

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 120 1999

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Per Rydén, Margareta Wirmark, Eva Hættner Aurelius

Stockholm: Ingemar Algulin, Anders Cullhed

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal, Torsten Pettersson

Redaktörer: Hans-Göran Ekman (uppsatser) och Anna Williams (recensioner)

Inlagans layout: Anders Svedin

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect.

ISBN 91-87666-16-2

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 2000

Fruktar åt döden

Riddartornet och den tragiska genren hos Stagnelius

Av PAULA HENRIKSON

Under sin levnad lät Erik Johan Stagnelius bara tre verk lämna tryckpressarna: eposet *Wladimir den store*, samlingen *Liljor i Saron* (inkluderande dramat *Martyrerna*) samt sorgespelet *Bacchanterna*. Den swedenborgianska andescenen *Albert och Julia* lämnades till tryckeriet men utkom först efter författarens död. Ett epos, tre dramer och en handfull dikter sändes alltså ut som försök att erövra en oförstående omvärld – urvalet säger någonting både om tidens normer och skaldens ambitionsnivå. Stagnelius gav sig på de höglitterära genrerna, uppenbarligen för att klättra högst upp på parnassens topp.

I 1900-talets forskning, som fått sin prägel av en annan tid och smak, och som haft tillgång till det stora material som Stagnelius aldrig lät trycka, har proportionerna mellan genrerna förskjutits betydligt. Man har fäst sig vid det mindre mer än det större, det centrallyriska mer än det monumentala, det monologiska mer än det dialogiska. Konsekvensen har blivit en Stagneliusbild som nästan helt formats av lyriken. Forskningen har producerat studier över *Gnostikern Stagnelius*, *Romantikern Stagnelius* och *Erotikern Stagnelius* medan *Dramatikern Stagnelius* ännu är oskriven.

Kanske är denna bild på väg att korrigeras. Under de senaste femton åren har man kunnat spåra ett förnyat intresse för skaldens dramatik och epik, och till dessa undersökningar av en tidigare delvis ouppmärksammasida hos författaren vill jag foga min uppsats över den tragiska genren hos Stagnelius.

Syfte och avgränsning

Stagnelius skrev fyra dramer som han själv kallade ”sorgspel”: *Sigurd Ring*, *Wisbur*, *Riddartornet* och *Bacchanterna*. Trots den enhetliga genrestämningen är de av mycket olika karaktär – de tillkom under loppet av cirka sex år, och Fredrik Böök har på innehållsliga grunder behandlat dem under tre olika grupper.¹ Som *en* genre har de aldrig stude-

rats. Att jag vill försöka en sådan studie har sin grund i tron att de, trots sina på ytan divergerande rörelser, just *såsom sorgspel* företer gemensamma inriktningar och tendenser som låter oss ana konturerna av ett projekt av delvis annan karaktär än det lyriska. Jag ställer mig helt enkelt den naturliga frågan, vad i dessa fyra dramer som gör det berättigat att tala om dem som sorgspel.

Den uppgift jag tar mig för har sålunda karaktären av en genrestudie, dock utan ambitionen att finna en enhetlig och enhetliggörande definition av det stagnelianska sorgespelet. Roland Lysell betraktar i sin monografi över Stagnelius lyriken ”som ett projekt eller en genre”. Samtidigt anmärker han, att ”[d]ramatiken ger forskaren ett gott argument att se den lyriska diktningen som blott en bland genrerna, blott ett bland projekten (ehuru det mest omfattande och mest lyckade)”.² Om en sådan strategi, som grupperar texterna i ett antal meningsfulla konstellationer, ska bli givande (vilket Lysell har visat att den har alla möjligheter att bli) krävs en stor lyhördhet för de individuella texternas tendenser – en fara med genrestudier är att det generella tillåts skymma det specifika, det typiska står i vägen för det individuella. Mitt intresse koncentreras till den textuellt specifika upptagenheten av det tragiska som kommer till uttryck i Stagnelius’ sorgspel, och denna upptagenhet må utgöra en bland de generiska förbindelser som får oss att vilja läsa dramerna som till exempel ’romantiska tragedier’, men en sådan konstruktion hör i så fall till ett senare kapitel som inte ryms i denna uppsats.

Uppsatsen ägnas framför allt ett av de fyra sorgespelen, nämligen *Riddartornet*, som är det enda verk jag underkastar en grundligare läsning i ett särskilt kapitel. Detta kapitel föregås av några kommentarer till en av Stagnelius’ teoretiska uppsatser, som tecknar kartan över det område där textläsningarna kommer att uppehålla sig. *Wisbur*, *Sigurd Ring* och *Bacchanterna* används i ett tredje kapitel för att belysa särskilda moment i den tragiska världsbilden och forma en helhetsbild av

Stagnelius' sorgespeldramatik. I det tredje kapitlets avslutande avsnitt summeras till sist studiens iakttagelser och antyds de vidare sammanhang som resultaten kan peka mot.

Romantiken, dramat och den immanenta kritiken

Romantiken bör, understryker nyare svenska romantikforskare som Lysell och Horace Engdahl, definieras textuellt. "Romantikens gränsöverskridande energi kommer att frigöras först när vi läser den som *texter* och inte som en *världsåskådning*", hävdar Engdahl, medan Lysell menar att "[t]ermen [romantik] bör definieras text- och stilhistoriskt" utifrån manifest av olika slag.³ Deklarationerna är naturligtvis att förstå som berättigade reaktioner på en svensk romantikforskning som under 70-talet lämnades efter av de motsvarande internationella landvinningarna. Under de senaste åren har emellertid flera yngre forskare velat nyansera vad som kan riskera bli en omvänt reduktiv hållning: inte heller i en 'textuell' analys kan man rimligen känna sig förhindrad att pröva idéers bärlighet eller uppspara deras proveniens.⁴

För Stagnelius' och hela den svenska romantikens del har i vilket fall detta idéhistoriska behov blivit mångfaldigt bättre tillgodosett än behovet av närgången textanalys. När Stagnelius har blivit föremål för det senare har han traditionellt fått rollen som monologismens koryfé i svensk romantik, framför allt på grund av den lyriska diktingens starkt personliga och subjektiva diktion. "Dramat och eposet bryter med nödvändighet upp det strängt subjektiva perspektivet, även hos Stagnelius", konstaterar Engdahl,⁵ och intresset för dramat såsom fyllt av sprickor och stridande tendenser har varit vägledande för mitt arbete. Dess mångstämmiga form är väl ägnad att ge uttryck för kampen snarare än målet, det ofullgångna och processuella snarare än det helgjutna och färdiga.

"På sätt och vis", menar Engdahl, "blir romantikens texter klarare och klarare, som om de drog till sig ljus från modernismens svarta sol".⁶ Det finns fog för en sådan tanke: 1900-talets intresse för textens retoriska skikt och semiotiska medvetenhet gör oss uppmärksamma på nya aspekter i bekanta verk, och möjliggör nyläsningar som kan förskjuta texternas meningsspektrum väsentligt. Diskrepan-

ser och sprickor ter sig inte längre som problem utan som fruktbara och meningsfulla inslag i textens väv. Som en förutsättning för min läsning av Stagnelius' tragiska författarskap vill jag särskilt lyfta fram en av den moderna romantikforskningens viktigaste portalfigurer, nämligen Walter Benjamin och hans avhandling *Der Begriff der Kunst-kritik in der deutschen Romantik* (1920).⁷

Benjamin framhåller *reflexionen* som den romantiska poetikens viktigaste fundament, en åsikt som står i skarp motsättning till den drömmande subjektivism som forskningen ofta velat tillskriva romantikerna, och som har drabbat en förtegen författare som Stagnelius särskilt hårt. Genom en historisk bestämning av romantikens begrepp om konstkritik vill Benjamin visa hur den i kritiken kanaliserade reflexionen också är avgörande för konstverket självt. Konstverket fungerar enligt Benjamin som *reflexionens medium*. "Kritik ist also gleichsam ein Experiment am Kunstwerk, durch welches dessen Reflexion wachgerufen, durch das es zum Bewußtsein und zur Erkenntnis seiner selbst gebracht wird."⁸

Den *immanenta kritik* som Benjamin menar är den romantiska poetikens särskilda uppfinning blir sålunda något av avhandlingens kärnpunkt. Dess uppgift är att väcka verkets inneboende kritiska medvetenhet, dess självreflexion och självinsikt, till liv.⁹ Kritiken är därför inte att förstå som "der Reflexion *über* ein Gebilde, welche dieses nicht [...] wesentlich alterieren könnte, sondern in der Entfaltung der Reflexion [...] *in* einem Gebilde".¹⁰ Verkets immanenta självmedvetande stegras genom kritiken, och detta självmedvetande kan man framför allt komma på spåren genom en studie av verkets *form* – genom formens inneboende tendenser tillkännager konstverket den reflexion som utgör dess kärna:

Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werke eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. Sie ist die Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also a priori als ein Daseinsprinzip zugrunde; durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion.¹¹

Den immanenta kritiken blev, som John McCole påpekar, viktig för Benjamin i hans egen fortsatta kritiska aktivitet,¹² som präglas av ett slags konfessionslös och känslig formalism.

Kritikern anvisas av Benjamin en på en gång sträng och generös uppgift: kravet på immanens förutsätter objektivitet, samtidigt som Benjamin understryker att kritiken i en viss mening måste utgöra verkets fulländning, och därför alltid går utöver verket självt.¹³ Idén om konsten som reflexionsmedium, framhåller Benjamin, ger för första gången möjlighet till en ”undogmatischen oder freien Formalismus” i relation till verket.¹⁴ *Der Begriff der Kunstkritik* tillhandahåller inga metodiska arbetsredskap att angripa en given text med, men ett förhållningssätt till romantikens texter som betonar hantverk och nykter reflexion snarare än inspiration och extas, och som ytterst syftar till att tydliggöra det som är konstverkets egen självmedvetenhet.

Romantiken är alltså en epok som karakteriseras av sin medvetenhet – den hermeneutiska insikten har till och med föreslagits som en av de viktigaste skiljelinjerna gentemot upplysningstiden.¹⁵ I ett temanummer om ’den romantiska medvetenheten’ förutskickade redaktionen för *Aiolos* ett studium av ”den typ av [romantiska] texter som är sprungna ur en *medvetenhet* om premisserna för den egna tillblivelsen”.¹⁶ Stagnelius är inte företrädd i numret, konstaterar redaktionen, och fortsätter: ”[Stagnelius] är givetvis inte alls i avsaknad av den medvetenhet som vi strävar att göra oss till tolk för; likväl är hans poesi inte fullt så självreflekterande som Tegnér’s, Atterboms och Almqvists.”¹⁷ I denna studie behandlas Stagnelius som en medveten författare, inte bara i meningen att han bör ha ägt en omfattande beläsenhet (hur omöjligt det än må vara att avgöra de exakta stegen i hans bildningsgång), utan framför allt så att texterna själva avslöjar självreflexion och hermenutisk insikt.

Forskningsöversikt

Här kan naturligtvis bara bli tal om en summarisk och mycket selektiv översikt av den för uppsatsen relevanta Stagneliusforskningen. För en fylligare redogörelse för dess utveckling i ett större perspektiv hänvisas till Staffan Bergstens bibliografi.¹⁸

Den viktigaste enskilda forskningsinsatsen som fokuserar Stagnelius’ dramatiska författarskap är utan tvekan Bööks digra kommentarvolym i Viterhetssamfundets utgåva, som är till hjälp för var-

je läsare som trots tidsavståndet vill komma Stagnelius’ texter inpå livet.¹⁹ Det epokgörande i den stora monografin 1919 torde inte heller kunna ifrågasättas, oavsett vilka invändningar man må ha mot Bööks harmoniserande metod. Störst betydelse har hans insatser på det komparativa området, och i stora delar är Bööks iakttagelser allttjämt giltiga. Om Stagneliusforskningen före Böök kan sägas att den förutom kuriösa inslag jämte rena detaljiakttagelser i det här sammanhanget är av underordnat intresse. Det viktiga undantaget är därvid Albert Nilssons *Svensk romantik* (1916), vars Stagneliuskapitel måste anses som både framsynt och nydanande, och vars inriktning mot den tyska, intellektuella romantiska debatten ger en bild av författaren som väsentligt avviker från Bööks. Följdriktigt ägnar Nilsson också ett betydande intresse åt Stagnelius’ filosofiska spekulationer.²⁰

Sven Cederblads avhandling *Studier i Stagnelii romantik* (1923) bygger vidare på Nilsson och vill med eftertryck sätta in Stagnelius i den nyromantiska skolans sammanhang. Studien utgör en viktig korrektion av Böök på flera punkter och uppvisar komparativt nit, men den polemiska situationen tycks ibland göra Cederblad blind för de inte alldeles få inadvartenserna i hans egna resonemang.²¹ Cederblads senare arbeten har tyvärr en olyckligt biografisk och mycket hypotetisk slagida som gör dem ointressanta för min uppgift. Den omfattande 50- och 60-talsforskningen behandlar bara undantagsvis Stagnelius’ dramatiska författarskap – Peter Hallbergs och Sten Malmströms omfattande studier ägnas till exempel utslutande lyriken. Framhållas bör däremot Staffan Björcks utmärkta introduktion till författarskapet i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*.

Till Bergstens betydande insatser i Stagneliusforskningen hör uppsatsen ”Stagnelius’ Bacchanterna” (1960) som utgör en grundlig studie av det mest uppskattade av sorgespelen.²² I en bok som *Erotikern Stagnelius* (1966), intressant bland annat genom sitt intresse för författarens filosofiska spekulationer, exkluderar han dock uttryckligen dramatiken från sitt arbetsmaterial, vilket senare forskare har beklagat.²³ Louise Vinge har i flera sammanhang intresserat sig för Stagneliusdramatiken och i synnerhet de kvinnliga protagonisterna – så till exempel i de båda föredragen ”Skräck och fasa hos Stagnelius” (1986) samt ”Med dolken i hand”

(hållet 1993, utg. 1998).²⁴ De skräckromantiska inslagen har också behandlats av Börje Räftegård i uppsatsen ”Stagnelius’ skräckdrama ’Glädjeflickan i Rom’” (1974).²⁵

En ny inriktning på svensk romantikforskning förebådades av ett temanummer av tidskriften *Kris* (nr 23–24, 1982), där Anders Olssons studie av *Bacchanterna* bryter ny mark.²⁶ Ansatsen följdes så småningom upp av bidragsgivarna: av Engdahl i *Den romantiska texten* (1986), av Olsson i ytterligare uppsatser men framför allt av Lysell i den redan omtalade monografin *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (1993).²⁷ Inspirerad av den tematiska kritikens synsätt presenterar Lysell en mer sammanhållen bild än någon av föregångarna, ordnad kring ett antal tematiska komplex. Arbetssättet visar sig fruktbart, och särskilt i fråga om lyrikern Stagnelius måste Lysell sägas ha reviderat vår uppfattning. Den del av arbetet som ägnas dramatiken är kortare men innehåller många viktiga synpunkter i sak. I det senaste större bidraget till Stagneliusforskningen, Cecilia Sjöholms psykoanalytiskt inriktade avhandling *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén* (1996), ägnas författarens filosofiska spekulationer intresse medan dramatiken däremot i stort sett faller utanför hennes studie.²⁸

I. ”frukter åt döden” – teoretiskt förspel

I sin stort upplagda recension över Stagnelius’ samlade skrifter, utgivna av Hammarsköld 1824–26, uttrycker Atterbom stor beundran men jämväl en tydligt formulerad skepsis inför Stagnelius’ poetiska projekt. Han beklagar ”denna ensidigt ideal-poetiska riktning” som innebär att författaren i sin hinsideslängtan alldeles tycks förneka den omkringvarande verkligheten och försumma att se ”idéens egen verklighet” förkroppsligad i naturen.²⁹ ”Den jordiska verkligheten häntyder onekligt på en annan, som är en högre, en fullkomligare; men denna lefver inom den förra – och det icke blott skuggvis, utan på fullt allvar”, fortsätter han Stagneliuspolemiken även i den första av Almqvistrecensionerna.³⁰

Atterboms invändningar har inte enbart en tematisk aspekt, riktad mot Stagnelius’ pessimistiska

världsåskådning, präglad av otillfredsställelse eller till och med förtvivlan och djup resignation. Tvärtom kanaliseras de i omdömet ”allegorisk” om Stagneliusdikten – vad som på ett tematiskt plan röjer sig som oförmåga att varsebli tillvarons fullkomliga idé i den omgivande naturen motsvaras på ett retoriskt plan av oförmågan att realisera idéerna i enhetliga och enhetliggörande symboler. Där symbolen tillåter idén och dess representation att restlöst sammanfalla, bevaras hos Stagnelius alltid en viss distans. Denna irriterande avvikelse resulterar i Atterboms ögon i en ”godtycklig chifferskrift”, ”ett allegoriskt, men i sig självt väsenlöst skuggspel”.³¹

Betydelsen av begreppsparet symbol–allegori i den romantiska poetiken kan knappast överkattas, och Otto Fischer har nyligen inventerat dess roll i Atterboms poetik.³² När symbolen antar en estetiskt normativ karaktär, närmast såsom synonym med ’skönhet’, finner Atterbom utan vidare Stagnelius’ gärning otillräcklig. Därmed har han också fastställt Stagnelius’ historiefilosofiska position: Stagnelius var i Atterboms ögon ett barn av ”det andliga jäsnings- och öfvergångs-tillstånd” som nu borde vara överspelat.³³ Ofullkomligheten i denna kristligt romantiska epok visade sig däri att allegorin var dess adekvata uttrycksätt, och den stod därför på ett lägre utvecklingsstadium än den nu framskyntande tidsperiod, som i likhet med den antika tidsåldern skulle låta världen skåda idén obeslöjad.³⁴

Stagnelius fick aldrig höra Atterboms mening om hans verk, men hade sannolikt vidhållit sin avvikande åsikt. Någon poetik skrev han visserligen aldrig, men formulerade sina historiefilosofiska ståndpunkter i en handfull efterlämnade, delvis fragmentariska uppsatser, i vilka man kan se, att vad Atterbom pejorativt kallar Stagnelius’ ”oändlighetestetik” ingalunda är oreflekterad. Tvärtom redovisar uppsatserna en argumenterad grundval som på väsentliga punkter avviker från Atterboms, och som också röjer konturerna av en poetik. Det är i jakt på denna poetik jag vill presentera en läsning av den första (och utförligaste) av uppsatserna.

Ingen handskrift finns bevarad till den nio sidor långa uppsatsen, och Bööks text utgår från Sondéns upplaga av år 1836.³⁵ En datering av texten måste sålunda vila helt på inre kriterier, och man

har antagit att den härrör från samma tid som de båda andra texterna över liknande ämnen, vilka Nilsson med hjälp av handstilsanalys lyckats datera till 1819–21.³⁶ Den fullständigaste läsningen av uppsatserna står Bergsten för, och för en grundligare redogörelse för deras idéinnehåll hänvisar jag till honom.³⁷ Här intresserar mig främst de estetiska konsekvenserna av den symbolteori som dels är incitament för Stagnelius' variant av anamnesisfilosofi, dels, som Bergsten påpekar, "utan vidare [har] giltighet för hans egen poetiska symbolik".³⁸

Uppsatsen handlar om människans möjligheter att återuppvakna till sin fullkomliga förut tillvaro, från vilken hon avskilt i och med syndafallet. Det vallmorusiga minnet, omedvetet om såväl fallet som förut tillvaron, kan bara väckas till liv genom symboler, vilka genom sin "närmare eller aflägsnare likhet" kan väcka associationer till livet före fallet. Främst bland dessa symboler sätter Stagnelius den sinnliga kärleken, vars uppgift är att återföra människan till Gud. Så leds Stagnelius in på principiella reflexioner över symbolens natur:

En symbol måste, för att såsom symbol kunna betraktas, icke utgöra något i och för sig bestående, själfständigt helt, icke äga sin förklaringsgrund inom sig själf. Den måste, likasom hvar och en gåta, bibringa det reflecterande förståndet icke ett klart begrepp, utan en dunkel aning; den är slöjan, icke gestalten; gryningen, icke dagen. Alltså måste ej tankan dervid kunna stanna, utan genom symbolens blotta varelseblifvande känna sig [drifven] på något utom densamma liggande, på en af symbolen själf oafhængig sanning [...].³⁹

Abstraktionsnivån visar resonemangens generella karaktär – det handlar inte längre enbart om den sinnliga kärleken som symbol utan om symbolens teoretiska status. Det är symptomatiskt att Bööks gedigna kommentar här – för en gångs skull – saknar idéhistoriska korrelerat att återföra resonemangen på.⁴⁰ Stagnelius ger sig in i ett av de hetaste debattämnen för dagen, men utan att ansluta sig till teorierna à la mode. I stället för att som Atterbom, trogen sina tyska läromästare, kalla symbolen "en bild, som innehåller Väsendet",⁴¹ understryker Stagnelius det gåtlika och dunkla i symbolen. Den hänvisar nödvändigtvis till någonting bortom sitt eget innehåll och gör därigenom "det reflecterande förståndet" uppmärksam på *skillnaden* och *avståndet*, snarare än medverkar till nå-

got sammanfall mellan form och väsen, symbol och idé. I och med att symbolen leder tanken mot "något utom densamma liggande" tycks den alltså ha just den allegoriska funktion som Atterboms kritik implicerade, i meningen "chifferskrift" och "i sig sjelft väsenlöst" spel. Även om Stagnelius talar om en 'symbol' tycks han avse vad som i atterbomsk terminologi borde heta 'allegori'.

Stagnelius' avvikelser från den atterbomska läran tycks alltså inte bara vara skenbar: Atterbom är en grundläggande oenighet på spåren när han anklagar Stagnelius för allegorisk avvikelse. Att jag understryker detta beror på att forskningen stundom har svävat på målet i frågan. I sitt nit att överbevisa Böök om Stagnelius' nyromantiska hemvist försöker till exempel Cederblad att alldeles släta över de uppenbara disharmonier som faktiskt finns. Sålunda undviker Cederblad omsorgsfullt kärnan i Atterboms polemik för att i stället ta fasta på den förment nyromantiska proveniensen för de 'prålord' Atterbom i ett närbeläget stycke anmärker på. Därvid tonar Cederblads kommentar ned hela betydelsen av Atterboms polemik: "Atterbom", menar Cederblad, "polemiserar här icke blott mot Stagnelius utan också mot sitt forna jag – såsom han ofta i förtäckt form synes göra i sin f. ö. beundransvärda essä över Stagnelius."⁴² Att en eftertrycklig skillnad ändå kvarstår mellan de båda författarnas grundläggande projekt torde vara svårt att invända mot.⁴³

En forskare som Paul de Man vill som bekant framhålla just distansen och allegoriserandet som fundamentala för den tidiga romantiken. I sin inflytelserika essä "The Rhetoric of Temporality" framhåller de Man vikten av att återvända till den punkt i litteraturhistorien där retoriska termer blir bärare av normativt innehåll.⁴⁴ Den postromantiska uppfattningen av symbolens unika ställning som försonare mellan liv och form, jag och natur eller betydelsen och dess representation, menar han, döljer ett nog så tvetydigt ursprung: de tidiga romantikerna ger i själva verket prov på en metaforisk stil som snarare sätter just denna skillnad i spel. De romantiska texterna avslöjar en upptagenhet av *brottet* mellan natur och medvetande, vilket får sitt adekvata uttryck i allegoriska inslag i texterna:

Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing

the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self. It is this painful knowledge that we perceive at the moments when early romantic literature finds its true voice.⁴⁵

Vad Atterbom alltså uppfattar som oförmåga att ge plats för "idéens egen verklighet" i dikten, betraktar de Man som insikt i projektets omöjlighet – begäret efter sammanfall kan inte tillfredsställas.

Eftersom Stagnelius har lyft fram den sinnliga kärleken som den särskilda symbol som ska erinra om förut tillvaron, kretsar återstoden av uppsatsen kring de egenskaper som ger den dess oomtvistliga symbolstatus. En sådan egenskap är uppenbarligen dess vittnesbörd om differensens fundamentala karaktär:

I begäret ligger alltid mer än i njutningen: hvarföre? ty Idéen är alltid högre än symbolen, det betecknade mera vidtomfattande än det betecknande. Vidare: njutningen, långt ifrån att hålla hvad begäret utan all motsägelse lofvade, identification nämligen med det älskade föremålet, Väsandets och Formens ömsesidiga genomträngande, gör tvertom den ursprungliga differensen hvar gång ännu större och retar derigenom utan återvändo begäret att producera – frukter åt döden. Ett syndoffer allena, icke en Gud, är i evighet producten af de bägge factorernes kärleksstrid.⁴⁶

Den sinnliga kärleken eftersträvar en identifikation som den är dömd att aldrig uppnå. Diskrepansen mellan begär och njutning gestaltar omöjligheten att utplåna den fundamentala skillnaden mellan form och väsende. I stället för att tjäna försonande ökar begäret i själva verket klyftan och medverkar till att producera "frukter åt döden", den avkomma som består av nya begärande var- elser, prisgivna som syndoffer. Den omöjliga identifikationen blir på så vis en existentiell såväl som estetisk angelägenhet. Begäret eftersträvar idén och det betecknade, men njutningen medger bara tillgång till symbolen och det betecknande. Resultatet blir en accelererande karusell som bara kan hejdas av döden.

Denna accelererande karusell får sitt tydliga uttryck i de intrikata temporala förskjutningar som det citerade stycket sätter igång. En teoretisk uppsats över ontologiska sammanhang med anspråk

på att tillhandahålla allmängiltiga sanningar hålls lämpligen i generellt gällande presens. Inledningsvis är också presensformerna, som närmast talar ur en position *utanför* tiden, utgångspunkt för Stagnelius' resonemang ("I begäret ligger alltid", "Idéen är alltid"). Men denna betryggande, icketidsliga stabilitet utsätts snart för oroande rubbningar, först genom den preteritumform ("begäret [...] lofvade") som antyder ett tidsligt spänningsförhållande mellan begäret och njutningen. När begäret omtalas i preteritum, förlorar njutningens presensformer sin generella karaktär och ger i stället intryck av att gestalta ett punktuellt skeende, relaterat till begäret i ett temporalt förlopp ("begäret [...] lofvade" men "njutningen [...] gör tvertom"). Detta iscensatta temporala avstånd blir den retoriska motsvarigheten till "den ursprungliga differensen" som tematiseras på textens betydelse-nivå. Det tematiserade begäret efter identifikation kan på så vis också förstås som längtan tillbaka till de generella presensformer som garanterar resonemangets allmängiltighet – men vägen tillbaka är obönhörligen stängd. Upprepningen ("hvar gång") kan inte tjäna som brygga från tidsligheten, utan ökar bara upplevelsen av tiden och avståndet, som blir "hvar gång ännu större" tills det fångas in av döden. Först därefter kan de allmängiltiga presensformerna återupprättas, men då i reviderad form: det som gäller "i evighet" är inte den exklusiva sanningen med namnet Gud utan "Ett syndoffer". Offrets uppgift är just att tjäna försonande genom att återupprätta de brustna förbindelserna mellan Gud och människa, och ett offer som varar i evighet är därför inte någonting att eftersträva – om offret aldrig fullbordas innebär det ju att separationen består.

Stagnelius konstaterar därför fortsättningsvis, att "ingen organ [kan] gifvas, medelst hvilken den ifrågavarande Idéen i sin motsats mot symbolen kunde uppfattas och den ursprungliga synden följaktligen kännas och erkännas".⁴⁷ Med fog kan man fråga sig, vilken betydelse det då har att den sinnliga kärleken är en symbol för människans förut tillvaro: distansen och differensen tycks ha blivit så fundamentala att symbolens teckenkaraktär alldeles har gått förlorad. Om Atterboms spekulativa symbolbegrepp i sin starka emfas på fullständigt sammanfall har svårt att hävda någon kommunikativ funktion,⁴⁸ hamnar Stagnelius i en motsatt

problematik. Hos honom tycks distansen mellan form och väsen eller betecknande och betecknat vara fullständigt oöverbryggbar, varvid naturligtvis inte något utbyte, det vill säga kommunikation, kan komma i fråga.

Vi ska inte närmare förbli vid Stagnelius' försök att göra den sinnliga kärleken kommunikativ genom att uppställa äktenskapskärleken som det gränstillstånd "där de båda kontrahenterna ständigt kommer varandra så nära som är möjligt utan att uppgå i en absolut enhet" (Bergsten).⁴⁹ Men denna introduktion till den fundamentala differensens betydelse i Stagnelius' tankevärld kan gärna få förbli i bakhuvudet under de följande kapitlen, som behandlar det som är uppsatsens egentliga ämne: Stagnelius' sorgespel. Även dessa kretsar nämligen kring meningsproblematik, och låter avståndet och skillnaden spela viktiga roller.

2. *Riddartornet*

– ett drama om speglingar

Riddartornet är ett drama vars tema har stött bort många forskare. Ett tydligt avståndstagande i den tidiga Stagneliusforskningen står C. W. Böttiger för, när han skriver, att "[b]lott att nämna *Riddartornet*, kommer blygsamheten att slå ner ögat",⁵⁰ men fortfarande Böök menar att Stagnelius "måste ha känt sitt lif smittadt af smuts och skam ända in i hjärteroten för att ha kunnat dikta *Riddartornet*".⁵¹ Ändå är *Riddartornet* ett av Stagnelius' mest intressanta dramer med långt fler tragiska dimensioner än den frånstötande fabeln kan tyckas medge.

2.1 *Mathildas icketranscendens*

Dramat utspelar sig vid Bodensjön i en tid som av Böök preciseras som "modern tid, närmast väl under Österrikes krig mot Napoleon i Italien"⁵² men av Vinge anges som "en obestämd tid som kan vara allt från medeltid till 1600-tal".⁵³ Dramats enda ord i saken är ett konstaterande av att "Den gamla, ädla, gyldne riddartiden" är förbi (I:168).⁵⁴ Efter att ha återvänt från kriget gifter sig von Rheinfels med Olivia och får dottern Mathilda. Hemkommen efter nästa krig får han veta att en främling under hans bortavaro besökt hustrun: "Dygdens krona / Ur kvinnans lockar han försåtligt löste, / Och trampade den rena lilja ned, / Den helga tro,

som utgör makans värde." (I:271ff.) Rheinfels dräper främlingen och spärrar in hustrun i Riddartornet, men låter dottern växa upp i ovetskap därom. Denna förhistoria bäddar för dramats verkliga intrig: Mathilda får genom trotjänarens försorg veta hemligheten, och begär av sin far att få träffa modern. Fadern låter detta ske, men med gruvliga baktankar: han har upptänts av begär till sin dotter och tänker utnyttja Olivias belägenhet för att tvinga Mathilda dit han vill. Han lovar att släppa Olivia fri om dottern tar hennes plats som trogen hustru, men ska annars låta modern svälta ihjäl i Riddartornets djup. Under svåra själspågor fram säger Mathilda bröllopseden, Olivia som inte anar priset för sin frihet reser iväg, men efter fullbordad bröllopsnatt kan Mathilda inte bära plågan och begär självmord.

Den skräckromantiska genre som *Riddartornet* ansluter sig till har en rik förebildlig kontinental litteratur att falla tillbaka på. Böök lyfter försiktigt fram Schillers *Die Räuber* (1781) och Spiess' riddarroman *Maria i tornet*, som kom i svensk översättning 1799.⁵⁵ Stagnelius' tyska orientering till trots, tycks *Riddartornet* inte heller sakna släktskap med engelsk skräckromantik, där incest- och blodskamsmotivet haft störst utbredning.⁵⁶ Böök associerar incestmotivet främst till den klassiska litteraturen (Ovidius), och uppmärksammar inte den vida spridning motivet – i olika former – hade under romantiken.⁵⁷ Det exempel som närmast anmäler sig som en motivisk parallell till *Riddartornet* är i själva verket Shelleys tragedi *The Cenci* (1819), där en tyrannisk far våldför sig på sin dotter. Vidare bör den samtida teatertraditionens betydelse framhållas: på teatrarna i Stockholm spelades under hela 10-talet August Kotzebues omåttligt populära dramer liksom nordiska epigondramer som *Sanct Claræ Kloster* och *Herman von Unna*, fyllda av riddar- och skräckmotiv.⁵⁸

Böök har också påpekat att i *Riddartornets* skräckintrig röjer sig en metafysik.⁵⁹ Dramat följer en bekant stagneliensk grammatik: Rheinfels är ännu en inkarnation av världsfursten-sultanen medan Mathilda är den i stoftet fångna "Anima, Själén, Psyche, Perpetua" som tvingas till förnedring av synden och sedan sörjer sin förlorade skönhet.⁶⁰ Även Cederblad understryker dramats idéhistoriska tematik⁶¹ medan Vinge framför allt betonar det psykologiska innehållet. Därtill nyan-

serar Vinge synen på Rheinfels' person: där Böök ensidigt sett en despotisk antikrist/världsfurste, markerar Vinge att Rheinfels själv är offer för den typiska stagnelianska kärleksvillan, där idealet viker undan i samma ögonblick mannen tror sig äga det.⁶² Detta tar även Lysell fasta på då han konstaterar att Rheinfels drivs av ett begär efter det absoluta, "den *varaktiga* saligheten", men fast i terrorns grepp tvingas transformera detta begär till förtryck.⁶³ Lysell menar också att Bööks komparationer "ibland [skymmer] det faktum att mycket i litteraturhistoriskt avseende pekar framåt i dramat",⁶⁴ och han framhåller psykoanalysens relevans för Mathildas reaktioner.

Böök hävdar att *Riddartornet* som helhet betraktat "egentligen [innehåller] blott tvenne gestalter", nämligen Mathilda och Rheinfels, och kring dessa rör sig också hans tolkning av dramat.⁶⁵ Detta kan jag inte instämma i och vill framför allt betona den förtrogna väninnan Claras roll. Med utgångspunkt i inledningsscenen vill jag visa hur den polaritet som uppstår mellan Mathilda och Clara blir strukturerande för den dramatiska konflikten.

Den diskussion som inleder dramat utspelas i ett på karakteristiskt stagneliantskt vis dubbel-exponerat landskap. Clara befinner sig i en "skön Natur, / Gudomligt rodnande, i morgondrägten, / Bland rosor väckt af dagens första kyss" (I:19ff.), medan Mathilda helst vill gå därifrån och replikerar: "Nämn ej för mig Naturen. / Ej blomstrar, ler, ej rodnar hon för mig" (I:24f.). Mathildas ord är radikalt subjektiva och hon avfärdar inte bara vänninnans uppfattning utan därtill hennes metaforik. Flickorna befinner sig i samma sceniska rum utan att kunna enas om en tolkning av detta – situationen kan jämföras med inledningsscenen i *Wladimir den store*, som Engdahl har kommenterat. Han konstaterar att de båda versioner av interiören som eposet förser oss med är oförenliga men samtidigt, och pekar på hur detta mönster är återkommande hos Stagnelius.⁶⁶ I *Riddartornet* är de båda världsbilderna – idylliet och öknen – fördelade på två dramatiska personer, vilket ger oss en möjlighet att tydligare studera de olika reaktioner som förknippas med respektive själstillstånd.

Som citaten har antytt har oförenligheten att göra med inställningen till naturen, vilket visar sig bära på mångfaldiga implikationer. För Clara be-

tecknar naturen det oförstörda oskuldsriket, med vilket den rena själen upplever en direkt och oförmedlad identitet. Det människoskapade blir därmed onödigt eller sekundärt. Redan Claras öppningsreplik i dramat kontrasterar konsten mot naturen, där naturen blir den segrande:

En festlig hymn åt solen i dess uppgång
Jag tänkte spela, medtog därför cittran;
Men lärkorna mig re'n förlägen göra.
Med dem att täfla vågar icke jag. (I:8ff.)

Konstens intima förbundenhet med naturen understryks i repliken, en förbundenhet som för Clara måste ge naturen företräde. Konstens uppgift kan med ett sådant synsätt bara vara att uttolka det som redan är givet i naturen – konsten blir natur i lägre potens, och den fullkomliga konsten bör sålunda sammanfalla med naturen.

En sådan nära samhörighet mellan medvetande och natur, framhåller de Man, har betraktats som grundläggande kännetecken för romantiskt språk, och är förknippad med symbolens företräde framför allegorin – naturen och symbolen erbjuder en flykt från den instabila tidsligheten.⁶⁷ de Man pekar emellertid på hur en sådan symbolisk diktion hos Rousseau spelas ut mot ett allegoriserande språkbruk, där vi är "entirely in the realm of art and not that of nature".⁶⁸ Den 'symboliska' harmonin får inte sista ordet, utan är bara ett av de tillstånd den experimenterande romantikern har till sitt förfogande.

Hos Mathilda antyds just ett förhållningssätt till naturen som snarare är 'förkonstlat' än präglat av harmoni och enhet. I elegiska tonfall drar hon sig barndomens natur till minnes:

Då, efter slutad blomsterskörd, i dalen
Och buskars *hvalf*, på sommarns rosen*matta*,
Vi sutto, hult försystrade, och sågo,
Med tankfullt öga, aftonrodnans *flor*,
En *förlåt* likt till underbara *scener*,
Nedhänga glödande från Vesterns moln.
(I:106ff, mina kurs.)

Naturen uppstår i Mathildas minne som teaterkulisser: minnet ligger mellan henne själv och upplevelsen liksom kulisserna gestaltar ett landskap i andra hand. Repliken röjer en distans till naturen: den upplevs bara i form av människoskapade artefakter. Mathildas ord stiliserar naturen och fogar

in den i en värld där naturiakttagelse är av underordnat intresse.⁶⁹

Men om konsten för Mathilda saknar den intima förknippning med naturen som den besitter hos Clara, har den i stället en förmedlande funktion som i sin tur blir onödig för Clara. Den naturens fallenhet Mathilda upplever kan nämligen övervinnas genom konsten: "Så, vid musikens änglaröst, vår själ / Sitt fordna Sjelf, sitt urlif återfinner" (I:103f.). Det är symptomatiskt att just Clara är den som håller i cittran och besitter "musikens änglaröst" – bara genom den omedelbart upplevande väninnans förmedling kan Mathilda eftersträva föreningen med allt.

Det tragiska i Mathildas predikament består i den icketranscendens hon är hänvisad till, och i den bemärkelsen utgör Clara hennes motpol. Det blir tydligt i de upprepade diskussioner om språkets eventuella transparens som de båda väninnorna för. Redan i inledningsscenen säger Mathilda:

Hvad i mitt hjerta glöder

Det hinner ej till läpparna, det brinner

Med evig afgrundseld i det fördolda.

Ej ögat ser, ej örat hör min plåga;

Ej känslorna, ej tanken fatta den. (I:48ff.)

Clara väljer den här gången att inte närmare kommentera den del av Mathildas utsaga som behandlar omöjligheten av att kommunicera "det fördolda", men replikerar ett stycke senare: "Ej sorgen döljes" (I:97). Det vill å andra sidan Mathilda inte diskutera ("Tala ej härom", I:99), och först i andra akt reder de ut sin oenighet i frågan. Clara vill att väninnan ska lätta sitt bröst men Mathilda är undvikande: "Hvad är det qual, som nämnas kan, som låter / I ord sig tolkas, af begreppet fattas?" (II:63f.). Mathilda förnekar inte bara ordets katharsis, hon vidhåller också att ingen förbindelse finns mellan språk och sak och att icketranscendensen sålunda är definitiv: "Själen ock har sina marter. / Dock höra endast andarne dess skri." (II:66f.) Clara hävdar det motsatta: "Ej gifves qual på jorden, som ej låta / I ord sig tolkas, af begreppet fattas" (II:69f.).

Namnet Clara är därmed knappast godtyckligt valt – Clara står för klarheten, genomskinligheten, transcendensen och föreningen med en oskuldsfull natur. I Claras värld råder identitet mellan ordet och saken. Lysell har påpekat hur det enda

Mathilda slutligen kan anförtro sin väninna är anderöstens gåtfulla ord: "De ursprungliga och till intellektuellt språk ööversättliga varningsorden blir därmed den enda adekvata sammanfattning vi får av Mathildas problem."⁷⁰ Dessa ord är ju strängt taget inte ens hennes egna och dessutom som Lysell påpekar ööversättliga och därigenom kommunikativt problematiska.

Clara vill dock inte veta av anderösten. När Mathilda första gången för rösten på tal förser hon den på ett karakteristiskt sätt med ett metaforiskt parallell: "Lik törstande cicaders rop på heden, / Den ljuder sorgligt varnande och grym: / 'Mathilda! akta dig för Riddartornet!'" (I:189ff.). Clara avfärdar just den metaforiska dubbelheten till förmån för en enkel, enledad tolkning: "Blott vindens sus i daggiga syrener, / Blott aspens rädda hviskningar, du hörde" (I:193f.). Där Mathilda allegoriserar och söker dubbeltydigheter lever Clara i en självtillräcklig monism.

Men om Mathilda besitter medvetenhet om begreppens konventionalitet och språkets fatala karaktär, gör det henne också kapabel att utnyttja sig av tvetydigheter och ironier som hennes motspelare sällan begriper eller vill begripa. Jag vill lyfta fram några exempel. När Clara uppmanar väninnan att fly med sin unge älskade (som är Claras bror Ludvik) till "herdelandet" (IV:248) instämmer Mathilda: "Jag vill så göra. Ja! till herdelandet / Jag flytta vill" (IV:250f.). Dock påpekar Böök riktigt, att "[h]ärmed menar Mathilda himmelen, den goda herdens land",⁷¹ vilket Clara näppligen inser. Två kodsyste[m], ett kristet och ett antikt, korsas alltså i replikskiftet, men medan Mathilda är medveten om de båda systemens existens och oförenlighet lever Clara i lycklig omedvetenhet därom. På ett liknande sätt utnyttjar Mathilda flertydigheten när trotjänaren Herman ber henne vädja för modern till Rheinfels. Herman säger: "Er far ej nekar, älskar Er så ömt" (I:336), och Mathilda replikerar: "Ve, ve! han älskar mig!" (I:338) utan att Herman begriper hur ödesdigert detta är. En medvetet enledad tolkning av en flertydig utsaga torde det slutligen vara frågan om när Mathilda ber om förbarmande "För en olycklig..." (II:201), men Rheinfels, också enligt Bööks påpekande, "låtsar, att Mathilda med *en olycklig* omöjligen kan ha menat sig själv".⁷² Olivia gör sannerligen ett riktigt konstaterande när hon säger

till sin dotter: "Du talar gåtligt" (IV:145).

I samma mönster fogar sig de allegoriska drömmar och sånger som på romantiskt manér flätas in i dramats handling.⁷³ I *Riddartornet* är de inalles fyra till antalet, av vilka Olivia står för en dröm medan Clara tillhandahåller två sånger och en dröm. Olivias dröm (III:29–33) är tydligt och lätt-dechiffrerat allegoriserad: Rheinfels gestaltas som en tiger och Mathilda har "vingad fot". Claras sånger, vidare (I:126–149 resp. IV:262–310), fungerar som allegoriska föregripanden av dramats skeden – men båda gångerna sjunger Clara på Mathildas begäran och båda gångerna har Mathilda föreslagit visa (även om hon bara vid det senare tillfället får sin vilja fram). Det är alltså strängt taget Mathilda som står för allegoresen i Claras allegoriska sånger, medan Clara blott fungerar som medium. Den dröm som rent och oblandat är Claras (IV:190–200) har däremot förlorat all allegorisk förklädning; Clara drömmer rätt och slätt att väninnan är död och ligger lik i kyrkan. Utsägelsen blir enledad och tillåts inte peka utöver sig själv.

Detta har sammantaget den paradoxala följden, att Mathilda, som är den som hyser minst tilltro till språkets transcendentala möjligheter, just på grund av detta blir den största språkliga ekvilibristen av dramats karaktärer. Bara hon, som besitter insikt i språkets fallenhet, kan till fullo utnyttja dess möjligheter. Så blir också den hemska ed Mathilda har att framsäga någonting i språklig mening främmande för henne. Lysell har påpekat hur löftet antar "karaktären av absolut Ord",⁷⁴ och som sådant lyder det inte under den insikt Mathilda har förvärvat sig om språkets godtycklighet. Äktenskapseden fungerar performativt och lägger i dagen en absolut förbindelse mellan betecknande och betecknat, vilket hindrar Mathilda från att på vanligt vis undfly i tvetydigheter.

2.2 *Spegeln – en matris*

De båda karaktärerna Mathilda och Clara fungerar sålunda starkt kontrastivt gentemot varandra.⁷⁵ Ändå säger Clara i sitt andra samtal med Mathilda:

Nyss, hulda flicka! i hvarandras armar
Vi roligt hvilade. Den ena själen
Sig i den andra speglade förtroligt.
Hvem är den höga kopparmur, som nu
Öfverstiglig rest sig oss emellan? (II:102ff.)

Vad Clara här suggererar är en förlorad mellanmänsklig försoning, som väl att märka aldrig fanns där. Vi har redan sett hur flickornas första samtal präglades mer av undanvikande svar och brist på förståelse och sammanfall än någon lugn och förtrolig spegling. Clara försöker frammana bilden av ett harmoniskt, genomskinligt tillstånd trots att 'kopparmuren' i själva verket har funnits där hela tiden.

Just spegelmotivet återkommer och varierar till den grad att vi med fog kan se det som något av en strukturerande matris i spelet.⁷⁶ Så talar Clara exempelvis tämligen konventionellt om "hafvets blåa himla-spegel" (I:153) liksom Rheinfels beskriver Bodensjön som "speglrymden" (III:234). Ett sådant till synes oskyldigt bildspråk bär i själva verket på djupa konnotationer. August Langen har pekat på hur spegelmetaforiken fram till 1700-talet är förbehållen en mystiskt religiös föreställningsvärld, som bild för hur själen lik en stilla spegel finner identitet med Gud – ett förhållande som i inspirationestetiken får sin parallell i konstverkets tillblivelse i den skapandes sinne.⁷⁷ I 1700-talets framväxande subjektivism förskjuts emellertid metaforikens innebörd:

Die neuere Forschung hat wenigstens zum Teil diesen entwicklungs-geschichtlich interessantesten Vorgang in der Geistesgeschichte des Jahrhunderts aufgedeckt, jene im erwachenden Selbstbewußtsein wurzelnde fortschreitende Spaltung des Ich in beobachtendes Subjekt und betrachtetes Objekt, die auch in dem damals keimenden neuen Lebensgefühl des Humors ihren Ausdruck findet, der ja seiner Entstehung nach nichts anderes ist als eben jenes schmerzliche Erkennen eines tiefen Zwiespals zwischen Ich und Welt, ja im Ich selbst.

Diesen Menschen, die zum erstenmal ihr Ich fanden und beobachten lernten in Qual und Lust und Grauen, mußte sich das Symbol des Spiegels gleichsam anbieten, der nun freilich nicht mehr Stille und [sic] Klarheit bedeutete, nicht Gott und Welt in seiner Tiefe schauen ließ, sondern der das doppelgängerische Antlitz des Betrachters wies, die leidvollen Züge der eigenen Seele.⁷⁸

Langen ägnar störst intresse åt de uttryck denna splittring tar sig i tysk skräckromantik (Hoffmann, von Kleist), men tydligt röjer sig bildens inneboende spänningar också i ett drama som *Riddartornet*. När Rheinfels och Clara talar om "speglrymden" eller vattnets "himla-spegel" ansluter de sig till den traditionella spegelsymboliken: vattnet speglar himlen såsom själen och jorden speglar

det gudomliga. Framför allt torde en sådan harmonisk symbolik kunna tillskrivas Clara, vars ut-saga direkt beskriver den omgivande naturen. Rheinfels' ”spegelrymden” dyker däremot upp i en replik som får sin prägel av utsägelsens ironiska modalitet: hans huvudsakliga syfte med den målande berättelsen – som inte beskriver någon omkringvarande verklighet – är att provocera fram den önskade reaktionen hos Mathilda. Att i detta sammanhang låta en bild som suggererar identitet och försoning övertala den grundligt splittrade Mathilda måste betraktas som ett ironiskt motive-rat och synnerligen retoriskt knep.

Spegelmetaforen dyker emellertid upp även i andra sammanhang, där den inte längre har att göra med korrespondens mellan mänskligt och gudomligt. Den eftertryckligaste mellanmänniska speglingen iscensätts mellan Mathilda och Olivia, om vilken Cederblad har uttalat, att hon ”egentligen blott har en egenskap: 'den att vara mor'”.⁷⁹ Om det är sant beträffande (realistisk) person- och karaktärsteckning,⁸⁰ stämmer det ingalunda vad avser hennes roll som katalysator i det dramatiska förloppet. Naturligtvis är hon rent konkret den vars belägenhet Rheinfels utnyttjar för att försätta Mathilda i den tragiska konflikten, men också på ett mer intrikat sätt flätas hennes öde samman med Mathildas i dramats väv.

När Herman undrar om Mathilda minns sin mor svarar hon, ovetande om att modern ännu är i livet:

Ack! fast en dunkel, molnbeklädd Natur,
Som skiljevägg, sig reser oss emellan,
Fast re'n hon står, belönt med segerpalmen,
På andra sidan Tidens ocean,
Så träffa våra själar dock hvarannan,
Så speglar dock, vid ljusa morgondrömmar,
Sig själ i själ, med huldt seraphiskt löje. (I:222ff.)

Denna harmoniska identitet över tidens och mate-riens gränser, som också Herman understryker när han säger till Mathilda om modern som ung: ”I spegelns glas ni kan dess bild åskåda” (I:255), rubbas när det uppdragas att modern inte alls är belö-nad med segerpalmen och att konkretare murar än naturens reser sig mellan mor och dotter. Men Mathilda vidhåller den spegling som förlorat sin harmoniska karaktär: ”Nu bär jag kedjan, är en fånge sjelf” (I:306). Genom att ta på sig moderns

attribut eftersträvar Mathilda den identitet som ti-den och omvärlden förnekar henne.⁸¹ Detta för-hållande torde svara mot en psykologisk realism – dottern som skapar sin självbild genom imitation av modern – men ger också skräckromantiska gen-klinger: Olivia och Mathilda har tydliga drag av dubbelgångare.

Ett sådant önskat och eftersträvat sammanfall visar sig emellertid gång på gång omöjligt. Muren, som fungerar som spegelns motbild, tar överhan-den och Mathildas tragiska isolation består. Dock gör hon upprepade försök att nå utöver sitt isolera-de tillstånd i det att hon gör ansatser att allegorise-ra eller (retroaktivt) figurera sitt eget öde. Genom att söka förebilder som på ett meningsfullt eller meningsskapande sätt speglar hennes egen belä-genhet gör hon försök att vinna makten över sin situation. I andra aktens inledande monolog, omedelbart efter samtalet med Herman, parallelliserar hon så sin lott med de fåvitska jungfrurnas: ”Jag var dock kallad! Hvarför icke korad?” (II:12). På samma sätt finner hon när självmordets tid är inne sin förebild i Kristi egen försoningsdöd:

I qvalens afgrund dock en enda tröst
Mig öfrig är. Jag faller som ett offer.
Gud sjelf var offer, skall förbarma sig. (IV:91ff.)

Så gör hon sig själv till ett allegoriskt tecken och aktiverar samtidigt den text som gör det möjligt för hennes isolation att öppnas i en meningsfull och meningsskapande korrespondens.

Denna självtolkande ansats är också det när-maste Mathilda kommer en lösning av sin tragiskt isolerade position. Rätten att tala om och därmed tolka sin situation innebär en räddning ur denna, men vi har sett hur just tal- och tolkningsprivile-giet annars oftast förnekas henne – språklösheten är ju Mathildas signum, och så även i det första samtalet med Rheinfels. I denna diaboliska scen gestaltas ett faderligt förtryck av i högsta grad språklig karaktär. Rheinfels avbryter och hånar sin dotter, som gång på gång försöker häva upp sin röst. ”Ack! låt mig tala” (II:209), säger hon – Rheinfels svarar, ”Låt mig tala först” (II:211). Ett stycke senare försöker hon igen: ”Ack, skona mig! Jag mins det alltför väl.” (II:231), men Rheinfels genmäler: ”Afbryt mig ej. Jag har den lilla osed / Att, när jag börjat, jag till punkt vill tala.” (II:233f.)⁸² Med Julia Kristeva kunde vi säga att or-

den tillhör fadern, medan dotterns försök att vinna hemortsrätt i språket effektivt förhindras. Fadern är den som upprättar gränserna – gränsen (muren) mellan mor och dotter en gång i Mathildas tidigaste barndom och gränserna för vad Mathilda kan och får säga. Mathildas drama utspelas just på denna språkliga gräns – i ett försök att nå harmoni eller symbios med modern men i insikt om omöjligheten att överskrida den gräns fadern upprättat.⁸³

Mathilda fräntas alltså möjligheten att tala och blir därmed skyddslös för faderns tolkande förtryck. När han slutligen – med grym beräkning – beviljar Mathilda ett möte med modern består därför hennes språklöshet:⁸⁴

O! I hvad språk min tacksamhet förklara?
Ack! hjertat vidgas af en salig tjusning,
Och glädjetårar har jag blott, ej ord. (II:289ff.)

Men trots att texten på så vis tillhandahåller en argumenterad berättelse om kvinnlig underordning, gör den allt den kan för att hindra oss från att betrakta tragiken könspolitiskt. Som både Vinge och Lysell med riktighet belyser är även Rheinfels med eftertryck inskriven i det tragiska förloppet.⁸⁵ Hans begär är inte olikt Mathildas – båda eftersträvar transcendens och sammanfall – och hans motbjudande reaktion är i sin tur resultat av vad Lysell kallar ”tvångets logik”.⁸⁶

Är skulden då i sista led den otrogna kvinnans, Olivias? En sådan förklaring föresvävar Rheinfels – som nog besitter insikt i sin förtappelse – men avfärdas av texthelheten. I den långa monolog i vilken vi första gången möter Rheinfels frammanar han elegiskt den tid då han levde i enhet med världen:

Hvad jag var säll i dina armar fordom!
Hvad jag var god! Med Skaparn och naturen
I vänskap lefde detta hjerta än.
Mitt ideal jag, hänryckt, slöt i famnen,
Mitt andra, nej! mitt första Jag, och verlden
Ur tusen speglar strålade tillbaka
Min salighet i ändlös morgonglans. (II:143ff.)

Denna tid av lycklig förening, identitet och försoning med ursprunget och idealet förlägger Rheinfels före hustruns otrohet. Genom att dottern – som en tvivelaktig variant av ”das ewig Weibliche” – träder i moderns ställe hoppas han återvinna den

försoning som han nu saknar. I en parodisk argumentation frilägger han sina bevekelsegrunder:

O skynden, skynden, himmelska minuter!
Då fadren make åt sin dotter blir,
Och döttern brud åt fadren – hvilken tanke!
Så i sitt ursprung allt tillbakavänder,
Så själarne förena sig med Gud. (II:184ff.)

Den eftersträfvade föreningen med dottern blir alltså för Rheinfels tecken för en grundläggande förening med det gudomliga – där Rheinfels, väl att märka, själv tar Guds roll. Böök konstaterar också att Rheinfels är ingen annan än, med Stagnelius’ ord i en not till *Liljor i Saron*, den ”sig sjelf förgudande phenomen-menniskan i högsta glansen af sin uppenbarelse”.⁸⁷ I en av de filosofiska uppsatserna utvecklar Stagnelius dessa tankar:

Det ursprungl. affallet från Gud är icke annat än produktionsbegäret ell. det individuella åtrå att blifva centrum för en egen Skapelse d. v. s. begäret att blifva Gud, som alldrig kan uppfyllas, emedan inget skapadt ting har lif i sig sjelf eller följaktl. kan blifva principen till en hel, isolerad verld.⁸⁸

Stagnelius har först i platonisk efterföljd utrett sambandet mellan naturens mångfaldiga individer och idévärldens arketyper, och passagen förklarar varför individen aldrig kan förenas med idén. Syndafallet är orsaken till denna grundläggande differens och innebär att *själv vilja bli centrum*. Gud är det naturliga centrum mot vilket alla varelser måste orientera sig, och varje försök att uppnå själv tillräcklighet är dömt att misslyckas.

Om vi är uppmärksamma kan vi redan i Rheinfels’ lovprisning av den sälla förhistorien märka oroande tecken på detta avfall. Rheinfels säger att världen ”Ur tusen speglar strålade tillbaka / Min salighet i ändlös morgonglans” (II:148f.), vilket bör göra oss misstänksamma. I stället för att rikta uppmärksamheten mot Skaparen, den fullkomliga harmonins nav, försätter ju en sådan bild Rheinfels själv i centrum, oberoende och självständig. Benjamin Goldberg belyser utförligt medeltidens utbredda uppfattning av speglingen som syndig: ”[E]xcessive mirror gazing could indicate an obsession with one’s self, and so the mirror was also associated with the two deadly sins: Superbia, or Pride, and Luxuria, or Lust. Both exemplified the characteristics of the evil mind.”⁸⁹ Speglingen som

en specifik bild för syndafallet finns hos Böhme, som har influerat Stagnelius' spekulationer i ämnet.⁹⁰ Langan skriver i sin spegelhistorik:

Seine [Adams] Sünde besteht nach Böhme darin, daß er begehrt, statt Gott zu spiegeln sich selbst im Spiegel zu betrachten. Die erste subjektivistische Ich-spaltung ist damit vollzogen: der erste Mensch unterliegt der 'Selbheit' und begehrt gleich Luzifer göttliches Vorrecht, d. h. sein eigenes Ich im Spiegel zu sehen.⁹¹

Att Rheinfels' person upprepade gånger associeras till Faust är därför ingenting att förvånas över. Cederblad och Böök har båda betonat Mathildas släktskap med Gretchengestalten⁹² men den mer eftertryckliga förknippningen av Rheinfels med Fausttraditionen har tiggande förbigåtts – kanske på grund av att Stagnelius inte gör den karakteristiska romantiska omtolkningen av Faust/Prometeusmyterna. Att Rheinfels slutit kontrakt med Satan antyds flera gånger i spelet, likaså att han på diaboliskt vis förlorat nattsömmen.⁹³ Fausts hänfödda utrop hos Goethe – "Bin ich ein Gott?" – är emellertid fjärran: att bli centrum för en egen skapelse kan hos Stagnelius inte innebära någonting annat än att eftersträva en enhet som bara är möjlig i det metafysiska. Denna metafysiska skuld åvilar emellertid ytterst varken Rheinfels eller Olivia, utan är ett resultat av det alltragiska predikament som den jordiska tillvaron är underkastad, kort sagt: syndafallet.

2.3 Dramats ironiska struktur

Den spegling mellan Mathilda och Olivia som såväl Mathilda och Herman som Rheinfels iscensätter visar sig också bli fatal. Mathilda eftersträva speglingen för att genom den uppnå identitet och sammanfall, men den realiserade speglingen visar sig i själva verket resultera i motsatsen: en godtycklig och ironisk utbytbarhet.

"Hvad pinsam väntan! att det midnatt vore!" utbrister Mathilda i inledningsscenen (I:37), med sin planerade flykt med kärasten Ludvik i tankarna. Repliken visar sig bära på dramatisk ironi, när det uppenbaras att midnattstimman i själva verket innebär att hon blir sin faders fånge och småningom självmörderska. Genom att Mathilda på så sätt träder in på Olivias ställe som hustru och fånge, blir Olivia i sin tur fri att ta Mathildas plats

som flyende över Bodensjön. När midnattstimman väl kommer har mor och dotter alltså speglats, och därmed utbytt – men med en bestående isolation som följd. Den psykologiska metaforen blir fysisk realitet, den bildligt menade speglingen genomförs på sakplanet, men den ursprungliga skillnaden består.⁹⁴

Textens grundstruktur är därmed ironisk. Mathilda längtar till midnatten och efter att spegla modern, och uppnår bådadera men i en groteskt förvriden form. Hela det dramatiska förloppet sätts i själva verket igång av en grymt ironisk, självuppfyllande profetia: orsaken till att modern begär att Herman ska avslöja hennes belägenhet för dottern är att hon plågats av onda drömmar och "aningar om dottrens framtidsöde" (I:329) – vilka blir verklighet just genom hennes begäran. Denna självkonfirmerande cirkelstruktur understryker ytterligare det slutna, ofrånkomliga och metafysiska i den tragiska konflikten.⁹⁵ Tecknen och personerna visar sig utbytbara men deras positioner och distansen däremellan orubblig.

Den dramatiska konflikten sker i själva verket i namn av en serie metonymiska förskjutningar som snarare uppenbarar utbytbarheten och godtycket än iscensätter några verkliga förändringar: Rheinfels' absoluta begär förskjuts i sin kanalisering från Olivia till Mathilda, kärlekens vållust blir hämndens, bröllopskranen blir en marterkrona blir en segerkrona... Sonande ett brott som inte är hennes träder också Mathilda in i det metonymiska förloppet som ställföreträdande offer, en position som hon både anvisas och själv intar.

Textens otaliga asymmetrier och förskjutningar blottar en ickeharmoniserande logik som lägger i dagen språkets och tillvarons otillräcklighet. Överskrids någonsin denna negativa insikt till förmån för en positivt fattad försoning eller syntes på högre nivå? Texten vill uppenbarligen göra ett sådant intryck genom den änglakör som lik en *deus ex machina* avslutar spelet, och för första gången bryter blankversen med rim:

Af tidens plågor födes evigt väl.
Mathilda ej för Riddartornet bäfvar.
Af strålar krönt, i silfverdrägt, dess själ
Till kärlekens och ljusets källa sväfvar.
Hvar jordisk mistning är en himmelsk vinning.
Solkronan flammor kring Mathildas tinning. (IV:411ff.)

Här inträder alltså ytterligare transformationer: mistningen blir en vinning, bröllopskransen – marterkronan – segerkronan blir en solkrona. Så inrättas *Riddartornets* katastrof bland de romantiska 'Himmelfahrtsmomente' som Adam Müller menat att tragedin bör utmytna i.⁹⁶ Den jordiska existensen i sig framställs här som tragisk, det vill säga skild från det absoluta, medan dödsögonblicket bara kan ha karaktären av initiation och uppgång i det oändliga. Margret Dietrich har pekat på hur den yttersta konsekvensen av en sådan religiös form av tragedi blir, att det tragiska helt upphävs och upplöses i en form av 'helig komedi': "Von einer tragischen Katastrophe kann hier nicht mehr die Rede sein. Das Tragische wird durch das Christliche seiner Wesenheit entthoben."⁹⁷

De ironier vi har spårat på olika nivåer i texten, i Mathildas språk och i det dramatiska förloppets konstruktion, skulle om vi följer änglakörens läs-anvisning tjäna ett försonande ändamål, och tvetydigheterna utgöra preliminära led i en dialektik som syftar mot sin syntes. Bröllopskransen skulle negeras i marterkronan bara för att på en högre nivå nå sin syntes i seger-/solkronan, och Mathilda skulle eftersträva den ideella, metafysiska speglingen, som negeras i en grymt reell och dennasidig spegling, bara för att slutligen bli Guds spegel i en överordnad försoning – före sin död kan Mathilda läsa Guds evangelium på himlavalvet (IV:23of).⁹⁸

En sådan i hegelsk mening dialektisk förståelse av romantisk ironi har lanserats av Peter Szondi, som menar att ironins splittring och disharmoni bara är temporär. Den ironiska otillfredsställelsen utgör en övergångsform vars "futurische Moment" innebär att den syftar mot en framtida harmoni. Detta moment möjliggör också en omtydning av samtidens splittring och oförsoning, som förväntas fungera som en "Vorbereitung der ersehnten Synthese".⁹⁹ Enligt Szondi ska romantikens otaliga 'fragment' och 'projekt' sålunda inte gestalta det inte uppnåddas brottstycken, utan snarare löftet om en kommande försoning.¹⁰⁰

Manfred Frank har närmare diskuterat det släktskap med hegelsk dialektik som den romantiska ironin tycks förete. Likheten, menar Frank, består i att både dialektiken och ironin korrigerar den ändliga världens negativitet genom dess eget medel, negativiteten. Men där upphör likheterna:

"Anders als bei Hegel wird der Raum des Absoluten aber nicht betreten; es bleibt bei der unüberwindlichen Sehnsucht danach."¹⁰¹ Det absoluta kan inte omfattas av förnuftet, och ironin har därför ingen slutpunkt där den kan upphäva sig själv för att slå över i harmoni. Förromantikerna klargör detta eftertryckligt, menar Frank, och hänvisar till Schelling, Schlegel och Novalis.

Szondis syn på den romantiska ironin som försoningsdrama kunde förvisso vara lockande med tanke på den släktskap med medeltida martyrdramer *Riddartornet* förete, och som änglakören understryker: lidandet är en inomdramatisk katharsis, som syftar till hjältinnans räddning. Så betraktade fixeras alltså glidningarna i en slutgiltig lärdom som återstår såsom dramats destillat. Men är den sista instansen verkligen den definitiva? Rör vi oss med två plan, ett dennasidigt, radikalt obestämbart och ett hinsidigt, absolut och slutgiltigt bestämbart? Om författaren vill få oss att tro så kan han inte förhindra att det ger ett efterrationalisering och något krampaktigt intryck. Indignerat konstaterar redan Böttiger i sin kortfattade karakteristik av pjäsen, att "[v]år känsla är i alla fall vid sorgspelets slut för mycket skakad, att ens kunna vaggas till ro af den osynliga änglakörens sista bortdöende ljud".¹⁰² I annat sammanhang har Engdahl kallat försöken att genom myt eller filosofi få makt över motsatsernas spel för "desperata rationaliseringar", och han menar att "[d]iktaren värjer sig mot tvetydighetens rastlösa verksamhet".¹⁰³

Detta förhållande kan tyckas vara en brist eller ett misslyckande: Stagnelius har inte med tillräcklig emfas lyckats inpränta det som änglakören hävdar är dramats lärdom. Men det kan också förstås så, att dramats form härbärgerar ett annat slags insikt eller reflexion (i Benjamins betydelse av ordet) än den rent diskursiva som änglarna förser oss med. Genom änglakören byggs nämligen en ofrånkomlig paradox in i den litterära texten: dess konkluderande instans tillförs texten som något yttre. Den dramatiska texten talar inte 'symboliskt' – för att kunna fastställa sin innebörd behöver förloppet tvärtom en 'tredje röst' som garanterar meningsfullheten och stabiliserar tvetydigheternas spel. Änglakören fungerar som en interpretant i den analytiske filosofen C. S. Peirces mening av termen: den blir den nödvändiga tredje

instans som upprättar förbindelsen mellan tecknet och det betecknade. Men denna tredje instans har ingenting stabilt eller objektivt givet över sig: tvärtom demonstrerar änglakören att en utläggning är nödvändig för att dramat ska kunna ta plats i vårt medvetande.¹⁰⁴

Den tolkning av dramat som änglakören installerar blir på så vis prekär. Den förkunnar stabilitet och identitet men gör det utanför texten, genom att tillföra dess vacklande meningsrum en allegorisk nyckel. Villkoret för att dramat ska presentera sig som läsligt är med andra ord att det självt underställer sig oläsligheten, det vill säga erkänner sitt allegoriska predikament och dettas inneboende distans. ”Jag är sjelf en gåta”, säger Mathilda (IV:147), och änglakören tar henne på orden – hennes gåtlikhet tillförs en tolkning men till priset av tolkningens naturgivenhet.

Utifrån dessa iakttagelser kan vi precisera den återkommande spegelmetaforikens innebörd för texthelheten. I stället för att fungera enande och försonande ådagalägger speglingarna som vi sett gång på gång tillvarons diskrepanser och ofullkomlighet. Spegeln lovade närhet och samhörighet (t.ex. mellan Mathilda och Olivia eller Rheinfels och världen) men visade sig innebära avstånd och skillnad (Mathilda och Oliva speglas men förenas inte; Rheinfels’ spegling var ett syndafall). Stagnelius betonar inte speglingens karaktär av identitet (bildernas likhet) utan dess karaktär av differens (bildernas avstånd och oupprepbarhet).¹⁰⁵ I dramats form ger sig en likartad tendens tillkänna: änglakören lovar försoning och förening (liksom spegelsymbolen i sin traditionella tappning) men avslöjar genom sitt retoriska predikament vanskligheten i denna förening (liksom spegeln visar sig innebära skillnad). Detta oöverbryggliga avstånd mellan löfte och resultat betraktar jag som *Riddartornets* negativa insikt.

3. Sorgespelen och transcendenzen

Albert Nilsson har visat hur *Riddartornet* koncipierats under en period av intensivt och förnyat dramatiskt intresse hos Stagnelius. Till tiden mellan sommaren 1821 och april 1823 förlägger han fyra dramer, och därtill kommer *Bacchanterna*, vars handskrift gått förlorad men som lämnade

tryckeriet 1822.¹⁰⁶ Bööks påstående, att vi har att göra med ”öfvergången till dramatiskt författarskap”, tycks alltså vara berättigat,¹⁰⁷ och denna vändning till dramatik och i synnerhet skräckromantik torde kunna förstås som ett aktivt försök från författarens sida att vidga sin läsekrets.

Flera av de impulser som tycks löpa samman vid denna tidpunkt har dock länge varit viktiga inslag i författarskapet. En dialogisk tendens i lyriken har uppmärksamats av flera forskare,¹⁰⁸ men även de tidiga sorgespelen *Wisbur* och *Sigurd Ring* uppvisar drag som ska bli viktiga i senare dramatik. Här märks till exempel operans inflytande¹⁰⁹ liksom Calderons och Shakespeares aktualitet.¹¹⁰ Framför allt är ödestanken som dominerar skräck- och schicksalsdramatiken central för dessa dramer, vilket Böök har förklarat med schellingskt inflytande (se nedan s. 40). Slutligen måste naturligtvis den götiska romantiken ses i ljuset av samma medeltidsintresse som har format den kontinentala skräckromantikens. I det följande ska först de nordiska sorgespelen och deras förbindelse med den världsbild vi har sparat i *Riddartornet* undersökas, och därefter följer en studie av *Bacchanterna* något annorlunda behandling av den tragiska genren.

3.1 Den fallna skapelsen: *Wisbur och Sigurd Ring*

Wisbur, daterad till 1817–18,¹¹¹ är ett hämneddrama: kung Wisbur uppsöks av sin förskjutna maka Öda och sina båda söner, vilka med vapenmakt återtar den tron deras börd berättigar dem till. Böök lyfter fram dramats antikiserande inslag samt inflytandet från Schillers *Die Braut von Messina*, och understryker det historisk-realistiska i dramats karaktär,¹¹² medan Lysell intresserar sig för dramats gestaltning av kärleken.¹¹³

I *Riddartornet* såg vi hur det dramatiska förloppet drevs framåt genom en metonymisk process: på Olivias plats inträdde Mathilda, på bröllopskronans plats marterkronan och småningom segerkronan. Liknande förvandlingar spelar en grundläggande roll för det tragiska skeendet i *Wisbur*, där trollkvinnan Huld i sin långa inledningsmonolog uppvisar en fullständig insikt i de ständiga transformationernas tragik. Denna insikt förknippas inte som hos Teiresias med jordisk blind-

het, men väl med en fördjupad blick som omöjliggör den ytliga tillgången av tingen:¹¹⁴

En bister Norna ryckte från mitt öga
Den sälla bindeln, villans purpurbindel,
Och skingrade det glada silfvertöcken,
I hvilket andra sig och tingen se.
Då miste solen, miste nattens stjernor
Sitt klara sken, sin grönska jordens fält,
Och vårens blommor, höstens rika frukter
Och sommarns ax, jag utan glädje såg,
Och hela lifvets mäktiga förtrollning
Upplöstes i en tom, en sorglig rök. (I:24ff.)

Trollkvinnans blick kan tyckas innebära en (positiv) strävan från vansklighet och osäkerhet mot ökad klarhet och bestämbarhet: förtrollningen upplöses, Huld vinner insikt i tingens sanna gestalt och verkliga sammanhang. Men finns det ett inslag av säkerhet i hennes kunskap, innebär detta bara förvisning om ständiga förvandlingar och ohjälplig relativitet. ”O! tänkte jag, snart skola dessa fält / Sig grymt förvandla” (I:82f.) formulerar Huld den negativa insikt som är betecknande för hennes återkommande kommentarer till sorgespellets förlopp. Engdahl beskriver denna insikt som *nollpunkten* i Stagneliustexten. Nollstadiet innebär ”naturens svarslöshet, förlusten av den symboliska uppfattningen av tingen”,¹¹⁵ och ska visa sig vara en dominerande modalitet i de nordiska sorgespelen. Denna relativitet leder för Huld också till en individualisering som tar spegelns form:

Hvad är då äran? Blott en sjuklings dröm,
En tom, förförisk klang, en hålig spegel,
I hvilken menskan dårligt sig begapar
Och stor sig tycker. Dåre! tror du väl,
Att andra bilden i din spegel se?
Sig sjelf din granne skådar i sin egen. (I:50ff.)

I denna världsbild existerar inte något slag av utopisk vision om slutgiltig bestämbarhet. Den bibliska allusionen på Första Korinthierbrevets trettonde kapitel, som ju frammålar den tomma klangens och dunkla spegelns tillstånd som övergående, används uteslutande negativt: relativitetens bilder, åskådliggjorda i spegelns form, står oemotsagda.

För läsaren av sorgspelet *Wisbur* fungerar Huld blick som privilegerad uttolkare. Hennes röst inleder och avslutar dramat vilket därmed inramas av hennes tydning av förloppet. Hand-

lingen får se sig reducerad till illustration av den tes som redan var given på förhand, och aktörernas repliker ekar gång på gång av samma tragiska insikt, dock utan att på trollkvinnans sätt ta följderna av världsbilden. Huld råd är nämligen att inte ta hennes spådomar på för stort allvar: ”Lär dig att anse drömmen för ett intet / Och verkligheten för en dröm. Blott så / Förlefver menskan roligt sina dagar” (I:140ff.). Genom att, trots förutsägelserna om att allt ska förvandlas, leva som om värdena var fasta, kan en (tillfällig) stabilitet uppnås. Konsekvensen av den tes Huld levererar, ”Blott sin egen gudom / Är hvarje menska” (I:58f.), är tolkningsanarki: yttervärldens föränderlighet erbjuder ingen fast bas för världs- och självförståelsen, men en sådan kan däremot vinnas i den radikala subjektivismen.

Följdriktigt är *Wisburs* värld en avmytologiserad värld utan gudar – detta understryker såväl Böök som Erik Wallén.¹¹⁶ En guds ingripande skulle fungera centrering på *Wisburs* världsbild, som i stället förblir anarkistiskt decentraliserad. I början av femte akten förundras Wisbur över att det som sker, ”barnens svärd mot fadrens hjerta vända”, ej förmår ”väcka Gudarna ur dvalan” (V:9f.). Senare säger kören:

Ett ord jag ej tror
Af hvad presterna sagt
Om Gudarnes magt,
Om deras försyn.
En jernbild är Thor.
Sjelf han sig kör
Den åskvagn man hör
Skrälla i skyn.
Slumpen har tändt
Stjernornas brand,
Slumpen har spännt,
Med lekande hand,
Himmelens pell
Öfver sjöar och fjäll. (V:213ff.)

Efter att på detta sätt ha konstaterat gudarnas död försvinner även kören från den dramatiska scenen, ”*hvars sidor nu helt och hållet intagas af krigare*” (V:258f.). Den utanförstående auktoritet som delas av kommenterande kör och gudar får alltså vika för människornas strid, och detta radikaliserar naturligtvis subjektivismen – den berättartekniskt överordnade kören får inte längre förse läsaren med en färdig tolkning av det som sker, men kampen och striden om tolkningsföreträde återstår.

Huld nyanserar emellertid körens mening om gudarnas död:

På Gudars altar fåfångt rökverk brinna
Och tjurars mängd, i silfverkällan tvagne,
För prestens yxa dö. Förgäfvets blöder,
Vid samma altar, tusen fångars här.
Blott gudablad nu Gudarna försonar. (V:356ff.)

Genom att antyda existensen av ”hämnnaren, den väntade, från Söder” (V:375), det vill säga den kristne guden, sätts den samtida gudsövergivenheten i perspektiv: den utgör i själva verket glappet mellan två paradigmer. Det split och den oordning som härskar, då ”Mot bröder rysligt bröder sig beväpna, / Brudgummen stryps af Brudens egen hand, / För trälens pil dess stolta herre faller” (V:365ff.) har alltså sin grund i bristen på den centraliserande makt och auktoritet som försvann med de nordiska gudarna, men som ska återupprättas då den kristne hämnaren ”Sig satt på Odens gyldne kungastol” (V:376). Samtidens tomma tron utgör ett tomt centrum, vilket möjliggör de divergerande tolkningar som orsakar dramats tragiska förlopp.¹¹⁷ Huldns insikt i tillvarons förvandling har sin yttersta orsak i att kungastolen är tom och tolkningsauktoriteten försvunnen: varje människa är ”sin egen gudom” (I:58) och sin egen lyckas smed.

Metamorfoserna har alltså en grundläggande betydelse för den avtrollade världsbild dramet tillhandahåller. Också intrigen drivs framåt genom denna förvandlingens och omkastningens princip. Öda, Wisburs övergivna och hämnande maka, tar först denna förvandling för specifikt mänsklig. Hon säger:

Natur! hvad du är god! Du evigt älskar,
Du evigt ler, i solglans eller tårar,
Emot din gunstling. Menskorna ej så.
I dag de lyfta oss på lyckans höjd,
Med fröjd och ära mildt oss öfverhoppa;
I morgon störta de med rysligt hänskratt
Sitt usla rof i afgrunds djupet ned. (II:68ff.)

Naturen präglas av stabil harmoni, men människan är hopplöst skild därifrån – samma sak hävdar kören i femte akten.¹¹⁸ Öda vänder sig till naturen just för att, som de Man föreslog, undfly den mänskliga tillvarons tidslighet. Men den ständiga förvandlingens värtaligaste förespråkare, Wisbur

själv, lämnar inte naturen utanför ombytlighetens diskurs. Tvärtom tar han naturens metamorfos som argument för sin egen:

Ej något hvilar inom sina gränser.
Allt i den stora, hvimlande naturen
Är i beständig rörelse. Hvad högst
Du såg i dag, i morgon lägst du finner.
Sel jernet rostar, sjelfva guldet bleknar;
De höga stjernorna förbyta rum:
Skall menskohjertat blott ej ändring lida? (III:427ff.)

Naturen existerar ännu som fixpunkt för kören och Öda, men relativiseras i Wisburs replik – inte ens naturen kan erbjuda en flykt från föränderligheten och tiden. Öda böjer sig också för Wisburs tes, vilket visar sig ödesdigert för mannen:

Han hade rätt. Så vidt den blåa himlen
Sin stjernpell spanner, öfver land och sjöar,
Sig allt förvandlar. Äfven detta hjerta,
Det känsloveka, sig i sten förbyter,
Och, af föraktets kalla vågor släckt,
Den sista gnistan der af ömhet dör.
Men i dess djup sig andra flammor tända;
Ha! det är hatets, det är hämnens brand!
Ja, äfven hämnens måste ha sin vällust,
Jag känner det. Han måste ha sin vällust,
Ljuf, vild, som kärlekens. (III:449ff.)

Så är alltså ombytligheten orsaken till Wisburs fall – dramats ironi består i att Wisbur med all sin insikt om omöjligheten att undfly föränderligheten inte inser konsekvensen av den: om till och med guldet bleknar måste Wisbur naturligtvis räkna med att själv en dag finna sig störtad. I stället försöker Wisbur ta de försvunna gudarnas plats såsom ordningens upprätthållare. Första gången Wisbur träder in på scenen konstaterar han att alla tunga plikter faller på kungen:

Ej nog han skall mot fiender beskydda
Sitt rikets gränser och mot inhemskt våld
Alldagligt hålla straffets klinga lyftad;
Hvad Gudarne med rätta borde sköta,
De värfven lemna åt hans omsorg ock.
Mot hunger, pest, mot vintrars storm och töcken,
Mot sjelfva Loke och dess hela anhang,
Han måste strida, skydda herdens hjordar,
Välsigna fiskarnas nät, och kalla dagg
På åkerbrukarns brända tegar neder.
Ja, med ett ord, han måste vara Gud
För regn och solsken, väderlek och vindar. (III:25ff.)

När Wisbur tar på sig att försvara gränserna har det en metaforisk innebörd: även om han förfäktar en ständig, anarkistisk förvandling, ser han det som sin uppgift att genom att vidmakthålla ett centrum (som är han själv) bekämpa denna anarki. Wisbur vill fungera som disciplinerande instans och vill skydda världen från kaosmakten, "Loke och dess hela anhang".

Wisburs roll äger alltså likheter med von Rheinfels' i *Riddartornet*: båda drivs av "det individuella åtrå att blifva centrum för en egen Skapelse".¹¹⁹ Men där Rheinfels bryter mot den ordning som försätter Gud i centrum och människan på överbrygglig distans från Gud, är *Wisburs* världsbild radikalare. Här finns inte någon mittpunkt att orientera sig mot, varför Wisburs anspråk på att vara centrum är tvetydigt. För fursten i den attiska tragedin är det att ikläda sig ansvaret för hela sin bygd förenat med plikt och ära, men för Wisbur förbinds denna plikt med trots mot världsordningen. Att bli "sin egen gudom" sanktioneras av dramat, men att söka bli gud för andra är en hybris som straffar sig.

I den exposition som Gerdas monolog utgör i inledningen till *Sigurd Ring*¹²⁰ predikas samma föränderlighetens evangelium som i *Wisbur*. Gerda säger om fosterdottern Hilmas gestalt:

En svartalf evigt dina steg förföljer.
Han byter mjödet på din läpp till gift,
Och för ditt öra harpans ljud till gråt. (s. 13)

Kören generaliserar resonemanget längre fram i spelet:

När varade en tjusning,
Och vem var säll
Från morgonstrålens ljusning
Till stjärnprydd kväll? (s. 26)

I dramats förlopp sker den från *Riddartornet* bekanta förskjutningen från bröllopsnatt till död: Hilma väntar sig att viga med sin älskade Ragnar, medan kämpan Sigurd vill äkta Hilma. När Hilmas bror Alf vägrar att ge sin syster till en annan man än den hon själv har valt tänker Sigurd erövra henne med strid; han nedkämpar Alf och Ragnar men när han sedan söker upp sin tilltänkta brud är hon död. Hilmas självmord tar Sigurd så hårt, att han själv söker döden på hennes likbål. Böök kommenterar i första hand de mångfaldiga litterära

inflenser som kan spåras i sorgespelet,¹²¹ och för Lysell får dramat, i likhet med *Wisbur*, huvudsakligen betydelse som exponent för den dramatiska kärlekslogiken.¹²² Här intresserar mig dramats tragiska förlopp: Sigurd, Ragnar och Hilma eftersträvar alla en (kärleks)förening som uteblir. Hur sammanhänger detta gäckande begär, som blir tydligast hos Sigurd själv, med den avtrollade världsbilden och med dramats lyriska form?

Böök skriver om dramat, att det "är alldeles öfvervuxet af lyrik", och söker orsaken till detta förhållande dels i författarens monologisk-lyriska disposition, dels i inflytande från operagenren, som uppenbarligen har sysselsatt Stagnelius.¹²³ De ornamentalt utbyggda klagokörerna upprepar, varierar och förtydligar den dödsförfallenhet som präglar hela sorgespelet, och dramat tar formen av ett brokigt bildgalleri där myter, berättelser, drömmar och syner fogas samman i en tät narrativ väv. Som en grund för förståelsen av sorgespelets rika köror kan Engdahls studier av den hektiska bildproduktionens funktion i Stagneliustexten läggas. Nollpunkten, avtrollningens tillstånd, tvingar till "en rastlös förbrukning av fantasistoff och filosofier, en process som sträcker sig genom hela Stagnelius' författarskap".¹²⁴ Bildhopningarna fungerar alltså som kompensation för den fasta världsbild dramat inte kan erbjuda, men står alltjämt under den avtrollade världsbildens makt: de förbrukas och förkastas. Rikedomerna på allegoriska inskott och föregripanden i *Sigurd Ring* har en decentraliserande funktion – i stället för att precisera och förtydliga skeendet rubbar de den säkra meningen. Ett sådant inslag som snarast förskjuter fokus utgör huvudpersonernas egenartade tendens att tala i gåtor och bilder, som det är motpartens uppgift att tolka.

Så kan Hilma till exempel i en central scen varna Sigurd:

Ett evigt avsked nu jag av dig tager,
Ett ord till lärdom lämnar jag dock först.
Om mannen faller, kämpande för äran,
Vet kvinnan ock för kärleken att dö.
För Habor Signild sjönk i lågor ned
Och Ingeborg ej överlevde Hjalmar. (s. 31)¹²⁵

Inte nog med att Hilma ger Sigurd de berättelser som allegoriskt förebådar hennes egen död, hon levererar också lösningen på allegorierna: "Icke levande / Du ser mig åter." (ibid.)

Trots detta begriper Sigurd inte Hilmas ”ord till lärdom”, vilket för honom till den omsorgsfullt utförda och makabra scen då Sigurd väntar sig att möta Hilma som brud men i stället finner hennes lik. Det är alltså berättigt att säga att Sigurds undergång har sin grund i hans oförmåga att tolka de ord som Hilma erbjuder honom. Dramats kvinnliga protagonister har ett helt annat förhållningssätt till de allegorier som kommer i deras väg i form av drömmar, syner och andra tecken. ”Ej äro drömmar endast tomma foster”, konstaterar Gerda (s. 14), och redogör för sin utförliga och allt föregripande dröm. Samma sak uttrycker Hilma när hon tolkar sin dröm – ”det är mer än griller, / Än blotta drömmar” (s. 16). Hon fortsätter:

Försök ej trösta! Stämmer icke allt
Tillsammans rysligt att min själ förskräcka?
Vad grymma tecken innehöllo ej
De offer nyss vi husets alfer givit!
Svart blodet flöt ur silverlammets sår
I helga tempelskålen långsamt neder.
Altarets låga slocknade i rök.
Och minns du synen ren som barn jag hade? (s. 17)

Hilma har en hermeneutisk inställning till sin omvärld som Sigurd saknar. Men hennes förmåga att tolka de tecken som kommer i hennes väg kan inte hindra Sigurd från att orsaka hennes undergång.

För att nå insikt måste Sigurd först möta Hilmas lik. Efter striden söker han, driven av en oklar oro, sin erövrade brud, och får beskedet av Gerda:

GERDA
I bröllopskläder väntar hon dig ren,
Gullvirkad purpur hennes kropp betäcker
Och ädelstenar kröna hennes lockar.

SIGURD
Säg, vet hon ren att Sigurd vunnit striden?

GERDA
Hon länge vetat att den stolta Sigurd
Av ingen fiende besegras kunde.

SIGURD
Och gråter ej? och river ej sitt hår?

GERDA
Nej, ingen suck den stilla barmen höjer.
Dock på dess kinder glimmar än en tår.

SIGURD
Hon vredgas ej? hon ej förbannar mig?

GERDA

Lugn är hon, konung, som en sommarnatt.
Hon säger intet, men ett stilla löje
Likt aftonrodnans, likt en vårlig blommas,
Gudomligt härskar på dess milda läppar.

SIGURD

Jag kan då våga att dess anlet se. (s. 52f.)

Scenen frossar i Sigurds okunnighet om det som först Hilma berättade för honom, och som sedan Gerda antyder i omskrivande ordalag: att hans erövrade brud redan är död. Först när han sett kroppen – vilken befinner sig utanför scenen, osynlig för åskådarna – väcks Sigurd till insikt: ”O, syn av jämmer” (s. 54). ”Ett offerlamm som vilar i sitt blod” kallar han henne nu, och konstaterar att hon är ”kall som drivan, stum som marmorbilden” (ibid.). Slutligen träder kören in med en kedja allegoriska berättelser.

Att Sigurd liknar den döda Hilma vid en stum marmorbild har en särskilt ironisk udd. Vid sitt möte med Hilmas bror, av vilken Sigurd begärde Hilmas hand, talade han om henne just som bild:

En flickas bild mig följde över havet
Och bodde vänligt i mitt härskartält,
I striden knappt den vek ifrån min sida.
Att återfordra mitt försvunna lugn,
Att bilderna i verklighet förbyta,
Jag kommen är i dina salar, Alf. (s. 22)

Sigurds ambition är att gå från bild till verklighet, men när han väl har erövrat bruden står han ändå kvar med ingenting mer än en stum marmorbild framför sig.

Anblicken av den stumma marmorbilden konfronterar Sigurd med omöjligheten att överskrida bildens begränsningar – längtan efter transcens, efter transformationen från bild till verklighet, visar sig omöjlig att uppfylla. I liket möter Sigurd den definitiva separationen mellan kropp och ande, bild och verklighet, vilket innebär hans undergång, självmordet på Hilmas likbål. I Benjamins sorgespelsstudie intar liket en alldeles central position som allegorins förnämsta emblem. Den barocka förkäreleken för lik bottnar enligt Benjamin i att liket fungerar som figura för hela den fallna skapelsen. Liket åskådliggör den separation mellan kropp och ande, värld och Gud, betecknande och betecknat, som allegorin förutsätter men sym-

bolen söker undfly – i liket är tillvarons premisser och transcendensens omöjlighet uppenbara.¹²⁶

I Atterboms *Lycksalighetens ö* finns en scen, där en av Felicias nymfer vid anblicken av Astolfs lik utropar: ”Ha! förbytt från lif till bild”¹²⁷ – formuleringen påminner slående om Sigurds ambition att förvandla bild till verklighet, vilken står inför sitt misslyckande i liket/bilden. Otto Fischer gör passagen till ett nyckelställe i sin avhandling, och menar att det är just inför den döde Astolf som den motsatta övergången från *bild* till *liv* möjliggörs: liket är ett tecken som står för någonting annat, och innebär därför reflexionens inträdande i sagospelet.¹²⁸ Någon sådan positiv funktion äger emellertid inte Hilmas lik – tvärtom är åtskillnaden så stor att den inte går att överbrygga och insikten om icke-transcendens definitivt.

Sigurds självmord följer alltså som ett rättmätigt straff efter hans högmodiga försök att genom strid erövra bruden och därmed förvandla bild till verklighet. Sigurd är hänvisad till en icke-transcendent världsbild där han i kraft av sitt begär – efter kvinnan och efter det genomskinliga livet – måste gå under. Den tragiska upplösningen stannar emellertid inte därvid: hjälten drar i själva verket med sig hela världen i sitt fall. Efter budbärarens berättelse om Sigurds död tar kören vid:

Men hunger, pest och strider
Och grymma vintrars tvång
Förkunna att det lider
Till världens undergång. (s. 59)

I det Ragnarök som sedan följer uppträder hela det nordiska panteon för att gå sin undergång till mötes. Uppenbarligen har hjälten död inte varit tillräcklig för Stagnelius, ”mit seinem Abschluß ist keine Epoche gesetzt”, för att tala med Benjamin.¹²⁹ Det tragiska ödet är alltomfattande och gemensamt och hela tillvaron en klagosång över dödsförfallenheten.

En försonande epilög låter emellertid förstå att denna tragiska tillvaro är övergående: liksom i Voluspa följs Ragnarök av att ”en grönskande ö” stiger ur havet (s. 60). Epilögen antyder att denna grönskande ö också ska innebära ett nytt hermeneutiskt tillstånd:

Då fira de gode sin eviga fest,
Och till ödenas gåta man ordet då har.
Ty Baldur har kommit med Nanna igen

Ur den kuvade Hels nattliga riken,
Och Asarna finna i gräset på nytt
Allfaderns gudomliga runor. (s. 60)

När gåtan låter sig besvaras, när runorna åter står att finna – då kan Balder och Nanna återinta kungatronen och därmed återupprätta en centraliserad världsbild. Medan de återfunna runorna har sin förebild i Voluspa, är ”ödenas gåta” en fri uppfinning utan motsvarighet i Stagnelius’ förlaga – båda bilderna understryker hur som helst den hermeneutiska aspekten av den önskade uppenbarelsen: Samtiden blir en gåta att tyda.¹³⁰

Sigurd går alltså under i sitt begär efter genomskinlighet och genom sin hermeneutiska oförmåga, och Wisbur i sin vägran att acceptera en värld utan gudar och centrum. Båda brottas med en och samma världsbild, som i *Wisbur* innebar en ohjälplig relativisering och tolkningsanarki (”Blott sin egen gudom / Är hvarje menska”), och i *Sigurd Ring* likets/marmorbildens tystnad. Denna avtrollade världsbild har jag med Engdahl kallat *nollstadiet*, präglad av ”förlusten av den symboliska uppfattningen av tingen, vilket innebär en absolut separation mellan subjekt och objekt”. ”Tingen tycks glida ur den tolkande fantasins grepp, blir stumma och blacka”.¹³¹ Böök har menat att skildringen av ”den hedniska världsåldern, behärskad af det blinda ödet” för Stagnelius utgjorde ett försök att teckna den epokala historiefilosofi som han funnit i Schellings *System des Transscendentalen Idealismus*, där ödets tidsålder utgör ett historiefilosofiskt förstadium till den kristna epoken, som låter nåd och försoning framträda.¹³² Förslaget är naturligtvis välgrundat och träffande – som vi har sett förespråkar både Huld i *Wisbur* och de avslutande körerna i *Sigurd Ring* en sådan modell av världshistorien, där ordningen är övergångsskedet i ett paradigmskifte.

Men även om de nordiska dramernas skildring av detta avmytologiserade kaostillstånd, dess ständiga förvandling och brist på centraliserande auktoritet, kan *förklaras* utifrån författarens intentioner att återge en förfluten, ogudaktig tid, kan den svårligen *begripas* utanför en specifikt modern kontext. Romantikforskaren Jeffrey N. Cox har behandlat den romantiska tragedin som sprungen ur en modern mythosförlust, där tragedin utfors-

kar just glappet mellan en gammal ordnings undergång och upprättandet av en ny. Förlusten av traditionens auktoritet resulterar i ett tomrum på vars plats den starke romantikern sätter den självrådige upprorsmannen (Prometeus, Faust, Lucifer), medan tragedin i stället ”suggests that the quest for a new Mythos might fail, that man might have to live in the ruins of the old world without being able to construct a new order for life”. Den romantiska tragedins hjälte hamnar inte som den klassiske i konflikt med gudarna utan med det kaos som uppstår i deras frånvaro. Detta kaos har en hermeneutisk aspekt: i brist på den uppenbarade tolkningen utforskar tragedin det öppna fältet av möjliga tolkningar. ”The clarity of divine revelation is replaced by the uncertainty of man’s quest for meaning through interpretation.”¹³³ De nordiska sorgespelens hjältar och deras avtrollade värld bör ses i ljuset av en sådan mytthosförlust, som tvingar protagonisterna att söka en ny livsordning. Wisburs och Sigurds försök att återskapa en genomskinlig och centraliserad världsbild är i det sammanhanget huvudsakligen defensiva. En annorlunda reaktion på de möjliga tolkningarnas öppna fält ska Orfeus i det sista av de fyra sorgespelen visa sig gestalta.

3.2 Den öppna lösningen: Bacchanterna

1822 trycktes *Bacchanterna eller Fanatismen*¹³⁴ anonymt på Ecksteinska boktryckeriet i Stockholm. Sorgspelet har blivit ett av de mest kommenterade och omdiskuterade Stagneliusverken över huvud taget, men kommentatorernas samförstånd i fråga om den höga uppskattningen av dramat har inte hindrat en djup oenighet om dess innebörd att komma i dagen. Grovt sett kan två inriktningar urskiljas: en äldre, som förenar så olika forskare som Böök, Cederblad, Nilsson och Bergsten, och en yngre, företrädd av Lysell och Anders Olsson.¹³⁵ Den förra linjen betonar framför allt det harmoniska och försonande i dramats (Orfeus’) insikt, medan Olsson och Lysell ser motsägelserna och dissonanserna som fundamentala för dess meningshelhet. Att dramat inför någonting helt nytt i Stagnelius’ författarskap står emellertid klart för de flesta bedömare – oenigheten gäller karaktären av denna förnyelse.

Som ett nytt inslag i sorgspelens väv får *Bac-*

chanterna också betydelse här – frågan måste ställas, vad som gör det berättigat att tala om dramat som ett sorgespel och i vilket förhållande dramat står till författarens äldre verk i genren. Handlingen är byggd på myten om Orfeus’ död: Bacchanterna vill döda Orfeus, vars renhetslära svär mot Dionysoskulten, men när de finner honom kommer han undan den omedelbara döden genom att förklara sig villig att offra till Dionysos. När offret frambärs fylls dock kvinnorna åter av vrede, sänd i form av en bröms från Tartaren, och Orfeus möter sin död. Handlingen är alltså i högsta grad tragisk, men som Olsson riktigt påpekar, har Orfeus sällan betraktats som en tragisk hjälte, drabbad av hybris – han hänvisar till Olle Holmberg, som skriver att ”Orfeus är mycket litet av en tragedihjälte i traditionell stil”.¹³⁶ Däremot står Olssons och Lysells gemensamma utgångspunkt, som Lysell formulerar sålunda: ”Liksom Stagnelius själv anser vi att dramat är en tragedi eller ett ’Sorgspel’ och att Orfeus följaktligen är en tragisk hjälte.”¹³⁷

Orfeus’ hybris består enligt Lysell i hans försök att medla mellan åtskilda positioner: tron att bacchanternas ursinne kan blickas med ömsesidiga eftergifter utgör en fatal brist på insikt i tillvarons realitet. Orfeus måste dö, eftersom ”[h]ans harmonilära utgjorde blott ett tafatt försök till kompromiss”.¹³⁸ En sådan syn på dramats huvudsakliga konflikt menar jag bör läggas till grund för en studie av dramat som sorgespel. Oundgänglig även för en sådan förståelse är emellertid den tidigare forskningens utredning av dramats motiv, genre och strukturella uppbyggnad, och i synnerhet bör Bergstens grundliga och inträngande studie framhållas, som tydliggör det dramatiska kraftfält som de senare undersökningarna i allmänhet förutsätter. Här kommer några få kärnpunkter i dramat att lyftas fram för att illustrera *Bacchanternas* tragiska förlopp.

Dramats statiska första hälft utgör en expositionsdel i vilken företrädarna för de respektive hållningarna, orfismen och bacchantismen, klargör sina ståndpunkter. Här presenterar Orfeus också den historiefilosofi vi sett antydast i de nordiska sorgespelen. I den första av tre på varandra följande profetiska drömmar framstår det avtrollade universum för Orfeus’ blick:

All sin glans beröfvad
Låg jorden för min blick, i dimmor svept.
Aflöfvad skogen var, förbleknad ängen,
Och vredgad hafvets dunkla bölja slog
En öde strand. I sorgliga ruiner
Jag Tempel, slott och städer såg förbytta,
Och ufvars skrån i sjunkna gullpalats
Och vålnaders och ulfvars hemska gång
Jag röjde bland de störtande arkader. (174ff.)

Att igenkänna nollstadiet i Stagnelius' poetiska värld är inte svårt, men intressant är att detta utrustas med skräckromantisk rekvisita. *Bacchanterna* har i sin förment upphöjda jämvikt setts som något av skräckdramernas motpol,¹³⁹ men liksom den skräckromantiska ödesmystiken vilar tung även över de nordiska sorgespelen behålls dess attribut här, som uttryck för en dramatisk modalitet bland andra. Detta tillstånd utmärks av sin ogenomskinlighet, utbytbarhet och gudsövergivenhet: den döde guden är Pan, men fungerar som figura för såväl Orfeus själv som för Kristus:¹⁴⁰

Ingen Titan svängde
Sin gudafackla mer i zodiaken,
Och ingen silfver-hornad måne tände
Sitt milda ljus. Ett blodrött kors allena
Bland svarta moln med olycksstrålar brann,
Och bleka andar i en rörlig krans
Omsväfvade det fasansfulla tecknet,
Upprepande i chorer jämnens sång:
"Den store Pan är död!" En våldsamt rysning
Då skakade ur dvalans famn mig opp,
Och fasans svett omsköljde mina leder. (196ff.)

När lärjungen Gorgias imponeras av mästarens skådartalang och svarar: "Hur underbart! O finge jag i lifvet / En blick dock smyga bakom Isis-slöjan!" (208f.) ljuder det därför ironiskt: vad denna drömsyn talar om är det beslöjade, ogenomskinliga tillstånd där tingen inte längre kan bringas att tala. Jordens glans, titanens gudafackla och månens ljus har ersatts av dimmor och svarta moln som hindrar genomskinligheten.

Det finns alltså en kontinuitet mellan *Riddartornet*, de nordiska sorgespelen och *Bacchanterna* i skildringen av det gudsövergivna och avmytologiserade (skräckromantiska) nollstadiet, som följs av en katharsisartad förlösning – i Orfeus' treledade dröm befrias de flyktiga hamnarna av Pans nedstigande i dödsriket. Men i *Bacchanterna* underordnas frälsningsförloppet dramats huvudsakliga in-

trig: drömmen säger att Orfeus' död ska innebära ett slags befrielse, men det är ännu inte klart vad denna befrielse ska innebära. Den långa drömsynen mynnar helt enkelt ut i aningen, att bacchanterna är ute efter Orfeus – en aning som knappast uttömmar drömmens flerledade och dunkla metaforik. Dramat igenom fortsätter det subtila spelet mellan ljus och mörker, genomskinlighet och immanens, som har ett tydligt sammanhang med den dramatiska konfliktens ämne.

Som Bergsten påpekat refererar dramat flera gånger till Orfeus' släktskap med ljusguden Apollon, och han går så långt som att hävda att det "utan reservationer [kan] fastslås att Orfeus framstår som en rent apollinsk gestalt såväl inom den klassiska traditionen som i Stagnelius' drama".¹⁴¹ I sin treledade hymn till himlen, solen respektive jorden låter Orfeus också mycket riktigt solen företräda den absoluta transcendensen:

Jag helsar dig, o sol, hvars underljus
Med gyllne strålar rummets allhet möter,
Som formen väsendet, som ordet tanken,
Som menskans urbild Gud! (118ff.)

Dock viker detta utopiska anslag lika hastigt som Orfeus lämnar den hymniska genren. I svårigheten att tillfredsställa sin vishetslängtan ser Orfeus inte längre formen möta väsendet:

Omsider trodde jag
Min längtan uppfylld och med strängars ljud,
Med hymners röst jag prisade min sällhet.
Lik ynglingen jag af en molngestalt,
Blott senare än han mig gäckad finner.
En dröm har upplöst lifvets rosendröm
Och flyttat bort i vid omätlighet
Det sälla mål, som re'n jag ansåg hunnet.
En skugga jorden är, ett spöke solen.
En mörk tenarisk dunst, en Stygisk dimma,
En rök är allt hvad som vi vakne tänka.
Blott sofvande, blott då, när kroppens boja
Af dvalans hand symboliskt redan lossas,
Upplåstas vi, o sanning! af ditt ljus[.] (134ff.)

Böoks tolkning av passagen som en nykter, klassicistisk reaktion på romantiska spekulationer är svåraccepterad. I första hand uttrycker den inte Orfeus' skepsis inför den egna reflexionen eller den förlorade "öfvertron på systemen och doktrinerna",¹⁴² utan Orfeus' missnöje med den jordiska tillvarons ogenomskinlighet. Att jordelivet uppfylls av skuggor, dunster, dimmor, slöjor, rök

och moln inskärps mångfaldigt i dramat och får sin adekvata bild i myten om Ixion, vilken i sitt försök att famna Hera/Juno hindras av Zeus/Jupiter, som i samma ögonblick förvandlar hennes kropp till moln. De gäckande förskjutningarna formar i själva verket en återkommande figur i dramats form. ”En dröm har upplöst livets rosen-dröm”, säger Orfeus, och liknande uttryck mångfaldigas i uttryck som ”I ryslig natt sig dödens natt förbytte, / Afgrundens klippor i en lägre afgrund” (236f.).

Orfeus är alltså inte skild från den jordiska tillvarons dunkel och icketranscendens, och mästarrens ord och toner jämförs av Gorgias med slöjor och spegelbilder:

Ty fast en jordisk slöja
Din själ här täcker, fast i visa ord,
I toner, ljuva liksom Brudars hviskning,
Sin himlabörd för stoftet hon förkunnar,
Dväljs hon ej här. Vid Gudars rika bord
Hon redan frossar. Så i lugna haf
En gyllne solbild väl olympiskt lyser,
Den rätta Solen dock på himlen står. (161ff.)

Den ofullkomliga spegling som lärjungen liknar jordelivet vid är naturligtvis Första Korinthierbrevets dunkla spegel snarare än mystikens genomskinliga. I alla fall etableras genom dessa referenser en tydligt platonsk, antitetiskt utformad världsbild bestående av en ouppnåelig fullkomlighet och en icketranscendent verklighet – en typisk dualism för den stagnelianska världen.

Som Bergsten omsorgsfullt visat, bygger dramat på en genomförd struktur av dubbelheter, symmetrier och kontraster, som mycket väl kan ses som en elaborerad vidareföring av spegel- och dubbelgångarmotivet i *Riddartornet*. Den bacchiske lärjungen Lycis gentemot den orfiske Timon, Chorförerskan gentemot Orfeus, bacchantismen gentemot orfismen uttrycks i ett system av dubbla drömsyner, dubbla grottor och dubbla broar.¹⁴³ Det är denna dubbelhet som Orfeus – i likhet med Mathilda – söker överskrida i sitt försök till medling:

J helga qvinnor! hvarför så förfölja mig?
Vi dyrka samma Gudom, blott med skilda namn.
Jag äfven tillber denna milda öfvermakt,
Som ljuft i rankans drufvor kokar purpurmest,
Att trösta sorgsna hjertan, lindra sjukas qual.
Tron mig. En Gud blott gifves. Han må kallad bli
Apollon, Dionysos, Egids-skakarn Zevs. (997ff.)

Mathildas oförmåga att överskrida speglingen till identitet resulterade i hennes tragiska undergång, som änglakören sökte transformera till ett slags katharsis. Även för Orfeus leder försöket att sammanställa de oförenliga ordningarna till hans död, som betecknande nog består i *sönderslitandet*, en orfisk tradition Stagnelius inte underlåter att åskådliggöra. Till exempel berättar Timon, att Orfeus kropp är ”Rysligt söndersliten / Af djefvulka Bacchanter, och hans lemmar / Kring fälten sådda” (1099ff.). Onekligen är det ironiskt, att den person som värtaligt propagerat för endräktens och helhetens princip får böta detta med en rent fysisk sönderdelning – en grym evidens på splittringens fundamentala karaktär.

Orfeus går alltså samma öde till mötes som de övriga sorgespelens identitetstörstande protagonister: begäret efter sammanfall resulterar i undergång. Men som Olsson har konstaterat bryter *Bacchanterna* med den äldre sorgespeldramatiken i det att den inte försöker avpressa denna undergång någon kathartisk innebörd.¹⁴⁴ När Orfeus’ skugga i epilogen avsvär sig offerriten lägger han samtidigt anspråken på transcendens åt sidan, och uttalar därmed den slutsats som förblev implicit i *Riddartornet*:

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

Skuggan tycks ”ha insett syntesernas och harmoniernas omöjlighet”, skriver Lysell. ”Inte i en logiskt ordnad gudahierarki, inte i medvetna paralleller som eliminerar motsättningar, utan i bron, ambiguiteten (två grottor etc.) och den port som öppnas och slutas mellan olika ordningar består den kunskap om livets väsen Stagnelius’ drama ger uttryck för.”¹⁴⁵ Att *lyda* den som har makt över dödsportens öppnande och stängande innebär någonting annat än att kräva ohindrad passage (som Lysell påpekat var det just döds-guden Hermes’ bud som Orfeus bröt mot den gången han sökte hämta sin Eurydike ur Orkus¹⁴⁶). Respekten för gränsen tar sig uttryck i en inställning som inte krampaktigt försöker övervinna differensen utan i stället accepterar den oöverbyggbara skillnaden.

Att Orfeus framträder just i skugggestalt tycks

emblematiskt: som Apollons son har han tidigare uppträtt i egenskap av ljusets representant och samtidigt beklagat jordelivets skuggkaraktär – som skugga kan han däremot acceptera den jordiska tillvarons immanens och dunkel. Hela slutscenen formar sig i själva verket till en fullt utbyggd emblematiskt tableau. Scenanvisningarna låter inte bara Orfeus på operamanér sänkas ned på ett moln, de utrustar honom också med en serie allegoriska attribut: ”(Ett silfvergrått moln öfverskyggar Teatern. I molnet Orfei vålnad, med snöhvitt talar och palm i handen. På ömse sidor om honom glimma Lyrans och Svanens konstellationer.)” (1191ff.). Tecknens innebörd har kartlagts noggrant av forskningen,¹⁴⁷ men det är också nödvändigt att reflektera över det sätt på vilket scenen tillåts betyda. Ett mer explicit utfört emblem, komplett med bild (Orfeus på molnet) och utläggande *subscriptio* (Orfeus’ replik) torde man få leta efter i Stagnelius’ dramatik, och det är frestande att häri se ett slutgiltigt accepterande av det allegoriska predikamentet och dess avvecklade anspråk på sammanfall.

Tableauns ämne är dödens allmakt, eftersom döden är den absoluta gräns som gör sammanfallets omöjlighet uppenbar: ”Orki kopparport” demonstrerar det fruktlösa i alla försök till medling mellan jordiskt och himmelskt. För Benjamin är, som tidigare framhållits, döden den gräns som motiverar det allegoriska betecknandets primat: ”Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt. Ist aber die Natur von jeher todverfallen, so ist sie auch allegorisch von jeher.”¹⁴⁸ Först i allegorins form kan denna dödens demarkationslinje accepteras, och försöken att överskrida dess gräns får med Orfeus’ skugga ses som överständna. Därmed har också vägen till ett annat slags betecknande öppnats: ett betecknande som inte plågas av världens ogenomskinlighet utan har godtagit dess premisser.

3.3 Avslutning

Mathilda eftersträvade förening med sin mor men förnekades den, Wisbur ville centrera en decentraliserad värld men straffades, Sigurd åträdde förening med sin brud men fick henne bara som bild, inte som verklighet. Orfeus, slutligen, sökte överbrygga motsättningar men kom till insikt om

syntesens omöjlighet. Det återkommande mönster som vi har sett strukturera de stagnelianska sorgespelen utgörs av ett begär efter identitet och transcendens som gäckas och bestraffas. Segrande ur leken går den fria tolkningens spel, förlorare är det begär som de Man kallade ”the desire to coincide”.¹⁴⁹

Huld, som med sin övertygelse om spelets nödvändighet aldrig skulle kunna bli en tragisk hjälte hos Stagnelius, beskrev den decentraliserade världsbilden som en individualiserad spegelbild: ”Dåre! tror du väl, / Att andra bilden i din spegel se? / Sig sjelf din granne skådar i sin egen” (Wisbur, I:53ff.). Därmed uttalar hon också den insikt *Riddartornets* spegelmetaforik implicerade, nämligen att spegelns dubblingar inte kan medföra transcendens eller identitet, utan bevarar avståndet och differensen. I alla fyra sorgespelen pågår detta sinnrika metaforiska spel med speglar och spegelbilder, bild och verklighet, där det som står på spel är möjligheten till passage och försoning.

Det religiösa bildspråk som fungerar som resonansbotten för Stagnelius’ bruk av metaforiken har vi redan berört i samband med *Riddartornet*. I Martin Jays lärda panoramastudie *Downcast Eyes* (1993) sätts denna identitetssuggererande spegelmetaforik in i sitt större sammanhang som ett led i den västerländska fixeringen vid visuella metaforer för att uttrycka sanning och sanningssökande.¹⁵⁰ Romantiken utgör, konstaterar Jay, ur den synvinkeln en motsägelsefull period, präglad dels av en reaktion mot opplysningsens höga värdering av synen, dels av ett otvetydigt vidareförande av samma arv. Jenaromantikernas absoluta krav på en plastisk representation av idén, deras ”eidaesthetics”, kan ses just som exempel på det senare.¹⁵¹

Står Jenaromantikerna, och i deras förlängning Atterbom, i en västerländsk tradition som anbefaller synen och seendet, tycks Stagnelius’ sorgespelsdramatik tydligare placera sig i den dunkla kontradition som ifrågasätter samma bildkomplex. Det sena 1700-talets romantiska avståndstagande från synen sätter Jay med hjälp av Jean Starobinski i samband med ett nyplatoniskt begär efter *ideal* skönhet, för vilket det sedda bara kan fungera korrumpierande¹⁵² – ett begär som är med tydlighet inskrivet i Stagnelius’ verk. Så utsätts också synmetaforerna för subtila förskjutningar och försvagningar. Vi såg hur Huld lockade in oss i de visuella

metaforernas marker bara för att underminera dem – ”En bister Norna ryckte från mitt öga / Den sälla bindeln, villans purpurbindel” (*Wisbur*, I:24f.) inledde hon sin replik, helt i samklang med den tradition där blicken medför klarsyn och insikt. Men tvärt emot vad man kunnat vänta sig leder denna metaforiska klarhet till att solen och stjärnorna *mister* sitt sken – den fria blicken förmörkas i stället för att vinna upplysning. Likaså har vi sett hur Gorgias i *Bacchanterna* ’dekonstruerar’ spegelmetaforen genom att helt enkelt peka på den skillnad den nödvändigtvis implicerar, trots anspråken på att gestalta identitet: ”Så i lugna haf / En gyllne solbild väl olympiskt lyser, / Den rätta Solen dock på himlen står.” (*Bacchanterna*, 166ff.)

Ett sådant avstånd mellan tinget och dess representation blir i Atterboms ögon en brist. Kravet på plastisk representation av idén, ”sådana symboler, som ej äro blotta hieroglyfer, dem vår gissning på (mer eller mindre lyckligt) måfå uttänker och antager, utan verkligen lefva i tingen, i varelserna sjelfva”,¹⁵³ som Atterbom gav uttryck för i Almqvistrecensionen, förutsätter en möjlighet till sammanfall som Stagnelius’ sorgespel förnekar. Den reflexion dramerna ger uttryck för tillåter inte den ettvordna försoning som Atterbom förklarar vara ”skönhetens hemlighet”.¹⁵⁴ Reflexionens splittring kan hos Stagnelius aldrig upphävas av spekulatonens identitetssträvan, och Atterbom får därför anledning att kontrastera Stagnelius’ ”reflexionspoesi” mot den äkta idealpoesin:

På dylikt vis råkade äfven Stagnelius, icke sällan, att famna molnet i stället för Juno, eller en öfver naturen fantomistiskt sväfvande reflexionspoesi i stället för den äkta idealpoesi, som är ingenting annat, än det menschliga och människobeslägtade naturlifvets eget ut-sjungande af sin idé.¹⁵⁵

Det stagnelianska begäret efter sammanfall, ”hans öfverjordiska längtan, i sig sjelf englaskön”, är värt all beundran, enligt Atterbom.¹⁵⁶ Det oacceptabla ligger i att detta begär tillåts överflyglas av en starkare förvisning om den fallna, jordiska tillvarons icke-transparens och därmed oförmåga att gestalta idén. Det är denna förvisning som med de Mans ord ”prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self”.¹⁵⁷ Det är ock-

så denna smärtsamma kunskap som utgör sorgespelens tragiska kärna, och som får sin pregnanta formulering i den teoretiska uppsatsen: ”njutningen, långt ifrån att hålla hvad begäret utan all motsägelse lofvade, identification nämligen med det älskade föremålet, Väsandets och Formens ömsesidiga genomträngande, gör tvertom den ursprungliga differensen hvar gång ännu större och retar derigenom utan återvändo begäret att producera – frukter åt döden.”¹⁵⁸

Som sådana frukter åt döden måste sorgespelsprotagonisterna betraktas, medvetna om såväl den problematiska tillgången till världen som omöjligheten av en alltigenom genomskinlig, ’symbolisk’ språkgestalt. Stagnelius’ allegoriska avvikelse utgör sålunda inte något misslyckande, utan är resultatet av en grundläggande tragisk insikt. Implicit i dramernas form och skeende verkar denna insikt och förhindrar därmed varje harmoniserande utgång av den dramatiska konflikten.

NOTER

- 1 Grupperna är ”de nordiska dramerna” (*Sigurd Ring* och *Wisbur*), ”skräckdramerna” (*Riddartornet*) samt *Bacchanterna* som ett eget kapitel. Jfr Fredrik Böök, *Erik Johan Stagnelius* (Stockholm, 1919), s. 290, 403 resp. 455.
- 2 Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (Stockholm & Stehag, 1993), s. 13.
- 3 Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt* (Stockholm, 1986), s. 9 resp. Lysell, 1993, s. 14.
- 4 Så talar redaktionen för *Aiolos* om att ”återknyta kontakten med den äldre idéhistoriska tolkningen av romantikens fält” (”Den romantiska medvetenheten” i *Aiolos*, nr 1 (1995), s. 7). Gunilla Hermansson om ”mulligheten och frugtbarheten af et dobbelt greb: at lade det retoriske og det idémæssige belyse hinanden” (”Almqvist og Myttopoesien. En analyse af de 3 Mythopoesistekster, Guldfågel, Rosaura og Arctura, samt Skönhetens tårar og Sviavigamal med udgangspunkt i Almqvists definitioner og opfattelser af det mytiske” i *Sam-laren* 1997, s. 41), medan Otto Fischer understryker att han gärna betecknar sin ”teoretiska och metodiska utgångspunkt som ’idéhistorisk’ [...] så länge man håller i minnet att också idéer har en språklig och retorisk form” (*Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P. D. A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 36, diss. (Uppsala, 1998), s. 27).
- 5 Engdahl, 1986, s. 154.
- 6 *Minnets svanar. Svensk romantisk poesi i urval av Horace Engdahl* ([Stockholm], 1988), s. 11.

- 7 Avhandlingar, som kom 1920, finns i Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann & Hermann Schwepenhäuser, del I:1 (Frankfurt am Main, 1974) [= 1974 a].
- 8 *Ibid.*, s. 65.
- 9 *Ibid.*, t. ex. s. 78: "Kritik des Werkes ist vielmehr seine Reflexion, welche selbstverständlich nur den ihm immanenten Keim derselben zur Entfaltung bringen kann."
- 10 *Ibid.*, s. 65f.
- 11 *Ibid.*, s. 73.
- 12 John McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition* (Ithaca & London, 1993), s. 90. I det här sammanhanget bör särskilt den viktiga *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) framhållas som en grund för uppsatsens läsningar. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* finns i *Gesammelte Schriften*, a.a. [= 1974 b].
- 13 Benjamin, 1974 a, s. 69: "[F]ür die Romantiker ist Kritik viel weniger die Beurteilung eines Werkes als die Methode seiner Vollendung."
- 14 *Ibid.*, s. 77.
- 15 Jfr t. ex. Erik A. Nielsen i föredraget "Runen": "En af de ting, der for alvor kvalificerer romantikken over for oplysningstiden som en ny periode, er, at den betegner et afgørende spring i forståelsen af hermeneutikken." I *Som runer paa blad. Arbejdspapirer om dansk litterær romantik* ([Köpenhamn], 1996), s. 53.
- 16 "'Den romantiska medvetenheten'" a.a., s. 7.
- 17 *Ibid.*
- 18 Staffan Bergsten, *En Stagnelius-bibliografi*, kritiskt sammanställt av Staffan Bergsten, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet 35 (Uppsala, 1965).
- 19 Fredrik Böök i Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter*, Svenska författare utgivna af Svenska Vitterhetssamfundet III, del 5, utg. Fredrik Böök (Stockholm, 1914–19) (Kommentarer, hädanefter hänvisad till som Komm.).
- 20 Albert Nilsson, *Svensk romantik. Den platoniska strömningen* (Lund, 1916).
- 21 Sven Cederblad, *Studier i Stagnelii romantik*, diss. (Uppsala, 1923) [= 1923 a].
- 22 Staffan Bergsten, "Stagnelius' Bacchanterna. Studier i dramats uppbyggnad och symbolik" i *Samlaren* 1960.
- 23 Idem, *Erotikern Stagnelius*, Studia Litterarum Upsaliensa 4 (Stockholm, 1966).
- 24 Louise Vinge, "Skräck och fasa hos Stagnelius" i *Den kännande människan. Litteraturvetenskapliga institutionens bidrag till Humanistdagarna i Lund* (Lund, 1986) samt *"Med dolken i hand". Kvinnoroller i Stagnelius' dramatiska författarskap*, hållet vid Stagneliusjubileet i Kalmar 1993 och utgivet av Sällskapet Erik Johan Stagnelii vänner (u.o., 1998).
- 25 Börje Räftegård, "Stagnelius' skräckdrama Glädjeflickan i Rom", *Text och teater. Festskrift till Lennart Breitholtz* (Göteborg, 1974).
- 26 Anders Olsson, "Stagnelius' Bacchanterna" i *Kris* nr 23–24 [1982].
- 27 Engdahl, 1986, Anders Olsson t.ex. i uppsatsen "'Du i vars sken, i nattens dunkla timma'. Om tilltalet i Stagnelius' lyriska diktning" i *Att välja sin samtid. Essäer om levande svensk litteratur från Birgitta till Karlfeldt*, red. Bengt Landgren ([Stockholm], 1986) samt Lysell, 1993.
- 28 Cecilia Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén*, diss. (Stockholm & Stehag, 1996).
- 29 P. D. A. Atterbom, "Erik Johan Stagnelius" i *Samlade skrifter i obunden stil*, del 7, band 2 (Örebro, 1870) [= 1870 a], s. 86 resp. 87.
- 30 Idem, "Carl Jonas Ludvig Almqvist. I.", i *Samlade skrifter i obunden stil* a. a. [= 1870 b], s. 97.
- 31 Idem, 1870 a, s. 87 resp. 85.
- 32 Fischer, s. 34–79.
- 33 Atterbom, 1870 b, s. 92.
- 34 För epoktänkandet, se vidare P. D. A. Atterbom, "Förberedelser till en Ästhetik" i *Svea. Tidskrift för vetenskap och konst*, häfte 4 (1820), ssk. s. 210f. Se även Holger Frykenstedt, *Atterboms livs- och världsåskådning i belysning av den transcendentala idealismen*, del 2 (Lund, 1952), s. 281f. Jfr också Jan Arnald, "'En falsk teori'. Från Atterbom till Almqvist" i *Aiolos*, nr 1 (1995).
- 35 Komm., s. 464.
- 36 Albert Nilsson, *Kronologien i Stagnelius diktning*, Skrifter utgivna av svenska litteratursällskapet 26 (Uppsala, 1926), s. 82f. Jfr Bergsten, 1966, s. 70.
- 37 Kapitlet "Stagnelius religionsfilosofiska åskådning" i Bergsten 1966, s. 59–79. Vidare behandlas texten i Nilsson, 1916, s. 316–322. I "Att läsa Stagnelius idag", *Vår lösen*, nr 1, 1995, s. 29f., lyfter Anders Olsson och Mona Vincent fram några passager ur texten som "en sorts kondensat" av Stagnelius' författarskap. Ur ett djuppsykologiskt perspektiv diskuteras de filosofiska uppsatserna slutligen också i Sjöholm, 1996, s. 55ff.
- 38 Bergsten, 1966, s. 71.
- 39 Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter*, Svenska författare utgivna af Svenska Vitterhetssamfundet III, del 1–4, utg. Fredrik Böök (Stockholm, 1911–19) [= SS] Här: del 4, s. 316f.
- 40 Jfr Böök, Komm., s. 466.
- 41 Citerat från Frykenstedt, s. 225.
- 42 Cederblad, 1923 a, s. 177.
- 43 Svante Nordin har kommenterat skillnaden i grundton mellan författarna i *Romantikens filosofi. Svensk idealism från Höijer till hegelianerna* (Lund, 1987), s. 91ff.
- 44 Paul de Man, "The Rhetoric of Temporality" (1969) i *Blindness and Insight*, 2nd rev. ed. (Minneapolis, 1983), s. 188f.
- 45 *Ibid.*, s. 207.
- 46 SS, del 4, s. 317f.
- 47 *Ibid.*, s. 318.
- 48 Jfr Fischer, s. 17ff.
- 49 Bergsten, 1966, s. 75.
- 50 C. W. Böttiger, "Minne af Erik Johan Stagnelius" i *Svenska akademiens handlingar ifrån 1796*, del 47 (Stockholm, 1872), s. 156.
- 51 Böök, 1919, s. 414. Bööks negativa värdering består, för att inte säga förstärks, i hans senare arbeten. I biografen från 1954 talar han om skräckromantiken som "glömskans rus", "som överväldigade honom rent

- stoffligt, materiellt och bokstavigt". "Den estetiska friheten var given till spillo, han behärskades av [...] 'nattliga demoner' [...], av de absurda, makabra, förvirrade tvångstankarna." Fredrik Böök, *Stagnelius. Liv och dikt* (Stockholm, 1954), s. 189f.
- 52 Idem, 1919, s. 410.
- 53 Vinge, 1986, s. 87.
- 54 *Riddartornet* finns i *SS*, del 4, s. 153–209. Den renskrift som uppenbarligen har förelegat är ej bevarad och Bööks utgåva grundar sig på Hammarskölds. Utifrån de bevarade koncepten har Nilsson daterat dramat till 1821–23 (Nilsson, 1926, s. 81). Jag citerar i löpande text till (akt: rad).
- 55 Böök, Komm., s. 414. Stagnelius' bekantskap med den populära romanlitteraturen, företrädd på de kommersiella lånebiblioteken, har Elisabeth Tykesson kommenterat i *Rövarromanen och dess hjälte*, diss. (Lund, 1942), s. 127, där hon särskilt vill sammanställa *Riddartornet* med rövarromanen *Marillos* andetorn.
- 56 Jfr Eino Railo, *The Haunted Castle. A Study of the Elements of English Romanticism* (London & New York, 1927), s. 267–281. Railo gör emellertid inga försök att förstå motivet som annat än ett "pathological feature" i romantiken (s. 279). För övrigt är även namnen som Vinge påpekat genretraderade (Vinge, s. 87) – namnet Mathilda förekommer t.ex. i båda de skräckromantiskt förebildliga romanerna *The Castle of Otranto* (Horace Walpole, 1764) och *The Monk* (Matthew Gregory Lewis, 1796). Påpekas kan också att Stagnelius redan i den tidiga (1818 renskrivna) dikten "Mathilda" i skräckromantiska ordalag skriver om ett kärlekspar Mathilda och Ludvik (*SS*, del 1, s. 77f.).
- 57 I uppsatsen "Incest as a Romantic Symbol" i *Comparative Literature Studies*, volym 2 (1965), s. 42 konstaterar Peter L. Thorslev att incestmetat varit populärt i de flesta av den västerländska litteraturens skeden – "But it is probably safe to say that in no period has there been so widespread and intense an interest in the theme of incest as in the late eighteenth and early nineteenth centuries, particularly in Germany and England." Thorslevs utläggning över fenomenets innebörd tycks dock alltför svepande för att ha någon relevans för *Riddartornet*: förälder-barn-incesten skulle helt enkelt gestalta "the sense of the past as being parasitic upon the future" (s. 47).
- 58 Georg Nordensvan, *Svensk teater och svenska skådespelare från Gustav III till våra dagar*, del 1 (Stockholm, 1917), s. 163ff. Stagnelius refererar för övrigt till Kotzebueuppsättningar av dikten "Ack, hvad jag hatar den man", *SS*, del 1, s. 212.
- 59 Böök, 1919, s. 414.
- 60 *Ibid.*, s. 413.
- 61 Sven Cederblad, "Corregios San Sebastian och änglakören i Stagnelii drama *Riddartornet*" i *Samlaren* 1920, s. 141–166.
- 62 Vinge, s. 89.
- 63 Lysell, 1993, s. 395.
- 64 *Ibid.*, s. 393.
- 65 Böök, 1919, s. 413.
- 66 Engdahl, 1986, s. 154f.
- 67 de Man, s. 199.
- 68 *Ibid.*, s. 202.
- 69 Liknande pseudoklassiska drag hos Stagnelius' naturskildringar är rikligt belysta i Sten Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*, diss. (Stockholm, 1961), fr.a. i kapitlet "Alexandrindiktning. Stagnelius och Oxenstierna", s. 185–238.
- 70 Lysell, 1993, s. 393.
- 71 Böök, Komm., s. 416.
- 72 *Ibid.*, s. 415.
- 73 *Riddartornets* olycksbådande drömmar som en genre-mässig konvention kommenteras av Yvonne Leffler, *I skräckens lustgård. Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, diss. (Göteborg, 1991), s. 51.
- 74 Lysell, 1993, s. 403.
- 75 Med fördel kan flickorna betraktas som illustration av Schillers bekanta begreppspar naiv-sentimentalisk. "Der Dichter, sagte ich", skriver Schiller, "ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter." Friedrich von Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung i Schillers Werke*, Nationalausgabe, del 20:1, hrsg. v. Benno von Wiese (Weimar, 1962), s. 436.
- 76 Det efterklassiska dramats sätt att arbeta med upprepning, ledmotiv, bildkedjor och kontrasteringar uppmärksammas av Volker Klotz i *Geschlossene und offene Form im Drama* (München, 1960), ssk. s. 106ff., och diskuteras av Ulla-Britta Lagerroth, "Almqvist och scenkonsten" i *Perspektiv på Almqvist*, red. Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg ([Stockholm], 1973), s. 248. – Spegelmetaforiken och det manliga jagets 'spekulära struktur' spelar för övrigt en viktig roll i Sjöholms Stagneliusavsnitt i avhandlingen *Föreställningar om det omedvetna*, där den emellertid har en specifik psykoanalytisk funktion. Jfr t.ex. studien av "Afsked till lifvet", Sjöholm, s. 100ff.
- 77 August Langen, "Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung" i *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1940. Benjamin Goldberg påvisar emellertid i sin studie av spegelmetaforikens historia (kapitlet "Ancient and Medieval Europe. The Figurative Mirror" i *The Mirror and Man* (Charlottesville, 1985), s. 112–134) hur bilden redan från början präglas av en stark ambivalens: den platonska tanken på verkligheten som en dunkel spegelbild genomsyrar även tidiga kristna skrifter.
- 78 Langen, s. 273.
- 79 Sven Cederblad, "Lidner och Stagnelius" i *Samlaren* 1916, s. 60.
- 80 Som Lysell har påpekat har en stor del av den kritik som riktats mot Stagnelius' dramatik en anakronistisk karaktär, i det att den förutsätter den naturalistiska teatern. Lysell, 1993, s. 405.
- 81 Dotterns skilsmässa från modern som (gnostisk) bild för "själens skilsmässa från det himmelska självkollektivet" diskuteras av Geo Widengren i "Gnostikern Stagnelius", *Samlaren* 1944, s. 147f. Widengren hänvisar särskilt till dikten "Brudgummen", *SS*, del 2, s. 317.

- 82 Rheinfels' berättelse avslöjar också, att han älskar Mathilda såsom *stum*: "Som en Seraph i himlens blomstergårdar, / Gudomligt mild, du satt, med purpurkinden / Mot handen sänkt, stum, drömmande, allena." (II:226ff.)
- 83 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris, 1980).
- 84 Paradoxalt är förstås, att Mathilda med ord uttrycker att hon inte kan tala, bara gråta – repliken får därmed mer karaktär av retorisk gest än ärlig bikt. Förhållandet är typiskt för Stagnelius' dramatik: tilliten till de sceniska tecknen är ofta liten, vilket inte gör dramerna omöjliga att uppföra (vilket har föreslagits) men däremot ger dem en uttalat *språklig* karaktär. Stagnelius' dramatiska verk uppvisar en upptagenhet av själva språket som medium.
- 85 Vinge, s. 89f. samt Lysell, 1993, s. 394f.
- 86 Lysell, 1993, s. 395.
- 87 Böök, 1919, s. 413.
- 88 SS, del 4, s. 325. Jfr också s. 317: "Den sinnliga kärleken är ett försök att realisera det omöjliga; den är fenomenmänniskans dåraktiga sträfvande att blifva Gud."
- 89 Goldberg, s. 122. Det äldsta belägget på denna uppfattning av speglingen som syndig finner Goldberg för övrigt i en berättelse hos Seneca om en man Hostius, "who satisfied his inordinate lust by the use of mirrors". Ibid., s. 113.
- 90 Jfr t.ex. Nilsson, 1916, t. ex. s. 305: "Liksom Schelling tar Stagnelius steget fullt ut från platonismen in i den Böhmeska spekulationen." Jfr också s. 316: "Såsom vi skola se, visar Stagnelius egendomliga lära om fallet och kärleken många beröringspunkter med den platonsk-schellingiska teosofien och den böhmeska mystiken."
- 91 Langen, s. 276.
- 92 Cederblad, 1916, s. 61 samt Böök, Komm., s. 417 samt 1919, s. 411f.
- 93 Till exempel i de bägge lantmännens dialog i fjärde aktens början.
- 94 Just ett metaforiskt bildspråk som realiseras i sakplanet har Engdahl studerat hos Almqvist. Engdahl skriver, att "i Almqvists text tar dessa metaforer plats i själva det sceniska rummet – i 'fiktionen' och inte i bildspråket." Engdahl, 1986, s. 190.
- 95 En sådan cirkelstruktur är naturligtvis påtaglig i en atisk tragedi som *Kung Oidipus*. I den tyska romantiska teoribildningen förknippas också det nya begreppet 'tragisk irony' med just detta drama. Jfr Ernst Behler, "The Theory of Irony in German Romanticism" i *Romantic Irony*, ed. by Frederick Garber (Budapest, 1988), s. 46.
- 96 Jfr Margret Dietrich, *Europäische Dramaturgie im 19. Jahrhundert* (Graz & Köln, 1961), s. 20–25.
- 97 Ibid., s. 27; jfr också s. 76. I ett svenskt perspektiv har frågan behandlats av Lagerroth, 1973, s. 247.
- 98 Den starka metafor Mathilda här åberopar har djupa rötter i den västerländska kulturen och signalerar naturligtvis den djupaste förbundenhet mellan jordiskt och himmelskt. Ernst Robert Curtius har grundligast studerat bildkomplexets framväxt i kapitlet "Das Buch als Symbol" i *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948, 7:e uppl. Bern, 1969), s. 306–352. På svenskt område och i modern litteratur har Staffan Bergsten undersökt ämnet i kapitlet "Himmelsens bok", *Jaget och världen. Kosmiska analogier i svensk 1900-talslyrik*, Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum 4 (Uppsala, 1971), s. 69–84.
- 99 Peter Szondi, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie" i *Satz und Gegensatz. Sechs Essays* (Frankfurt am Main, 1976), s. 13. Se även Daniel Birnbaum, "Det romantiska fragmentet" i Novalis, *Fragment* (Lund, 1990), s. 147.
- 100 "Im Fragment wird nicht mehr das Nicht-Erreichte, das Bruchstück-Gebliene gesehen, vielmehr die Vorwegnahme, das Versprechen." Szondi, s. 13.
- 101 Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main, 1989), s. 308. Även de Man polemiserar mot Szondi i de Man, s. 219f.
- 102 Böttiger, s. 156.
- 103 Engdahl, 1986, s. 179.
- 104 Hos Peirce innebär interpretantens teckenkaraktär att varje tolkning vilar på en infinit regress, vars relativa stabilitet bara kan garanteras genom konvention och vana. Jfr Charles Sanders Peirce, "A Survey of Pragmaticism" i *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, ed. by Charles Hartshorne & Paul Weiss, del 5 (Cambridge, Mass., 1934), s. 334.
- 105 Engdahl har kommenterat spegelmetaforiken i dikten "Tingens natur" (SS, del 2, s. 116ff.) och menar att den står för "uppdelningen, avståndet från ursprunget, skillnaden som aldrig kan utplånas", en iakttagelse i linje med vilken *Riddartornet* väl låter sig läsas (Engdahl, 1986, s. 180). Även Vinge diskuterar spegeln som illusionssymbol, särskilt i dramatiken, i Vinge, 1998, s. 10f.
- 106 Nilsson, 1926, s. 81.
- 107 Böök, 1919, s. 404.
- 108 Jfr Lysell, 1993, ssk. kapitlet "Liljor i Saron – dialogen" s. 273–314. Se även Räftegård, s. 108, liksom Olsson, 1986, passim.
- 109 Se t.ex. Böök, 1919, s. 295 och Cederblad, 1916, s. 48.
- 110 Nils Gösta Valdén har kompletterat Bööks synpunkter med några iakttagna överensstämmelser mellan *Macbeth* och *Sigurd Ring* resp. *Wisbur* i "Om Shakespeare och Stagnelius" i *Svensk Litteraturtidskrift*, nr 34 (1971), häfte 2, s. 36ff. Shakespeareinflytandet på Stagnelius' skräckromantiska dramer har framhävts av Räftegård, s. 110ff.
- 111 Handskriften är försvunnen; dateringen, som vilar på inre kriterier, är Bööks, se Böök, 1919, s. 290f. Dramat finns i SS, del 4, s. 59–123. Jag hänvisar i löpande text till (akt:rad).
- 112 Böök, 1919, s. 302ff.
- 113 Lysell, 1993, s. 391ff.
- 114 Hos Ling, i vars *Agne* gestalten har sitt ursprung (jfr Böök, 1919, s. 300), är Huld emellertid blind. Per Henrik Ling, *Agne. Sorgespel* (Lund, 1812), s. 67.
- 115 Engdahl, 1986, s. 158.

- 116 Bööck, 1919, s. 304 samt Erik Wallén, *Nordisk mytologi i svensk romantik* (Stockholm, 1918), s. 119. Bööck har velat förklara den mytiska knappheten med inflytande från Geijer, som i *Iduna* hade pläderat för ett mer restriktivt användande av den fornnordiska gudaapparaten (Bööck, 1919, s. 304). Bööck tycks mig bortse från den grundläggande betydelse den sekulära världsbilden har i dramat – att Geijer förespråkar försiktighet med myterna har sin bakgrund i hans mening att den nordiska hjälteandan är huvudsaken och inte den yttre gestalt hjälteskildringen tar sig. (Erik Gustaf Geijer, "Betraktelser i afseende på de Nordiska Mythernes användande i skön konst" i *Iduna. En skrift för den Nordiska Fortidens Ålskare*, häfte 7, 1817.) För Stagnelius sammanhänger emellertid gudsövergivenheten med en världsbild som i stället låter hjälten abdikera. "En dröm är storheten, en rök berömmet" (III:339) kan Wisbur säga, men knappast en geijersk hjälte.
- 117 Den religionshistoriska betydelsen av centrummetaforen vid skapande av ett samhälle och dess mytologi har Mircea Eliade påvisat i *Le sacré et le profane* (1957) ([Paris], 1965), s. 38–47.
- 118 "Lugn är den eviga, hulda Naturen, / Andas blott njutning och väl. / Men bland de yrande menskorna rasa / Fejderna, brotten och qvalen." (V:77ff.)
- 119 *SS*, del 4, s. 325 – jfr ovan s. 24.
- 120 *Sigurd Ring* bjuder på intrikata textkritiska problem, som inte är alldeles lätta att ta ställning till. Dramat finns inte bevarat i sammanställt form – allt som finns är elva konceptblad och fragment vilka i olika omfattning innehåller partier av det drama som sedan färdigställt av forskarna. Ingen handskrift innehåller mer än motsvarande två akter och de flesta betydligt mindre. Det är alltså berättigat att säga, att *Sigurd Ring* är ett drama som bara existerar i sin reception. Hur har då forskningen handskrats med dramat? Bööcks utgåva i Vitterhetssamfundet från 1915 utgör en interpolation av samtliga elva handskrifter. Denna utgåva mötte emellertid viss kritik, och i uppsatsen "Kompositionen i Stagnelius' 'Sigurd Ring'" (*Samlaren* 1927) pekade Ivar Thorén på att Bööck inte fullödigt tolkat en handskrift, som i själva verket visade sig innehålla argument för en omgruppering av scenerna i akt 4 och 5. Bööck accepterade emendationen och införde den i sin stavningsmoderniserade utgåva från 1957. Den tunna forskning som har ägnats dramat efter 1957 har emellertid inte följt Bööcks modifierade ställningstagande: Lysell använder – utan vidare kommentarer – den äldre utgåvan av dramat. Det kan finnas argument, inte minst receptionshistoriska, för ett sådant val, som dessutom innebär att man kommer undan modernstavnningen. Dock tycks det mig svårt att gällande ett verk som med nödvändighet är eklektiskt låta Bööcks tillfälliga försumlighet auktorisera en annan utgåva än den, som den konsekventa eklekticismen ger oss. I fråga om detta drama tar jag alltså ställning för den stavningsmoderniserade utgåvan (Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter*, utg. Fredrik Böök, del 4 (Malmö, 1957), i vilken *Sigurd Ring* återfinns på s. 9–60. Utgåvan saknar radnumrering, varför hänvisningen i löpande text går till sida.
- En sådan tillkomsthistoria gör det naturligtvis svårt att i någon exakt mening datera dramat. Bööck håller det för att vara skrivet efter hösten 1817 (Bööck, 1919, s. 290) medan Nilsson menar att dramatets första version härrör från våren 1817 (Nilsson, 1926, s. 49). Bergsten har kort och gott 1817 (Bergsten, 1965, s. 29).
- 121 Bööck, 1919, s. 292ff.
- 122 Lysell, 1993, s. 396ff.
- 123 Bööck, 1919, s. 294f.
- 124 Engdahl, 1986, s. 167.
- 125 Eftersom Bööcks kommentar inte behandlar de olyckliga kärlekspar som Hilma refererar till kan det vara på sin plats att här kommentera deras ursprung. Habor och Signild, vilka båda begick självmord när deras kärlek förnekades dem, hör hemma i en östnordisk sagatradition och omtalas redan av Saxo Grammaticus. På svenskt område har sagan bevarats i ballader (se *Sveriges Medeltida Ballader*, utg. Svenskt Visarkiv, band 4:2 (Uppsala, 1996), nr 193 s. 294–318). Hjalmar och Ingeborgs tragiska kärlekshistoria berättas i *Qrvar-Odds saga* (se t.ex. *Altnordische Sagabibliothek*, del 2, hrsg. v. R. C. Boer (Halle a. S., 1892)).
- 126 Benjamin, 1974 b, s. 391f.: "Wenn dann im Tode der Geist auf Geisterweise frei wird, so kommt auch nun der Körper erst zu seinem höchsten Recht. Denn von selbst versteht sich: die Allegorisierung der Physis kann nur an der Leiche sich energisch durchsetzen. Und die Personen des Trauerspiels sterben, weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehn."
- 127 P. D. A. Atterbom, *Lycksalighetens ö. Sagospel i fem äfventyr*, del 2 (Uppsala, 1827), s. 427.
- 128 Fischer, s. 166ff.
- 129 Benjamin, 1974 b, s. 314.
- 130 Att använda runan som emblem för en ännu förborgad kunskap är för övrigt vanligt i nordisk romantik. Erik A. Nielsen menar, att runan gestaltar det hermeneutiska intresse som utgör ett typiskt karaktistikum för den romantiska perioden, och att detta intresse är 'sentimentalt' (i schillersk bemärkelse): "den, som er naiv, fortolker omverdenens tegn, mens den, som er sentimental, også fortolker den aktivitet, hvormed man fortolker omverdenens tegn". Nielsen, s. 53. Jfr också de "dunkla runor" i "Än blomstrar hjärtats vår" (*SS*, del 2, s. 217) om vilka Malmström skriver att de kan "associeras med den svårtyddhet och det mörker som enligt Stagnelius kännetecknar människans situation i sinnevärlden". Malmström, s. 232.
- 131 Engdahl, 1986, s. 158 resp. 159.
- 132 Bööck, 1919, s. 299.
- 133 Jeffrey N. Cox, "Romantic Redefinitions of the Tragic" i *Romantic Drama*, ed. by Gerald Gillespie (Amsterdam & Philadelphia, 1994), s. 156 resp. 157.
- 134 *Bacchanterna* finns i *Samlade skrifter*, a.a., del 4, s. 235–280. Handskriften är försvunnen och utgåvan baserar sig på originalutgåvan. Dramat saknar aktindelning, varför jag hänvisar löpande till rad.

- 135 Bök 1919, s. 455–484, Cederblad, ”Romantikern Stagnelius” i *Samlaren* 1923, Nilsson, 1916, s. 396–405, Bergsten, 1960, Lysell, 1993, s. 453–463, Olsson, 1982.
- 136 Olsson, 1982, s. 48 resp. Olle Holmberg, ”Stagnelius-problem” i *Samlaren* 1933, s. 164. Jfr också Bök, som skriver om *Bacchanterna*: ”Till formen är skådespelet en tragedi, men det finns i den inte ett spår av vare sig förtvivlan eller bitterhet.” Fredrik Bök, *Stagnelius än en gång* (Stockholm, 1942), s. 99.
- 137 Roland Lysell, ”Stagnelius’ ’Bacchanterna’, begäret och ’Olssons säck’” i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2, 1995, s. 77. Inlägget utgör i huvudsak ett klargörande efter vissa reaktioner på Lysells monografi, och tydliggör meningsskiljaktigheterna mellan Lysell och Olsson, ämnen jag inte finner anledning att behandla här.
- 138 Lysell, 1993, s. 462.
- 139 Jfr t.ex. Cederblad, 1923 b, s. 35f.: ”*Bacchanterna eller Fanatismen* [...] är skräckdramernas utpräglade motsats.”
- 140 Om användandet av Pan som typologisk förebild, se Bergsten, 1960, s. 146f.
- 141 Ibid., s. 142f., citatet s. 143. Bergsten anför t.ex. ställena där Orfeus kallas ”Apollons höge son” (63) och ”Det Siarn är, den höge, den åt solen / Kalliopé bland Pindens lagrar bar” (102f.), liksom när Gorgias hälsar Orfeus med orden ”Hell dig, Kalliopés och Ljusets Son” (153). Bergsten konstaterar emellertid också att det finns källor som vill hänföra orfismen och den mörkare dionysoskulten till samma ursprung, vilket i så fall skulle motivera den religionssyntes som dramat Orfeus gör sig till förespråkare för (ibid., s. 143f.).
- 142 Bök, 1919, s. 469. När Böks allt mer klassicerande och harmoniserande tolkning av dramat med tiden tar form, övergår han till att betrakta raden ”en skugga jorden är, ett spöke solen” som ”en stilistisk fläck, [...] ett återfall i det äldre manéret”. Bök, 1942, s. 99.
- 143 Bergsten, 1960, s. 122ff. et passim.
- 144 Olsson, 1982, s. 49.
- 145 Lysell, 1993, s. 463.
- 146 Ibid.
- 147 T.ex. av Bök i Komm., s. 447.
- 148 Benjamin, 1974 b, s. 343.
- 149 de Man, s. 207. Detta ”desire to coincide” uppvisar tydliga beröringspunkter med det ”désir du centre” som Jacques Derrida diskuterar i uppsatsen ”La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines” (i *L’écriture et la différence* (Paris, 1967), t.ex. s. 411). Just ett sådant begär efter centrum, som reglerar och begränsar meningens fria spel, har ju också såväl Wisbur som Rheinfels demonstrerat.
- 150 Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993, paperback ed. Berkeley, Los Angeles & London, 1994), s. 37f.
- 151 Ibid., s. 109.
- 152 Ibid., s. 106.
- 153 Atterbom, 1870 b, s. 97.
- 154 Ibid., s. 94: ”Deri, att idé och natur, dem vår reflexion och vår af denna reflexion förvirrade känsla söndrat, inom sjelfva natursferen visa sig försonade och ettvordna, – deri består skönhetens hemlighet; och hvilken definition man än må gifva på det sköna, så hänför sig dock enhvar innerst dertill, att det är en sinnebild af detta harmoniska ettvara.”
- 155 Atterbom, 1870 a, s. 87.
- 156 Ibid., s. 85.
- 157 de Man, s. 207.
- 158 SS, del 4, s. 317.