

# 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

# Recensioner av doktorsavhandlingar

Otto Fischer, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P.D.A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö* (Acta Universitatis Upsaliensis, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, 36). Stockholm 1998.

Avhandlingen inleds med ett kort referat av diskussionen mellan Hammarsköld och Palmblad i "Swensk Litteratur-Tidskrift" 1824 angående frågan, om Atterboms verk, "Lycksalighetens ö", är allegoriskt, som Hammarsköld menar, eller symboliskt, som Palmblad menar. Detta förde i Palmblads recension till en redogörelse för skillnaden mellan symbol och allegori, som Hammarsköld inte kände till eller i alle fall inte hade använt i sin recension av Atterboms sagospel. Läsaren introduceras därefter i den internationella forskningen om begreppen symbol och allegori, så som dessa begrepp hade använts i tyska texter omkring 1800 t.ex. hos Karl Philipp Moritz, Goethe, Schelling o.a. texter som Atterbom var helt förtrogen med. Ett speciellt problem är här den dåtida förvirrande inkonsekvensen i terminologin. Således används ordet allegori ibland i den traditionella retorikens betydelse som ett tecken som omskriver ett begrepp med en bild och som i tidens tyska estetik mer och mer ansågs som estetiskt mindervärdigt eller rentav opoetiskt. I andra texter, synnerligen i vissa romantiska texter används ordet allegori emellertid i en högre metafysisk betydelse, inte minst i förbindelse med medeltidens kristna konst. Detta allegoribegrepp kallas i avhandlingen för den spekulativa allegorin. Sagt något förenklat består skillnaden mellan de två bildformerna först och främst i, att symbolen är en autonom, i sig själv vilande bild, som inte primärt betyder, men som är idén, medan allegorin helt står i idéns tjänst och hämtar sin legitimation från det att betyda något annat än det den är. Ibland ingår de två begreppen i ett historiskt systematiskt sammanhang, t.ex. hos Schelling, där antikens spekulativa symbolbegrepp ställs gentemot den kristna medeltidens spekulativa allegoribegrepp. I sådana fall är de två begreppen inte bara estetiska begrepp, utan även historiska principer.

En viktig roll i avhandlingen spelar Atterboms bevarade konceptblad där han som sin ambition med sago-spelet talar om att framställa "Poesiens historia" och en "tragedi över sjelfva Poesien". Avvikande från och i ständigt diskussion med Holger Frykenstedt, som i undersökningar redan från 1950-talet hade lagt stor vikt vid konceptbladets anmärkningar, formulerar författaren re-

dan i inledningen av sin avhandling sin egen tes, som förknippar poesins historia och tragedi med de estetiska och historiska termerna symbol och allegori. Enligt denna tes utgör motsättningen mellan symbol och allegori ett överordnat tematiskt skikt i sago-spelet, som sägs att handla om dessa två begrepp.

En förutsättning för avhandlingens tes är naturligtvis, att Atterbom var förtrogen med tankegångarna omkring begreppen symbol och allegori. Denna fråga belyses i kapitel II med överskriften "Symbol och allegori i Atterboms poetik". Redan i Atterboms första skrifter spelar symbolbegreppet en viktig roll, men det är ännu i sitt innehåll diffust och oklart. Något liknande gäller för allegoribegreppet, som Atterbom i likhet med så många andra ibland använder i sin retoriska ibland i sin spekulativa bemärkelse. Författaren behandlar utförligt den ofta diskuterade frågan om Atterboms avhängighet av tyska tänkare, framför allt av Schelling, men också av Fr. Schlegel, Moritz och Solger. Avgörande är här påvisandet av, att den mogna Atterbom inte bara var fullt förtrogen med begreppen symbol och allegori i deras specifika betydelse, utan även med den "dialektiska utvecklingsgången i poesins historia", som det heter i avhandlingen. Därmed menas en utveckling från antikens mytologiska och symboliska konst över den kristna världens romantiska och allegoriska konst fram till en syntes som kommer att förverkligas en gång i framtiden. Detta är tankegångar som på den tiden inte var ovanliga i tyskt romantiskt tänkande och som är helt avgörande för avhandlingens tolkning av "Lycksalighetens ö."

Efter att på så sätt ha redogjort för de teoretiska förut-sättningarna kommer OF med tredje kapitlet fram till det, som man väl får kalla hans egentliga ärende: att tolka Atterboms sagospel i ljuset av de på samma gång estetiska och historiska begreppen "symbol" och "allegori".

I överensstämmelse med denna uppgift intresserar OF sig från början framför allt för textens tecken. Hyperboréen, landet i närheten av nordpolen där Astolf är konung, betraktas t.ex. som "ett semiotiskt tillstånd" (s. 80). Astolf lider enligt avhandlingens tes inte så mycket av Nordens kyla och mörker, utan hans missnöje bottnar i "en semiotisk problematik" (s. 81), då det hyperboreiska språket är alltigenom villkorligt och teckensystemets distinktioner inte har någon motsvarighet i verkligheten. Vad Astolf längtar efter är ett tillstånd där inkongruensen mellan tecken och betecknad är utplånad. Denna önskan förverkligas med Astolfs ankomst till Lycksalig-

hetens ö. Redan i dialogen mellan Astolf och Zephyr i första äventyret illustreras skillnaden mellan de två semiotiska ordningarna, ibland i humoristisk form, således när Zephyr utbryter: "Du är mig underlig med dina glorior! /Hvad bryr jag mig om Språkbeteckning, Last / Och om det Allegoriska? – Det ordet / Jag ännu aldrig hört i mina dagar" (I,111). Man måste beundra Atterbom, att han har förmått att avlocka även den allegoriska diskursen sådana humoristisk-ironiska tongångar, även om denna form för humoristiska självreflexioner i en text har sina förebilder, i t.ex. Tiecks komedier.

Författaren följer i sin fortsatta redogörelse textens kronologi och kommer därmed till sagospelets andra äventyr som försiggår på själva Lycksalighetens ö, altså i Felicias rike. Här ser författaren den mytologiskt-symboliska strukturprincipen fullt genomförd. Här härskar ett tillstånd av symbolisk skönhet, där betecknande och betecknat sammanfaller fullständigt, kulminerande i Felicia-figuren, som autonomt pekar in mot sig själv utan yttre syftning och som sådant motsvarar den symboldefinition, som i Goethetidens estetik ofta exemplifierades med antikens konst och mytologi. Astolf uppträder som recipient av denna i sig själv vilande, symboliska skönhetsvärld. Samtidigt utgör han som människa ett främmande element i denna omgivning, vilket bl.a. visar sig i hans sätt att uppleva och tolka öns bilder. Episoden med Niobeskulpturen intar i detta sammanhang en nyckelposition.

Atterboms virtuosa och mästerliga skildring av ett tidlöst elysium, en skönhetens och njutningens utopi och idyll går visserligen långt ut över det som behövs för att bara vara upptakt och förberedelse till lycksalighetens slutliga undergång. Författaren talar därför också om "en underlig disproportionalitet och motsägelsefullhet" (s. 135) och rekommenderar en dubbel läsning av texten, både som idyll och som tragedi. Disproportionaliteten och därmed det relativt händelsefattiga i de två första äventyren förklaras med, att det inte är själva händelseförloppet som är den dramatiska motorn i texten, utan kontrasteringen av de två estetiska principerna, den symboliska och den allegoriska.

Denna kontrastering träder fram tydligare i tredje äventyret i takt med att det problematiska i lycksalighetstillståndet avslöjas analytiskt. En styrande roll i denna blottläggning spelar Nyx, den gamla natten som är Felicias moder. Läsaren begriper nu, att lycksalighetsmytologin inte alls är autonom och absolut. Den har bakom sig och över sig en annan, överordnad mytologisk krets, representerad av Nyx och hennes barn som i sin tur är underordnade skaparen, kallad "den hemliga". Därmed introduceras i texten en ny transcendent ordning som i synnerhet mot sagospelets slut mer och mer får kristen karaktär. Samtidigt framträder denna hittills dolda transcendens som en ny semiotisk princip, illustrerad av

det konturlösa och gränsupplösta i Nyx-gestalten, starkt avvikande från den plastiskt åskådliga och skarpt konturerande principen som hittills hade karakteriserat figurerna på Lycksalighetens ö.

Under Astolfs återkomst till Hyperborén i fjärde äventyret konstaterar han, att han under de 300 åren han har varit borta, har blivit föremål för olika mytbildningar. Till dessa hör den såkallade bergtagningsmyten, känd från folksagan och den tyska romantikens litteratur, men också från Tasso, Calderon o.a. Viktigare än likheterna med denna myt är dock den principiella skillnaden, som understryks även i Atterboms text och som också framhålls i avhandlingen. Upplysande för sagospelets bildstruktur är i fjärde äventyret den scen där Astolf konfronteras med sin egen gravskulptur. Denna scen tolkas som ett exempel på ett dualistiskt teckenförhållande, helt motsatt den symboliska representationsformen på Lycksalighetens ö, där det betecknade var närvarande i och identiskt med tecknet självt. I scenen med gravskulpturen däremot visas drastiskt ett tecken, som är karakteriserat av det betecknades frånvaro och snara död. Detta omtalas i avhandlingen som en "tecknets tragedi" (s. 161), iscensatt av Atterbom.

Astolf är nu död. Hans lik ligger framför den förtvivlade Felicia, öns lycksaligheter förintas och i stället håller allegoriska personifikationer som Tiden och Avunden sitt triumferande intåg, tills dess att Nattens drottning, Nyx, tar reda på läget. Avslutande förklarar Nyx för oss, att Felicias verklighetsuppfattning och kärlek till Astolf berodde på en illusion; Felicia förväxlade jordelivets skuggbilder med den andens sanna verklighet som på jorden bara visar sig flyktigt och temporärt. Efter Nyx' platoniserande lektion, som enligt OF innehåller "allegorins estetiska teori" (s. 168), följer den allegoriska tablå som avslutar hela sagospel.

Innan avhandlingen själv slutar, följer med utgångspunkt i den döde Astolf som ett allegoriskt tecken en exkurs om Walter Benjamins, Paul de Mans och den tyska romantikens allegoribegrepp. Övertygande visas inte bara, att Fr. Creuzer och Solger i väsentliga delar föregrep Benjamin och de Man, men också att de Mans dekonstruktion av romantikens symboleftersträvande redan hade realiserats i Atterboms sagospel.

I en sista, ganska utförlig, men respektfull polemik mot Holger Frykenstedt upprepar OF därefter sin uppfattning, att Atterboms sagospel inte innehåller en kronologisk framställning av poesins historia, utan inskränker sig till att kontrastera hendendom och kristendom, symbol och allegori, i överensstämmelse med den dialektiska historieprocess Atterbom hade lärt känna hos Schelling och andra tyska filosofer och författare. Som tesen i denna dialektik betraktar OF den symbolisk-myntologiska strukturen på Lycksalighetens ö, antitesen är då den upplösning av de symboliska tecknen till förmån

för de allegoriska som avslutar sagospelet. Syntesen däremot blev inte förverkligad, och därför framträder sagospelet som en "Fantasins tragedi". Avslutande betonar OF sagospelets experimentella karaktär, och kallar det en estetik där Atterbom reflekterar över skönhetsens och det konstnärliga tecknets problematik. "Lycksalighetens ö" är med andra ord ett konstverk som reflekterar över sitt eget väsen.

Man skulle kunna få intrycket, när man läser denna avhandling, att begreppsparet symbol/allegori som två principiellt olika, ja kontrasterande bildformer var allmänt utbrett och allmänt accepterat i den tyska romantiken, men så var det faktiskt inte. Den förste, som terminologiskt och innehållsmässigt skilde de två begreppen åt, var Goethe i avhandlingen "Über die Gegenstände der bildenden Kunst" (1797). Här finner vi redan det nya symbolbegreppet, som skulle bli så viktigt för Schelling och andra. Året efter kom Schelling som professor till universitetet i Jena, delvis på Goethes initiativ. Under de följande åren hade Goethe och Schelling ett intensivt meningsutbyte, dels i Jena, där Goethe ofta arbetade i de naturvetenskapliga laboratorierna, dels i Weimar, som ju bara ligger ett par mil från Jena. I kretsen omkring Goethe, bland hans så kallade Weimarer Freunde, samlade omkring tidskriften *Die Propyläen*, blev skillnaden mellan symbolen, som man först och främst såg förverkligad i den antika konsten och mytologin, och den föraktade, retoriskt-konventionella allegorin snart en viktig del av det estetiska tänkandet. Påfallande är det emellertid, att ingen av de romantiker som då förtiden vistades i Jena, t.ex. bröderna Schlegel, Novalis, Tieck o.a., accepterade denna av Goethe introducerade skillnad – med Schelling som det enda undantaget. Jag inskränker mig till bara ett exempel på romantikernas avvisande hållning, en recension av A.W. Schlegel (1809), riktad mot Goethes vän, Heinrich Meyer: "Hr. Meyer sucht der Verwirrung abzuhelfen durch den aufgestellten Unterschied zwischen Allegorie und Symbol, worüber schon in den *Propyläen* Manches beigebracht worden ist, das Erwägung verdient. Doch zweifeln wir, ob es gelingen werde, durch diese fremden Wörter die in der Tat etwas verwickelte Sache ins Klare zu setzen."

Med Jena-romantikerna delade Schelling däremot den höga värderingen av den kristna medeltiden och deras uppfattning, att kristendomens avlösning av den antika kulturen var den viktigaste epokbildande händelsen i mänsklighetens historia. Han övertog också det kristet-metafysiska allegoribegrepp som Friedrich Schlegel skarpt skilde från den retoriska allegorin, utan att Schlegel använde någon egen term för den spekulativa allegorin. Detta sista har OF gjort reda för i sin avhandling.

Karakteristiskt för Schellings kombinatoriska tillvägagångssätt som filosof var att han förband Goethes skillnad mellan symbol och allegori med romantikernas

skillnad mellan den antikt-klassiska och den kristet-romantiska kulturen. Antikens naturbundna symbolik och kristendomens transcendentrelaterade allegori blev således i Schellings system inte bara estetiska, utan även historiska kategorier. En förutsättning för att detta system skulle kunna fungera var emellertid en dialektisk jämbördighet mellan begreppen symbol och allegori, som skulle kunna motsvara de historiska epokerna antiken och kristendomen. En sådan jämbördighet mellan de två begreppen fanns inte hos Goethe. Schellings problem var, att han i likhet med Goethe och Moritz var benägen att värdera den symboliska konsten i antiken som höjdpunkten i konstens historia. Därmed råkade Schelling in i ett dilemma, som t.ex. visar sig i hans 1803 publicerade Dante-upsats. Här ställer han frågan, om Dantes diktning är symbolisk eller allegorisk och besvarar frågan på följande karakteristiska sätt: "Er muss allegorisch sein, und ist es auch wider seinen Willen, weil er nicht symbolisch sein kann." Förankrad i en kristen kultur kunde Dante enligt Schelling bara skapa en allegorisk, inte en symbolisk konst.

En reflex av denna problematik ser man i OFs avhandling. På sidan 108 jämförs den första beskrivningen av Felicia i "Lycksalighetens ö" med Atterboms beskrivning av Raphaels heliga Cäcilia i hans "Minnen från Tyskland och Italien", 3. april 1818. Bägge, Felicia och Cäcilia, framträder med samma sublimes gest (den mot himlen vända blicken); övertygande visar OF, hur det transcendentala oändlighetsperspektivet avvisas i Felicia-scenen i "Lycksalighetens ö." Felicia är ju den immanenta skönhetsens integrationscentrum och därmed en "symbol". Omvänt ser Atterbom i sina reseminnen från Italien Raphaels Cäcilia som "den jordiska skönhetsens högsta culminationspunkt i religionens, resignationens, nådens, hoppets, odödlighetens skimmer", och Atterbom tillfogar: "allt detta skådar man förenadt och uppenbaradt i Christendomens Psyche, i denna himmelska Cäcilia." Raphaels Cäcilia motsvarar som "Christendomens Psyche" helt kraven till den "spekulativa allegorin". Karakteristiskt nog hänvisar Atterbom också i denna bildbeskrivning till Friedrich Schlegels tidskrift "Europa" (s. 385). Denna skillnad mellan de två bildbeskrivningarna verkar således vara helt i överensstämmelse med tesen om den historiska dialektiken i "Lycksalighetens ö". De två bilderna, Atterboms Felicia-bild och hans beskrivning av Raphaels Cäcilia-bild, illustrerar på sätt och vis skillnaden mellan den antika symbolen och den spekulativa, kristna allegorin. I tidskriften "Propyläen" tolkade Goethe emellertid Raphaels Madonna-bilder som symboliska bilder, uttryck för en naturföreteelse och något allmänt mänskligt. Han avvisade uttryckligen att tolka dem kristet transcendentalt. Goethe kunde utan förbehåll beteckna Raphaels konst som symbolisk, då han ju inte som Schelling och Atterbom var bunden

vid ett system, där bara antikens konst var symbolisk och den kristna konst, som ju måste omfatta Raphael, var allegorisk. Inte desto mindre karakteriserade Schelling i "Philosophie der Kunst" Raphaels Cäcilia som symbolisk: "So ist das Bild der heiligen Cäcilia... nicht ein allegorisches, sondern ein symbolisches Bild, da es eine von der Bedeutung unabhängige Existenz hat, ohne die Bedeutung zu verlieren." Denna karaktäristik är helt i överensstämmelse med Schellings symboldefinition i "Philosophie der Kunst", men strider absolut mot den dialektiska historieuppfattningen i samma verk enligt vilken den kristna konsten som sagt inte kan vara symbolisk. Om OF har rätt i sin anmärkning sidan 218, not 61: "Också för Atterbom framstod Raphaels måleri som ett framstående exempel på symboliskt måleri", verkar det, som om Atterbom hade följt mästaren Schelling in i denna uppenbara självmotsägelse, för Atterbom hade ju i sina reseminnen, som vi såg, beskrivit Raphaels heliga Cäcilia som den kristna transcendensens allegori. Detta problem har tyvärr inte uppmärksammats i OFs avhandling.

På sitt konceptblad till "Lycksalighetens ö" skrev Atterbom bl.a.: "Mitt poem är Poesins Historia, ända till den punkten, der Poesin antingen måste tilintetgöra sig sjelf, eller också upplyfta sig till Religion." Denna anmärkning har sysselsatt Atterbom-forskningen ganska mycket och spelar också en viktig roll i den föreliggande avhandlingen. Avvikande från Holger Frykenstedt ser OF framställningen av poesins historia i Atterboms sagospel koncentrerad på konflikten mellan hedendom och kristendom, mellan symbol och allegori. Den symboliska principen, som karakteriserar antikens konst och mytologi, råder enligt avhandlingens tes också på Felicias ö. Man skulle därför kunna tro, att sagospelets ö skall förstås som identisk med den antika kulturen. Det är emellertid inte författarens mening. Det skulle också bli ganska svårt att påvisa. Det rör sig därför snarare om en slags typologisk identitet, en manifestation av samma estetiska princip. I så fall innehåller avhandlingen emellertid en del "oförsiktiga" formuleringar som lätt skulle kunna vilseleda läsaren i denna inte oviktiga fråga. På sidan 122 t.ex. omtalas Astolf som representant för den moderna världen och hans uppehåll på Felicias ö som "experimentet att låta en modern människa konfronteras med antikens absoluta skönhet." Formuleringen är åtminstone tvetydig och låter sig läsa som om Lycksalighetens ö är antiken redivivus. Ännu "farligare" verkar formuleringen på sidan 168, där det om sagospelets slut heter: "Vad som skildras är den antika mytologins och den symboliska konstens undergång; vi står vid slutet av det första kapitlet i poesins historia." Läser man detta yttrande ordagrant, måste man komma till det resultatet, att "Lycksalighetens ö" skall förstås som en historisk framställning av den antika kulturen och dess undergång

– och det är som sagt inte författarens avsikt.

I sin förut omtalade recension i Svensk Litteratur-Tidning 1824 skriver Palmblad om Felicia-figuren i ljuset av skillnaden mellan allegori och symbol: "En Allegori... uttrycker blott ett enda begrepp; men Felicia är ej blott en personifikation af Lycksaligheten: man kunde lika väl säga, att hon wore Phantasien, eller Naturens Drottning, eller till och med Sinnligheten i sin skönaste, läckraste och mest förädlade skapnad. Ställ henne i en annan dikt, och man skall icke märka att hon är annat än ett människobarn: man skall åtminstone ej påstå, att hon är ett wandrande logiskt begrepp." I fortsättning av Palmblads tankegång och med hans egen terminologi måste man konkludera, att Felicia-figuren inte är en allegori utan en symbol; hon betyder, vad hon är, och hennes varande är olösligt förbundet med hennes levande individualitet. Om man lägger fast henne på ett begrepp eller på en enda kvalitet, riskerar man inte bara att allegoriserar en symbolisk figur, utan faran för en feltolkning av texten ökas. Denna fara verkar ganska överhängande på sidan 123 i avhandlingen. Här refereras först följande verser av Spinarosa, sjungna om Felicia till hennes lov: "Den väna hjesan lutar hon till ingen makes bröst;/ Hon är sig Allt: sin verld, sin fröjd, sin saknad och sin tröst." OF kommenterar dessa rader så här: "Här görs avståndet mellan människan och gudinnan pågående tydligt; i synnerhet fäster man sig vid hur Felicia, den absoluta skönheten, framställs som ett fullkomligt slutet och självtillräckligt system." För en isolerad betraktelse av de citerade verserna tycks OFs kommentar träffande, men sett i sagospelets större sammanhang är det inte så. Scenen med de citerade verserna äger ju rum, innan kärleken mellan Felicia och Astolf har realiserats. Efter kärlekens genombrott är Felicia absolut inte sig själv nog och inte alls "ett slutet och självtillräckligt system." Hela hennes tillstånd och hennes existens ändrar sig då radikalt, och hon framträder mer och mer som en älskande kvinna med drag av Biedermeier-tidens borgerliga kvinnouppfattning och könsrollsmönster, såsom när hon till sin Astolf utbryter: "Du är min älf, och jag den lilla bäcken/ Som störtar ned från bergen till sin vän, den mäktigare." Spinarosas ord om henne: "Den väna hjesan lutar hon till ingen makes bröst", ersätts nu så att säga av Felicias egna ord, där hon omtalar sig själv i tredje person: "Hon tackar honom, att försvinna få/ Inom hans hjeltefamn, och lefva så."

Den radikala förändringen i Felicias livshållning i och med kärleken till Astolf förefaller också intressant med hänsyn till figurens symboliska kvaliteter. Innan Astolf kom till ön och därmed in i hennes liv, var kärlek för Felicia ett rent litterärt fenomen, något hon bara kände till från poesin. Bara människorna och änglarna blev det förunnat "att lefva det som vi blott sjunga om", förklarar Felicia för sina nymfer. Med Astolfs ankomst till

ön träder kärleken från poesins värld in i Felicias liv. Därmed utlöses sagospelets etiska och religiösa problematik, som ju omfattar bägge de involverade. Inte bara Astolf är offer för det som händer, utan också Felicia som trots sin skuld ändå tilltalas av Nyx med ord som "Bedragna Dotter" och "mitt förförda barn". Hur viktigt det var för Atterbom att fasthålla den positiva mänskliga bilden av Felicia, framgår tydligt av andra upplagan av sagospelet 1854, som ju annars är starkt förkortad, men i det här fallet är utvidgad med Astolfs följande ord mot slutet av texten: "Felicia: O hulda inbegrepp/ av allt, vad gott, och skönt, och saligt är." Atterboms sagospel är utan tvivel också historien om den älskande kvinnan Felicia. Utan att figuren förlorar sin symboliska innebörd, lyckas Atterbom förläna Felicias individuella öde med en tragisk dimension, som inte strider mot konceptbladets bestämmelse av sagospelet som "en Tragedi över sjelfe Poesien."

I det tredje äventyret av "Lycksalighetens ö" arrangerar Felicias tjänor ett skådespel, som i sina huvuddrag återger handlingen ur den sextonde sången av Tassos "Gerusalemme liberata", den sång som skildrar, hur den av den sköna och trollkunniga Armida bedårade Rinaldo äntligen beslutar sig för att lämna Armidas ö och i kristendomens tjänst att följa ärans och pliktens bud. OF karakteriserar teaterepisoden som en "reflexionsinstans i sagospelets egen text" och analyserar träffande de tematiska banden mellan sagospelet och dessa partier ur Tassos epos, särskilt spegelmotivet. Man kan emellertid också se denna teaterepisod i ett större sammanhang, dels inom texten själv, dels intertextuellt.

Inom Atterboms text utgör Tassos kärleksspar, Rinaldo och Armida, senare en referensram för samtal mellan Astolf och Felicia. Felicias bitterhet över Astolfs beslut att återvända till jorden uttrycks t.ex. så här: "Hvad flod af fagra ord!/ Rinaldos like, härra honom...lätt/ Af Dig han öfverträffas; ja, ditt högmod Kan skryta af oändligt större seger:/ Armida kunde dö – jag kan det icke" (II,136). Senare korrigerar Felicia sig själv med orden: "Lef, Astolf lef, men likna ej Rinaldo" (II,139). Astolf protesterar mot den ständiga jämförelsen med Rinaldo och gör med rätta uppmärksam på skillnaden i Rinaldos och sin egen historia: "Jämför ej mitt förhållande med hans./ Han fångad var med list av en siren..." (II,139). Enligt Astolfs utläggning manades Rinaldo "af vaknad riddardyg." Själv tycks Astolf emellertid inte vara så långt ifrån liknande riddarseder, när han försäkrar Felicia, att hennes bild "högt på mina fanor fladdrande, den skall till mandom, visdom, kungadåd mig elda" (II,140). Likheten visar sig också i, att även Astolf, ehuru på andra premisser och under andra förhållanden, uppenbart liksom Rinaldo önskar att återställa balansen mellan "chevalerie" och "amor", mellan "ère" och "minne" i detta ords medelhögtyiska betydelse. Men i ljuset av det som

händer, efter det att han har kommit tillbaka till jorden, verkar det snarare som om Atterbom har gjort Astolf beredd att träda in i rollen som en ny Don Quijote.

Påfallande är det hur som helst, hur utpräglad Astolfs, Felicias och hennes nymfers litterära horisont är bestämd av det som Atterbom i Idunarecensionen 1820 kallade "riddarålderns poesi." När t.ex. Felicia första gången ser Astolf, ställer hon den för henne uppenbart naturliga och närliggande frågan: "Då är du ock en riddare, kannhända?" Hon besvarar själv frågan med ett Ja och jämför därefter Astolf med "Amadis af Gallien", altså huvudpersonen i den kända riddarroman, som utlöste en ström av efterlikningar och också påverkade Ariost, Tasso och Cervantes i hans Don Quijote. När Felicia därefter frågar Astolf om hans namn, är hennes reaktion på namnet lekfull, nästan flirtande, och ledsagat av följande litterära anspelningar: "Astolf! ett herligt namn! Med A det börjar, just liksom Amadis. Tänk om jag finge det infall, att din Oriana bli?" Astolf begriper strax den litterära anspelnings på Amadis' älskade, vilket tydligt framgår av hans reaktion: "Gud/gif mig kraft! Jag svindlar – mina sinnen – Jag quäfs."

Men bakom Felicia och hennes lekfullhet i förhållandet till namnet Astolf står Atterbom själv, som med namnet Astolf tycks driva med läsaren. Med sitt val av just detta namn till den manliga huvudfiguren placerade Atterbom nämligen sitt sagospel i den litteraturhistoriska kontexten, vi just har talat om. Astolf var – liksom Rinaldo – en viktig figur i Ariosts epos "Orlando furioso", en riddare och konung och som Atterboms Astolf även försedd med en bevingad häst, Hippogryphen. Både Astolf och hans Hippogryph fanns för övrigt redan i Bojardo's epos "Orlando innamorato" ("Den förälskade Roland"), alltså det epos som fick sin fortsättning med Ariosts "Rasande Roland". Liksom Atterboms Astolf beger också Ariosts Astolf sig med sin flygande häst ut på en längre luftresa, dock inte till någon lycksalighets ö utan till månen där Rolands förstånd låg gömt i en flaska. Så populär blev denne Astolf-figur i Italien, att någon även skrev en anonym parodi med titlen "Astolf borioso", den skrytande Astolf.

Det lilla vi vet om tillkomsthistorien av "Lycksalighetens ö" tyder på, att Atterbom redan från början konciperade sitt sagospel med denna litteraturhistoriska kontext i tankerna. Det visar t.ex. hans Tasso-översättning i Phosphoros 1810 "Armidas ö", den första Tasso-översättningen på svenska, och även dikten "Rinaldo" från samma år. Den nära förbindelsen mellan Atterboms sagospel och den romanska renässanslitteraturen i dess vidaste bemärkelse skulle träda fram ännu tydligare, om man analyserade verkets vers- och stroffermer och inte minst dess rika, ofta mycket traditionsbundna metaforik ur detta perspektiv.

I sin berömda Iduna-recension från 1820 omtalar At-

terbom flera gånger "riddarålderns poesi" som "i dikt och konst blev Europas nya romantik i synnerhet efter korstågen". I överensstämmelse med den tyska romantikens språkbruk kallar Atterbom här Tassos, Ariosts och Cervantes verk för "romantiska." Tassos romantiska "Gerusalemme Liberata" omtalas som "chevaleriets svanesång", romantiken hos Ariost som ett "fantaspel" som hos Cervantes kommer att parodiera sig själv. Avvikande från de tidiga tyska romantikerna skiljer Atterbom emellertid i sin recension skarpt mellan romantik och kristendom, t.ex. med följande anmärkningar: "All romantik, den må vara så oskuldsfull som helst, vistas dock och trivs blott inom kretsen av en förtrollning, över vilken kristendomens gudomliga tjusning är lika mycket upphöjd, som de av Moses verkställda underverken över de egyptiska hierofanternas mystifikation." Vi konstaterar, att Atterbom året 1820, alltså kort innan han skrev "Lycksalighetens ö", kontrasterar inte bara antiken och kristendomen, utan även romantiken och kristendomen. Romantik-begreppet är på väg att bli demoniserat som uttrycket "kretsen av förtrollning" visar. Liknande tendenser kan man under dessa år iakttaga i Tyskland, bl.a. hos Henrich Steffens, som Atterbom lärde känna under sin resa till Tyskland 1818 och som han under de följande åren hade en nära kontakt med.

I fortsättningen av Atterboms Iduna-recension skulle man kunna betrakta Felicias rike som Atterboms "fantaspel" inom kretsen av den förtrollning, som Astolf i början av sagospelet besvärjer med de berömda orden: "O! gåfves det en trolldom/ Som dränkte all vår nakna verklighet/ Så djupt i drömbild-verldens ocean/ Att ingen brygga nådde från vår jord/ Till diktens evigt sommargröna ö." Den icke-kristna trolldomen, inbyggd i denna fantasispel, skulle då vara mera hednisk "romantisk" än hednisk antik. Huvudtesen i den föreliggande avhandlingen: den symboliska strukturen i Felicias skönhetsrike, som slutligen förintars av en allegoriserande transcens, låter sig visserligen förena med denna tolkning. Däremot bringar en sådan tolkning oreda i den dialektiska historieprocess som Atterbom hade lärt känna hos Schelling och som han enligt avhandlingens tes skulle ha lagt till grund för sitt sagospel. Denna dialektiska historieprocess berodde emellertid i den tyska romantiken bl.a. på den enhet av det kristna och det romantiska, som Atterbom förnekade just innan han skrev "Lycksalighetens ö".

Om "Tecknets tragedi" kan man sammanfattande konstatera, att en så omfattande och exakt redogörelse för begreppen symbol och allegori i tysk och svensk estetik från slutet av 1700-talet till in på 1800-talet hittills inte har funnits på något nordiskt språk. Avhandlingens tes, som bygger på denna redogörelse, är djärv och genomförd med ett mod och en konsekvens, som man måste respektera, även om man inte kan vara enig på alla

punkter. Undersökningen är allt annat än präglad av den frustration som kommer till uttryck i Felicias ord om "Oändlig tydnings bittra Qval" (II,169). Tvärtom är författarens "oändliga tydning" buren av den äkta forskningens aldrig sinande vetgirighet, som kommer att verka smittande och inspirerande på framtida läsare.

Bengt Algot Sørensen

Maj Asplund Carlsson, *The Doorkeeper and the Beast. The Experience of Literary Narratives in Educational Contexts* (Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 33). Göteborg 1998.

Maj Asplund Carlssons doktorsavhandling är en så kallad artikelavhandling, som består av en sammanfattning ("kappa") och tretton publicerade verk i samarbete med andra forskare. Det finns vissa problem med att bedöma en artikelavhandling. För det första är det svårt att avgöra hur mycket av arbetet i en kollektiv publikation som är genomfört av varje forskare. Detta faktum avspeglar den grundläggande skillnaden mellan rent litteraturvetenskapliga och litteraturpedagogiska empiriska studier: litteraturvetenskapliga studier är i högre grad en individuell verksamhet eftersom de bygger på en enda, sammanhängande tankegång. Empiriska studier är oftast team-arbete, eftersom de är mycket tidskrävande och måste bygga på omfattande fältstudier och kanske jämföra resultat av experiment gjorda av olika forskare.

För det andra: publikationer kring samma projekt hänvisar till varandra. Det finns ingen klart formulerad beskrivning av det konkreta projektet, utan man måste som läsare sätta ihop bitarna till en helhet. Rapporterna från samma undersökning tar upp olika delresultat; däremot får man sällan någon sammanhängande, någorlunda heltäckande rapport kring en undersökning. Det begränsade omfånget på de enskilda rapporterna gör att de viktigaste och intressantaste resonemangen och slutsatserna känns alltför kortfattade och otillräckliga; det är någonting ofullbordat i dem.

Som litteraturvetare har vi fyra studieobjekt: texten, författaren, verkligheten och läsaren. Alla teorier, metoder och läsmodeller inbegriper på ett eller ett annat sätt dessa fyra objekt. Vid axeln författaren – texten finner vi alla möjliga biografiskt inriktade studier. Förhållandet text – verklighet behandlar litteratur som en direkt återspeglning av verkliga händelser, samhälleliga förhållanden, och så vidare. Detta är den mest traditionella inriktningen i barnlitteraturforskningen, som till exempel behandlar bilden av skolan eller familjen. De textcentrerade teorierna, som strukturalism, narratologi, intertextualitet och hermeneutik, befinner sig i snabb expansion, även internationellt, inte minst som reaktion på tidigare pedagogiskt och litteratursociologiskt inriktade studier.