu slutet då: ”O, J otacksame väsenden, huru kunnen J minnas dessa dråpeliga underverken, och” ... låt se, huru skall jag få bort underverken? Detta slut måste du ändra, min Libius. Kan du ej taga något annat, som de böra minnas? På min tro, det är onaturligt svårt, att vara en förnuftig Scribent!<sup>254</sup>

Jag menar att man i det samtal som förs mellan Johannes och Libius kan finna några ord som underlättar läsarens väg fram till hypogrammet ”lammet som tvättar bort våra synder”. Det handlar därmed om exempel på det Riffaterre kallar dubbeltidiga interpretanter, det vill säga ord som med bibehållande av sin betydelse kan återfinnas i vitt skilda kontexter. Jag tänker här på Johannes’ utrop efter att han fått höra att han inte kan vänta sig någon gudomlig nåd: ”Spraka eld, du förskräckliga Himmel! spy brinnande bäck ur dina afgrunder, Jord! ingen nåd – ingen nåd!” Libius, okänslig inför den själsligt sönderrivne Johannes, säger helt platt: ”Näcken, så jag pinas.”<sup>255</sup> Just ordet ”pinas” är markerat i sammanhanget eftersom det uttrycker stark smärta, men aldrig obehag av den typen som Libius känner. Ordet verkar ogrammatiskt i sammanhanget, eftersom det

---

<sup>254</sup> Ibid., s. 38f.

<sup>255</sup> Ibid., s. 110.

vanligen används i betydelsen tortyr, och då ofta den behandling som de förtappade själarna består med i helvetet. Det är den känslan av evig smärta som Johannes uttrycker. Men på vilket sätt skulle då ordet "pinas" kunna ge en tolkningshjälp i denna scen? Jag menar att det kan aktualisera hypogrammet "Kristi lidande och död på korset" hos läsaren, det man förr kallade hans pinohistoria.<sup>256</sup> Mot Libius' högst vardagliga, nästintill hädiska känsla av äckel – "Kors, att jag kunde glömma mina bescusdroppar hemma!" – och den existensiella nöd som Johannes uttrycker så patetiskt ställs därmed en kristen dogm, nämligen att Kristus dog på korset för mänsklighetens synder. Liksom ordet "pinas" kan också orden "kors" respektive "bescusdroppar" i citatet ovan uppfattas som dubbeltydiga interpretanter, på det sättet att de dels står för Libius' olustkänsla och de Bäska Droppar han önskar att han inte hade lämnat hemma, dels för det kors Kristus dog på och det sura vin han gavs att dricka före sin död. Vinet räcktes honom i en svamp, spetsad på en isopstjälk. Växten står för rening i bibeln, och scenen tolkas traditionellt som att Jesus är offerlammet, vilket renar från synd.<sup>257</sup> Doktor Libius talar alltså om nåden, utan att veta om det.

Denna problematiska expansion, där så många motstridiga betydelser aktualiseras av ordet "blod", upplöses av de återkommande anknytningarna till Kristi lidande och offerdöd, menar jag. Texten vill något mer än det blasfemiska, och att bortse från det vore det samma som att blunda för ogrammatiskheterna i texten och den tolkningshjälp som de samtidigt erbjuder. Dynamiken mellan de spänningar som etableras i passagen och den absurda logik som på något sätt kan relativisera dem uppfattar jag som djupt humoristisk.

### **Mellan könsliv och församlingsliv – "lamm"**

Ett annat exempel på humor i *Amorina* ger den scen längre fram i romanen där Rudman, förklädd till den döde Herman, söker kontakt med Amorina i skydd av den annalkande skymningen. Amorina gästar för tillfället en herrgård efter att hon förlorat sin mor, sin far och sin älskare. Också här förs ett mycket märkligt samtal mellan blinda och

---

<sup>256</sup> SAOB, XX, P 873.

<sup>257</sup> Se till exempel Johannes 19:29.

döva i den meningen att Rudman inte alls förstår Amorinas svärmiska utgjutelser, liksom hon inte kan se vad han är ute efter. Till saken hör att Rudman just råkat få några stänk lammblood från en slakt på sig. Sememet /lamm/ bildar utgångspunkt för en märklig expansion:

AMORINA

Du höge Herman, led ditt lamm, min Herre. –  
O älskling, derföre du åter hitkom  
I samma dräkt, hvori jag sist dig skådat  
Vid altaret, för att fullkomligt visa  
Hur god mot mig du åter är, min konung.  
Hur skön och stolt är denna dräkt – hu Jesus,  
Se äfven blodfläcken är qvar, der stålet  
I bröstet ingeck!

RUDMAN

Bry dig ej derom, det är bara lammblood.

AMORINA

Min Herman, O mitt lamm, ja, ja, jag vet det.  
Du lejonherrlig är, min starke hjelte,  
I stridens storm: dock vän och ljuflig åter  
Hos Amorina är du. Dyra hjertblood,  
Ditt blood, o Herman, är det, lammblood, lammblood  
O visst! jag denna purpurfläck vill kyssa,  
En helsning den mig vara skall från Höghet,  
Från Barnslighet, ifrån min Hermans lynne.

RUDMAN

Det var sant, ja. Den är en helsning från ett barn, som sade sig känna dig, och som sade mig, jag skulle helsa dig. Men sätt dig ned, läckraste af läckra ting, känner du dig icke säll här i buskarne hos mig?

AMORINA

Om jag är säll? Var Hermans blomma annat?

RUDMAN

Jag skall omfamna dig, köttunge, jag skall.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 152f.



Ordet "lamm" ligger i denna scen till grund flera skrattretande missförstånd, menar jag. Amorina tilltalar först Rudman – vilken hon tror vara den nyligen avlidne Herman – med orden "Du höge Herman, led ditt lamm, min Herre". Här aktualiseras ett bibliskt hypogram, nämligen bilden av Kristus vakande över de troende, likt herden över sin flock. Ur sememet /lamm/ har därmed semet [troende] aktualiseras. Amorinas ord här gäller därmed hennes nya relation till Herman; från att förut ha mött Herman i egenskap av hans älskade tror sig Amorina nu stå framför en Messiasgestalt. Hennes ord är proselytens, inte älskarinnans. Den senare tolkningen kan också aktualisera det för sememet /lamm/ möjliga semet [person som ska tas upp i en församling].<sup>259</sup> Amorina fortsätter samtalet i tron att hennes döde älskare talar med henne och har kommit för att leda henne rätt. Men snart upptäcker hon blodfläcken på Rudmans bröst – för henne ytterst ett tecken på att det verkligen rör sig om Herman som ju rände ett svärd i sitt bröst. Rudman förklarar emellertid att det rör sig om lammblood. Rudman menar här blodet av ett verkligt djur, en [köttproducent] och knyter an till en tidigare scen där han mött ett flickebarn bärande på en spann med blod från ett nyss slaktat lamm. På detta svarar Amorina: "Min Herman, O mitt lamm, ja, ja, jag vet det. / Du lejonherrlig är, min starke hjelte" och fortsätter med att tilltala Herman som en kristuslik uppstånden, som en från himlen kommande salig. Själva kombinationen "lamm" och "lejonherrlig" indikerar här en i den emblematiske traditionen vanligt förekommande kristussymbolik. Herman är en [himmelsk representant] för Amorina. I sin upphetsning tilltalar nu Rudman Amorina med orden: "Jag skall omfamna dig, köttunge, jag skall." Ordet "köttunge" kan tolkas som en metafor för lamm, vilket skulle betyda att semet [ungt oskyldigt sexobjekt] skulle aktualiseras och repliken här skulle gälla mänsklig åtrå. Rudmans tilltag att klä ut sig till Amorinas döde älskare för att på det sättet göra henne mer tillgänglig skulle slutligen kunna ses som en variant av den så kallade "lammleken". Ordet har numera förlorat sin betydelse men användes förr för att uttrycka det att någon behandlar en annan "som vargen behandlar lammet", det vill säga störtar någon i fördärvet.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> SAOB, XV, L 146.

<sup>260</sup> SAOB, XV, L 147.

Ett flertal direkt motstridiga sem aktualiseras i den ovan citerade passagen när sememet /lamm/ expanderas till /församlingsmedlem/, /Kristus/, /sexobjekt/ och /köttproducent/. Vid en första läsning väcks också intrycket av en mycket ambivalent textstruktur – mot Amorinas svärmiska utbrott ställs Rudmans konkreta eller direkt oanständiga kommentarer, utan att texten ger någon vägledning. Är Amorina helig eller fjällig? Är Rudman en roué eller bara levnadsglad? Som läsare ställs man inför samma problem som vid Johannes' och Libius' möte när högt och lågt, patetiskt och platt, jämförelsevis på detta vis.

Över denna ambivalens återfinns emellertid ett av kristendomens mest centrala symbolkomplex för Kristus, menar jag. Flera tecken ur bibliska hypogram erbjuder en konversion i passagen – som exempel vill jag bara nämna bilden i Psaltaren 23 av /Herren som vår herde/ eller av Jesus i Johannes 1:29 som /Guds lamm/. I det förra hypogrammet återfinns uppfattningen om herden som leder sina får på rätta vägar, och i det senare inte bara hela lammsymboliken, utan också (och främst i senare tradition) den troendes åtrå efter Kristi kropp och Kristi blod. Det är värt att notera att uppfattningen att Kristus verkligen dött offerdöden inte omfattas av någon ironi i passagen. Tvärtom alluderar tvetydigheterna i det analyserade textavsnittet på en vanlig kliché i äldre predikokonst, menar jag; också djävulen kan uppträda i ett lamms skepnad. När Amorina tar Rudman för Herman förväxlar hon den gode brodern med den onde, men den verkliga betydelsen ligger här utanför romanhandlingen. Romanfiguren Amorina blir ett exempel på en allmänmänsklig belägenhet, på människans position mellan synden och nåden.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> Jämför här det emblem föreställande djävulen förklädd till ängel som Agrell behandlar i "Konsten som grepp", s. 35. Ett annat exempel på en emblematisk scen i *Amorina* erbjuder den fjärde tidens sjätte tavla. För en nutida läsare framstår kanske scenen där Amorinas son Reginald rövas bort av en örn som ytterligt patetisk och direkt illusionsstörande i sin skräckromantiska framtoning, men de ord som fällt av Lotta innan örnen uppenbarar sig bör tas på allvar: "Du Gud, välsigna den spåde Gossen, och för honom till det mål, du honom i evighet förelagt". Almqvist, *Amorina*, s. 245. Som emblem existerade denna scen redan, på så sätt att Zeus' bortförande av Ganymedes kunde framställas och uttolkas som gudsnärhet och strävan efter det eviga. Se Henkel & Schöne, *Emblemata*, s. 1726f. Här kan frågan inte utredas närmare, men den humor som utmärker *Mollbergs epistlar*, *Amorina* och *Spader Dame* har intressanta likheter med den "läsart" som Agrell menar att emblemet tillhandahåller. "Det som gör emblemet

I det här sammanhanget uppfattar jag det märkliga ordet ”köttunge” i passagen som en dubbeltydig interpretant. Ordet är en komisk nybildning lagd i Rudmans mun, och ur hans perspektiv har väl sememet /köttunge/ såväl semet [ätbar] som [sexuellt åtråvärd] som dominanta sem. Så tilltalar han också Amorina med orden ”läckraste af läckra ting”. ”Köttunge” bör förstås i sammanhang med sinnesnjutning och köttslig lusta. Men läsaren, som gjorts bekant med Amorinas änglalika karaktär, kan lägga in en andra betydelse i ordet, menar jag. Ordet ”kött” är här tvetydigt, då det till exempel i sammansättningen ”kött dagar” dels kan betyda den tid i ungdomen då man följt ”köttets begärelser”, dels den tid då Kristus ägde en fysisk kropp och inkarnerad vandrade bland människor.<sup>262</sup> Just denna andra betydelse innefattar också Amorina och hennes allt mer helgonlika jordavandring. Det komiska i sammanhanget blir då att Amorina tror sig se en ängel, när det i själva verket är en ond man hon har framför sig, och att Rudman å sin sida inte ser att den åtrådda är en ängel i människohamn. Såväl ”lamm” (Amorinas apostrofering av Rudman) som ”köttunge” (Rudmans apostrofering av Amorina) kan ge upphov till två motstridiga och samtidigt existerande isotopier. Det komiska ligger i det faktum att Rudmans slippriga tillmål av Amorina kan tolkas till något helt motsatt av läsaren, liksom hennes ord om honom. Och i anslutning till denna problematiska expansion återfinns en konversion i form av lammet och herden som symbol för Kristus.

---

är alltså inte picturan utan elementens inbördes förhållande till varandra, dvs den *tankeform* de utvecklar”, skriver Agrell och tillägger att man ”skulle kunna säga att det som gör genren är den *läsart* den tillhandahåller – inte läsningen eller tolkningen, men det *sätt* att läsa, som emblemet inbjuder till.” Agrell, ”Konsten som grepp”, s. 34.

<sup>262</sup> SAOB, XV, K 3876. Denna läsning förbereds genom det tal Amorina håller inför Hovmarskalkinnan Ocrantz’ flit- och kyskhetsorden i den tredje tidens femte tavla. Medlemmarna i denna inrättning får höra ett evangelium, där den mellanmänskliga kärleken relateras till människans kärlek till Gud. Motsättningen mellan jordiskt och himmelskt relativiseras alltså genom hänvisning till Kristus. Amorina vänder sig till de unga kvinnorna med orden: ”Evig Vinkaren är evig / Kärlek. Fullheten, till lenhet / Ger han. Sagnaden, till renhet / Ger han. Lammlif är den rika / Lenhet: Lejonlif den kyska / Renhet.” Almqvist, *Amorina*, s. 148. Den upplösta motsättningen (Kristus som lamm och lejon) återkommer i andra symboler i Amorinas tal (den Evige innefattar fullhet och saknad, liksom sol och måne).

Summan är humoristisk – läsaren häpnar, famlar efter en tolkningshjälp och grips av skratt när en övergripande tolkning erbjuder sig.

Sammanfattningsvis kan man säga att de hittills anförda exemplen på en problematisk expansion alla uppvisar en antitetisk struktur. Det konkreta, materiella och jordbundna konfronteras på ett komiskt sätt med det abstrakta, idealistiska och änglalika (respektive demoniska). Viktigt för den fortsatta diskussionen är att de konversionserbjudande tecknen och de bibliska hypogram de hör hemma i egentligen står över all komik i de analyserade scenerna. Den kristna symboliken utsätts inte för skratt, utan är i själva verket en förutsättning för textens humor. I det följande avsnittet vill jag visa hur denna dynamik på det språkliga planet också kan återfinnas på handlingsplanet, och hur detta i sin tur kan härledas tillbaka till textens själva matris.

### **”Vägen till befrielse” som matris i *Amorina***

Den så kallade Falkenburgska släktförbannelsen bildar ett centralt motiv i *Amorina*, och det har länge hävdats att *Amorina*, som romanfigur betraktad, måste ses i ljuset av den försoning hennes död medför. Det är alls ingen orimlig tolkning, men den understryker samtidigt alltför starkt *Amorinas* roll som offer, menar jag, som en i grunden tragisk och passiv figur som drivs in i döden av allehanda syner och ödesmättade händelser. Ett annat problem med denna tolkning är att romanfiguren Johannes’ centrala roll som *Amorinas* absoluta motpol inte beaktas tillräckligt mycket. Det tycks som om figurerna *Amorina* och Johannes måste läsas ”samtidigt” om man vill förstå en viktig tematik i verket.<sup>263</sup> Risken är annars att de framstår som en fjolla respektive galning utan någon kritisk potential. Det avgörande är enligt min mening de två romanfigurernas mycket problematiska (och därför för läsaren ibland komiska) relation till det jordiska, inte *Amorinas* funktion som släktens försonare eller Johannes’ utveckling till massmördare. Deras relation till det vardagsverkliga, till sunt förnuft och allt som kunde kallas normalitet

---

<sup>263</sup> Se Olsson, *C.J.L. Almquist före Törnrosens bok*, s. 219ff för en liknande åsikt.

kan emellertid betraktas på två olika sätt. För den mer jordbundne Libius måste dotterns utveckling vålla en hel del bekymmer – om det i romanens början fortfarande finns hopp om Amorina, vandrar hon i romanens slutscener omkring i vad man kunde kalla ett psykotiskt tillstånd. Den mer sensible läsaren skulle kanske säga att Amorina närmar sig ett saligt tillstånd och att hennes själ renats från allt jordiskt och ovidkommande för att kunna träda inför Gud. Hon är på flera sätt avklädd – bokstavligen utan kläder, men också utan mor, far och älskare, bortom allt förstånd och all social kontroll. Hon är bliven omänsklig, i betydelsen fri.<sup>264</sup>

Detta betyder att man måste skilja mellan ett visst motiv i romanen (släktlegenden) och den tematik texten som helhet relaterar till, menar jag. Mot den bakgrunden är det lättare att se Amorinas utveckling som genererad av den för romanen övergripande matrisen ”vägen till befrielse”. Det faktum att hon orsakar sin mors död, sin älskares självmord och att hon ovetande inleder respektive lurar att inleda incestuösa förbindelser med sina båda bröder är i det här sammanhanget irrelevant. Amorina närmar sig frälsningen och nåden genom det hon är och inte genom det hon fås att göra, råkar göra eller tror sig göra. Att matrisen också kan realiseras på ett humoristiskt sätt har analysen av Amorinas och Rudmans möte visat. Inte minst följande fråga från Rudmans sida indikerar detta: ”Men sätt dig ned, läckraste af läckra ting, känner du dig icke säll här i buskarne hos mig?”<sup>265</sup> Amorina tycker sig säll då hon åter möter sin döde och nu himmelske älskare, Rudman gläds åt att äntligen få fysisk tillgång till hennes person medan läsaren anar att passagen också handlar om paradisisk salighet.

Redan detta kan tyckas betänkligt, men samma matris genererar också Johannes’ utveckling, menar jag. Här är det naturligtvis inte frågan om hans själs frälsning, utan friheten från att vara människa. Hans existensiella nöd är i full paritet med den förtvivlan textjaget ger uttryck för i Stagnelius’ dikt ”Till förruttnelsen”. Där talas om ett

---

<sup>264</sup> Olsson beskriver förhållandet så: ”I ordet frihet har man klaven till Amorinas inre värld. Vad verket förkunnar är först och främst frihet i alla hänseenden: från nyttohänsyn och ’känsleri’, personer och partier, stad och stat, konventionalism och fördomar. I friheten äger man föreningsbandet mellan de båda antipoderna Henrika och Johannes”. Ibid., s. 261.

<sup>265</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 153.

utplånande utan hopp om gudsnärvaro: ”Förruttelse! hasta, o älskade brud! / Att bädda vårt ensliga läger! / Förskjuten af verlden, förskjuten af Gud / Blott dig till förhoppning jag äger.”<sup>266</sup> Det verkligt provocerande är att brudmetaforiken, så vanlig i religiös dikt för att beskriva den enskildes längtan efter Kristus, här används för att uttrycka ett tillstånd *fjärran* från Gud. Detta är i grunden också Johannes’ position, menar jag. Utan hopp om frälsning är hans utväg att söka sig tillbaka till sitt ursprung: till materien, till blodet.<sup>267</sup>

Vad som sker i *Amorina* är att denna ”gudlösa” position kontrasteras mot en ”gudsnära”, samtidigt som den likhet som råder mellan positionerna framhävs, det vill säga deras världsfrånvändhet. *Amorina* fjärrar sig den jordiska tillvarons normalitet och slutar sina dagar i en helig galenskap, men detsamma kan sägas gälla även för Johannes. De har genomgått en liknande utveckling, men åt var sitt håll. Johannes når även han en insikt, men den är ett resultat av hans gudsfrånvaro, och hans slutstadium är närmast demoniskt. Den utveckling som gestaltas i romanen – det vill säga den att två romanfigurer samtidigt fjärrar sig det jordiska, men åt diametralt skilda håll, tematiseras i det samtal som en korp för med en narciss i femte tidens första tavla. Samtalet är metafiktivt i den meningen att två romanfigurer diskuterar romanens grundstruktur. Korpen tilltalar narcissen:

Sagan i din Dröm skall sluta,  
När från dunkelsvart det hvita  
Skiljes. När ur kalla vågor  
Ängeln renad uppgår varm, – när  
Det oändligt låga Sinnet

---

<sup>266</sup> Här citerat efter Erik Johan Stagnelius, *Samlade Skrifter*, utg. af Fredrik Böök, Svenska författare utg. af Svenska Vitterhetssamfundet, III, 2 (Stockholm, 1913), s. 15.

<sup>267</sup> Det är frestande att sätta *Amorinas* och Johannes’ utvecklingslinjer i relation till beskrivningen i ”Om det hela” av de två tendenser, vilka enligt Almqvist kan iaktas hos någoterna: ”Är nu detta något med sitt liv vänt åt det oändliga (det som är), så tenderar det till att allt mer bliva det, som är, bliva levande, för-oändligas. Är det åter med sitt liv vänt till grunden av sig själv, till (positionen av det som icke-är) intet, så tenderar det likaledes till att alltmer bliva det, som icke-är, bliva icke-levande, förintas.” Almqvist, ”Om det hela”, s. 36 i fotnot.

Lossar det oändligt höga –  
Tvänne *Vansinnen* för Jorden,  
Som, emellan bägge lagd, ej  
Fattar det oändligt *låga*,  
Det oändligt *höga* ej: – när  
Bägge sammansjunkande sig  
Lossa, skilja, frälsa bägge  
Eviggt från hvarann, – då slutas  
Drömmen, o min Narcissbloma.<sup>268</sup>

För att rätt förstå Amorinas och Johannes' slutmål – befrielsen – krävs alltså att betraktaren skiftar perspektiv. Ur en ändlig synvinkel kan de båda framstå som en extatisk fjolla respektive en galen massmördare, men i ett oändligt perspektiv skulle deras öden få en annan innebörd. Som romanfigurer betraktade står de i romanens slutscener visserligen över respektive under förstånd, normalitet och mänsklighet, men de har nått insikt om sina slutmål.<sup>269</sup> Förutsättningen för detta oändliga perspektiv tycks vara att betraktaren tar ett steg åt sidan och betraktar Amorina och Rudman utanför ramarna för all jordisk logik, men det förmår inte många i romanen. Det kanske tydligaste exemplet på ett sådant perspektivskifte står de båda romanfigurerna själva för, och i båda fallen presenteras deras betraktande som rena syner. En snart från vettet skrämmd Rudman skådar i tredje tidens fjortonde tavla hur hans syster skall upphäva släktens förbannelse:

Midt ibland lundarne står ett högt Crucifix, och vid dess fot ligger en blank Bila. Men intet lamm syntes till offer. [---]

Hastigt synes nu i det oändligen aflägsna uti Lundarne en klar källa, och rundtom dess bräddar ymniga friska rosor. Men ur källans spegel höjer sig nacken af en Nympha. Gestalten växer såsom Skönheten. Då hon ur källan var uppsprungnen, syntes hon

---

<sup>268</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 268.

<sup>269</sup> Jämför Pagrots uppfattning att korpens samtal tvärtom rör Amorina och Rudman. Pagrot, "Almqvist och den romantiska ironien", s. 153. Då Pagrot i sin bedömning av Jean Pauls betydelse för *Amorina* inte beaktar dennes definition av humorns totalitet som en humoristisk parallell mellan realism och idealism inför oändligheten, är han vidare av den uppfattningen att Amorina – i de fall då hon framställs i en komisk dager – dras ner i det lågas sfär. *Ibid.*, s. 156.

gå fram till korset, och nedlade sitt hufvud vid dess fot; blott hennes rygg syntes. Men vid hon så låg, sjönk offerbilan (en sval frid) igenom hennes hals [...].<sup>270</sup>

Väl intagen på Danvikens dårhus grips en lika otillförlitlig Amorina av samma syn i femte tidens femte tavla:

Källa, du mitt Nympha-ursprung!  
O J saliga, J rosor  
Som i källans barm er speglen,  
Er jag helsar. Midt ibland er  
Skall jag resa mig ur Källan  
Himmelshögt.

REGINA

Jag vågar icke tilltala henne? Hon ser mig ej?

AMORINA

Ja. De klara Christus-strålar  
Fatta allt. Ej fader, moder,  
Brudgum, son, de dunkla punkter,  
Jordens punkter, här fördunkla  
Glansen i de gudatrakter.  
Punkt ej stinger mig, ej Något  
Stinger.  
Klarar det sig så? ur källans  
Våg jag stiger högre allt, mig  
Dofta blomsterna från källans  
Bräm, allt uppåt Nympha-lik mig  
Ser jag. Framåt skyndar jag till  
Lunden. Si, ett kors mig vinkar!  
Hvila vid dess fot är sällt, o  
Du, min solskens-klara Bila,  
Dig jag ser vid korsets fot.  
Lägg dig på min hals, du svala  
Vän. Si bedjerskan – jag offras!  
Fall o hufvud, fall, o fall för  
Christuslifvet af [...].<sup>271</sup>

<sup>270</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 206.



Dessa visioner av två i juridisk mening mycket otillförlitliga personer skiljer sig i hög grad från det jordiska perspektiv på Amorina som två jurister anlägger i den fjärde tidens sjunde tavla. Deras bild av henne skiljer sig väsentligt från den som läsaren skaffat sig, det vill säga att Amorina är en oskyldig, svärmande och kristuslik offergestalt. Här menar jag att juristernas samtal endast förstärker bilden av Amorina såsom strävande upp mot saligheten, och detta genom deras negativa – och därför felaktiga – omdömen. Deras kritik konfirmerar helt enkelt läsarens intryck, då allt de säger kan vändas till sin motsats:

#### EN NOTARIE

Vår Kongl. Hofrätt

Snart torde få ett Mål till undersökning  
Af sällsam art. I flere orter svärmat  
En undergörerska, en prophetissa.  
Länsstyrelsen har efter henne slagit,  
Märkvärdiga rapporter gifne blifvit,  
Men sjelfva brottslingen ej funnits än.  
Visst folk ha sagt, att en Hofmarskalkinna  
Hon gjort förvriden, och ett Sällskap stiftat  
För unga flickor, deri Ordensteknet  
Högst oanständigt blygsamheten sårar.

#### HOFRÄTTSRÅDET

Den satan, hon skall straxt på Spinnhuset.

#### NOTARIEN

En Båtsman omtalt, hur på sjön hon seglat  
Med bondfolk, sjungande förryckt om älskog,  
Hur vind och våg med trollord hon besvurit,  
Hur folket ifrån støj till fromhet sänkt sig  
Och henne lik ett helgon dyrkat, huru  
Hon himlen ifrån storm och regnmoln klarat,  
Och styrt seglatsen blott med ögats vink.

#### HOFRÄTTSRÅDET

Hvad blef väl af, om menniskor så kunde  
Med ord och miner elementer styra?  
Klart är, att hon ej kan det: men den satan

---

<sup>271</sup> Ibid., s. 277f.

Vidskepelsens och mörkrets välde ökar.  
Om Rätten skulle ha sin gilla gång,  
Som Guds försmäderska sitt lif hon mister.

#### NOTARIEN

För Consistorium har man rapporterat  
Hur i en Kyrka hon en Gosse satt  
På sjelfva altaret vid kalken: huru  
Hon narrat barn att famntagat på gången  
Midt framför predikstolen: hur dessutom  
På många ställen talande om heligt  
Förädlad lif, hon med sin vackra röst  
Och alltför täcka uppsyn folk bedragit  
Att omfatta med tro de ord hon talat.<sup>272</sup>

Allt detta har visserligen hänt, men juristerna, fångna i sitt jordbundna tänkande, har missförstått allt. Ordenstecknet, som bestod av en nål och två nystan, var en symbol för flit, och verkligen inte den falliska symbol för lusta som juristerna tycks tala om. Juristerna kallar vidare Amorina för "satan" och vill sätta henne på spinnhuset, det vill säga den anstalt som hotade prostituerade kvinnor. Men Amorina är minst av allt en satanisk figur, och hennes kärlek är svärmiskt ren. Den omtalade sjöfärden är ett exempel på Amorinas förkunnande av evangelium – hon talar alltså om Kärleken, inte om älskog. På samma sätt framställer juristerna henne som en representant för mörkret och en gudsförnekarska, men av inledningsorden till den femte tidens första tavla framgår att Amorina förknippas med solljus och gryning, och endast en okänslig betraktare kan se något blasfemiskt i hennes uppträdande. Den gosse hon satte på altaret firade ju med henne och de andra barnen en ordlös mässa. Juristernas ord om sårad anständighet, satanism, gudsförsmädelse och vansinne faller tillbaka på dem själva, då de är ur stånd att betrakta Amorina ur evighetens synvinkel. Som förståndiga varelser utan sinne för evigheten förväxlar de det rena med det orena, det efter oändligheten strävande med det ändliga. Det spänningsfyllda i denna variant av matrisen skulle kunna ha haft en komisk verkan – likt den spänning som utmärker Rudmans och Amorinas möte bland buskarna, eller Libius' och Johannes' möte

---

<sup>272</sup> Ibid., s. 248f.

– men det är inte fallet här, menar jag. Det är visserligen rätt lustigt att symbolen för flit och oskuld (ordenstecknet) tas för en fallossymbol, men samtalet juristerna emellan saknar den humoristiska dynamik som återfinns i Rudmans och Amorinas möte. Vid en jämförelse framgår att texten här snarar verkar didaktiskt än humoristiskt. Amorinas himlasträvande riktning understryks med all tydlighet – vad juristerna än säger, vet läsaren att motsatsen i själva verket gäller. Där jurister ser en satan, ser en känslig läsare en ängel.<sup>273</sup>

Frågan är givetvis om man alls kan ”förstå” eller ”begripa” Amorina till fullo. Närmast ett begrepp om hennes sanna väsen kommer kanske Johannes i den variant av matrisen som dårhusscenen ger. Från sin lika världsfrämmande position kan Johannes se en like i hennes uppenbarelse. Under mötet i Amorinas cell inser han vem han har framför sig, samtidigt som han når insikt om sitt slutmål. Men också här kan vi tala om en form av icke-kommunikation:

#### AMORINA

Det långa, svarta, raka hår kring pannan – de genomblixtrande, de nattbloss-ögon – uppståndne, hvem är du?

#### JOHANNES

*Hvem är jag?* just att få svar på denna Fråga, uppsteg jag genom fönstret. Du – säg mig den starka sanning, Sierska! Klar och naken, en solstråle lik, lyser du framför mig. Ja, jag ser, du är verkligen naken. Johannes vill böja sin panna till jorden.

#### AMORINA

Stå upp, du Månbarn. Räds du då att nalkas ett Solbarn? kom människa, kom släkting! –

#### JOHANNES

Underfull och blid vill du locka mig till den tron, att vi äre släktingar. Solinna, gläns ned öfver de dunkla dälders djur! Dig

---

<sup>273</sup> Under juristernas samtal kring /prophetissan/ aktualiseras sem av typen [kriminell], [falsk], [oanständig], [galen] och [hädisk], men hos läsaren aktualiseras väl snarare sem som [sann], [oskuldskraftig], [extatisk] och [predikande]. Att dessa isotopier aktualiseras samtidigt betyder dock inte att de äger samma giltighet, menar jag. Jämför den helt motsatta tolkning av det många motstridiga utsagornas samtidighet som Schröder presenterar i ”En fantastisk Historia om De Fem”, s. 14ff.

kan jag icke nalkas. Det är, som vore mina händer och fötter stuckne i kedjor.

AMORINA

Hör, den återhållna thordönsklangen af din röst har jag någon gång förr hört? säg, har icke äfven du sett mig fordom?

JOHANNES

O dessa barnarmar igenkänner jag nu. En Andinna, en Sierska trodde jag mig träffa: en svarerska på de eviga frågorna. Men jag vaknar upp ur min höga dröm. Afgrunds-ramlande faller jag. Blott ett svagt jordbarn ser jag. Likväl ett jordbarn, som jag höll dyrbart och kärt: de kallade dig den tokiga flickan från Danderyd. Du är Prestdottern, som jag skulle bortröfva åt Grefven af Falkenburg.<sup>274</sup>

Amorina, som inte vet att hennes älskare Herman hade en bror vid namn Rudman och att Johannes varit den senare behjälplig i hans lömska planer, bekräftar sin kärlek till Herman men förstår inte vem Rudman skulle vara. Johannes, som kallat henne Rudmans "Sänginna", kan nu åter knäfalla inför henne:

JOHANNES

O så falle åter mitt hufvud in i sin goda dröm! Herman, du min fordne ståtliga Herre, ensamt vördade! var denna stjärna din? Herskarinna, jag vill kysssa din fot. Jag hade rätt, när jag först kom in, men sedan bedrog jag mig. Du Sierska i de höga sollanden, du Dag, svara mig nu på mitt oändliga eviga qvals fråga, *Hvem är jag?*

AMORINA

Ach svara mig, har du verkligen känt min Herman? var han den ende på jorden, som fångat din vördnad? då är du min anhörige.

JOHANNES

Vi anhöriga? Dag och natt äro anhöriga. Du är dag, jag är alltså – Godt.

AMORINA

Väsende, hvarifrån dock kommer du?

JOHANNES

---

<sup>274</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 286f.

Hvarifrån? hvarifrån? Jo svaret härpå vet jag. Jag är uppstånden ur blod.

AMORINA

Flyter blod dernere omkring huset, så att du derur uppstigit till mig igenom mörkret? hvad säger du, hvad menar du? hvarthän är det då du går, när du lemnar mig?

JOHANNES

Hvarthän? Jag frågade dig min egen fråga: *hvem* är jag. Men hvarthän? *hvarthän!* denna enda fråga måste du ock besvara mig. O, säg mig mitt eviga hvarthän. Hvarthän skall jag omsider komma?

AMORINA

Menniska, är det det du menar, talar du om ditt lifs frid, och ditt slutliga öde? – Det eviga är Christus. Det eviga är Början och Slutet. Ur det Eviga är du gången, dit går du. Der Hvarifrånnet lopp ut: dit, till *detsamma*, skyndar Hvarthänet.

JOHANNES

Detsamma? Godt. Min begynnelse känner jag.

AMORINA

Han böjer ned sitt hufvud så?

JOHANNES

Mitt hvarifrån vet jag, likaså riktigt vet jag då ock mitt hvarthän. De äro *detsamma*, *detsamma*, *detsamma*.

AMORINA

Höjde du upp hufvudet, så skulle du märka, att någon vinkar dig i himmelshöjd med strålande finger. – Han hör icke?

JOHANNES

Ur midnatts blod uppstod jag. I evigt blod om midnatt tillhör mig alltså att åter sjunka. Början och Slutet äro *desamma*. Godt, godt.<sup>275</sup>

Den dårhusscen som jag här har citerat tämligen utförligt har flera likheter med Johannes' möte med Libius i romanens början, eller Amorinas med Rudman i dess mitt. Temat för samtalet är *detsamma*, den störda kommunikationen likaså. Till skillnad från sin far talar Amorina om nåden och Kristus, men Johannes tolkar ändå hennes ord

---

<sup>275</sup> Ibid., s. 288f.

som en bekräftelse på det han anat, nämligen hans eviga förtappelse. Symptomatiskt är att Amorinas ord till honom – du ”uppståndne”, ”menniska” och ”släkting” – följs av hans beskrivning av sig själv som ”afgrunds-ramlande”, ”djur” och Amorinas ”ofantliga Olikhet”. En viktig skillnad mellan dårhusscenens samtal och de tidigare analyserade är emellertid det höga allvar som utmärker Amorinas och Johannes’ repliker. Här verkar ingen problematisk expansion, ingen överraskande och humoristiskt verkande konversion. Kanske är orsaken den polemik som ligger gömd i samtalet – här konfronteras Amorinas positiva frihet (till det himmelska) mot Johannes’ negativa (från det jordiska), utan att någon som helst försoning skymtar.<sup>276</sup>

Johannes’ position, som kunde kallas den negativa friheten, anknyter till en rent gnostisk uppfattning om vad frälsning är, menar jag.<sup>277</sup> Gnostikern söker ju nå insikt, *gnosis*, om vem han är och var han kommer ifrån, för att därigenom kunna lämna det jordiska (och därför onda) bakom sig. Inte minst de frågor Johannes ställer till Amorina under samtalets gång har gnostiskt ursprung – Vem? Varifrån? Varthän? Frågorna ställs traditionellt av den människa som upplever sig som en främling i en ond värld, och svaren lyder: du är inte av denna världen, men hålls fången här; din hemort är en annan och i grunden ofattbar dimension, varifrån du är fallen; din väg är askesens, avsäg dig allt jordiskt och sträva uppåt. I en berömd gnostisk text uttrycks detta i tysk översättning på följande sätt: ”Was Befreiung bringt, ist die Erkenntnis, wer wir waren, was wir wurden; wo wir waren, wohinein wir geworfen wurden; wohin wir eilen, woraus wir erlöst werden; was Geburt ist, was Wiedergeburt”.<sup>278</sup>

I Johannes’ fall kan man verkligen tala om en *gnosis*, men det handlar om en omvänd sådan. Insikten består vanligen i att den enskilde blir varse sitt ”utomjordiska” ursprung och sitt nuvarande

---

<sup>276</sup> Därmed liknar samtalet det som juristerna för om Amorina, men till skillnad från dem som i sin bedömning av Amorina utgick från lagen talar hon till Johannes om nåden. Att han i sin tur inte förmår uppfatta detta, hör till scenens tragik.

<sup>277</sup> Se även hur Olsson belyser kontrasten mellan Amorina och Johannes med hänvisningar till bland annat Almqvists Manhemsförslag. Olsson, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok*, s. 266ff.

<sup>278</sup> Citerat efter Jonas, *Gnosis*, s. 72.

tillstånd samt att vederbörande anträder vägen ut ur detta tillstånd.<sup>279</sup> Liksom Amorina lämnar Johannes det jordiska efter att ha blivit varse sitt ursprung, men detta ursprung är ju på inget sätt gott eller upphöjt. Johannes söker sig efter mötet med Amorina tillbaka till materien och blodet. Kanske kan också detta tolkas i enlighet med gnostisk tradition, då vissa texter där talar om en demonisk människotyp, för vilken transcendens är omöjlig då vederbörande är besatt av det världsliga.<sup>280</sup> I den mån man kan tala om en frälsning eller en frihet i Johannes' fall är det friheten från att vara människa.

Ett annat exempel på att Johannes skulle företräda en gnostisk världsuppfattning är den djupa dualism han ger uttryck för, menar jag. Till skillnad från romanfiguren Amorina som i sin vandel rymmer såväl incestuös som himmelsk kärlek och som själv orsak till två dödsfall vittnar om den allt övergripande nåden är hans tänkande strikt antitetiskt. I texten återfinner vi så skilda motsatspar som natt-dag och himmelsk-bestialisk men mest intressant i sammanhanget är kanske Johannes' osäkerhet huruvida Amorina är en himmelsk figur eller en jordbunden varelse – han kallar henne ”solinna” respektive ”sänginna”, alltefter vilken av bröderna Falkenburg hon skulle ha stått närmast. Först när Johannes inser att Amorina är lika världsfrämmande som han själv kan han se likheten med, respektive den fundamentala skillnaden mot, honom själv: ”ofantliga Olikhet, min släkting”.<sup>281</sup>

Om en gnostisk världsbild utmärker Johannes' samtal med Amorina, representerar hon i sin tur en kristen och till vissa delar nyplatonisk världsuppfattning, menar jag. Att hon inte delar Johannes' dualistiska

---

<sup>279</sup> Angående insikten som en form av befrielse skriver Jonas: ”Der *Name* 'Gnosis' oder 'Gnostizismus', der zum Sammelbegriff für eine Vielfalt von sektiererischen Lehren geworden ist, die in den ersten kritischen Jahrhunderten innerhalb des Christentums und in seinem Umkreis erschienen, ist von *gnosis* abgeleitet, dem griechischen Wort für 'Wissen' oder 'Erkenntnis'. Die Betonung der *Erkenntnis* als Mittel zur Erlösung, ja sogar als Form der Erlösung selbst, und der Anspruch, diese Erkenntnis in der eigenen ausgearbeiteten Lehre zu besitzen, sind gemeinsame Züge der Zahlreichen Sekten”. Ibid., s. 56.

<sup>280</sup> Termen ”världslig” står i gnostiskt språkbruk inte för ”ytlig” eller ”flärdfull”. Då världen där beskrivs som ond och väsensbild från det gudomliga, äger ordet en helt annan radikalitet här.

<sup>281</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 289.

syn har tidigare berörts – för henne är Johannes ”en menniska, en släkting”. De strävar enligt hennes mening båda efter det eviga, efter Kristus, och är i denna strävan helt likställda. Mot Johannes’ dualistiska uppfattning (natt-dag, djur-människa, början-slut) ger hon uttryck för det relativa, på så sätt att måne och sol för henne förenas i sin relation till det jordiska, liksom början och slut förenas i sin relation till det eviga.

Det distikon som inleder den femte tidens första tavla är ett gott exempel på att fler nyplatoniska föreställningar kan skönjas i *Amorina*. I all sin korthet kan det läsas som en nyplatonisk polemik mot några gnostiska huvudtankar: ”Ny skall oss stunda en MORGON, en Vår, vårt eviga Ena. / Nämn hvar och en i sitt Namn. Der skall han hafva sitt Hem.”<sup>282</sup>

”Det Ena” är ett nyplatoniskt begrepp för den ofattbara summan av ändligt och oändligt. För att kunna närma sig en sådan föreställning måste man utgå från det jordiska livets realiteter men resonera paradoxalt (något antas ligga bortom konflikten mellan tid och evighet, rum och oändlighet). Därför kan nyplatonikern Plotinos kritisera den gnostiska antitesen, det vill säga bilden av en ond värld ställd mot en god, men oändligt fjärran, ursprunglig dimension. ”Det Enas” motsats är inte det onda, utan själva den logiska distinktionen mellan ändligt och oändligt, och i den mån man kan tala om något ont respektive gott handlar det om inomvärldsliga begrepp. Något kan vara mer eller mindre ont, mer eller mindre fjärran insikten om ”det Ena”. För Plotinos bildar summan av mångfald och enhet ”det Ena”. Det finns alltså en relation mellan de båda sidorna av varat såsom delar av en större enhet. Detta medför också att det mångfaldiga kan vara ett tecken på eller en kopia av ”det Ena”. I distikonet antyds också detta, då morgonen, våren och underförstått också ljuset har en teckenfunktion. De hänvisar till ”det Ena”. Denna tanke tematiseras strax därefter i skildringen av naturen runt sjön och den blanka vattenytan:

[...] denna ligger i en hel spegel, såsom det eviga fromma. Dock sofver ej Sjöspegeln, utan klarnar allt mer af morgonens stigande Sol, likt det eviga som öppnar sig: såsom sofvande och vaken

---

<sup>282</sup> Ibid., s. 267.



tillika ligger hon, – drömmande. Hvad drömmer hon? jo de Taflor, som af den östra Himlens färgspel ständigt målas och åter försvinna på dess duk.<sup>283</sup>

Också ordet ”Hem” är intressant i det här sammanhanget. I gnostisk terminologi står avsaknaden av ett hem för den enskildes utsatta position – den som söker *gnosis* plågas av ett främlingskap inför världen, är hemlös och kastad ut i en fientlig verklighet. Det är Johannes’ lott, och därav följer hans enträgna fråga ”hvarthän?” i romanens slutscener. Som ett led i en nyplatonisk polemik mot denna gnostiska syn på det jordiska tjänar enligt min mening den ovan citerade scenen, där naturen inte framställs som något fängelse utan som en vägvisare. Samtidigt står naturligtvis ordet ”Hem” för Amorinas respektive Johannes’ hemvändande, det som korpen i sitt samtal med narcissen kallar den punkt ”När ur kalla vågor / Ängeln renad uppgår varm, – när / Det oändligt låga Sinnet / Lossar det oändligt höga [...] när / Bägge sammansjunkande sig / Lossa, skilja, frälsa bägge / Evigt från hvarann”.<sup>284</sup> Det tragiska i Johannes’ öde är att hans ”Hem” i enlighet med gnostiska föreställningar ligger före födelsen, då hans jordiska existens ju beror på ett fall. Där Amorina gradvis lämnar det jordiska för att närma sig frälsningen efter döden i vad som kunde kallas en reningsprocess, har Johannes bara ett val – att återvända dit, varifrån han kom. Den avgörande skillnaden mellan den gnostiska och den nyplatoniska uppfattning om människans mål och mening som kommer till uttryck i *Amorina* är den relativism som kännetecknar nyplatonismen, menar jag.

Amorinas och Johannes’ slutmål – skild från respektive utslöcknad i materien – måste te sig ofattbara för den som befinner sig mellan dessa ytterlighetspositioner. Så lyder också korpens ord ”Tvänne *Vansinnen* för Jorden”. Jag uppfattar det som att en nyplatonisk frågeställning gör sig påmind även här i inledningen till femte tidens första tavla. Relationen mellan jordiskt och himmelskt beskrivs av Plotinos som tidigare sagts inte i termer av motsats utan av otillräcklighet, och den människa som alltså vill söka förstå Gud måste ge upp sina normala förståndsgåvor och förlora vettet i den

---

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid., s. 268.

meningen att vederbörande måste se allt ur ett nytt och oändligt stort perspektiv, bortom tid och rum.

En man som inte är i stånd till detta perspektivskifte, men som ändå inte betraktar Amorina som vansinnig, är hennes älskare och bror, Herman. För honom framstår hon som en underbar och lockande gåta, och hans försök att fånga henne i ord i första tidens femte tavla bjuder på intressanta paradoxer. Hans sökande, som i ett jordiskt perspektiv borde resultera i att han får skåda, hinner fatt eller fattar tag i, sträcks i texten tvärtom ut i en ”Evinnerlig Nalkning”. Semantiskt uttrycks detta genom att verb som betecknar resultat här kombineras med adverb som uttrycker process: ”evinnerligt” sätts framför ”söka hinna”, ”allt djupare” framför ”skåda” och ”fatta” följs av ”alltid och aldrig”:

#### HERMAN

Romantiska Lif af evinnerligt Mer  
Evinnerlig Nalkning, min Tafla du är;  
Och mö, du är Solen på taflan.  
Evinnerligt söker jag hinna ditt slut,  
Oändliga Qvinna; allt djupare i  
Ditt väsendes Hem jag skådar, och si  
Jag fattar dig *alltid* och *alldrig*. –  
Min Tafla är ståtlig; i nordiska drag  
Stå landskap och folk och glänsande svärd,  
Och grundfärgen blå, som vår himmel!  
Dock, du måste skina på Taflan, o Sol,  
Då lefva först dragen. De dö utaf törst,  
Men låt dem, o Sol, få dricka ditt ljus,  
Då stråla de rätt svenskt: Solguld i Blått!  
Då lefva de – Oh låt dem dricka.  
Får Taflan bli verklig och salig af dig?  
Af lif  
Af sol  
Af dig, Amorina, min helsa?<sup>285</sup>

---

<sup>285</sup> Ibid., s. 23f.

Herman är en ganska blek karaktär, som tidigt förpassas ur handlingen genom ett patetiskt självmord, men hans ord här tycks ändå vara centrala för förståelsen av Amorina som figur och av verket som helhet, i synnerhet om man sätter Hermans ord i samband med samtalet mellan Amorina och Johannes i fängelset eller med korpens ord till narcissen ovan. Ur den synvinkeln beror Hermans oförmåga att "fatta" Amorina inte på oförstånd, utan på hennes översinnliga höghet. Deras relation är ytterligare ett exempel på den konflikt som råder mellan jordens ändlighet och det oändliga, vare sig det nu är det oändligt höga i Amorinas gestalt eller det oändligt låga i Johannes' gestalt. Där Johannes kan tala om en början och ett slut, och efter mötet med Amorina vända "hem", kan Herman inte nå någon visshet, men väl en riktning, en "evinnerligt Mer / evinnerlig Nalkning".

### Jean Pauls diskussion om karaktärer

Jag har visat att såväl Amorinas som Johannes' livsöden kan uppfattas som genererade av en viss matris, "vägen till befrielse". Det förhållandet förklarar deras paradoxala likhet, men också de mycket skilda uppfattningar om Amorina som Rudman, Herman och Johannes ger uttryck för. Men en hänvisning enbart till denna matris förklarar inte varför dessa fyra karaktärer på ett nästan geometriskt sätt kretsar kring en mittpunkt, den mycket jordbundne doktor Libius. Inte heller förklarar ett sådant antagande den avgörande skillnaden mellan Rudmans ondska och Johannes' demoniskhet. Och varför är Herman så blek och intetsägande, sin goda karaktär till trots? Här menar jag att hela denna rolluppsättning i verket vinner på att jämföras med det resonemang som Jean Paul för i program tio i *Vorschule der Ästhetik* om romankaraktärers gestaltning.<sup>286</sup> Den mer komparativt hållna

---

<sup>286</sup> Kontrasterna mellan romanfigurerna i *Amorina* har diskuterats länge. Olsson kommenterar förhållandet så: "I personteckningen röjer sig den originella kraft, som är Amorinas särdrag, framför allt i gestaltningen av trenne figurer, Henrika, Libius och Johannes. [...] Mot det godas och den nya kristendomens morgongryning har diktaren velat ställa det ondas mörka skugga i den motsats, som råder mellan Henrika och Johannes, och mot Henrikas himlalängtan har han velat kontrastera Libius' jordiska strävan." Olsson, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok*, s. 219. Se även Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 120ff. Se

diskussion som jag för i de följande avsnitten ligger därmed utanför ramarna för Riffaterres analysmodell.

Det tionde programmet, "Über Charaktere", bjuder på en utförlig diskussion om varifrån författaren hämtar sina karaktärer och om hur läsaren kan ta dem till sig. Jean Paul för här fram tanken att en karaktär aldrig kan hämtas från yttervärlden, utan att författaren (liksom för övrigt läsaren) redan har dem inom sig. Om så icke vore fallet, skulle läsaren aldrig kunna känna igen och förstå andra karaktärer, hävdar Jean Paul. Hela spännvidden mellan den mest himmelskt goda karaktären och den mest djävulske är alltså inget konstnärligt påfund, utan ett allmänmänskligt tillstånd:

In jedem Menschen wohnen alle Formen der Menschheit, alle ihre Charaktere, und der eigne ist nur die unbegreifliche Schöpfungswahl Einer Welt unter der Unendlichkeit von Welten, der Übergang der unendlichen Freiheit in die endliche Erscheinung. Wäre das nicht: so könnten wir keinen andern Charakter verstehen oder gar errathen als unsern von andern wiederholten. Man verwundert sich, daß z.B. in der Kunst der Dichter die Himmel- und Erdenkarten menschlicher Charaktere ausbreitet, welche ihm nie im Leben können begegnet sein, von Kalibanen an bis zu hohen Idealen.<sup>287</sup>

I Jean Pauls resonemang låter sig alltså alla karaktärer inordnas i en moralisk skala. Ett mått på en diktares storhet är i vad mån han förmår skapa direkt motsatta karaktärer, härledda ur hans eget inre:

---

också Persson, "Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna", s. 64-73; 106ff, för en diskussion om Amorinas likhet med Kristus och om en androgyn tolkning av kristusgestalten hos Almqvist.

<sup>287</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 193 (X §56). "I varje människa finns alla mänsklighetens former, alla dess karaktärer, och den egna karaktären är endast *en* världs obegripliga skapelseval bland oändligheten av världar, den oändliga frihetens övergående i den ändliga gestalten. Om det inte vore så skulle vi inte kunna förstå eller ens gissa oss till någon annan karaktär än vår egen som andra upprepat. Inom konsten förundras man till exempel över att diktaren breder ut himmels- och världskartor över mänskliga karaktärer som han under livets gång aldrig kan ha mött, från calibaner upp till höga ideal." Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 63.

Die bestimmtesten besten Charaktere eines Dichters sind daher zwei alte, lang gepflegte, mit seinem Ich geborne Ideale, die beiden idealen Pole seiner wollenden Natur, die vertiefte und die erhabne Seite seiner Menschheit. Jeder Dichter gebiert seinen besondern Engel und seinen besondern Teufel; der dazwischen fallende Reichtum von Geschöpfen oder die Armuth daran sprechen ihm seine Größe entweder zu oder ab.<sup>288</sup>

Det förvånar kanske här att en djävulsk karaktär kan vara något idealt, men med det avser Jean Paul karaktärer så långt borta från normaliteten som möjligt. I den bemärkelsen är ängeln respektive djävulen eller "det höga idealet" respektive "kalibanen" i utläggningen ovan av stort intresse när det gäller gestaltningen av Amorina-respektive Johannesgestalten, menar jag. Mellan dessa båda ytterligheter låter sig nämligen de övriga romanfigurerna gradvis inordna sig. Det tionde programmet kan som textnyckel också hjälpa oss att förstå varför Johannes – sitt blodtörstiga raseri till trots – ändå kan tyckas mer sympatisk än den kallt beräknande Rudman. Jean Paul för nämligen in ytterligare en parameter i sitt resonemang, när han vid sidan av den moraliska skalan, vars båda ändrar utgörs av kärleken och hatet, för in begrepp som styrka och svaghet. Kombinationen av hat och absolut svaghet är väl egentligen omöjlig att gestalta, menar Jean Paul, men i grunden återfinns fyra kombinationsmöjligheter i det som här framstår som ett karaktärernas koordinatsystem. Av dessa poetiskt möjliga blandkaraktärer räknar han först upp den som kombinerar stor svaghet med lite kärlek, sedan den med mycket styrka och hat, därefter den karaktär som utmärks av stark kärlek och stor svaghet och slutligen den som kombinerar den starka kärleken med mycket styrka.<sup>289</sup>

---

<sup>288</sup> Ibid., s. 197 (X §57). "En diktares bästa, mest utpräglade karaktärer är därför två länge omhuldade ideal, jämgamla med hans Jag, de båda idealiska polerna i hans viljenatur, den fördjupade och den upphöjda sidan av hans mänsklighet. Varje diktare alstrar sin särskilda ängel och sin särskilda djävul; den mångfald eller enfald som ryms mellan dessa poler vittnar för respektive mot hans storhet." Jean Paul, *Inledning till estetiken*, s. 66.

<sup>289</sup> "Hinter oder unter dem Ideal der liebenden Kraft erheben sich nun die poetisch-erlaubten Charakter-Mischlinge, zuerst große Schwäche mit einiger Liebe – höher die Stärke des trotzenden, hassenden, verwüstenden Bösewichts,

Denna passage är belysande för strukturen i *Amorina*, menar jag. Vi kan då uppfatta Amorina som en karaktär som innefattar både kraft och kärlek och som utvecklas till en karaktär med mycket styrka och högsta kärlek. Den karaktär som kombinerar kärlek med viss svaghet skulle då vara Herman, medan Rudman skulle kännetecknas av yttersta svaghet och viss kärlek. Den problematiska Johannesgestalten skulle slutligen vara en lika stark som hatisk karaktär, i vars gråsmutsiga kiselsten ärans rena kristall emellertid skulle ligga innefattad, för att använda Jean Pauls beskrivning. Detta kan vara förklaringen till att Rudman framstår som den större syndaren i romanen trots att han inte är lika ond som Johannes. Genom sin strävan efter sinnensjutning tycks han oss omoralisk, där den senare är suveränt amoralisk.<sup>290</sup>

Jean Paul ställer sig sedan frågan om det överhuvudtaget är möjligt att skildra en gestalt som på samma gång är övermänskligt god och stark – konsten skyr ju enligt hans mening redan den karaktär som kombinerar svagheten och ondskan – och svarar att det inte bara är möjligt utan också konstens uppgift. Diktkonsten måste helt enkelt ”bo ett par stjärnor högre än varje historia”.<sup>291</sup> Här tillmäts konsten en närmast religiös uppgift, menar jag. Så som evangelisterna kunde skildra Kristus, så kan varje sann konstnär skildra en ängel, ett ideal eller en gudamänniska, hävdar Jean Paul. Om en gudamänniska vandrade genom världen och blev igenkänd som sådan, skulle världen buga sig för henne och förändras. Men i diktkonsten är det

---

in dessen scharfen, feuergebenden, grauschmutzigen Kiesel der reine Krystall einer Ehre sich einschließet, z.B. Lovelace – dann Übermacht der Liebe bei einiger Schwäche, gleichsam eine Wurzel, die wie ein Gebüsch außerhalb des Bodens statt eines dichten Stamms sogleich wieder in lauter Zweige auseinander geht – endlich steht die Palme der Menschheit auf der Erde und in der Wolke, der gerade gewaffnete Stamm steigt auf, und oben trägt er, in weiche Blüten sich theilend, Honig und Wein, der Charakter von höchster Kraft und höchster Liebe, ein Jesus.” Ibid., s. 199 (X §58).

<sup>290</sup> Så är det också Rudman som hamnar i helvetet, i alla fall enligt den syn han plågas av i tredje tidens fjortonde tavla. Där vandrar ”gossen” Rudman över en bro tillsammans med sin bror och en flickgestalt. Under dem ”häfva sig scorpioner och många odjur”, och ner i denna avgrunds dal faller Rudman till sist ”ofantligt”. Almqvist, *Amorina*, s. 207.

<sup>291</sup> “[D]ie Dichtkunst müßte noch um ein Paar Sterne höher wohnen als jede Geschichte”. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 200 (X §58).

annorlunda, menar Jean Paul. Där kan denna gudamänniska vandra utan förklädnad, och berör oss därför mer.<sup>292</sup>

Här återfinns något av Amorinafigurens tragik, anser jag, då ingen människa med sunt förnuft i romanen förmår uppfatta det mått av högsta kraft och största kärlek som utmärker henne i romanens slutscener. Endast Johannes ser solnärheten i hennes nakenhet och kallar henne "solbarn", men av sin far, juridisk expertis och av Rudman betraktas hon som en fjolla, en gudsförnekerska och en "köttunge". Denna oförmåga att se rätt gäller i Jean Pauls resonemang egentligen vid mötet med den mest skurkaktiga karaktären, vilken enligt honom sällan uppträder i sin rätta hamn. Problematiken erinrar om mötet mellan Rudman och Amorina, där han förklätt sig till Herman. Jean Paul hävdar nämligen att på samma gång som gudamänniskan kan kasta av sig slöjan i dikten, måste djävulen sätta på sig en vacker mask.<sup>293</sup>

Jean Pauls tankegångar i det tionde programmet kan på flera punkter bidra till en ny förståelse av *Amorina*, men framför allt kan de modifiera bilden av Amorina som ett offer för omständigheter över vilka hon själv inte rå. Denna delvis nya tolkning av hennes offerfunktion låter sig också utan problem fogas till hennes kristna världsåskådning. Samtidigt är det värt att notera den dynamik i romanen som Jean Pauls diskussion inte rymmer. Såväl Amorina som Johannes utvecklas tydligt under romanens gång som karaktärer, och hennes allt mer förklarade livsväg antar drag av exempel. Amorina blir så något mer än en figur i ruskig legend – hon blir en symbol för all mänsklig strävan efter ett uppgående i "det Ena". Vad Johannes beträffar, vinner hans karaktär i betydelse när han på detta sätt

---

<sup>292</sup> "Wandelte ein Gottmensch durch die Welt, würde aber als solcher erkannt –: sie [världen, min anm.] müßte sich vor ihm beugen und ändern. Allein eben nur im Gedichte geht er unverhüllt, ohne drückende Verhältnisse mit dem Zuschauer, und darum trifft er jeden so sehr; für den Messias der Messiadie gibt es auf der Erde keinen Judas." Ibid., s. 204 (X §58).

<sup>293</sup> "Hingegen der unmoralische Charakter kann sich auf dem Musenberge nur durch ein angenommenes moralisches Surrogat fristen und durchhelfen. Folglich wie im Gedichte die Gottheit den dunkeln *Flor* abwirft, so nimmt darin der Teufel die schöne *Larve* vor; und den glänzenden Schein, welchen die Wirklichkeit jener entzog, hängt die Poesie blos diesem um." Ibid. (X §58).

utvecklas till Amorinas absoluta motpol.<sup>294</sup> Så är också hans befielse den rakt motsatta när han som best sjunker ner i materien.

## Jean Pauls diskussion om humor

En aktualisering av Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* bidrar till den diskussion som länge förts om de olika romanfigurernas inbördes förhållande i *Amorina* genom att den kan kasta ljus över den komiska potential deras utveckling har. Det betyder att den problematiska expansion som tidigare beskrivits kan relateras till Jean Pauls diskussion om fyra möjliga karaktärstyper. Frågan här gäller alltså hur en ur texten utläsbar språklig dynamik kan knytas till en samtida diskussion om gestaltning av romanfigurer.

Det är ingen slump, menar jag, att den mest problematiska expansionen äger rum under möten och samtal mellan så kraftfyllda karaktärer som Amorina respektive Johannes å ena sidan och så svaga eller rent nollställda personer som Rudman respektive doktor Libius å den andra. Men varför realiseras dessa ideala polers möte med den krassa realiteten så skrattretande? Hur kan repliker som ”näcken, så jag pinas”, ”högst snaskigt, jag får qvabbel” eller ”du köttunge, är du inte säll här i buskarna hos mig” härledas till en viss struktur i romanen?

Här kan det sjunde programmet i *Vorschule der Ästhetik* ge värdefull hjälp, anser jag. Som bekant är en av huvudtankarna där att spänningen mellan ändligt och oändligt inte bara är något tragiskt, utan att den också kan anta komiska drag. Själva insikten om de ändliga pretentionernas futtighet inför det oändliga kan locka till skratt. Till sin verkan står humorn därmed nära det sublimes på så sätt

---

<sup>294</sup> En läsning som beaktar diskussionen om karaktärer i det tionde kapitlet av *Vorschule der Ästhetik* ger en delvis ny bild av Johannesgestaltens funktion i *Amorina*. Se Olssons uppfattning att Almqvist ville visa en ”karaktärsutveckling i himmelsk eller helvetisk riktning.” Olsson, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok*, s. 238. Intressant nog använder Jean Paul begreppen ”solnära” och ”solfjärran” i sin diskussion om de starka karaktärernas möjliga utvecklingslinjer, vilket påminner om Amorinas beskrivning av sig själv och Johannes som ”solbarn” respektive ”månbarn”. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 210 (X §60).



att den förgör det ändliga genom att kontrastera det mot idén. Denna totaliserande aspekt av humorn beskriver Jean Paul som en humoristisk parallell mellan realism och idealism, kropp och själ, inför den oändliga ekvationen – en parallell som han också kallar en dårskapens tvillingstjärna över mänskligheten.<sup>295</sup>

Jag uppfattar mötet mellan doktor Libius och Johannes som en sådan humoristisk parallell mellan realism och idealism. Parallellen skulle då bestå i att den senares ångest och existensiella frågor enbart bemöts av den förres egocentrism och jordnära svar. Det att Johannes' ångest – hur överklig, överdriven och uppskruvad den än kan tyckas – bara framkallar så självömkande påståenden som ”jag är värre deran än en kalkon som stoppas” hos doktor Libius framstår i det sammanhanget mer som en strukturellt betingad motsättning än som ett skärande stilbrott. Bakom det konfliktartade i mötet mellan Johannes' utbrott och Libius' svar ligger en hel estetik, på så sätt att romanfigurerna gestaltar en konflikt mellan mänsklig idealism och realism.

Kontrasten mellan Johannes och Libius är komisk, men humoristisk i jeanpaulsk mening blir den först inför en oändlig ekvation – i *Amorina* det implicita hypogrammet ”lammet som tvättar bort våra synder genom sitt blod”. Den konversion som verkar i textpassagen efter den problematiska expansionen är ett exempel på humor, då ju begrepp som idealism och realism, högt och lågt, där förlorar sin betydelse inför det oändliga. I *Amorina* har detta gestaltats i romanfigurerna Johannes' och doktor Libius' absurda samtal om nåden och förtappelsen i ljuset av ett hypogram som förkunnar att hela mänskligheten kan få del av lammets blod.

En liknande dynamik uppvisar också mötet mellan Rudman och Amorina, där den humoristiska parallellen mellan kropp och själ inför evigheten nästan är övertydlig, menar jag. Men då måste frågan ställas om den änglalika Amorina verkligen skulle kunna tillskrivas ett mått av dårskap. Kan hon jämföras med Rudman i sitt oförnuft och tillsammans med honom anta formen av den dårskapens tvillingstjärna som Jean Paul talar om? Faktiskt är det så att den karaktär i romanen som växer i styrka och kraft är märkligt blind i detta möte – och det är

---

<sup>295</sup> För betydelsen av detta program vad beträffar den komiska strukturen i *Amorina*, se Olsson, C.J.L. *Almqvist före Törnrosens bok*, s. 299ff.

just här, i stark kontrast mot den cyniske Rudman, som den svärmiska Amorina blir skrattretande. Konflikten mellan den bild läsaren har av Rudman som en sann roué och den felaktiga bild Amorina har av honom som en återuppstånden lockar till skratt. Humoristiskt blir det hela emellertid först när expansionen av tecknet /lamm/ överskuggas av den konversion som hela den bibliska lammsymboliken erbjuder. Den problematiska expansionen gör med andra ord situationen komiskt spänningsfylld, medan den konversion som /Guds lamm/ erbjuder lyfter den till humorns nivå.<sup>296</sup>

Det är värt att notera att de passager i *Amorina* som hittills undersökts bygger på kontrasten svag/stark och inte den kontrast mellan ond/god som Jean Paul också talar om i detta sammanhang. Amorinas och Johannes' möte i dårhuscellen rymmer ingen komik, än mindre någon jeanpaulsk humor. Det skulle också vara svårt att göra scenen skrattretande, menar jag. Det eviga tematiseras ju direkt i samtalen, och romanfigurerna utmärks båda av en form av idealism i den meningen att de är lika fjärran allt jordiskt. En kombinationsmöjlighet som återstår, men som inte utnyttjas i romanen, är emellertid ett möte mellan Johannes och den gode, men svage brodern Herman.

### **Jean Pauls roman *Titan* (1800-1803)**

Jean Pauls betydelse för *Amorina* bör inte reduceras till några tankegångar i ett par kapitel av *Vorschule der Ästhetik*. Eftersom det finns stora likheter mellan de teorier om litteratur som Jean Paul framför där och de texter han själv författade, och då hela hans tidigare författarskap bildar en grund för dessa diskussioner och ofta tjänar som en form av exempelsamling, kan också en roman som *Titan*

---

<sup>296</sup> Jämför här Hallgrens beskrivning av Amorina som en kvinnlig don Quijote, "där troheten mot riddaridealen utbyts mot det kristna helgonets Gudshängivelse och missionsnit." Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 123. I motsats till Hallgren uppfattar jag den religiösa symboliken här mer som en förutsättning för en humoristisk dynamik än som ett föremål för eventuell komik.

vara av intresse för vår förståelse av *Amorina*.<sup>297</sup> Det kan visserligen tyckas betänkligt att föra samman de båda verken då de är så olika. *Titan* är på flera sätt är en typisk "Bildungsroman" med alla implikationer det för med sig – under romanens mer än åttahundra sidor växlar platsen för handlingen mellan en paradislignande ö i norra Italien, huvudstaden och hovet i ett litet tyskt furstendöme, världsstaden Rom, kusten vid Sorrento och det tyska hovet igen. En mängd personer introduceras och försvinner; så hinner till exempel hjälten förklara sin eviga kärlek till tre kvinnor under handlingens gång (och avböja en fjärdes inviter). Kontrasten mot *Amorina* med dess koncentration, strama struktur och intensitet är uppenbar. Likaså är temat ett annat – som "Bildungsroman" beskriver *Titan* huvudpersonen Albanos personliga utveckling, hans långa väg till insikt (vem barn han är och vilka plikter som väntar honom), till makt (från lantligt anonym uppväxt till furstetronen) och till fullkomlighet (det svärmiska, patetiska och revolutionära slipas bort, och fram träder en klok, balanserad och enhetlig karaktär). Romanen beskriver alltså en utveckling som ska ligga till grund för en ordnad, balanserad och lång livsgärning – ytterst ett avkall på allt "titaniskt". Jean Paul själv lär också ha sagt att romanen hellre bort heta *Anti-Titan*.

Den utveckling Albano genomgår främjas av hans möten med en rad romanfigurer, vilka alla framkallar medkänsla, motvilja eller rent förakt hos honom. Där är den cyniske nihilisten Roquairol, som först omfattas av en svärmisk vänskap och sedan med moraliskt avståndstagande; där är dennes blida och sjukliga syster Liane, vars hinsideslängtan rör Albano djupt men som livsväg betraktad förkastas för hans egen del; där är den liderlige och rangsjuke Bouverot, som traktar efter ministerdottern Liane i hopp om titel; där är den store humoristen Schoppe, vars skarpa blick för allt världsligt och ofullkomligt hjälper Albano till smärtsam insikt om livets komplexitet, och som mot slutet dör efter att ha satts på dårhuset. I slutet av romanen håller berättaren själv ett slags bårtal över Schoppe

<sup>297</sup> Se Heinrich Bosse, *Theorie und Praxis bei Jean Paul*. § 74 der "Vorschule der Ästhetik" und Jean Pauls erzählerische Technik, besonders im "Titan", Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Band 87 (Bonn, 1970), s. 39-216, för en jämförande studie av *Vorschule der Ästhetik* och *Titan*.

där denne framställs som en humorist höjd över alla jordiska motsättningar, en man som sökte varat bakom allt sken.<sup>298</sup>

Schoppegestalten är en av romanens mest fascinerande, trots att han inte spelar någon framträdande roll. Fokus ligger ju på Albanos utveckling mot det klassiskt upphöjda, ett slutmål som kontrasterar starkt mot Schoppes don Quijote-liknande öde. Det framgår också med all tydlighet att det inte är romanfiguren Albanos slutmål som är intressant vid en jämförelse mellan *Titan* och *Amorina*. Utvecklingsgången i det senare verket är den rakt motsatta – från all balans och ordning till vansinne och död. Detta gäller Amorina själv, Johannes, Rudman och i viss mån också Herman. Ändå har det länge hävdats att just *Titan* varit av betydelse för Almqvist under koncipieringen av *Amorina*.<sup>299</sup> Tidigare forskning har uppehållit sig vid likheter mellan de respektive romanfigurena, till exempel har likheten mellan Lianes och Amorinas hinsideslängtan påpekats, liksom Johannes' närhet till Roquairol-figurens nihilism.<sup>300</sup> Vill man, kan man också se spår av Albano i den gode brodern Herman och av Bouverot i den onde brodern Rudman. Här tar jag emellertid inte upp sådana likheter vad avser figurerna utan en annan aspekt av almqvisttextens relation till *Titan*. Jag vill göra gällande att *Amorina* som verk betraktat aktivt ansluter sig till och vidareutvecklar en central problematik i *Titan* och att detta förhållande tydligt markeras i

---

<sup>298</sup> "Nun hast du hienieden geendigt, strenger, fester Geist, und in das letzte Abend-Gewitter auf deiner Brust quoll noch eine sanfte, spielende Sonne und füllte es mit Rosen und Gold. Die Erdkugel und alles Irdische, woraus die flüchtigen Welten sich formen, war dir ja viel zu klein und leicht. Denn etwas Höheres als das Leben suchtest du hinter dem Leben, nicht dein Ich, keinen Sterblichen, nicht einen Unsterblichen, sondern den Ewigen, den All-Ersten, den Gott. – – Das hiesige *Scheinen* war dir so gleichgültig, das böse wie das gute. Nun ruhest du im rechten *Sein*, der Tod hat vom dunkeln Herzen die ganze schwüle Lebens-Wolke weggezogen, und das ewige Licht steht unbedeckt, das du so lange suchtest; und du, sein Stral, wohnst wieder im Feuer." Jean Paul, *Titan*, s. 428f (Band 9, cykel 139). Här och i fortsättningen citerat efter Jean Paul, *Titan*, Jean Pauls Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Eduard Berend, Abteilung 1, Band VIII-IX (Weimar, 1933).

<sup>299</sup> Se Holmberg, "Några motiv i *Amorina*", s. 88f, där ett flertal av de beröringspunkter som jag tar upp mellan *Titan* och *Amorina* redan har noterats.

<sup>300</sup> Se Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 120ff, där också influenser från Jean Pauls roman *Die unsichtbare Loge* (1793) behandlas.

texten genom vissa återkommande markeringar. Jean Pauls text skulle därmed tjäna som en väsentlig intertext i sammanhanget. Tolkningen av det till synes absurda, eller snarare förståelsen för att texten i *Amorina* verkar så absurd, underlättas alltså av att det i texten finns hänvisningar till en föregående text, som i sin tur behandlar en likartad problematik. Här nedan vill jag ringa in några av de viktigaste allusionerna, vilka jag sedan sätter in i en större tematik, gemensam för både *Amorina* och *Titan*.

Ett återkommande motiv i *Titan* är den falska identiteten – till exempel ombeds Liane under en nattlig fest i hovparken att klä ut sig till prinsessan Idione för att överraska dennas syster, den nyförmälda furstinnan.<sup>301</sup> Så härmar också libertinen Bouverot Albanos röst för att under ett samtal med den tillfälligt blinda Liane kunna spela hennes hjärteväns roll.<sup>302</sup> Efter Lianes död ombeds Idione att klä ut sig till den avlidna för att på det sättet kunna uppenbara sig inför den halvt vansinnige Albano och skänka honom ro.<sup>303</sup> Roquairol, slutligen, bedrar och förför Albanos älskade Linda under ett nattligt möte i en berså, något han kan göra då Linda är nattblind och han själv kan härma Albanos röst.<sup>304</sup> Den dynamik som den falska identiteten öppnar för utnyttjas också i *Amorina*, när Rudman antar sin döde brors skepnad för att kunna komma Amorina nära, eller när doktor Libius låter vännen Fyring träda fram inför Amorina, samtidigt som vännens syster spelar Amorinas döda moder givande sin välsignelse av en framtida förbindelse mellan Amorina och Fyring. Dessa andeuppenbarelser påminner om de fabricerade syner som ofta återkommer i *Titan*, bland annat genom den förmodade farbrodern till Albano, en man som ständigt jagar sin brorson med uppenbarelser, gengångare och andar.<sup>305</sup> Men också den döende furstesonen, vällusten Luigi, plågas av arrangerade syner, i vilka hans fader uppenbarar sig och varslar sonen om en snar död.<sup>306</sup> Samtidigt är ”äkta” syner ett vanligt motiv i *Titan* – Liane kan till exempel

---

<sup>301</sup> Jean Paul, *Titan*, s. 68ff (Band 9, cykel 76).

<sup>302</sup> *Ibid.*, s. 112ff (Band 9, cykel 85).

<sup>303</sup> *Ibid.*, s. 186ff (Band 9, cykel 98).

<sup>304</sup> *Ibid.*, s. 367ff (Band 9, cykel 128).

<sup>305</sup> *Ibid.*, s. 40ff (Band 8, cykel 7), s. 231f (Band 8, cykel 51), s. 361f (Band 8, cykel 59) och s. 248f (Band 9, cykel 108).

<sup>306</sup> *Ibid.*, s. 340 (Band 9, cykel 123).

förnimma en död väninnas närvaro och hennes budskap om ett snart återförenande, liksom också Albano i drömmen kan möta den döda och nu saliga Liane.<sup>307</sup> Mönstret går igen i *Amorina*, när Amorina i den femte tidens sjunde tavla skådar den döde Herman och sina återförenade föräldrar:

#### AMORINA

O underljufva Syn, du åter komma!  
Hvad är det? sir jag icke andelanden,  
De himlatrakter? O .. jag Herman siar,  
Förvandlad – upplyst – nu sig lik som fordom –  
Framför mig fjärran stående mig vinkar  
Hans höga ståtliga Gestalt! försvunnen  
Är denna hemska Irrbild af min Herman,  
Som mig till jorden krossade. Hvad sir jag?  
Ach Moder, Moder min, du, också du  
Så säll och hög – mig blir det ljuft till sinnes –  
Mig är, som skänkte Christus mig Er åter,  
Sen allt i verlden nu förgåtts – det är,  
Som ser jag mig uppstånden invid randen  
Utaf en Graf – [...].<sup>308</sup>

Ett gemensamt drag för de motiv som hittills redovisats är att de – såväl i *Titan* som i *Amorina* – tematiserar och i sig åskådliggör konflikten mellan sken och verklighet.<sup>309</sup> Denna tematik är av central betydelse i *Titan*, där Albanos utveckling till en mogen och upphöjd karaktär handlar om att kunna se bakom livets sken och bedräglighet, såväl i hovlivet som i det mänskliga livet överhuvudtaget. Albano är i romanens slutscener fullkomligt klarsynt, utan att detta skulle implicera något slags nykter realism – han vet vad som hör livet till utan att vara främmande för det himmelska. Denna mognad uppnår ingen av romanfigurerna i *Amorina*, vilket inte är ägnat att förvåna då det är Amorinas öde som är satt i fokus. Tvärtom, en viktig

<sup>307</sup> Ibid., s. 393f (Band 8, cykel 66), s. 177 (Band 9, cykel 96).

<sup>308</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 282f.

<sup>309</sup> Se Bosse, *Theorie und Praxis bei Jean Paul*, s. 217-241, för en längre undersökning av speglingstematiken i *Titan*.

förutsättning för att mötena mellan till exempel Amorina och Rudman ska verka komiska är ju att Amorina saknar denna klarsyn. I takt med att hon närmar sig det himmelska blir hon allt mer främmande för det jordiska och blir i denna ”utomjordiska” position rätt lik humoristen Schoppe, som till sist drivs in i vansinnet av bland annat fichteansk subjektstilfilosofi. Därför är scenen i dårhuset intressant, när Albano kommer för att befria Schoppe – är Schoppe galen och världen klok, eller är det möjligen tvärtom?<sup>310</sup> Samma tvetydighet häftar vid Amorina i dårhusscenerna i *Amorina*, när hon svarar ”Christus” på fångvaktarens fråga om vem som försökt hjälpa henne ut ur hennes cell:

#### AMORINA

Mig sände Christus hjälp till lif och frihet.

#### VAKTMÄSTAREN

Hon! skall hon också bespotta Herran? kan hon ännu begripa något vett, så hör: Gud har insatt Öfverheten, Öfverheten har nedsatt DanviksHospitals-Styrelsen, besagde Styrelse har tillsatt mig. Jag har satt kedjor på henne – fördenskull har Gud satt kedjor på henne. Nu säger hon, Gud har rifvit kedjorna af henne – så skulle då Gud göra emot sig sjelf! – karnalje; men jag glömmmer att hon är galen.<sup>311</sup>

Också till synes oviktiga motiv i *Amorina* vinner i betydelse, genom att de som allusioner på *Titan* kan inordnas i den problematik som frågan om sken och verklighet öppnar för. Det altare ute i skogen, där Amorina bränner sin älskades lockar som ett offer till en högre kärlek, Guds kärlek, kan vid en första läsning te sig som något ganska överdrivet och patetiskt i verkets scenografi, men det kan också tolkas som en indikation på närheten till det altare i hovparken där Albano svär Roquairol evig vänskap.<sup>312</sup> Altaret i *Amorina* anknyter därmed till Albanos utveckling mot en allt strängare klarsyn – han kommer att bryta denna vänskap, då det visar sig att Roquairol inte är den starka och rena själ han tror honom vara. Liksom Albano under sin

<sup>310</sup> Jean Paul, *Titan*, s. 405ff (Band 9, cykel 135).

<sup>311</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 292f.

<sup>312</sup> Jean Paul, *Titan*, s. 231ff (Band 8, cykel 51).

utveckling offerar ungdomlig (och blind) idealism, offerar Amorina i den andra tidens tionde tavla den svärmiska kärleken för en högre kärlek:

Hon nalkas Altaret.

Orenat glansen af vår kärlek? Gud i himlen  
Mig svara dock! Vår trofasta, vår hvita kärlek  
Hur kan den orenas? .. Jag ser ett fall, jag ser det –  
Om Herman och om jag – om Vi hvarandra älska  
Mer, än vi älska Herran Gud! då sker det, sker det,  
Då mulnar fromma Blomsterhimmeln! Herman, Herman,  
Ha vi hvarandra älskat mer, än Gud? Vi måste  
Bestämdt förhindra detta! Renas, renas måste  
Vi, hör du friska Lejon –<sup>313</sup>

Också den fågel som flaxar runt en smula opåkallat i skogen vid Mälarens strand, papegojan Babby, kan läsas som en allusion på en scen i *Titan* och därmed fogas in i ett större komplex gällande sken och verklighet. Fågeln avslöjar Rudmans karaktär, trots att den endast upprepar hans ord – ekot säger sanningen om den som talar. Den talande kaja som uppträder i Roquairols skådespel kort före hans självmord inför öppen ridå talar egentligen inte (dess röst är den buktalande farbroderns), men det den säger rör livets bedräglighet: livet bedrar, men scenen gör det inte.<sup>314</sup> Här kan papegojan tjäna som en i romanen tidigt inlagd indikation på att Rudman i likhet med Roquairol är en omoralisk och farlig karaktär, menar jag. I båda fallen ”säger” fåglarna sanningen om dem:

EN RÖST grof och ihålig,  
uppifrån ett Träd.

Rudman – Si bror Rudman!

RUDMAN

---

<sup>313</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 114.

<sup>314</sup> ”[I]m Leben wohnt Täuschung, nicht auf der Bühne.” Jean Paul, *Titan*, s. 365 (Band 9, cykel 127).



Du satans röst, huru länge skall du ännu skårra? usling, gäckta mig ej!

RÖSTEN

Usling, gäckta mig ej!

RUDMAN

Hu, du förfaslige! Vore dock dessa furur mera genomskinliga, så jag kunde se djefvulen!

RÖSTEN

Se Djefvulen!!<sup>315</sup>

Även en sådan ofta uppmärksammas scen som den första tidens femtonde tavla, där Amorinas reaktion på moderns död tematiseras, kan uppfattas som en allusion på ett liknande motiv i *Titan*. Som motiv ”spelad eller äkta sorg” fyller den i *Amorina* funktionen att kontrastera doktor Libius’ känslolösa reaktion på hustruns död mot Amorinas ordlösa allvar. Omgivningen kondolerar änklungen och förfasar sig över dotterns onaturliga kyla, efter det att läsaren har sett Amorina vägleda sin mor in i döden genom att tala ord om det eviga livet till henne. Motivet återfinns i *Titan*, när Albano upprörs över hovets lika välregisserade som ytliga sorgemanifestationer efter den gamle furstens död. Albano gråter innerligt av medlidande med furstens dotter Julienne, och inte över fursten – han vet ännu inte att det är hans egen far och att hon är hans syster.<sup>316</sup>

Ett sista exempel på hur *Titan* kan fungera som en intertext under läsningen av *Amorina* erbjuder porträttet av Amorinas föräldrar. Under en första läsning kan förekomsten av ett sådant porträtt i prästgården tyckas märklig, och rent löjlig blir handlingen när porträttet indirekt orsakar moderns död. Men mot bakgrund av *Titan* och den funktion som porträtten fyller där vinner denna porträttscen i betydelse, på så sätt att frågan om sken och verklighet aktualiseras – ett tema som texterna har gemensamt. Ett porträtt i sig kan sägas gestalta denna konflikt, då det som avbildning aldrig kan gå utöver sin teckenstatus, men ändå hänvisar till en verklighet. Frågan är bara hur tecknet brukas – i *Titan* används ett antal porträtt av Albanos förmente farbror för att bedra och fabricera syner, medan Schoppe använder ett

---

<sup>315</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 30f.

<sup>316</sup> Jean Paul, *Titan*, s. 134ff (Band 8, cykel 30).

porträtt som ett led i sin argumentation för Albanos riktiga börd, där den döda furstinnans ungdomsporträtt spelar en stor roll.<sup>317</sup> Också i *Amorina* fyller porträttet av modern och fadern en roll som tecken på börd, även om denna betydelse överskuggas av den dramatiska olycka som är följden av att Amorina önskar visa det för sin moder. Liksom porträttet talar sanning, då den man som avbildas där inte är doktor Libius utan Amorinas riktiga far, så talar också Amorina sanning eftersom det omilda mötet med porträttet verkligen ”änlagör” modern:

FRUN

Min dotter tala, tala. Vore jag så  
Så mjuk, så klar som du, då blef jag frisk.

HENRIKA

Du skall det bli; du blifva skall som fordom,  
Så skön, som fordom på din egen tafla.  
Du kan det, ty du är det innerst ännu;  
Ach, jag vill visa dig, hur sjelf du stod  
En gång framför min Far, så himlagod.

Hon skyndar till skåpet.

FRUN

Nej, nej, O nej – det passar icke hit,  
Mitt barn, låt bli – den Målningen ej passar!

HENRIKA

Jo, jo, Ach jo – så himlagod du nu  
Skall åter bli, då du dig sjelf får skåda!

FRUN

För Guds skull nej! jag vill ej se det, hör mig,  
Den taflan har ej mening här. Lyd, lyd mig!

HENRIKA stiger upp.

Min Moder blid, det skall dig änlagöra.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Ibid., s. 304ff (Band 9, cykel 117), s. 334ff (Band 9, cykel 122), s. 426 (Band 9, cykel 139), s. 432ff (Band, cykel 141).

<sup>318</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 66.

Fler allusioner på scener ur *Titan* låter sig säkert finnas, men här vill jag undersöka de olika motivens funktion i *Amorina*. I ett avseende kan de betraktas som medvetna inkongruenser genom att de tvingar läsaren att begrunda vad som är verkligt och vad som är skenbild och hur vissa scener i verket egentligen ska tolkas. Scenen där Rudman lurar Amorina att tro att han är hennes älskade Herman är här ett gott exempel. Rudman tilltalar Amorina med ”köttunge” och gör henne därmed rättvisa, utan att själv inse det. Liksom en gång Kristus är Amorina i köttet, ännu bland människor. Amorina å sin sida tilltalar Rudman/Herman med orden ”lamm” och ”lejon” i tron att han är kommen från himmelen. Men symboliken är omvändbar – även en djävul kan ju dölja sig under masken av ett lamm. Också de motiv som anförts ovan ställer enligt min mening läsaren inför den här typen av svårigheter, må vara att de inte är lika komplexa som mötesscenen ovan. Vad beträffar altaret ute i skogen eller papegojan Babby kan man mycket väl hävda att de lätt låter sig inordnas i en övergripande läsning – textens mening störs aldrig, och läsaren tvingas inte söka efter en viss signifikans. Jag vill emellertid hävda att den läsare, som väljer att tolka Amorina som en kristuslik gestalt, ändå får svårigheter med omsvärmade altare, bortflugna papegojor, allehanda förklädnader, falska andesyner och dårhusscener. Sådana ting hör helt enkelt inte till helgonlegendens rekvisita, och läsaren måste ställa sig frågan varför de överhuvudtaget finns med i texten.

Trots att de motiv och scener som behandlats ovan framstår som mycket märkliga, erbjuder de i form av allusioner en hjälp att tolka *Amorina* som helhet betraktad, menar jag. *Amorina* anknyter därmed till en föreliggande text och en där fördiskussion. De läsare som kunde sin *Titan* – och de var ändå inte så få under det tidiga 1800-talet – såg att Almqvists text i viss mån är en replik, eller en motbild om man så vill, till Jean Pauls verk. Vad Almqvist gör är ju att med Liane och Roquairol som utgångspunkt ge en i jeanpaulsk mening verkligt titanisk bild av världen. Frågan om sken och verklighet, som så smärtsamt upplevs av Albano i *Titan* och som förbereder honom på en lång livsgärning, vinner en ny aktualitet i det existensiella drama, som spelas upp med Amorina och Johannes i huvudrollerna.<sup>319</sup> Att så

---

<sup>319</sup> De många liknande motiv som framträder vid en jämförelse mellan *Amorina* och *Titan* tyder på ett för de båda verken gemensamt tema angående sken och

konsekvent framställa världen som sken, vilket faktiskt görs i *Amorina*, kräver mod. Man kan ställa sig frågan om den svenska publiken var mogen för ett sådant försök, och om inte allusionerna på *Titan* också tjänar som försvar av dessa estetiska normbrott – där Jean Paul har börjat, kan Almqvist fortsätta.

### Romanfiguren Liane i *Titan* och *Amorina*

I det föregående avsnittet diskuterades det som jag uppfattar som en intertextuell relation mellan *Titan* och *Amorina*. Jag ställde också frågan vilken funktion dessa motiv och scener kunde ha, förutom att indikera närhet, och framförde tesen att de knyter Almqvists text till den centrala frågeställning i *Titan* som gäller förhållandet mellan sken och verklighet. Här nedan vill jag lyfta fram en av romanfigurerna i *Titan*, den unga och sjukliga Liane, och då undersöka i vilken mån skildringen av henne kan öka förståelsen för Amorinas livsöde.<sup>320</sup>

Jag har redan understrukit att Albano och Amorina vandrar helt skilda livsvägar men att Lianes och Amorinas livssituation i mycket överensstämmer med varandra. Albano vinner världen, väl medveten om dess bedräglighet. Han väljer i romanens slutscener att verka i livet, utan att förlora tron på det eviga livet. Liane däremot förnekar livet, då hon tidigt känner sig kallad till livet efter döden. Detta leder henne så småningom i konflikt med Albano, som älskar henne djupt, men än mer med sin far, som har helt andra planer för henne. Lianes

---

verklighet. Så säger papegojan Babby sanningen om Rudman, när hon pladdrande upprepar hans tilltal till henne; det porträtt som orsakar Amorinas moders död visar de närvarande personerna (familjen Libius) den sanne fadern; Rudmans tilltag att erövra Amorina, förklädd till Herman, är en förvrängning av dennes uppriktiga och rena kärlek; Amorinas samtal med Johannes i dårhuscellen rör nåden och inte förkastelsen som ju blev Libius' slutsats; scenen där Fyring introduceras av fru Libius' ande (spelad av en tjänsteflicka) är en parodi på den äkta kärlek som Amorinas mor känner för sin dotter. Alltsammans är speglingar, ekon och omvandlingar, men vad som är original och vad som är falsifikat är aldrig oklart, menar jag. För en kort översikt över motivet med den gåtfulla börden i Almqvists författarskap, se Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika*, s. 38ff.

<sup>320</sup> Förhållandet har uppmärksammats tidigare i Holmberg, "Några motiv i *Amorina*", s. 88f och av Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 120-127.

roll i Albanos mognadsprocess kan inte underskattas; hon är huvudpersonen i den svärmiska fas han genomgår under romanens inledande fyrahundra sidor. En kort presentation kan vara på sin plats:

När läsaren står inför romanens femte jubelperiod har hjälten Albano presenterats, en ung man, som av sin far placerats i en fosterfamilj på landet, men som nu står i begrepp att börja sina studier i furstendömets huvudstad. Bakom sig lämnar Albano ett idylliskt familjeliv och en svärmisk barndom i naturens sköte. Framför honom väntar den vuxne mannens uppgifter: introduktion vid hovet och de första stegen i det borgerliga och adliga umgängeslivet. Denna övergång gestaltas i form av en kris. Albano, som äger ett alltför mjukt och känsligt hjärta, chockeras över världens förljugenhet. Under de följande trettio sidorna av romanen vadar så läsaren genom en formlig flod av tårar från en mängd romanfigurer: längtans tårar, sorgens tårar, medlidandets tårar, salighetens tårar. Där inga tårar fällt resulterar världens fiendlighet i ömmande hjärtan, suckande hjärtan och döende hjärtan. Detta vore emellertid ingen Jean Paul-roman om inte en mycket okänslig doktor Sphex hade introducerats, vilken under förberedelserna av ett vetenskapligt experiment framkallar ett gapskratt hos sig själv i akt och mening att samla upp lite av sin egen tårvätska. När samme man berättar om en patient – den av Albano hemligt älskade Liane – som under en häftig sinnesrörelse blivit blind, faller hustrun ett par sentimentala tårar, vilka av doktor Sphex snabbt samlas upp till fromma för forskningen. I stark kontrast till alla sensibla hjärtan, och inte minst till just den scen där Liane förlorar synen – den gamle fursten liggande på lit de parade med hjärtat uttaget och balsamerat – uttrycker doktor Sphex sin sorg över det faktum att han inte fått lägga furstehjärtat till sina preparat, då det var stort och mycket ”singulärt”.<sup>321</sup> Tillvägagångsättet är typiskt för Jean Pauls berättarkonst, menar jag, när de känslolösa tårar och hjärtessmärter här så tydligt kontrasteras mot tårvätskan som just vätska, hjärtat som just muskel.

Jag vill se denna märkliga spänning mellan känsloläge och kroppsdela i ljuset av Jean Pauls humoristiska estetik och då uppfatta den som ett exempel på den humorns parallell mellan idealism och realism inför den eviga ekvationen som diskuteras i *Vorschule der*

---

<sup>321</sup> Jean Paul, *Titan*, s. 150 (Band 8, cykel 33).

*Ästhetik.* Spänningen mellan doktor SpheX' kommentarer om furstens intressanta hjärtmuskulatur å ena sidan och Lianes känsliga hjärta å den andra är komisk, men var skulle då den eviga ekvationen återfinnas? Kanske i det faktum att så mycket av tårarna och hänvisningarna till hjärtats tillstånd har att göra med furstens död och med döden och det eviga livet överhuvudtaget. Tidigt faller nämligen Schoppe en respektlös kommentar om att det är lika svårt att avgöra om en furste lever som att fastställa om han har dött – kylan, stelheten och föruttelsen är helt enkelt inte bevis nog.<sup>322</sup> Kommentaren är typisk för den samhällskritiska tendensen i många av Jean Pauls romaner – hur kan man avgöra om en furste har dött fysiskt, då så många av dem tidigt förlorar livet i själslig mening?

Samtidigt pekar allt detta på en central fråga för huvudpersonen Albano – hur kommer hans fortsatta liv nu gestalta sig sedan han lämnat barndomens trygghet bakom sig? Frågan ställs på sin spets när han under en tidigt arrangerad spöksyn tycker sig höra en röst som uppmanar honom att ta emot en krona. För Albano är denna uppmaning inte helt entydig och han ställer sig frågan om detta betyder ärans lagerkrans, försakelsens törnekrans eller maktens järnkrona.<sup>323</sup> Liane, den kvinna som Albano älskar så högt utan att ännu ha sett, har i alla fall valt försakelsens väg. I sin känslighet och sin höga etik är hon helt främmande för sin fader, ministern, och dennes hovmannasjäl. Hennes tårar, medlidande och den därmed förbundna blindheten förädlar henne och gör henne i Albanos ögon kristuslik. Lianefigurens närhet till Kristus tematiseras också under Albanos första besök hos hennes föräldrar, då det visar sig att hennes mor sedan länge fogat sig under sitt öde i ett livlöst äktenskap. Men där modern säger sig bära sitt kors med jämnmood, tycks dottern uppfyllas av en salig smärta från alla de sår livet tillfogar henne. Så

---

<sup>322</sup> "[...] wenn man verstorbene Herren, gleich ihren toden Soldaten, noch als lebendige in der Liste fortführt: so kann man fast nicht anders; denn da es bei Großen überhaupt so verdammt schwer zu erweisen ist, daß sie leben, so ists auch nicht leicht auszumitteln, wenn sie todt sind; Kälte und Unbeweglichkeit und Fäulnis beweisen zu wenig." *Ibid.*, s. 131 (Band 8, cykel 28).

<sup>323</sup> "Welches Schicksal zieht mir entgegen! dacht' er. 'Nimm die Krone!' hatte jene Stimme gesagt; – 'welche?' fragte aufstehend sein ruhmduertiger Geist und untersuchte kühn, ob sie aus Lorbeeren oder Dornen oder Metallen bestehe." *Ibid.*, s. 134 (Band 8, cykel 30).

som en drottning betraktar såren från de skavande smyckena på kröningsdagen med tillförsikt eller så som barnet glömmet dagens blåmärken under drömmen, hänger sig Liane åt livets smärtor, menar modern.<sup>324</sup> Denna skildring av dotterns radikalitet, där sår sätts i samband med en kröning och en krona, tycks anspela på Kristi sista dagar. Intrycket förstärks när Albano under besöket hos Lianes mor sedan får se det kristushuvud som Liane tecknade på samma dag hon drabbades av blindhet och hennes sista lektyr som seende: Friedrich Gottlieb Klopstocks *Der Messias* (1748). Jag uppfattar allt detta – tecknen på Lianes saliga fromhet, Schoppes vanvördiga ord om att vara död redan i livet samt Albanos tankar om framtiden – som en indikation på en viktig intertext i *Titan*, nämligen Kristi ord om lärjungeskapets krav i Matteus 16:24ff:

”Om någon vill gå i mina spår måste han förneka sig själv och ta sitt kors och följa mig. Ty den som vill rädda sitt liv skall mista det, men den som mister sitt liv för min skull, han skall finna det. Vad hjälper det en människa om hon vinner hela världen men måste betala med sitt liv? [---].”

Om denna intertext aktualiseras kan man kan uppfatta hela symbolkomplexet runt liv/död respektive furstekrona/törnekrans som ett exempel på jeanpaulsk humor i Jean Pauls eget verk, menar jag. Doktor Sphex känslolösa yttranden om hjärtat som anatomiskt preparat och om tårar som forskningsmaterial kontrasteras här skarpt mot Lianes och Albanos hjärtesorger och tårefloder, samtidigt som den oändliga ekvationen indikeras i form av ett bibelcitat, när Schoppe faller sina ord om furstars död före döden. Mänsklig materialism som

---

<sup>324</sup> ”Die Ministerin war im Gespräche sehr natürlich – durch Liane und Roquairol – auf den Satz gerathen, daß Kindern keine Schule nöthiger sei als die der Geduld, weil entweder der Wille in der Kindheit gebrochen werde oder im Alter das Herz. Ach sie und ihre Tochter knieeten ja selber voll Geduld vor dem beladenden Schicksale oder auch vor dem bewaffneten; wiewol die Mutter mit einer frommen, die mehr an den Himmel als auf die Wunde sah, Liane mit einer liebenden, die sich in neue Leiden wie in alte Krankheiten ergibt, wie eine Königin am Krönungstage in die Schmerzen und Frikzionen des schweren Juwelenputzes und wie ein Kind, das die Wundenmale süß verschläft und süßer verträumt.” Ibid., s. 160 (Band 8, cykel 34).

den kommer till uttryck hos Spheer kontrasteras mot den medmänskliga idealismen hos Albano och Liane – en motsättning som kan tyckas absurd – men när bibelpassagen tonar fram ersätts denna statiska motsättning av en humoristisk dynamik. Resultatet är att framställningen vinner i skärpa, menar jag. Albanos tankar om en framtid i maktens, ärans eller försakelsens tecken sätts i en religiös kontext, liksom också Schoppes anstötliga ord om furstars död före döden. På ett liknande sätt förändras bilden av Lianes sensibla tillstånd och hennes mors oblida öde – deras situation ges inte en borgerligt-sentimental tolkning, utan en allmänmänsklig och tidlös, sanktionerad av en kristen dogm.

Vad är det då som orsakar Lianes blindhet? Det är några få ord som hennes bror Roquairol yttrar vid furstens lit de parade, när han cyniskt hänför dennes fridfulla lugn till det faktum att hjärtat är bortskuret.<sup>325</sup> Endast ett bröst utan hjärta finner ro, menar Roquairol. För Liane, som hugsvalas av att underkasta sig ödet och avsäga sig livet, medför dessa ord vid den älskade furstens bår en svår chock. Hennes blindhet är ett symptom på en existensiell kris av samma karaktär som Albanos och kan härledas till samma kristna grundfråga: Vad hjälper det en människa om hon vinner världen men förlorar sitt liv? Roquairol hävdar det motsatta här – det är inte den ödmjuka människan som finner frid, utan den helt likgiltiga eller bokstavligen hjärtlösa människan.

Den analys som jag har presenterat här av några kapitel ur Jean Pauls *Titan* kan i all sin korthet vederlägga en ibland framförd uppfattning att Jean Pauls humoristiska skrivsätt skulle sakna kritisk udd, att den endast vore ett manér. Tvärtom kan man vända på

---

<sup>325</sup> ”Aber warum ruht er? [...] – darum, – weil das Herz aus seiner Brust geschnitten ist, weil darin das Feuerrad der Entzückung, das Schöpfrad der Thränen nicht mehr geht.” –

Diese tyrannische Erinnerung an die Leichenöffnung wirkte fürchterlich auf die kranke Liane, und sie mußte die Augen von der zugedeckten Brust abwenden, weil der Schmerz mit einem Lungenkrampfe den Athem sperrte; und doch fuhr der wilde, andere wie sich verheerende Mensch, der vorher neben der steifen Leichengarde geschwiegen hatte, im doppelten Zertrümmern fort: ’fühlst du, wie sich dieser Fangeball des Schicksals, dieses Ixionsrad der Wünsche so schmerzlich in uns bewegt? – nur die *Brust ohne Herz* wird ruhig.’” Ibid., s. 143 (Band 8, cykel 32).



resonemanget och påstå att det är Jean Pauls medvetet genomförda kontrastering mellan högt och lågt, idealism och realism, som överhuvudtaget möjliggör den samhällskritik som finns i hans romaner. Så kan den ytterst skarpa kritiken av furstars döda sjäsliv, som Schoppe framför i citatet ovan, framföras med sådan kraft eftersom den kontrasterar mot Lianes och Albanos känslighet och ytterst också kan relateras till en kristen grundfråga. Samma dynamik återfinns i *Amorina*, menar jag, när prästen Libius framställs som en ytterligt själlös människa och hovrättspresidenten Rudman som en djupt förkastlig libertin.

Hittills har jag kort skildrat hur Liane som romanfigur betraktad fogas in i ett humoristiskt spänningsförhållande, där hennes världsfrånvända svärmiskhet kontrasterar mot faderns beräknande äktenskapshandel, Albanos idealistiska framtidsplaner, Roquairos nihilism och mot Schoppes komiskt-vanvördiga reflektioner. Frågan som jag nu ställer mig gäller hur allt detta kan bidra till förståelsen av *Amorina*, hennes mor och doktor Libius i den första tidens avslutande tavlor. Mitt intresse här gäller alltså inte i första hand gestaltningen av en viss romanfigur eller en viss scen, utan hur ett tema i Jean Pauls roman återkommer i Almqvists text under delvis nya förtecken.

På handlingsplanet handlar det hela om dotterns roll som medlare mellan föräldrarna och som deras försonare. En alltmer förtvivlad *Amorina* försöker i den första tidens trettonde tavla föra sin döende mor närmare fadern, vilken inte har särskilt mycket medkänsla till övers för sin hustru. På ett annat plan är äktenskapsdramat en variant av textens matris. Frågan gäller i vad mån modern och fadern har öppnat sina hjärtan för det eviga livet, för ordet. *Amorina* välkomnas av den döende modern:

#### FRUN

Välkommen, min förhoppnings blida stjerna,  
Du Enda, vid hvars åsyn ej mitt hjerta  
Förbistras! du, min vällust än i döden,  
Välkommen till mitt bröst, gjut lif i lifvet!

HENRIKA kysser henne.

Jag helsar dig från Gud, vår Herre Kristus,  
Han genom mig skall frid och helsa sända  
Åt dig: min tro är stark, som Svea grund.

Bryt blott det skal, som omkring dig vill hårdna  
Af bitter sorg: o Hulda, öppna öppna  
Dig högre högre för den rena vällust  
Af Guda Allhets Känslan, så du frisknar!  
FRUN kysser henne vällustigt.  
O dotter, detta Skal du, du skall bryta!  
Ja, jag blir frisk – en vink från Gud så ropar  
Mig an. En ljusglans genomflammar hjertat ..<sup>326</sup>

I samtalet finns en konflikt inbyggd, menar jag, allt patos till trots. Den svärmiska kärlek, den vällust och det liv modern åsyftar är ju inte den himmelska kärlek, den rena vällust och det eviga liv Amorina talar om. Det svärmiskt höga ställs här mot bibelordets allvar, vilket framstår tydligt när modern inte förstår att Amorinas ord om att bryta skalet ”af bitter sorg” är den enskildas ansvar att i Kristi efterföljd bära sitt kors. På samma sätt kontrasterar moderns dramatiska oförsonlighet mot makens robusthet och sunda förnuft:

HENRIKA

O hör mig, ljufva Moder, till min Faders  
Förädling sträfva. Nu, nu kan du! höj  
Hans väsen; ännu han det slutna kornet  
Är lik; till groning och till växt-uppskjutning  
Utspricka bör han: Moder, han bör vidgas ..

FRUN

Af eld allenast!

HENRIKA

Så är det, honom kärlek gif. Han renas ..

FRUN

Af eld allenast!<sup>327</sup>

Amorinas mor betraktar doktor Libius’ förnuftighet med avsky, och han i sin tur ser med förakt på hennes svärmiskhet. Amorina medlar förgäves mellan dessa oförsonliga positioner:

---

<sup>326</sup> Almqvist, *Amorina*, s. 59.

<sup>327</sup> *Ibid.*, s. 60.

FRUN

Att lemna Kammaren, der sjuk man legat,  
Och börja utgå i en Sal, som denna,  
Det förekommer mig så skönt, så saligt,  
Och lika som, då själen genom döden  
Sin enslighet, sin hydda, Kroppen, lemnar,  
Och vandrar ut i andra Lifvets salar,  
I rum af helsa med de nya blida  
Oändliga omgifvelser. Ach, denna sal  
Sig öppnar för mig, som det nya lifvet,  
Ren Evighetens ljus emot mig strålar,

Hon utsträcker sina armar, i det hon går framåt.

Jag kommer till dig, O jag kommer, kommer!

DOKTOR LIBIUS

Nå Näcken, begynn nu inte grumsa igen. Du skall mer än säkert  
lida för ditt oförstånd; din kropp tål icke vid sådant der.

FRUN

O kalle kryp, för mullen du blef skapad,  
Men bit dig icke fast vid Fjärilns vingar,  
Tyng icke ned dess glada himmelsfart.

HENRIKA

Du ljufva Moder, var ock ljuf som Hustru,  
Gif honom varme, då han is dig bjuder,  
På detta sätt mån Isen icke smältes?

DOKTOR LIBIUS

Haha, nu flyga sjelfva fjärlarne ihop och stängas. Dock, J fjärilar,  
ej må jag benämna eder Papiliones, utan Phalenæ, ty verkligen  
hören J natten till. Men afbrytom icke, på min tro. Vidare, detta är  
bra, mycket bra.<sup>328</sup>

Genom att doktor Libius inträder antar scenen här komiska drag. Om samtalet mellan Amorina och hennes mor visar att moderns höghet inte är helt förenlig med kristen tro, tillför doktor Libius' platta förnuftighet samtalet en oförlöst spänning. Själasörjaren Libius inser

---

<sup>328</sup> Ibid., s. 64f.

till exempel inte att hans hustru är nära döden och att hennes ord gäller hennes själs frälsning. Typiskt för hans jordbundenhet är att han vänder på hustruns metafor om själen som en fjäril. Nattfjärilens blinda flykt efter varje ljussken vore en bättre metafor för hustrun och dottern, anser Libius. Hans oförmåga att förstå vad hustrun menar med ordet fjäril har emellertid en parallell i hennes oförstående reaktion på dotterns ord om det skal den enskilde måste bryta. Jag uppfattar det som att Amorina här talar om evangelium, satt mellan två ytterligheter – moderns idealism och faderns realism. Denna konstellation vill jag se som ytterligare en variant av textens matris ”vägen till befrielse”, men i scenen ovan har detta gestaltats som en humoristisk parallell mellan idealism och realism inför den eviga ekvationen. Jag vill understryka att Amorina här står utanför detta spänningsfält – hennes position är inte komisk som i samtalet med Rudman utan snarare konfirmerande. När Amorina beskriver fadern som ett slutet korn som äntligen måste gro, aktualiseras en biblisk intertext (Johannes 12:24ff) som ligger till grund för humorn i denna scen, menar jag:

Sannerligen, jag säger er: om vetekornet inte faller i jorden och dör förblir det ett ensamt korn. Men om det dör ger det rik skörd. Den som älskar sitt liv förlorar det, men den som här i världen hatar sitt liv, han skall rädda det till ett evigt liv.

När detta bibelställe väl aktualiserats, framstår föräldrarnas ickekommunikation som mindre absurd. Det har framgått att den betydelse Amorina lägger in i ordet skal inte är aktuell för hennes mor. Inte heller godtar modern det hopp som innefattas i Amorinas bild av fadern som ett slutet korn, utan distanserar sig själv från honom med orden ”O kalle kryp, för mullen du blef skapad, / Men bit dig icke fast vid Fjärilns vingar”. Slutligen ironiserar också Libius över hustruns fjärilsmetafor genom att likna makan och dottern vid nattens svärmande flyg. Men när intertexten väl aktualiserats inbegriper fjärilssymboliken tydligt också metamorfosen – fjärilen som bryter sig ut ur puppans skal för att leva ett nytt liv. Med andra ord återför intertexten det motstridiga i samtalet till den grundläggande frågan om befrielse i *Amorina*.

Men i vad mån kan dessa tavlor ur *Amorina* relateras till Jean Pauls roman *Titan*? Till att börja med är en motivisk likhet förhanden,

menar jag, på så sätt att också den änglalika Liane söker medla mellan en känslökall far och en from mor. Men i flera avseenden stannar likheten där. Det finns till exempel inget komiskt i beskrivningen av den känslökyla som vilar över det äktenskap som Lianes föräldrar lever i. Relationen är tragisk på mer än ett sätt – Lianes far har vunnit världen till priset av sin själ, och hennes mor fogar sig i detta utan hänsyn till Liane och hennes bror Roquairol. Vidare har Almqvist genom de snabba replikskiftena givit den husliga konflikten mycket mer intensitet än vad som är fallet i *Titan*. Fokus ligger på de oförlösta motsatserna mellan makarna Libius, vilket visar sig i en problematisk och ibland rätt så komisk expansion på det språkliga planet. Konflikten mellan idealism och realism är så tydligt tecknad att gestaltningen närmar sig karikatyren – i motsats till *Titan* där konflikten byggs upp under trettioalet sidor och uttrycks genom betydligt fler romanfigurer.

Den tydligaste likheten ligger inte i motivet utan snarare i att grundkonflikten är densamma, menar jag, och att den gestaltas humoristiskt genom att Jesu ord om att likt vetekornet dö för att leva relativiserar den. Här motsvarar doktor Libius den realistiskt cyniska position som doktor Sphex intar i *Titan*, medan Amorinas mor i sin svärmiska idealism, och Amorina med för den delen, står nära Lianes mor respektive Liane. Närmast grundfrågan ”att mista sitt liv för att finna det” i dess bokstavliga betydelse står Amorina respektive Liane. Det är denna radikalitet som skiljer Liane från moderns passiva fromhet och som möjliggör att Amorina å sin sida kan ställa sig kritisk till modern i föräldrarnas konflikt.

Liane tillfrisknar så småningom från sin blindhet, och Albano får tillfälle att läsa det brev hon skriver till sin väninna vid tiden för tillfrisknandet, av vilket framgår att Lianes mål inte är det tålmodigt burna lidandet. En nyförlossad Liane skriver där att hon kan återvända till livet svävande i en oändlig salighet, eftersom hon har begravt det tryckande höljet och bara behållit det bultande hjärtat.<sup>329</sup> Den

---

<sup>329</sup> ”Und in diese aufgeschlossene Welt kam ich genesen zurück und so froh; ich wollte immer rufen: ich habe dich wieder, du helle Sonne, und euch, ihr lieblichen Blumen, und ihr stolzen Berge, ihr habt euch nicht verändert, und ihr grünet wieder wie ich, ihr duftenden Bäume! – – In einer unendlichen Seeligkeit schwebt’ ich wie verklärt, Elisa, schwach, aber leicht und frei, ich hatte die drückende Hülle – so war es mir – unter die Erde gelegt und nur das

förklarade lätthet och frihet Liane njuter under dessa ögonblick är på inget sätt en social frihet – hon är fortfarande sin fars dotter – utan snarare en existensiell frihet. Hennes saliga tillstånd kommer av att hon har av sagt sig livet, och hennes fjärilslika lätthet kommer av att hon – i motsats till Roquairols ord vid den döde furstens bår – har behållit hjärtat men begravt höljet. Likt fjärilen som brutit sig fram ur puppan svävar Liane över världen, en fjärilssymbolik som blir tydligast när hon säger sig vilja ta sin förebild i sorgmantelns sista flykt under soliga höstdagar och inte i nattfjärilens dvala.<sup>330</sup>

En grundfråga i *Titan* – valet av livsväg, så som det uttrycks i Albanos fråga vilken väg som kommer öppna sig för honom: maktens, ärans eller försakelsens – fogas alltså genom en biblisk intertext in i en religiös diskussion, och denna diskussion varierar sedan i en rad symboler. Albano lyfter fram skalet och grodden under samtalet med Lianes moder. Roquairol faller orden om bröstet och hjärtat vid furstens bår. I brevet, slutligen, nämner Liane det tryckande höljet och det bultande hjärtat samt puppan och fjärilen. Allt detta äger mer eller mindre nära motsvarigheter i *Amorina*, menar jag. Samtidigt står det klart att det inte kan vara fråga om motiviska lån enbart, och än mindre stilistiska – därtill är förhållandet mellan de två texterna allt för komplext. Jag uppfattar det snarare som att Almqvist använder den humoristiska struktur som diskuteras i *Vorschule der Ästhetik* och i viss mån praktiseras i *Titan*. I den mån det föreligger direkta likheter, till exempel vad gäller metaforik – Liane talar om fjäril, hölje och nattfjärilar medan fru Libius beskriver sig själv som fjäril, doktor Libius replikerar att hustrun och dottern vore nattfjärilar och Amorina talar om att bryta skalet – bör dessa likheter ses som ytterligare exempel på de i texten ofta förekommande allusionerna på *Titan*, menar jag. Om vi uppfattar Jean Pauls verk som en viktig intertext i

---

pochende Herz behalten, und im entzückten Busen flossen warme Thränenquellen gleichsam über Blumen über und bedeckten sie hell. – –” Jean Paul, *Titan*, s. 194 (Band 8, cykel 43).

<sup>330</sup> ”Ja, so ruhig und unbekannt und heiter will ich mein eilendes Leben führen, dacht’ ich: redet mir nicht der Trauermantel zu, der vor mir mit seinen vom Herbst zerrissenen Schwingen doch wieder um seine Blumen flattert; und mahnet mich nicht der Nachtschmetterling ab, der erkältet an der harten Statue klebt und sich nicht zu den Blüten des Tages aufschwingen kann? – Darum will ich nie von meiner Mutter weichen [...]” Ibid., s. 195 (Band 8, cykel 43).

det här sammanhanget, kan vi också se att Almqvists text fortsätter och utvecklar den diskussion som förs där, ja att den i *Amorina* är satt i fokus på ett helt annat sätt.

## Sammanfattning

Kapitlet om *Amorina* inleds med en kortare forskningsöversikt, av vilken framgår att man i tidigare forskning har uppfattat verkets inneboende spänningar på mycket olika sätt. Några forskare har till exempel sökt förklaringen i samtidens romantiska estetik (schlegelsk ironi och/eller Jean Pauls humor), medan andra snarare har uppfattat verket som ett litteraturhistoriskt gränsfenomen mellan romantik och begynnande realism. En tredje och tongivande ansats har varit att dekonstruera texten och då framhäva de motstridiga och subversiva dragen i *Amorina*. Efter denna forskningsöversikt presenterar jag sedan ett antal närläsningar av några mycket märkliga scener i romanen, där dessa motstridigheter undersöks i termer av expansion och konversion. Så kan till exempel den problematiska expansionen av "lamm" – som kött, som ny församlingsmedlem, som en himmelrikets salig, som föremål för lusta – åtföljas av en konversion i form av den kristna lammsymboliken, vilken som bekant innefattar både blodet och nådemedlet, köttet och gudomen. Den spänning mellan det oförenliga som etableras på detta sätt, och den till synes absurda logik som ändå relativiserar den, är en dynamik som jag vill uppfatta som en form av humor.

Med vägledning av de bibliska hypogram som ringas in under analysen av dessa textställen – scener där Amorinas respektive Johannes' utveckling står i fokus för intresset – föreslår jag sedan "vägen till befrielse" som en möjlig matrissats för *Amorina*. Här vill jag göra gällande att den av forskningen ofta kommenterade utvecklingslinjen hos Amorina med dess grund i kristen mystik äger en tydlig parallell i det gnostiskt färgade livsöde som utmärker Johannes.

I ett andra steg sätter jag sedan såväl humorn på det språkliga planet som gestaltningen av de båda romanfigurernas utveckling i relation till den diskussion om humor och om karaktärer som Jean Paul för i *Vorschule der Ästhetik*. Det finns flera fördelar med att göra detta,

menar jag. Så kan till exempel tanken att människors idealism och realism inför evigheten bara framstår som en ”dårskapens tvillingstjärna” som textnyckel betraktad ge en delvis ny syn på strukturen i *Amorina*. Mötena mellan doktor Libius och Johannes eller mellan Amorina och Rudman framstår då som något mer än rena absurditeter och kan i stället hänföras till en samtida romantisk estetik. Också det tionde programmet av *Vorschule der Ästhetik* har jag velat relatera till *Amorina*, och då främst gällande handlingsförloppet och de skilda romanfigureernas öden. Jean Pauls ord om en författares i estetisk mening bästa karaktärer och om två ideala, fullständigt motsatta poler i det sammanhanget kan relateras till romanfigureerna Amorina och Johannes, menar jag. Även Rudman och Herman finner en plats i detta mönster, om man tar hänsyn till Jean Pauls idé om att varje romanfigur skulle vara en kombination av dels styrka respektive svaghet, dels hat respektive kärlek.

Den kritiska potential som ligger innefattad i Jean Pauls humordefinition är betydande och kan enligt min mening vara en förklaring till varför också *Amorina* ibland verkar komisk i sina handlingar. Inför evigheten faller som bekant idealism och realism, högt och lågt, själ och kropp samman till ett intet. Utan att tanken på det evigas företrädare på något sätt skulle förlora i giltighet, kan då de viktigaste personerna i romanen – den änglalika Amorina och den djävulske Rudman, den sönderslitne Johannes och den platte Libius – alla ställas i en komisk dager.

Slutligen berör jag också frågan i vilken relation *Amorina* står till en av Jean Pauls mest monumentala romaner. De lån från *Titan* som äldre forskning redan uppmärksammat i Almqvists text fungerar som allusioner, menar jag, på det sättet att de knyter en grundtanke i *Amorina* till ett centralt tema i Jean Pauls roman gällande sken och verklighet. Därmed kan man säga att *Amorina* – trots uppenbara olikheter på en rad olika punkter – ansluter till en väsentlig tematik i *Titan*. I förlängningen gäller denna närhet inte bara ett visst tankeinnehåll, utan kanske främst Jean Pauls humoristiska estetik.

En analys av några av de humoristiska dragen i *Amorina* vinner i flera avseenden på att Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* och humordiskussionen där lyfts fram som en textnyckel. En klar fördel är att det som i äldre forskning närmast betraktats som oförmåga eller omogenhet (Lamm) kan ses som ett medvetet och teoretiskt grundat



grepp. Men också att det som tidigare (Holmberg och Olsson) undersökts som vore det en fråga om stilistisk påverkan eller motiviska och tematiska lån nu tydligare kan undersökas som en applikation och vidareutveckling av en välgrundad och vid denna tid välkänd estetik. Bilden av en passivt lånande Almqvist kan problematiseras något, eftersom likheterna mellan *Titan* och *Amorina* vad gäller till exempel bildspråk inte längre kan betraktas som lån enbart utan snarare som indikationer på att Almqvists text ansluter sig till en samtida diskussion. Så skulle också uppfattningen att Almqvist i sin humoruppfattning orienterar sig i riktning mot en form av realism (Blackwell) problematiseras på så sätt att det inte längre kan handla om något romantiskt ställt mot något komiskt, eller romantik ställd mot realism, utan att det är den oväntade syntesen mellan idealism och realism som är komisk – humoristisk med Jean Pauls ord. Slutligen öppnar denna ansats för en fördjupad diskussion om den dynamiska funktion kristna symboler har i ett verk som *Amorina*. Just denna sista aspekt har alls inte kunnat beaktas i de två mest tongivande bidragen (Pagrot och Engdahl) till forskningen om Almqvist kanske allra märkligaste verk.

### 3. *Spader Dame* (1825)

#### Ett öppet hjärta i dåsighetens tidevarv

Clas Livijns (1781-1844) verk *Spader Dame. En berättelse i Brev, funne på Danviken* kan på formella grunder karakteriseras som en brevroman. Huvudinnehållet består av brev skrivna av studenten, informatorn och sedermera lösdrivaren Zachäus Schenander, ställda till en god vän. Till dessa brev fogas ett förhöringsprotokoll angående ett fall, där Zachäus på falska grunder anklagats för att vara inblandad i ett barnamord. Alltsammans, breven och handlingarna, meddelas nu trycket av en utgivare efter Zachäus' död på dårhuset. Då brevens adressat under romanens gång visar sig vara en sedan länge avliden student, kan man säga att utgivaren presenterar en samling brev från en levande till en död.<sup>331</sup> Eller rör det sig verkligen om en samling brev? Mot bakgrund av den ovanliga kommunikationssituationen är det lika möjligt att läsa texterna med fokus på innehållet och då betrakta dem som en rad dagboksanteckningar på temat "en själs lidandehistoria".

Brevformen förklarar i alla fall inte den mycket underliga stil och det tragikomiska innehåll som utmärker breven i *Spader Dame*. Då svarar dagboksgenren bättre mot den allt starkare dödslängtan och det allt tydligare vansinne som präglar textjaget. Indirekt ger dessa dagboksanteckningar också bakgrunden till Zachäus Schenanders don Quijote-liknande öde – om hans liv redan i början av romanhandlingen saknar den verklighetsanknytning som krävs för att han ska kunna hävda sig i världens ävlan, förlorar han i följderna av en olycklig kärlekshistoria allt fotfäste i den samhälleliga tillvaron och går under. På det yttre planet kan handlingen beskrivas som Schenanders resa ut till den informatorsplats han lyckats få, mötet där med den stora kärleken i gestalt av en avlägsen släkting till arbetsgivaren samt maktlösheten inför det faktum att denna kvinna, Marie, tvingas till ett arrangerat äktenskap med den skuldsatte

---

<sup>331</sup> Följderna av denna ovanligt monologiska kommunikation i Livijns roman utreder Yvonne Leffler i "Jag har fått ett bref...". *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870* (Stockholm, 2007), s. 134-165.

officeraren Leyonbraak. Slutligen den ekonomiska misär, de själsliga påfrestningar och den död i ensamhet som väntar dem båda. Huruvida de två älskande till sist kan förenas i evighetens allomfattande kärlek – en återkommande tanke hos Schenander – förblir en öppen fråga. Inom romanhandlingens ramar gestaltas denna förening i alla fall inte.

I det följande vill jag ge en kort forskningsöversikt, där syftet främst är att visa på de skiftande frågeställningar som legat till grund för de senaste årtiondenas analyser av *Spader Dame*. Forskningen har kännetecknats av en teoretisk pluralism, vilket inte förvånar med tanke på verkets komplexitet; här samsas biografiska, semiotiska och intertextuella ansatser. I anslutning till denna översikt preciserar jag utgångspunkterna för de läsningar jag presenterar i detta kapitel. Till sist vill jag beskriva själva upplägningen.

## Forskningsöversikt

Sigbrit Swahn ger i artikeln ”Clas Livijns jag och du” (1981) en biografisk och närmast psykoanalytisk tolkning av Livijns främsta verk: romanen *Axel Sigfridsson* (1817), berättelsen *Samvetets fantasi* (1822) och brevromanen *Spader Dame* (1825). En huvudtanke i hennes diskussion om Livijns texter är att de tematiserar olika sidor av dennes personlighet, som till exempel den problematiska relationen till fadern och den övriga familjen. För mitt arbete är dock de många intertextuella utblickarna i artikeln av störst intresse, och i vissa avseenden följer jag de uppslag som Swahn presenterar där. Så betonar hon till exempel relationen mellan ”den fantastiska berättelsens beroende av drömmar och av barndomens upplevelser”<sup>332</sup> och den för tysk romantik så intressanta naturforskaren Gotthilf Heinrich von Schubert – ett uppslag som för Livijns del emellertid har avsatt få spår i svensk forskningslitteratur.<sup>333</sup> Swahn placerar också in

---

<sup>332</sup> Swahn, ”Clas Livijns jag och du”, s. 35.

<sup>333</sup> Ett viktigt undantag bildar här Birgit Bergholz, ”Den kluvna människan i den kluvna världen. Gestaltningen av den inomvärldsliga dualismen hos Clas Livijn och E.T.A Hoffmann” (opublicerad C-uppsats i litteraturvetenskap, Linköping, 1997) samt ”En väg hem. En undersökning av influenserna från den platoniska strömningen och Gotthilf Heinrich von Schuberts *Die Symbolik des Traumes* på Clas Livijns ’Samvetets fantasi’” (opublicerad D-uppsats i litteraturvetenskap,

Livijn i en större romantisk kontext; vad gäller Schenanders galenskap till exempel sätter hon den i relation till Jean Pauls behandling av samma motiv:

Galenskapens klokhets var på sitt sätt en känd religiös sanning, som flyttats från sitt sammanhang till ett annat, till ett världsligt. För Livijn liksom för en av de författare han tog intryck av i Spader Dame, Jean Paul Richter, stämmer teorin om att den fantastiska berättelsen innebär en förflyttning av ett religiöst innehåll till ett icke religiöst plan.<sup>334</sup>

Swahn nämner också Bellmans betydelse som ”svensk litteraturens enda motsvarighet till Shakespeare, en poet som i poetisk yra och i plötsliga dissonanser uttryckte romantikens uppfattning om konstens fragmentariska karaktär och brustna ideal”, och vad den senare beträffar gör hon gällande att dramat *Hamlet* har betytt mest för utformningen av *Spader Dame*.<sup>335</sup> Av avgörande betydelse för min studie är Swahns försök att sätta Livijns författarskap i relation till den protestantiska andaktslitteraturen och dess emblematik – en tematik, ett bildspråk och ett framställningssätt som kanske bäst exemplifieras av den tyske författaren Christian Sriver (1629-1693) och dennes väldiga predikosamling *Seelen-Schatz* (1675-1688), vilken delvis översattes till svenska under namn av *Själaskatten* vid flera tillfällen under 1700-talet. Här tycks dock Swahn vara av den uppfattningen att beroendeförhållandet enbart skulle gälla bildspråket, och hon går inte in på en diskussion huruvida *Spader Dame* också skulle dela andaktslitteraturens tematik och retoriska förutsättningar. Så föreslår Swahn också en läsning av den i romanen så framträdande skuldtematiken i ljuset av en rent biografisk kontext:

Hela Spader Dame är en enda lång metaforkedja, där orden skuld, betalning, bank, växlar, inlösen ger den bakgrund, som Livijn i de

---

Linköping, 1998). I dessa uppsatser gendriver Bergholz uppfattningen att Livijn i ett verk som *Samvetets fantasi* huvudsakligen skulle ha varit influerad av en liknande tematik hos E.T.A. Hoffmann. Bergholz vill inte förneka likheterna, men finner det mer givande att söka Livijns inspirationskälla hos Schubert.

<sup>334</sup> Swahn, ”Clas Livijns jag och du”, s. 37.

<sup>335</sup> Ibid., s. 46.

pietistiskt färgade predikningarna i Scriverers Siäle-skatt lärt känna sen barndomen. Livijns egna spelskulder på marknaderna hade gett honom anledning att bikta sig för vännen Hammarsköld, den vän, som han vet skall blekna av fasa just över dylika synder. Men det är möjligt att skulden bottnar i djupare skikt. [...] Leyonbraak [...] har blivit till en fadersfigur i den mening att han är en av samhällets stöttepelare, trots alla sina moraliska brister. Det från början utsägliga, barnets hat mot sitt upphov, kan aldrig uttryckas direkt.<sup>336</sup>

Den biografiska kontexten är naturligtvis viktig för förståelsen av en så komplicerad text som *Spader Dame*. Ändå vill jag hävda att några av de frågor som Swahn tar upp bör diskuteras mer ingående mot bakgrund av samtida texter och samtidens estetik, och just då Jean Paul och Schubert. Swahn berör till exempel den komiska verkan som uppstår i romanen när det patetiska möter det makabra, men skriver bara helt allmänt om det absurda i den romantiska ironin och om dess ”skärningspunkt [som] ligger i avståndet mellan ideal och verklighet”.<sup>337</sup> Emellertid paras gärna kritik med utopiska föreställningar, på samma sätt som det absurda också kan följas av det meningsfulla. Det går ofta att finna en mening bakom absurditeterna i *Spader Dame*, menar jag, och om man så vill också uppfatta dessa skenbara absurditeter som uttryck för en humoristisk estetik. Den beskrivning som Swahn ger av romanens struktur är till exempel påfallande lik Jean Pauls definition i *Vorschule der Ästhetik* av humorn som en galenskapernas parallell inför evigheten:

Schenander i Livijns *Spader Dame* har drag gemensamt med Don Quijotte. Don Quijotte och Sancho Panza, de två som ständigt följs åt, trots att de är varandras motsatser, bildar tillsammans en figura, en symbol på tillvarons dualism. De två tillsammans förkroppsligar den romantiske hjältens kluvenhet mellan kropp och själ. I *Spader Dame* har Sancho Panzas roll givits åt den borgerliga omgivningen, som Schenander måste leva med.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Ibid., s. 47.

<sup>337</sup> Ibid., s. 42.

<sup>338</sup> Ibid., s. 43.

Den diskussion om romanens struktur som Swahn inleder här kan föras ett stycke vidare om det tidiga 1800-talets estetiska kontext sätts mer förgrunden, menar jag. Det korta citatet ovan kan tolkas som att *Spader Dame* vore en enda giftig satir över den borgerliga omgivningen i vilken den romantiskt kluvne hjälten har satts att verka. Sådana drag i romanen finns onekligen, men Schenanders roll är mer komplex än så. Don Quijote och Sancho Panza bildar först tillsammans en komisk enhet, de är med Swahns ord ovan en symbol på tillvarons dualism. Cervantes betydelse för *Spader Dame* ska inte överdrivas, men Swahns kommentar är viktig, eftersom den väcker frågan om textens relation till romantikens humordiskussion.

I *Den romantiska texten* (1986) visar Horace Engdahl på ett helt annat sätt att närma sig den märkliga metaforiken i *Spader Dame*. I postmodernistisk anda bortser han från all biografisk och litterär kontext för att i stället betrakta *Spader Dame* som ett exempel på en "opålitlig skrift".<sup>339</sup> Med detta menar Engdahl en text som undandrar sig all slutgiltighet och som i stället tematiserar sin egen ambivalens. I likhet med tidigare kommentatorer noterar Engdahl textens inneboende spänningar: "I *Spader Dame* stöter extremerna oavbrutet samman, både känslomässigt och språkligt: himmelsk lyrik och grotesk, galghumoristisk fantasmagori och nykter vardagsscen."<sup>340</sup> Samtidigt ifrågasätter han dock om dessa spänningar på textplanet kan tjäna som utgångspunkt för en diskussion om textjagets sinnestillstånd. Engdahl skjuter sådana mimetiska frågeställningar åt sidan och underkastar texten en retorisk läsning. Med utgångspunkt i den ofta uppmärksammade utläggning om humorns väsen som Schenander vid ett tillfälle ger, sammanfattar han resultatet av sin läsning så:

Livijns trick är att gång på gång sätta sig över kravet på avrundade bilder och att *samtidigt* uppfatta varje bildelement överdrivet bokstavligt. Konstruktionens utsträckning och iver att binda samman alla led med logisk-syntaktiska fogningar skapar en narrbild av den klassiska retorikens diskursiva disciplin.

---

<sup>339</sup> Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 197.

<sup>340</sup> *Ibid.*, s. 198.

Det är svårt att avgöra när bisarrerierna går mellan det exalterat disharmoniska (ett tänkbart protokoll för Schenanders skenande hjärna) och det rent parodiska (författarens drift med sin egen stil och med berättelsens anspråk). I den passage vi benat ut kan den som så önskar finna ett desperat patos och en djup sarkasm mot tillvarons prosaiska grundval. Men på samma gång avvisar stilen känslsamheten som alltför klen, och behandlingen av den späda rosen luktar lustmord på den lyriska inbillningen. Livijns text är i viss bemärkelse läsbar, men bara om läsaren överger böjelsen för sammanhängande mening och oblandad upplevelse. Genom sin ironiskapande makt blir metaforiken den nyckelhandling, som rubbar alla andra handlingsplan i *Spader Dame*.<sup>341</sup>

Engdahl har fog för sin uppfattning att språkbruket i *Spader Dame* är värt en egen undersökning och att den huvudlösa metaforiken där inte nödvändigtvis måste kopplas till Schenanders mentala ohälsa. Men hans fokusering på texten i sig utesluter en diskussion om dess komplexitet i ljuset av idéhistorisk kontext och av samtidens estetik. Trots allt är ju en omvänd tolkning lika möjlig – textens ambivalens, som den manifesteras i metaforiciteten, kan relateras till en viss estetisk diskussion, vilken i sin tur hör hemma i en idéhistorisk kontext. Har Schenanders befängda predikningar eventuellt förebilder i litteraturen?

Ett exempel på ett sådant analysförfarande ges i Stig Hallgrens *Jean Paul och Sverige* (1988), där den tyske författarens betydelse också för Livijns *Spader Dame* uppmärksammas.<sup>342</sup> Med utgångspunkt i

---

<sup>341</sup> Ibid., s. 200f.

<sup>342</sup> Den ofta citerade passagen om humorn i *Spader Dame*, som hos Engdahl underkastas en retorisk läsning, blir därmed för Hallgren en indikation på Livijns intresse för Jean Pauls humordiskussion i *Vorschule der Ästhetik*: ”Med kännedom om de livliga andliga förbindelserna mellan Thomander, Dahlgren och Livijn kan man nu inringa den litterära grogrunden för *Spader Dame*. Den får sökas hos Swift, Cervantes och Jean Paul. Thomanders vittra orientering inom den brittiska kultursektorn förde honom tidigt till Swift, vars samhällssatir han översatte i smärre avsnitt [...]. Samtidigt var Thomander som jag ovan framhållit väl orienterad i Jean Pauls verk, inbegripet *Vorschule*, vars Swiftporträtt man erinras om inför Livijns drastiska humordefinition i *Spader Dame*.” Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 89.

Jean Pauls idylldiktning, ett antal av hans romaner samt hans *Vorschule der Ästhetik* visar Hallgren på en rad likheter mellan dessa texter och *Spader Dame*, främst vad gäller stil, motiv och tankeinnehåll. Hallgrens översikt erbjuder, förutom belägg för att Livijn faktiskt läste och översatte Jean Paul, främst två uppslag som jag vill följa i min undersökning.<sup>343</sup> Det gäller för det första hans uppfattning att man i Schenanders drastiska språkbruk kan se spår av de författarråd som Jean Paul ger i det fjortonde programmet av *Vorschule der Ästhetik* om ett sinnligt och bildrikt språk. Här vill jag emellertid utsträcka undersökningen också till Jean Pauls humordiskussion och hans *Witz*-begrepp, i vilket mötet mellan det abstrakta och det konkreta tillmäts en viktig funktion. För det andra gäller det Hallgrens åsikt att romanfiguren Zachäus Schenander kan betraktas som en humorist i anslutning till Jean Pauls porträttering av Swift och Cervantes i det sjunde programmet av *Vorschule der Ästhetik*.<sup>344</sup> Här menar jag att denna humoristiska position förklarar åtskilligt vad beträffar brevromanens språk, innehåll och patos. I samband med denna diskussion ställer jag också frågan i vilken mån

---

<sup>343</sup> Ibid., s. 88.

<sup>344</sup> Därmed närmar sig Hallgren en åsikt som redan Carl David af Wirsén gav uttryck för i sin studie *Om Claes Livijn, hans verksamhet inom skönlitteraturen och den literära polemiken. Ett bidrag till Sveriges literaturhistoria under de första årtiondena af vårt sekel* (Stockholm, 1870). Mot bakgrund av flera samtida humorteoretiker från artonhundratalets mitt för Wirsén en rätt ingående diskussion där om de olika typerna av humor som han vill se representerade i verket. Wirsén beaktar emellertid inte Jean Pauls teoretiska arbete på området, utan inskränker sig i sin diskussion till dennes betydelse som romanförfattare för *Spader Dame* vad gäller karaktärer och stil. Intressant i det här sammanhanget är att han i polemik mot tidigt formulerade omdömen om *Spader Dame* att det skulle vara ett motsägelsefullt verk tvärtom kan hävda att det kontrastfyllda är en del av en större humoristisk estetik: ”Men den bizarra humorn *kan* dock innesluta i sig ett positivt, harmoniskt element, som sätter skönhetsens pergel [sic] på verk, hvilka skenbart äro så negativa som möjligt. Det är vår öfvertygelse, att detta äfven är fallet med *Spader Dame*, om än de skärande motsatserna der synas stå oförsonligt gent emot hvarandra. Det försonande ligger nemligen i detta arbete dels i slutet med dess aning, ja, dess säkra förhoppning derom ’att det börjar dagas’ och att ’den Evige betalar’, dels i det idela, herrliga, som ligger inneslutet i den besynnerlige hufvudpersonens hela förvirrade inre verld, dels ändtligen i den kärlek som talar ur hela stycket.” Ibid., s. 64.



romanfiguren Schenander kan relateras till några av de humorister som Jean Paul själv gestaltade i sina många romaner.

Mer förankrad i den samhällspolitiska kontexten är den analys av Clas Livijns samhällskritik och bildspråk som Otto Fischer presenterar i artikeln ”Clas Livijn. Tecken och offentlighet – en förstudie” (1997). Genom att jämföra *Spader Dame* med skriften *Om Ministère och Opposition i Sverige*, utgiven av Livijn under pseudonymen Jan Jansson 1831, kan Fischer effektivt polemisera mot uppfattningen att dennes skriftställande låter sig indelas i ett litterärt författande fram till och med skandalsuccén 1825 med *Spader Dame* och ett därpå följande politiskt-byråkratiskt. Fischer ställer sig frågan om det inte tvärtom är så att Livijn hela tiden skriver ”samma text [...], om än stilmedlen och genremarkörerna växlar.”<sup>345</sup> Som den förmedlande länken mellan Livijns olika skrifter finner Fischer det han kallar en semiotisk blick – här en romantisk upptagenhet av ”tecknets och representationens problematik”.<sup>346</sup> I *Om Ministère och Opposition i Sverige*, menar Fischer, har denna blick fastnat vid den representativa karaktären i samtidens svenska politiska offentlighet och vid det faktum att det som så tydligt framställs i denna offentlighet egentligen inte existerar. Pressfejdena och riksdagsdebatterna mellan ministär och opposition uppfattade Livijn, enligt Fischer, som ”ett skådespel; en chimär konstruerad för att behålla det svenska folket i tystnad och ofrihet och hålla det åtskilt från kungen, dess sanne styresman.”<sup>347</sup> Denna uppmärksamma blick för ett offentlighetens teckensystem utan referentiell grund återfinner Fischer också i *Spader Dame*:

Den semiotiska blicken såsom den möter oss i *Spader Dame* presenterar oss med en värld där alla etablerade semiotiska ordningar förefaller ha störtat samman och är borta; kvar är dock tecknen själva. Det är som om de förfallna ordningarna lämnat massvis av vrakgods efter sig. Detta semiotiska vrakgods kan plockas upp och användas efter var och ens gottfinnande. Delarna kan tjäna nya syften och de kan kombineras på nya och

<sup>345</sup> Otto Fischer, ”Clas Livijn. Tecken och offentlighet – en förstudie” i *Tjfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1997:2, s. 3-17, här s. 4.

<sup>346</sup> *Ibid.*, s. 7.

<sup>347</sup> *Ibid.*, s. 4.

godtyckliga sätt, men de centra till vilka de en gång stod i relation är en gång för alla borta och kan aldrig ersättas. Härigenom öppnar sig helt nya områden för metaforicitet; de gamla (natur, (klassisk) historia, mytologi) är inte längre användbara, inte heller dessa ordningar består och istället byggs bilderna nu upp med material från vilket område som helst. Texten demonstrerar ett semiotiskt universum där total relativism råder.<sup>348</sup>

Den offentliga representationens kris som Livijn tematiserade i sin samhällskritik år 1831 skulle han med andra ord ha gestaltat språkligt i romanform sex år tidigare – den språkligt koherent formulerade kritiken av offentlighetens teckensystem i *Om Ministère och Opposition i Sverige* motsvaras här alltså av romanens lika inkoherenta språk. Analogin är slående, men frågan är naturligtvis om ett självreflexivt och inkoherent språk, så som det kommer till uttryck i Schenanders brev, kan bereda rum för någon form av samhällskritik mer än på ett indirekt sätt. Fischer uppfattar emellertid texten i *Spader Dame* just så – som en form av subversiv motordning – och betonar den utbytbarhet och den oordning som kännetecknar språket i verket:

Livijns språk innehåller knappast ett enda element som inte är lånat eller rövat eller ger sken av att vara det. Det finns ingen röst i hans text mot vilken det är möjligt att stämma av parodi- och pastischdragen. Den parasitära strategin har drivits så långt att den inte längre på något enkelt sätt kan definieras som parasitär. Denna strategi understryker hela diskursens teckenkaraktär; vi kommer att röra oss med en text där varje enskilt ord, fras eller bild demonstrerar sin semiotiska karaktär. Eftersom inget tecken förefaller äga hemorts rätt i texten från början utan klart och tydligt möter oss såsom ett lån, tvingas vi hela tiden på nytt eftersöka vilka ordningar och koder som krävs för att förstå det. Genom att detta upprepas om och om igen framstår texten i avsaknad av ordning själv.<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> Ibid., s. 7.

<sup>349</sup> Ibid., s. 9.

Fischer avslutar sin artikel med en jämförelse mellan utbytbarhetens *Spader Dame* och Atterboms *Lycksalighetens ö* och kan då visa att den semiotiska blicken i det senare verket tvärtom resulterar i en text som ”organiserar sig kring ett centralt symbolkomplex vilket tjänar den som ett centrum kring vilket dess teckenkedjor kan organiseras”.<sup>350</sup> Så icke *Spader Dame*, hävdar sedan Fischer och avslutar jämförelsen med orden: ”Det finns ingen lögn eller sanning; det finns bara tecken.”<sup>351</sup>

En sådan tolkning ansluter rätt väl till Engdahls läsningar av såväl Almqvists *Amorina* som Livijns *Spader Dame* men också till de senaste decenniernas romantikforskning internationellt sett. Utgångspunkten i denna forskning är romantikens brott med den långa mimesis-traditionen, vilket antas ha resulterat i att den romantiska konsten inte längre uttrycker relationen till en viss föregiven verklighet, utan arbetar i syfte att skapa en egen verklighet: konstens autonoma och imaginära verklighet. Naturligtvis finns också i denna skapelseakt en form av verklighetsanknytning, men i centrum för forskningens intresse står skapandet av ett självreferentiellt teckensystem, vars ”mening” uppfattas som följden av samspelet mellan enskilda semiotiska element. Fokus i forskningen har därmed förflyttats från frågor rörande text och författare eller text och omvärld till frågan hur den romantiska texten språkligt iscensätts och gestaltas. Att sedan, som Fischer gör, relatera denna gestaltning till en kritisk och indirekt demaskerande drivkraft är ett möjligt, men naturligtvis inget tvingande tillvägagångssätt.

Fischers artikel är mycket givande för förståelsen av *Spader Dame*, men på åtminstone en punkt kommer jag i mitt arbete avvika från hans uppfattning. Jag menar att en läsning av *Spader Dame* med utgångspunkt i ett centrum och ett centralt symbolkomplex trots allt låter sig göras och att en sådan läsning inte måste beröva verket dess komplexitet. Den sammanhängande mening som Engdahl och efter honom Fischer har velat fränkänna romanen framträder tydligt, menar

---

<sup>350</sup> Ibid., s. 14.

<sup>351</sup> Ibid., s. 15. Se Engdahls liknande slutsats efter en närläsning av en passage i *Spader Dame*: ”Huvudorden möts utanför syntaxen i ett friare associativt samspel, vars utgång blir retfullt disharmonisk. I meningar som logiskt sett ’ingenting säger’ guppar rester av högspänd dröm, ångest och allmän vanvördighet.” Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 200.

jag, om man lyssnar till den predikande röst i texten som bakom all pastisch och parodi talar om livet och döden.

Kjell Espmark ger i förordet till *Spader Dame* i Svenska Akademiens utgåva från 1997 en god överblick över Livijns till stora delar fragmentariska produktion och sätter också dessa fragment i relation till tidens estetik, författarens personlighet och slutligen också till dennes tidskrävande arbete som statlig ämbetsman. Espmark poängterar i förordet också hur idéer och strävanden från romantikens epok ännu kan urskiljas i modernismens och postmodernismens århundrade. Livijns skrifter står oss alltså i flera avseenden närmare än vad vi i förstone tycks tro:

Ännu i den postmodernism som menar sig upphäva modernismen bevarar romantiken viss aktualitet. Man avskaffar visserligen tron på subjektet och dess originalitet, med det också kravet på autenticitet, föreställningen om en historisk kontinuitet och teorin om formen som ett uttryck för den inre substansen. Men man fortsätter romantiken i sin satsning på det självreflekterande hos texten och på den allt underminerande ironin, liksom i medvetandet om det i princip gränslösa – och i den följdriktiga investeringen i det oavslutade: det fragmentariska, det språngvisa och det spridda blir genuina uttryck för den konstsyn som postmodernismen till vissa delar har gemensam med romantiken.<sup>352</sup>

Espmark understryker också i vilken utsträckning Livijn orienterar sig mot författare som Laurence Sterne och Jean Paul samt vilken roll romantikens humorbegrepp spelar för delar av hans produktion. Någon distinktion mellan den satir han finner hos Livijn som polemiker och humorn hos Livijn som författare till en komisk roman gör inte Espmark, vilket gör det oklart hur denne egentligen förhöll sig till den romantiska humorn, så som den till exempel diskuterades av just Jean Paul. Utifrån den av Hallgren och Engdahl redan kommenterade passagen i *Spader Dame* om just humorn ringar Espmark vidare in några väsentliga aspekter av Livijns stil:

---

<sup>352</sup> Kjell Espmark, ”Den fragmentariske Clas Livijn” i Clas Livijn, *Spader Dame och novellen Samvetets fantasi*, red. Börje Räftegård (Stockholm, 1997), s. ix.

Det är ett exempel på romantikens s.k. brutna humor, återigen med Hamlet i bakgrunden, en humor där gycklet är granne med graven och förnuftet talar i vanvettets skärvor. Men det fragmentariska framträder samtidigt i hur själva berättandet dukar under för reflexioner och lyriska utgjutelser – sådana brott mot genrens konventioner som hör hemma i en alternativ romantradition från Sterne in i vår egen epok. Mot sena tiders föredrag visar också de associativa kasten, de oväntat vändande bildräckorna.<sup>353</sup>

Espmarks iakttagelse här lockar till fortsatt diskussion. Sternes romankonst och Schlegels fragmentestetik är en viktig intertextuell bakgrund i sammanhanget, men Jean Paul har såväl gestaltat som teoretiskt diskuterat det romantiskt komiska och det fragmentariska under namn av humor och *Witz*. Espmarks observationer angående det språngvisa och spridda i Livijns text kan vinna på att mer i detalj jämföras med Jean Pauls estetik, menar jag.

En mer intertextuellt hållen studie av hur antik myt används i *Spader Dame* presenteras av Ola Wiman i *Samlaren*-artikeln ”Guld, silver och järn. Myt och metafor i Clas Livijns *Spader Dame*” (2002). I anslutning till Riffaterres distinktion mellan mening och signifikans kan Wiman göra gällande att mycket av det som vid en första och ganska problematisk läsning tycks kretsa kring företeelser i det tidiga 1800-talets Sverige på samma gång relaterar till den antika myten om guld-, silver- och järnåldern. Wiman visar övertygande hur platser, personer och handlingsmönster i romanen, men också själva bildspråket relaterar till två antika hypogram, nämligen Ovidius’ *Metamorfoser* och Hesiodos’ *Arbeten och dagar*. Den riffaterreska matrisen för *Spader Dame* finner Wiman i följande citat av Hesiodos:

---

<sup>353</sup> Ibid., s. xv.

Ej den som sanningen älskar man gynnar, ej heller den god är, /  
nej, missdådaren, skurken, den ära de högt, och han gynnas, / ty  
all känsla av blygsel och heder har flyktat från världen.<sup>354</sup>

Med detta citat för ögonen kan Wiman sedan finna matrisens modell i romanens första kapitel och den diskussion om värdet av ett redligt hjärta i samtiden som förs där, för att sedan också knyta en rad varianter under handlingens gång till denna grundkonflikt. Wimans tolkningsförslag är mycket uppslagsrikt, inte minst för att det visar hur vissa fraser och bilder faktiskt kan ha den hemortsrätt i texten som Fischer inte anser existera. En läsning av *Spader Dame* som söker efter romanens betydelsefundament och som utgår från att dess språk vilar på sådana distinktioner som dem mellan sanning och lögn eller gott och ont är alltså möjlig, tycks Wiman mena. En sådan utgångspunkt gör det också möjligt att ge en mer precis förklaring till Schenanders märkliga språk än den att det skulle röra sig om en sinnessjukdom:

Till stor del kan Schenanders vansinne förklaras med att han orienterar sig efter den transcendentala ordningen samtidigt som han befinner sig i – och bedöms av – den världsliga. Men det sker också en stegring av hans disharmoni till följd av det ökande trycket från den världsliga ordningens representanter. På detta plan kan man bara med begränsad rätt säga att Schenander vid en eller annan tidpunkt förlorar förståndet vilket yttrar sig i att han mer och mer avviker från de språkliga konventionerna, för han överger aldrig den transcendentala ordningen utan förblir begriplig och ”rationell” mot bakgrund av den.<sup>355</sup>

Trots flera principiella likheter mellan Wimans utgångspunkt och min egen i våra läsningar av *Spader Dame* vill jag ändå polemisera något mot hans resultat. Jag tror till exempel att det är viktigt att läsa denna roman med såväl antik som kristen myt för ögonen och då också

---

<sup>354</sup> Citerat efter Ola Wiman, ”Guld, silver och järn. Myt och metafor i Clas Livijns *Spader Dame*” i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årg. 123, 2002, s. 50-77, här s. 57.

<sup>355</sup> *Ibid.*, s. 67.

beskriva dessa myters gemensamma funktion i texten. Wiman påpekar visserligen att romanen innehåller en mängd bibliska referenser men tycks vara av den uppfattningen att en sådan motivkrets skulle utgöra en forskningsuppgift för sig. Det måste inte vara fallet. En diskussion som utgick från det faktum att en till synes realistisk skildring av tidigt svenskt 1800-tal är full av bibliska allusioner och anspelningar på antika myter behöver inte, som Wiman gör, gå till Joyce eller Eliot för att finna en teknik med en liknande funktion – då det vore rimligare att undersöka i vilket förhållande denna teknik står till Bellman-traditionen i svensk romantik eller till andra samtida texter. En följd av en sådan perspektivförskjutning skulle kunna göra det lättare för forskningen att ge sig i kast med en diskussion om romanens utopiska drag, en svårighet som Wiman också betonar efter att ha pekat på de många samhällskritiska dragen i romanen.<sup>356</sup>

Vad en konkretisering av motsättningen mellan det profana och det sakrala i romanen beträffar, ger Ljubica Miočevićs *Samlaren*-artikel ”Dynamiska tecken i Clas Livijns *Spader Dame*” (2006) ett värdefullt bidrag. I rätt hård polemik mot Wimans försök att hypogrammatiskt knyta romanen till den antika myten om de olika tidsåldrarna presenterar hon där en semiotiskt inriktad studie, som tvärtom framhäver polysemin i Livijns text. Utgångspunkten är just den religiösa diskurs i verket som Wiman väljer att inte gå närmare in på. Så undersöks till exempel de två andaktslitterära titlar som nämns i romanen, Christian Scriverers predikosamling *Själaskatten* (1675-1688) och Niels Heldvads *Morsus Diaboli* (1629), semiotiskt i syfte att visa hur striden mellan Schenander och hans fiender gestaltas. Vid sidan av dessa andaktslitterära titlar, behandlade som tecken, undersöker Miočević också tre andra större teckenkretsar för att visa hur motsättningen mellan Schenander och hans antagonister tematiseras i en opposition mellan kristet och diaboliskt, på så sätt att han konsekvent använder bibelcitater och bibelallusioner i sina tilltal av omvärlden, medan motståndarna på olika sätt förknippas med djävulen. Schenander träder fram som en rättfärdig och använder

---

<sup>356</sup> Ibid., s. 54.

Guds ord som ett sätt att skänka auktoritet åt sina anspråk.<sup>357</sup> Den här ansatsen är mycket givande, och Miočević argumenterar övertygande för ett slags teckenanvändningens dynamik i *Spader Dame*, vilket bland annat märks genom att ett teckens betydelse inte förblir stabilt genom hela verket. Den polaritet till exempel som etableras mellan liv och död i romanen visar sig vara relativ och beroende av den enskilde romanfigurens perspektiv. Också för Schenanders del tycks denna relativisering gälla, då han i en samtidig gest etablerar en motsättning mellan kristet och diaboliskt *och* ironiskt undergräver den egna argumentationen. Miočević skriver att bruket av religiösa intertexter visserligen ger tyngd åt Schenanders argument, men att de samtidigt används ”med sådan fanatism och samtidig vårdslöshet att de får Schenander att framstå som antingen naiv eller självvironisk eller båda delarna.”<sup>358</sup>

Miočević för en på många sätt övertygande diskussion om denna teckenanvändningens dynamik i *Spader Dame*, men jag menar trots detta att man behöver bredda frågeställningen här. Den motsättning mellan kristet och diaboliskt som hon lyfter fram vill jag till exempel betrakta som ett led i en större polaritet – inte alla Schenanders motståndare framställs som djävulskt ondskefulla; i flera fall ställs de ju bara i en komisk dager. Miočevićs mycket intressanta tes om de två andaktslitterära texternas roll kan, om den drivs för hårt, leda till att det protestantiskt ortodoxa draget i romanens religiösa diskurs betonas allt för mycket.<sup>359</sup> Också den för Schenander så typiska spänningen mellan fanatism och självironi som Miočević lyfter fram vill jag uppfatta som ett led i denna större polaritet. Schenanders budskap är trots allt inte så splittrat, menar jag.

Det dynamiska förhållande mellan motsättningar som på så många plan gör sig märkbart i *Spader Dame* vill jag hellre betrakta komparativt som tillhörande en viss estetik. Jag menar att den

---

<sup>357</sup> Ljubica Miočević, ”Dynamiska tecken i Clas Livijns *Spader Dame*” i *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årg. 127, 2006, s. 85-155, här s. 85.

<sup>358</sup> *Ibid.*, s. 141.

<sup>359</sup> I varje fall i ett resonemang som detta: ”Motsättningen mellan gott och ont, ljus och mörker, liv och död, sant och falskt, evighet och nutid skapar ett underliggande nät av binära oppositioner i *Spader Dame*, vars yttersta poler är Gud och Djävul.” *Ibid.*, s. 87.



aktualisering av samtidens estetiska, idéhistoriska och religiösa kontext som Swahn en gång föreslog – här Jean Paul, Schubert och andaktslitteraturen – kan hjälpa oss att överbrygga de till synes vitt skilda positioner som forskarna hittills intagit ifråga om den livijnska textens semiotik. Jean Paul och Schubert kan båda betraktas som delaktiga i den diskurs om humor som aktualiseras under romantiken, och jag vill hävda att den bakgrunden hjälper oss att bättre förstå vilken funktion som blandningen av entydigt och mångtydigt i Schenanders språkbruk kan ha.

Detta gäller också den mer narratologiskt förda diskussion om *Spader Dame* som Yvonne Leffler har presenterat (2007) i ”*Jag har fått ett bref...*”: *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870*, där brevjaget Schenanders otydliga position i förhållande till brevens adressater betonas. Leffler finner att ”brevberättelsen hamnar i ett svävningstillstånd”, när brevjaget, adressaten och några av karaktärerna glider in i varandra och byter positioner.<sup>360</sup> Dessa glidningar i texten vill Leffler hänföra till det faktum att det är ett romantiskt subjekt som talar i *Spader Dame*, och hon framhäver att de brev romanen innehåller inte är några traditionella vän- eller kärleksbrev skrivna utifrån ett relationellt eller intentionellt behov. Drivkraften bakom Schenanders skrivande finner hon i dennes dödsbegär, ”tydligast personifierat i tilltalet av den döde studenten och i de hänvändelser till Marie som är tyngda med dödssymbolik och dödsallusioner.”<sup>361</sup>

Den analys av *Spader Dame* som jag vill presentera delar alltså samma intertextuella utgångspunkt som mycket av den forskning jag har redogjort för ovan. Som väl har framgått av forskningsöversikten har de författare som jag vill lyfta fram i sammanhanget redan uppmärksamats av forskningen; såväl Schubert (Swahn och Bergholz) som Jean Paul (Swahn, Espmark och Wiman) har förekommit i diskussionen om *Spader Dame*. Men liksom i fallet med de föregående kapitlen avser jag att direkt försöka koppla *Spader Dame* till några enskilda verk. Jag vill göra gällande att verk som Schuberts *Drömmarnes Symbolik* och Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* vart och ett på sitt sätt hjälper oss att förstå den berättarjagets

---

<sup>360</sup> Leffler, ”*Jag har fått ett bref...*”, s. 145.

<sup>361</sup> Ibid., s. 142.

världsbild, den drivkraft och det språkbruk som återfinns i Livijns roman. Därmed kan min undersökning fylla en lucka i tidigare forskningslitteratur. Trots att hänvisningarna där till Jean Paul inte är få har ingen forskare, med undantag för Hallgren, egentligen intresserat sig för dennes romankonst och estetik. Vad beträffar Schubert kan ett liknande förhållande iakttas.

Hur intressant det än skulle vara har jag alltså inte för avsikt att fortsätta Swahns mer biografiska läsning av verket, och en läsning av *Spader Dame* som en indirekt diskurskritik i Fischers efterföljd är heller inte aktuell. Min intertextuella ansats tillåter heller inga rent retoriska läsningar som hos Engdahl, om inte annat av den anledningen att jag inte söker förklaringen till textens inneboende spänningar i språket självt utan i en viss romantisk estetik. Därmed kommer jag också att poängtera Jean Pauls betydelse som romantiker och humorist mer än vad Espmark gör.

I de följande avsnitten vill jag visa hur en rad inledande textpassager i *Spader Dame* uppvisar en humoristisk struktur som jag vill beskriva i termer av expansion och konversion. Vidare försöker jag ringa in den matrissats som kan sägas generera dessa textpassager. I ett nästa steg, och då utanför Riffaterres analysmodell, vill jag göra gällande att ett verk som *Drömmarnes Symbolik* som textnyckel betraktat också här kan kasta ljus över förhållandet mellan den matris jag funnit och de humoristiska drag som utmärker verket. Därefter vill jag visa hur nära blandningen av heligt allvar och satiriska utfall ligger den diskussion om komik, humor och kvickhet som återfinns i Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*. Jag vill även lyfta fram ett skönlitterärt verk av Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801), för att visa hur nära *Spader Dame* också ligger Jean Pauls romanvärld. Slutligen presenterar jag en tolkning av det skenbart inkongruenta språkbruket i *Spader Dame* som en form av jeanpaulsk *Witz*.

## **Kristus som ”överleuterationskommissarie”**

Tidigt i romanen indikeras Schenanders socialt utsatta position och ovilja att underkasta sig sällskapslivets konventioner under ett samtal med brukspatronens hustru. Han har nyss kommit till gården och till sin tjänst som informator åt herrskapets båda söner och anmäler sig nu

hos ”patronessan”. Denna reagerar på hans namn och inleder ett samtal som kommer att handla om börd och social status, men också om kroppslängd och statur:

”Huru kan man heta Zachäus Schenander?” sporde hennes nåd mig häftigt till.

”Tillåt mig, eders nåd!” genmålde jag, ”att upplysa orsaken därtill”, och fortfor: ”Min avlidne, salige fader, som var extra lanttullsbesökare vid Kisa under marknadstiderna –”

”Huru kan man hava en extra lanttullsbesökare till fader?” inföll hennes nåd, icke utan en viss spetskhet.

”Jo, att sådant låter sig göra;” invände jag – ”därpå är jag ett levande exempel.”

”Fortfar!” täcktes hennes nåd säga; och jag fortfor: ”min salige herr fader var 5 fot och 2 tum lång, samt nog undersätsig till växten, men hade gärna velat bliva något högre i världen, än extra besökare under marknadstiderna. Som jag nu blev den första frukten av hans äkta förening, så beslöt han, vid min födelse, att jag borde bliva här i jämmerdalen vad han gärna velat, men icke kunnat. Han utnämnde mig således i sitt sinne till ett högt ämbete på jorden – till en överinspektor för sjö- eller lanttullarne; och för att ännu mera förvissa mig därom, kallade han mig Zachäus, efter en liten och tjock överinspektor i Jeriko, vilken, på det att han skulle få se Kristus, lopp framför honom och steg upp i ett mullbärsträd, varifrån han likväl antyddes att kliva ned.”<sup>362</sup>

Schenanders märkligt docerande språk liksom hans ohöjlt kritiska inställning till samtidens litteratur sårar patronessans känsla för god smak och hon lämnar rummet. In träder nu brukspatronen, en man som dyrkar kraften mer än smaken, och som indirekt förklarar varför patronessan tagit så illa vid sig av Schenanders utläggningar:

”Min hustru är något häftig. Hon har fört det med sig ur stora världen, vari hennes fader, som var kontrollör vid stora sjö- eller lanttullverket, lät educera henne. Rättar herr magistern sig endast

---

<sup>362</sup> Clas Livijn, *Spader Dame och novellen Samvetets fantasi*, red. Börje Räftegård (Stockholm, 1997), s. 14f.

efter hennes smak, så blir allt gott igen; men hon har mycken smak, det måste jag säga.”

”Olyckligtvis var smaken ämnet för det samtal, varunder ödet ville, det jag skulle förtörna hennes nåd;” yttrade jag.

”Herren hyllar då intet smaken?” illskrek i detsamma min patron, – ”denna vanmäktiga smak, som saknar all styrka. Herren hyllar kraften; – den höga nordiska kraften, som nu talar på riksdagarna. För mig, som själv är kraftfull, är det en glädje att se kraftfulla människor;” och under allt detta höjde herr patron sig på tåspetsarna, så att han nådde nästan axlarne på mig.<sup>363</sup>

Den konflikt som här presenteras mellan de båda makarna, mellan smakens respektive kraftens företrädare, har en hel del komisk potential som sedan också utvecklas vidare i romanen. Här nedan vill jag emellertid dröja vid den expansion av sememet /fader/ över semen [status] och [statur] som kan observeras i texten. I Schenanders berättelse om hur han fick sitt namn återfinns sememen /extra lanttullsbesökare/, vilket är faderns samhällliga position, respektive /överinspektör för sjö- och lanttullarne/, vilket är den position fadern önskar för sonen. Till expansionen av /fader/ kan också /undersätzig/fogas, vilket anger faderns ringa kroppslängd. Som ett konversionserbjudande tecken efter denna expansion tjänar /Zachäus, överinspektorn i Jeriko/, vilken av Schenander beskrivs som liten och tjock, sin höga samhällsposition till trots.<sup>364</sup> Av Schenanders berättelse kan man sluta sig till att fadern, av låg status och ringa statur, för sonens del åtminstone önskade en högre social position. Men faderns förhoppning har ju inte infriats; Schenander har visserligen fått en annan statur men har som informator egentligen samma låga status som fadern. Det framgår inte minst av herrskapets behandling av honom, när hans överordnade ”patronessan” Fjäderström vid ett tillfälle ”täckes” be honom fortsätta tala, under det att den på stående patronen gläds åt att se kraftfulla människor.

---

<sup>363</sup> Ibid., s. 18.

<sup>364</sup> Lukas 19:1ff: ”Han kom in i Jeriko och gick genom staden. Där fanns en man som hette Sackaios, och han hade hand om tullen och han var rik. Han ville gärna se vem denne Jesus var men kunde inte för folkmassan, för han var liten till växten.”

Den här expansionen är för mig komisk, när den på ett direkt karikerande sätt utvecklar motsättningen i passagen mellan just status och statur. Patron Fjäderström dyrkar kraften (och längden), men är själv liten och svårt hunsad av makan. Patronessan Fjäderström dyrkar smaken, det höga och det lätta men beskrivs av Schenander som "en hög, axelbred samt med väldiga bröst och kupiga länder rikligen välsignad figur".<sup>365</sup> Också Schenanders fars tilltag att uppkalla sonen efter en "överinspektör i Jeriko" verkar skrattretande mot bakgrunden av att han själv bara är "extra lanttullsbesökare" vid marknadstiderna i Kisa. En sådan expansion kan vara komisk nog när den så antitetiskt ställer sken mot verklighet, men själva konversionen ger skildringen av dessa motsättningar den dynamik som utmärker humorn, menar jag. Om ett visst tecken aktualiseras, relativiseras de ovan anförda motsättningarna på ett grundläggande sätt. Vid sidan av samtalet mellan Schenander och herrskapet Fjäderström ställs ju en bibelpassage som noggrant läst tematiserar själva upphävandet av skillnaderna mellan /låg/ och /hög/ i termer av såväl status som statur. När Jesus ber publiken Sackaios komma ner från mullbärsträdet och låter sig bjudas på middag av honom jämför han honom på två sätt. Rent konkret genom att de båda kommer i ögonhöjd med varandra, men än viktigare genom att Jesus därmed ger den rike, men föraktade publiken en upprättelse. Den gängse tolkningen av bibeltexten är att Sackaios inte ska dömas efter sin samhällsliga position eller sina tidigare handlingar, utan efter sin kärlek till Jesus. Detta – upptäckten av att motsättningen i passagen ovan mellan kroppslängd och samhällsställning kan relativiseras, att det vid sidan av expansionen finns en konversion som erbjuds av ett i texten närvarande hypogram – är en humoristisk poäng i den här tidiga scenen i *Spader Dame*.<sup>366</sup>

En liknande dynamik återfinns man i en passage några sidor senare i romanen. Schenander har nyss träffat Marie, brukspatronens unga släkting. Han är hals över huvud förälskad och tror sig förstå att patronessan önskar en förbindelse mellan Marie och kapten Leyonbraak. När patronessan vill spå i kort tematiseras Maries framtid

---

<sup>365</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 14.

<sup>366</sup> Jämför den analys som Miočević ger av samma passage, där den "överväldigande och ironiskapande" polysemin i texten framhävs. Miočević, "Dynamiska tecken", s. 122.

som ung ogift kvinna med förmögenhet på ett oväntat sätt. Det visar sig att spader dam (enligt patronessan symbol för Marie) och spader kung ligger nära hjärter ess, hjärter tia och hjärter dam (alla symboler för kärlek och vänskap) men också nära spader tio (symbol för döden).<sup>367</sup> Marie rodnar över patronessans anspelningar på eventuella kärleksförbindelser med kapten Leyonbraak, vilket av patronessan tolkas som ett tyst medgivande. Schenander, som för egen del ser sig symboliserad av spader kung, kommer nu med en annan tolkning, riktad till patronessan. Där hon tidigare talat om en romans och om ett dödsfall, vänder han på det hela och talar om Döden och Kärleken. Utgångspunkten är Maries rodnad:

”När yttersta domen en gång anländer, min nådigaste! så är intet tvivel, att ju den röda färgen bliver den rådande för dagen. Icke blott på den vänstra sidan, varest, efter all anledning, ordensband, talarer och snusdosor komma att bliva ganska klara och skinande, utan jämväl på den högra; ty rött är den eviga kärlekens återsken, röd är naturens brudfärg, röd är evighetens morgonrodnad, och måste livet vara en lilja, så är ock döden en ros. [...] Den yttersta dagen, eders nåd! är alldeles icke att befara, emedan vi varenda dag stå över den. Kolpojken därute på backen arbetar och strävar rätt landsnyttigt, trevet och berömvärt, i afton somnar han som en stock, innan han knappt fått de trasiga plaggen utav sig; därmed är hans stav bruten. Få se om jag knäcker min lika lätt över Håkan Sjögrens Grammatica latina. Detta är orsaken, varför livet har rosor och varför den eviga vilan återspeglar sig på jorden. Då kraftens yngre broder, solen, utur scharlakansrummet anträder sitt kröningståg, då sätter människan sig till doms över sig själv; och då ljusfursten nedstiger bakom purpurpaulunet, då är fatalie-timman förbi och förvunnen ropar supplikanten om leutation. Den kan vinnas, ty i kärleken satte den Evige en överleutations-kommissarie, som likväl sällan själv utövar sin tjänst, utan merendels uppdrager den åt andra. Åt den blomstrande flickan gav han fullmakt in blanco. Den är bekräftad med hans riksklämma, med den omätliga rosen, som med sina av livets

---

<sup>367</sup> För en grundlig genomgång av spelkortssymboliken i *Spader Dame*, se *ibid.*, s. 87-96.

ambra doftande blad omsluter den oändliga kärleken; men när nu kärlekens substitut skall utöva sitt ombetrodda kall, då visar han först fram sin fullmakt, och då han slår opp den, kan svaranden av återglansen på domarens kind sluta om jäv äger rum eller icke.”<sup>368</sup>

Citatet är ett gott exempel på den märkliga metaforik och det otillgängliga framställningssätt som utmärker Schenanders språk. Det hela underlättas inte av att metaforerna ofta är oväntade, dunkla och gärna bildar långa kedjor. Det genomgående stildraget att blanda det konkreta med det abstrakta gör att läsaren kastas mellan bildmässiga ytterligheter och riskerar att tappa tråden. Helt säkert är det fallet med herrskapet Fjäderström.

I passagen ovan vill jag se en lång expansion av sememet /den yttersta domen/. Detta egentligen religiösa begrepp genererar en rad oväntat konkreta bilder över sem av typen [dömande instans], [svarande], [domslut], [brott], [domstolsförhandling] och [tidpunkt för domstolsprocess]. Så görs till exempel den sista morgonen för mänskligheten tidsmässigt mycket påtaglig när ”evighetens morgonrodnad” beskrivs som ett rött återsken på alla ”ordensband, talarer och snusdosor”. Citatet säger också något om den yttersta dagens omfattning – den gäller alla, oavsett yttre kännetecken. För att påminna patronessan om att denna sista dag egentligen är närvarande alla dagar av vårt liv i form av sömnen, dödens återspegling, tar Schenander kolpojken och sig själv som exempel. Där den ene ”somnar som en stock” efter sitt dagsverke, måste den andre slita vidare med Sjögrens grammatik och sin informatorssyssla. Märkligast i citatet är kanske konkretionen i skildringen av domedagens slutgiltighet. I teologiskt klarspråk skulle väl innebörden i Schenanders betraktelse vara den att människan under sitt liv själv bär ansvaret för sina handlingar, men att hon efter döden inte längre kan påverka dem eller resultatet av dem. I sitt betryck ber den döde om nåd, vilken kan utverkas av Kristus: den människa som i livet har älskat har hopp om frälsning. Denna tanke uttrycks emellertid i termer som om det rörde en juridisk fråga: ”fatalie-timman” är den tid fram till dess man måste ha inlämnat besvär, ”förvunnen” är den människa som förklarats skyldig i domstol, ”supplikanten” är den som anför

---

<sup>368</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 21f.

besvär, "leutation" är det samma som straffnedsättning och "substitut" är någon, slutligen, som under en förhandling företräder någon.<sup>369</sup> Den kanske inte helt renläriga föreställningen att redan mellanmänsklig kärlek kan hjälpa den enskilde att på den yttersta dagen nå evigt liv skildras här helt ogrammatiskt i juridiska termer, som vore denna kärlek en fullmakt ställd "in blanco" vilken kan leda till "jäv" under den domstolsförhandling som väntar den yttersta dagen.

Schenander ger en för läsaren ganska komisk betraktelse över domedagen, här på temat världens fåfänglighet med en utgångspunkt i patronessans försök att föra samman Marie och kapten Leyonbraak. Ingen undgår domen, framhåller Schenander, och genom sin äktenskapsförmedling riskerar patronessan inte bara Maries lycka utan också hennes själs salighet. Om patronessan talar om kärlek och död i termer av äktenskap, kärleksbiljetter och dödsfall – alltsammans hemmahörande i en borgerlig kontext – sätter Schenander döden och kärleken i en existentiell kontext. Det som kan hindra läsaren från att uppfatta Schenanders utläggning om den yttersta domen och det eviga livet som en parodi på kristen dogm är emellertid det faktum att den ogrammatiska konflikten mellan abstraktion (en eskatologisk diskussion) och konkretion (på juridisk prosa) visar sig vara sekundär. Det finns nämligen ett om inte flera konversionserbjudande tecken i bakgrunden. En sådan komisk och ogrammatisk nybildning som "överleuterations-kommissarie" för Jesus knyter samman passagen med en rad hypogram, främst kanske orden i Johannes 5:21ff om Jesu domsrätt:

Ty liksom Fadern uppväcker de döda och ger dem liv, så ger också Sonen liv åt vem han vill. Och Fadern dömer ingen utan har helt överlåtit domen åt Sonen, för att alla skall ära Sonen liksom de ärar Fadern.

Också här är temat den yttersta dagen, mänsklighetens möjlighet till ett evigt liv och sonens domargärning. Schenanders utläggning om den yttersta dagen framstår i ljuset av detta hypogram väl fortfarande

---

<sup>369</sup> SAOB, VIII, F 376f; IX, F 3545f.; XXXII, S 14610; XV, L 560; XXXII, S 14380f.



som ganska märklig, men inte längre som absurd. Men varför denna märkliga utläggning? När Schenander fokuserar på domedagens temporalitet, validitet och finalitet på detta för läsaren säkert oväntade sätt är det komiskt och kanske också lite oförargligt. Han talar ju om hela mänskligheten? Men jag vill hävda att den bibliska kontexten också bildar underlag för en mycket skarp kritik från Schenanders sida. Jag tänker här på hur expansionen av sememet /den yttersta dagen/ i övrigt ser ut. I texten genereras /rosen/, /gryningen/, /kärleken/, /scharlakansrummet/, /ljusfursten/ och /purpurpaulunet/ explicit över semet [röd], men det handlar inte bara om rödhet här. Bakom Schenanders långa utläggning vill jag spåra ett specifikt bibliskt symbolkomplex, som, om det aktualiseras för läsaren, i hög grad radikaliserar hans kritik av patronessans kärlekshandel. Tanken att den mellanmänskliga kärleken fördelaktigt påverkar den enskildes möjlighet till evigt liv har jag redan berört, och föreställningen att denna kärlek ytterst emanerar ur Jesu offerdöd uttrycks kanske tydligast i 1 Johannesbrevet 4:12ff:

Ingen har någonsin sett Gud. Men om vi älskar varandra är Gud alltid i oss, och hans kärlek har nått sin fullhet i oss. Han har gett oss sin ande, och därför vet vi att vi förblir i honom och han i oss. Vi har sett och kan vittna om att Fadern har sänt sin son att rädda världen.

Vad Schenander nu gör i sin betraktelse är att implicit sätta ”hans kärlek” i citatet ovan mot en annan kärlek. Eller en rödhet mot en annan, om man så vill. Om /rosen/, /gryningen/, /kärleken/ och väl också /ljusfursten/ utan problem kan hänföras till en allmän kristussymbolik, där också /blodet/, /lammet/ och /offret/ ingår, gör ord som ”scharlakansrummet” och ”purpurpaulunet” hela expansionen över semet [röd] problematisk. Det finns något ogrammatiskt i dessa exempel på rödhet menar jag, då de aldrig brukar förknippas positivt med den uppoffrande kärleken. Det är vid en första läsning svårt att se hur tecknet /Kristus/ skulle kunna erbjuda en konversion i sammanhanget. Som färgbeteckningar betraktade är scharlakana och purpur alls inte neutrala och förknippas i bibeln med världslig makt och syndfull fåfänglighet – aldrig dock med Kristus i betydelsen Guds lamm, och helt säkert inte i en domedagskontext. I Schenanders

utläggning återklingar snarare de profetiska orden ur Jesaja 1:18ff över Israels syndighet:

Låt oss gå till rätta med varandra, / säger Herren. / När era synder är scharlakansröda, / kan de då bli vita som snö? / När de är röda som purpur, / kan de då bli vita som ull?

Visserligen talar Schenander i passagen ovan om ”ljusfurstens” och hans ”kröningståg”, och i en regal kontext är ju orden purpur och scharlakansfärg på inget sätt problematiska. Färgerna kan tvärtom sägas stå i ett metonymiskt förhållande till fursten. Men Schenanders utläggning handlar ju inte om vilken kung som helst, utan om Kristus och hans funktion under domedagen. Därmed är det här frågan om ett djupt antitetiskt förhållande, menar jag – den kung som impliceras i Schenanders utläggning är ingen världslig härskare och kan därför inte förknippas med den världslighet som purpurn och scharlakansfärgen representerar. Och har hypogrammet Jesaja 1:18ff väl aktualiserats i sammanhanget, vinner också dess motsvarighet i Nya testamentet i betydelse. Jag tänker här på skildringen av den babylonska skökan i Uppenbarelseboken 17:1ff. Denna kvinna, som i bibeltexten framställs sittande på ett odjur klädd i purpur och scharlakansfärg, representerar hela världens syndfullhet. Mot henne antas lammet, konungarnas konung, kämpa och vinna för att sedan underkasta henne domen.

Schenanders utläggning om domedagen kan alltså inte bara tolkas som en tydlig upphöjning av Marie, utan indirekt också som en mycket grov förolämpning mot patronessan. Den rena kärleken, och därmed också Marie, fogas in i en expansion av /den yttersta domen/ under de konversionserbjudande hypogrammen Johannes 5:21 och 1 Johannesbrevet 4:12ff, och i detta lovtal över den mellanmänniska kärleken sårar Schenander inga känslor. Men genom orden ”scharlakansrummet” och ”purpurpaulunet” indikeras också andra hypogram, vilka implicerar de världsligas undergång och straff. Jesaja 1:18ff och Uppenbarelseboken 17:1ff behandlar inte frälsningen, utan det öde som väntar den världsliga maktens ondska, synd och rikedom.<sup>370</sup>

---

<sup>370</sup> Om den babylonska skökan, det vill säga staden Rom, sägs följande i Uppenbarelseboken 18:16f: ”Ve, ve, denna stora stad, som var klädd i fint linne

De olika aspekterna av rödhet som jag har velat utläsa här, Lammets blod och den babylonska skökans purpur, tematiseras för övrigt redan i passagens inledning. Jag tänker på Schenanders ord om att den yttersta dagens röda sken kommer att falla på hela mänskligheten. Det märkliga där är konkretiseringen i orden ”icke blott på den vänstra sidan [...] utan jämväl på den högra” – på vilken sida av vad, kan man fråga sig? Under en första läsning tycks det vara så att ”vänster” här syftar på den enskildes vänstra sida, men är det inte en anatomisk orimlighet att det är den högra kroppshalvan som i Schenanders utläggning förknippas med det älskande hjärtat och den eviga kärlekens återsken? Hela bilden av mänskligheten, där maktens attribut (ordensband och talarer) på vänster sida enbart *reflekterar* den yttersta dagens röda sken, och där det älskande hjärtat på höger sida däremot *omfattar* och åter *utstrålar* den eviga kärleken, kan bara förklaras om ”höger” respektive ”vänster” gäller från en betraktandeposition utanför mänskligheten. På den yttersta dagen kommer alltså hela mänskligheten delas in i två delar; en till höger och en till vänster. En sådan bild återfinns hypogrammatiskt i Matteus 25:31ff, där människosonen dömer den vänstra sidan till evigt straff:

När Människosonen kommer i sin härlighet tillsammans med alla sina änglar, då skall han sätta sig på härlighetens tron. Och alla folk skall samlas inför honom, och han skall skilja människorna som herden skiljer fåren från getterna. Han skall ställa fåren till höger om sig och getterna till vänster.

Den lek med allusioner och intertexter som kan observeras i *Spader Dame* – här beskriven i termer av en på flera sätt problematisk expansion och den konversion som skilda hypogram kan ge – är mycket humoristisk, menar jag. Men detta att Schenander tematiserar de mest skärande motsättningar i sina brev, bara för att på något sätt sedan relativisera denna spänning med hjälp av en absurd logik, säger också något om honom som person. Tidigt etableras här bilden av honom som en tragisk don Quijote-artad figur som drar till storms mot patronessans inte helt oegennyttiga försök att få sin unga släkting

---

och purpur och scharlakan och lyste av guld och ädelstenar och pärlor. På en enda timme har all denna rikedom ödelagts.”

bortgift, med användning av den mest märkligt framförda argumentation.<sup>371</sup> Patronessan Fjäderström spelar visserligen ett rätt fullt spel, där insatsen är andras lycka, men hon är sannerligen ingen babylonsk sköka. På samma sätt kan väl Maries eventuella giftermål med kapten Leyonbraak och den högre position detta skulle medföra betraktas som en samhällelig realitet vilken inte alls rättfärdigar Schenanders bibliskt färgade utfall mot rikedom och makt. Det finns helt enkelt inget sammanhang mellan Schenanders svartvita världsbild och den sociala realitet han befinner sig i. Samtidigt etableras här bilden av honom som en hopplös älskare, eftersom hans föreställningar om älskande människor så tydligt överskuggas av den om den älskande guden. Eller snarare så: den mellanmännliga kärleken är i hans utläggning något sekundärt, en projektion av Guds eviga kärlek. Symboliskt uttrycks detta genom rosen: ”Åt den blomstrande flickan gav han [Kristus, min anm.] fullmakt in blanco. Den är behäftad med hans riksklämma, med den omätliga rosen, som med sina av livets ambra doftande blad omsluter den oändliga kärleken”.<sup>372</sup> Flickan och Kristus, livet och oändligheten, smälter i kärleken samman. Tidigt i romanen antar Marie därmed kristuslika drag vilket har avsevärda följder för hennes och Schenanders gemensamma kärlek.

Ett exempel på detta återfinns senare i handlingen när Marie omtalar för Schenander att Leyonbraak begärt hennes hand och att hennes tant funnit partiet lämpligt, eftersom kaptenen då med hjälp av Maries arv kan betala sina skulder och fullfölja sin karriär. Hon älskar inte denna man, men känner sig tvingad att lyda. Schenander svarar henne med en underlig utläggning, full av bibliska allusioner:

”Låt honom behålla åkertäpporna som syndalön!” sade jag åt Marie; ”och låt honom få sedellapparna på köpet. Betala slavhandlaren din ranson, i annat fall utställer han dig offentligen i bazaren. Vad gräver man för dina penningar, – din grav menar du? – Det är långt till dess! Då är hoppet redan sålt och penningarna förtärda. Nu gräves bara en varggrop. Där blommar

---

<sup>371</sup> Likhetererna mellan *Spader Dame* och Cervantes' roman *Don Quijote* diskuteras kort av Hallgren i *Jean Paul och Sverige*, s. 90f.

<sup>372</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 21.

ingen himmel. Från aftonen till morgonen och från morgonen till aftonen måste det oskyldiga lammet, som fastbindes till lockmat, höra vargarnas tjut, se deras glupande ögon och känna deras rovlystna andedräkt. Rena lamm! bliver du ej verkligen uppslukat, så uppslukar din egen fruktan dig tusende gånger, och du dör för att åter dö. Nej, flicka! lev för att leva. Livets harv ristar nog djupt ändå sina fåror i det veka människohjärtat; varför skola vi själva belasta den med sorgens stenar. Tror du ej, att hon ändå uppvänder alven på det. Låt den halka på ytan, så mycket möjligt är. Faller välsignelsens dagg ovanefter, så bliver skörden i alla fall ymnig; och är bärgningsvädret svårt, så hjälper det ej att breda en guldgalonerad rock över lasset, regnet slår strax igenom och säden bliver i alla fall skämd.

Vad vill du inhösta av livet? Endast en av dess frukter förmår att mogna; det är kärleken. När döden framträder med kastskoveln, då faller den omogna frukten bland agnarna och förkastas. Förkasta dig ej själv. Kärlek och mod äro bröder; allt förmå de att besegra, om de vilja – —,<sup>373</sup>

Schenander beskriver här först Marias dilemma – att som ung, ogift och förmögen kvinna vara beroende av sin förmyndare – med två metaforer, för att sedan ge sitt råd i två nya bilder. Om den traditionella bilden av hustruns förhållande till mannen i äktenskapet ofta var den av rankan som slingrar sig kring den starka eken, beskrivs Marie chockerande nog som en slav i relation till Leyonbraak. Det är här inte den blivande hustruns behov av manligt skydd som beskrivs, utan hennes penningvärde på en marknad. Inte heller bilden av henne som ett lamm i en varggrop är någon vacker bild av det kommande äktenskapet, och den understryker hennes roll som medel för Leyonbraaks finansiella räddning. Kanske avser bilden Marias sociala värde; som arvinge till en förmögenhet kan hon stilla den hunger som Leyonbraaks långivare känner. Man kan säga att /Marie/ därmed har expanderats negativt till /slav/ i en basar och /lamm/ i en varggrop. I positiv bemärkelse expanderas /Marie/ sedan till /hjärta/ och /frukt/, och det är nu som bibelallusionerna gör sig påminda. Marie har ett val, menar Schenander, genom att hon kan avstå från sin förmögenhet och

---

<sup>373</sup> Ibid., s. 34f.

följa sitt hjärtas önskan. Förhållandet uttrycks oväntat konkret som om människohjärtat vore en åker, vilken "livets hav" ristar djupt nog, utan att vi själva måste bry oss om det. Det väsentliga är hjärtats "skörd", ytterst ett resultat av "välsignelsens dag" och ett gott "bärningsväder". Schenander talar om själens salighet i termer av skördearbete, inte om Marias förlorade förmögenhet. I ett evighetsperspektiv kan giftermålet med Leyonbraak – en "guldgalonerad rock över lasset" inte hjälpa henne. Om det regnar på skördedagen, blir säden i alla fall "skämd" av vätan.

Övergångarna mellan bilderna "slav" och "lamm" respektive "hjärta" och frukt" kommer oförmedlat, och under en första läsning framstår Schenanders utläggning som rätt ogrammatisk. Hur kan någon finna tröst i sådana ord? Men under en andra läsning börjar dock ett tecken tona fram som kan erbjuda en konversion, kanske främst indikerat av den underliga metonymin för Leyonbraak som en "guldgalonerad rock över lasset". Vid sidan av /Marie/ och hennes framtida öde som det framställs i en borgerlig kontext och av de bilder Schenander tidigare givit av henne som en /slav/ i en basar eller ett /lamm/ i vargrop visar sig metaforredjan angående hjärtats "skörd" alludera på ett helt komplex av liknelser i bibeln om rättfärdigheten och det eviga livet. Som exempel kan man anföra Kristi liknelsetal i Matteus 13:1ff, där hela frågan diskuteras i termer av sådd och skörd.<sup>374</sup> När det gäller tolkningen av liknelsen om sådden, yttrar Jesus i Matteus 13:19ff:

Var gång någon hör ordet om riket utan att förstå, kommer den Onde och snappar bort det som har blivit sått i hans hjärta. Det är sådden på vägkanten. Sådden på de steniga ställena, det är den som hör ordet och genast tar emot det med glädje men inte har något rotfäste inom sig utan är flyktig; blir det lidande och

---

<sup>374</sup> Ett annat exempel är Jesu ord till lärjungarna i Matteus 9:37f: "Skörden är stor men arbetarna få. Be därför skördens herre att han sänder ut arbetare till sin skörd." Orden återkommer i Lukas 10:2, men där sätts orden mer än i Matteus in i en kontext som rör lärjungarnas uppgift att sprida evangelium. I det sammanhanget skulle skörd betyda lärjungarnas arbete med att vända människors håg till Gud. I Schenanders utläggning är den betydelsen aldrig aktuell; det är Marie som ska öppna *sitt* hjärta för kärleken. Hon är sin egen skörd, så att säga.

förföljelse för ordets skull, kommer han genast på fall. Sådden bland tistlarna, det är den som hör ordet, men världsliga bekymmer och rikedomens lockelser kväver ordet, så att han inte bär frukt. Men sådden i den goda jorden, det är den som hör ordet och förstår, och han bär frukt, hundrafalt och sextiofalt och trettiofalt.

Schenander ställer alltså Marie inför valet att gifta sig med Leyonbraak, vilket väl är ungefär det samma som att låta sådden i hjärtat kvävas av tistlarna, eller att ge upp sin förmögenhet och följa kärlekens röst. Det vore att bereda hjärtat för något som liknar en sådd i den goda jorden. Schenander har visserligen inget mer att erbjuda Marie än kärleken, men det är också den enda frukt i livet som mognar. Det är mot den bakgrunden man bör förstå orden ”du dör för att åter dö. Nej, flicka! lev för att leva”. Också i det här stycket kan man finna ett hypogram som erbjuder en konversion, Johannes döparens ord i Matteus 3:12 nämligen till de välbeställda fariseerna och saddukeerna om hur de måste förena omvändelsen med ett yttre handlande, och om hur varje träd som inte ger god frukt måste huggas ner och brännas. Jesus liknas här vid en lantarbetare:

Han har kastskoveln i handen och skall rensa den tröskade säden och samla vetet i sin lada, men agnarna skall han bränna i en eld som aldrig slocknar.

Även här kan man alltså säga att Schenander håller en predikan på temat den yttersta dagen. Det märkliga, och kanske också lustiga, är att denna predikan samtidigt uppvisar drag från kärlekslyrikens retorik. En uppmaning som ”lev för att leva” bör väl i en predikan och i dess kommunikativa situation ungefär betyda att man bör leva jordelivet så att man inte riskerar att förlora det eviga livet. Men Schenanders ord – ”Nej, flicka! lev för att leva” – riktas ju direkt till Marie som ett led i en argumentation för att Marie ska försaka världslig framgång och välja kärleken till Schenander framför äktenskapet med Leyonbraak. Som ett omvänt *Carpe diem*-motiv är detta något mycket ovanligt i kärleksförklaringens retorik – ett förhållande som för övrigt också återfinns i metaforiken i Schenanders tal till Marie. Jag tänker på hans ord om en ”livets harv” som ristar

sina fåror i ”det veka människohjärtat”, utan att den enskilde kan göra så mycket åt det mer än att inrikta sig på hjärtats ”skörd” i ett hinsidesperspektiv. Bilden är kanske oväntat konkret men kan ändå fogas in under temat för Schenanders utläggning. Vad som är märkligt är väl inte konkretionen, utan snarare det att bilden av livets fåror egentligen är en kliché i kärlekslyriken. Men där är det ansiktet som tiden fårar, och den enda slutsatsen som är möjlig i kärlekslyrikens retoriska schema är den att man bör leva och älska medan man kan.

Det är värt att notera att Schenander också för egen del finner tröst och vägledning i Jesu ord om såningsmannen i liknelsetalet, då de senare i romanen hjälper honom att finna en mening i den sociala och känslomässiga misär han råkar in i efter det att han förlorat tjänsten som informator och efter att Marie har gift sig med Leyonbraak. Att ha förlorat allt på jorden betyder att man är öppen för det som inte är av denna världen, tycks vara Schenanders ståndpunkt. Med en allusion på orden i Jesu sändningsord till lärjungarna i Matteus 10:30f – ”Och på er är till och med hårstråna räknade. Var alltså inte rädda [...]” – finner han också en andlig mening i sin utsatthet:

Men jag trampar ju själv smärtans press, för att få vin i mina bägrar och dricka mig rusig därav. Vi gör jag det? Därför gör jag det, emedan vinet ger mod. Av druvans tårar eldas de dödliga att glömma ett liv, som ofta ej är annat än en enda långsamt rinnande tår över den flydda sällheten, och vilken blott söker en annan, på det att de, ökade i massa och tyngd, må skynda i fallet. Låt dem falla. Människans huvudhår äro räknade, hennes tårar icke. Likväl falla de ej ofruktsamma på jorden, falla de än på maktens hälleberg, på rikedomens klapperstenar, eller på egoismens bördiga sandfält. De undgå likmaskarne; det gör ej huvudet utan hjärna, ehuru det betäckes med en krona, och bröstet utan hjärta, änskönt det beskärmas av en stjärna.<sup>375</sup>

De båda bilderna ”smärtans [vin]press” och ”druvans tårar” i citatet ovan – en vacker kiasm – kan för en sentida läsare tyckas direkt modernistiska i sin konkretisering av ett psykiskt tillstånd. Men bildens konkretion bör snarare relateras till bibelns bildspråk, menar

---

<sup>375</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 58.



jag. När Schenander för samman vin och tårar för att beskriva sitt själstillstånd kan det betraktas som en omvandling av en i psalmdiktningen vanlig kliché. Så som en gång vattnet vändes i vin vid bröllopet i Kana, så kan också den enskildes sorger i jordelivet av Kristus vändas till något annat. Sorgen och tårarna kan vändas i fröjdevin, som det heter i skildringen av bröllopet i psalm nummer 201 i 1695 års svenska psalmbok.<sup>376</sup>

Jag uppfattar det som om Schenander finner tröst i minst tre skilda bibeltexter här – skildringen av undret på bröllopet i Kana i Johannes 2:1ff, utsändningstalet i Matteus 10:1ff och liknelsetalet i Matteus 13:1ff. Även i den här passagen gäller det evighetsperspektiv som Schenander tidigare i romanen anlägger i talet till Marie om hennes förestående giftermål, eller ännu tidigare i utläggningen om kärleken som riktades till patronessan. Ett grundläggande budskap i denna grupp av bibliska texter är vikten av att öppna sitt hjärta för Guds ord, uthärda de jordiska vedermödor som följer av ett sådant beslut och, slutligen, förtrösta på ett evigt liv.

Så långt framstår Schenanders ord om sin psykosociala situation inte som särskilt radikala, men man kan emellertid ur hans förtvivlade ord ovan – ”jag trampar ju själv smärtans press” – också utläsa ett mycket starkt angrepp på dem som tycks ha tagit hem spelet, det vill säga patronessan och kaptan Leyonbraak. I bibeln förekommer nämligen en annan vinpress och ett annat vin i samband med den makt, rikedom och egoism som Schenander talar om i den citerade passagen. Jag tänker dels på den vinpress som nämns i Jesaja 63:1ff, i vilken Gud själv trampar sönder folken i sin vrede över deras synd, dels på det Guds vredes vin som består det stora Babylon i Uppenbarelsebokens visioner om den sista striden mellan Gud och Satan. Den skenbara motstridighet, som jag tidigare fann i Schenanders tal till patronessan om kärleken, ett tal där den röda färgen dels förknippades med synd och ondska, dels med den rena kärleken, upprepas också här, men nu

---

<sup>376</sup> ”Som bäst man wänter glädiewijn / Thet sorg fördrifwa skulle / Så skänckes watten fullt op in / Sex krukor öfwerfulle; / Oss ångst och nödh så swära qwäl / At watnet går alt til wår siäl / Tårkalcken öfwerflöder. [---] Ty märcker nu på HErrans hand / Som all ting kan förwandla / Af watnet giör han wijn försann; / Wil nådigt medh oss handla. / Så wändes sorg i frögde wijn / Så lagar Gudh medh barnen sin: / Wäl then på honom tröstar.” Citerat efter *Den svenska psalmboken 1695. 1697 års koralbok* (Stockholm, 1985), s. 384f.

med vinpressen och vinet som utgångspunkt. I Schenanders utläggning möter föreställningen om Guds vredes vin den om hur vattnet en gång vändes till vin i Kana – straffet och nåden kan alltså aktualiseras i samma bild – utan att detta mynnar ut i förvirrad meningslöshet. Schenander betraktar nämligen också sitt eget liv i ett evighetsperspektiv.

Att människor på detta sätt finner tröst, stöd och vägledning i bibeln är inget ovanligt fenomen i litteraturen. Schenanders språkliga direkthet förvånar kanske, liksom intensiteten i hans utläggningar, men som romanfigur betraktad är han inte på något sätt ovanlig. Det är däremot inte särskilt vanligt att bibliska utsagor, som vi mött dem ovan, används som argument i kärlekskonstens retorik. *Carpe diem*-uppmeningen, så vanlig i det här sammanhanget, vore otänkbar i den situation som Schenander och Marie befinner sig i. Noga betraktat erbjuder väl Schenander heller aldrig Marie ett kärlekens vi, här och nu; såväl hans kritik mot Leyonbraak som hans uppmaning till Marie att välja ett liv med honom själv formuleras alltid i detta evighetsperspektiv. Hans uppfattning om livet och kärleken är tragisk till sin karaktär, och strängt taget berättas i romanen heller ingen kärlekshistoria med dess början, mitt och slut.<sup>377</sup>

Jag vill nu hävda att dessa passager genomgående kretsar kring samma grundproblem. Bakom denna humoristiska blandning av konkret och abstrakt, svenskt och bibliskt, profant och sakralt kan man finna en matris.

---

<sup>377</sup> En fördel med att sätta Schenanders kärlek till Marie i relation till den religiösa diskursen i verket är att man inte behöver söka efter en förklaring till varför de aldrig blir ett par eller varför kärleken så ofta överskuggas av döden i romanen. Jämför här Miočević som utgående från kortspelsmetaforiken i verket betonar det motstridiga i detta förhållande: ”Hjärter är kärlek, det goda, men spader är döden, det onda. Marie och Schenander associeras alltså från första början med dödens sfär. Även om vishets- och styrkesymboliken bakom spaderdamkortet är känd, måste man fråga sig hur de motstridiga konnotationerna kan samexistera.” Miočević, ”Dynamiska tecken”, s. 92. Att i det här sammanhanget tala om ett slags semiotiskt ”misslyckande” (s. 93) från Schenanders sida är därför inte nödvändigt, menar jag. Ett *jordiskt* happy end föresvävar aldrig Schenander, inte ens när han ber om Maries hand.

## ”Ett liv i Jesu efterföljd” som matris i *Spader Dame*

När giftermålet mellan Marie och Leyonbraak bestämts, avskedas Schenander från sin tjänst som informator hos herrskapet Fjäderström. Det är en ganska ovanlig åtgärd som dessutom innebär en ekonomisk förlust för arbetsgivaren. Ändå måste Schenander bort, då patronessan inte kan riskera att han korsar hennes planer angående Maries äktenskap. När Schenander så packar för att lämna platsen bränner han alla sina arbeten och med dem också *Själaskatten*, den svenska utgåvan av Christian Scriverers väldiga predikosamling *Seelen-Schatz* (1675-1688). Omnämmandet av detta förr så lästa verk tjänar som en ledtråd för läsaren, menar jag, då Schenanders läsvanor kastar ljus över hans rätt märkliga utläggningar om livet, döden och kärleken. Den första predikan i Scriverers samling är nämligen en betraktelse över två frågor i Jesu tal om lärjungeskapets krav i Matteus 16:24ff, här i min kursivering:

Om någon vill gå i mina spår måste han förneka sig själv och ta sitt kors och följa mig. Ty den som vill rädda sitt liv skall mista det, men den som mister sitt liv för min skull, han skall finna det. *Vad hjälper det en människa om hon vinner hela världen men måste betala med sitt liv? Med vad skall hon köpa tillbaka sitt liv? Människosonen skall komma i sin faders härlighet med sina änglar, och då skall han löna var och en efter hans gärningar.*

Scriverers predikan har överskriften ”Om Menniskliga Själens höga värdighet, som ock thess djupa och beklageliga synda-fördärf”. Hans betraktelse gäller den av människorna så ringaktade själen, och Scriver frågar sig varför dessa sätter så stort värde på sitt liv och sin kropp, utan att se vilken skatt Gud givit dem i deras själ.<sup>378</sup> För den

---

<sup>378</sup> Om Jesu ord angående lärjungeskapets krav anmärker Scriver att denne ”liksom lägger människans Sjal på then ena och hela werlden, med all thess härlighet, på then andra wåg-skålen, och gifwer utslaget för then förra, säjande: Om ock en menniska kunde winna hela werldens härlighet, så hade hon likwäl intet wunnit, therest hon theremot skulle förlora sin Sjal. Ty hwad äro penningar utan lif, och all werldsens goods utan Sjal?” Här citerat efter *Mag. Christian*

som nyss läst *Spader Dame* känns orden ovan ur Matteus och Scriverers betraktelse över dem på något sätt bekanta, och det är inte svårt att se att många av Schenanders utläggningar såväl innehållsmässigt som språkligt kan länkas till denna bibliska diskussion om livet före och efter döden. Betecknande nog kan dessa två texter tjäna som hypogram redan i det första brevet i *Spader Dame*. Jag vill här föreslå en läsning av detta första brev som en modell på matrissatsens *imitatio Christi* – ett förhållande som också understryks av de i texten närvarande hypogrammen. Jämför det av Scriver diskuterade bibelcitateret ”Vad hjälper det en människa om hon vinner hela världen men måste betala med sitt liv? Med vad skall hon köpa tillbaka sitt liv?” med Schenanders fragmentariska brev:

----- den samma; Apollo drager ingen peruk, han nyttjar ej en gång hårtour.

Därför, huru dåraktigt, att mitt under dåsighetens tidevarv låta pliktens tarantell sticka sig! – Ingen edsvuren eller obesvuren birfilare, – ty varför skulle man ej i ett välbeställt samhälle, med ty tillhörande storkommendörer och politigubbar, även så gärna kosta på sig edsvurna birfilare, som edsvurna barnmorskor och edsvurna domhavande? – ja, ännu en gång: ingen birfilare, edsvuren eller obesvuren, är så överspänd av ädelmod, att han, medan paroxysmen varar, vill gratis stryka på rese- och traktamentsersättningens violin. Och vad har väl en fattig stackare att betala med? Ett öppet – ett redligt hjärta, menar du. Bah! när läste du väl i Dagligt Allehanda: Åstundas att överkomma ett rättvist och fromt hjärta. Nej för vad ditt av kärlek och tro lågande bröst innesluter, får birfilaren ej en gång konfonium. Sådant mynt är av så ringa halt och så helt och hållet kommet ur kurs, att icke en gång Vitterhets-, historie- och antikvitetsakademien kan tillstyrka dess inlösen av allmänna medlen. Väl skulle det kunna hända, att någon våpig tärna från landet, någon flepig pojke med mjölkhår på hakan, eller ock någon förryckt student, såsom t.ex. undertecknad, din numera ende uppriktige vän, hugfålles efter en sådan klenod; men vad hava de att köpa för? Nej broder! rådligast

---

*Scriverers Sanna Christendom, Eller Utdrag Af Thess Själe-Skatt* (Norrköping, 1761), s. 5.

synes, att i allt mak slå sig på småförståndighet. I motsatt fall kreperar man som en trosshäst, vars lott det är, att i diket kvarlämnas oklappad och oomtalad; och därmed Gudi befallat.

Z.S.<sup>379</sup>

Om inte *Spader Dame* hade inletts med utgivarens förord, i vilket klart framgår att brevskrivaren är en galen student, skulle detta vara en ganska olycklig inledning till en roman. Under en första läsning framstår ju Schenanders brev som direkt obegripligt. Brevfragmentet kan i bästa fall bara förbereda läsaren på brevskrivarens märkliga stil och allmänt uppgivna inställning till samtiden. Noga läst uppvisar brevet emellertid en argumenterande struktur, i den meningen att Z[achäus] S[chenander] beskriver sin situation med tre på varandra följande negationer.<sup>380</sup> (1) Om man, som han gör, strävar efter ett öppet och redligt hjärta, kommer man att finna att samtiden anser en sådan skatt värdelös, vilket i sin tur gör att det inte fungerar som betalning för birfilarens musik. (2) Den våpiga tärnan, den flegige pojken eller för den del Schenander själv, som ändå är beredda att betala för detta hjärta, skulle bara finna att de inte har något att betala med. (3) Om man trots allt ändå skulle besitta ett sådant hjärta, skulle man ändå ”krepera som en trosshäst [...] och därmed Gudi befallat”. Som samtidsbeskrivning uppvisar det här brevfragmentet närmast gammaltestamentliga drag – vad är det för en tid som så tydligt föraktar kärleken, tron och fromheten och som mäter allt i penningens värde?

Som en indikation på att diskussionen om hjärtat i romanens inledande brev kan betraktas som en modell genererad av matrisen *imitatio Christi* kan man kanske se den bristande logiken i att det redliga hjärtat först beskrivs som värdelöst, för att sedan beskrivas som ouppnåeligt för den fattige stackaren. I ett mer marknadskonomiskt sammanhang är det obegripligt – den medellöse

<sup>379</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 5.

<sup>380</sup> Jämför här Wimans uppfattning: ”Det redliga hjärtat står som den försmådda motsatsen till pengarna, och det får i detta citat några av sina bestämningar: rättvisa, fromhet, kärlek och tro. Dessa bestämningar är ju minst sagt vaga och preciseras bara negativt som motsats till allt vad Schenander kritiserar i sina många utfall mot vulgärliberalismen, krass utilitarism, de konservativas värnande om sina privilegier o.s.v.” Wiman, ”Guld, silver och jäm”, s. 53.

måste åtminstone ha en möjlighet att komma över det värdelösa? Men negationerna i Schenanders brev rör inte bara världsliga saker, och den tredelade argumentation i brevet som behandlar det att sälja ett hjärta, köpa ett hjärta och besitta ett hjärta har flera likheter med Jesu ord ovan i Matteus 16:24ff, menar jag. Det som under en första läsning tycks ogrammatiskt vinner alltså signifikans när detta hypogram aktualiseras. Där är dock följderna en annan – Jesus talar först om den människa som behåller sitt eviga liv (genom att leva jordelivet i hans efterföljd), sedan om den människa som säljer sitt liv (och vinner hela världen) och slutligen om den människa som förgäves vill köpa tillbaka sitt eviga liv (för att därmed nå livet efter döden). Den tredelade negationen återfinns också här – i det första fallet försakar människan sitt världsliga liv, i det andra förlorar hon sitt eviga liv och i det tredje slutligen förnekas hon möjligheten att köpa tillbaka rätten till evigt liv.

Likheten mellan Schenanders inledande diagnos av sig själv och sin samtid å ena sidan och orden i Matteusevangeliet å den andra är påfallande, menar jag. Som modell betraktat etablerar brevfragmentet den konflikt mellan världslig framgång och själens salighet som matrisen implicerar, och som sedan varieras i de passager som har analyserats ovan. I samtalet med brukspatronessan gäller det den bibliska berättelsen om Sackaios, vilken lever rikt men orättfärdigt, och som omvänds efter mötet med Jesus. I Schenanders utläggning om den yttersta dagen gäller det till synes en juridisk process, där supplikanten ropar om leutation, vilken också kan ges, förutsatt att den svarande under livet någonsin har älskat. I Schenanders ord till Marie om hennes förestående äktenskap tematiseras konflikten i termer skördearbete, där en guldgalonerad rock inte är till någon hjälp. I den passage, slutligen, där Schenander trampar sin smärtas vinpress, och där de dödligas tårar sägs undgå likmaskarna, till skillnad från ”bröstat utan hjärta, änskönt det beskärmas av en stjärna”, återklingar Jesu liknelse om sådden. Att denna konflikt mellan världslig framgång och själens salighet är ett huvudtema i romanen visar också det faktum att också Marie ser dess giltighet i sitt eget öde. I brevet till Schenander efter giftermålet skriver hon följande:

Min och Leyonbraaks tant satte åter kronan på mig; och därvid erinrade jag mig, att på altartavlan i vår sockenkyrka är på samma

sätt framställt, huru tvenne krigsknektar trycka törnekronan på Frälsarens huvud. Detta är din törnekrona, tänkte jag, och du har ändå ej lidit vad Han led; jag lugnade mig.<sup>381</sup>

För en sentida läsare kan det tyckas märkligt att en och samma utgångspunkt – matrisens *imitatio Christi* – kan resultera i helt skilda handlingar från romanfigurernas sida. Schenander alluderar ju på orden i Matteus 16:24ff för att övertyga Marie om att hon måste offra världslig framgång för att möta honom i äkta kärlek, medan hon stödjer sig på samma ord i beslutet att ingå äktenskap med en för henne helt främmande man. När Marie under själva vigselakten så bokstavligt tolkar innebörden av orden i Matteus 16:24ff – ”förneka sig själv och ta sitt kors och följa mig” – och därmed identifierar sig med Kristi lidande, radikaliserar hon emellertid genom sitt vägval Schenanders utläggningar om kärlekens väsen. Hans tanke att den översinnliga kärlek som emanerar ur det eviga återspeglas i ren mellanmänsklig kärlek ligger också till grund för hennes handlande. Men där den mellanmänskliga kärleken (återspeglingsen) för henne inte verkar vara möjlig, väljer hon den översinnliga kärleken (ursprunget) och offerar sin jordiska lycka. En sentida läsare uppfattar nog knappast en sådan logik så romantisk som den faktiskt är, men *Spader Dame* är mer en historia om romantisk kärlek än en romantisk kärlekshistoria. Tydligt framstår detta i det brev som avslutar romanen och som framställer Marie som en änglalik vägledare in i himmelriket. En uppenbarligen förvirrad och döende Schenander riktar detta sista brev till Jesus själv:

S.H.T. Herr Regnbåge.

Broder Borgensman!

Således börjar det att dagas; och du står med betalningen i hand, för att infria ditt namn. Jag ser dig glänsa i din helgdagsdräkt av färgade tårar; de kyssas av solen; och av solen leva de. Vårt liv är också ej annat, än en väg av färgade tårar; de kyssas av hoppet och av hoppet leva vi. Fortsatta hopp! kedja av gråtna önskningar!

---

<sup>381</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 74.

Du fördunklas. Nattvarden är slutad, och gästerna längta efter sömnen.

Jag såg och tillbad henne. Icke talade hon; men jag talade, ty talet är levande stoftkorn, ur den sammanknådade massan av stoft, och stoftet förmenar, att denna partikel av stoft försätter berg såsom tron och lever som de ädlas minnen. Men änglarna äro ej stoftbarn.

Stryk rågan av måttet; – utspisande ängel! Jag har uppätit mitt både syrade och osyrade bröd. Lät mig nu få njuta mitt manna. Huru länge skall kärilet förvaras i tabernaklet? De heliga äro gångna. Kasta törnet under grytorna.

Ängeln är redan uppfaren mot höjden. I natt såg jag den på oskuldens vingar. Den flög kärlekens flykt efter tron. Jag kände igen henne. Mullfrätaren har förlorat sin rätt. Allt är kvittat. Uppåt! Lycka till! Nu gäller det.

Ilar du också uppåt? Vita fjäril! du lämnar rosen. Det gör du rätt uti. Världens kärlek är röd; emedan blod släcker sig i blod. Uppåt! Skynda! – svävande förebud! den Evige betalar – – – –<sup>382</sup>

Jag uppfattar detta brev som en sista variant av matrisen.<sup>383</sup> Det är fyllt av mer eller mindre tydliga bibelcitater som alla kretsar kring döden, domen och hoppet om ett liv efter döden. När Schenander tilltalar Jesus med ”Broder Borgensman”, vänder sig till honom med uttryck som ”du står med betalningen i hand, för att infria ditt namn” eller konstaterar att mullfrätaren förlorat sin rätt då ”[allt] är kvittat” och att ”den Evige betalar”, kan allt detta härledas tillbaka till Jesu ord om

---

<sup>382</sup> Ibid., s. 104f.

<sup>383</sup> Se Wiman, som är av samma uppfattning utgående från Ovidius och Hesiodos som hypogram: ”Så slutar romanen och allt tyder på att Schenander tror sig nå sin guldålder genom sin och Marias trohet. Man kan notera att det sista ’den Evige betalar’ också knyter an till det citat i första kapitlet som jag kallade matrisens modell. Där sades att ett rent hjärta inte räckte ens till fiolharts, här är det inträdesbiljetten till evigheten. De hinder som stått i deras väg utgörs av Leyonbraaks girighet och den materialistiska samtidens råhet.” Wiman, ”Guld, silver och järn”, s. 61.



lärjungeskapets krav i Matteus 16:24ff och den diskussion som Schenander har fört på detta tema i termer av skuld, utmätning och betalning. När ord som ”regnbåge”, ”utspisande ängel”, ”vita fjäril” och ”förebud” fogas till denna expansion av /Jesus/ framträder en tydlig kristussymbolik, på så sätt att de alla indikerar nåden och löftet om ett liv efter detta.<sup>384</sup>

Mitt försök att definiera en matris, en modell och ett antal varianter i romanens inledande delar kan kasta ljus över ett av de centrala symbolkomplexen i *Spader Dame*. I likhet med Wiman vill jag hävda att sådana komplex finns och att de tillåter oss att tala om en viss tematik i verket. Innan jag komparativt relaterar den humoristiska aktualiseringen av denna i huvudsak bibliska bildvärld i romanen till Jean Pauls humordiskussion och *Witz*-begrepp, gäller det emellertid att se i vilket förhållande detta hypogram – Jesu ord om lärjungeskapets krav – står till de av Wiman analyserade hypogrammen ur den antika mytologin. Jag vill här göra gällande att ett verk som *Drömmarnes Symbolik* bland mycket annat hjälper oss att förstå hur antik och kristen myt samverkar i Livijns roman.

### **Gotthilf Heinrich von Schuberts *Die Symbolik des Traumes* (1814)**

En av fördelarna med att på nytt aktualisera Schuberts verk i diskussionen om *Spader Dame* är att fokus för intresset då kan flyttas från Schenanders hälsotillstånd och eventuella galenskap till själva romanfiguren Schenander. I stället för vad som annars hade riskerat att bli en fallstudie eftersträvas därmed en fördjupad förståelse för drivkraften bakom hans handlande, det predikande draget i hans tilltal av sina medmänniskor och det öde som väntar honom. Graden av galenskap i hans utläggningar om livet, kärleken och döden är därmed inte så intressant. Viktigare är då frågan vad som låter sig kommuniceras i detta sinnestillstånd och på vilket sätt det görs.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Regnbågen som tecken på Guds förbund med människorna finns i 1 Mosebok 9:13, och den utspisade mannen – med samma teckenfunktion – under israeliternas ökenvandring omnämns i 2 Mosebok 16:31.

<sup>385</sup> Se Bergholz, som i ett annat sammanhang har diskuterat Schuberts *Drömmarnes Symbolik* när det gäller den utpräglad dualistiska världsbilden i

Som textnyckel kan *Drömmarnes Symbolik* också hjälpa oss att bättre förstå den gemensamma funktion som de mytiska och kristna intertexterna har i *Spader Dame* och därmed också den världsbild som tematiseras i verket. Innan jag fortsätter med en diskussion om Schenander som romanfigur, vill jag nu dröja kort vid denna för mig mycket romantiska världsbild.

Som jag framhöll tidigare under diskussionen om *Mollbergs epistlar* är intresset för det irrationellas kunskapsvärde ett genomgående drag i Schuberts framställning. De olika kognitiva *modi* han diskuterar – den religiösa profetian, vansinnet, drömmen, den poetiska inspirationen, hypnosen och förälskelsen – är alla ett slags kommunicerande tillstånd, där den fallna människan erfar något om en tidigare värld, en guldålder. Men under dessa tillstånd förmedlas också löftet om en kommande värld, en kristet färgad hinsidesvärld. Eftersom Schubert främst intresserar sig för symbolspråket som sådant och de tillstånd under vilka detta språk gör sig hört, värderar han inte heller de olika profetior, myter och visioner han tar upp till diskussion. I varje fall inte i termer av renlärighet. Bilder, föreställningar och legender av antikt grekiskt, indiskt och för-columbianskt sydamerikanskt ursprung diskuteras lika förbehållslöst som den bibliska symbolvärldens budskap. Också de förklaringsmodeller som Schubert använder i denna diskussion uppvisar en intressant mångfald, färgade som de är av kristendom, gnosticism och nyplatonism. I fokus för Schuberts intresse ligger inte själva budskapet utan mer det man kan kalla naturens, drömmarnas och myternas semioticitet. Som en följd av denna fokusering intresserar sig inte Schubert heller för filosofin eller teologin, utan för poeten, profeten och drömmaren.

Fördelen med att uppfatta Zachäus Schenander som just en sådan poet, profet och drömmare är att diskussionen om *Spader Dame* och om den funktion som myterna fyller i verket då också kan inbegripa en samtida romantisk mytdiskurs. Liksom fallet är med *Mollbergs epistlar* kan då sådant i texten som först framstår som rena stolligheter eller direkta oförskämdheter sättas in i ett större sammanhang. En undersökning av mytens funktion i *Spader Dame* i ljuset av den

---

Livijns ”Samvetets fantasi” och kärlekens betydelse när det gäller att upphäva denna dualism. Bergholz, ”En väg hem”, s. 56-64.

diskursen har ännu inte gjorts, utan intresset har främst gällt den närmast modernistiska mytanvändningen i verket. Som exempel kan nämnas den jämförelse som Wiman har presenterat mellan användningen av myten i *Spader Dame* och den som återfinns i modernistiska verk. Där jag vill betona de olika myternas samverkan i texten och mot bakgrund av Schuberts behandling av myternas universella budskap främst betrakta den antika mytens funktion där i termer av förebud, väljer Wiman en annan utgångspunkt. När det gäller de moderna dragen i *Spader Dame* finner visserligen Wiman väsentliga skillnader mellan Livijns teknik och den som senare kom att användas av en Joyce eller en Eliot, men han dröjer länge vid likheterna mellan den citat- och allusionsteknik som texten ger prov på och den som blev vanligt förekommande inom modernismen. Och eftersom Wiman väljer att inte ta upp den religiösa tematiken i *Spader Dame* till diskussion, vill han inte tillmäta myten någon positiv funktion i romanen:

Därför bör den nyskapande kreativiteten bakom Joyces och Eliots metoder inte överföras på Livijn; Livijn kom så att säga från andra hållet: hans romankonst återvände inte till myten utan var på väg att frigöra sig från den till förmån för realismens ”lägre” motiv.<sup>386</sup>

Men om man tvärtom betraktar *Spader Dame* som ett tidstypiskt verk, en roman som använder lägre och till synes mer realistiska motiv som ett led i en mycket romantisk estetik, kan man komma fram till andra resultat. Med den utgångspunkten låter det sig hävdas att citaten från och allusionerna på den kristna religionens och den antika mytologins värld tjänar som grund för en i hög grad religiös diskurs, förd av en profetisk poet inför en fallen mänsklighet.<sup>387</sup> Den läsning jag vill

---

<sup>386</sup> Wiman, ”Guld, silver och järn”, s. 66f.

<sup>387</sup> Mot den av Wiman uppmärksammande antika myten om tidsåldrarna med dess regressiva bild av mänsklighetens utveckling kan man ställa den mer cykliska tolkning Schubert ger av samma myt, en tolkning som Bergholz beskriver så: ”Människans utveckling delar Schubert i tre epoker: den första epoken är urtiden som karakteriseras av människans enhet med naturen och som är uppfylld av diktkonstens och profetiornas gudomliga inspiration. Den andra epoken är tiden för det intellektuella medvetandet, tänkandet har övervunnit

presentera utgår därmed från mytens innehåll, till skillnad från Wiman som i sin framställning betonar dess retoriska form:

Vad myten därmed tillhandahåller i *Spader Dame* är inte som hos Joyce ett parallellt handlingsmönster som löper längs hela handlingen (bortsett från sådana *enskilda episoder* som de om Iris resp. Halkyone), utan snarare en estetiskt/mytologiskt etablerad värdehierarki som i bakgrunden tjänar som retorisk form åt romanens ideologi. Därför är heller inte den mytiska parallellen så demonstrativt genomförd i *Spader Dame* som i *Ulysses*, men tydlig nog i gestaltningen av Schenanders transcendentala ordning.<sup>388</sup>

Skillnaderna mellan Wimans antagande att Livijn är på väg att befria sig från myten och min förmodan att myten, eller snarare sagt myterna, tvärtom fyller en väsentlig funktion i *Spader Dame* låter sig åskådliggöras i tolkningen av en tidig passage i romanen där Schenanders förälskelse i Marie tematiseras. Wiman undersöker där hur begreppen liv och död låter sig inordnas i det stora symbolkomplex som kretsar kring guld, silver och järn i romanen och tar i det sammanhanget upp Schenanders omnämmande av isfågeln (*Halcyon Smyrnensis*, egentligen en kungsfiskare) till diskussion. Utgångspunkten är det faktum att de levande så ofta omtalas som döda i romanen, och Wiman finner en liknande föreställning dold i Schenanders beskrivning av sitt liv före mötet med sin själs älskade. Denne skriver efter det första mötet med Marie:

Nu har jag träffat min lekvän. Det är Spader Dame. Mitt uti Ishavet, där jag sam emellan flytande berg och glupande valar,

---

instinkten. Förnuft och sinne (tyska: *Gemüt*) förlorar sin forna enhet, de skiljs åt såsom kroppen avskiljs från själen, såsom idealet avskiljs från verkligheten. Det är i denna epok människan nu lever. Inte förrän i den tredje epoken kommer människan åter att leva i helig samklang med allt levande. Då segrar kärleken och uppfyller alla människors tänkande och handlande så att all dualism upphävs. Från och med denna tidpunkt kommer människan att leva i harmoni med den gudomliga skapelsen och i harmoni med Gud." Bergholz, "Den kluvna människan i den kluvna världen", s. 15.

<sup>388</sup> Wiman, "Guld, silver och järn", s. 69.

vilka sins emellan, med lika så mycket snille och smak, som sans och artighet, avhandla de viktigaste ämnen, kände jag en ljum värvind och över mitt huvud sjöng isfågeln. Han sjunger besynnerligt. Enkla klagande ljud darra i rymden. Så darrar ock människans hjärta, när det ej äger en vän, som klappar det, en älskande, som kysser det. Jag kysser hennes, kysser hon ock icke mitt; skall hon väl någonsin kyssa det? Lika gott!<sup>389</sup>

Omnämmandet av isfågeln, vilken i den grekiska mytologin antogs kunna stilla havets stormar, alluderar enligt Wiman här på den myt hos Ovidius där Halkyone siktar sin man Ceyx, som dött till havs, flytande bland vågorna. Efter att hon kastat sig i havet förvandlar gudarna henne till en fågel, och med ett sorgset, klagande läte försöker hon väcka honom till liv. Gudarna beveks av hennes klagan och döden släpper mannen. Tillsammans flyger de två bort som fåglar.<sup>390</sup> Den levande men själsligt döde Schenander skulle alltså, likt en gång Ceyx, ha väckts till ett nytt liv igen av Marie. Det är en övertygande tolkning, men jag ställer mig frågan om detta verkligen är en enskild episod när det gäller mytens funktion i romanen, som Wiman hävdar. En förklaring saknas också varför denna antika historia används som exempel på hur någon levande väcks till det *eviga* livet. Ovidius' saga är ju en skälig enkel historia om hur de älskande åter förenas i det jordiska livet, om än i ny skepnad?

En förklaring kan vara att flera myter samspelar, och att isfågeln här rent allmänt står för den uppoffrande kärlekens makt att ge liv efter döden. Den saga som omnämmandet av isfågeln aktualiserar kan alltså betraktas som ett retoriskt exempel och dess innehåll ska då jämföras med Schenanders utläggning inför patronessan om hur Kristus kan låta den rena kärleken rädda människan från evig död till evigt liv. Bakom Ovidius' historia om Halkyones död står alltså Jesu ord om lärjungeskapets krav: dö för att leva. I det sammanhanget är det inte den antika sagans happy end-artade slut som framstår som det viktigaste, utan föreställningen om att människan måste avstå från det jordiska och i viss mening dö för att vinna själens salighet. Det är en tolkning som också passar till Schenanders tvekan huruvida kärleken

---

<sup>389</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 25.

<sup>390</sup> Wiman, "Guld, silver och järn", s. 65.

till Marie är besvarad i den citerade passagen ovan och mycket bättre till hans ord om att ”dö för att leva efter döden”, vilka fällt mot slutet av romanen. En förtvivlad Schenander, trött på det jordiska livet, längtar efter det eviga livet och skriver följande i anslutning till episoden om Jesu förklaring uppe på berget Tabor:

– Var har det frälsande Intet sitt Tabor? Ty lag och rätt skola väl finnas i landet. Var firar det sin förklaring? Var talar det om livet med de döda, under det att de levande sova. Var är döden efter döden. En morgon bittida, medan den första kärleken göt sitt arlaregn av tårar, red jag också ranka på solstrålarna och såg lärkans toner nedskjuta såsom liljeblixtar kring mig; likväl fångade läderlapparna opp dem och sålde dem för poesier av egen tillverkning. Nu är jag mätt på döden N:o 1. Var är N:o 2? Han knyter en brudkrans av glömska kring lågorna ur bröstet.<sup>391</sup>

Tankegången är inte så lätt att följa, men blir mer begriplig om man tar hänsyn till Schenanders försök att ge mening åt sitt liv. Som en gång Johannes döparen har han förkunnat kärlekens budskap och därför lidit – en kommunikativ situation, ett budskap och ett öde som indikeras genom omnämmandet av berget Tabor ovan.<sup>392</sup> Detta kräver att läsaren konsekvent vänder på gängse föreställningar: ”livet” står här för livet efter döden, ”de döda” är de levande som av sagt sig det jordiska livet, ”döden efter döden” och ”döden N:o 2” står för den fysiska död som kan bereda väg till det eviga livet. Slutligen ska under ”döden N:o 1” det liv förstås som Schenander lever efter att ha försakat det jordiska livet. Schenander ger på detta sätt sitt liv och sitt öde en större mening i anslutning till Kristi passionshistoria; i enlighet med *imitatio Christi* har han av sagt sig jordisk lycka i förtröstan på ett evigt liv efter sina jordiska vedermödor. Det är därmed möjligt att tolka passagen ovan som en radikaliserings av den existentiella diskussion Schenander för efter det första mötet med Marie, där orden ishav och isfågel yttras. Om han där beskriver sin tidigare belägenhet

<sup>391</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 100.

<sup>392</sup> Berget Tabor har antagits vara det härlighetens berg, som omtalas i Matteus 17:1ff. Inte bara Schenander finner en mening i sitt liv i enlighet med denna bibelpassage – i romanens slutskede tycks också ett av dårhushjonen ha uppfattat honom som Johannes döparen. Se Livijn, *Spader Dame*, s. 103.

som vore han själsligt död – och som att han ute i ishavet skulle ha väckts till nytt själsligt liv av isfågeln (Marie) – handlar det här följdriktigt om att låta detta nya liv följas av en önskan om att dö och lämna jordelivet.

Detta, att den antika myten utan större svårighet inordnas i ett kristet tolkningsmönster, har stora likheter med Schuberts diskussion om den antika mytens och den kristna religionens gemensamma budskap.<sup>393</sup> Man kan alltså hävda att handlingen i *Spader Dame* uppvisar just de mytiska paralleller som Wiman egentligen inte anser utmärkande för romanen. En mer demonstrativt utförd parallellism som den i passagen ovan mellan en antik myt respektive en bibelpassage å ena sidan och romanhjältens tankevärld å den andra är svår att finna. Och detta är heller inget ovanligt i romanen – som jag visat ovan gestaltas denna parallellism i en rad varianter genererade av matrisen. Med den utgångspunkten finns det heller inget ”episodiskt” över allusionerna på vissa antika myter; som retoriska exempel låter de sig fogas in i en större argumentation i en religiös diskurs om det jordiska livet och det eviga livet. Det är också påfallande att den ambivalenta syn på kärleken och det sinnliga som kommer till uttryck i Schuberts legering av kristet och gnostiskt är mer utmärkande för Schenanders känsloliv än den bild av kärleken som ges i Ovidius’ diktning eller i myten om de tre tidsåldrarna. Kanske är det rentav så att Livijn valde Jesu uppmaning ”dö för att leva” som utgångspunkt för romanhandlingen just i anslutning till Schuberts resonemang om hur människan måste övervinna sin egenkärlek för att öppna sig och bli det organ för den eviga kärleken som hon var ämnad att bli:

Blott derigenom, att den [organet, min anm.] å nyo blir detta, att den å nyo helt och hållet öfverlämnar sig som organ för den högre kärleken, kan det gamla och ursprungliga människans förhållande till Gud och verlden blifva återstältdt. Men, på det den åter må kunna blifva hvad den var, *måste människan sjelf frivilligt åter upplösa de sinnlighetens begränsningar, som hon genom en*

---

<sup>393</sup> Intressant nog nämner Schubert just isfågeln i sin diskussion om naturen som ”en till kropslighet öfvergången drömvärld” och då som exempel på hur djur och blommor hos olika folk alla har uppfattats som symboler för frid, lycka och evigt liv. Schubert, *Drömmarnes Symbolik*, s. 27ff.

*högmodets handling uppställt, och verkställa detta medelst en motsatt act af fullkomlig sjelförsakelse, ödmjukhet och undergifvenhet för den högre villjan.*<sup>394</sup>

Diskussionen hittills har främst handlat om Schuberts religiöst färgade naturfilosofi och det ljus den kan kasta över Schenanders världsbild, så som den framträder mot bakgrund av kristen religion och antik mytologi. Enligt min mening framstår Schenanders utläggningar som mindre esoteriska om de sätts i relation till den diskussion som förs i *Drömmarnes Symbolik*. Frågan är alltså om inte det som för oss sentida läsare tycks närmast obegripligt i själva verket bör betraktas som romantiskt allmängods. Som redan Swahn har visat bör man i en analys av en romantisk text vara öppen för referenser till diskurser, vilka för nutiden kanske inte känns särskilt näraliggande, med andaktslitteraturen och den romantiska naturforskningen som viktiga exempel.<sup>395</sup>

Jag vill nu komma tillbaka till frågan om vilken betydelse *Drömmarnes Symbolik* kan ha för förståelsen av romanfiguren Schenander. Livijns gestaltning av Zachäus Schenanders levnadsöde ligger rätt nära de medvetandetillstånd och det budskap som Schubert behandlar i sitt verk, menar jag – den profetiske poetens ironiskt formulerade budskap till en fallen mänsklighet om den människovordna gudens kärlek. Detta låter lika huvudlöst som livsfarligt, och det är intressant att jämföra Schenanders tankar om följderna av ett sådant åtagande i romanens första fragmentariska brev med Schuberts diskussion om moralisternas tillkortakommanden. Schenanders sätt där att kontrastera småförståndigheten mot den förryckta studenten, dåsigheten mot det öppna och redliga hjärtat samt jordisk välgång mot social katastrof motsvaras hos Schubert av en diskussion om behovet av radikalitet:

Våra moralisters alltid misslyckade försök visa oss i sjelfva verket tillfyllest, att menniskan, genom deras kalla förnuftiga reglor och satser, hvarken kan uppfostras eller förbättras, och att, om icke den goda villjan, hos ett enfalldigt och sanningsälskande sinne,

---

<sup>394</sup> Ibid., s. 207f.

<sup>395</sup> Swahn, "Clas Livijns jag och du", s. 36.



sjelf förädlade och förbättrade denna moral, så skulle man kunna medgifva, att det ofta vore bättre att höra vår moral från theatern än från predikstolen [...]<sup>396</sup>

Den som ser som sin uppgift att tala till människors samvete bör komma ner från predikstolen, tycks Schubert hävda. I vilket fall som helst kan vederbörande inte förvänta sig världslig framgång eller en välvilligt uppmärksam församling. Ja, att tala till människornas samveten skulle vara ett hopplöst företag, om det inte vore så att somliga ägde den ”goda villjan, hos ett enfalldigt och sanningsälskande sinne” och försökte omsätta tilltal i handling. Noga läst kan Schenanders första brev sägas behandla samma fråga, menar jag. Utrustad med ett öppet, redligt, ”rättvist och fromt hjärta” ger han sig ut i ”dåsighetens tidevarv” för att förkunna sanningen, väl medveten om att han riskerar att krepere ”som en trosshäst”.<sup>397</sup> Som sanningsägare drivs Schenander ut på landsvägen, och som sanningsägare kommer han i konflikt med människorna i sin omgivning. Detta är en tanke som återfinns också hos Schubert – det har i själva verket varit alla diktarens och profeternas öde att stå i ett ironiskt förhållande till sin publik och till sitt folk:

I ett sådant mer eller minre [sic] ironiskt förhållande till den alldagliga regionen, för lägre sträfvande och behof, står äfven öfver hufvud hela poesiens verld, och de flesta skalders lefnadsöden gifva oss till och med tydligt tillkänna denna motsats, hvaruti den poetiska verlden står med den icke poetiska.<sup>398</sup>

Detta är naturligtvis inget försök att höja konsten över livet. Med utgångspunkt i det faktum att mänskligheten blivit döv för naturens, poesins och religionens språk, hävdar Schubert något rakt motsatt. Vad som har skett är att mänskligheten efter fallet har förlorat själva förmågan till transcenderande kommunikation. Något av detta kännetecknar också Schenanders belägenhet; han flyr aldrig undan

<sup>396</sup> Schubert, *Drömmarnes Symbolik*, s. 183.

<sup>397</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 5.

<sup>398</sup> Schubert, *Drömmarens Symbolik*, s. 19. Formuleringen ”ironisk” återkommer också i Schuberts diskussion om profeternas och reformationsmännens öden, se *ibid.*, s. 74.

livet in i konsten utan söker hela tiden tilltalet till den oförstående omgivningen. Att detta tilltal – med undantag för relationen mellan Marie och Schenander – aldrig resulterar i kommunikation ska inte främst förstås som en följd av Schenanders hälsotillstånd, menar jag, utan exemplifierar i själva verket den profetiske poetens ironiska förhållande till en i flera avseenden blind och döv omvärld. I det perspektivet blir också några av Schenanders mer befängda tilltag lite mer begripliga, som när han till exempel sätter patronessans försök att arrangera ett fördelaktigt äktenskap i förbindelse med den babylonska skökans verksamhet. Det är inte främst det omoraliska i hennes strävan att skaffa ett ekonomiskt fördelaktigt parti åt kapten Leyonbraak, vilket förklarar Schenanders märkliga utfall, utan det extrema i *hans* position. Det är alltså inte bara i egenskap av en förbigången informator som Schenander vänder sig mot patronessan Fjäderströms äktenskapshandel – som poetisk profet talar han till en hel mänsklighet och till denna fallna mänsklighets grumlade samvete. En liknande kommunikationssituation beskrivs på följande sätt hos Schubert:

Vår dolda poet, hvars yttranden beständigt stå i en ironisk motsägelse med det vanliga sinnliga lifvets åsichter och böjelser, visar sig derigenom nära beslägtad med ett annat dunkelt gebiet i menniskonaturen, med samvetet. Den ytliga åsikten af den nu nedgående och nedgångna menniskoåldern har äfven, så mycket den kunnat, misskänt och förnekat detta dunkla anlag hos människan, hvarigenom den dessutom beständigt kände sig i motsägelse med sig sjelf.<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> Ibid., s. 61f. Som textnyckel betraktad kan *Drömmarnes Symbolik* också kasta ljus över andra aspekter av Schenanders handlande, inte minst den legering av estetiskt, moraliskt och politiskt som bestämmer hans drivkraft. En följd av detta kan vara att den omfattande diskurskritik som Fischer uppmärksammat i *Spader Dame* då kan diskuteras som ett utpräglat romantiskt fenomen. Den poetiske profetens relation till sin samtid är visserligen ironisk, men bakom dekonstruktionen av det bestående finns en moral: ”Denna organ [samvetet, min anm.] är en del af sjelfva den Gudomliga naturen, denna gnista af det högre lifvet, som först gör människan till en bild, ett beläte af Gudomligheten, och bemedlar dess gemenskap med den samma. Denna organ tillhör menniskonaturen som det aldra väsendtligaste bland allt hvad som

Fördelen med att diskutera Schenanders yttranden – och då inte bara dem han faller i diskussionen med brukspatronessan – i ljuset av denna ständigt ironiska motsägelse som Schubert vill se manifesterad i poetens och profetens språkbruk är tydlig, menar jag. Som jag har argumenterat ovan kan Schuberts tankegångar hjälpa oss att diskutera mytanvändningen och intertextualiteten i *Spader Dame* som ett verkligt romantiskt fenomen. De till synes ”lägre” och ”realistiska” motiven som Wiman berör måste alltså inte tas som intäkt för att verket befunde sig på gränslinjen mellan en romantisk och realistisk estetik.<sup>400</sup> Ett ökat intresse för Schuberts betydelse i sammanhanget kastar också ett starkare ljus över de religiösa dragen i verket – en dimension som riktigt ropar på förnyade forskningsansatser. Liksom i fallet med *Mollbergs epistlar* och *Amorina* företräder ju *Spader Dame* ingen ortodox ståndpunkt, utan verkar ofta oroväckande radikal i sin religiositet. Just den spänning som återfinns på flera plan mellan det affirmativa och subversiva i verket låter sig heller inte diskuteras inom ramarna för den mer semiotiska ansats som Fischer väljer, där texten antas demonstrera ”ett semiotiskt universum där total relativism råder”.<sup>401</sup> Fischer visar där övertygande i vilka avseenden Livijns text verkligen framstår som subversiv och kritisk, medan de affirmativa och utopiska dragen med nödvändighet faller utanför hans undersökning. Här kan en komparativ ansats bidra till en förnyad diskussion genom att lyfta fram Schuberts mytforskning och den poetiska profetens ironiska relation till sin samtid som tematiseras där. Detta gäller också för Engdahls retoriska läsning av en passage i verket och hans slutsats att metaforiken med sin ironiskapande makt skulle vara ”den nyckelhandling, som rubbar alla andra handlingsplan i *Spader Dame*.”<sup>402</sup> Inom ramarna för en komparativ ansats skulle den fråga kunna ställas som inte ryms inom den typen av läsningar, nämligen *varför* verket utmärks av en sådan ironisk metaforik.

I det här sammanhanget är det naturligtvis inte bara Schuberts *Drömmarnes Symbolik* som framstår som intressant. Som jag har

---

karaktiserar den, och samvetet är människan medföddt. Det är samma anlag, hvilket ger sig tillkänna såsom drömmarnes dolda poet, den poetiska inspirationen och den högre prophetiska regionens språk.” Ibid., s. 63f.

<sup>400</sup> Se Wiman, ”Guld, silver och järn”, s. 66f.

<sup>401</sup> Fischer, ”Clas Livijn”, s. 7.

<sup>402</sup> Engdahl, *Den romantiska texten*, s. 201.

försökt visa knyts det predikande draget och den profetiska hållningen i *Spader Dame* också till gammaltestamentliga motiv, vissa passager i evangelierna och till andaktslitteraturen i stort. Jag återkommer till detta senare, men en textnyckel i sammanhanget som först måste prövas är Jean Pauls författarskap. Liksom i fallet med *Mollbergs epistlar* och *Amorina* vill jag alltså se flera beröringspunkter med tysk romantik, när det gäller Livijns gestaltning av Schenander och dennes livsöde. Frågan jag ställer mig är om man inte kan försöka betrakta Schenander som en samtidig poet och profet i anslutning till Schubert, på samma gång som vi uppfattar honom som en humorist i anslutning till Jean Paul. Schubert använder ordet "humorism" i sin skildring av drömmens, profetians och naturens språk, utan att närmare definiera denna term. Den används endast i detta sammanhang, och Schubert ger sig som sagt aldrig in i en diskussion om humor eller humorister. Men det gör Jean Paul.

### **Jean Pauls diskussion om humoristisk totalitet, subjektivitet och sinnlighet**

I flera kommentarer till *Spader Dame* uppmärksammas det satiriska draget i romanen, och listan över de företeelser i den svenska samtiden som utsätts för Schenanders kritiska angrepp kan verkligen göras lång. Ändå bör intresset för denna kritik inte dölja det faktum att *Spader Dame* också uppvisar rent utopiska drag. Jag menar att Schenanders drömmar om vänskapen, kärleken och evigheten bildar den positiva pol i texten, mot vilken det kritiska och satiriska förhåller sig negativt. Därmed utvecklas den för romanen så tydliga spänningen mellan extremer – en spänning som till exempel Hallgren har uppfattat som typisk jeanpaulsk.<sup>403</sup> Jag vill nu jämföra denna blandning av kritik och utopi i *Spader Dame* med diskussionen om satir, komik och humor i det sjätte och sjunde programmet av *Vorschule der Ästhetik*. De olika aspekterna av humor som diskuteras där kan ge en estetisk bakgrund till det extremernas möte, som forskningen redan har observerat på romanens semiotiska plan. En aktualisering av Jean Paul kan dessutom ge oss en annan aspekt på det självreflekterande draget och

---

<sup>403</sup> Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 89f.

den allt underminerande ironin som många kommentatorer har funnit utmärkande för romanen.

Först vill jag dock påpeka att en av svårigheterna med att sätta sig in i Jean Pauls mer övergripande diskussion om satiren, det komiska och humorn i *Vorschule der Ästhetik* är att den inte riktigt vill passa in i de moderna teorifältens avgränsningar. Där nutida humorforskning grovt låter sig indelas i psykoanalytiska, sociologiska och kognitiva ansatser, använder sig Jean Paul av en rad olikartade argument och skilda synsätt i sin framställning. Så är det till exempel inte svårt att se hur Jean Paul i sin nedvärderande diskussion om satiren använder sig av flera sociologiska argument – den är för honom ett gruppens skratt, riktat mot den enskildes avvikelser. I sin diskussion om det enbart komiska däremot utgår han från en närmast kognitiv förklaringsmodell, när han beskriver upplevelsen av det komiska som en skillnad i kunskapsmängd, uppfattad av vårt ändliga förstånd. Det vill säga att någon med bättre vetande betraktar någon göra något som i den betraktandes ögon framstår som skattretande dumt.<sup>404</sup> Det humoristiska, slutligen, ligger för Jean Paul i ett omvälvande perspektivskifte, där den enskilde vid sidan av ändligt förstånd ponerar det evigas förnuft. Någon väljer alltså att betrakta andras (och sin egen) strävan och ävlan som stående i en skattretande konflikt med det oändliga. Denna humoristiska ståndpunkt hos Jean Paul innebär, menar jag, ett beslut att ”åsidoställa sig” och inta ett totaliserande synsätt.

Konsekvenserna av detta perspektivskifte diskuteras i *Vorschule der Ästhetik* i tre paragrafer kallade humoristisk totalitet, humoristisk subjektivitet och humoristisk sinnlighet. Med diskussionen om den humoristiska totaliteten (VII §32) som bakgrund vill jag nu undersöka hur de satiriska och samhällskritiska dragen i *Spader Dame* kan uppfattas. Vilken plats har samhällskritiken i en roman som tycks så full av humor? Jag tänker till exempel på den skildring Schenander ger av hur han för första gången samtalar med paret Fjäderström, där kontrasten mellan högt och lågt tematiseras i termer av status och statur, bara för att sedan relativiseras av den bibliska berättelsen om Jesu möte med Sackaios. Inom ramarna för Jean Pauls estetik utesluter

---

<sup>404</sup> Här och i fortsättningen bygger min framställning på Profitlich, ”Zur Deutung der Humortheorie Jean Pauls”, s. 162ff.

denna humor egentligen all satir, då satiren enligt honom moraliserar över enskilda samhällsliga fenomen och alltså är begränsad till en viss kulturs värdesystem. På samma sätt utesluter denna humor också det enbart komiska, vilket enligt Jean Paul i likhet med satiren begränsas till det ändliga förståndet, även om det inte begränsas till några kulturellt givna fenomen och därför rymmer ett mycket större mått av frihet än satiren.<sup>405</sup>

Visst är det komiskt när Schenander beskriver hur den väldiga patronessan svärmar för lättheten och behaget, samtidigt som den lille och svårt hunsade brukspatronen dyrkar kraften och styrkan, och säkert kan denna scen betraktas som en satir över samtidens litterära eller politiska strömningar. Men skrattet upphör ju inte där – patronessan, hennes make och Schenander själv för den delen står inte bara där som representanter för vissa företeelser i den svenska samtiden, utan också för hela mänskligheten. När denna mänsklighet, genom att Schenander berättar för patronessan om hur han fick sitt namn, indirekt sedan kontrasteras mot det eviga i gestalt av Kristus äger ett perspektivskifte rum hos läsaren. Intrycket av polemik ger vika för den lika hisnande som humoristiska upplevelsen av en oerhörd relativisering: en kluven ändlighet slungas av tanken ut i oändligheten. Det är detta perspektivbyte eller kognitiva trapetsnummer som Jean Paul kallar humor och det omvänt sublimala. Den ändliga och därför också enbart komiska konflikten mellan sken och verklighet som makarna Fjäderström och Schenander spelar upp inför läsarens ögon – i varje fall så som det beskrivs i Schenanders anteckning – ersätts av en konflikt av en helt annan dignitet, genom att det handlar om en ändlig motsättning mellan högt och lågt som kontrasteras mot det oändliga. Som mönster återkommer också denna humoristiska konflikt genom hela romanen, när idealisten Schenander inför läsarens ögon kontrasteras mot omgivningens platta materialism.

Detta gör det möjligt att betrakta Schenander som en humorist, menar jag, som en person vilken betraktar sig själv och sin omvärld ur den humoristiska totalitetens synvinkel. Med hänvisningar till olika romanfigurer hos Jean Paul har denna uppfattning framförts flera

---

<sup>405</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 103 (VI §29).

gångar i forskningsdiskussionen.<sup>406</sup> Jag vill emellertid hävda att man kan finna stöd för en sådan uppfattning också genom att jämföra Schenander med den bild av humorn och humoristen som ges i *Vorschule der Ästhetik*. I fokus för mitt intresse står här de krav på humoristisk subjektivitet (VII §34) som Jean Paul ställer och som resulterar i en grundläggande kluvenhet hos humoristen. Den som vill betrakta världen humoristiskt är både i världen och vid sidan av den, vilket leder till ett samtidigt logiskt och a-logiskt beskrivande av den och till ett lika partikulärt som totaliserande betraktande av den. Den romantiska konflikten mellan ändligt och oändligt hänför Jean Paul som bekant till i den enskildes inre, men eftersom denna subjektiva konflikt nu ska utspelas på ett humoristiskt sätt gäller att också grundvalen för den egna existensen relativiseras. Jean Paul beskriver förfarandet som att humoristen delar upp sitt jag i en ändlig och en oändlig faktor, för att sedan helt bakvänt låta den oändliga faktorn komma ur den ändliga.<sup>407</sup>

---

<sup>406</sup> Se till exempel Johan Mortensens uppfattning angående Schenanders sjukdom: "Det är ett poetiskt vansinne af samma art, som finnes skildradt i Tiecks och Jean Pauls skrifter. Schenander liknar icke så litet Schoppe i den senares roman 'Der Titan'. Hans vansinne är en narkåpa, hvilken han liksom Hamlet kastar öfver sig, och under hvars skydd han har fritt tillfälle att säga samtiden bittra sanningar." Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* (Stockholm, 1913), s. 305. För en diskussion om den humoristiska romankarakären respektive den humoristiska berättaren, se Ulrich Profitlich, "'Humoristische Subjektivität'. Über einige Äquivokationen in Jean Pauls 'Vorschule der Ästhetik'" i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 6. Jahrgang (München, 1971), s. 46-85, samt Waltraud Wiethölter, "Die krumme Linie: Jean Pauls humoristisches ABC" i *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, herausgegeben von Hans-Gert Roloff, Jahrgang XVIII, Heft 1 (Bern, Frankfurt am Main & New York, 1986), s. 36-56.

<sup>407</sup> "Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische – im Gegensatz der klassischen Objektivität – die Regentin der Subjektivität. Denn wenn das Komische im wechselnden Kontraste der subjektiven und objektiven Maxime besteht: so kann ich, da nach dem Obigen die objektive eine verlangte Unendlichkeit sein soll, diese nicht *außer* mir gedenken und setzen, sondern nur in mir, wo ich ihr die subjektive unterlege. Folglich setz' ich mich selber in diesen Zwiespalt – aber nicht etwa an eine fremde Stelle, wie bei der Komödie geschieht – und zertheile mein Ich in den endlichen und unendlichen Faktor und lasse aus jenem diesen kommen. Da lacht der Mensch, denn er sagt 'unmöglich! Es ist viel zu toll!' Gewiß! Daher spielt bei jedem Humoristen das Ich die erste

Man kan säga att humoristen vinner sin överblickande position till priset av att han själv aldrig till fullo kan dela sina övertygelser. Den skarpa kritik som humoristen är i stånd att rikta mot sin omvärld kan han i nästa sekund relativisera som just något världsligt, och den djupa smärta han känner kan han samtidigt avfärda som något partikulärt. Det som jag uppfattar som ett ontologiskt perspektivskifte inom Jean Pauls humoristiska estetik skulle så att säga omfatta både omvärld, betraktare och betraktelse – ett i längden ohållbart förhållande som flera forskare har velat jämföra med ett vansinnestillstånd.<sup>408</sup>

Allt detta utmärker också huvudpersonen i *Spader Dame*, menar jag. Här är inte platsen att utreda när Schenander utvecklas till en humorist, eller i vilken grad han är det – jag vill här nedan bara visa på att han faktiskt *kan* inta en sådan humoristiskt subjektiv position. Jag vill här lyfta fram det sextonde brevet, ett brev som skrivs efter ett årslångt uppehåll i Schenanders märkliga korrespondens. Efter att ha anslagit samma tema som för det första brevet, nämligen det omöjliga i att förena ett älskande och rättfärdigt hjärta med världslig framgång och riktat bitsk kritik mot såväl uppsalaromantiken som den gamla skolan, skriver Schenander följande:

---

Rolle; wo er kann, zieht er sogar seine persönlichen Verhältnisse auf sein komisches Theater, wiewol nur, um sie poetisch zu vernichten.” Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 119 (VII §34).

<sup>408</sup> Wiethölter har beskrivit den jeanpaulska humorn som ett medvetet spel: ”Dieser Wahnsinn ist metaphysisch, nicht pathologisch bedingt und unterscheidet sich von seiner natürlichen Variante durch den Schein, die Imitation, die mimetische Anverwandlung. Es ist der freie Entschluß, die Vernunft, die den Humoristen um Sinn und Verstand bringt!”. Samtidigt betonar hon att detta självreflekerande spel kan resultera i total förlust av orienteringsförmågan, att leken vid vansinnets gräns skulle gå över styr, så att säga: ”So sind es in erster Linie seine ’persönlichen Verhältnisse’ (V 132), aus denen der Schelm den größten Effekt, aber auch den größten Genuß zieht, indem ihn das Spiel, solange es dauert, scheinbar aus allen Verhältnissen befreit. Das kann sich bis zum Übermut, bis zu einem Grade der Laune steigern, wo dann trotz aller Vorkehrungen die willkürliche ’Verrückung’ (V 126) in die unwillkürliche umzuschlagen droht; doch über die Risiken eines solchen Konzeptes an der Grenze von Schein und Sein schweigt sich die *Vorschule* aus.” Wiethölter, ”Die krumme Linie” s. 38.



Ofta går jag klockan 12 om natten till korsvägen nedan för kyrkan. Där stannar jag. Sedan skrider jag, med avmätta steg, i likprocession efter mig själv, till den sist igenkastade graven. Där vill jag då begrava mitt minne; men jag bliver ej utav med det. Det går med mig, som med mannen i sagan, vilken tillät gästen att rida på sina axlar. Han fick bära honom, intill dess att han störtade; och vid varje försök, att göra sig bördan kvitt, klämde Riddaren och Kommendören av Natten de kalla knotorna emot bröstet, – emot hjärtat, intill dess att det äntligen förfrös och stelnade. Men mitt vill icke stelna. Är tanken på henne, som jag ej vill nämna och ej får nämna, ett ständigt brinnande naftafält, som värmer och livnärer mig. Men jag har nu ej tid att fråga; ty min blinde bror har lovat mig ett försök, att baklänges spela: Nu vilar hela jorden! Jag har bråttom. Farväl!<sup>409</sup>

I den här korta passagen vill jag se spår av den humoristens självexponerade kluvenhet som Jean Paul talar om i citatet ovan (det att jaget uppträder som splittrat i en ändlig och en oändlig faktor) när Schenander beskriver sig själv som samtidigt i världen och vid sidan av den. Eller samtidigt levande och död, om man så vill. Att Schenander i sin korrespondens med sig själv delar upp sig i ett å ena sidan skrivande och levande jag och ett mottagande och inte längre levande du å den andra, och att textjaget därmed delar upp sig i ett inom berättelsens ramar reellt subjekt och ett fiktivt objekt, är visserligen typiskt för hela romanen, men i passagen ovan tematiseras denna splittring på flera sätt.<sup>410</sup> Jag tänker på det märkliga tilltaget att ansluta sig till det som textjaget beskriver som sitt eget liktåg – även det en humoristisk gest, där det skrivande textjaget delar upp sig i ett levande subjekt och ett dött objekt. Också Schenanders beskrivning av försöket att begrava sitt minne skulle kunna ges samma tolkning,

---

<sup>409</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 79.

<sup>410</sup> På samma sätt som gränsen mellan brev och dagboksanteckning löses upp allt mer under romanens gång, utplånas också skillnaden mellan brevskrivare och adressat: ”Men jag uppehåller dig alltför länge. Du vill sova; det vill säga: jag uppehåller mig själv, jag vill sova.” Se även: ”Det är ett år sedan du hörde något utav mig, och det är lika länge, om ej längre, sedan jag hörde något av mig själv.” *Ibid.*, s. 64; s. 77. För en utförlig diskussion om förhållandet mellan adressat och mottagare, se Miočević, ”Dynamiska tecken”, s. 119-127.

eftersom textjaget därmed delar upp sig i det subjekt som begraver och det textjagets minne som ska begravas. Allusionen på Haqvin Spegels psalmöversättning ”Nu vilar hela jorden”, slutligen, kan också den sättas i samband med detta humoristiska grepp att dela upp sig i en ändlig och oändlig faktor, menar jag. Den första strofen i Spegels psalm skildrar ju samma fenomen, må vara att det inte tillhör den humoristiska subjektivitetens sfär, utan andaktens: ”Nu vilar hela jorden, / Och luften är mörk vorden: / All världen sover sött; / Men dig, min själ, bör vaka, / Din Gud ödmjukast tacka, / Och i din andakt ej bli trött.”<sup>411</sup> Textjaget här – som ju är en del av världen och det jordiska – tilltalar den egna själen som stode den i motsättning till just denna värld och denna jord. En sådan allusion bör inte uppfattas parodiskt, menar jag, så som fallet är med de många lösryckta citaten från Wallins psalmbok i *Spader Dame*, utan mer som ett analogiskt förfarande. Beträktelseandaktens textjag och humoristen Schenander, den senare visserligen bakvänt, intar i flera avseenden en likartad position i världen och i sitt betraktande av den.<sup>412</sup>

En sådan betraktelse av omvärlden ges från brytpunkten mellan ändligt förstånd och översinnligt förnuft, och som jag har försökt visa är detta inte bara väsentligt för förståelsen av Jean Pauls diskussion om humoristisk totalitet respektive humoristisk subjektivitet, utan också för flera passager i *Spader Dame*. I det här sammanhanget är det också givande att lyfta fram det tredje fenomenet i Jean Pauls diskussion, den humoristiska sinnligheten (VII §35). Utgångspunkten där är att den ändlighet som ska förintas vid mötet med det oändliga måste beskrivas så kluven mellan materialism och idealism som möjligt. Sinnevärldens alla inneboende motstridigheter framhävs under detta grepp i syfte att uppnå en form av chockverkan hos läsaren. Detta är kritiskt nog, men målet för denna sinnevärldens yttersta dag, för att använda Jean Pauls ord, är ett kaos öppet för en annan logik och ett annat synsätt. I detta humoristiskt sinnliga betraktande tvingas nämligen det ändliga förståndet att ge vika för det översinnliga förnuftet. Jean Paul beskriver detta som att en splittrad

<sup>411</sup> Här citerat efter Börje Räftegårds kommentar till *Spader Dame*, *ibid.*, s. 162.

<sup>412</sup> Schenanders splittrade jag och du-förhållande gentemot brevens adressat finner Miočević ”typiskt för upplösningen av alla positioner i *Spader Dame*”. Miočević, ”Dynamiska tecken”, s. 113. Se också Leffler, ”Jag har fått ett bref...”, s. 157ff.

och förvrängd sinnevärld, reflekterad som i en skrattspegel, hålls fram emot idén och det oändliga.<sup>413</sup>

Det är intressant att läsa Schenanders ord till Marie om hennes förestående äktenskap med Leyonbraak mot bakgrund av denna diskussion om humoristisk sinnlighet hos Jean Paul. Förbindelsen kallas av Schenander ”en guldgalonerad rock över lasset”, och han tar det eventuella äktenskapet som en utgångspunkt för en predikande utläggning om själens salighet i termer av skördearbete.<sup>414</sup> Passagen är på många sätt typisk för Schenanders yttranden, vilka i flera avseenden är bortom allt ändligt förstånd men ändå inte saknar evighetens förnuft. I viss mening utom sig har Schenander något viktigt att förmedla. Mycket konkret och åskådligt beskriver han förutsättningarna för det korta människolivet i en rad genitivmetaforer: ”livets harv” ristar sina fåror i människohjärtat nog djupt för att vi därutöver inte ska tynga den med ”sorgens stenar”, och om bara ”välsignelsens dagg” faller kan människan räkna med en god skörd. Skulle dock ”bärgningsvädret” vara dåligt hjälper ingen ”guldgalonerad rock” över ”lasset”. Spänningen mellan det religiösa tankeinnehållet och det predikande framställningssättet å ena sidan och den mycket konkreta allegorin å den andra är stark och skulle kunna tas som intäkt för ett slags texten inneboende subversivitet – men vid sidan av denna komiska bild av Schenander som en lika omöjlig som obegriplig predikare står trots allt idén om den

---

<sup>413</sup> ”Da es ohne Sinnlichkeit überhaupt kein Komisches gibt: so kann sie bei dem Humor als ein Exponent der angewandten Endlichkeit nie zu farbig werden. Die überfließende Darstellung, sowol durch die Bilder und Kontraste des Witzes als der Phantasie, d.h. durch Gruppen und durch Farben, soll mit der Sinnlichkeit die Seele füllen und mit jenem Dithyrambus sie entflammen, welcher die im Holspiegel eckig und lang auseinander gehende Sinnenwelt gegen die Idee aufrichtet und sie ihr entgegen hält. In so fern als ein solcher jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos in einander wirft – blos um göttlich Gericht zu halten –, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indeß die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist –: in so fern ließe sich eine scheinbare Angränzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält; der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.” Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 125f (VII §35).

<sup>414</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 34f.

gudomliga nåden och det eviga livet. Den oväntade konkretionen i Schenanders till synes förvirrade yttrande bör här alltså inte främst relateras till hans hälsotillstånd, och inte heller inte till någon fundamental språkkritik i texten enbart. Vad som träder i förgrunden, menar jag, är den kommunikativa situation som utmärker den humoristiska sinnligheten – det är som profetisk sanningssägare och humorist som Schenander vänder sig till sin omvärld. Och som alla profeter talar han för döva öron, Marie undantagen.

Efter denna tolkning av Schenander som en i flera avseenden humoristisk romanfigur vill jag nu göra en kort sammanfattning. Fördelen med att relatera Schenandergestalten till Jean Pauls diskussion om humoristisk totalitet, subjektivitet och sinnlighet – eller det jag något förenklat uppfattar som relaterat till humoristens val av synvinkel, iscensättning av sig själv och medvetet kritiska språkbruk – är den att teorin om *Spader Dame* som en text mellan romantik och realism ges en välbehövlig problematisering. Om Jean Pauls humordiskussion aktualiseras i detta sammanhang, är det lättare att se att en tydlig samhällskritik och en ibland nästan grotesk konkretion mycket väl kan förenas med ett romantiskt idéinnehåll. Också den inte ovanliga uppfattningen att ett verk som *Spader Dame* ger uttryck för all texts inneboende subversivitet, något som på det semiotiska planet skulle realiseras i en oupphörlig utbytbarhet, kan därmed ställas till diskussion. Den subversivitet och den fundamentala kritik som framhävts i en rad tidigare analyser kan därigenom betraktas som hemmahörande i en större kontext, i en samtida humoristisk estetik. En tredje och verkligen stor fördel med att närma sig *Spader Dame* med Jean Pauls humordiskussion för ögonen är att den religiösa diskursen i verket kan tas upp till förnyad behandling. Här har tidigare forskning framhåvt verkets kritiska drag på bekostnad av dess utopiska och specifikt kristna drag, menar jag. Schenander är visserligen en satiriker i den meningen att han skarpt kritiserar samtidens brister och fel, men när han ger en övergripande utblick över mänskligheten och relativiserar denna totalitet i ljuset av det eviga presenterar han i viss mån också något utopiskt. Mot samtidens uselhet ställs ju i romanens inledande brev det öppna och redliga hjärtat, omslutet av ett ”av kärlek och tro lågande bröst”. Som jag har gjort gällande har detta patos hos Schenander inte så få kristna drag, vilket kan betraktas som

en för *Spader Dame* typisk accentuering av Jean Pauls estetik.<sup>415</sup> I nästa avsnitt vill jag visa vilken betydelse ett av Jean Pauls skönlitterära verk kan ha haft i det sammanhanget.

### **Jean Pauls roman *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801)**

När det gäller Jean Pauls betydelse för *Spader Dame* som romanförfattare, har forskningen främst framhållit romanen *Titan* (1800-1803) och humoristen Schoppe där.<sup>416</sup> Det saknas visserligen inte likheter mellan denna romanfigur och Schenander – båda intar till exempel en mycket distanserad och kritisk inställning till sin samtid, men hamnar efter en uppsplitande förälskelse på dårhuset – men jag vill här mer fokusera på det så kallade komiska bihanget till denna roman, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*. Här är överensstämmelserna så många vad gäller de formella dragen, det övergripande temat och de enskilda motiven att man med fog kan betrakta Jean Pauls roman som en väsentlig intertext, menar jag. Också här måste betonas att det inte är fråga om ett lån enbart eller en enkel överföring av en jeanpaulsk tematik till en svensk miljö, utan att Livijn i flera avseenden radikaliserar den diskussion Jean Paul för i sin roman.

Men vad har då informatorn Schenanders dagboksanteckningar över sitt rätt torftiga liv i den svenska provinsen gemensamt med det panorama över samtidens Tyskland som ballongfararen Giannozzos resebrev ger läsaren? På det formella planet liknar de två romanerna varandra på så sätt att det i båda fallen handlar om ett antal brevlänkande texter som ställs till jagberättarens gode vän, men att det

---

<sup>415</sup> Förutsatt att man vill se den aspekten i Jean Pauls verk, det vill säga. Också en så insatt Jean Paul-kännare som Stig Hallgren kan ge uttryck för en värderande uppfattning i denna fråga: "Hos Jean Paul hade humorbegreppet från början varit inlindat i ett hölje av metafysisk spekulering med kristet religiösa förtecken. Detta stadium övervanns emellertid relativt snabbt av författaren själv, som i sin omfattande diskussion om humorns väsen i *Vorschule der Ästhetik* 1804 hämtade exempel från Europas ledande litteraturländer och den komiska diktningens mest kända företrädare där." Hallgren, *Jean Paul och Sverige*, s. 13.

<sup>416</sup> *Ibid.*, s. 90. Se även Holmberg, "Några motiv i *Amorina*", s. 89 i fotnot och Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment*, s. 305.

egentligen handlar om något slags dag- eller loggbok, vilken förmedlas och kommenteras av en utgivare efter jagberättarens död. Det är i båda texterna en redan avliden person som talar till oss, och det som refereras under denna envägskommunikation är det skrivande jagets resa genom en alltigenom materialistisk omvärld, mot vilken vederbörande riktar sina mer eller mindre oförskämda predikningar. I båda fallen röner dag- respektive loggboksförfattaren ingen framgång, utan möter döden i förtvivlan och sinnesförvirring. Som exempel på motiviska likheter kan framhåvas att både Giannozzo och Schenander tematiserar den yttersta domen och myten om de olika tidsåldrarna i sin samhällskritik,<sup>417</sup> samt att kortspel och dobbel liksom falska protokoll från vittnesförhör exemplifierar samtidens uselhet.<sup>418</sup>

Den för mig avgörande kopplingen mellan *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* och *Spader Dame* är emellertid Giannozzos kommentar om det osannolika i att träffa på en urkristen, det vill säga någon som verkligen har valt att följa Kristi väg. Kommentaren fällt visserligen i ett mycket udda sammanhang, men jag uppfattar den som en nyckel till hela den frågeställning som Livijns roman vilar på, inte minst eftersom den kan förklara varför don Quijote-motivet i *Spader Dame* har så starkt religiösa konnotationer.

Bakgrunden är denna: Giannozzo har under sina resor i lufthavet strandat på bergstoppen Brocken i Harzmassivet i norra Tyskland, känd i folktron för att vara en samlingsplats för häxor och djävlar. I ett hus däruppe träffar han på ett exemplar av den så kallade Brockenboken, en bok med alla de lyriska utgjutelser som bergsvandrare antecknat i den stambok som förvarades uppe på toppen.<sup>419</sup> Giannozzo fattar nu pennan och lägger till ett djävulens förord till denna bok, i vilket han såsom Belsebubs censor lugnar alla diaboliska läsare med att hävda att alla de floskler om Guds storhet, känslans renhet eller upphöjelsen över världen som kommit i tryck där, ska tas för vad de är: poesi och inget annat. Därför bör ingen djävulen närstående känna

---

<sup>417</sup> Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, s. 426, 428; s. 436. Här och i fortsättningen citerat efter Jean Pauls *Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe*, herausgegeben von Eduard Berend, erste Abteilung, Band VIII (Weimar, 1933).

<sup>418</sup> *Ibid.*, s. 450; s. 469f.

<sup>419</sup> Denna bok har faktiskt existerat. Se Eduard Berends kommentar till *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, *ibid.*, s. 538f.

sig kränkt av det faktum att verket tillkommit på denna åt djävulen helgade plats – poesin måste få vara fri och blott ren form, hävdar Giannozzo ironiskt, och varje upplevelse, *också den allra sedligaste* måste vara konstnären tillåten.<sup>420</sup> Den autonomiestetiska ståndpunkt som Giannozzo här företräder är i sig inte problematisk – det nya och oväntade ligger i valet av den diaboliska synvinkeln. Eftersom konsten är fri och enbart ren form kan den heller ingenting säga om människan och naturen eller om människan och Gud, tycks vara den lugnande slutsats som Giannozzo drar. Direkt chockerande är emellertid den parallell han sedan drar mellan detta diktarens självklara avstånd till sin text och teologens till sin bibel. Om inte denna lyckliga skiljevägg mellan fantasi och handling funnes, skulle teologerna – som ju dagligen läser om de bibliska personerna och de första kristna – riskera att själva omfatta den lära som de predikar, skriver Giannozzo.<sup>421</sup>

Här ligger fröet till Schenanders hela livsöde, menar jag. Det Giannozzo kritiserar i sitt ironiska förord är en samtid som betraktar konsten och religionen som form enbart, och som därför skiljer mellan fantasi och handling eller mellan text och verklighet. Detta bevisas av det faktum att så få människor verkligen berörs av de religiösa texter som de dagligen umgås med – inte ens teologerna gör ju någon ansats att låta de första kristna tjäna som föredöme i den egna vandeln, tycks Giannozzo mena. Mot bakgrund av en sådan allmän kritik av samtidens estetik och teologi kan man lättare förstå Schenanders utanförskap, då han bevisligen inte skiljer mellan budskapet i den andaktslitteratur han läser och den samtid han lever i. Det dagliga umgänget med evangelierna och predikningarna över dem har gjort honom just så radikal som han framstår i sin kritik av patronessan och

---

<sup>420</sup> Ibid., s. 455.

<sup>421</sup> "Wo so etwas – hielte nicht eine so glückliche Scheidewand zwischen Phantasie und Handeln fest – mehr zu befahren gewesen wäre, das wäre bei den Theologen gewesen, welche [...] sich täglich in die Gefahr begaben, durch das ewige Lesen und Loben der Bibel und des biblischen Personale und durch den täglichen Umgang mit ersten Christen (vermittelt der Kirchengeschichte) zuletzt die Gesinnungen selber anzunehmen, in denen sie auf Kanzeln und Pulten webten und lebten, und so mit dem nun seit so vielen Jahrhunderten abgereis'ten ersten Christenthum auf einer Retourfuhre zum allgemeinen Erstaunen wieder zu kommen". Ibid., s. 456.

under samtalen med Marie. Att denna radikalitet störtar honom i fördärvet säger inte så mycket om det dåraktiga i hans don Quijoteliknande företag, menar jag. Med Giannozzos bittra kommentar som bakgrund helgas Schenanders dårskap. Hur olika deras positioner som luftskeppare respektive informator än är kan de båda betraktas som humorister i sina kritiska predikningar inför en inskränkt omvärld, visserligen med den skillnaden att Giannozzo levererar dem ur ballongfararens ovanifrånperspektiv och Schenander från vägkanten.<sup>422</sup>

Den tolkning av Schenander som humorist och av *Spader Dame* som ett humoristiskt verk som jag presenterat här och i föregående avsnitt vill jag nu kort jämföra med den diskussion om Jean Pauls estetik och romankonst som förts i tyskspråkig forskning. Eftersom äldre svensk forskning ofta har pekat på sambandet mellan Schenander å ena sidan och Schoppe i romanen *Titan* eller vännerna Leibgeber och Siebenkäs i romanen *Siebenkäs* å den andra, kan det vara givande att jämföra den diskussion om satir, komik och humor som forskningen fört på grundval av just dessa romaner med den läsning som jag har presenterat.

Jag vill börja med den analys av *Titan* och *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* som Helmuth Widhammer har presenterat. Detta kanske förvånar, eftersom Widhammers tes är rakt motsatt den som jag för egen del har fört fram gällande *Spader Dame* som roman och Schenander som romanfigur. Han hävdar nämligen att dessa verk, och då i synnerhet romanfigurerna Schoppe respektive Giannozzo, i alltför hög grad har tolkats mot bakgrund av Jean Pauls diskussion om humor, vilket enligt honom gjort att texternas samhällskritiska potential och det satiriska draget hos huvudpersonerna har förbisetts. Detta har varit möjligt, eftersom man inte uppmärksammat i vilket

---

<sup>422</sup> Dessa olika positioner gör sig också påmind i bildspråket – där Giannozzo i förordet framhäver det osannolika i att en teolog skulle ta urkristendomen med i vagnen i en återvändande fora, talar Schenander i sitt första brev om hur den människa som inte följer ”småförståndigheten” utan åstundar ”ett rättvist och fromt hjärta” riskerar att krepas ”som en trosshäst”. Detta är en avsevärd radikalisering av Giannozzos ironiska bild, menar jag. Drivkraften, riktningen och färd sättet har stora likheter, men där Giannozzos teolog väcker samtidens förvåning, förutser Schenander den resandes död. Livijn, *Spader Dame*, s. 5.



argumentativt syfte Jean Paul kontrasterar humorn mot satiren i *Vorschule der Ästhetik*, anser Widhammer.<sup>423</sup>

Widhammers ansats är emellertid litteratursociologisk – genom att betona Jean Pauls närhet till upplysningens idéer och understryka vilken roll satiren som genre spelade för hans tidiga författarskap kan han i viss mån ifrågasätta den rätt negativa funktion som satiren tillmäts i *Vorschule der Ästhetik*. Än mer så när han diskuterar romanfigurerna Schoppe och Giannozzo och genom en rad exempel kan framhäva deras satiriska och kritiska tendens, deras tro nämligen på det han kallar ”die Veränderbarkeit der Welt”.<sup>424</sup> Hans slutsats blir att även den humor som häftar vid dem måste betraktas funktionellt. Betraktad som ett led i en större samhällskritik äger denna humor mycket mer relevans, än som estetiskt fenomen enbart:

Gerade der Schoppe und Giannozzo des *Titan* sind nicht nur pessimistische, weltverachtende Humoristen, sondern zuerst und vor allem Satiriker. Wie Jean Paul selbst es in der *Vorschule* tut, so glorifizierte auch die Forschung das humoristische Moment auf Kosten des aufklärerisch-satirischen. [...] Natürlich fehlen Schoppe und Giannozzo keineswegs humoristisch-pessimistische Züge. Aber dieser Humor muß seinerseits aus der gesellschaftlichen und politischen Situation Deutschlands um 1800 erklärt werden. So soll die humoristische Weltverachtung, sofern sie neben der Satire auftritt, nicht mehr als formalistisches Total-Prinzip, sondern als gesellschaftlich vermitteltes

---

<sup>423</sup> Så skriver han till exempel: ”Offenbar kommt es Jean Paul nicht so sehr auf eine poetologische Unterscheidung von Humor und Satire an, als vielmehr auf die Definition des Humors allein und dessen engagierte Erhebung zum abstrakten Prinzip der Poesie. Wenn das Organ der Satire das moralische und gesellschaftliche Bewußtsein ist, so das Organ der romantischen Ironie die freie Phantasie, der alle Wirklichkeit zum bloßen Spiel wird. Diesem Prinzip, das herausgelöst wird aus jedem gesellschaftlichen Bezug, gibt Jean Paul in seiner Ästhetik sehr formalistisch und vorbehaltlos den Vorzug.” Helmuth Widhammer, ”Satire und Idylle in Jean Pauls *Titan*. Mit besonderer Berücksichtigung des *Luftschiffers Giannozzo*” i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 3. Jahrgang (München, 1968), s. 69-105, här s. 73f.

<sup>424</sup> *Ibid.*, s. 84. Eller ännu tydligare: ”Giannozzo erhofft sich die wirkliche und totale Aufklärung; sie ist das positive Ziel seiner Satire.” *Ibid.*

Durchgangsmoment der Jean Paulschen Zeitkritik verstanden werden.<sup>425</sup>

Också frågan varför Schoppe till slut grips av vansinne vill Widhammer besvara sociologiskt. Där tidigare forskning har anfört Jean Pauls formella diskussion om den humoristiska subjektiviteten i samband med Schoppes jagklyvning, ser Widhammer enbart en satirisk skildring av vissa tendenser i Fichtes vetenskapslära, och hela forskningsdiskussionen gällande Schoppes jagproblematik avfärdar han rätt och slätt som en ”romantisierende Aufblähung des Identitätsmotivs”.<sup>426</sup> Nej, snarare är det konflikten mellan (satirisk) klarsyn och (humoristisk) oförmåga som störtar Schoppe i fördärvet, menar Widhammer, och finner en förklaring till oförmågan att handla, att gå ut och förändra samtiden i Schoppes religiösa idealism.<sup>427</sup>

Den litteratursociologiskt inriktade studie som Widhammer presenterar är av stort intresse, eftersom samma utgångspunkt skulle kunna resultera i en givande analys av Livijns samtidskritiker och av *Spader Dame* som en samhällssatir. Det är heller inte svårt att betrakta också den svenske författaren som en i sin samhällskritik mycket radikal upplysningsman, om än delaktig i den romantiska strömningen i svensk litteratur. Just denna kritiska sida i författarskapet har ju också påpekats av till exempel Fischer och Wiman, vilka också förenas i uppfattningen att *Spader Dame* egentligen inte ger någon positiv motbild till satiren och kritiken. En sådan slutsats är förmodligen beroende av vilken betydelse man vill tillmäta det religiösa draget i Livijns eller i Jean Pauls texter. För Widhammer står det i alla fall klart att den kontexten inte bidrar till enhetligheten i Jean Pauls författarskap, och han antyder att den också är att betrakta som ett hinder: ”Jean Paul konnte die dargestellten Widersprüche und Spannungen zwischen *aufklärerischer Satire*,

---

<sup>425</sup> Ibid., s. 74f.

<sup>426</sup> Ibid., s. 89.

<sup>427</sup> ”So geht er an der Erkenntnis vorbei, daß seine religiös erhöhten revolutionären Ideale ihrerseits nicht fähig sind, Theorie zu werden, die in Praxis umschlagen kann. Dergestalt muß dem absoluten, abstrakten Entwurf einer allerbesten Zukunft der tiefste Pessimismus entsprechen.” Ibid.

*religiös-utopischer Hoffnung* und *resignierendem Pessimismus* nie in einem klaren Programm vermitteln.<sup>428</sup>

I det här sammanhanget är det givande att lyfta fram Andrea Rings diskussion om den religiösa kontextens betydelse för förståelsen av spänningen mellan satir och utopi i Jean Pauls roman *Siebenkäs*. I sin analys gör Ring gällande att den ofta diskuterade frågan huruvida Jean Pauls verk skulle ha en revolutionär eller kanske tvärtom reaktionär tendens helt enkelt vilar på en felaktig premiss, det antagandet nämligen att religionen gradvis skulle ha kommit att förlora sin funktion i det allt mer sekulariserade samhälle som växte fram under 1700-talets slut. En sådan utgångspunkt har haft negativa konsekvenser för de skilda litteraturhistoriska utlåtanden som fällt om Jean Paul, menar Ring, då det skulle handla om

[...] Urteile über Jean Paul, die entweder seine revolutionäre Denkart herausstellen und seine Verwendung von religiösen Perspektiven als eigentümlichen Anachronismus werten oder aber ihn mit Nietzsche pauschal als reaktionären Beschwörer biedermeierlicher Idyllen ächten. Ausgehend vom mutmaßlichen Bedeutungsverlust der Religion in der neuzeitlichen Gesellschaft als distinktivem Merkmal ihres Umstellungsprozesses, ist in beiden Fällen unterstellt, daß die Begleit- oder Durchsetzungssemantik eine Entwertung der Religion immer schon intendieren müsse.<sup>429</sup>

Utgående från sociologen Niklas Luhmanns systemteoretiska arbeten vill Ring däremot presentera en läsning av Jean Pauls roman *Siebenkäs*, där religionen visserligen diskuteras mot bakgrund av 1700-talets sekulariseringsprocess, men inte längre i termer av förlust utan av funktionsförvandling. I det sammanhanget kan hon till exempel visa att den i romanen mycket tydliga religiösa symboliken tjänar som en grund för en utanförståendes moraliska kritik av det äldre och förrevolutionära ståndssamhället. När berättelsen om den

---

<sup>428</sup> Ibid., s. 90.

<sup>429</sup> Andrea Ring, *Jenseits von Kuhschnappel. Individualität und Religion in Jean Pauls Siebenkäs. Eine systemtheoretische Analyse*, Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 529 (Würzburg, 2005), s. 30f.

utfattige advokaten Firmian Siebenkäs' vedermödor i den politiskt, socialt och religiöst mycket inskränkta småstaden Kuhschnappel överlagras av ett så tydligt kristet motiv som *imitatio Christi*, betyder det enligt Ring varken att motivet skulle parodieras eller att den religiösa symboliken skulle kunna sägas bekräfta det samhällssystem som så brutalt marginaliserar Siebenkäs, på så sätt att hans jordiska lidanden därmed skulle relativiseras av tron på en hinsides tillvaro. Snarare tjänar denna symbolik som ett stöd för Siebenkäs' religiösa, politiska och sociala individualiseringsprocess, menar Ring. Det handlar då om en process där romanens huvudperson vägrar att låta sig inordnas i ståndssamhällets olika strukturer, för att istället utveckla ett exkluderande utanförskap. Eller med Rings ord:

Die Entkopplung von Religion und Moral tangiert zugleich die Bestimmung der Individualität des Individuums gemäß seinem Verhältnis zur stratifizierten Gesellschaft: der Armenadvokat Siebenkäs erträgt, wie ebenfalls gesehen, seine soziale Determination nicht mehr im Glauben an eine "Ausgleichsgerechtigkeit im Jenseits", sondern erbringt die Kompensationsleistung durch eine exklusive Unterscheidung von Rolle und Person selbst. Firmian Siebenkäs ersetzt also die Definition von Individualität durch Inklusion gegen die Konstitution der Individualität durch Exklusion.<sup>430</sup>

Rings ansats skulle kunna vara givande också för en diskussion om den religiösa symboliken i *Spader Dame*, en roman som ju av flera

---

<sup>430</sup> Ibid., s. 117. Om den kristna symbolikens kritiska funktion skriver Ring på s. 118: "Der literarische Gebrauch der religiösen Semantik wendet die affirmative Funktion der Religion in eine sozialkritische." Resonemangen utvecklas närmare på s. 119: "Die Figur Siebenkäs fungiert als humoristische *imitatio populi judaeorum* ebenso wie als *imitatio christi*. Doch Jean Paul widerlegt weder das Vorbild noch die *imitatio* als solche; vielmehr gilt seine Kritik den Umständen, unter denen eine Erfüllung des Postulats der Nachfolge unmöglich ist. Auch die manifesten und oft bemerkten Christusanalogien im *Siebenkäs* [...] haben nicht die Funktion, dem Individuum die Kompensation seiner sozialen Inklusion durch eine 'eschatologische Heilserwartung' anzuraten. Vielmehr lanciert die literarische Gestaltung nach dem Vorbild der Passion die Erlösung Firmians in der Welt durch soziale Evolution."

forskare anses ha påverkats av Jean Pauls *Siebenkäs*. Någon systemteoretisk undersökning låter sig inte göras inom ramarna för min frågeställning, men den skulle förmodligen kunna erbjuda en angelägen problematisering av den uppfattning om *Spader Dame* som en djupt ambivalent text, vilken Engdahl och Fischer har presenterat. Också i Livijns roman tycks de religiösa och utopiska dragen inte utesluta samhällskritik, utan tvärtom bilda en grund för den. Rings ord om att den litterära ploten i *Siebenkäs* innehåller såväl religiös förhoppning om en bättre värld som en politisk utopi om ett bättre samhälle skulle också kunna gälla förhållandet i *Spader Dame*.<sup>431</sup> I det här sammanhanget bör också uppfattningen om den jeanpaulska humordiskussionen som en form av sekulariserad teologi aktualiseras igen, menar jag. Likheten är slående, när den humoristiska totalitetens aspekt relativiserar rådande värdesystem genom att föra fram ett icke-materiellt alternativ eller när den humoristiska subjektivitetens utgångspunkt medför ett ifrågasättande av den ändliga och samhälleliga individualiteten genom att ett utanförskapets oändliga alternativ förs fram. Den humoristiska sinnlighetens aspekt, slutligen, som ju kan ses som en radikalt bedriven språkkritik i syfte att

---

<sup>431</sup> Ibid., s. 210. Den systemteoretiska analys som Ring presenterar kan kanske hjälpa oss att närmare beskriva det jag vill kalla Schenanders utsageposition. En förutsättning för att Siebenkäs så humoristiskt ska kunna artikulera sin religiösa förhoppning om en bättre värld och en politisk utopi om ett bättre samhälle är hans mycket markerade utanförskap. Det medför att han aldrig presenterar något positivt i betydelsen ett konkret politiskt program. Rings diskussion nedan av följderna av ett sådant utanförskap skulle kunna vara givande också för den övertygande diskussion om de negativa dragen i *Spader Dame* som främst Fischer har fört. Ring skriver i detta sammanhang: "Das Problem bleibt die Position des Beobachters. Siebenkäs' Humor und Stoizismus dienen beide der Beobachtung der Gesellschaft aus einer extrasozietalen Perspektive, welche die Unterscheidung des beobachtenden Individuums von der beobachteten Gesellschaft zur Voraussetzung und zur Folge hat. Beide scheitern an der Inklusion des Beobachters in die Gesellschaft. Die Indifferenz der Individualität des Individuums gegen die konstitutive Differenz der stratifikatorischen Gesellschaftsordnung bricht mit der Überwältigung durch diese Ordnung zusammen. Die Selbstreflexion als komischer Schauspieler und Zuschauer seiner gesellschaftlichen Existenz zugleich erfordert eine Bestimmung des sozial Unbestimmten, aus dem heraus Siebenkäs zu beobachten versucht." Ibid., s. 167.

relativisera det logiskt grundade vetandet genom en fokusering på känslans visshet, kan hjälpa oss att diskutera själva språkbruket i *Spader Dame* på ett nytt sätt. I den diskussionen bör också Jean Pauls *Witz*-begrepp aktualiseras, menar jag.

### **Jean Pauls diskussion om en förkroppsligande *Witz***

Om jag hittills har undersökt vilket ljus Jean Pauls humordiskussion kan kasta över *Spader Dame*, eller snarare över skildringen där av Schenanders världsbild, hans självbild och hans språkbruk, vill jag nu diskutera huruvida denna text också utmärks av *Witz* så som detta fenomen diskuteras i det nionde kapitlet av *Vorschule der Ästhetik* med början i paragraf 42. Också den frågan är på inget sätt ny – forskningen uppmärksammade tidigt spår av Jean Pauls bild- och associationsrika stil i *Spader Dame*, och man har i flera fall kunnat påvisa direkta lån från hans romaner i texten. I sin stilistiska studie av det tidiga 1800-talets prosa är Anne Marie Wieselgren mycket tydlig i det sammanhanget:

Livijns beroende av Jean Paul är stort och av stort litteraturhistoriskt intresse, men det har numera, sedan Jean Paul i Sverige blivit om möjligt ännu mer oläst än Livijn, ingen praktisk betydelse. För normalläsaren, som inte känner till Jean Paul, framstår *Spader Dame* såsom en mera originell skapelse, än den egentligen är. Att många av de fjädrar, med vilka bokens Schenander prålar i form av djärva metaforer, abrupta övergångar från romantiskt svärmeri till drastisk verklighetsskildring, är lånade, märker ingen utom den litteraturhistoriskt sakkunnige.<sup>432</sup>

Wieselgrens uttalande förskräcker. Det skulle förmodligen ta ett helt liv att bli litteraturhistoriskt sakkunnig i frågor gällande Jean Paul som författare och estetiker. För mig återstår bara att lyfta upp diskussionen till ett mer formellt plan genom att ta den

---

<sup>432</sup> Anne Marie Wieselgren, *Carl-Johans-tidens prosa. Språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxttid*, Lundastudier i nordisk språkvetenskap, Serie A, 21 (diss. Lund, 1971), s. 51.

konkretiserande aspekten av Jean Pauls *Witz*-begrepp som utgångspunkt. Lite förenklat kan man säga att jag begränsar mig till Jean Pauls beskrivning av det som vi vanligen uppfattar som ett visst stildrag, nämligen konkretiseringen av det abstrakta och förkroppsligandet av det själsliga, för att sedan visa hur nära ett helt symbolkomplex i *Spader Dame* ligger denna diskussion. I ett större perspektiv vill jag också göra gällande att denna närhet inte ska betraktas som lån enbart, utan liksom i fallet med humorn som en vidareutveckling av en viss jeanpaulsk estetik.

I kapitlet om *Mollbergs epistlar* presenterades en mer ingående beskrivning av Jean Pauls *Witz*-begrepp, varför jag här bara ger en kort sammanfattning. *Witz*, kvickhet på svenska, är främst ett kognitivt begrepp, men i Jean Pauls definition av de olika undergrupperna av *Witz* återfinns såväl kritiskt-empiriska som utopiskt-svärmiska beståndsdelar. I betydelsen *Scharfsinn*, skarpsinne, särskiljer *Witz* fenomen från varandra, vilka först tycks vara identiska. Den motsatta operationen, den att finna likheter mellan fenomen, vilka först tycks fullständigt åtskilda, kallas *ästhetischer Witz* respektive *Witz im engsten Sinne*, kvickhet i inskränkt bemärkelse. Om dessa kognitiva operationer kan sägas ha en avsevärd kritisk potential, öppnar *Witz* i betydelsen *Tiefsinn*, djupsinne, för det översinnliga på så sätt att den ponerar likheter bortom all empirisk verklighet.<sup>433</sup>

Det bildspråk som undersöktes i *Mollbergs epistlar* visade sig i hög grad kunna relateras till den andra gruppen av *Witz*, det vill säga *ästhetischer Witz*. Samma förhållande gäller även för *Spader Dame*, vill jag hävda, men med en viktig skillnad. Den distinktion som Jean Paul i det här sammanhanget gör mellan metaforens två skilda funktioner – att besjåla det kroppsliga eller förkroppsliga det andliga – är också användbar när det gäller att beskriva skillnaderna mellan bildspråket i de båda svenska texterna.<sup>434</sup> Om metaforiken i *Mollbergs epistlar* inte sällan besjålar det kroppsliga, kännetecknas bildspråket i *Spader Dame* i regel av det omvända förhållandet. Där ges känslotillstånd kroppslighet, tankegångar tar fysisk gestalt, ja överhuvudtaget skildras abstrakta skeenden med en närmast grotesk

---

<sup>433</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 157ff (IX §43).

<sup>434</sup> "Der bildliche Witz kann entweder den Körper *beseelen*, oder den Geist *verkörpern*." Ibid., s. 170 (IX §50).

konkretion. I citatet nedan – ytterligare en variant av den modell som presenteras i första brevet – för Schenander till exempel en religiös diskussion gällande livet efter döden i termer av skatteindrivning:

Alle äro ändå ofrälse för döden; han har aldrig beviljat någon skattefrihet. Med samma järnpenna antecknar han i sin mantalslängd, så väl den unga hjälten, som med en koketts miner sitter till häst och förer ett kavalleri-regemente, som stadsvaktssoldaten, den där rullar bort lumpbalar till Tumba pappersbruk. Slutligen kommer ändå uppbrödsdagen. O, ve! ingen tillgång! prompt utmätning! och, huru går det med panten? vem inropar den?<sup>435</sup>

Nu kan man säkert hävda att denna personifikation av döden som med järnpennan i hand för upp allt levande i sin mantalslängd närmast är emblematiske i sin åskådlighet, och att hela passagen som allegori betraktad hör till andaktslitteraturens diskurs.<sup>436</sup> Men jag vill sätta

---

<sup>435</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 61.

<sup>436</sup> Min inriktning på Jean Pauls *Witz*-begrepp och hans humordiskussion gör att jag inte tar upp frågan om allegorin när det gäller bildspråket i *Spader Dame*. Detta kanske förvånar, när det finns så stora likheter mellan forskningen om allegorin hos Jean Paul och de undersökningar om teckenanvändningen i *Spader Dame* som presenterats i svensk forskning. Så tycks Fischer uppfatta teckenanvändningen i romanen som näraliggande 1600-talets kristligt-allegoriska skrivsätt, utan att Livijns text därför skulle uppvisa den översättbarhet som utmärkte denna typ av allegori. Fischer, *Clas Livijn. Tecken och offentlighet*, s. 16. En liknande ståndpunkt företräder Ralph-Rainer Wuthenow i ”Allegorie-Probleme bei Jean Paul. Eine Vorstudie” i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 5. Jahrgang (München, 1970), s. 62-84, när han i sin diskussion om Jean Paul som den ende efterbarocke allegorikern av betydelse beskriver dennes allegoriserande skrivsätt som en deformation och ett slags ”kunstvoll-verfremdende[s] Verfahren”. *Ibid.*, s. 70. I sin undersökning av Jean Pauls allegorianvändning lyfter Wuthenow fram aspekter på bildspråket som också känns igen i forskningen om *Spader Dame* – det vill säga det språkkritiska, processuella och tillfälliga: ”Ehe sie etwas bedeutet, scheint die Allegorie zunächst etwas zu entwickeln; dies geschieht in nur jetzt und hier so zusammenhängenden, wiewohl nicht widerspruchslosen Momenten. Ein Vorgang, ein Geschehen wird entwickelt, das sich in der Darlegung bereits verändert, ja oft genug verzerrt.” *Ibid.*, s. 72f. Här ansluter jag mig dock till den forskning som har tonat ned den barocka



bilden och passagen i relation till den romantiska estetik som utmärker *Spader Dame* som helhet. Schenanders utläggning ovan präglas, menar jag, av den humoristiska sinnlighet som Jean Paul diskuterar och som inte kan göra den ändlighet gräll nog, vilken strax ska ställas inför det eviga och därmed förintas.<sup>437</sup> Den ofta direkt stötande åskådligheten i Schenanders utläggningar har flera likheter med det som Jean Paul diskuterar under namn av förkroppsligande *Witz*, och då inte minst det krav på konkretion och individualisering som han där ställer. Det är intressant att jämföra vad som fordras av komikern i det sjunde programmets humordiskussion och av den komiske diktaren i det nionde programmets diskussion om *Witz* – inte minst eftersom Jean Paul i båda fallen tar hjärtat som utgångspunkt för sitt resonemang. I strid mot världens allvar och dess tendens att undvika det enskilda och konkreta, något som bland annat lett till att vi uppfattar hjärtat mer som något poetiskt än som något anatomiskt, kräver Jean Paul en sinnlig konkretion av komikern. Denne bör inte falla på knä, utan på sina knäskålar, ja rentav på knävecken om så krävs.<sup>438</sup> Och vad hindrar den komiska diktaren att med *Witz* kalla det

---

allegorins betydelse för Jean Paul, och som i hans skrivsätt inte bara har sett deformation och förfrämligande, utan också epifanins förklaring. Jag tänker här på Hans Esselborns *Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaft in den Schriften Jean Pauls*, Studien zur deutschen Literatur, Band 99, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1989), där författaren diskuterar Jean Pauls bildspråk i ljuset av den naturvetenskapliga och idéhistoriska utvecklingen under 1700-talet: "Für sein Denken wie für seinen Stil ist die geistige Bemächtigung und seelische Anverwandlung der Welt durch die subjektive Tätigkeit von Witz und Phantasie sowohl Ziel als auch Methode. Dies wirkt sich auf seine Bildlichkeit aus: die objektive und verbindliche Form der Allegorie wird kritisiert, reduziert und verändert, und die offene und subjektive Metapher tritt neben dem witzigen Vergleich meist an ihre Stelle. Die Bildlichkeit verliert den Anschein des Apodiktischen und Deduktiven und wird in gewissem Sinne hypothetisch und induktiv." Ibid., s. 14. För en längre diskussion av Esselborn om allegorin hos Jean Paul, se ibid., s. 172-183. Se även Bosse, *Theorie und Praxis bei Jean Paul*, s. 242-258, för en diskussion om Jean Pauls förhållande till allegorin och emblemet.

<sup>437</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 125f (VII §35).

<sup>438</sup> "Wenn, wie oben gezeigt worden, der Ernst überall das Allgemeine vorhebt und er uns z.B. das Herz so vergeistert, daß wir bei einem anatomischen mehr ans poetische denken als bei diesem an jenes: so heftet uns der Komiker gerade eng an das sinnlich Bestimmte, und er fällt z.B. nicht auf die Knie, sondern auf

betryckta hjärtat en *Globe de compression* (en sorts mina), den franska musans *Globulus hystericus* (en nervös sjukdom) eller ett smältverk?<sup>439</sup>

I båda fallen förordar Jean Paul en överraskande och närmast absurd konkretion, väl vetande att han i sin diskussion om humor och *Witz* tydligt tar avstånd från sådana franskklassicismiska begrepp som allmängiltighet, sannolikhet och smakfullhet. När hjärtat inte bara beskrivs som känslans hemvist utan också som en muskel, en ångmaskin och ett smältverk är det ett komiskt brott mot en äldre estetik men samtidigt ett allvarligt menat försök att etablera en ny, humoristisk estetik. Denna ifrågasättande och samtidigt bekräftande tendens utmärker också bildspråket i *Spader Dame* när Schenander tematiserar sina och andras tårar eller hjärtesmärtor, menar jag. Där återfinns till exempel den absurda stegringen i Schenanders satir över patronessan Fjäderströms ömma själ och den smakens litteratur som hon avgudar. Hennes sinnesrörelse och de tårar den förmodas resultera i skildras hyperboliskt i termer av vattenkraft:

Jag har nämligen förebyggt stora olägenheter för näringarna, Järnkontoret samt rikets exporthandel; och passevolansverket har jag befriat från en kännbar kostnad. Genom de tårar en så sensibel själ, som brukspatronessan, varit nödsakad att, jämlikt naturens ordning, gjuta vid ett så touchant tillfälle, hade, då vattenkolonnen förut var nog hög i hjulrännan, bakvatten tvivelsutan förorsakats och masugnen stannat [---].<sup>440</sup>

---

beide Kniescheiben, ja er kann sogar die Kniekehle gebrauchen." Ibid., s. 126 (VII §35).

<sup>439</sup> "Das arme Herz! Bei den tapfern Deutschen ist es doch wenigstens der Mitname des Muthes, aber in der französischen Poesie ist es – wie in der Zergliederkunst – der stärkste Muskel, obwol auch mit den kleinsten Nerven. Ein komischer Dichter würde vielleicht keine Scheu tragen, das gedruckte Herz den *Globe de compression* – oder *Globulus hystericus* der gallischen Muse zu nennen – oder ihre Windkugel am Windrohr – oder das Feuerrad ihrer Werke oder deren Spiel- und Sprachwalze – oder deren Sürplüskasse – oder das Schmelzwerk oder alles übrige". Ibid., s. 174 (IX §50).

<sup>440</sup> Livijn, *Spader Dame*, s. 31f. Intressant nog använder Schenander här samma bild (tårar, vattenkolonn och bakvatten) för att kritisera patronessans affekterade väsen och litterära smak som Jean Paul gör i sin kritik av de nya (romantiska) diktare, vilka "gerade dann die Sprache der Gefühle am schlechtesten reden,

Samma sinnserörelse och samma litterära riktning tematiseras i Schenanders självvironiska skildring av hur han lämnar sin informatorsplats. Här bidrar två genitivmetaforer och en metaforisk nybildning till en oväntad konkretion i termer av logistik:

Jag hade säkerligen blivit mjältsjuk, om jag haft tid därtill; nu måste jag taga avsked av min koffert, som jag överlät till kassakista åt fattigstuguhjonen. Detta var så ömt, så rörande, att om en öm själ varit vittne därtill, hade tårträngdhetens slussverk säkert blivit öppnade, så att en hel flotta av vemodighetens sågblockar fritt därigenom kunnat transporteras till närmaste sonnettvarv.<sup>441</sup>

Ett liknande grepp kan iakttas när Schenander samhällskritiskt beskriver förlästa eller vinddrivna studenters öden. I det första citatet nedan ges ett bildligt uttryck – ”ett sprucket huvud” som metafor för galenskap – konkretion när en analogi med andra spruckna föremål etableras. I det andra citatet, som väl beskriver Schenanders vedermödor som exmatrikulerad student utan anställning, ges klichén ”lyckans hjul” konkretion i form av en genitivmetafor och en därpå följande medicinsk kod:

Men, icke är det huvudet som spricker för det att man läser sig till präst; på sin höjd är det hjärtat. Och om det spricker? Nå väl, vad är det mera! Kallar ej en sprucken klocka Guds församling jämväl till andakt, och är ej ärkebiskopsmössan kluven ovan till?<sup>442</sup>

Så fort jag hinner till mitt län, sedan jag nämligen blivit landshövding, ärnar jag att i en sträng kungörelse antyda torpare och backstugusittare, att vara försedda med försvarliga tak över sina ved- och redskapsskjul, på det att bortkörda informatorer, vilkas hjärtan, under omstjälplning av lyckans skjutskärra, där de

---

wenn diese in ihnen regieren und schreien, und welchen das zu starke Wasser das poetische Mühlenwerk gerade hemmt und nicht treibt“. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, s. 28 (I §3).

<sup>441</sup> Ibid., s. 40.

<sup>442</sup> Ibid., s. 77.

arma syndarne bliva i vad fall som helst nog skadade, råkat få en eller annan kontusion, måge, när de låna hus på dylika ställen, med något större bekvämlighet kunna påsätta vänskapens koppglas och bliva kvitt det sammanlupna blodet.<sup>443</sup>

Ibland kan Schenanders beskrivning av sina känslolägen också närma sig expressionismens bildspråk. I det första citatets skildring nedan av vad som rimligen är ett självmordsförsök konkretiseras klichén ”det lidande hjärtat” i termer av sjukvård. Ett liknande grepp återfinns i det andra citatet, där en existentiell ångest skildras i termer av barnamord med hjälp av tre genitivmetaforer:

Då, bäste vän! erfor jag vilka lindrande omslag vänskapen förstår att lägga kring det svidande människohjärtat. Med varje isflinga, som berörde mitt bröst, kände jag din omarmning; och i vågornas fläktar kring mina kinder märkte jag din kalla andedräkt, då du kysste mig.<sup>444</sup>

– Om allt vore sant: om blommorna och gräset vore bortfrusna, om hjärtat bleve lagt å lönn, hjälplöst och övergivet, på livets oöverskådliga ljunghed: och om det där överfölles av förtvivlans nattmörker och piskades av glömskans snöslag.<sup>445</sup>

Och Schenanders ord om hur han börjar tvivla på sitt förstånd har även de vissa drag av modernistisk lyrik:

Se! detta har jag förekommit; men kan jag väl förekomma att ett oförvarat korrektionshjon bemäktigar sig min stol i himmelen, och att en narr dansar sönder strängarna på mitt hjärtas harpa. Den spegel, som fruktan härför håller emot mig, förvandlar mina dagar till faste-, bot- och bönedagar, samt mina nätter till skärtorsdagsnätter, då tvivlets lösgivna demoner hålla sin lekstuga i mitt hjärta.<sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> Ibid., s. 36.

<sup>444</sup> Ibid., s. 39.

<sup>445</sup> Ibid., s. 65f.

<sup>446</sup> Ibid., s. 32.

Det är inte förvånande att så många kommentatorer har understrukt likheten mellan Schenanders språk och stildrag i den litterära modernismen. Om man ville, kunde man förknippa det som kommuniceras i de citerade passagerna ovan med en modernistisk estetik och då kanske betrakta bilderna som en form av objektiva korrelat i en eliotsk mening. Men då finge man bortse från att detta inte är lyrik, utan passager hämtade ur en humoristisk brevroman, och att textjaget är en romantisk hjälte, sliten mellan ändlighet och evighet. Kontexten som helhet är djupt romantisk, och Schenanders bilder är snarast pre-modernistiska i den meningen att de inte uttrycker den sekulariserade människans ångest, tvivel och känsla av livets absurditet. Sådana känslolägen kan man visserligen finna i Schenanders yttranden, men de relativiseras undantagslöst av vissheten om en annan och ofattbar dimension. Jag vill tvärtom hävda att det är denna relativisering som överhuvudtaget möjliggör metaforernas radikalitet i denna text från svenskt 1820-tal. Också Schenanders första känsla av förälskelse – om det nu inte snarare är en religiös upplevelse – skildras med en tydlig *Witz*:

Och flickan? Min vän! högt sprutade blodet ur mitt hjärta, ty djupt trängde en tagg av kärlekens vita ros därin. Men ändå trängde han icke nog djupt. Därför lät jag inbillningen med ändliga armar omfatta det oändliga; hon omfattade rosen, den omätliga rosen, inom vars blad hela världen rymmes, och tryckte henne närmare, – allt närmare mitt hjärta; och ju mera det marterades, ju häftigare det vindades under plågan, ju sällare vart jag.<sup>447</sup>

Flera av dessa textpassager innehåller bilder där hjärtat är en dominerande komponent. Symbolkomplexet är mycket omfattande och vore värt en egen undersökning. Det blödande, glödande och suckande hjärtat är så att säga den avgörande bilden för Schenanders hela existens och är något mer än enbart ett motiviskt lån från andaktslitteraturen. Om man tar hänsyn till romanens första och fragmentariska brev och tematiseringen där av det rättvisa och fromma hjärtat, liksom av de sociala konsekvenserna av att äga ett sådant hjärta, kan man betrakta alla dessa bilder som varianter av den modell

---

<sup>447</sup> Ibid., s. 19.

som först genereras av matrisen *imitatio Christi*. Mer intressant i det här sammanhanget är att alla dessa bilder för de praktiska följderna av ett sådant vägval skildras med en tydlig jeanpaulsk *Witz*. Mitt intryck här är att Livijn på något sätt för samman andaktslitteraturens bildvärld och språkbruk med Jean Pauls diskussion om en förkroppsligande *Witz* – i båda fallen handlar det ju om ett ”språk” som söker ge (religiösa) känslotillstånd en kroppslig direkthet och en tidsmässig aktualitet, samtidigt som dessa känslor relateras till en dimension bortom tid och rum.

Liksom i fallet med *Mollbergs epistlar* är Hanssons tes om andaktslitteraturens betydelse för 1700- och det tidiga 1800-talets konstilliteratur intressant i detta sammanhang. Vilken roll kan de uttrycksmodeller som utvecklades inom ramarna för denna brukslitteratur ha spelat för en text som så djupt präglas av den förkunnande romantikern och är fylld av hans betraktelser av en snöd omvärld? En jämförelse med den andaktslitteraturens retoricitet, som Hansson har undersökt, kan vara värdefull när det gäller det predikande draget i Schenanders många yttranden, menar jag. Så är det också påfallande hur ofta Schenanders utläggningar om den yttersta dagen, det eviga livet eller ett liv i Kristi efterföljd görs i enlighet med de retoriska regler som gällde för betraktelseandakten. En jämförelse med denna andaktslitterära genre kan hjälpa oss att se vad Schenander tar upp till behandling, hur han kombinerar dessa tankefynd och i vilket syfte han tilltalar sin omvärld, menar jag. Vad som under en första läsning väl ofta uppfattas som rena stolligheter kan alltså sägas uppvisa en inre logik och en retoriskt grundad systematik. I en mer sammanfattande passage skriver Hansson följande om betraktelseandaktens retoriska struktur:

Betraktelseandakten anslöt alltså i sin översiktliga disposition till det rådgivande talets modell. Själva betraktandet genomfördes antingen med utgångspunkt från yttre händelser, bibliska berättelser, andaktslitterära texter eller kombinationer av detta, och ämnet penetrerades tydligen oftast med hjälp av den klassiskt-retoriska metoden för *inventio*. De i text återgivna betraktandeprocesserna byggde oftast på beskrivningsmodeller från retorikens *genus demonstrativum*, men kunde också, om betraktelsens berättare ville bevisa eller undervisa om något,

infogas i dispositionsmodeller lånade från det rådgivande talet. Oavsett struktureringsstyp var *pathos* dominerande uttrycksmodus i de processbeskrivande betraktelserna. Här mötte vi såväl lovprisningarnas ”stora” som Jesusbönernas ”intima” känslspråk. Dessa texter anslöt, liksom de emotionella bönertexterna, till den retoriskt oreglerade stilkategori *genus familiare* genom att vara utformade som berättarens familjära tal till den betraktande eller som den betraktandes tal till den egna själen.<sup>448</sup>

Det som jag ovan har kallat rena utläggningar från Schenanders sida skulle alltså kunna förstås som en form av betraktelser anställda inför de oförstående åhörarna respektive den inskrivne brevmottagaren, vilket i Schenanders fall vore detsamma som ett betraktande tilltal till den egna själen. Den förmodan stöds av att den lilla boksamling han äger domineras av andaktslitterära verk.<sup>449</sup> Det för oss så disparata i hans blandning av svenskt 1820-tal, bibliska berättelser och psalmdiktning skulle då bland annat kunna relateras till det andaktslitterära greppet att i retoriskt syfte kombinera det aktuella med det bibliska och det profana med det sakrala. Mot denna bakgrund skulle Schenanders så opåkallade utredning om den yttersta dagens temporalitet, validitet och finalitet kanske också framstå som något mindre befängd, på så sätt att den kan uppfattas som en metodisk utredning av ämnet enligt retorikens *inventio* och de *loci* som erbjuder sig i ett sådant sammanhang. Kanske skulle även det docerande draget i hans många utredningar inte längre uppfattas som att informatorn Schenander talar till sin omgivning som till sina skolpojkar, utan som att han i sitt tilltal av den bara använder sig av den dispositionsmodell som det rådgivande talet tillåter. En jämförelse med andaktslitteraturen och det *pathos*, slutligen, som ofta utmärkte dess betraktelser kan också ge oss en möjlighet att diskutera Schenanders exalterade tillstånd med utgångspunkt i ett visst retoriskt uttrycksmodus och inte enbart i romanfigurens själstillstånd.

Här är som sagt inte platsen för någon längre undersökning av

---

<sup>448</sup> Hansson, *Ett språk för själen*, s. 235f.

<sup>449</sup> För en grundlig genomgång av Schenanders läsefrukter, se Miočević, ”Dynamiska tecken”, s. 127-141.

relationen mellan *Spader Dame* och andaktslitteraturens retoricitet. Som jag ser det är denna litteratur och den retoriska tradition som återfinns där bara en av de många intertexter som återfinns i Livijns verk. Mer intressant är kanske frågan i vad mån andaktslitteraturens retoriska tradition samsas med de två andra textnycklar som jag har diskuterat ovan, det vill säga Schuberts *Drömmarnes Symbolik* och Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*. Som jag ser det utesluter dessa texter inte varandra. Snarare verkar de överlappande – något av den *Witz* och den humor nämligen som Jean Paul behandlar inom ramarna för en romantisk estetik diskuteras ju i Schuberts naturfilosofiska verk under namn av ironi och humorism, och i båda dessa romantiska verk är intresset stort för det man kan kalla den alternativa logikens betydelse för att förstå världen. Att en sådan evighetsperspektivets logik också är grundläggande för andaktslitteraturen och dess allegoriskt-typologiska tolkningstradition har redan Hansson understrukt.<sup>450</sup> Den ”vertikala” innebördens primat över den logiskt diskursiva, som Hansson talar om i det sammanhanget, tycks ha genererat ett språk som i mångt och mycket liknar Jean Pauls diskussion om *Witz* eller Schuberts föreställning om den profetiske poetens språkbruk. Det handlar här om ett språklig förfarande som syftar till att föra samman det för förståndet logiskt oväntade och orimliga, bara för att samtidigt hävda det a-logiska förnuftets primat.<sup>451</sup>

---

<sup>450</sup> Hansson, *Ett språk för själen*, s. 275f.

<sup>451</sup> Om denna logik skriver hon: ”Men såväl i dessa figurala allegorier som i många texter av annan art fanns det dock på tankens och den underliggande argumentationens nivå – det vill säga på den nivå som hänger samman med momentet *inventio* – en typ av sammanhang som åsidosatte den kausala logiken och som visade på att det vertikala sammanhanget, Guds plan, var viktigare än det horisontala, tids- och orsakssammanhanget. [...] Men detta medför alltså inte ett språk som åsidosätter systematiken utan bara en systematik av en annan art.” *Ibid.*, s. 264f.



## Sammanfattning

Kapitlet om *Spader Dame* är strukturerat på samma sätt som de föregående kapitlen om *Mollbergs epistlar* och *Amorina*. En kort forskningsöversikt visar hur diskussionen om verket främst grupperat sig kring två utgångspunkter, där det intertextuella intresset dominerar vid sidan av det semiotiska. Sedan följer ett antal närläsningar av några inledande stycken i romanen, där textens humoristiska drag undersöks i termer av expansion och konversion. Med vägledning av de hypogram som ringas in under denna läsning, främst Jesu tal om lärjungeskapets krav i Matteus 16:25ff, föreslår jag *imitatio Christi* som en möjlig matrissats för *Spader Dame*. I en mer övergripande diskussion undersöker jag sedan vilken funktion de bibliska men också de antikt-mytologiska hypogrammen har för verket. I ett andra steg, och då utanför ramarna för Riffaterres analysmodell, argumenterar jag sedan för värdet av den samtida bakgrund som Gotthilf Heinrich von Schuberts *Drömmarnes Symbolik* ger i det här sammanhanget. Jag tänker här främst på den predikande tonen Schenander ofta anslår och den ringa framgång hans obegripliga utläggningar har, när han som en poetisk profet tilltalar en oförstående omvärld. Därefter försöker jag sätta den humor som återfinns i texten och den funktion den kristna världsbilden har i den i relation till den diskussion om humor och *Witz* som Jean Paul för i *Vorschule der Ästhetik*. I det sammanhanget ansluter jag mig i min tolkning av *Spader Dame* till den Jean Paul-forskning som i den religiösa diskursen i Jean Pauls romaner velat se ett rum för en förändrad individualitet och en förstärkt samhällskritik. Här lyfter jag också fram Jean Pauls lilla roman *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* för att peka på en religiös frågeställning där, en frågeställning som Livijns roman tycks ta upp och vidareutveckla. Vad gäller den närmast modernistiska konkretionen i Schenanders beskrivning av sitt upprivna sjäsliv, försöker jag relatera den till Jean Pauls krav på mer *Witz* i samtidens litteratur, och då i synnerhet till det ”vitsiga förkroppsligande” han argumenterar för i det sammanhanget. Slutligen för jag en kort diskussion om närheten mellan den retorik som utmärkte 1600- och 1700-talets andaktslitteratur och de betraktelser Schenander anställer inför omvärlden eller riktar till sig själv.

Vad vinner då *Spader Dame* på att relateras till Jean Pauls verk och till romantikens humordiskurs? Som jag ser det kan dessa skilda texter, betraktade som textnycklar, göra det möjligt för oss att uppfatta det i hög grad disparata i romanen som uttryck för en övergripande estetik. Det finns med andra ord en tydlig konstvilja bakom blandningen av de mest motsatta företeelser. Här har tidigare forskning (Wiman och Wieselgren) bland annat sökt förklaringen i att skilda estetiska värdesystem konkurrerar på samma plan, det vill säga att verket skulle utmärkas av såväl romantiska som realistiska drag. Andra forskare (Engdahl och Fischer) har snarast dragit slutsatsen att verket inte kan sägas ha någon konstvilja alls och har då också kommit till det resultatet att ett så motsägelsefullt verk endast kan tematisera sin egen meningslöshet. Fördelen med att närma sig texten intertextuellt – det vill säga med Jean Pauls humorestetik, Schuberts naturfilosofi och andaktslitteraturens retorik som bakgrund – är emellertid att man kan börja fokusera på *Spader Dame* som ett renodlat romantiskt verk och att man mer förbehållslöst kan närma sig romanen som ett konstverk i kraft av dess egen estetik. Min tes att denna estetik ligger nära Jean Pauls diskussion om humor och *Witz* i *Vorschule der Ästhetik* måste inte innebära någon eventuell inskränkning av verkets betydelsepotential – tvärtom kan Jean Paul som textnyckel öppna för en fortsatt diskussion gällande romanens relation till en för svensk romantik så intressant text som Schuberts *Drömmarnes Symbolik* eller till andaktslitteraturen som genre. Därmed kunde den mer intertextuella ansats som hittills har haft svårt att göra sig gällande i forskningen (Swahn, Hallgren och Bergholz) bli föremål för en behövlig vidareutveckling och differentiering.

## Slutord

### Humor i tre svenska 1820-talstexter

I den här avhandlingen undersöks tre verk från svensk romantik: Carl Fredrik Dahlgrens *Mollbergs epistlar* (1820), Carl Jonas Love Almqvists *Amorina* (1822) och Clas Livijns *Spader Dame* (1825). Genremässigt skiljer sig de undersökta verken avsevärt från varandra, men det som ligger i fokus för intresset är den humor som jag finner utmärkande för dem, en humor som jag i anslutning till en av de mer tongivande ansatserna inom modern humorforskning har valt att betrakta som ett kognitivt fenomen. Det betyder att de textpassager som jag tar upp till diskussion varken undersöks sociologiskt i termer av en i texten beskriven gruppdynamik eller psykologiskt som gällde det någon form av individens konflikthantering.

Även om jag under avhandlingens gång ibland närmar mig sådana angränsande frågeställningar, gäller intresset alltså den dynamik mellan skenbara motsättningar och absurd logik som jag menar att dessa tre verk utmärks av. Att uppfatta humor som ett sådant kognitivt fenomen är en ansats vanlig inom lingvistisk forskning men förmodligen mindre vanlig inom litteraturvetenskapen. Under försöket att läsa skönlitterär text med den utgångspunkten har jag emellertid funnit att den analysmetod och den begreppsapparat ligger nära till hands som Michael Riffaterre utvecklar i *Semiotics of Poetry* (1978). Jag har under analysen av sådant som vid en första läsning kanske framstår som absurt och inkongruent i texterna med fördel kunnat använda så riffaterreska begrepp som "ogrammatiskhet" och en problematisk "expansion". Under en andra läsning, under sökandet alltså efter textens "signifikans", har begrepp som "konversion", ofta genererad av enskilda "hypogram", samt en texten underliggande "matris" visat sig vara värdefulla. Man bör inte låta sig avskräckas av sådana termer, menar jag – Riffaterres uppfattning att den skönlitterära texten inbjuder till ett slags gissningslek när den så effektivt stör läsarens tolkningsarbete genom språkliga orimligheter, samtidigt som den erbjuder tolkningshjälp genom semantiska och intertextuella ledtrådar, ligger nära den kognitionsinriktade

uppfattningen om humorn som en form av absurd logik. Vad som först tycks oss orimligt kan ur en viss synvinkel bli meningsfullt, och denna upptäckt lockar ofta till skratt.

Efter den inledande analysen av några humoristiska passager ur varje verk – men nu utanför ramarna för Riffaterres modell – försöker jag sedan teckna den samtida och mycket romantiska bakgrunden till de tre undersökta verken. Det är också här som jag vill lyfta fram den tyske författaren och estetikern Jean Paul (1763-1825) i sammanhanget och visa på vikten av hans *Vorschule der Ästhetik* (1804) respektive hans roman *Titan* (1800-1803) och dess komiska bihang *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801). Det är ingenting nytt att Jean Paul utövade ett stort inflytande på en rad svenska romantiker, men intresset har tidigare främst gällt hans motivhistoriska och språkliga betydelse. Vilka spår också hans lansering av humorn som det romantiskt komiska har satt i svensk romantik har emellertid inte diskuterats sedan Stig Hallgrens avhandling *Jean Paul i Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840* publicerades (1988). Det har därför varit min avsikt att vid sidan av diskussionen om *Titan* och dess betydelse för *Amorina* eller om *Spader Dame* och dess relation till *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* också ta upp Jean Pauls estetiska överläggningar. Jag tänker främst på diskussionen om humorns totala, subjektiva och sinnliga aspekter i *Vorschule der Ästhetik*, liksom också den diskussion han där för om behovet av mer kvickhet, *Witz*, i litteraturen.

Syftet med att ge något av denna samtida estetiska och skönlitterära bakgrund har inte varit att genetiskt försöka bevisa några bestämda influenser, utan snarare att komparativt visa vilken värdefull textnyckel Jean Pauls författarskap utgör i diskussionen om de komiska dragen i de tre svenska verken. Detta gäller också de övriga samtida texter som jag tar upp i samma syfte, vare sig det handlar om den romantiska naturfilosofen Gotthilf Heinrich von Schuberts *Symbolik des Traumes* (1814) och diskussionen där om den så kallade humorism och den ironi som han finner utmärkande för drömmen, naturen och profetian, eller det rör sig om Almqvists religionsfilosofiska uppsats ”Om det hela” från 1819 och den nyplatoniskt paradoxala världsbild han för fram där.

Det som förenar dessa och andra i avhandlingen diskuterade textnycklar med de tre undersökta texterna från svenskt 1820-tal är att de delar samma grundfråga, menar jag. I anslutning till litteratursociologen Peter V. Zimas diskussion om det moderna och det postmoderna vill jag betrakta dem som hemmahörande i ett modernt problemkomplex, på så sätt att de utmärks av försöket att ur allt motstridigt härleda något enhetligt.<sup>452</sup> Den skenbara ambiguitet som Zima uppfattar som en typisk tankefigur inom filosofin, skönlitteraturen och vetenskapen under 1700-talet och början av 1800-talet, och som enligt honom skiljer epoken från det senmodernas ambivalens och än mer från det postmodernas indifferens återfinner vi, menar jag, i så olika sammanhang som Jean Pauls humordiskussion, Schuberts utläggningar om den fallna världens humorism och P.D.A. Atterboms romantiserande bild av Bellman, för att nu bara nämna några exempel.

Vad vinner man då på ett sådant historiserande och kontextualiserande förfarande? En verkligt stor fördel, som jag ser det, är att den av äldre forskning ofta fomulerade kritiken angående brister i det skönlitterära hantverket i dessa texter eller spåren där av en osäker smak kan lämnas därhän. Detta gäller främst C.F. Dahlgren, men som vi har sett har sådan kritik också riktats mot C.J.L. Almqvist. Betraktade mot en idéhistorisk bakgrund kan de i texten ofta frekventa absurditeterna tvärtom uppfattas som led i en samtida humoristisk estetik, och de tre svenska texterna kan ses som bidrag till en romantisk diskurs om humorn. Just denna tydligare fokusering på det mycket romantiska i texternas lek med orimligheter är ytterligare en fördel, menar jag. Inte sällan har dessa verk uppfattats som stående på

---

<sup>452</sup> Se Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* [1997], 2., überarbeitete Auflage (Tübingen & Basel, 2001), s. 41ff. För en definition av begreppet problemkomplex, se *ibid.*, s. 37: "Moderne, Modernismus und Postmoderne sind jedoch als Ideologien, Weltanschauungen oder rivalisierende Ästhetiken kaum zu verstehen. Sie sind eher als gesellschaftliche und historische *Problematiken* aufzufassen: als *sozio-linguistische Situationen*, in denen bestimmte Antworten auf bestimmte Fragen gesucht werden, wobei Fragestellungen, die in einer besonderen Situation noch sinnvoll erschienen, im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen standen und eine Antwort erheischten, in einer späteren Problematik an die Peripherie des intellektuellen Geschehens gedrängt werden oder gar in Vergessenheit geraten."

gränsen mellan romantik och realism, med alla de teleologiska resonemang en sådan uppfattning kan medföra. Problemet med den utgångspunkten är naturligtvis att den romantiska diskursen om humor, i varje fall som jag har refererat till den ovan, så ofta tematiserar ett möte mellan extremer och deras ömsesidiga relativisering. Jag vill därför hävda att det i dessa texter aldrig handlar om att något ska uppfattas som antingen romantiskt eller realistiskt – det är tvärtom mötet i sig mellan mänsklig idealism och materialism som är det avgörande ledet i denna romantiska diskurs. En avgörande fördel, slutligen, med att närma sig de tre svenska texterna med samtidens (och då främst Jean Pauls) humordiskussion för ögonen är att vi då lättare kan se i vilken hög grad denna humor vilar på en religiös grund. Med mycket få undantag har man i nyare forskning haft svårt att se de många religiösa motivens och den kristna tematikens funktion i dessa texter, och man har i den mån denna religiösa grundval alls tagits upp ofta förhållit sig kritisk. Som jag uppfattar det är emellertid en aktualisering av Jean Pauls skönlitterära och estetiska författarskap nödvändig om vi nutida läsare vill försöka förstå det religiösa allvar som denna romantiska humor bottnar i.

## Zusammenfassung

”Richter ist der einzige Deutsche, der Humor hat”, schreibt der junge Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866) im Jahr 1819 in einem Brief an einen guten Freund. Wie er zu dieser Überzeugung gelangte, ist unklar, da man nicht genau weiß, was Almqvist tatsächlich von Jean Paul gelesen hat. Dass der deutsche Schriftsteller und Ästhetiker einen großen Einfluss auf die schwedische Romantik hatte, ist ansonsten seit längerem bekannt, nicht zuletzt seit Stig Hallgrens Dissertation von 1988 *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800 – 1840*. Wie Hallgren jedoch hervorhebt, ist Jean Pauls Einfluss von der schwedischen Literaturwissenschaft oft als negativ aufgefasst worden, und tiefer gehende Analysen seiner Bedeutung fehlen bisher.

Das Ziel dieser Dissertation ist es, diese Lücke zumindest teilweise zu füllen, nämlich in Bezug auf drei Werke aus dem frühen 19. Jahrhundert: C.F. Dahlgrens *Mollbergs epistlar* (1820), C.J.L. Almqvists *Amorina* (1822) und C. Livijns *Spader Dame* (1825). Die ältere Forschung hat die starke Spannung dieser Werke zwischen Hohem und Niedrigem oft als Zeichen von schlechtem Handwerk aufgefasst. Manchmal wurde sie auch als ein Beweis dafür gesehen, dass sich diese Werke zwischen einer zu Ende gehenden Romantik und einem beginnenden Realismus befinden. In den Studien der letzten Jahre galt sie aber oft als das Resultat einer dem Text immanenten Subversivität. Im Gegensatz zu solchen Ansätzen möchte ich zunächst zeigen, dass es mit Hilfe einer modernen, kognitiven Humorthorie möglich ist, diese Texte als humoristische Texte zu lesen, um danach nachzuweisen, dass dieser Humor in Texten aus dem frühen 19. Jahrhundert vor allem zu Jean Pauls Diskussion über Humor und Witz in dessen *Vorschule der Ästhetik* (1804) in Beziehung steht.

Die Dissertation besteht aus drei Kapiteln, die allesamt mit einem Analyseteil eingeleitet werden, in dem die kognitiv orientierte Humorforschung der Linguistik, der Isotopiebegriff des Linguisten Algirdas Julien Greimas sowie die Literaturtheorie des Literaturwissenschaftlers Michael Riffaterre angewendet werden.

Riffaterres Auffassung in *Semiotics of Poetry* (1978), dass die Literarizität eines Textes im Zusammenspiel zwischen der Bedeutung des Textes und dessen Signifikanz liegt, habe ich mit dem Ausgangspunkt der kognitiven Humortheorie kombiniert, die besagt, dass Humor beschrieben werden kann als ein Erlebnis von etwas Inkongruentem, gefolgt von der Einsicht, dass diese Spannung mit Hilfe einer absurden Logik aufgelöst werden kann.

Diese humoristische Dynamik beziehe ich dann in einem zweiten Schritt auf Jean Pauls Humordiskussion im siebenten Programm seiner *Vorschule der Ästhetik*. Interessant ist vor allem das Bild dort von der Totalität des Humors, der als eine Parallele des Idealismus und des Realismus vor der unendlichen Gleichung beschrieben wird – eine Parallele der menschlichen Torheit, die laut Jean Paul schon Cervantes in Romanform gestaltet hat. Nicht wenige Szenen in den untersuchten Werken können auf diese Argumentation bei Jean Paul bezogen werden, was dazu führt, dass die Don-Quijote-artigen Züge, die viele Wissenschaftler in *Amorina* und *Spader Dame* gefunden haben, damit vor dem Hintergrund der zeitgenössischen humoristischen Ästhetik betrachtet werden können. Das Gleiche gilt für die Diskussion über den Bedarf an mehr Witz in der zeitgenössischen Literatur, welche Jean Paul im neunten Programm der *Vorschule der Ästhetik* führt. Hier erweist sich vor allem die dort gemachte Unterscheidung zwischen einem beseelenden und einem verkörpernden Witz als aufschlussreich. Sowohl die anthropomorphisierenden Züge in *Mollbergs epistlar* als auch die konkretisierenden Züge in *Spader Dame* können dadurch mit einer zeitgenössischen Metapherndiskussion in Verbindung gebracht werden. Ein wichtiges Ergebnis dieser Dissertation ist daher, dass diese zwei Werke, die durch ihren verwirrenden Überfluss an Gleichnissen, Metaphern und Allegorien als einzigartig in der schwedischen Romantik aufgefasst worden sind, dadurch mit einer gemeinsamen und zeitgenössischen Ästhetik in Zusammenhang gebracht werden können.

Jean Pauls Humordiskussion in der *Vorschule der Ästhetik* beleuchtet auch die Struktur von *Amorina*, vor allem wenn man die schriftstellerischen Ratschläge von Jean Paul berücksichtigt, die er dort zur Gestaltung der Charaktere und ihrer jeweiligen Entwicklung erteilt. Dass Almqvists Werk dadurch in einem tieferen und



kreativeren Verhältnis zur *Vorschule der Ästhetik* steht als bisher angenommen, muss hervorgehoben werden. Das Gleiche gilt auch für die motivischen Beziehungen, die *Amorina* und *Spader Dame* mit Jean Pauls *Titan* (1800-1803) und dessen komischen Anhang *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* (1801) verknüpfen. Auf diese Beziehungen wurde schon früh in der schwedischen Literaturwissenschaft hingewiesen, aber diese Werke teilen auch eine gemeinsame Thematik, wie ich gezeigt habe.

In diesem Zusammenhang muss auch hervorgehoben werden, dass die zeitgenössische schwedische Humordiskussion nicht nur Jean Paul und dessen Schriften galt. Auch die Ausführungen über Ironie und Humor des deutschen Naturphilosophen Gotthilf Heinrich von Schubert in *Die Symbolik des Traumes* (1814, schwedische Übersetzung 1820) müssen beachtet werden, wenn man die humoristischen Züge in *Mollbergs epistlar* und *Spader Dame* untersuchen will. Die ekstatischen und irrationalen Zustände sowie die Semiotisierung der Natur, die in Dahlgrens Werk zu beobachten sind, gehören zwar zu den Gemeinplätzen der Romantik, aber Schubert liefert uns den besten Textschlüssel, wenn es darum geht, zu verstehen, warum die interpretierenden Szenen in *Mollbergs epistlar* gleichzeitig so komisch wirken können. Das Gleiche gilt für die kommunikativen Situationen, die in *Spader Dame* so oft thematisiert werden – Situationen, in denen die ebenso kritischen wie unfreiwillig komischen Predigten der Hauptperson an eine verständnislose Umwelt in hohem Maß an Schuberts Diskussion über das ironische Verhältnis des poetischen Propheten zu seiner Zeit erinnern.

Wenn man diese drei Werke aus der schwedischen Romantik als humoristische Texte liest und sie auch zur zeitgenössischen Humordiskussion in Beziehung setzt, ergibt sich schließlich der Vorteil, dass man die religiöse Thematik, die sie auszeichnet, dadurch im Rahmen einer bestimmten Ästhetik untersuchen kann. Derartige Fragestellungen hat die frühere Forschung häufig vermieden, aber hier zeigt sich, dass eine Untersuchung, die sich vom Ausgangspunkt einer zeitgenössischen Ästhetik der christlichen Thematik, der andachtliterarischen Rhetorik und der sonderbaren Verwendung von Emblemen, die die Texte auszeichnen, nähert, ganz neue Resultate bringen kann. So zeigt sich beispielsweise, dass sich hinter mehreren sonderbaren Szenen in *Mollbergs epistlar* die figural-allegorische

Deutungstradition der Biblexegese verbirgt, dass zwei der am absurdesten erscheinenden Romanfiguren in *Amorina* als Sprachrohre für neuplatonisch-christliche bzw. gnostische Vorstellungen dienen sowie dass der geistig verwirrte Student Schenander in *Spader Dame* sein Leben in hohem Maß gemäß dem *imitatio Christi*-Motiv gestaltet und beschreibt.

## Litteraturförteckning

Afzelius, Nils, *Myt och bild. Studier i Bellmans dikt* [1945], andra omarbetade upplagan (Stockholm, 1964).

Agrell, Beata, ”Konsten som grepp – formalistiska strategier och emblematiske tankeformer” i *Tfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1997:1, s. 26-58.

Almqvist, C. J. L., ”Om det hela” [1819] i *Filosofiska och estetiska avhandlingar*, Samlade skrifter, del IV, red. Fredrik Böök, utg. Olle Holmberg (Stockholm, 1921), s. 1-58.

Almqvist, C. J. L., *Brev 1803-1866*. Ett urval med inledning och kommentarer av Bertil Romberg (Stockholm, 1968).

Almqvist, C. J. L., *Amorina. Den Förrypta Frökens Lefnadslopp och Sällsynta Bedrifter* [1822], Samlade Verk, 4, red. Bertil Romberg (Stockholm, 2002).

Appelberg, Bertel, *Teorierna om det komiska under 1600- och 1700-talet* (diss. Helsingfors, 1944).

Attardo, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Humor Research, 1, ed. Victor Raskin & Mahadev Apte (Berlin & New York, 1994).

[Atterbom, P.D.A.], ”Om Bellman och Valerius. (I anledning af den senares *Visor och Sångstycken*.)” i *Phosphoros*, första häftet (Upsala, 1812), s. 49-69.

Atterbom, P. D. A., ”Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet i korthet antydda” [1839], *Samlade Skrifter i obunden stil*, del V (Ästhetiska afhandlingar) (Örebro, 1866), s. 1-66.

Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946], 10. Auflage (Tübingen & Basel, 2001).

Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* [1965], sv. övers. Lars Fyhr (Gråbo, 1986).

Bellman, Carl Michael, *Fredmans epistlar*, Carl Michael Bellmans Skrifter, standardupplaga utg. av Bellmanssällskapet, I (Stockholm, 1921).

Bergholz, Birgit, "Den kluvna människan i den kluvna världen. Gestaltningen av den inomvärldsliga dualismen hos Clas Livijn och E.T.A. Hoffmann" (opublicerad C-uppsats i litteraturvetenskap, Linköping, 1997).

Bergholz, Birgit, "En väg hem. En undersökning av influenserna från den platonska strömningen och Gotthilf Heinrich von Schuberts *Die Symbolik des Traumes* på Clas Livijns 'Samvetets fantasi'" (opublicerad D-uppsats i litteraturvetenskap, Linköping, 1998).

*Bibeln: Bibelkommissionens översättning* (Stockholm, 2001).

Blackwell, Marilyn Johns, *C.J.L. Almqvist and Romantic Irony*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademiens handlingar, filologisk-filosofiska serien, 20 (Stockholm, 1983).

Bosse, Heinrich, *Theorie und Praxis bei Jean Paul. § 74 der "Vorschule der Ästhetik" und Jean Pauls erzählerische Technik, besonders im "Titan"*, Abhandlungen zur Kunst- Musik- und Literaturwissenschaft, Band 87 (Bonn, 1970).

Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948], 11. Auflage (Tübingen & Basel, 1993).

[Dahlgren, Carl Fredrik], *Mollbergs epistlar* (Stockholm, 1819, publ. 1820).

[Dahlgren, Carl Fredrik], *Mollbergs epistlar. Djurgården den första maji. En Camera optica uti Nio taflor. Andra Häftet* (Stockholm, 1820).

Damgaard, Finn, ”Hinsides typologisk og allegorisk fortolkning. En rekonstruktion af antikkens fortolkningsparadigme” i *Dansk Teologisk Tidsskrift*, red. Mogens Müller et al., 2003:2, s. 107-119.

Dvergsdal, Alvild, ”Den oppbyggelige Bellman? En studie over Bellmans epistler” i *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 2000:2, s. 110-129.

Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (diss. Stockholm, 1986).

von Engelhardt, Dietrich, ”Schuberts Stellung in der romantischen Naturforschung” i *Gotthilf Heinrich Schubert. Gedenkschrift zum 200. Geburtstag des romantischen Naturforschers*, Erlanger Forschungen, Reihe A, Band 25 (Erlangen, 1980), s. 11-36.

Espmark, Kjell, ”Den fragmentariske Clas Livijn” i Clas Livijn, *Spader Dame och novellen Samvetets fantasi*, red. Börje Räftegård (Stockholm, 1997), s. vii-xviii.

Esselborn, Hans, *Das Universum der Bilder. Die Naturwissenschaft in den Schriften Jean Pauls*, Studien zur deutschen Literatur, Band 99, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1989).

Esselborn, Hans, ”Jean Pauls Verhältnis zur romantischen Naturforschung und Naturphilosophie” i *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft*, Band 64 (Tübingen, 2004), s. 21-40.

Fischer, Otto, ”Clas Livijn. Tecken och offentlighet – en förstudie” i *Tfl: tidsskrift för litteraturvetenskap*, 1997:2, s. 3-17.

Fredlund, Knut Hjalmar, *Carl Fredrik Dahlgren. Hans lif och diktning. En litteraturhistorisk studie, I* (diss. Göteborg, 1903).

Friborg, Charlotta, "Heterokosmos och spegel. Om Almqvists konstsyn" i *Tjl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1986:4, s. 22-39.

Gustavsson, Michael, *Textens väsen. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exempen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 32 (diss. Uppsala, 1996).

Hallgren, Stig, *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 19 (diss. Göteborg, 1988).

Hansson, Stina, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 20 (Göteborg, 1991).

Helsing, Lennart, *ABC* [1961], illustrerad av Poul Ströyer (Stockholm, 2002).

Henkel, Arthur & Albrecht Schöne (Hrsg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1967).

Hofberg, Herman, *Svenskt biografiskt handlexikon*, ny upplaga, senare delen, L-Ö (Stockholm, 1906).

Holmberg, Olle, "Några motiv i Amorina" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årgång 41, 1920, s. 71-91.

Holmberg, Olle, *C.J.L. Almqvist. Från Amorina till Colombine* (diss. Lund; Stockholm, 1922).

Jean Paul, *Titan* [1800-1803], Jean Pauls Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Eduard Berend, Abteilung 1, Band VIII-IX (Weimar, 1933).

Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* [1801], Jean Pauls Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Eduard Berend, Abteilung 1, Band VIII (Weimar, 1933).

Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik* [1804], Jean Pauls Sämtliche Werke, historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Abteilung 1, Band XI (Weimar, 1935).

Jean Paul, *Inledning till estetiken i Res Publica. Symposions teoretiska och litterära tidskrift*, 34, Tema Jean Paul, red. Anders Mortensen, 1996:3, s. 37-78.

Jonas, Hans, *Gnosis. Die Botschaft des fremden Gottes* [1991], herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Christian Wiese, 2. Auflage (Frankfurt am Main & Leipzig, 2000).

Karlfeldt, E[rik] A[xel], *Carl Fredrik Dahlgren. En bild ur svensk romantik för hundra år sedan* (Stockholm, 1924).

Kellgren, Johan Henrik, *Samlade Skrifter*, utg. av Sverker Ek et al., Svenska författare utg. av Svenska Vitterhetssamfundet, IX, 5:1 (Stockholm, 1946).

Lamm, Martin, "Studier i Almquists ungdomsdiktning" i *Samlaren. Tidskrift utgifven af Svenska litteratursällskapets arbetsutskott*, årg. 36, 1915, s. 51-198.

Leffler, Yvonne, *"Jag har fått ett brev..."*. *Den tidiga svenska brevromanen 1770-1870* (Stockholm, 2007).

Lidbeck, Anders, *Anmärkingar Hörande till Läran om det Löjlige. Academisk Afhandling under inseende af A. Lidbeck* (diss. Lund, 1808).

Lindner, Burkhardt, Jean Paul. Scheiternde Aufklärung und Autorrolle, Canon. Literaturwissenschaftliche Schriften, Band 1, herausgegeben von Paul Gerhard Klussman et al. (Darmstadt, 1976).

Livijn, Clas, *Spader Dame och novellen Samvetets fantasi*, red. Börje Räftegård (Stockholm, 1997).

Lönnroth, Lars, "Fröjas grav. Om den sakrala parodin i Fredmans epistel nr. 7" i *Digternes paryk. Studier i 1700-tallet. Festskrift til Thomas Bredsdorff*, red. Marianne Alenius et al. (København, 1997), s. 243-255.

de Man, Paul, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven & London, 1979).

de Man, Paul, "Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading" i *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11, 1981:4, Winter, s. 17-35.

de Man, Paul, "The Resistance to Theory" [1982] i *The Resistance to Theory, Theory and History of Literature*, vol. 33 (Manchester, 1986), s. 3-20.

Melin, Lars, *Stil och struktur i C J L Almqvists Amorina*, Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Scandinavian Philology. New series, 12 (Stockholm, 1976).

Miočević, Ljubica, "Dynamiska tecken i Clas Livijns *Spader Dame*" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årgång 127, 2006, s. 85-155.

Mortensen, Johan, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* (Stockholm, 1913).

Müller, Götz, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*, Studien zur deutschen Literatur, Band 73, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1983).

Nilsson, Albert, *Svensk romantik. Den platoniska strömningen* (Lund, 1916).



Olsson, Bernt, *Bröllops besvär's Ihugkommelse. 2. En monografi*, Skrifter utgivna av Vetenskaps societeten i Lund, 63 (Lund, 1970).

Olsson, Henry, "Almqvists Ormus och Ariman. Till hans estetisk-humana etik" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årg. 42, 1921, s. 156-193.

Olsson, Henry, *C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok* (diss. Stockholm, 1927).

Olsson, Henry, *Carl Jonas Love Almqvist till 1836* (Stockholm, 1937).

Olsson, Henry, *Törnrosens diktare. Den rike och den fattige* [1956] (Stockholm, 1966).

*Ordbok öfver svenska språket*, utg. af Svenska Akademien, del 1-34 (Stockholm, 1898-2008) [= SAOB].

Pagrot, Lennart, "Almqvist och den romantiska ironien" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årgång 83, 1962, s. 135-175.

Palmer, Jerry, *Taking Humour Seriously* (London & New York, 1994).

Persson, Anders, "*Försonarn vid sitt bröst, en stjernkrönt Qvinna*". *Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom* (diss. Umeå; Skellefteå, 1998).

Persson, Eivor, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, *Critica Litterarum Lundensis*, 4, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet (diss. Lund, 2003).

Plotin, *Ausgewählte Schriften*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Christian Tornau (Stuttgart, 2001).

Profitlich, Ulrich, "Zur Deutung der Humortheorie Jean Pauls. 'Vorschule der Ästhetik' § 28 und § 31" i *Zeitschrift für deutsche Philologie*, herausgegeben von Hugo Moser & Benno von Wiese, Band 89, Zweites Heft (Berlin, 1970), s. 161-168.

Profitlich, Ulrich, "'Humoristische Subjektivität'. Über einige Äquivokationen in Jean Pauls 'Vorschule der Ästhetik'" i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 6. Jahrgang (München, 1971), s. 46-85.

Proß, Wolfgang, *Jean Pauls geschichtliche Stellung*, Studien zur deutschen Literatur, Band 44, herausgegeben von Wilfried Barner et al. (Tübingen, 1975).

Rasch, Wolfdietrich, "Die Poetik Jean Pauls" i *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von Hans Steffen (Göttingen, 1967), s. 98-111.

Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry*, Advances in Semiotics, ed. Thomas A. Sebeok (Bloomington, 1978).

Riffaterre, Michael, [intervju] i *Diacritics: A Review of Contemporary Criticism*, vol. 11, 1981:4, Winter, s. 12-16.

Riffaterre, Michael, "Compulsory reader response: the intertextual drive" i *Intertextuality: Theories and practices*, ed. Michael Worton & Judith Still (Manchester & New York, 1990), s. 56-78.

Ring, Andrea, *Jenseits von Kuhschnappel. Individualität und Religion in Jean Pauls Siebenkäs. Eine systemtheoretische Analyse*, Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Band 529 (Würzburg, 2005).

Romberg, Bertil, "'Ett helt af omväxlande dramatisk och episk form.' Om framställningsformen i Amorina och Drottningens juvelsmycke" i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg* (Stockholm, 1973), s. 117-133.

Romberg, Bertil, "Om Almqvists romankonst" i *Vetenskapssocieteten i Lund. Årsbok 1973*, red. Louise Vinge (Lund, 1973), s. 30-53.

Schlegel, Friedrich, *Athenäums-Fragmente*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 2, Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801), herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner (München, Paderborn & Wien, 1967).

Schlegel, Friedrich, *Gespräch über die Poesie*, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 2, Charakteristiken und Kritiken, I (1796-1801), herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner (München, Paderborn & Wien, 1967).

Schröder, Stephan Michael, "En fantastisk Historia om De Fem. Om tolkningen av Almqvists *Amorina* (1839)" i *Tfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1995:2, s. 3-26.

Shubert, G[otthilf] H[einrich], *Drömmarnes Symbolik; en blick i Andeverldens Hemligheter* [1814] (sv. övers. Stockholm, 1820).

Schück, Henrik & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, tredje, fullständigt omarbetade upplagan, utgiven av Henrik Schück, del 5 (Stockholm, 1929).

[Scriber, Christian], *Mag. Christian Scrivers Sanna Christendom, Eller Utdrag Af Thess Själe-Skatt [...]* (Norrköping, 1751).

Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter*, utg. af Fredrik Böök, Svenska författare utg. af Svenska Vitterhetssamfundet, III, 1 (Stockholm, 1911).

Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter*, utg. af Fredrik Böök, Svenska författare utg. af Svenska Vitterhetssamfundet, III, 2 (Stockholm, 1913).

Stenström, Johan, "'Det ofullkomnade geniet har mer att ge i arv' – Karlfeldts minnesteckning över Carl Fredrik Dahlgren" i *Mellan myrten och rönn. Tolv texter om Erik Axel Karlfeldt*,

Karlfeldtsamfundets skriftserie, 30, red. Hans Landberg (Stockholm, 1998), s. 184-197.

Stenström, Johan, ”Carl Fredrik Dahlgren och 1800-talets Bellmantradition” i *Bellman 1998 – och sedan?* Symposium om Bellman och framtidens Bellmansforskning i Växjö 24-25 april 1998. Växjö universitet. Acta Wexionensia. Humaniora, 3, red. Anders Ringblom (Växjö, 1999), s. 67-81.

Stenström, Johan, ”För mycket toddy och för litet champagne’. Valerius, Bellman och dryckesvisan” i *I ordets smedja. Festskrift till Per Rydén*, red. Karl Erik Gustafsson et al. (Stockholm, 2002), s. 318-330.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Hermaea. Germanistische Forschungen, herausgegeben von Helmut de Boor & Hermann Kunisch, Neue Folge, 6 (Tübingen, 1960).

Strohschneider-Kohrs, Ingrid, ”Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie” i *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, herausgegeben von Hans Steffen (Göttingen, 1967), s. 75-97.

*Den svenska psalmboken 1695. 1697 års koralbok* (Stockholm, 1985).

*Den svenska psalmboken*, antagen av 1986 års kyrkomöte (Stockholm, 1992).

Swahn, Sigbrit, ”Clas Livijns jag och du” i *Svensk Litteraturtidskrift*, 1981:4, s. 17-50.

Svensson, Christina, *Anders Lidbeck och 1700-talets estetik*, Litteratur Teater Film 1, Nya serien, red. Louise Vinge (diss. Lund, 1987).

Södergran, Edith, *Dikter och aforismer*, Samlade skrifter 1, red. Holger Lillqvist (Helsingfors, 1990).

Sölle, Dorothee, *Realisation. Studien zum Verhältnis von Theologie und Dichtung nach der Aufklärung*, Reihe Theologie und Politik, herausgegeben von Hans-Eckehard Bahr, Band 6 (habil. Köln; Darmstadt & Neuwied, 1973).

Ueding, Gert, *Jean Paul* (München, 1993).

Ueding, Gert & Bernd Steinbrink, *Grundriß der Rhetorik. Geschichte. Technik. Methode*, 3., überarbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart & Weimar, 1994).

Widengren, Geo, "Gnostikern Stagnelius" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning*, årgång 65, 1944, s. 115-178.

Widhammer, Helmuth, "Satire und Idylle in Jean Pauls *Titan*. Mit besonderer Berücksichtigung des *Luftschiffers Giannozzo*" i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 3. Jahrgang (München, 1968), s. 69-105.

Wieselgren, Anne Marie, *Carl-Johans-tidens prosa. Språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxttid*, Lundastudier i nordisk språkvetenskap, Serie A, 21 (diss. Lund, 1971).

Wiethölter, Waltraud, *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Studien zur deutschen Literatur, herausgegeben von Wilfried Barner et al., Band 58 (Tübingen, 1979).

Wiethölter, Waltraud, "Die krumme Linie: Jean Pauls humoristisches ABC" i *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, herausgegeben von Hans-Gert Roloff, Jahrgang XVIII, Heft 1 (Bern, Frankfurt am Main & New York, 1986), s. 36-56.

Wiman, Ola, "Guld, silver och järn. Myt och metafor i Clas Livijns *Spader Dame*" i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årg. 123, 2002, s. 50-77.

Vinge, Louise, ”’Skaldens natt’ och poesins semiotik” i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, årgång 103, 1982, s. 7-16.

Vinge, Louise, ”Blomman vid avgrunden – om Vilhelm Ekelunds ’Lunaria’” i *Tfl: tidskrift för litteraturvetenskap*, 1990:2, s. 14-24.

Vinge, Louise, ”Vilhelm Ekelunds ’Den gamla gården’. En Riffaterreläsning” i *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, Absalon. Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund, 20, red. Per Erik Ljung (Lund, 2004), s. 79-85.

af Wirsén, C[arl] D[avid], *Om Claes Livijn, hans verksamhet inom skönlitteraturen och den literära polemiken. Ett bidrag till Sveriges litteraturhistoria under de första årtiondena af vårt sekel* (Stockholm, 1870).

Wuthenow, Ralph-Rainer, ”Allegorie-Probleme bei Jean Paul. Eine Vorstudie” i *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, herausgegeben von Kurt Wölfel, 5. Jahrgang (München, 1970), s. 62-84.

Wölfel, Kurt, ”’Ein Echo, das sich selber in das Unendliche nachhallt’. Eine Betrachtung von Jean Pauls Poetik und Poesie” [1966] i förf:s *Jean Paul-Studien*, herausgegeben von Bernhard Buschendorf (Frankfurt am Main, 1989), s. 259-300.

Zima, Peter V., *Literarische Ästhetik: Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft* [1991], 2., überarbeitete Auflage (Tübingen & Basel, 1995).

Zima, Peter V., *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur* [1997], 2., überarbeitete Auflage (Tübingen & Basel, 2001).

## **Personregister**

Afzelius, Nils 74

Agrell, Beata 88, 157, 169f

Almqvist, Carl Jonas Love 9, 12f, 26, 48f, 53f, 96-106, 147-216

Appelberg, Bertel 17

Attardo, Salvatore 10, 30, 33f, 39

Atterbom, Per Daniel Amadeus 12, 15f, 96, 117-122, 151, 226

Auerbach, Erich 87, 144

Bachtin, Michail 35, 143

Bellman, Carl Michael 50f, 54ff, 69, 71-78, 83ff, 117-122, 143ff, 219,

Berend, Eduard 277

Bergholz, Birgit 218f, 256f

Blackwell, Marilyn Johns 160

Bosse, Heinrich 194, 197, 288

Cervantes Saavedra, Miguel de 17ff, 27, 159, 222, 243

Curtius, Ernst Robert 58, 68

Dahlgren, Carl Fredrik 9, 12f, 50-146, 149

Damgaard, Finn 88

Dvergsdal, Alvhild 143f

Engdahl, Horace 48f, 155ff, 221f, 226, 266

Engelhardt, Dietrich von 106

Espmark, Kjell 227f

Esselborn, Hans 106, 288

Fischer, Otto 224ff, 265f, 281, 284, 287

Fredlund, Knut 53

Friborg, Charlotta 156f

Greimas, Algirdas Julien 13, 33ff, 44ff

Gustav III 66, 68, 94

Gustav V 20f

Gustavsson, Michael 47

Hallgren, Stig 11, 55, 120, 153, 158, 186, 193, 195, 203, 222f, 243, 267, 276

Hansson, Stina 86, 144ff, 157, 293ff

Heldvad, Niels 230

Hellsing, Lennart 43

Hesiodos 228, 255

Holmberg, Olle 12f, 53, 96, 149f, 195, 203, 276



Jean Paul 11-29, 53ff, 117-140, 145, 149f, 154, 158, 160, 186-214, 219, 222f, 227, 232f, 267-295

Jonas, Hans 93f, 181f

Karl XIV Johan 66ff

Karlfeldt, Erik Axel 54

Kellgren, Johan Henrik 51f, 78, 117

Lamm, Martin 96, 148f

Leffler, Yvonne 217, 232, 273

Lidbeck, Anders 119f

Lindner, Burkhardt 123

Livijn, Clas 9, 48, 149, 217-297

Luhmann, Niklas 282

Lönnrot, Lars 144

Man, Paul de 14, 45ff

Melin, Lars 161

Miočević, Ljubica 230f, 236f, 249, 272f, 294

Mortensen, Johan 270, 276

Müller, Götz 123f, 133, 136

Nilsson, Albert 73, 96

Olsson, Bernt 83

Olsson, Henry 54f, 150ff, 171f, 181, 186, 191f

Oscar I 66

Ovidius 228, 255, 260, 262

Pagrot, Lennart 26, 152ff, 160, 174

Palmer, Jerry 29, 141

Persson, Anders 103, 187

Persson, Eivor 154f, 203

Plotinos 58, 96, 99f, 103, 183f

Profitlich, Ulrich 20ff, 268, 270

Proß, Wolfgang 31

Rasch, Wolfdietrich 17, 24f

Riffaterre, Michael 14, 36-45, 228

Ring, Andrea 282ff

Romberg, Bertil 147, 153

Schiller, Friedrich 25

Schlegel, Friedrich 13f, 26ff, 109f, 148, 152ff, 159f, 228

Schröder, Stephan Michael 155f, 178

Schubert, Gotthilf Heinrich von 106-116, 218f, 256-267

Scriver, Christian 219f, 230, 250f

Shakespeare, William 17f, 27, 159, 219

Spegel, Haqvin 273

Stagnelius, Erik Johan 91-96, 111f, 130, 142, 172f

Stenström, Johan 55f, 117

Sterne, Lawrence 18, 54, 227

Strohschneider-Kohrs, Ingrid 28f, 154

Swahn, Sigbrit 157, 218f, 263

Svensson, Christina 120

Södergran, Edith 42

Sölle, Dorothee 25, 87

Tornau, Christian 99f

Ueding, Gert 19, 60

Valerius, Johan David 117f, 120, 141f

Wallin, Johan Olof 66, 273

Widengren, Geo 95

Widhammer, Helmuth 279ff

Wieselgren, Anne Marie 285

Wiethölter, Waltraud 27, 124f, 135f, 145, 270f

Wiman, Ola 228ff, 252, 255ff, 266, 281

Vinge, Louise 36, 62

Wirsén, Carl David af 223

Wuthenow, Ralph-Rainer 287

Wölfel, Kurt 126ff

Yeats, William Butler 48

Zima, Peter V. 33f, 300



