

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 118 1997

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 Claes Ahlund (recensioner)

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,

Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 UPPSALA

Utgiven med stöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Redaktionen tackar de professorer i ämnet som verkat som referenter under en tvåårsperiod:

Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Eva Hættner Aurelius, Ulla-Britta Lagerroth och Thure Stenström.

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

ISBN 91-87666-12-x

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Gotab, Stockholm 1998

Almqvist og Mytepoesien

En analyse af de 3 Mythopoiesis-tekster, Guldfågel, Rosaura og Arctura, samt Skönhetens tårar og Sviavigamal med udgangspunkt i Almqvists definitioner og opfattelser af det mytiske

AV GUNILLA HERMANSSON

Når herr Hugo skal præsentere sin egen digtning, "Mythopoiesis", gør han tilsyneladende, hvad han kan, for at reducere den til et æstetisk falskspilleri. I imperialoktavudgaven af *Törnrosens bok* spiller Almqvist sine egne tekster ud mod hinanden og oplader en spænding mellem de 3 eventyr kaldet *Mythopoiesis* og *Sviavigamal*, som har pirret min nysgerrighed – for hvad er det egentlig, som kræver en sådan energisk afsværgelse? Hvad dækker definitionerne over, og hvordan fungerer Almqvists egne karakteristikker i forhold til teksterne selv? Hvad er det mytiske i *Mythopoiesis*, og hvordan fungerer det i forhold til en art kunstmyte som *Skönhetens tårar* og til *Sviavigamal*, som henter sit emne i Nordens mytiske fortid?

Inden jeg kaster mig over forsøget på at besvare disse spørgsmål, tror jeg, det må slås fast, at myten på ingen måde er et fast eller entydigt begreb, hverken for Almqvist, hans digter-kolleger eller for den humanistiske forskning i emnet – som til en stor del fik sin begyndelse netop i 1800-tallet. Det mytiske som sådan er ikke til diskussion her, kun Almqvists begreber i og omkring de 5 tekster, men de breder i sig selv hurtigt undersøgelsen ud til andre belastede områder såsom allegorien og metaforen. Jeg har valgt at gå ud fra nogle begreber, som jeg selvfølgelig vil forsøge at definere undervejs, for ikke at fortabe emnet helt i teoretiske fægtninger.

Det mytepoetiske viser sig at kolliderer med Almqvists projekt at digterisk omfatte "det Hela", og det betyder at langt flere tekster skulle kunne involveres i en undersøgelse af "Almqvist og mytepoesien". Valget af de 3 eventyr og *Sviavigamal* gav sig selv, idet de og jagtslotsrammens præsentation af dem ledte til mine første spørgsmål. "Skönhetens tårar" har jeg taget med dels som et eksempel på en decideret litterær myte, dels for at

bruge den som en indgang til en pejling af sammenspillet mellem teksterne og jagtslotsrammen i imperialoktaven. Men jeg kommer også til at kaste nogle blikke ud i den øvrige Almqvist-djungle af tekster, breve og udkast. En konstruktion som jagtslotsrammen kræver en anden læseart end et regulært 'enstemmigt' programskrift, og det er tanken, at blikkene ud i andre tekster, også skal hjælpe med at sætte rammen i relief.

Visse perspektiveringer til mytesynet i den skandinaviske litteratur i de første årtier efter århundredeskiftet kan også være frugtbare for en forståelse af, hvad der er på færde i teksterne. Romantikken var jo uhyre optaget af myten, og involverede mytologien i tænkningen omkring religion, identitet, historie, og ikke mindst en ny gennembrydende poesi. Igen vil jeg ikke påtage mig at gøre rede for de forskellige teoridannelser, hverken i Sverige eller i England og Tyskland, hvor det hele som bekendt sker før end hos os i Skandinavien. I stedet vil jeg i forbindelse med *Sviavigamal* forsøge at fokusere på et antal teksteksempler ud fra en samlet synsvinkel, som kan relatere dem til hinanden og endelig til Almqvists strategier.

Også romantikken som en betegnelse for en litteraturhistorisk periode eller for en særlig æstetik og ideologi ligger i den problematiske ende af skalaen. Den bliver til stadighed genlæst og omvurderet, og i 1986 skriver Horace Engdahl radikalt i forordet til "Den romantiska texten" (1986): "Romantiken finns inte, men den kan uppfinnas och det kan vara givande att göra det." (s.7). Han fastsætter desuden, at hvis dens "gränsöverskridande energi" skal frigøres, må den læses som en tekstgruppe og ikke som en verdensanskuelse (jvf. s.9). Nu er min undersøgelse ikke en redegørelse af romantikken hverken som ideologi eller tekster, og når jeg i det følgende taler om romantikken, påta-

ger jeg mig gerne ansvaret for det udvælgende blik – men jeg vil bestemt ikke gøre krav på at have opfundet den!

Da Institut for nordisk Filologi på Københavns Universitet holdt en seminarrække om den danske romantik 1800–1820 i februar 1995, var en refleksion over den nuværende såvel som de foregående tiders romantikopfattelse uafvendelig. I lighed med Engdahls krav efterlyste Jan Rosiek i sit indledende foredrag ”Romantikens status her og andetsteds” en sans for det litterære sprog

som en selvstændig magtfuld dimension, der ikke uden alvorlige tab kan nedprioriteres i jagten på åndens og historiens manifestationer i litteraturen. Den mentalhistoriske tilgang burde måske suppleres – om erstattes eller tilføjes skal ikke afgøres her – med en retorisk, en øget opmærksomhed overfor litterære og poetologiske træk. (*Som Runer paa Blad*, s.5)

Det er en vigtig pointe, som ikke begrænser sig til romantikken – alle tekster bør læses som tekster i en litterær analyse – men spørgsmålet er blot, hvordan man vil forhindre ordene i at pege på eller at vekselvirke med en verdensanskuelse. Som analysanter kan vi vælge at lægge vores fokus på det idémæssige eller det retoriske niveau, men vi kan efter min mening ikke skille dem ad. Jeg vil tillade mig at hævde muligheden og frugtbarheden af et dobbelt greb: at lade det retoriske og det idémæssige belyse hinanden.

Ligeledes vil læsningen som altid foregå i en dobbelt bevægelse – ind mod og ud fra teksterne. Mine første spørgsmål styrer naturligvis vandringen, men undervejs anslår teksterne andre relaterede problemområder, som fortjener opmærksomhed. Jeg har derfor følt mig nogenlunde berettiget til at foretage en lidt længere ekskurs til det groteske sidst i artiklen, skønt det ikke kan siges at forholde sig direkte til det mytiske, men dog til Almqvists mytpeoetiske tekster – og grundlæggende er det altid disse og jagtslotrammen, som er mit udgangspunkt, og det er altid til dem, jeg er på vej.

Engdahl har kaldt strukturen i Almqvists digtning ”en vandring in i hemligheter” (s.190). Det kan næsten stå som motto for denne undersøgelse, som måske endnu mere er en ’vandring ind i gåder’. Digteren og digtet stiller sig overfor det mytiske og dunkle, fiktionens personer udsættes for åbne og lukkede fortællinger, og læseren for-

ventes at kende nøglen til allegorien eller konfronteres i stedet med tekstens ironiske adspittel-se af samme.

Overblik over teksterne

Generelt har Almqvistsforskningen længe været domineret af idéhistoriske, genetiske og psykologisk-biografiske interesser, som Bertil Romberg konstaterer 1966 i sin oversigtsartikel i *Svensk litteraturtidsskrift* 29, ”Almqvistforskningen 1869–1966”. Billedet har selvfølgelig ændret sig siden, og Rombergs oversigt bør kompletteres med den afsluttende bibliografi i hans *C.J.L. Almqvists. Liv och verk* (1993, s.320–327). Horace Engdahls Almqvistanalyse ”Den ironiska mytens sång” i *Den romantiska texten* (1986) kan ses som et udtryk for den mere retoriske tilgang til teksterne, som jeg citerede ham for i indledningen. Her er 3 af teksterne med på et hjørne, men ellers har mine 5 tekster ikke manet til særstudier i nyere tid, og de har derfor heller ikke kunnet nyde godt af denne litteraturvidenskabelige drejning.

Af nyere undersøgelser af den idéhistoriske og litteraturhistoriske baggrund for mine analysetekster vil jeg fremhæve Kurt Aspelins *Det europeiska missnöjet. Samhällsanalys och historiespekulation. Studier i C.J.L. Almqvists författarskap i åren kring 1840* (1979). Afhandlingen er af stor værdi for forståelsen af sammenhængen og forskydningerne mellem Almqvists store visioner og hans poetik i ungdomstiden og hans lige så prætentive projekter i tiden omkring 1840 – ikke mindst angående myte- og historie-spekulationen. I det næste bind af hans undersøgelse, ”*Poesi i sak*”. *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folkliovskildringarnas skede* (1980) kompletteres dette med mere tekstnære undersøgelser især af Almqvists programskrift.

Mythopoiesis er altså først og fremmest blevet behandlet i den tidlige Almqvist-forskning: Warburgs artikel i *Samlaren* om *Guldfågel* (1903), Ekholms undersøgelse af folkevisen og folkeeventyret i Almqvists digtning (*Samlaren* 1919) og ikke mindst Martin Lamms ”Studier i Almqvists ungdomsdiktning” (*Samlaren* 1915). I Henry Olssons første afhandling om *Almqvist före Törnrosens bok* (1927) optræder *Mythopoiesis*-teksterne, mens han

med henvisning til deres ubetydelige litterære værdi helt afviser at behandle dem i *Carl Jonas Love Almqvist till 1836* (1937), ligesom Olle Holmberg allerede i 1922 i *Carl Jonas Love Almqvist. Från Amorina till Colombine*.

Selve spørgsmålet om det mytiske strejfer en stor del af Almqvists teoretiske skrifter såvel i ungdomstiden som senere, og her er jeg ingenlunde på jomfrueligt land. Både ”det Hela”-projektet, ”Poesi i sak”-æstetikken og Almqvists holdning til allegorien er behandlet før, og i de mest forskellige sammenhænge. Jeg vil ikke fremhæve nogen speciel undersøgelse her, men blot tilføje, at for ikke at gøre problematikken omkring ”Poesi i sak”-programmet mere omfattende end højest nødvendigt, og for ikke at skulle kommentere på for mange fronter, lader jeg nyere bidrag til debatten såsom Per Erik Ljungs og Mikael van Reis’ artikler i *Res Publica’s* Almqvistnummer (22/1992) ude af betragtning. Min deltagelse i diskussionerne må selvfølgelig begrænse sig til det, der relaterer sig til min problemformulering, men med denne som udgangspunkt håber jeg samtidig at kunne trække enkelte andre aspekter af det kendte frem til belysning.

Måske skyldes det tekstens længde, men *Skönhetens tårar* optager i hvert fald sjældent stor plads i undersøgelserne, og jeg mener, at den kan tåle et gensyn. Greta Hedin har i *Manhemsförbundet. Ett bidrag till göticismens och den yngre romantikens historia* (1928) bla. undersøgt Almqvists stilling i forhold til de øvrige svenske romantikeres opfattelse af den nordiske mytologi, men en perspektivering til *Sviavigamal* hører ikke ind under hendes problemstilling. I nyere tid har Cecilia Sidenbladh bragt *Sviavigamal* ind i sammenhæng med det ’götiska’ maleri og teater i afsnittet ”Den götiska visionen” i sin afhandling *Ty så roar mig att måla* (Gidlunds, Värnamo 1987, s.107–120). Aspektet er ikke så relevant for min undersøgelse, og hendes konklusion bliver også stort set ved påvisningen af sceniske træk og en eventuel påvirkning fra de andre kunstneriske udtryk. Derudover er meget af det, der er skrevet om *Sviavigamal* – inklusive det eneste deciderede særstudium, Hjalmar Sundelöfs *Sammlaren*-artikel ”Almqvists Sviavigamal” (1926) – til en stor del opfyldt af det kronologiske problem, som ofte melder sig, når man behandler Almqvists digtning.

Ved siden af det litteraturhistoriske og det biografiske har forskningen brugt mange kræfter på dette spørgsmål. Tilkomst og trykkehistorie må nødvendigvis interessere, hvis man ønsker at foretage komparativ analyse i et tidsperspektiv, men den nøjagtige bestemmelse er ikke altid mulig. Den er heller ikke afgørende for mit emne, og jeg vil derfor nøjes med at præsentere problemet og vise ud fra hvilke præmisser, jeg arbejder:

Amauros Chrysornis eller Guldfågel i Paradis udkom først i Stockholm-poeternes svar på Uppsalas (nærmere beset Atterboms) *Poetisk Kalender*, nemlig i vinterhæftet af *Opoetisk kalender* 1821. I et brev til Atterbom 1822 skriver Almqvist, at *Guldfågel* er skrevet ”4 á 5 år sedan” (Brev s.34), og de fleste forskere argumenterer for en godtagelse af 1817². *Rosaura eller Sagan om Behagets vingar* udkom sammesteds i sommerhæftet 1822, og med hjemmel i Almqvists breve til Atterbom og Jonas Wærn fastslår Lamm, at den er skrevet samme sommer (jvf. s.143). *Arctura eller Sagan om Grimur Galt* nåede først offentligheden som en del af *Mythopoiesis* 1949, og dens tilkomst hænger mere og svæver. Titlen optræder dog i et notat fra begyndelsen af 1820’erne (jvf. Holmberg 1919, s.175) og den almindelige mening er, at eventyret er blevet påbegyndt men ikke færdiggjort i efterfølgelse af de to andre eventyr (Olsson protesterer dog, 1927 s.349). Af stilistiske årsager anses teksten senere skrevet end *Rosaura* af såvel Holmberg (1919, s.176) som Olsson (1927, s.349).

Skönhetens tårar nævnes af Almqvist i et brev til Anders Berg 1824, og forlægges til samme år i Holmbergs kronologiske oversigt (1919, s.208), mens *Sviavigamal* har været genstand for de mest modstridende dateringer. Warburg og Holmberg mener, at den hører til 1820’erne, mens Böök forlægger den til 1840’erne – delvist sekunderet af Sundelöf, som mener, at tanken om et ’svensk Schah-name’ først var styrende omkring 1838–39, og at ”huvudmassan av imperialoktavupplagans ’hjaltehistoria’ måste vara skriven efter 1838” (s.159). Nihlén afviser denne tanks bevisværdi, men han er selv ikke helt klar i sin stillingtagen; han støtter Sundelöfs teori, men konstaterer nogle linier senere, at hovedparten af sagaen må være forfattet i 1820’erne og senere underlagt omarbejdninger. Aspelin mener ikke sagaens forfatningstid kan være før 1834, men at det mere intensive og

definitive arbejde med en gennemgående fortællervinkel og helhedskomposition først er begyndt fra og med 1841 (jvf. 1979, s.356). Jeg vil nøjes med at konstatere med Romberg: "Under alla förhållanden torde Almqvist ha gett verket dess slutgiltiga utformning under 1840-talet." (1993, s.255)

Vil man danne sig et overblik over undersøgelsens tekster i forhold til den gængse inddeling af Almqvists litterære udvikling, finder man altså de mytopoetiske tekster i tiden efter Almqvists såkaldte 'nyromantiske' gennembrud 1815³ – litterært med *Min dröm* og teoretisk med indledningen til *Dalmina*. *Guldfågeln* og *Rosaura* udsendes i den litterære offentlighed i mellemrummet mellem *Amorina's* færdiggørelse – af eftertiden kåret som Almqvists første mesterværk – og afbrydelsen af dens trykning 1823. *Skönhetens tårar* er skrevet i Almqvists produktive Värmlandsperiode (1824–25), men trykkes dog først i imperialoktavens første bind 1839 – samme år, som det nye æstetiske program "Poesi i sak" lanceres i *Dagligt Allehanda* og det radikale ægteskabssyn i *Det går an*. 1840'erne blev for Almqvist indgangen til en ny litterær og social stilling i og med hans overgang til journalist i liberale organer 1839 og til 'markedsforfatter' 1841, for at bruge Johan Svedjedals term. I 1849 mødes *Mythopoiesis* og *Sviavigamal* i imperialoktavens andet bind, 2 år inden hans stemme skulle forstumme i den svenske offentlighed. *Skönhetens tårar* deltager kun indirekte i mødet, nemlig ved at blive taget op til diskussion i *Den sansede kritiken*, som følger efter *Sviavigamal*.

Mødet i 1849 behøver ikke at være et udtryk for Almqvists 'egentlige' intentioner; forskningen har flittigt peget på de mange andre faktorer, som kan have spillet ind i Almqvists turbulente trykke-historie. Diskussionerne gælder især *Amorina*, men Holmberg har også argumenteret for, at Almqvist ville inkludere *Sviavigamal* i første bind af imperialoktaven (jvf 1919, s.188). Resultatet blev som bekendt anderledes – og det er her min undersøgelse har sit forankringspunkt. Lad os derfor begynde med polemikken på slottet 1849.

Jagtslottet I: Den tolerante Agon

Vi begynder altså i det metapoetiske: Akademien er sammenkaldt, Richard Furumo er på rejse og

herr Hugo vil benytte sig af lejligheden til at fremføre nogle af sine egne digteriske frembringelser, som han kalder *Mythopoiesis* – men først giver han en redegørelse for forskellen mellem disse og Furumos poesi. Furumo befinder sig på virkelighedens og sandhedens side, siger Herr Hugo, medens han selv har kærlighed for det mytiske, allegoriske, uvirkelige. At den vender ryggen til virkeligheden, er den gamle æstetiks vigtigste selvanklage:

Man drömmar ofta innan man vaknar. På samma sätt gives det ock före poesiens vakna (friska och färdiga) tillstånd, ett föregående, varunder konsten ej vill eller icke förmår taga själva verkligheten, sådan denna är, poetiskt; utan i stället skapar sig sköna fantomer, i vilka, endast, en möjlighet till poesi av henne erkännes; samt *varunder hon tillika fördömer verkligheten*. (SS 14, s.232, min fremhævning)

Til kunstens drømmestadie hører ifølge herr Hugo den orientalske kunst, middelalderens og den moderne tyske digtning samt de svenske fosforister, og denne kunst er den mytiske: "Såsom konsten här likväl med sina fantomer alltid vill hava någonting underförstått, vilket hon själv icke kan utsäga, men betecknar, är konsten i hela detta stadium mytisk." (s.232). Mytisk kunst betegner og underforstår altså noget uudsigeligt, men videre hedder det:

Detta är icke blot fallet med de fantomistiska gudarne, medelst vilka poesian här framställer personifikater av kemiska, fysiska och stundom metafysiska krafter i världen, och vilket allt sammanlagt man kan kalla denna poesis grundlager, själva dess mytologi; utan det inträffar ock med en mängd andra förhållanden i det mänskliga livet, som den skildrar; och vilka den likaledes framställer på ett eller annat sätt metaforiskt, så fort den vil vara äkta poesi. (s.232)

Der sker en forskydning i redegørelsen fra at forbinde det mytiske med ikke at kunne udsige, til ikke at ville – fra kunstnerens uformåenhed til hans bevidste afstandtagen til det eksisterende. Parallelt sker forskydningen af poesiens mytiske grundlag fra det uudsigelige, som associerer til en mystisk erfaring, til fantomer, digternes selvskabte og unødvendige billeder. Det mytiske fremstår derfor først og fremmest som en poetisk teknik og som sådan, dels personifikation af overjordiske eller abstrakte fænomener i denne verden, dels som

en metaforisk fremstilling af det rent menneskelige.

For at stille fronterne så skarpt op som muligt, gøres Furumo nu til en naiv digter⁴, som egentlig mangler det sidste fuldendende skridt – at se alt, både den ydre og den indre virkelighed som poesi. Det sker med en typisk paradoksal formulering: ”Han är ingenting alls vidare än en komplett poet: han vet ej ett ord av eller om poesien.” (s.230). Han kender ingen æstetiske regler, han er digter af Guds nåde uden at være sig det bevidst, entusiastisk uden at vide, hvad entusiasme er. Med andre ord: Den allegoriske digter er en konstruktør; han pålægger sig og ideerne en maske, mens den poetiske digter er naiv, tingene og ideerne griber ham – ikke omvendt.

Det er værd at bemærke, at Almqvist lader Herr Hugo selv foretage denne opgørelse mellem den nye og den gamle æstetik – redegørelsen tangerer dermed en voldsom selvopgørelse, som på et andet plan jo også er Almqvists eget opgør med en tidligere litterær periode. Men ved at lade repræsentanten for den gamle æstetik foretage det første angreb, formår Almqvist at indskrive det i den karakteristiske jagtslots-lethed. Når herr Hugo forudsiger Furumos reaktion, går han så langt som til at kalde sine ’drømmestykker’ ”vidriga”: ”För övrigt äro de honom olika, till och med kanske vidriga, ej allenaste till innehållet, utan till stilen.” (s.234). Med denne vurdering er falskspilleriet nu også ved at miste sin æstetiske kvalitet, skønt ’vidrig’ ikke har været et pejorativ i samme forstand, da Almqvists lagde ordet i munden på herr Hugo, som nu. Men det viser tydeligt, hvordan han forbereder jorden og afbøder slaget fra Furumos ubetinget negative karakteristik, som i øvrigt er blevet stående hos de fleste litterære kommentatorer siden. ”jag finner någonting på sitt vis kvalmigt i stilen” (s.268), siger Furumo i noterne efter *Mythopoesis*, hvor han, der egentlig hele tiden har været diskussionens hovedperson, kommer til orde. Agonismen mellem det nye og det gamle indenfor det ”viktigaste problem för närvarande i hela den europeiska konsten” (s.235) kan således udspilles uden at forstyrre elskværdigheden og den gensidige kærlighed blandt jagtslottets beboere og besøgeren Furumo.

Man kan blot sammenligne med aggressiviteten i artiklerne om ”Poesi i sak”, som jagtslotspo-

lemikken forholder sig nært til. I programmet tøver Almqvist ikke med at lade skelletterne rasle og hæfte ord som løgnere og dødemænd på repræsentanterne for det udlevede⁵, mens tolerancen hersker på jagtslottet. Noterne til *Mythopoesis* danner igen overgang til *Minnesfest den 1. April* og *Sviavi-gamal*, og hele komplekset af tekster, kommentarer og poetologiske redegørelser skylles ned med frisk mælk og ’plättar’! (SS 15, s.265).

Sidestillingen af metafor, allegori, symbol, myte og drøm i herr Hugo’s redegørelse sætter dem alle under den negative bestemmelse: ikke sand – denne betydning, som også i dag kan forbindes med ordet ’myte’. Men hvorfor overhovedet lancere begrebet ’mythopoesis’? Begrebsudredninger er aldrig lette, specielt når det gælder en digter som Almqvist, der lader religiøse og litterære kategorier udlede og overlappes hinanden – samtidig med at han skriver og virker i en tid, hvor definitionen af eksempelvis allegori overfor symbol spiller en stor rolle, alt imens der mest hersker inkonsekvens i den praktiske brug af termerne. Men for at forstå polemikken og Almqvist forestillinger om den mytiske kunst, tror jeg alligevel det er nødvendigt at se nogle af begreberne efter i sømmene indenfor det tidlige spænd mellem eventyrenes fremkomst og imperialoktavpræsentationen i 1849. Det gælder først og fremmest Almqvists brug af begreber som ’poesiens mytologi’, ’mytpeotisk’, ’allegori’ og det svenske ord ’saga’. Det kan lyde voldsomt, men jeg er, som sagt, ikke den første til at bevæge mig ud i begrebsproblematikken hos Almqvist. Ved siden af Almqvists tekster som første instans kan jeg tage afsæt i den eksisterende forskning og koncentrere mig om de dele af diskussionen, som er relevante for min undersøgelse. Det er et forsøg på at trække nogle linjer op, som også kan give retning for analysen af selve mytpeoesien.

Mytologi – religion – maskineri

De fantomistiske guder og personifikationer kalder herr Hugo ”denne poesis grundlager, själva dess mytologi” (SS 14, s.232). Ordet ’mytologi’ associerer til romantikkens diskussion af poesiens mytologi – en diskussion, som Almqvist på sin vis deltog i med sine skrifter *Bihang till Harald Eys-*

tensons Saga (håndskrift dateret til 1816) og *Om Religion, religiösa bruk ur plastisk synpunkt i poesi* (sandsynligvis 1817, Lamm s.101). Definitionen af en poesis mytologi i *Bihang* svarer næsten til herr Hugos karakteristik 33 år senere, men med den afgørende forskel, at Almqvist i 1816–17 forestiller sig muligheden af en sand, kristen udgave.

I en lang note til *Bihang* giver han et eksempel på, at brugen af de antikke guder i nutiden, som "ikke stå i ringaste forbindelse med hellenismens ande", ikke kan blive andet end et "teknisk nonsens, och ett poesiens vanhelgande" (s.124). I stedet knytter han an til middelalderens digtning, eller 'romantikken', som han kalder den, da denne tids religion stadig er (eller burde være) den levende. Ridderdigtningen og folkeviserne indfatter den kristne ånd, men kun i anelser, vinkende fra det fjerne, og kravet til den nye poesi er at give den kristne ånd et vågent, lysere udtryk, "inblåsa romantikens ande i det moderna livets former" (s.129). Dette kan dog ikke ske uden det teoretiske grundlag, og et andet mål for den nye poesi er derfor, at "framställa ett verkligt och sant kristligt maskineri" (s.129). Ordet 'maskineri' forekommer i mangel af bedre, siger han, men fattet rigtigt udgør det en nødvendighed:

Våra poetikor anse det så kallade maskineriet för en bisak: dock bör man begripa, att, liksom för ett folk, så även för dess poesi, utgör religiosum det högsta, och det, varomkring allt det övriga rör sig. (noten s.125)

Friedrich Schlegel foreslår i "Rede über die Mythologie" (1800) en genoplivelse af de kendte mytologier for at fremskynde den nye mytologiske komme (jvf. s.319), men for Almqvist 1816 er ventetiden allerede forbi. Den afgørende udvikling for poesiens nye epoke navngives ikke her, men set i sammenhæng med Almqvists øvrige teoretiske skrifter i årene derefter, må det – som Martin Lamm fremhæver (s.101) – være den swedenborgske lære. Også kristendommen (ikke mindst i en swedenborgsk udgave) har sine guddommelige væsener, som indgriber i det jordiske, og i opfølgelse heraf beskrives formålet med *Om Religion* således:

uppränningen av ett system för de andliga väsenden, som dels leva i sin egen värld, dels ingripa i den naturliga hos oss: – och vilket system, religiöst omfattat av vår

tro, samt plastiskt utbildad efter lärans idéer med romansk kolorit, blir för vår poesi detsamma, som, exempelvis, mytologien för hellenerne vid Homeros' tid. (SS 2, s.137)

Almqvist er forsigtig med at bruge ordet 'mytologi' om kristendommen i *Bihang*, men ved at bruge 'maskineri' som betegnelse både for de hedenske mytologier, de selvopfundne og den sande kristne, fastsætter han både sammenhængen imellem dem og forskellen i potens. Hvad disse ligheder og uligheder med mytologisk digtning nærmere indebærer, er der efter min mening ikke stor klarhed om i behandlingerne af Almqvists æstetik i hans såkaldte ungdomsperiode.

Olsson bruger afvisningen af det tekniske nonsens til at betegne *Bihang* som et indlæg mod allegoriserings i almindelighed og mod fosforismen i særdeleshed (jvf 1937 s.68). Det må indebære, at han opfatter det sande kristne maskineri som et ikke-betegnende system eller form. Det kan have sin rigtighed, netop med potenseringen af begrebet for kristendommens vedkommende og med tanke på, at den konkrete figursamling ejer sand virkelighed i Almqvists univers: det er den levende tro som skiller vandene mellem nonsens og sandt maskineri. Men hele optegnelsen munder jo ud i en rekapitulering af målet for den nye poesi opdelt i poesi for dem, der formår at gennemskue værkernes "arkitektonik och esoteriska beskaffenhet" (s.129), og dem, der ikke formår dette, men som skal bekræftes i deres tro på det guddommelige eksistens ved forskellige skønne billeder ('tavlor').

Hvilken form for symbolik, der er tale om med det kristne maskineri, diskuteres i *Om Religion*. Kristenhedens nye forsamling har indledt æraen af bogstavernes (hvilket også vil sige hele naturens) forklarelse eller gennemlysning med grundlag i Swedenborgs åbenbarelses, men på en kompliceret måde er gennemlysningen allerede sket og noget, der hører til fremtiden. Symbolerne har stadig en nødvendig og hellig funktion, mens den højeste form for religiøsitet med sammensmeltningen af jeg og omverden (symbolernes forsvinden) forlægges til den kommende forsamling (men anelserne af denne kommende form kan alligevel behandles af digtningen). Symbolerne er fuldt begribelige, men deres begribelighed er af en

uudtømmelig art, eftersom den betragtede til stadighed vil kunne se højere sandheder i dem.

Kurt Aspelin har ligesom Olsson noteret sig afvisningen af allegorien i *Bihang*, og han går så langt som at konstatere en direkte foregribelse af poesi-i-sak-æstetikken:

För Swedenborglärlungen är naturligtvis allt tecken för den gudomliga verkligheten, symboler, korrespondenser till denna. Men just därför behövs inga extra tillsatser – varken några symboliska häntydingar på den sanna verkligheten i romantisk-platonisk mening eller några allegoriska, utifrån tillförda och artificiella apparater i stil med klassicismens diktning. Ty denna verkligheten är redan den fulla verkligheten – nämligen den nya församlingens rena tillvaro... (1980, s.43)

Det ses, at Aspelin også inddrager *Om Religion* i tolkningen af *Bihang* (når han taler om den nye forsamling), men han lader ikke symbol-glæden i dem komme til orde. Det er netop ekstra tilsætninger, som begge programskrifter munder ud i – og det med udgangspunkt i korrespondencetænkningen. Den radikale forskydning af denne tænkning, som Aspelin peger på, kan efter min mening ikke entydigt læses ud af *Bihang*.

Begrebet 'kristligt maskineri' kan derimod heller ikke blot identificeres med allegorisering (eller symbolisering, for at anvende Almqvists ord). Det forekommer mig snarere at svæve mellem den meget konkrete redegørelse og systematisering af billeder og figurer i *Om religion*⁶ – og den mere abstrakte og åbne forestilling om 'religiosum' som et grundlag for ægte poesi, der kan varieres i det uendelige. Først når den teoretiske og trosmæssige grund er lagt, må fantasien træde til og:

på konstens vis behandla föremål, som förut genom religionsteorien äro fixa till deras grund, men, i deras yttre, tusenfalt föränderliga i anseende till handlingssätt, kostym och begagnande allt efter poemets fordringar. (*Bihang* SS 2, s.128)

Disse uendelige muligheder har sit grundlag i et andet aspekt af det kristne analogisyn, nemlig den grundlæggende *forskel* mellem det menneskelige udtryk og det guddommelige, som det søger at udtrykke. Af denne kommer vel Almqvists glæde ved at lade fantasien træde til i *Om Religion* og give detaljerede forslag til ceremonier og templer

(bla. grotten med de glitrende sten og skaller, som man møder såvel i *Hinden* som i Gylfes hule i *Sviavigamal*). Samtidig kan man iagttage, hvordan Almqvist begynder med disse 'udkast' og ender i en mere normativ attitude. Han henviser ligefrem til nogle af Swedenborgs åbenbarelses med ordene: "vilket i allt avseende blir en norm för den nya poesien taylor." (s.184), og trods der med åndelæren blot er tale om idegrundlaget for poesien, er der ikke meget tilbage for poeten at konstruere en krop af "med alla dess individuella, oändligt varierande bestämningar" (SS 2, s.173).

Historien i mytopoetisk skikkelse

Begrebet 'mytopoetisk' optræder også hos Almqvist før det bliver en fællesbetegnelse for en ikke længere ønskværdig æstetik i 1849. Det sker omkring 1824 i forbindelse med forarbejdet til *Jordens Blomma* – Almqvists første større forsøg på samle sine værker til et hele. Martin Lamm gennemgår nogle løse notater fra samme tid, som angår en fortsættelse af *Murnis* i et antal bøger, og han dokumenterer herfra:

Den sista, 21:sta, boken skall innefatta en 'sluttafla öfver Jordens nationer och Himmelens kretsar'. På samma lapp, där dessa böckers innehåll förtecknats, följer där- efter en anteckning: 'Hela jordhistorien i mytopoetisk varelse. Semiramis genom Derceto och grekerna genom Merlin'. [...] Till denna 'mytopoetiska' förklaring af jordhistorien höra också Ormus och Ariman, Skönhetens Tår och Under Hoppets Träd, vilka alla tillkommit ungefär vid denna tid. (s.131–32, min fremhävning)

Olsson gengiver notatet lidt anderledes: "Hela Jordhistorien i mytopoetisk Vue ifr. Semiramis genom Derceto och grekerne, genom Merlin." (1927, s.352)⁷, og han skriver, at Almqvist på samme papir under titlen "Jordens Blomma" har tilføjet *Under sorgens Träd* (teksten optræder også under navnet *Under Hoppets Träd*), *Paradisfogeln*, *Rosaura*, *Manhem*, *Amorina*, *Cypressen* og *Murnis*.

I et brev til Almqvists 'broder' i MannaSamfund, Anders Berg, 12 Juni 1824 optræder ordet 'mytopoetisk' ikke, men han giver 2 vigtige oplysninger om det tænkte storværks karakter. Den første gælder igen omfanget – "ingen annan Gräns än WerldsHistorien" (Brev, s.61) – og de tekster, han

allerede har færdige: dels *Skönhetens Tår*, *Semiramis*, *Ormus och Ariman* og *Derceto* (som senere blev tredje del af *Semiramis*), dels:

lefver jag någon tid, så blir det ett Helt, som omfattar det Hela i *utförd* mening. Det du sett af mig (Murnis, Amorina, jemte diverse i Prosa) äro alt organiska Delar som skola tillhöra detta Hela. Det låter besynnerligt, efter åtskilligt häraf är heterogent; så brutet som det nu ligger der. Det har likväl sin förening; om Gud behager. (Brev s.61)

Der er tale om verdenshistorien, men denne historie yderste grænser udgøres til den ene side af skabelsesmyten, *Skönhetens tårar*, og til den anden side af de himmelske Murnis-sfærer. Historien assimilerer sig altså med myten og den metafysiske virkelighed.

Den anden vigtige oplysning i brevet til Anders Berg gælder karakteren af denne historie, som kommer til at fremstå med *Jordens Blomma*:

För detta Arbete, har jag ingen annan Plan, än beskaffenheten af hela mitt Jag, som der åtrår att få nedlägga sin Blick öfver verden. Är jag harmonisk, blir hela arbetet så: är jag en sticka och ett strå, så blir hela arbetet hö, som snart vissnar och förgås i Werldsglömskan här nere, och skall ej göra något ondt: i andra lifvet skall jag då taga detta gräs med mig, och skall få en blomma deraf. (s.61)

Der er altså i allerhøjeste grad tale om et subjektivt verdensbillede. Lamm anvender denne udtalelse til at koble teksterne til det biografiske lag (jvf. s.198), men man kan også se den i et andet perspektiv, nemlig spændingen mellem digterens mytologi og poesiens mytologi. Denne spænding overbygges kun, hvis – som det hedder i *Dalmina* (SS 2, s.252) – digteren subjektive sandhed gennem en guddommelig åbenbaring er identisk med den absolutte sandhed, eller digteren er profet af Guds nåde. Der er rigeligt med eksempler på at denne tanke ikke var fjern for Almqvist omkring 1820. I nogle tidligere planer end *Jordens Blomma* på en samling af skrifter i stil med *Murnis* optræder en stemme for dem alle med det lidet beskedne navn, 'Siaren Love', som er medium for poesiens ånd, Paradisfuglen (jvf. Holmberg 1919, s.177). Og at digterens åndelige beskaffenhed er afgørende for værkets karakter fremgår af *Om Religion*, når Almqvist konkluderer om menneskets

indre godhed: "Detta är grunden för det plastiska i poesien i anseende till Herren" (SS 2, s.147).

At være profet er imidlertid ikke nok for at fremstille hele historien i mytopoetisk skikkelse, der må et syntetiserende eller koncentrerende greb til. I *Bihang* lyder en af erkendelserne: "Den som en gång riktigt fattat vad symbol är; den skall begripa, att ingenting på jorden kan finnas, som ej är symbol." (SS 2, s.119). Hermed er det stadigt nærværende allegoriske lag i historiens gang etableret – man kan kalde det 'det kristne analogisyn' eller 'korrespondencetænkningen', som de fleste Almqvistforskere foretrækker, sandsynligvis med tanke på Swedenborg. I mine øjne er det dette syn, som stadig i 1824 ligger under tanken om en mytopoetisk forklaring af 'det hele', og på sin vis kan det mytopoetiske både være Lamm's 'varelse' og Olsens 'vue'.

Men hvis begreberne skal skærpes lidt mere i forhold til deres litterære dimension, må man konstatere, at ikke alle teksterne i notatet om historien i mytopoetisk skikkelse eller i brevet til Anders Berg kan kaldes allegoriske tekster i gængs forstand – dvs. tekster, der i sine enkelte dele såvel som helheden opretter eller henviser til en anden 'tekst' (i bred forstand) udenfor det bogstaveliges rammer. I det følgende vil jeg kalde dette sidste poetisk allegori (til forskel fra allegorisk læsning og det allegoriske syn) for at etablere et litterært begreb udenfor de termer, Almqvists selv benytter.

Alle de nævnte tekster kan heller ikke siges at implicere et kristligt maskineri hverken i form af overnaturlige væseners indgriben i det jordiske eller et kristent idégrundlag (det gælder for eksempel tekster med hedensk-mytiske emner, skønt de tydeligvis skal indeholde latente kristne og dermed aktuelle sandheder såvel som dårskaber). Den mytopoetiske skildring 1824 er derfor nærmere en slags metaforisk fortætning ud fra Almqvists profetiske syn på det hele, end både herr Hugo's definition af mytpeoesien som virkelighedsskyende allegorier og et mere objektivt litterært begreb om allegorien som teknik. Jeg mener, det må være en væsentlig skelnen. *Guldfågel* og *Rosaura* har også hørt til den første kategori sammen med de mytiske fortællinger, romaner og afhandlinger, men de har samtidigt været poetiske allegorier.

"Det Hela"-projektet kuldsejlede som bekendt, men de fleste af teksterne samledes alligvel under

andre omstændigheder i imperialoktavudgaven af *Törnrosens bok*. I det følgende vil jeg således mest koncentrere mig om eventyrenes forhold til det allegoriske, mens det metaforisk-mytiske i højere grad vil dukke op i forbindelse med *Skönhetens tårnar* og *Sviavigamal*. Inden analysen af eventyrene vil jeg trække nogle sider frem af Almqvists stiltingtagen til allegorien i tiden omkring den første udgivelse af *Guldfågel* og *Rosaura*, og efter analysen vil jeg vende tilbage til 1849-udgangspunktet og jagtslotspolemikken.

Den allegoriske tekst og 'sagan'

Før og efter trykningen af *Guldfågel* og *Rosaura* får Almqvist anledning til at udtale sig om den såkaldte betegnende kunst i breve til Atterbom og Palmblad. De havde reageret med begejstring på *Guldfågel*, og Almqvist kommenterer, forklarer og tolker – ikke mindst i ønsket om forstående, indsigtfulde anmeldelser. I *Mythopoesis* kaldes alle 3 tekster allegorier, ligeså i Almqvists brev til Atterbom 1834, hvor han opstiller en liste over de værker, som skulle kunne indgå i *Törnrosens bok* (jvf. Brev s.91), og jeg har også selv benævnt dem allegorier i det foregående. I sammenhæng med trykningen i begyndelsen af 1820'erne forekommer ordet 'allegori' imidlertid kun i et brev til Atterbom – og det som en negativ karakteristik. Her hævder han *Guldfågels* egenverdi som fortælling:

Du må likväl ej tro, att det Hela bildar en Allegori (såsom t.e. Lings Gylfe), utan det är en enkel ordentlig Händelse, i hvilken det symboliska är inväfdt. (12/9 1821, *Brev* s.30).

Det skriver han inden udgivelsen, men efter udgivelsen er hierarkiet vendt om; nu går det symboliserede forud og udgør hele byggestilladset:

Hvad Guldfogel i Paradis beträffar, så äro den ingen Novell, utan mera af sagisk Natur. Händelserna äro blott den yttre drägt. De äro byggda utanpå en hel byggnad af Symboler, för hvilka (man må säga om dem hvad man vill) jag kan ansvara (7/1 1822, *Brev* s.33)

Sandheden og værdien i eventyret ligger i idéen, og de læsere, som blot hæfter sig ved det ydre, kan

ikke andet end finde det barokt. Allerede nu virker han til at være ked af stilen, og vi finder kimen til den endelige dom 'vidrig': "Men det jag alls icke är nöjd med, är att flere svagheter, *förvridningar* m.m. förekomma i mitt Styckes *styl*." (s.34, min understregning). Den bidske kritik i *Stockholmsposten* og *Argus*, som fulgte efter udgivelsen, kan selvfølgelig have bidraget til disse medgivelser på vegne af fortællingens bogstavelige niveau (jvf. Warburg, s.4). Det er dog bemærkelsesværdigt, at hans selvforsvar samtidig bliver et forsvar for den poetiske allegori, digtning over en samlet symbolbygning.

Det er slet ikke min ambition at udlægge allegorierne fra ende til anden, hvis det ellers er muligt, men hvis jeg vil undersøge *hvordan* de fungerer som tekster, kan det vise sig uomgængeligt at tage 'den anden tekst' i betragtning. I visse tilfælde kan det være interessant at skele til Almqvists egne mere eller mindre fantastiske retningslinjer for en allegorisk læsning. Desuden kan jeg henvise til Lamms tolkningsforsøg i *Studier i Almqvists ungdomsdiktning* (1915, s.147ff.), hvor han dog må konstatere:

Sagorna framträda med anspråk på att äga en inre symbolik, som sedermera visar sig endast vara delvis genomförd. Att afgöra hvar det afsiktliga symboliserandet slutar, är hardt när omöjligt för en nutida läsare... (s.146)

Det, som kan interessere, er *hvilke* elementer, som eventuelt stritter imod en allegorisk læsning, og om teksterne i det hele taget lever op til allegoribenævnelsen.

Når Lamm taler om bevidst symbolisering er det med henvisning til Almqvists brev til Palmblad 1822, hvori han bestemmer forskellen mellem en novelle og en 'saga' som forskellen mellem at symbolisere ubevidst og bevidst. Kurt Aspelin foreslår, at 'sagan' i hans distinktion skal repræsentere en tredje mulighed mellem allegorien og novellen:

Det förra slaget, allegorin, är föremål för Almqvists ironiska avisande: ett sådant berättelsesätt (exemplifierat av Lings Gylfe) är 'likaså löjligt, som om Naturen (det stora Signatur-Cabinnetet) lät skrifu på sina rosors blad hvad dessa rosor betyda'. (1980, s.45)

Aspelin har hentet citatet fra Palmblad-brevet, men her nævnes ikke allegorien ved navn, og Gyl-

fe-eksemplet er fra brevet til Atterbom 1821. Den latterlige tanke, Almqvist taler om, er at fortællingen skulle udsige *hvad*, den betegner – i modsætning til 'sagan' som anslår læseren med sin bevidsthed om *at* den betegner. Temaet dukker op igen sidst i brevet, hvor han beskriver 'sagan's fordele fremfor en prosaafhandling, hvori tingene står fast, men ikke går: "Naturen skulle længe se dan hafva dött, glömd af oss alla om hon uttalat sin förklaring öfver det Helas lif med Bokstäfver och ej med Blommor." (Warburg, s.15). Denne fremgangsmåde hører altså snarere til afhandlingen end til allegorien.

Aspelin fremfører også en anden opfattelse af allegorien, når han tilføjer, at Almqvists skelnen mellem 'saga' og novelle ikke har så meget at sige netop i forhold til *Guldfågeln*:

den swedenborgska bibeltolkningen bör väl också med hans egen terminologi närmast kallas allegorisk och därmed råkar också stora partier av sagan i farozonen till att binda symboliken till ett entydigt, abstrakt utpekulerat tolkningsschema. (1980, s.45)

Denne definition er ikke ensbetydende med, at allegorien inkluderer en facit-liste på det eksplicite plan. Skal man tale om 3-delning, forekommer den mig klarere i Almqvists skelnen mellem sandt og falskt maskineri og endelig den kommende ikke-betegnende æra i *Bihang*. Jeg tror imidlertid, at Aspelins sidste definition og Almqvists brev til Atterbom, tilsammen peger på en vigtig ambivalens i Almqvists syn på den poetiske allegori. *Gylfe*-allegorien i brevet har jo noget at gøre med symbolikkens udførthed, og ambivalensen kan iagttages netop i spændingen mellem en "ordentlig hændelse" (før udgivelsen) og en gennemført symbolkonstruktion (efter udgivelsen).

Det er karakteristisk, at Aspelin taler om 'faren' ved den entydige og abstrakte tankekonstruktion, og at Lamm ser en poetisk gevinst i, at *Guldfågeln's* ydre handling sejrer over den abstrakte betydning (jvf. s.146). Spændingen mellem polerne ikke-allegorisk fortælling og teknisk nonsens kan også ses som grundlæggende for allegorien som sådan – som Jon Whitman i det indledende kapitel i *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique* (1987) udtrykker det:

In these two conflicting demands – the divergence between corresponding levels of meaning, and yet the correspondence between them – it is possible to see both the birth and the death of allegorical writing. The more allegory exploits the divergences between corresponding levels of meaning, the less tenable the correspondence becomes. Alternatively, the more it closes ranks and emphasizes the correspondence, the less oblique, and thus the less allegorical, the divergence becomes. In this way, allegory tends to be at odds with itself, tending to undermine itself by the very process that sustains it. (s.2)

I et større perspektiv behøver ambivalensen altså ikke blot at være Almqvists personlige, eller endog et udtryk for inkonsekvens. Dermed, kan man indskyde, har jeg også peget på svagheden ved min egen definition af den poetiske allegori. Jeg skal dog ikke vikle mig ud i en diskussion af allegoriens væsen (det kan være så rigeligt med Almqvists begreber i sig selv!) men koncentrere mig om, hvordan den oprindelige 2-delning i brevet til Palmblad videre udvikler sig.

Det næste er nemlig, at Almqvist indirekte opbløder opdelingen i bevidst og ubevidst symbolisering ved at påstå, at han blot malede, hvad han så i sin sjæl – den dybere symbolik i *Guldfågeln* er først gået op for ham senere. Selv eventyr, som er bevidste om, at de betegner, er altså samtidig ubevidst symbolske. Det er på sin vis en logisk følge af, at begge former (bevidst og ubevidst) så at sige har deres begrundelse i korrespondencetænkningen (jvf. Lamm s.145). Men Almqvist opbløder dermed også skellet mellem den poetiske allegori og den allegoriske læsning, og ambivalensen overfor den første sætter sig igennem i hans læsninger. De kan være nok så konkrete og håndfaste, som Aspelin fremhæver, men samtidig sørger Almqvist for at holde rummet for tolkningen åbent opad til de mange betydninger, som det ville være på en gang muligt og omsonst at opremse: "det finns flere Regioner af förklaringar, den ena uppöfver den andra; liksom pinnarna i Jacobs steg i hans bekanta Dröm" (Warburg, s.7). Man genkender tanken fra *Om Religion*.

Det må være på tide, at eventyrene selv kommer til orde. Med tanke på de mange varierende betydninger af det svenske ord 'saga', og ikke mindst Almqvists varierende definitioner, har jeg i det foregående valgt ikke at oversætte det til dansk, undtagen hvor det gjaldt de 3 mytpeoesiske

tekster.⁸ Her har jeg ment, at benævnelsen 'eventyr' er berettiget, og et interessant spørgsmål er, hvordan teksterne fungerer fortællateknisk og stilistisk i forhold til eventyrgenre. Mange har hæftet sig ved, at Almqvist drøm om et gennembrydende digt i *Bihang* er drømmen om det store "folkpoem". Det gælder også Ragnar Ekholm, som udførligt har behandlet Almqvists brug af og teoretiske stillingtagen til den digtning, som romantikken opfattede som specielt folkelig. Han placerer dette i forbindelse med romantikkens stræben mod en ny mytologi, og efter at have noteret sig Almqvists forbehold i *Bihang* (moderniseringskravet) konstaterer han:

Trots dessa uttalanden träffar man dock i Almqvists produktion antydningar om en mytologi, som närmar sig folkdiktningen. I Rosaura och Cypressen är bergtagning-motivet begagnadt, i Guldfogel i Paradis införes Hafsfrun, i Sigtuna Saga uppträder Näcken. (s.10)

Ud af hele Almqvists produktion må det siges at være et magert grundlag for en folkelig mytologi. Måske bør man understrege yderligere, at disse motiver og figurer i *Bihang*, ikke optræder som dele af en levende religion eller tro, og i *Historiens idéer* udtrykker han glæde over de nationale minder fra oldtiden, som kristendommen har optaget (jvf. SS 2, s.317). Den grundlæggende mytologi for digtning med betydning for nutiden, er og forbliver den kristne. Dermed bliver det interessant at se, hvordan de elementer, Ekholm peger på, fungerer i teksterne.

Ekholm kommenterer ikke stilen i eventyrene nærmere, blot at *Rosaura* "står friare gent emot den folkliga diktningen" end *Guldfågel*. Anne Marie Wieselgren har derimod foretaget en kort men præcis sproglig analyse af både *Guldfågel* og *Rosaura* i *Carl-Johan-tidens prosa* (1971, s.33–37), særligt med hensyn til ordvalg og sætningsopbygning. Jeg kommer til at gentage nogle af hendes konklusioner, ved siden af mine egne iagttagelser, men for overskuelighedens skyld vil jeg ikke markere det med en henvisning hver gang.

At overhovedet lede efter folkelige træk i et kunsteventyr kan synes at være de forkerte præmisser at nærme sig det på; men Petra Küchler-Sakellariou fastslår i *Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung* (1993) uafvendeligheden

af at se de 2 eventyrformer i forhold til hinanden:

Oft ist die Charakterisierung des K[unst]M[ärchen]s vor der Folie des V[olks]M[ärchen]s in der Forschung kritisiert worden, doch gerade im Hinblick auf den romantischen Mythos vom 'Volksmärchen' und vor dem Hintergrund der erstrebten 'neuen' Mythologie, die sich im romantischen KM spiegelt, ist diese Perspektive unvermeidlich. (s.73)

At romantikerne satte sig for at definere folkeeventyret, samtidig med at de dannede kunsteventyret, som skulle blive "die romantische Gattung schlechthin" (ibid. s.69), og ikke mindst de to formers gensidige påvirkning i praksis, har gjort den præcise definition svær. Ikke desto mindre påviser Küchler nogle vigtige og distinkte træk, som adskiller kunsteventyret i forhold til folkeeventyret og påvirker dets struktur og fortællatekniske forhold. Et eksempel er kunsteventyrets forhold til det overnaturlige: hvor folkeeventyrets magiske hændelser altid holder sig indenfor tekstens rammer og rettes mod heltens jordiske lykkemål, har kunsteventyrets magi henpegende karakter – den peger ud over teksten mod det metafysiske. Der ved stiller det helt andre krav til læseren end folkeeventyret:

Das Erzählte berührt durch seine besondere Struktur die Psyche des Rezipienten intensiver. Dies hat seine Ursache darin, daß das Wunderbare im KM in erster Linie eine Kategorie der besonderen Wahrnehmung, des 'tieferen Blickes' ist, der dem Leser via Innenperspektive in die Seele des Protagonisten vergönnt wird. (ibid. s.55)

Jeg har fundet dette problemkompleks repræsenteret på flere niveauer i teksterne, og et af udgangspunkterne for mine analyser er, at de tre mytopoetiske eventyr ikke blot er poetiske allegorier, de er også allegorier om mødet med allegorien, om det hermeneutiske problem – spørgsmålet om nøglen til bogstavernes bagvedliggende mening.

Guldfågel: Tolkningens problem

Ser man nærmere på *Guldfågel*, kan man finde visse ansatser til en mere folkelig, eventyr-agtig stil. Noget af det første, der falder i øjnene, er de meget korte kapitler – dette træk genfinder man i

Almqvists senere folkeskrifter (1839–40) og i *Svavimamal*. I andet kapitel støder man på, hvad jeg vil kalde det 'arkaiserende men', dvs. 'men' bruges som konjunktion uden at signalere en modsætning, som i normalt sprogbrug: "det var vid den tiden han en aften satt uppe hos sin fader i gröna sammetsrummet och fejade sabelklingor, men gubben lärde honom därunder vackra böner och sagor." (SS 3, s.7). Dette 'men' kan også optræde i den islandske saga, som Nihlén påpeger (s.321), og i folkevisen, og det er et træk, som må betegnes som mere arkaiserende end egentlig eventyrsagtigt.

Eventuelt kan man spore en saga-agtig underdrivelse i reaktionen på, at hesten dør under Vingolf og prinsen og sætter dem ned til rovdyrene i skoven: "Detta kom prinsen och Vingolf illa till pass" (SS 3, s.20). Denne korte fyndighed står i kontrast til fortællerens kommentar, som tydeligvis står på et højere bevidsthedsniveau end hovedpersonerne: "Denne blev av lust och häpnad så alldeles betagen, att först darrade han i alla leder, och slutligen sjönk han döende, av liv, till marken." (s.20) – fuglens guddommelige sang var altså mere end en hest kunne bære! Vingolfs og prinsens reaktion kan derimod ses som et forsøg på at bibeholde den smule spænding, som de truende dyr skal skabe.

Blanding af romantisk retorik og det enkle, arkaiserende skaber pudsige replikker som Vingolfs lange ack-klage over Lili's forsvinden, der udmunder i "det vill jag också säga dig, att mig anar alls intet gott." (s.7). Ansatserne til en burlesk tone finder man især i kapitlet om dyrene, fx. ville Vingolf "giva trollet en välkomma av sitt svärd, efter han tyckte hon gjorde ett alltför onödigt buler" (s.10), og hans flyvefærd virker også temmelig løssluppen. Fornærmet over at hænge i en uværdig og ubekvem stilling, slår han løs på fuglen og kræver ordentlig besked, indtil han indser, at hvis fuglen skulle svare på hans spørgsmål, ville han selv ryge ud af næbbet. Hele affæren ender med, at han i iveren for at forsvare dem begge mod ørne kommer til at kappe hovedet af sin egen fugl!

En helt anden stil introduceres i 6. kapitel "Böckerna", hvor Vingolf konfronteres med en fortælling i fortællingen. Begyndelsen består af korte helsætninger, elliptiske sætninger og en notat-agtig men også lyrisk fortættethed: "I be-

gynnelsen var kärlek. Lust var liv. Lek arbete. En Gud, Herren för människorna. En människornas vilja, vara allt av honom." (s.24). Det arkaiserende men bliver hyppigere, og i det hele taget slår begyndelsen en næsten bibelsk-profetisk tone an. Efterhånden breder fremstillingen sig dog ud, og man genkender ikke kun indholdet men også fremstillingsmåden fra artikler som *Om Religion* og *Historiens idéer*. Hvert afsnit indledes af samme vending: "Detta är boken om...".

Eventyrets sidste kapitel har meget lidt som selv med god vilje skulle kunne karakteriseres som folkeligt. Det romantisk blomstrende og til tider salvesfulde dominerer trods alt hele eventyret, og man finder flere arkaiserende end mundtlige formuleringer, som dermed bliver endnu tydeligere, når de stikker hovedet frem.

Da fortællingen blev trykt som mytpeoesi i *Törnrosens bok* gjorde Almqvist ikke de voldsomme ændringer, men typisk slog han ned på de mundtlige fyldord (så, nu, da), gentagelse af præpositionen "Och när han stämde in med citran, (då) klingade.." (s.33), og-konstruktioner (paratakse og i opremsning), og arkaisk omvendt ordstilling: "de blå dimmorna" i stedet for "dimmorna blå" (s.19). Det indføjede eksotiske proprium "Chrysornis" er også et skridt væk fra eventyrstilen, som oftest holder sig til appellativer (heksen, kongen, soldaten). Desuden har Almqvist ændret perspektivet på de lokkende kvinder på øen fra det moralsk-harmfulde til det mere ophævede, når de ikke længere gør "skamliga åtbördar", men "löjliga" (s.14). Han dæmper også de seksuelle overtoner i den religiøse oplevelse, når Vingolf ikke sidder "såsom av vällust smäktande", men "av glädje intagen" (s.30) efter oplæsningen af bogen. I det følgende vil jeg citere fra 1821/22-udgaven af eventyrene, som de er trykt i "Samlade Skrifter", og kun markere ændringer, som har andet end stilistiske konsekvenser.

I brevet til Palmblad giver Almqvist sin egen allegoriske læsning af teksten – en læsning, hvorom Lamm skriver, at den "ådalægger till hvilka absurditeter det leder att pressa fram ett konsekvent idéinnehåll ur hans sagor och manar ej andra till efterföljd." (s.147). Lamm afstår fra at gå ind på 'absurditeterne', men man kan formode, at de først og fremmest udgøres af det, som også samtiden fandt besynderligt: "Såsom emedlertid åtskil-

ligt i min saga och i synnerhet Wingolfs resa med de 4 Djuren blifvit ansedt obegripligt, så beslöt jag att åtminstone förklara den.” (Warburg, s.7). Havfruen er den ”förvetna lystnaden efter kunskaper” hvorved Kristus glemmes, men hun viser sig lydigt tjenende, når Wingolf tager kommando; affæren med isfluglen følger af, at hans tanke vil være høj, dragen ankommer, når den vil være stor osv. osv. Meget længere end som så kommer han ikke selv med dyrene, men han slutter gennemgangen i forvisning om, at de har deres dybe korrespondence med det ideale og deres plads i ’det Hela’:

Skulle det gå an att, annorlunda än ytligt, här behandla hela Förklaringen, så skulle dessa Djurs sjelfa Naturer och plats i Universum uppdaga tafkor och signaturer af oändligt djupare halt. Men häröfver, såsom öfver allt det öfriga, ligge Isis slöja. (Warburg s.14)

Det kan han gøre, eftersom han har udvidet den lidt hurtige skelnen mellem ubevidst og bevidst symbolik. Dermed er der ikke kun tale om, at teksten med Almqvists udlægninger i brevet er ved at ryge over i den entydige oversættelseskategorien, som Aspelin fremholder. Jeg mener tværtimod Almqvist i sine tolkninger går begge veje, dels forsøger han at udfylde pladserne på begge sider af lighedstegnet, og dels åbner han op for mulighederne og erklærer den ene og afgørende side for udtømmelig: ’Sagan’ står og går på én gang (jvf. Warburg s.15).

Dyrene falder samtidig mest ved siden af de gængse romantisk-allegoriske billeder (à la liljen ved vandkanten, som vi finder i ”Rosaura”), og det virker som om, Almqvist har villet indføre dem som et folkeligt træk. I folkeeventyrets verden ville de have funktion som hjælpere, men de første 2 dyr har ikke magt til at hjælpe Vingolf, fordi han samtidig skal prøves moralsk. De lader sig ikke restløst forklares hverken ud fra kunsteventyrets/allegoriens univers eller ud fra folkeeventyrets logik.

Brevet til Palmblad byder på en interessant parallel til tolkningsproblemet på et andet niveau. Almqvist henviser til søvn-rammen, som indføres til sidst i fortællingen, og han forklarer først rejsens a-geografiske karakter med, at Vingolf så syner, men:

egentligen är dock detta ej en *förklaring* utan en *Popularisering*; – ty; att se i *syne* och gå i *anden*. – hvad är också detta? Dessa uttryck äro begripliga för folket. Vi (jag räknar mig till folket) göra oss ej reda för *huru vi begripa dem* – men de tyda oss någonting som torde svara mot hvad de lärde säga: *göra idealiteter*. (s.10, min understregning)

At se i syne og gå i ånden er altså allegoriske markører, og skønt han regner sig til folket, viser denne bemærkning, at han alligevel har reflekteret over dette ’hvordan’.

Moralen i ”Guldfågel” er, at Vingolf med sit uskyldigt kristne sind ejer nøglen til allegorien. Ved porten lyder spørgsmålet til de 2 unge mænd: ”Kænnen I salighetens nyckel?” (s.21), og Vingolf, der før ledte efter en faktisk nøgle, svarer tilfredsstillende med en slags trosbekendelse (den svenske frelselære konstaterer Olsson, 1927 s.105). Han har altså forstået den kristne metafor som en metafor og bliver belønnet bogstaveligt med portens åbning. Küchler-Sakkeliariou talte om det specielle blik, som fordredes af læseren af kunsteventyret, og Almqvist bruger, som allerede vist, tanken om de få udvalgte med det rette blik til at forsvare sig mod kritikens angreb: De, som ikke ser dybt nok, vil kun finde den barokke overflade. Tolkningen ender i en tautologisk cirkel, hvor den tolkende allerede skal kende betydningen for at kunne tage den til sig.

Bevidstheden om tolkningens vilkår og processer betragter Erik A. Nielsen som et af romantikkens kendetegn. I foredraget om *Runen*, som blev holdt på det førnævnte seminar på Københavns Universitet 1995, ser han romantikkens hermeneutiske princip – at det lige forstår det lige – som et fornyet og sekulariseret udtryk for det lutherske fortolkningsprincip: *scriptura sacra ipso se interpretis* – den hellige skrift er sin egen fortolker (jvf. s.56). For at bringe forståelsen fremad indenfor denne tautologi, må den tolkende påkalde større bevidsthedsformer i sig selv, som han eller hun før blot havde anelsen om. Denne bevidsthedsform kaldes i *Guldfågel* ’det indre syn’, og det bliver samtidig adgangskravet for læseren. Belønningen beskrives i den rosenrøde bog, hvor det hedder om alle, som kommer tilbage fra besøget i lysthaven: ”Nog mindes de sedan, så længe de levede, den saliga tiden, de där lyssnat; och detta minnet satte framför dem tålmodets sköld emot all jordens

kval, var än de vistades" (s.27). Skønt eventyret lader til at være struktureret efter cirkelns princip ved at lade Vingolf og Lili vågne op i samme rum og tidsdimension, hvorfra de startede, brydes denne cirkel til en spiral på forbilledligt vis. Den afsluttende sætnings modererende sammenligning – "Och då var altsammans *lik* det, som aldrig varit. Icke fullt en dag var förliden." (s.35, min fremh.) – kan ses som en indikation af, at børnene trods alt bærer en større bevidsthed med sig fra besøget i lysthaven.

Men hvad er det egentlig, der sker med læsningen, når Almqvist indfører en tekst i teksten? Bogen består selv af 6 bøger, hvoraf den første indledes: "Detta är boken om paradiset; icke en förseglad, utan en upplåten bok" (s.24), medens fjerde begynder: "Detta är boken om guldfågel, en förseglad bok." (s.25). Den første halvdel lover altså at indvie Vingolf og prinsen i allegoriens åndelige niveau, vise dem virkeligheden bagom tegnene. Første bog er ikke synderligt lang, og jeg har allerede citeret den i sin helhed i min gennemgang af stilen. Den anden bog forklarer, at Gud er brudgommen og mennesket bruden, og den tredje bog viser sig at indeholde en kort version af brude-allegorien fra *Historiens idéer*. Den oplukkede bog fremviser altså blot en ny allegori, åbenbarelsen ender i selvbespejling eller i et kinesisk-æske-system.

Med *Historiens idéer* ønskede Almqvist, som titlen viser, at forklare den åndelige betydning af historiens ydre fænomener, og det skete på sine steder ved hjælp af "den almänna stora symbolen", som er brudeallegorien. Skriftet er esoterisk, beregnet til Manhemsförbundet og medlemmerne af MannaSamfund (jvf. Aspelin s.27). Det samme var *Guldfågel*, mener Olsson (jvf. 1937, s.107) og Greta Hedin (jvf. s.243), men den offentliggjordes ikke desto mindre – og det med en endnu mere hermetisk udgave af det åbne! For hvor brudeallegorien knyttes til fænomener i den faktiske historie i *Historiens idéer*, relateres den i bogen om Paradiset i *Guldfågel* hverken til ydre holdepunkter i historien eller til Vingolfs historie.

Til gengæld bruges tiderne som tidsangivelser til de 3 næste bøgers fortælling om guldfuglen og lysthaven. Disse er som sagt 'forseglede', hvilket vi kan oversætte med gåder eller ikke-gennemlyste allegorier. Det understreges med eventyrssignalet i femte bog, som sidestilles med de forklarede tider,

således at præpositionsleddet fordobles før og efter verbet: "Bort i *den fjärde tiden* levde *en gång* en man..." (s.26, min fremh.). Hele strukturen kompliceres yderligere ved, at allegorien om lysthaven jo udgør en bogstavelig reference til Vingolfs egen historie. Når Vingolf i næste kapitel præsenteres for et bånd, kan han derfor forklaret udbrude: "Och han mindes i hast det, som han hört läsas i sommarhuset, så att han utropade i högsta glädje, [...] Det är jag ganska viss om, att när min oskyldiga syster hit anlände, var det omkring henne, som du lindades..." (s.32).

De 3 første bøger skal altså oplukke de 3 næste, men disse peger på hele teksten som en allegori og dermed også på den oplukkede bog som en del af denne allegori. Samtidig er den oplukkede bog en endnu mere esoterisk udgave af brudeallegorien... det svimler for læseren! – Næsten som det svimlede for Albion i *Murnis*, da han skulle lære uendeligheden at kende. Han blev sat til at tælle lysene i 2 spejle, som spejlede hinanden, og englen forklarede, at de uendelige spejlinger var den menneskelige uendelighed. Hvis Albion formåede at skelne lyset selv fra de endeløse billedrækker, kunne han "förnimma beskaffenheten af Guds oändlighet." (*Murnis* s.88, dette didaktiske eksempel findes allerede foreslået i *Om Religion* SS 2, s.161). Måske ville man med denne evne eller dette blik kunne skelne det udsigelige i *Guldfågel*-allegoriens uendelighedsspil?

Vingolf svimler ikke; tilsyneladende tager han kun den sidste del af bogen til sig. Havde han været en tænker, ville han måske have genkendt sig selv som agerende i en allegori, men han er en enfoldig og tro kristen yngling, og han lader sig gerne nøje med at deltage i det bogstavelige plan. Så meget desto mere retter den esoteriske oplukethed sig som en gåde til læseren.

Rosaura: Tekstens apoteose

Ekholm mener, at *Rosaura* stort set kun opviser indledningsordene "Det var en gång" og bjergtagningemotivet som folkelige træk. Man kan pege på nogle enkelte stiltræk, såsom henvisningen til den (anonyme) almindelige mening i formler som: "så kallade de purpurmolnet" (s.42) og "och så är sagan, att" (s.42), men ellers vil jeg tilslutte

mig Ekholms karakteristik. Tre-gentagelsen optræder kun uudviklet: ”Trefalt hotade han honom med sitt finger och ropade, Giv Rosaura denna skänk, och du skall få tårar nog!” (s.51), og en sammenligning som ”Seende hans ögon, skulle vi hava ropat...” (s.43) aktiverer læseren på en måde, som ikke er typisk for folkeeventyret, omend den giver fortællingen en tydelig mundtlighed eller stemme. Man finder et klassisk og typisk romantisk inventar (Olympos, Urania, Afrodite, liljen ved vandet, osv.), og det ophøjede kristne perspektiv er tydeligt flere steder, som når Rosaura kaldes ”en vink ur den förgångna hededommen” (s.64). Et absolut stilbrud er henvisningen ”om vilka det förr är nämnt” (s.71), som også findes i *Guldfågeln* men her blandet med det mundtlige (gentagelsen af ’den’, ’likasom’): ”Den inre synen, varom förr är beskrivit, att han fick den i stället, den likasom tilltog.” (s.33). Trods det er stilen mere homogen og lettere end i *Guldfågeln* og i *Arctura*, som også Wieselgren fremholder (jvf. s.36).

Nogle af ændringerne i imperialoktaven er efter samme af-arkaiserende princip som i *Guldfågeln*, mens andre understreger det eventyragtige. Almqvist indfører kapiteloverskrifter i lighed med *Guldfågeln*, og propriet *Rosaura* optræder i stedet for prinsessen. Hendes 2 indre monologer s.57 afstemmes, så det bliver nærmere en gentagelse af ”vi kan jag ej? Kan jag ej?”: ”Jag kan icke! Kan jag icke?”, og dermed fremstår det mere formelagtigt end ”jag kan icke! Kan icke!” i 1822-udgaven. Metaforerne tydeliggøres ved at indføre sammenligningsleddet: ”han lopp över gräsmanteln som en förskräcklig kämpe” (s.43), ”Hon skyndade efter, lik en ilande fjärl” (s.65).

Den første konfrontation med allegorien i selve eventyrets handling er kongens råb ud i naturen. Han søger naturen som en åben bog, men finder den tavs: ”Lever nu inga Gudar i tingen? Är ett insegel satt till tystnad på varje talande liv i de heliga kullarne?” (s.41). Men han forstår af lydene, at ”icke döden var kommen över världen, men att svarerskorna flydde hans rop och gömde sig bakom varje klippta dit han kom. Och han häpnade över detta gudaskämtet.” (s.41). Den umiddelbare tale og forståelse er tabt, ikke ved et menneskeligt syndefald, men som gudernes skæmt. Kongen søger da sit svar andetsteds, og det bliver hos dværgekongen, som håner ham for hans manglen-

de selvbevidsthed og herskertrang. Først vil kongen ikke vide af hans metaforik: ”nog av ditt underjordiska språk” (s.48), men han viser senere i sin vrede, at han har forstået dette sprog alligevel, og han nedlader sig endda til at anvende det for at vende dværgens påstande om.

Men hans forståelse må melde pas, når han konfronteres først med Rosauras nyvakte ubehag og derefter med hendes behag i Jernets søn og korsets tegn. Så galt går det, at hans hjerte brister, og sjælen flyder bogstaveligt talt ud som en flod af bar mangel på nøgle til det sande allegoriske lag. Men uden yderligere falbelader kan han indlemmes som opløst materie i det sidste tableau: ”ty nu äro de åldrige fäderne från hededommen försonade, och alla deras makter uppgångne till ett i korset med vingarne.” (s.71) – den hedenske religions undergang og opgåen i den kristne har åbenbart ikke krævet større forklaring. Hvor faderen først må opløses, er Rosaura selv i den heldige situation, at hendes ubehag kan overvindes af kærligheden, og hendes øjne åbnes med et kys.

Almqvist har udlagt sit formål med eventyret i et brev til Jonas Wærn (24.okt. 1822) som at ville vise muligheden af en forening mellem behaget (gratien, dvs. det som ellers forbindes med den græske kunst) og det hellige, religiøse (kristne) hos mennesket (Brev s.42), og dette gentages af Frans i noterne efter *Mythopoesis* (SS 14, s.263). Lamm finder symbolikken ”något tiltrasslad” (s.154), fordi Almqvist endnu i slutningen har reminiscenser fra Grimms eventyr, *König Drosselbart*, og Olsson indstemmer (1927, s.342). Jeg skal ikke gå for meget ind på allegoriens tolkning, men blot fastslå, at det efter min mening ikke denne gang er det lånte folkelige motiv, som spænder ben for læsningen, eller gør symbolikken mere indviklet eller uforståelig.

Det paradoksale er jo, at behagets vinger umiddelbart fører til ubehag hos Rosaura, men det er ikke blot de uheldige friere fra Grimms eventyr, der står for skud; alle ting forvrænges for hendes blik uden at de kan siges at bejle til det blot og bart skønne. Når Rosaura længes allerede inden hun konfronteres med kristendommen, kan Olsson derfor konstatere, at det ikke stemmer overens med Almqvists udlægninger i brevet til Hazelius (24/5 1822). Derimod stemmer det med en forestilling, som Olsson ligeledes finder flere steder i

Almqvist digtning (jvf. 1927, s.344), nemlig at naturpoesien selv indebærer sin død. Der gives da en mulighed for en sammenhængende tolkning, og Olssons pointe, at Rosauras udvikling forvirrer, fordi hun både bliver personifikationen af den antikke kunsts grace og af fosforisternes 'pjunkiga' religiøse længsel, som Almqvist ville til livs, er da igen en sag, som har at gøre med forholdet mellem teksten og digterens egne tolkninger – ikke med det burleske indslag fra *König Drosselbart*.

Men lad os se på Rosauras 'pjunkiga' længsel og tekstens udvikling fra en lidt anden vinkel, nemlig ud fra spørgsmålet om figurernes selvbevidsthed og tekstens allegorier. Mens kongen råber ud i naturen, ligger Rosaura og sover; hun er altså i en tilstand af ubevidsthed. For dværgekongen er det væsentligt at kende sig selv og beherske sine omgivelser, mens det er en uvigtig sag for Rosauras far. Når Rosaura bevinges, tvinges hun til selvrefleksion, og det bliver hendes første skridt væk fra faderen. Hvor Vingolf ufrivilligt bliver emne for latteren (flyveturen), er Rosaura den ufrivillige latterliggører; hun er også offer, men i en mere alvorlig sammenhæng. Hun reflekterer i modsætning til Vingolf over, hvad der sker med hende; hun er blevet en gåde for sig selv, og det piner hende i den grad, at selv tanken om et overgreb på knuden ikke formår at opløse den: "O fader, bygg mig en grav! En skön grav av vitaste marmor – men ack – du kan icke finna någon som är vit!" (s.60). Gåden afløses imidlertid af to andre: "Vad är detta för en man?" og "Vad är det för en syn? denna fråga ljungade oändlig genom Rosaura." (s.64). Heller ikke hun får svar af naturen, blot et ekko af hendes eget spørgsmål, men konfrontationen med de nye gåder har allerede opløst den første, og hun ser igen skønheden i tingene. Hendes kommen til bevidsthed – i den forstand at hun reflekterer over sig selv og sin egen gåde – havde ikke selvforståelsen til mål, men skulle føre til disse nye gåder. De står som svar på det, hun manglede – det som kongen ikke evnede at forestille sig.

I eventyrets andet kapitel optræder en parallel til denne tvungne selvrefleksion i historien om Zefyr og liljen. Også liljen kommer i et frygteligt dilemma. Hun har aldrig set sin lige og forstår derfor ikke sig selv eller længes efter en anden, men når hun bliver bøjet af vinden og ser sig selv i vandspejlet, må hun elske sit spejlbillede. Hun

aner, at det smukke er hende selv men forskrækkes af sit begær og flygter samtidig fra vindens favntag. Enden på det hele bliver, at hun udmattes og går under, mens Zefyr tager hendes to kronblade med sig, og dette bliver 'behagets vingar'.

Der optræder på sin vis 3 strenge i fortællingen, som til sidst skal løbe sammen i et samlet allegorisk univers, men netop lilje-historien bliver til en fortælling i fortællingen. Dværgekongen genfortæller nemlig historien som en 'saga' for kongen, giver det videre forløb, og lægger tilmed ord i munden på Zefyr, som udlægger allegorien: vingerne er "det *heliga* skämtet, ty de äro barn av liljan och mig" (s.51). Det er det nærmeste man kommer den udgave af allegorien, som eksplicit giver svaret på *hvad*, den betegner i Almqvists *Mythopoiesis*. Først i det øjeblik Rosaura får påhæftet de allegoriske vinger, forvandles hun egentlig fra (sovende) eventyrprinsesse til personifikation, hun slipper bogstaveligt talt jorden med fødderne og må beklage, at hendes fader ikke længere ejer et barn eller arving (s.59–60). Hun bliver selv barn af Zefyr og liljen, og hun kaldes "skämterskan" ved siden af andre benævnelser, som knytter hende til det allegoriske: "väsäll gudinna", "den olympiska gratien" (s.59, i imperialoktaven: "det olympiska behaget"), "bevingad liljeånga" (s.65).

Dværgekongens fortælling forklarer altså Rosaura-strengen af teksten og forvandler eventyret til en allegori. Jernets søn-strengen oversættes ikke i selve teksten, men den er til gengæld så meget tydeligere og uden eventyrtræk (bortset fra bjergtagningsmotivet, som dog optræder meget perifert). Der er meget kortere og smertefri vej fra hans længsel mod rubin og til opfyldelsen i korset – det åbenbarer sig simpelthen for ham og bliver hans ledestjerne. At hans rejse først kan føre opad fra jorden, når han forenes med gratien, er ikke noget han eller fortællingen reflekterer over.

Synet af korset får Rosaura, mens svaret på mandens identitet besvares i mellemrummet mellem dette og sidste kapitel – Almqvist slutter effektfuldt med Rosauras spørgsmål "Min konung och ära, svara mig likväl på min eviga fråga (ty fåfångt begriper jag dig i grunden): vem är du?" (s.67), og svaret kommer ikke i begyndelsen af næste afsnit. Læseren henvises dermed til afslutningsbilledet, hvor også Rosaura og hendes gemal har opløst sine menneskelige former og forvandlet

sig til levende konkrete symboler – personifikationer forvandles til symboler og allegorierne smelter sammen til én. Hvor Vingolf er en allegorisk person, som ikke reflekterer over sin egen metonymiske status (som repræsentant for alle rette læsere), stiller Rosaura og Jernets søn sig til rådighed som et allegorisk tableau vivant for læseren.

Tolkningens elitære forudsætninger markeres eksplicit i eventyrets slutning, og de indsigtfulde kaldes karakteristisk nok for ”siare”:

Men en sägen går bland de yngste av folket, och ingen vet varifrån den sägen är: Att var och en som har ett sinne, skickligt därtill, för honom skymmer nu vulkanens rök ej något, utan tavlan är uppenbar för honom än i dag. (s.69)

Igen får læseren en åbning eller oversættelse af billedet – øen er dværgekongen, søen er Rosauras far, korset er Jernets søn og vingerne er Rosaura – men oversættelserne peger tilbage til fortællingens eget bogstavelige niveau, som jo i sig selv pegede allerede. Fortællingen fordobler altså sig selv i dette afsluttende billede, uden at kunne tilføje andet til læserens betydningsdannelse end identificeringen af Jernets søn med det kors, han stræbte efter.

Billedet afløses af endnu en kommentar om de, som ejer det rette blik, nemlig ”det skämt, som äger rum emellan själve desse siare å ena sidan, och hela tavlan å den andra.” (s.71). Dette skämt går ud på, at ikke engang profeterne formår at gribe og fastholde billedet uden at det forvandler sig til skum ved deres berøring. Det er i sig selv ikke radikalt nyt for de religiøse sfærer, som Almqvist her bevæger sig i, men han turnerer dette skämt til et metapoetisk plan, rettet mod læseren af eventyret og teksten selv på en gang. Hvis profeterne søger at gribe skummet forsvinder også dette: ”Och undan dem till botten dyker då även detta skum ... denna saga.” (s.71), og i imperialoktaven har han tilføjet på en ny linje: ”Men nöja de sig med att se tavlan på avstånd, då står hon kvar för deras ögon.” (s.465). Teksten er resultatet af at jordiske fingre strejfer det guddommelige, men også teksten er ubegribelig og sættes på den led på samme ophøjede plan som det guddommelige billede selv – og læseren dømmes til at søge og finde, men aldrig gribe mere end skalkagtigt skum.

Arctura: Helten der forsvandt

Arctura behandles ofte for sig selv, når der er tale om *Mythopoesis*, med henvisning til den ironiske stil, som minder om *Sviavigamal's*. Jag skal forsøge at sætte fingeren på hvad, ironien indebærer i eventyret, og hvad der ellers kan være på færde, som får forskerne til at gøre forbehold.

De første 5 kapitler af eventyret er, som Ekholm slår fast (jvf. s.18), et referat af dele af *Samson Fagres saga* fra *Björners Kämpadater* (udg.1737)⁹. Ligesom *Rosaura* har fortællingen fået undertitlen ’saga’ i imperialoktaven, men her kan det med lige ret stå for eventyr, (islændinge)saga og allegori. Kilden navngives eksplicit i første kapitel af fortællingen, og blandningen af dokumentation og fabulering skaber en meget pudsigt stilsammenblanding og en vis tvetydighed i fortællerstemmens position. Indledningen er således meget lidt eventyr-agtigt; snarere efterligner Almqvist en lærd fremstilling med kildekritik, etymologiske og komparative udflugter (sammenligningen med Kalevala), oversættelser af islandske ord og elitær indforståethed: ”Det är för alla bekant, att först talas i denna historia om...” – hvilket, med al respekt for imperialoktavens læserskare, må kaldes en overdrivelse! Langsomt går første kapitel over til en mere fortællende stil, som præges delvist af sagastilen. Det gælder særligt den tydelige fortællerstemme med metakommentarer af arten ”Dock menade de fleste, att...” (s.238), ”Det säges, att...” (s.238), ”Här börjar nu andra delen av sagan; och berättas, att...” (s.241), ”Nu förtäljas huru...” (s.241) osv. De to sidste skaber dog en tvetydighed, for tales der nu om denne aktuelle saga eller kilden, *Samson Fagres saga*?

I disse sagaformler indsniger der sig desuden et ikke-sagaagtigt ’vi’ i 5. kapitel: ”Men det förtälja vi, att...” (s.243) – dette kan betragtes både som det akademiske vi og i tilknytning det fortroligt inkluderende vi i fx. *Grimstahamn nybygge*.¹⁰ Nihlén (1946) har også peget på disse kommentarer i *Arctura* og sat dem i forbindelse med den islandske saga på den ene side og folkelivsskildringerne på den anden. På et plan har Nihléns eksempler fra folkelivsfortællingerne samme funktion som *Arctura*-eksemplerne, men jeg mener alligevel, der er en væsentlig forskel. Det første eksempel fra *Grimstahamn Nybygge* lyder ”Nu komma vi till

den egentlige hændelsen” (hos Nihlén s.320). For det første har ’vi’et en anden, mere familiariserende funktion end sagaens anonyme stemme. For det andet ligger der en vurdering i ordet ”egentliga” og en hierarkisering af fortællingens dele, som ville være utænkelig i en islandsk saga.¹¹ *Arctura’s* sagaformel svæver altså mellem 3 stemmer – sagaens anonyme, det akademiske vi og det fortroligt inkluderende.

I 6. kapitel begynder Almqvists eget eventyr om Grimur, og her bliver det moraliserende mere dominerende. Allerede i første kapitel fik vi at vide, at Grimur var både ærlig og trofast (s.238–39), hvilket klinger mere i romantisk end i saga- eller eventyr-agtig ånd, og nu hører vi om hans ”ödmjuka milda sinne” (s.244–45). Samtidig bliver eventyrtrækkene tydeligere og sagaen træder i baggrunden. Det er også først når Grimur når slottet, eventyret begynder at signalere allegori. Ekholm har allerede peget på de forskellige eventyrtræk i fortællingen (s.19), men jeg vil blot understrege stilbruddet, eksempelvis i scenen med heksen. Med sin groteske fysiognomi og efter at have været i en yderst ydmygende stilling, kilet fast ved sin lange næse, taler hun til Grimur i høj stil:

huru skall jag vara tacksam emot dig? men efter jag in-
ter kan giva dig, som i värde svarar emot den höga för-
tjänst du äger, så vill jag dock av min makt belöna dig;
och det skall du veta att ingen har vunnit den lycka som
väntar dig. (s.245–46)

Talen mellem Grimur og Arctura er naturligvis også i romantisk høj stil.

I 8. kapitel kombinerer Almqvist kronikørstemmen med en patosfyldt medlevende skiftevis med indre syn og som ophøjet alvidende. Tilræbet ”Varföre häpnar du Grimur?” (s.248) efterfølges af det retoriske spørgsmål ”Kunde han annat, när han framför sig nu upptäckte ett bländande slott”. Tiltalen finder man også i *Guldfågeln*, hvor det får en næsten retarderende, spændingsopbyggende funktion: ”O, Vingolf, Vingolf, varföre sjunka dina armar, förlamade av häpnad?... Ja visst för-lamade: där stod nu syster Lili.” (s.34). Da Grimur synker ned i sengen af is, udbryder fortællerstemmen: ”Hu, Grimur!” (s.249), og i næste kapitel træder fortælleren ned til Grimurs stude og overtal-

ger hans naivitet, som i en slags indre monolog: ”Här stodo kring väggarne stora fyrkantiga ting, vilka av somlige kallas böcker: vita blad, många, många, fullritade med svarta tecken.” (s.252). Petra Küchler-Sakellariou kommenterer fortællerfunktionen i hhv. kunst- og folkeeventyret: I folkeeventyret befinder fortælleren sig i fugleperspektiv, mens læseren af kunsteventyret udsættes for ”eine vielfache gebrochene Wahrnehmung aus unterschiedlichsten Blickwinkel” (s.66). I *Arctura* ser man dette træk i de mange forskellige stemmer, men usikkerheden og det gebrokkne optræder måske endnu tydeligere på handlingens plan og kan ikke kun tilskrives genren eller fortællervinklen.

Vel ankommet til isslottet bliver Grimur sat på prøver, bla. den svære opgave at gennemlæse 12 bøger om skabelsen uden at gabe! Grimur, som før ikke med det samme kunne identificere en bog som en bog, formår dette, men kun ved at bide sig i læben: ”och är det ifrån Grimur detta bruk uppkommit.” (s.253). Efter denne løssluppenhed følger endnu en dialog mellem ham og Arctura i høj stil:

Behärskarinna, svarade han, mån icke mitt hjärta nu
ligger genomskinligt för dina ögon, såsom förr? Det har
hänt under läsningen, att en för stor svärmodighet fallit
över din tjänare: då bet jag i mina läppar; och huru ljuv
var icke denna plåga vid minnet av henne som jag äls-
kade? (s.253)

Derefter drypper blodet ned på isen og trænger ind i hele slottets interiør med den røde farve ved siden af alt det hvide. Det højtidelige løber over i det groteske og omvendt, men de interfererer aldrig på eventyrets plan; forvirring råder og de to verdener forenes kun af handlingens gang.

Grimur er ladt i stikken med de 12 bøger: Han har ingen nøgle til dem, de præsenteres blot ved siden af hinanden uden antydning af, hvilken af bøgerne som indeholder sandheden eller gennemlysningen – end ikke en hentydning til, om de alle er lige sande eller lige falske. Den første kaldes ”narraktig och ganska klok” (s.252) – et tvetydigt signal, og er det Grimurs eller fortællerenes vurdering? De andre bøger vurderes ikke, men til sidst siges det, at ”all denna beskrivning syntes honom dyrbar, ty han blev klok på nästan allting” (s.253). Men denne klogskab er ikke meget bevendt i det

følgende; bøgerne forbereder ham ikke på det, som skal komme i fortællingens bogstavelige niveau, som den rosenrøde bog forberedte Vingolf. Grimur mødes af en lang mand, som af fortælleren identificeres som ”den onde, som skapat sig i en präst skepnad och framställde nu den heliga läran, men med bittra och i åtskilligt förvandlade ord, så att de skulle förarga och fresta den ankomne.” (s.256). Grimur vil gerne forstå, men han er en hedning, og når præsten frakender ham det rette blik og kalder ham blind, hverken kan eller vil han deltage i den kristne allegoriske verden. Han svarer i stedet på det bogstavelige plan: ”först må jag säga dig, att jag icke är alldeles blind, såsom du menar, ty jag finner rätt väl, att du är mörk som sot ifrån huvud till fot.” (s.256). Derefter opridser han en materialistisk verdensforståelse, som han har læst i en af bøgerne, som kontrast til præstens lære. Præsten kræver, at han skal afsvære sin lære, hvorefter Grimur reagerer:

Gode man, avsvärja, sade du? tror du då, att det är så inbitet? nej, du må veta, att jag svårligen höll mig ifrån att gäspa under det jag läste därom. I sanning tyckte jag hela den skapelseläxan från mullen vara artig nog för ro skull; men blir det frågan om allvare, visst håller jag mig långt frommare och hellre till dig, käre vän; säg mig blott litet närmare, vad du menar, att jag ej måtte missförstå dig. (s.257)

Denne scene ter sig nærmest som et afskrækkende eksempel på forkert pædagogik, og som Olsson også påpeger (1927, s.350), skjuler der sig noget af en præstesatire i scenen – først og fremmest en karikatur af den form for katolsk dogmatisme, som ikke har givet den enkelte en plads i tolkningen af ordet: ”Ve dig! Ve! Du skall begripa intet. Vad begär du att förstå? Bekänna skall du: blott bekänna de ord jag förestavat: det är vad göres behov, och intet annat!” (s.258). Da præsten/den onde når så vidt som at kalde Grimur et svin, går det galt; vilde instinkter vågner i ridderen, og han kaster sig over præstesikkelsen. Den ondes stemme forkyn-der dommen: Grimur omskibes til et svin og dømmes til at slagtes og spises hver jul!

Vor helt, Grimur udspalter sig i løbet af fortællingen i 3 ikke helt forenelige karakterer. Den første er ynglingen med de moralske kvaliteter og den simple befatning (han passer grisene). Forvandlingen fra veg og rødhåret (!) til stolt ung

mand fungerer sådan set indenfor kunsteventyrets rammer; han kaldes ridder, og han fremtræder nu som den egentlige helt. Den sidste prøve sætter derimod noget helt andet i svingninger, og pludselig siges Grimur at ”vid den återkommande tanken på modren och allt sitt liv vid mölnen, där han vaktat, älskat och umgåtts med svinen, kände inom sig, huru det förriga galtlivet började vakna, så att han, fallande tillbaka däruti, blev helt ursinnig” (s.258). Som man kan se af de tidligere anførte citater om hans ydmyghed og trofasthed, har denne Grimur meget lidt med den første Grimur at gøre, og det kan egentlig ikke kaldes at ’falde tilbage i’. Hans tidligere glæde ved svinene fremstod mere som et udtryk for hans enfoldighed i ordets positive betydning. Det er altså ikke spor nærliggende at gøre ham ”ursinnig” ved mindet om fortiden.

Det betyder imidlertid, at han lige pludselig ikke længere er helt, og dermed opstår et vakuum i teksten. Kùchler-Sakillariou viser, at kunsteventyrets lykkeopfyldelse snarere peger mod det hinsides mens helten i folkeeventyret ønsker materielle goder og andre jordiske lyksaligheder. Et lykkeligt kunsteventyr ender derfor ikke med heltens gen-integration i samfundet, som i folkeeventyret, men i det hinsides ”auf einer Ebene mythischer Selbstversenkung” (s.50). Det er det, vi ser i slutningen på *Rosaura*, hvor parret flyver op mod korset, og læserne inviteres til at søge eventyrets billede. *Guldfågel* binder derimod sløjfen i det den-sidige, når børnene vågner op fra drømmen/opholdet. Lykkeopfyldelsen er ikke et krav i kunsteventyret, men i *Arctura* signaleres forventningen ganske kraftigt, først med heksens løfte om en lykke som er ingen anden beskåret (med tanke på eventyrets udgang, klinger det temmelig sarkastisk!), og lige inden prøven siger en af Arcturas jomfruer:

Den stora hemligheten, som står salig över världen, densamma skall riddaren förnimma och älska: gör han det, så har han vunnit i det sista! (s.255)

Forventningen om en apoteose kan heller ikke adskilles fra den sammenhæng, eventyret præsenteres i imperialoktaven, nemlig sammen med de 2 andre eventyr med lykkelig udgang. Det mest bemærkelsesværdige er måske alligevel, at Alm-

qvist ikke standser ved Grimurs fald, men forsøger at komme tilbage til eventyrets struktur og ikke mindst det godes sejr. Han indfører derfor en ny helt, helten over alle helte: Kristus i den anden genkomst! Hermed får denne besynderlige fortælling et langt mere udtalt eskatologisk perspektiv end de andre, som stort set holder sig indenfor det, som skal indgribe i læserens liv nu og her.

Grimur er altså hedningen, som gerne vil forstå, men som hverken er forberedt eller får chancen, da det gælder. At dette skulle være en fristelse, at den ondes præsteskikkelse fortsætter i rollen som præst, og at Grimur dømmes på grund af sin troløshed (mod hvem?) og vold mod tjeneren (den onde selv) mindsker ikke slutningens forvirring. Lamms allegoriske læsning foreslår, at islotet skal være verden, som fryses af forstanden, og som venter på den forløsende kærlighed:

Arctura skall väl då representera tanken, som bundits i köld, sedan den genom reflexionen skilts från känslan, och som först sedan denna pånyttföds och bestått sitt prof, skall kunna återvinna föreningen. (s.156)

’Väl då’ indikerer hans tøven overfor en entydig allegorisk læsning af dette eventyr, som ”är ytterst vanskligt att tolka” (s.155). Ifølge denne logik skulle Grimur have været kærligheden eller følelsen, men Lamm noterer blot, at Grimur lader sig friste af Satan. Måden han lader sig ’friste’ på, og årsagen til, at han mislykkes, kommenteres ikke. Olsson stiller det væsentlige spørgsmål ”Vari består då hans fel?” (s.351) og foreslår, at det kan være, at Grimur lader sig provokere til vrede i stedet for at kæmpe med kærlighedens våben. Det er muligt, men det gør efter min mening hverken Grimurs reaktion mere sandsynlig eller den ondes dom mindre selvmodsigende.

Moralen i *Guldfågel* og *Rosaura* var knyttet til det rigtige syn, i *Arctura* skal man anstrenge sig meget for at finde en morale overhovedet, som kan siges at gælde hele eventyret. Forståelsen eller tolkningen fremstår ikke indenfor en nogenlunde velordnet hermeneutisk cirkel; den fortaber sig bag tekstens modsigelser. Det metafysiske får lov at optræde i eventyrets bogstavelige plan og allegoriens to-delthed grumses til for læserens øjne. Skønt figurerne altså oversættes i teksten, og skønt læseren med fortælleren har en merviden i forhold

til hedningen Grimur. Sidestillingen af de forskellige løsninger i bøgerne og tilbageholdelsen af nøglen kan kaldes et ironisk træk. Grebet, at lade Grimur falde tilbage i det primitive, er derimod snarere grotesk end ironisk, og jeg vil tro, det også er dette, Lamm og Nihlén reagerer på, når de bruger stilen som dateringsgrundlag (jeg skal komme tilbage til det groteske i mit sidste afsnit). Hvor eventyrfigurerens uformidlede tilstedeværelse i *Guldfågel* spænder ben for en allegorisk læsning, omintetgør *Arctura*'s slutning læserens korrespondencesøgen, simpelthen ved at ekspliciterer det øverste lag og påstå en korrespondence som ikke korresponderer!

Jagtslottet II:

Den allegoriske tekst og virkelighedspoesien

På jagtslottet fokuseres der også på tolkningsproblemet efter oplæsningen af *Mythopoiesis*, idet Frans efterlyser en forklaring af eventyrene i form af en slags oversættelse. I indledningen fikserede herr Hugo det (whitmanske) allegoriske problem ved at slække på sin egen regel:

I den mytiska poesien äro nästan alla namn på de handlande varelserna, riddarne, damarne, svärden, hästarne, orterna, nästan allt – symboliska. Dock får jag säga, att detta icke är händelsen med helt och hållet alla namn, varken i medeltidens poesi eller i den mytiska överhuvud. *Det är klart, att det icke kan gå så långt.* (SS 14, s.236, min fremhævning)

Men nu tromler han glad løs: ”varje särskild punkt, vart drag, kan icke lägga sig tydligt för läsarens ögon, utan en noggran utläggning. Du skall veta, att här icke finnes ett enda grand, icke ett ord, som ej äger sin betydelse.” (s.263). Han opremser alle kendte forklaringer som har lettet læsningen gennem tiderne, heriblandt Atterboms kommentar til *Lycksalighetens ö* – og hele denne svada må nødvendigvis føde tanken hos Frans, at allegorien er unødvendig. Pludselig stiller han sig på poesi-i-sak-siden, ikke fordi tingene, som de er, står klarere for læseren, men snarere fordi de står åbent frem med deres hemmelighed, de er ”outgrundligare” (s.264). Allegoriens problematik fremstår altså i 1820'erne først og fremmest som et

tab af mening på det bogstavelige plan, og i 1849 samtidig som en mangel på gåde.

Som vi har set, er det ikke den udtømmelige oversættelighed, som tynger eventyrene – det gælder først og fremmest *Arctura*, og skønt teksten signalerer sit *at*, kan man sætte spørgsmålstegn ved om den overhovedet fungerer som en allegori. Mest belastet af oversættelighed er *Rosaura*, som på sin vis er mere i den aspelinske farezone end *Guldfågel*, der holder på sin gådekarakter et sted mellem allegorierne. *Guldfågel*'s kristne allegori indskriver sig ikke kun i 2-deltheden men også i en cirkulær form, i handlingens såvel som tolkningens tautologi. Den sidste skal ideelt brydes af det indre syn og føre til højere og højere bevidsthedsformer, og denne spiral bugter sig samtidig med allegoriernes gensidige bespejling omkring den egentlige anden komponent i analogien – det uudsigelige.

Ambivalensen i 1820'erne gælder allegorien som poetisk teknik – som syn på verden var den en given sag. 1849 er ambivalensen væk og erstattet af en afvisning, egentlig ikke af analogisynet men af den poetiske allegori. Hvis 3-delingen har eksisteret mellem novelle, saga og – lad os bare kalde det – 'teknisk nonsens', er den nu blevet til en 2-delning. Men efter at herr Hugo har undergravet den mytiske digtnings eksistensberettigelse, vil både Frans og Furumo alligevel give et rum "om ock ett ringare ... för all god mythopoiesis" (SS 14, s.267), og her viser jagtslotsfiktionen sig igen nyttig som den tolerante agon. Først fremfører Furumo at allegorisk poesi, som læses bogstaveligt kan gøre læseren nervesvag og syg eller få ham til at forkaste værket:

Skall du ock göra så med mina stycken? sade herr Hugo, och såg på Richard med en melankoliskt vacker blick. Nej! utbrast den andre. Min herre måste blott tillåta mig, att anse dessa sagor såsom jag vill, och betrakta dem som jag behagar, så skall jag högligen älska dem. (s.269–70)

Furumos forslag til løsning på problemet (som jeg gemmer til afsnittet om den fordringsløse alvor) kan således inddrages som et udtryk for det nye's respekt for det, der var før og som er på vej til sin undergang.

Almqvists store kærlighedserklæring til virkelighedens verden i alle dens triviale detaljer er den

artikel, som jeg efterhånden har nævnt mange gange, nemlig *Poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord* (1838). Her lyder dommen over den yngre orientalske kunst: den ville "symboliskt representera de hemlighetsfulla lärorna om Gud och världen. Avsikten var således, att lösa gåtor genom nya gåtor: och vad blev vinsten? Ganska liten." (*Journalistik* 1, s.95). Her er den radikale omvendning af analogisynet (symbolerne er unødvendige, da det virkelige allerede symboliserer i sig selv), tydeligt gennemført. Den komplekse sammen-tænkning af realisme og 'idealisme' i Poesi-i-sak-æstetikken har Aspelin behandlet i sit fine studie over programskriftet (1980), som han desværre ikke nåede at færdiggøre. Jeg protesterede overfor hans vilje til at se *Bihang* som en direkte foregriben af denne æstetik, men præcis hvornår denne forskydning finder sted i Almqvists teoretiske stillingstagen, skal jeg ikke kunne udtale mig om. Muligvis kan man tillade sig at se det følgende udbrud fra "Fabel" i "Några Drag" (*Skandia* 1834) som et udtryk for hvad, der skulle til for at foretage bevægelsen:

Invänder man, att världshändelserna själva, såsom de omkring oss tima, just inom sig bära högre idéer, av Gud inlagda, vilkas yttre symboliska former de äro, och att de så till vida kunna betraktas såsom universi – metaforer: så är det en helt annan sak, och hör icke hit; emedan en författare, som skildrar eller omtalar dem rent av *såsom* berättare, så icke genom dem sätter någon mask över *sina* idéer. (SS 4, s.336)

Her møder vi igen spændningen mellem digterens mytologi og den guddommelige mytologi, men nu er den første falsk og den anden forpligter digteren til en skildring af symbolerne "rent av", dvs. bogstaveligt. Med bibeholdelse af analogisynet er den eneste måde at overkomme ambivalensen overfor den poetiske allegori måske at ignorere sammenhængen mellem dem og sige om korrespondencerne, at de "hør icke hit"?

På jagtslottet tømmer Almqvist altså allegorien eller det mytiske for den metafysiske dimension og dens krav på sand korrespondence med virkeligheden. Reduceringen illustreres af forskydningen af herr Hugos ræsonnement om det mytiske fra det mystisk-uudsigelige til de konstruerede metaforer i digterens berøringsangst overfor det virkelige. Den åndelige dimension vil herr Hugo natur-

ligvis ikke give slip på, og den overføres da til Furumos virkelighedspoesi. Der er stadig en fysisk og en åndelig virkelighed at tage i betragtning, men nu skal det symboliserende led springes over. Herr Hugo understreger, at Furumos 'celiorama', dvs. *Murnis*, er ikke-symboliserende: "Detta stycket utgör ingen mythopoiesis; utan är en skildring med ren verklighet, fast i andevärlden." (s.234). Både Martin Lamm og Horace Engdahl godtager Almqvists skelnen mellem åndepoesien og de allegoriske eventyr, og det må være relevant at se nærmere på, hvad der ligger til grund for skellet.

Først vil jeg kort bemærke, at Lamm sidestiller udtalelser fra 1820'erne med imperialoktavens på en lidt uheldig måde, som udvisker de radikale forskelle i holdningen til allegorien, fra 1820'ernes ambivalente sammentænkning af analogisynet og den allegoriske teknik til imperialoktavens afvisning af teknikken (se Lamm, s.144). Engdahl peger derimod på nogle vigtige træk ved selve *Murnis*'s poesi, som adskiller den fra eventyrene: "personernas föreställningar härskar över berättelsens yttre värld, i stället för att där möta en objektiv handlingsmiljö" (s.191). Det gælder eksempelvis når Lucinda vågner op i et nyt landskab, som korresponderer med hendes nye bevidsthed, eller når Hermios og Ragnhild bogstaveligt talt vokser og krymper i forhold til hinanden. Måske ville det være mere præcist at tale om en *vekselvirkning* mellem bevidsthed og omgivelse, hvilket jo blot understreger det cirkulære eller incestuøse, som Engdahl finder². For at lade *Murnis*-poesien stå tydeligere, trækker han Almqvists 2 første mytepoetiske eventyr frem som kontrast:

Likheten med allegorins ofta barocka konkréion, som man till exempel kan möta den i Almqvists konstsaor 'Guldfogel i Paradis' och 'Rosaura', är endast skenbar. Allegorin upprättar en vertikal nivåskillnad sinnligt-andligt. Dess innebörd ligger i en annan värld än den som visas upp av fiktionen. Figuren och det figurerade påverkar varandra enbart genom deras inbördes outtalade analogiförhållande. *Murnis* ställer däremot figur och figurerad verklighet på samma nivå. Den allegoriska hierarkin planas ut till en horisontell ordning. (s.192)

Dette syn, mener jeg, bør nuanceres en anelse. Vingolfs ophold i lysthaven nærmer sig skildringerne i *Murnis*, da han oplever "att han nu

åter såg allting fullkomligt, men kunde dock i sin enfald ej afgöra, antingen han såg det altsammans i sitt inre, eller icke; ty det förekom honom nästan, som vore han alldeles genomskinlig." (s.32). Den afgørende forskel mellem *Murnis*sfæren og lysthaven er, at denne symbiose mellem individ og rum ikke slår igennem på det sproglige plan andet end som denne påstand, mens *Murnis* opviser den drømmeagtige konkretisering af metaforerne, som Engdahl finder (jvf.s.192). Forbindelsen mellem jordisk virkelighed og ideal virkelighed er desuden kun forsigtigt antydnet i *Guldfogel* og tilsløret med søvnens eller allegoriens ramme, mens de står i direkte kommunikation med hinanden i *Murnis*.

Den 'barocke konkréion' i Engdahls udtalelse om eventyrene skal måske henvise til kongernes bogstavelige eksplosion og forvandling og de unges parallelle omdannelse til symboler i *Rosaura*. Det fungerer jo på samme måde som *Murnis*-forvandlingerne – det indre omdanner det ydre på det bogstavelige plan. Den afgørende forskel mellem allegorien *Rosaura* og virkelighedspoesien *Murnis* er da igen præsentationen eller rammen, at *Rosaura*'s menneskelige karakter hele tiden var provisorisk, og endelig at slutsymbolerne i *Rosaura* er statiske: kongerne kan ikke udvides eller koncentrerer yderligere, og alle figurerne i eventyret har antaget deres færdige monumentale symbolskikkelse. De kan derfor heller ikke indfanges i korrespondencernes uendelige omvendninger, (jvf. Engdahl s.193–194), for de har en gang for alle mistet deres menneskelige karakter.

Det er bemærkelsesværdigt, at *Murnis* er et af de eneste værker som viste, at den konkrete udgave af det kristlige maskineri (samlingen af guddommelige væseners indgriben i det menneskelige), kunne være poetisk gennemførlig. Det første forsøg, *Karmola*, faldt knap så heldigt ud og blev aldrig færdiggjort, og samme skæbne led de planlagte fortsættelser af *Murnis*. Da Almqvist diskuterede muligheden af et idyllion i lighed med *Murnis* i et brev til Janne Hazelius (1/10 1819), erkendte han det uudsigelige³:

ett sådant idyllion i högsta mening vore knapt lärbart hos oss. – Det blefve 2 ord. – En syn på det ö. Himlablä. En blick in i i änglamänniskas öga: om hvilket man ju *ingenting kan säga* efter man *känner* det evigt. (brev, s.22).

Skildringerne af Murnis skulle ligge på grænsen mellem den nye forsamlings symbolske kunst og visionerne om dette umiddelbare, ordløse. I jagtslotspolemikken indføres derimod ingen forbehold overfor muligheden af at udsige *Murnis's* virkelighed, og man næsten sige, at værket er blevet radikaliseret i takt med Almqvists æstetiske udvikling. I *Poesi i sak* finder man det uudsigelige i det poetiske syn på virkeligheden:

Den artistiska standpunkten är alla motsatsers underbara jämnvikt och lösning, icke i grunden uttalat likväl, men förnimbart uti stämningen. Icke uttalat, emedan denna jämnvikt och lösning äro i grunden utsägbara (Journalistik I, s.92)

Billederne repræsenterer stadig gåder, og *hvordan* vi forstår billederne er fortsat et påtrængende problem. Forudsætningerne for at forstå er stadig det rigtige blik, men kravene rettes nu med større kraft til samfundet, som skal give individet de rigtige betingelser for at udvikle blikket (jvf. s.93).

Det er tydeligt, at der findes meget lidt sammenhæng mellem begrebet 'mythopoiesis' i 1849 og den mytopoetiske forklaring af verdenshistorien i 1824. Men den negative værdiladning af det mytiske betyder ikke, at Almqvist ikke længere er optaget af myten og dens evne til metaforisk-koncenteret at sammenstille et komplekst og vidtfavnende hele. Tværtimod åbner begrebets udhuling for en diskussion af forholdet mellem myte, historie, poesi, sandt og falsk i vekselvirkningen mellem teksterne og jagtslotsrammen.

Skönhetens tårar: Så sande som...

I imperialoktaven har Almqvist bragt *Skönhetens tårar* ind under kategorien 'drøm', nærmere bestemt Richard Furumos drøm. Samtidig benytter han sig af formler fra visionsgenren, som netop bygger bro mellem drømmen og virkeligheden og mellem det jordiske/mennesket og det himmelske/Gud: "*Jag såg huru det var, innan jorden var till med solvar och stjärnfäste: innan denna tiden, innan vår värld var. – Då tilldrog sig en gång följande händelse*" (SS 13, s.45, min fremh.). Som man ser, hænger der også formler fra eventyret ved; efter at have placeret hændelsen meget speci-

fikt i førhistorisk, mytisk tid, tilføjer han et "en gång". Ser vi bort fra drømmefiktionen, er der altså modstridende signaler selv i mytens første linje: et kategorisk 'sådan var det' ved siden af eventyrets 'der var engang', som fjerner hændelsen fra det reale til eventyrets pagt mellem fortæller og læser: dette er kun realt indenfor fiktionens verden. Enden på historien klinger også eventyr-agtigt: "fördenskull satt Astartes tår svävande i rumden, och sitter där än." (s.46) – den samme tvetydighed mellem udsagnets som det står, og udsagnet som en eventyrformel.

Når nymfen Astartes flygter fra den 'frække' jætte, som vil favne hende, fastsætter fortælleren en intertekstuel reference til en anden, mere kanoniseret myte:

Hon flydde för hans skumma famntag, ej såsom Dafne för Apollon: hon flydde för ett missfoster, vars själva leende var henne förskräckligare, än om han varit vred. Ville han illa denna tillbedjare? (s.45)

Men referencen er negativ og den opretter således både en lighed og en ulighed mellem den græske myte og tekstens myte. *Skönhetens tårar* opretter ikke en fordoblende eller selvbespejlende korrespondence til den anden myte, og kan heller ikke relateres til den kristne mytologi, for den sags skyld.

Synsvinkelen skifter mellem ydre og indre syn, men den fortællende stemme er tydelig og homogen hele den lille fortælling igennem. Den afsluttende bemærkning: "Denna tår är världen, vari du bor, min vän." (s.46) bryder imidlertid både drømmefiktionen og jagtslotsrammen ved at henvende sig direkte til læseren, og det skaber en uklarhed på hvilket realniveau, man skal placere det. Horace Engdahl peger på denne identifikation mellem verden og tåren, og mener at "Komponenternas allegoriska karaktär, att de 'betyder annat', inpräntas:..." (s.194). Jeg er enig, men vil for tydelighedens skyld understrege, at der her ikke skabes en korrespondence mellem hele fortællingen og et metafysisk plan, men snarere samler Almqvist den jordiske verden, som læseren bor i, metaforisk i ét billede: tåren. Hele forhistorien med jættens forfølgelse af Astartes gør egentlig ikke krav på at skulle kunne oversættes til noget i denne verden, blot tåren med dets opadstræ-

bende vand og det nedadstrøbende blod. Som i Rosaura sættes metaforen (dette er...), men i myten peger den ud over teksten til læseren og det kendte i stedet for det udsigelige, metafysiske. Der er ingen over- eller underordning, blot identifikation. Det er den afgørende forskel mellem *Mythopoiesis* og denne 'kunstmyte'.

I *Den sansede kritiken* spiller den lille tekst på knapt 2 sider en vigtig rolle, nemlig som grundlaget for hele Almqvists digtning i øvrigt. Man kunne fristes til at se den som digterens selvskabte mytegrundlag, når Dorante udtaler:

Skönhetens tårar, denna lilla obetydlighet innefattar – i fall jag icke har orätt – alla Törnrosskrifterna i embryo; nämligen såsom jag förut anmärkte, till den undre hälften av deras liv: till den dunkla grunden, varpå allt det övriga, hela den övre resningen – glädjens element – sedermera står och vilar. (s.350)

Men som man ser, udgør den blot det nedre for poesien – og ikke det højeste og et centrum, som den kristne religion var i *Bihang*. Her får myten altså sin indplacering i det hierarkiske, og skønt Almqvist måske ville have opponeret mod mit ordvalg, kan man sige, at syntesen af disse to mytiske lag, den jordiske myte og den himmelske udgør tornerosepoesien og al virkelig Poesi, som Dorante udlægger den.

I jagtslotsovergangen fra *Skönhetens tårar* til *Semiramis*, har myten også skabt et ønske om forklaring hos akademiens medlemmer, men Furumo "hade tillkännagivit, att han icke ansåg den för någon allegori eller myt, utan efter orden – ehuru han för övrigt icke fästade någon märkvärdighet därvid, än såsom en dröm." (s.49). Herefter indleder Herr Hugo en diskussion af eventyret og myten i forhold til historien, og han driver sit eget syn ud i den yderste konsekvens:

Dikt Nå ja – när hade man ifrån de forna tiderna något egentligen annat, när det N.B. är frågan om allvar. Det man kallar en sann historia, kära Richard, är det residuum ur sagorna, den rest som står kvar sedan man ur dem subtraherat vad kritiken anvisar böra subtraheras. (s.51)

Gøres dette efter videnskriteriet (hvad ved vi) bliver resultatet: "Allt är då saga, och historien förklaradt till ett konstverk. Sådant bekymrar icke mig, Richard." (s.51).

Men diskussionen af sandhedskravet foregår også teksterne indbyrdes, og således forklarer og videreudvikler Derceto i *Semiramis Skönhetens tårar*. Heller ikke denne udlægning giver dog entydige svar; den indføres i en sammenhæng af videnskabelig alvor (jvf. Holberg 1922, s.76) og videnskabelig parodi, som er nær ved at undergrave mytens stilling overhovedet. I 3. bog lader Derceto jordens planter og væsener opstå af forskellige arter af mødet mellem blodet og det klare lys, og derefter påbyder hun datteren Nynianne at stifte et samfund på grundlag af mytens visdom – dyrkelsen af Astartes og kærligheden. I 1. bog gør Nyniannes stedmoder det samme med *sin* pode, men her i en satirisk og ironisk variant. Hun påbyder hende at finde en gemal, stifte et samfund og spør dem derefter paradoksalt en mytisk fremtid, dvs. en fremtid som mytiske skikkelser:

I bliven urtidens första strålar – första blomman i hävdernas vackra krans. Om er skola eviga sånger diktas: berömda tecken och allegorier skola uppfinnas för att giva det rätta uttrycket till era hemlighetsfulla händelser och bedrifter; och bland millionerna av edra barnbarn i tusende led skola undervisningsanstalter upprättas, varest man skall strida om riktiga stavsättet av edra namn. (s.58)

Dette bliver nu ikke til noget, men hendes profeti om de lærde opfyldes på det nærmeste i den næste bog, hvor navnene i Nyniannes historie må igenem en absurd etymologisk redegørelse (s.72ff.). Hele fortællingen afsluttes med fortællerens/Furumos konstatering af tidens forvrængning af Nyniannes rolle. Den forudgående ironiske variant rammer altså først og fremmest de lærdes eller videnskabens frugtløse bestræbelser, og det for at pege på en sandere myte bagved: *Skönhetens tårar* og den sande fortælling om Nynianne.

I *Ormus och Ariman* sker næsten det omvendte. Furumo kalder det (ironisk) et "fullkomligen ojävigt dokument" (SS 13, s.195), og dokumentet fastslår, at: "Folkläror uppkomma ej på det sättet, att någon sitter på sin stol och utfunderar dem, samt sedan giver ut dem; utan de stödjade sig från början på ett faktum, en händelse." (SS 13, s.200). Dette faktum udvikler sig så til den kendte satiriske historie med 'gatugangsreglement' osv. Hvad skal man tro?

I *Under Hoppets Träd* kommenterer Furumo så

Skönhetens tårar og *Semiramis* igen i en vemodig refleksion over de store spørgsmål: Hvad er virkeligt, og hvordan kan man udtale sig om skabelsen, når man ikke kan vide noget om den? Furumo vil have sandhed i stedet for 'sinnebilder', men resultatet bliver tavshed:

– Du tiger. Du gör rätt att du tiger. O min Astartes tårar – I ären skönare att vara världens upphov. Skönare än ett ägg, icke säkrare. Lika sanna, men icke avgjort sanna. Du, o tår, är icke någon sinnebild, ty jag vill bedraga ingen. Nej, skönhetens tårar äro en verklighet. Så, som de grätos, så var detta världs-livs upphov. Den berättelse är en sanning efter orden; så sann, som sanningen i världen är. Det är en ljuv, älskvärd saga. (s.125)

Skönhetens tårar er en drøm, en virkelighed, en uafgjort sandhed og en 'saga'.

I modsætning til eventyrenes allegoriske verden, som ideelt set skulle befinde sig inden for en ordnet cirkel eller spiral med en given retning, finder man i imperialoktaven en spredning af mulige sidestillede løsninger. Engdahl udtrykker det således:

Textens tilltal är kluvet och berättaren tycks föredra ett slags självupphävande läsning, som samtidigt låter sig förtrollas av legenden och förblir oeftergivligt modern i sin skepsis mot varje naivt sanningsanspråk. En sådan inställning kan med skäl kallas ironisk, om man betonar att det är fråga om en ironi som inte omintetgör några positioner utan balanserar dem mot varandra, mångfaldigar dem. Metaforens "förverkligande" framkallar alltså, åtminstone utanför den swedenborgska himlen, ett motdrag: berättarhållningens obestämbarehet. Betydelsen är ständigt provisorisk, ty berättaren är inte hemma i texten – det är den väsentliga innebörden av Almqvists ironi. (s.195–96)

Det ironiske findes altså også i selve teksterne – i *Semiramis* fører ironien til den sandere myte, og i *Ormus och Ariman* svinges den satiriske pen – men den ironi, som Engdahl finder og kan karakterisere som 'moderne', ligger først og fremmest i præsentationen i jagtslotsrammen (*Under Hoppets Tråd* kan næsten regnes til jagtslotsrammen, da Furumo selv er både fortæller og hovedperson). Desto mere tydeligt er det, hvor entydig præsentationen af *Mythopoesis* er, hvilket jo kun kan være en negligering af de mange og tydelige indre spændinger i *Arctura*.

Jagtslottet III: Den fordringsløse alvor

Hele *Törnrosens bok*, og særligt de 2 første bind af imperialoktavudgaven, er, som man ser, opladet af polemikken mellem den nye og den gamle æstetik og den gamle drøm om *Jordens Blomma*. Duodesudgaven indledes ligesom imperialoktaven med *Jagtslottet*, hvor Furumo inddrages og på det nærmest ansættes af herr Hugo til at gøre slottets historiefortælling til et organisk helt, der omfatter hele verdenshistorien. Furumo afviser at kronologi har noget med et organisk og levende hele at gøre, men nu er der ikke længere tvivl om det subjektive øjes indre harmoni:

Ett levande och sammanhängande helt kan det icke undvika att bliva, herr Hugo, då det flyter ur en enda människas väsende. (s.81)

Et værk á la Firdausis *Schah-name* er herr Hugos drøm, det dukker op med jævne mellemrum i *Törnrosens bok*, og Richard Furumo præsenterer netop *Sviavigamal* som "vår svenska Schahnameh" (SS 15, s.23) – naturligvis for derefter at gøre sine forbehold.

Først i imperialoktaven tryktes imidlertid den bebudede fortale til det hele, *Gudabataren*, som *Jagtslottet's* 6. bog. Her præsenteres man for *Furumos* tidligere drøm:

Då föll lusten på mig, att också jag skulle skriva en hel världskronika, lika förryckt, som långtråkig; lika full av förvånande lärdom, som sällsamma händelser och jämförelser; diger på reflexioner och anspråksfull så mycket som jag förmådde. (SS 13, s.5–6)

Det patosfulde fra Almqvists udtalelser af *Jordens Blomma* er i Furumos mund erstattet af en ironisk distance, som på en gang lukker op for drømmen og udstiller den respektløst. *Gudabataren* skildrer bruddet med planen, for da han begyndte sit udkast, stillede "verldstrasan" sig foran ham, og han lod det ligge for ikke at konfronteres yderligere med den (jvf. s.40).

"Sviavigamal" gennemgår samme ironiseringsmaskineri i rammens præsentation. Da Furumo ankommer til jagtslottet i noterne til *Mythopoesis* giver han en ny version af den skelen mellem eventyr og novelle, som Almqvist opridsede i bre-

vet til Palmblad 1822: Allegorier kan gå an, når bare de signaleres som sådan: "Då verka de ej sjukt på läsaren eller århöraren; emedan de framstå som verkligheter även de, oaktaad allegorier." (SS 14, s.268). Problemstillingen løftes ud fra selve fortællingen til dens præsentation:

...om skalden säger ifrån: 'nu skall herrskapet få höra någonting, som icke blott aldrig har hänt, utan som även aldrig kan hända', så kommer hela berättelsen därigenom i sin rätta ställning, sanningsens dager är kastad över det orimligaste, och läsaren inhämtar allt på ett behörigt, ett friskt sätt. Mera behöves icke. Allt detta beror således helt och hållet på styckets presentation, och intet annat. (s.268–69)

'Saga'ens at skal altså ekspliciteres, men problemet er, siger Furumo, at allegoriske forfattere sjældent er villige til at give dette åbne signal: "Ty de vilja vanligen och helst, att skildringen oaktaad symbolisk, skall tagas på orden. [...] Skalden märker ej, att genom detta pretenderade allvar blir verket fördärvat." (s.269).

Dette er Furumos løsning på problemet med at få tildelt mytpeoesien en (ringere) plads, men han afstår selv fra at følge dette råd. Han præsenterer sit næste værk både som et intet, dvs. uvirkeligt, og som en fortælling, der ikke er allegori. Herr Hugo ønsker, at Furumo skal fremføre "någonting utan all rim och reson" (s.270), Furumo protesterer, at han kun kan digte, som han altid har gjort, men næste gang akademien samles til en fortælling (efter mindesfesten) fremtager han koket det ikke-eksisterende manuskript til *Sviavigamal* og kalder det "orimligt" (SS 15, s.23), "ett rent intet" (s.24), og samtidig gør han igen forbeholdet:

– men vad jag likväl högtidligt vill hava anmärkt, är den omständigheten, min nådige herr Hugo, att jag med ordet saga här alldeles icke förstår något slags symbolisk eller allegorisk framställning, såsom herr Hugo gjort då han begagnat detta ord i Mythopoiesis; utan nyttjar jag saga i den enkla meningen av blott och bart berättelse, hurudan den ock förövrigt må vara. (s.25).

Teksten skulle altså have emanciperet sig både fra at være maske for en metafysisk betydning og fra et krav på virkelighed – endnu en bestemmelse af ordet 'saga'.

Så enkelt er det imidlertid ikke; sandhedskravet

dukker op igen, men paradoksalt potenseret. I *Minnesfest* erklærer Frans om Ling:

Han tycks inte ha förstått, att den poetiska sanningen i sagan kan finnas fullkomlig och ren, fast utan faktism. Tavlan av ett land, skildringen av dess seder, kunna vara korrekt riktiga, om ock de personer, som omtalas, hetat annorlunda eller aldrig funnits, ja om själva de händelser som berättas, icke ens tilldragit sig. Det är på detta sätt dikt kan vara någonting helt annat än lögn; kan stundom vara dess fullständigaste motsats och sanningens bästa bundsförvant: den stora sanningen nämligen. (s.16)

Det er tydeligvis efter princippet for 'den store sandhed', Furumo/Almqvist skaber *Sviavigamal*'s univers. Sammenhængen understreges af, at herr Hugo afbryder Furumo midt i Sigtuna saga, for at konstatere, at der findes mere fornuft i fortællingen end Furumo vil være ved. Han diskvalificerer Furumos evne til at dømme i denne sag, og det er ikke en anden udgave af det furumoske argument (det er blot en fortælling og derfor en sand *fortælling*), men utvetydigt: "det är påtagligt, att så har det gått till och icke annorledes." (s.113). I de efterfølgende noter erklærer han desuden, at Furumo gerne må have intet med sig hver gang – "blott han icke desto mindre berättar om allting." (s.264). Selv Furumo slår ud med armene efter indledningen, og erklærer med ironisk overdrivelse, at *Sviavigamal*, er et verdensstykke, "och jag inser ganska väl, att detta aldrig skall glömmas, utan läsas, höras och beundras så länge jorden går och Sverige står." (s.37). Hvad er vemodigt-negativt i *Under Hoppets Träd*, er i præsentationen af *Sviavigamal* vendt til en glædelig fortrøstning.

Uden tvivl var det Almqvists hensigt at lade den ironiske bevægelighed forplante sig til en bevægelse i læseren rettet mod det ideale, den vidunderlige sammensmeltningen af alle modsigelser, som han talte om i *Poesi i sak*. At som Engdahl erklære Almqvists holdning for en moderne skepsis mod "varje naivt sanningsanspråk", må derfor forstås med emfase på 'naivt'. Sandheden problematiseres, men den findes også et sted i jagtslotspræsentationen af *Sviavigamal* – for at redde den har Almqvist potenseret sandhedsbegrebet op over spørgsmålene om 'faktisk' sandhed.

Spørgsmålet er så, hvilken vej, som fører til den store sandhed om nordens fortid i *Sviavigamal*.

Men inden vi fordyber os i nogle af værkets strategier, kan det være interessant at gøre nogle stikprøver i de skandinaviske digteres behandlinger af den nordiske mytologi og den nordiske ånd, for at se, hvilke betydninger eller sandheder de søgte i det nordiske, og hvordan de tænkte sig at finde dem.

Den nordiske mytologi og runen

Romantikken genopdagelse af myten var i Skandinavien også genopdagelsen af den nordiske mytologi. Heri så man en mulighed for at danne et grundlag for en national poesi, i stedet for at gå i fodsporene på den klassiske.¹⁴ Et typisk tegn på denne nyorientering er formuleringen af Københavns Universitets prisspørgsmål, som Oehenschläger besvarede i 1801: "Var det gavnligt for Nordens skønne Litteratur om den gamle nordiske Mythologie blev indført og almindelig antaget, istedet for den Græske?" (*Digterværker og Prosaiske skrifter* 24, s.3). Det fandt man gavnligt også i Sverige, og det blev til et såkaldt 'gøtisk' gennembrud: Lings første *Gylfe* offentliggjordes i *Lyceum* 1810 og tidsskriftet for "den Nordiska Fornålderns Älskare", *Iduna* så dagens lys 1811.

Gustaf Geijers indledende anmeldelse af det første nummer af *Iduna* udgør en programerklæring for det nye tidsskrift. Formålet er først og fremmest at øge kendskabet til den nordiske mytologi, og det skal ikke kun ske med præsentationer og oversættelser af dens tekster, men også ved at inkludere poetiske behandlinger af den: "det werksammaste medel att göra den känd, wore att sjelf poetiskt använda den..." (s.10). Således er den 'gøtiska' digtning retfærdiggjort, men der er også et krav til denne aktualisering af den nordiske fortid – den skal formidle den nordiske karakter i dens egne "särskilta uttryck med förnygrad kraft" (s.10).

Man giver almindeligvis Herder æren for at have sat kravet om at optage mytologiens ånd fremfor blot at benytte sig af dens navne¹⁵, og Schück giver Oehenschläger æren som den første, der lever op til kravet (jvf. s.321). Atterbom var nu også ganske begejstret over Geijers forsøg i *Iduna's* første hæfte: Digenes ærlighed viser læseren, at "den åldriga costumen här icke är blott lånad af

ett reflekterande konstsinne till medel för ett nytt poetisk experiment, utan är det genuina uttrycket för en ursprungligt Nordisk natur." (Recension, *Phosphoros* 1811, s.178). Men den digter i Skandinavien, som mest opladede denne problematik, er nok Grundtvig. I en artikel i *Ny Minerva*, "Om Asalæren" (1807) stiller han sig foran runerne og udbryder:

Nei, sløvet er Sandsen.	Men kunde jeg finde
De Runer saa tunge	Det Billed af Aser,
Forvildes af Dverge	Som klygtige Otar
For Øiet, som stræber	Indprædet' i Steen,
Mod flygtende Old	Og vilde det Billed'
Og Øret ei fatter	Sig atter forvandle
De herlige Toner	Til skinnende Glas,
I Gienlydens dumpe,	Saa Sandsen, der skiuler
Forvirrede klang.	Sig bag det, blev skuert;
	Da Slægterne skulle
	Tilbedende knæle
	Og Billedet farve
	Med ryggende Blod.

(*Udvalgte Skrifter* 1, s.221–22)

Det er denne gennemlysning af billedet, han anser sig at have set i et syn og afstedkommet en formidling af i *Nordens Mythologi* 1808. Som en indledning skriver han en tilegnelse til Pram, og det tør han, "thi Stenen har Heedenold baaret, / De splittede Stykker jeg samlede kun, / Og Hedenolds Skjalde har Runerne skaaret, / Jeg renser kun Mosset fra Trækkenes Bund" (ibid. s.245).

For Grundtvig og hans digterkolleger har runen altså stået som et magtfuldt symbol for nutidens kontakt til fortiden, eller oldtidens mystiske budskaber til nutiden. Erik A. Nielsen har i det før citerede foredrag sat disse udtalelser af Grundtvig ind i sammenhæng med romantikken og tolkningsbevidstheden. Han ser runen som romantikkens emblem for fortolkningens problem, da runerne delvist ligesom hieroglyffen var tegn, som ikke kunne tydes umiddelbart, da man begyndte at interessere sig for dem:

...mens de på den anden side ikke lod én i tvivl om, at de var tegn, der engang havde haft en betydning og havde kunnet fortolkes. Når man arbejder med runen [...] så præciserer man sin opgaves karakter, fastlægger sin fortolkningsaktivitet som en gådeløsning, noget dunkelt, man skal trænge ind i. Det betyder, at hovedopgaven i virkeligheden ikke er at forstå, hvad runen siger, men hovedopgaven er i en vis forstand at forstå

den række af indsigter, som gør det muligt at forstå, hvad runen siger. (s.53)

Når digteren søger at åbne for den levende forbindelse til oldtiden gennem runen, og påkalder selv samme nordiske ånd – det være sig de nye musen for kunsten som Brage eller Vølven, kæmpeånden i abstraktum eller Öttars billede af aserne – møder vi det hermeneutiske problem igen. Nielsen siger:

Det vigtige omkring både Oehlenschlägers og Grundtvigs fortolkning af runen er, at den ikke bare er en gammel skrift, som har lukket sig, men at den også er en hellig skrift. Den er *scriptura sacra*, som er sin egen fortolker. [...] de sætter runen som *scriptura sacra*. (s.58)

Det er det Grundtvig gør, når han skriver i fortalen til *Nordens Mythologi*: ”Jeg stræbte at beskue Edda ved sit *eget Lys*” (s.251). Nielsen omdanner denne aktivitet til begrebet ’at sætte noget som rune’ hhv. ’sætte runen som sit emne’.¹⁶ Jeg mener også, at måden runen sættes som metafor for skrift overhovedet i den skandinaviske romantiske digtning er interessant, ikke mindst når runen bliver udtryk for ordets magiske kræfter.

Ser man på nogle af de første ’götiske’ digteriske udtryk i Sverige, er det ikke denne højspændte fortolkningsbevidsthed som først falder i øjnene. Såvel Sveriges første götiske digt, Lings *Gylfe*, som Geijers kendteste bidrag i *Iduna (Manhem, Vikiingen, Odalbonden, Den siste Kämpen, Den siste Skalden)* kredser først og fremmest omkring kæmpelivet og frihedsidealet. *Gylfe* retter sig jo i højeste grad mod samtidens politiske situation som patriotisk allegori i anledning af tabet af Finland. Geijer sætter kæmpehøjen som et konkret symbol, der skal vække svensken til at følge oldkæmpens eksempel i *Manhem*: ”Wäcks ej han af den sång, som stormen qwäder / Åt kämpens stoft, där han i hög är lagd” (*Iduna* s.14). I *Asarne* (1833) påkalder Ling ikke i først omgang runerne for et ’glimt tilbage’¹⁷, men en dråbe af åndernes mjød fra Brages hånd – det er ikke indsigten, ’nordsønnen’ mangler, men modet! Heller ikke Geijers teoretiske kommentarer i *Iduna*-recensionen eller anmeldelsen af Edda-oversættelsen problematiserer fortolkningsprocessen i samme grad som Grundtvig og Oehlenschläger.

Atterboms *Skaldarmal* opviser dog en ejendommeligt parallel til Oehlenschlägers *Sanct Hansaftien-Spil* (1802)¹⁸, som også er et af Nielsens eksempler. I Oehlenschlägers digt står en perspektivkassemand for en af de mere opbyggelige løjer i Dyrehaven; med en række billeder gør han den glørværdige fortid levende for tilskuerne. Hans sidste billede er et landskab med månelys over en runesten, og det forlyder, at blot månen er i stand til at læse runernes skrift: ”Men da nu kun hans matte Blik / kan tolke hvad han skue fik, / saa vækker han, vemodig, blid, / blot Anelser om dunkle Tid.” (Dansk lærerforeningens udgave, 1964 s.60). Nielsens reaktion bliver da:

Dette er hermeneutisk set en yderst interessant tekst, fordi den med en sådan poetisk energi formulerer det informationstomrum, vi drages imod. (s.57)

Runen holder på sin hemmelighed, men gådens opløsning forudsættes alligevel at eksistere et sted, og dermed eksisterer også muligheden for at den kan forvandles til nutidig viden hos betragteren.

”Men än, i den stumma September-natt, / Då Månan på runorna läser, / Och flammen på högen förräder en skatt / Der draken mot skuggorna hväser; / Ur djupet de heliga Diar gå, / Och mulna kring domaresätet stå.”, indledes *Skaldarmal's* fortrøstningsfulde anden halvdel. Her optræder runerne også som formidlere af den gamle visdom, og elverpigerne lokker i digtets anden halvdel:

Men tömmer du engång Elvforas horn
Och älskar du vålnaders dansar,
Då förbarmar sig Nornan i Freyas torn,
Hon öppnar dig fjällväggens pansar:
Ty vi lära dig Runans hemliga ord,
Som herrskar i luft, i vatten och jord.
(*Phosphoros* 1811, s.6)

Af ’diarne’s egne stemmer forhindres digteren dog i at blive bjergtaget af elverpigernes sang og forsvinde i asernes sale, og de vender i stedet hans tanker mod Alfader – urbilledet som ligger til grund for alle guddommelige billeder (jvf. strofe 22–23). Runens hemmelighed bliver også i dette digt stående til månens og solens tyding – ”De gamle sönko i grönskande grift / Och solen förklarade runans skrift.” (s.7) – men informationstom-

rummet fyldes af en anelse af en anden art. Digteren kan ikke komme nærmere sandheden end at betragte forfædrenes sejr over skæbnen, hvorved de vandt retten til døden – med andre ord: overgangen til kristendommen. Han skal ikke begære at se for meget, blot elske det, som han aner, så skal det guddommelige nok indflyde i hans sang: ”Och älska du blott de Döda som vi, / Du lockar dem åter med sångens magi.” (s.7). Digteren har sine egne runer og sin egen magi, og af dette skaber han malerier til de ”ädlars hjertan” (s.3). Yderligere påkaldelser er unødvendige, og skjalden opdigner sig selv og sine kolleger til potent at hente Skønheden ned fra himlen!

Vejen til gåden og dens løsning fastsættes i indledningen til *Nordmansharpan*: Asalæren aner med sit orientalske udspring bedre end andre religioner

ankomsten och betydelsen af den universalreligion, som i Christus nedsteg från himmelen; och om man ej betraktar Nordens hedendom i förhållande till denna dess centralpunkt, om man ej i norrskensnatten af Volas spådom skönjer den dunkla morgonrodnaden af Evangelii dager, så löser man aldrig gåtan om vår urstams tänke och handlingssätt, och af Valhalls vilda skönhet står endast vildheten kvar. (*Samlade Skrifter i obunden stil* 5, s.248)

Alfader og kristendommen optræder også i Grundtvigs *Nordens Mythologi*, men slet ikke så håndfast og overskyggende, som hos Atterbom i disse skrifter. For Grundtvig hører det i 1808 til sfæren af ”den store Gudfrygtigheds Hemmelighed, som Vola ei kunde vide, som Døgnet ei vil vide.” (s.338).

Et lignende eksempel til Atterboms eventyr med runerne finder man i Lings *Asarne*, hvor runen (blandt andet) optræder som den gådefulde lov, der er sat af Alfader og nornerne, og som guder og mennesker er underlagt. Guderne beklager sig i 5. sang over, at de jordiske mænd, som har fået æren af at bære deres navne, er ved at tabe eposets første (men bestemt ikke sidste) slag. Odin bliver vred og minder dem om deres afmagt, og han går så langt som til at frakende dem evnen til at tyde runer: ”Skall allt af er vexlas, skall allt eder lyda? / Vål! Gripen då Nornornas heliga staf; / försöken att endast en runa der tyda! / Ha, blinde! Er vilja är tillfallets slaf; / då min, liksom sol-

ögat, afmåter tiden.” (s.105). De egentlig gådefulde runer er dem, som forkynder den nødvendige overgang til den kristne tro, her udtrykt i Gylfes profetiske drømmesyner:

Han, hvilken var
förr än den förste,
i urtidens dar;
Han, hvilken är
störst ibland de störste,
i Magternas här;
Han, som förbliver,
när himlen och jorden
och Magter förgå,
Han talade så:
Åt Asar jag gifver
Den fjällstängda Norden
och valde och ära;
men se, deras lära
försvinner, lik flården
för Medlarens namn
som famnar all världen,
i människohamn!
(*Asarne* 1833, s.21)

Götiske tankegange kan man møde før romantikken tog patent på navnet, og langt ind i anden halvdel af 1800-tallet, men selve den götiske digtning havde en kort sommer. Henrik Schück afviser helt enkelt, at der kan være tale om en ny bevægelse eller en skole, og han mener kun, der fandtes én göt i Sverige – Ling (jvf. s.313, 356). Wallén og Hedin er ikke nær så radikale, men de understreger begge, at de teoretiske udtryk ofte bevægede sig længere end digtningen selv, og at bevægelsen hurtigt forskød sig i retning af den historiske interesse og underordningen under det kristne.

I 1811 var Almqvist 18 år og i gang med at skrive sin moralsatire *Myrorne*. Han nævnes ikke i litteraturhistorierne i forbindelse med den svenske göticisme, Wallén optager ham ikke som en af de svenske digtere, som deltager i mytologispekulationen, og det er først med et halvparodisk værk som *Sviavigamal*, Almqvist optræder offentligt med et digterværk som decideret har den nordiske mytologi, eller rettere den nordiske oldtidshistorie, som emne. I andre sammenhænge har han dog givet udtryk for sin holdning til den nordiske mytologi, inden han kastede sig over den med sin ironiske pen – først og fremmest i det store danskesprogsprojekt, som fremlagdes 1816 i Manhemsför-

bundet og offentliggjordes 1820 med *Handlingar till upplysning i Manhemsförbundets historia*.

Her betragter også Almqvist asalæren som et af ureligionens udtryk, den er dualistisk med ”en i baggrunden anad Unismus.” (s.16), og han finder myternes udspring i folket – de er ”naturnødvedige, halft omedvetna konstblomningar i Folksinnet, de ögonblick då det är stämt åt det Oändliga.” (s.28). Almqvists opererer altså med gængse romantiske forestillinger, men hans mytetolkning, siger Greta Hedin, sker derimod ud fra Swedenborgs korrespondencelære, og hun konstaterer: ”Almqvist kommer härmed bort ifrån föreställningen, att han skulle ha återställt våra förfäders egen uppfattning av myten, som redan råkat i glömska.” (s.137). Ikke desto mindre må man medgive at dannelsen til ægte svensker i dette system indebar at lade sig opfylde af og gennemleve oldtiden i krop og sind. De 9 grader er i bedste korrespondencetænkende stil en gennemgang af historien og menneskets udvikling på én gang; alt fra læsning til interiører og fysisk udfoldelse repræsenterer en alder og en grad af indsigt. Med den karakteristiske metaforik siger Almqvist, at asalæren og ”den gauthiska anden” skal udgøre foden for forbundet og den ægte svensker, men ”det är Christendomen, fattad i själens djup, som skall utgöra den byggnad af allmän mensklighet, hvilken i vårt förbund bör resas på den asa-gauthiska grunden.” (s.18).

De første grader består blandt andet af en søgen efter Balder; børnene skal spørge efter ham, hver gang de ledes ind i et nyt rum og en ny epoke, og endelig i 5. grad inviteres de til at se ind i Friggas skrin, som står på en runesten, men her ser de blot et landskab med spor i sandet efter børn. Ligesom i *Skaldarmal* får runen lov at stå, mens den overhales af forklaringen. I 6. grad siges det, at runerne er livløse og tomme; men den forklarende lynild slår ned, og de unge får at vide, at både før og efter, han var ase, var Balder Uskylden, og børnenes søgen rettes således indad mod dem selv: ”Sökom inom oss de uräldsta minnen” (s.56). Det er ikke runestenen, som er i fokus; den er måske blot en stemningsskabende rekvisit, men stemningen er ladet med gåder. Informationstomrummet præsenteres med det provokerende billede – både mindre og mere talende end runestenen selv. Konsekvensen er altså, at runen peger bagom

sig selv til det urældste, og samtidig retter den sig energisk mod beskueren og hans indre. Blot det som i en forstand allerede er levende, kan levedegøres i den ’moderne’ bevidsthed, sagde Almqvist i *Bihang*, og der er altså en vis logik i at runen sættes som en gåde, der peger ud over sig selv, til det som runeskriveren, med Grundtvigs udtryk, ikke selv kunne vide uden i en anelse.

I en af de tidligere udgaver af *Sviavigamal* har Almqvist opereret med en bevidsthed om at have været et med fortiden i et profetisk øjeblik. I et afskrift af et udkast kaldet *Ett av företalen till Sviavigamal*, som Holmberg vil datere til 1820’erne, lyder en vemodig klage over at være langt fra fortidens profeter og digtere, som stod i nærmere kontakt med det forgangne og troede på sagnene (’sagorna’). Men, trøster fortælleren sig, også for den fortidige skjald lå begivenhederne langt tilbage i den hemmelige tid, og derefter følger denne selvophøjelse til forgængerens stade:

Jag lever nu, men jag skriver, sjunger ock om mycket okänt, som ligger långt bakom mig i den dunkla tiden. Jag satt för mig själv och tänkte på fädernas dagar och då feck jag se, djupt i mitt sinne, *hurudan de varit, ty jag tillhör dem*. Jag satt vid sjöstrand och såg taylor ur forntiden, fast blicken vilade leende på vågorna; jag satt i skönaste lund och såg alla gamla händelser, *såsom de hänt*, fast mitt öra tycktes lyssna på fågelns sång. Så har jag gjort från min barndom; och så är jag en siare. Jag har skrivit upp det. (SS 15, s.396, mine fremhævninger).

Om denne fortale har noget som helst at gøre med den *Sviavigamal*, som tryktes i 1849, kan egentlig være underordnet.¹⁹ Det interessante er, at Almqvist overhovedet på noget tidspunkt har skrevet en fortale, som gør krav på at have gjort sin bevidsthed lige med fortidens eller den mytiske.

Man kender lidt til Almqvists intentioner med *Sviavigamal*, som de så ud udenfor fiktionens rammer. I et bevaret notat om planen for sagaen (sandsynligvis fra midten af 1830’erne, jvf. Holmberg SS 15, s.398–99) skriver han:

Nu kan stoffet, anden och planen hava 2 olika, men bägge fullt klara och verksamma tendenser 1:o den *negativa* (hum. ir. kom. &c) men alltid godm. och naiva (genom refl.-dödande), att raljera över lärda framställningar [ulæseligt ord] Edda forntiden 2:o *positivt*, djupt, varmt, rikt poetiskt, som ehuru utan allt anspråk på faktisk vitterhet eller giltighet, visar fram sakerna så

som de på det hela gingo, men poetiserande. (SS 14, s.282)

Den store sandhed var altså målet, tingene som de 'på det hela' foregik men uden faktisk videnskabelighed eller gyldighed! Med dette paradoks sættes hele diskussionen om at blive lige med den nordiske ånd eller ej ud af spil, for på den ene side afviser Almqvist helt kravet, og på den anden side dukker det tilsyneladende uproblematiseret op igen som en poetisk sandhed. Det er hverken her eller i udkastet den kristne ånd, som omklammer problemet og bliver den egentlige rune, som i Manhemsskriftet.²⁰ Gåden skal ikke løses, Almqvist sætter sin lid til at den løser sig selv. I *Minnesfest* besvarer Frans spørgsmålet om *hvordan* med en ny gåde: For at nå den store sandhed skal digteren vide det samme som historikeren, men derudover have noget meget mere – ”Vad detta 'utöver' är, kan svårligen definieras; det är skaldskapets hemlighet.” (s.17).

Udenfor *Törnrosens bok* er Almqvist imidlertid travlt beskæftiget fra omkring 1841 med at undersøge og udlægge historien ud fra netop myter og sagn, og det med større og større fordring på videnskabelighed (jvf. Aspelin 1979, s.356–57). Tingene, ”som de på det hele gingo”, minder meget om det syn på myten, som Aspelin finder i *Människoslägtets saga* (1838), hvor Almqvist udgår fra en forestilling om den asiatiske fremstillingsform. Aspelin sammenfatter det således:

Det specifika för detta de 'uråldrige asiaternas framställningsätt' är att det historiska förloppet inte skildras pragmatisk, i tidsföljd, utan pressas samman i symboler och allegorier. På samma sätt rymms i myterna ett omfattande mått av geografisk kunskap om Asiens läge och område. (Aspelin 1979, s.137)

Det er det, jeg har kaldt det metaforisk-mytiske greb. En lignende stræben ligger i brevet, som indledte den salonfæhige *Murnis*-version 1845, *Bref om den Skandinaviska Nordens betydelse för Europas fornhistoria*. Her lancerer Almqvist den videnskabeligt funderede teori om, at Norden – nærmere betegnet Sverige – har været et såkaldt 'apobaterion', da den store flodbølge (i Noahs tid) skyllede over jorden. På denne måde har Skandinavien en direkte forbindelse til den gode eller lyse Bal-dyrkelse, som giver sig udtryk i Balder i

asalæren. Denne idé kan ”liksom med ett trollslag förena en mängd uråldriga sägner och berättelser hos våra auktorer, de der hittills förekommit orimliga och på sin höjd fått åtnjuta äran att betraktas som myther, i starkt behof af förklaring.” (XLVI). Målet med dette er egentlig en løsning af gåden om det svenske 'lynne', som det fremstår i nutiden, ved hjælp af fortidens historiske fakta (jvf. noten s.CXII). Som Aspelin fremhæver, er strategien i Almqvists skrifter som *Bref* og *Människoslägtets saga* vendt om i forhold til de lignende bestræbelser i *Historiens idéer*.²¹ Interessen har forskudt sig mod de videnskabelige fakta (jvf. 1979, s.213) og en stillingstagen til aktuelle politiske spørgsmål. I denne forbindelse kan man konstatere, at bevægelsen i disse skrifter er fra det mytiske til det faktiske, mens strategien i *Sviavigamal* skulle kunne kaldes et slags mytisk koncentrat af det faktiske (altså urimeligt, men overordnet sandt).

Sviavigamal

Oden hade längesedan ledsnat vid Asien och dess invånare, asarne. Han längtade hjärteligen till Europa; [...] Man har velat utsprida, att Oden reste från Asien av rädsla för romarne, och att han vek undan för Pompeji annalkande härar. Detta är ogrundat; ty Oden var en hjälte, som slog sina fiender, segrade oupphörligt, och aldrig flydde för någon. Men han var ända från barndomen ett stort snille; därför ledsnade han vid asarne, ju mera han lärde känna dem, och så for han. Man kan väl ock begripa hurudant det måtte vara att bo vid Mäötiska träsket. (s.29)

Forvirringen over tekstens status i jagtslotsrammen fortsætter i selve sagaen. Som man kan se af denne lille smagsprøve, er den løsslupne munterhed særlig tydelig i indledningen, og det er her den gennemgående komiske anakronismeskaber præsenteres: Den historiske Odin, Sigge Fridulfs-son kan skue både ind i fremtiden og fortiden, han beslutter sig for at fuldbyrde skrifterne om guden Odin – først og fremmest Snorres Edda og Heimskringla – og eftersom han synes så godt om Sturleson, tager han hele vejen omkring Donau i stedet for at tage den direkte vej, som han ellers fandt i Åkerlands atlas!

Anakronismerne og ironien, blandingen af alvor og humor, historiefortælling og liberale lærer,

er ganske åbenbar, og den tvinger forskerne ud i modsætningsfulde konstateringer. Böök ønsker at fremhæve *Sviavigamal's* realisme i modsætning til *Mythopoiesis*, og han mener ikke blot, at "Anakronismerna tjäna det realistiska syftet" (s.225), men også at målet er en historisk fortælling: "Det är alltså icke mytpoesi, Almqvist velat åstadkomma, utan historisk berättelse." (s.225). Olsson kalder den

en nordisk urhistoria vars konkreta mänsklighet och drastiska realism inordnar den bland Almqvists mest levande verk och inför vars friska historiefabulering i varje fall ingen med Wilde skulle kunna klaga över lögnens förfall. (s.155)

Drastisk realisme og løgn. De realistiske elementer findes, og de hænger ofte sammen med anakronismerne, som Böök påpeger, men jeg mener alligevel, at Bertil Rombergs betegnelse "mytpoesi i sak" (1993, s.259), kommer nærmest en dækkende beskrivelse af æstetikken i *Sviavigamal*. Her skal jeg imidlertid fortsætte blikkets tematik i *Sviavigamal*, jeg vil undersøge hvordan Almqvist bygger sin oldnordiske verden op for læseren, og jeg vil forsøge at identificere nogle af de teknikker, han tager i brug for at undergrave tingenes krav på alvor.

Enkelhed og redundans

Nils Nihlén finder ikke det islandske så udtalt i *Sviavigamal* som i den første del af *Arctura*, men han fremhæver følgende saga-træk: norrøne ord med indskudt forklaring, indskudte strofer, kapitellindledningerne ("Här begynnes om Odens ankomst till den svenska norden." SS 15, s.29), omvendt ordstilling og det arkaiserende brug af 'men'. Hertil kan man tilføje, at selve de talende kapitelovertitler også sender små usynlige tråde mellem *Sviavigamal* og folkelivsskildringerne og den islandske saga overhovedet.

I de 3 mytepoetiske eventyr finder man nærmest en udvikling fra *Guldfågel's* enkle overskrifter med blot et substantiv ("Munken", "Syskonen", "Djuren" osv), over *Rosaura*, hvor også et verbum kommer til i 2 af kapitlerne ("Konungen begär en skänk åt sin dotter", "Rosaura förkastar alla"), og til *Arctura's* overskrifter, som simpelthen sammenfatter og udtømmer hele kapitlet: "Grimur anlän-

der till det höga isslott, och segrar i sitt första prov", eller endnu værre: "Grimur föres till sitt sista prov; frestas av satan; besegras, förvandlas och flyr". I *Sviavigamal* har Almqvist disciplineret sine overskrifter lidt mere, over en tredjedel kan siges at udgøre et substantial mens resten udvikler hændelsen til en helsætning. Til gengæld strør han overskrifterne så tæt, at der af og til kun præsenteres én nyhed i hvert kapitel. Det gælder fx. Roses og Runes amourøse eventyr med de 2 jumalapiger i begyndelsen af Sigtuna Saga. 6. demisaga fylder kun sammenlagt en side, og den eneste handling er, at Rune og Anavej udveksler 5 replikker mens de hugger kviste, og Anavej går ned til stranden med et bundt.

Sagaernes fynd-ord kan skimtes hos den uheldige Fyse, som får et bestialskt endeligt: "Här är min femte fisk; men hon vil taga mig om hon kan." (s.150). Thor serverer også en fyndig replik i en 'godmodig' udgave, efter at have slået Vajok for panden: "Denna hammare är smidd av en jote, sade han godmodigt; jag ser att den duger för jortar." (s.171).

Almqvist indfører kvad og noder ind imellem prosaen – dels i sagaefterligning, dels i den specielle enkle stil, som man genfinder i nogle *Songes*. Middelalderlig folkevisse eller ballade har også sat sit præg på Yngves hyrdetime med Mersivoj. Samme replik gentages næsten ordret som et omkvæd: "Jag glädjes att det dröjer" (s.162), og en sætning spaltes i præsentation og handling: "Det var Yngve, och han sade.. [...] Det var Mersivoj, Niaks dotter, hon såg.." (s.165) – denne konstruktion fortsætter i den næste demisagas første linje "Det var Njord; han gick.." (s.162) og andre steder. Af og til kan Almqvist på det nærmeste drive rov på den formelagtige gentagelse. I scenen mellem Odin og Suttung, får Odins svar Suttung til at le; inden samtalen er slut, er vi imidlertid nået til "Då log Suttung för nionde gången, och gav sitt bifall." (s.231). Det er ikke helt klart, om Almqvist driver gæk med sin egen fremstilling her; fortællerholdningen forbliver loyalt-alvorlig, mens formlen drives til en ekstrem, som sætter læseren i alarmberedskab.

Det sidste træk jeg vil fremhæve, er det naivt-enkle i stil med "Stinna sade: jag vill äta. Och han åt." (s.201). Det kan i visse tilfælde også nærme sig en formel: "Så stannade hela följet på Rickeby en

lång stund: tömde horn på horn, åto gumskött ovanpå lammkött, blevo starke och slöto vänskap.” (s.247). Og lige så hurtigt, som de bliver stærke, tager de til at elske hinanden: ”Gylfe grät. Då började de hålla varann kära bägge.” (s.51), ”Rose tyckte att Niakun var en munter mjölnare; och han tog till att älska honom.” (s.126) – denne formel finder vi også i såvel *Murnis*, *Semiramis* som i *Arctura*: ”och han tog till att älska den blanka skölden” (*Arctura*, SS 14, s.247). Det kan minde om hyperblen i *Rosaura*: ”Av detta tal fröjdades hela jorden; de åto, drucko och blevo glade.” (SS 3, s.55), men hvor den i eventyret går i samme toneart som kristne folkelige genrer (eksempelvis mirakelfortællinger, hvor også ’hele jorden’ kan fryde sig eller ’folket’ bryde ud i en unison replik), dyrker *Sviavigamal* i højere grad enkelheden i sig selv, og de store armbevægelser attribueres konkrete personer eller grupper.

Det er lige så vigtigt at pege på det, som absolut ikke har nogen forbindelse til det norrøne eller det eventyragtige, hvilket Nihlén dog også er opmærksom på. Ved siden af hele Odins reformprogram, anakronismerne, det triviale og det eksotiske, udgør det bibelske et vigtigt træk ved fortællingens stil og billedverden. Det er tydeligt i det eksempel, Nihlén også fremdrager:

Ty det skall icke sägas, att den landets man, som Sigge Fridulfsson först såg vid fager Mälärstrand, var en träl. Si, jag är hitkommen, att göra landets trälär frie. Så gack! (s.49)

Når Odin møder Gylfe første gang byder han ikke kun fred men udvider denne fred radikalt: ”Fred bjudar jag dig, fader! Fred på jorden!” (s.50). Men også når Thor taler om Siggas motiver for at handle, som han gør, vælger han ordene: ”på det att allt skall fullbordas som står i skriften.” (s.139), og denne meget lidt saga-agtige replik falder fra Grimuls gamle mor: ”Men Grimul behöver intet hemman, sedan han fått livets trädgård till bo” (s.243) – det skal understreges, at livets have her i 1849 ikke er et hinsides Paradis, men jordelivet slet og ret.

Bortset fra dette synes Almqvist at have haft en helt egen forestilling om hvordan nordens fædre og mødre talte, handlede og tænkte, og jeg vil indstemme med Henry Olsson, som mener, at Alm-

qvists nationale interesse på sin vis også er eksotisk stemt:

Då han i ett brev till Peter Wieselgren 1836 utvecklar sitt exotiska program, invänder han till sist själv: ’Du torde väl nu till sluts fråga mig efter det *svenska*? Colombine har svensk känsla.’ Även det svenska har således under dessa år tett sig som ett stilexperiment. Sambandet mellan båda sfärerna ligger också klart i ett diktverk som hans nordiska urhistoria *Sviavigamal*. Vad man möter där är ett stycke uppländsk sockenbeskrivning med exakt lokalisering till alla de platser, som förekomma i hans folklivsberättelser. Men samtidigt är dikten ett stycke sällsam exotik, en frejdig och originell etnografisk fantasi över motsatsen mellan urinvånarna, de små svarthåriga, sejdkunniga finnarna, och de resliga, blåögda asarna, som ta landet i besittning. (s.289)

Mellem aserne og de lokale folkeslag (jotuner, tuser) er der næsten samme forståelsesgab, som mellem hedninge og kristne i Almqvists myt poetiske eventyr. De har ikke samme blik og knap nok samme sprog – de kan forstå hinanden, men udtaler ordene forskelligt, siger Rune (s.84). Men blikkets forskel får mange forskellige følger. For nogle er det blot at konstatere, at de længe har længtes efter sødme og derefter acceptere Odins honninglov. For andre ender det blodigere, det gælder først og fremmest sammenstødet mellem aserne og de val-dyrkere, som har forbindelse til menneskeofringen. Det er først og fremmest skikke som støder sammen, men Niak kender forbindelsen mellem asernes nye og den oprindelige kultur, den samme som Almqvist udviklede i brevet om nordens betydning for Europas oldtidshistorie.

De lokale piger er også meget villige til at anamme det nye syn på ægteskabet, hvilket kan vække voldsomme reaktioner blandt deres fæller (*Odensala* saga). I sammenføringen af aserne og pigerne ligger en mulighed for det triviale i *Sviavigamal*, mens sprogforbistringen derimod først og fremmest er et komisk indslag. Almqvist foretager så at sige omvendt etymologi: han rekonstruerer navnene, som de kan have lydt inden aserne kom og fastsatte de nye navne med deres gebroknede udtale:

Den sjön heter Scaravej! ropade Driva, pekande ned på vattnet. Skarven? inföll Rose, och upptog ordet; ty han kunde icke tala Drivas språk rätt. Men allt ifrån den stunden kallades sjön nedanför Roses berg fram emot Sigtuna Skarven; och heter så än i dag. (s.99)

Den folkelige eksotisme slår imidlertid også igenem på det sproglige og fremstillingsmæssige plan. Det gælder ikke kun udbrud som "oah!" og "uihoh!", eller de specielle navne, hvoraf nogle optræder i flere former (Siass – Siassun, Niak – Niakun), uden at det af konteksten kan afgøres, hvad bøjningen skal være til for. Men også det folkelige eller arkaiske gøres endnu bedre, naivere, enklere, voldsommere, således at det også får et skær af fremmedartethed. Et eksempel er Ojan Tuves reaktion, da Gylfe beder ham om at hente Heidi til ham:

Den unga bleka sångsmeden vid Jumalahovet avlägsnade sig med tyst rädsla för de ord härskaren bjudit honom; och han utförde den mäktiges befallning. (s.43)

At Heidi skal komme er altså en alvorlig sag, og hun spørger da også om gæsten skal hædres eller "vanhedras och sönder bultas såsom Ilmarinens jordkoka krossas på åkern i Pojola?" (s.44). Men Gylfe svarer, at han skal prøves, og "sviker han i klokhet, blir det honom till skada och *hans rykte* skall falla sönder såsom Ilmarinens jordkoka på åkern i Pojola." (s.44, min fremhævning). Selv om man vælger at se Gylfes ændring af sætningen som et tegn på, at Heidi havde noget mere drastisk i sinde, er Ojan Tuves rædsel alligevel overdrevet. Mere eksotisk og også lidt komisk er Niaks reaktion på, at Siass er slået (i parentes bemærket reagerer han ikke på sin kones død, men på at hans rival er væk): "Vasti! Vasti! skriade Niak med eldglimmande ögon och sprang fyra varv omkring sitt mjölнарhus." (s.189). Med dette skal man åbenbart forstå en slags oprørthed og glæde.

Brugen af en traditionelt folkelig eller mundtlig teknik som redundans viser sig også at have langt mere vidtrækkende konsekvenser end de fremmede, vellydende navne. Redundans finder man i moderens 3 omskrivelser af Mersivoj i Sig-tuna Saga: "Var är Vajoks dotter? Fåfångt söker jag min unga, och Niaks barn finner jag icke." (s.150), og endnu mere udførligt bliver det, da Ojan Tuve skal synge Göa-myten, der – som de fleste har bemærket – næsten er en anden udgave af *Skönhetens tårar*: "Så talade han där han satt: Jag är Ojan Ojanoko Tuvesta Tuve, jag som talar, Jumalas sångsmed: Ojan är mitt namn." (s.56) – og alt dette gentages senere i hans fremførelse. Navngiv-

ningen ligner den tautologiske og redundatiske pseudo-forklaring, som Almqvist også benytter sig af: "de vita syllarna voro helt avbarkade, såsom man avbarkar" (s.51) – "Du är mäktig i att veta såsom man är, när man vet." (s.53).

På handlingsplanet møder vi redundans i scenen, hvor Njord møder Thiasses træl og beder om husly. Trællen har ikke selv hus, men han vil følge ham til sin herre. Njord spørger ham ud om Thi-asse/Siassun, og trællen svarer og gentager invitationen: "om du vill följa mig till vägs, så skall du få vilorum i hans hus, efter du är trött av för mycket vandrande. Det må ske, tänkte Njord, och började gå vid jotamannens sida." (s.163). De går videre, og Njord spørger, hvorfor trællen er gået så langt væk hjemmefra:

Det har jag gått i Siassuns ärende, svarade joten; ty han har bjudit mig söka upp någon man till gäst, efter han sitter ensam och ledes. Det tyckte Njord var ett gott råd, att bliva gäst hos drotten i Valtuna. (s.163–64)

Her fungerer redundansen for det første amplificerende – en lille ting, nemlig at Njord bestemmer sig for at gæste Thiase, spaltes ud i 2 hændelser, som egentlig er identiske (Njord bestemmer sig). Det virker som om, Almqvist har villet indføre denne saga-replik, 'det syntes han var et godt råd' – dog ikke så elegant, kan man synes, da trællens replik ikke er et råd men en konstatering, og han har været nødt til at tilføje en forklaring. Men det behøver ikke at være manglende elegance i Almqvists pen, det kan også være del af en anden strategi. Tempoet bliver ikke langsomt trods det redundantiske, de fleste vurderer som Romberg, at *Sviavigamal* er alt andet end kedelig (jvf.1993, s.257). Det interessante er jo, at Njords 2 beslutninger fremstår som 2 forskellige handlinger uden at være det i grunden. Således mærkværdiggøres den første ved at gentages og overtrumfes af den anden.

En samtale i *Sviavigamal* kan se sådan ud:

Stå för mig, Hedi! och gör såsom jag säger.
Jag gör, sade hon.
Du skall gå till ladugården.
Jag skall, o Gylfe!
Du skall gå in i svinhuset.
Jag skall!
Du skall ingå i stickelsbärskammaren och skafferiet.
Jag skall!

Allt är gott, Heidi. Men hör Gylfes ord, och anrätta ett gästabad såsom jag säger dig att du skall anrätta. (s.43)²²

Her kan vi måske tale om et omstændeligt tempo, som skal understrege den knappe fyndighed og det autoritære, hierarkiske forhold mellem personer; men det er efterhånden tydeligt, at bruddet med normal fremstilling også er en måde at fremhæve det specielle ved denne verden, at gøre den fremmed.

Den afvisende gåde

Mystifikation er i sig selv ikke et nyt fænomen i Almqvists digteriske verden, tværtimod benytter han sig af den i betydelig grad fx. i *Hinden*, men her er den mystificerende teknik det fragmentariske og de mange fortællere. Læseren sættes til at samle puslespillet, men i kernen af problemet mødes man af et tomrum, som Lennart Pagrot fremhæver i sin artikel om "Almqvist och den romantiska ironien" (1962, s.167). I *Sviavigamal* møder vi den stik modsatte fremgangsmåde, for i og med at fortælleren er den samme, og tonen indenfor den relevante hændelse er homogen, fungerer selve gentagelsen mystificerende. Men Almqvist bruger også tomrummet; han opbygger en spænding omkring et spørgsmålstejn, og ved at forskyde betydningen af de enkle formler skaber han tvivl om deres indhold.

Der er en tendens til at nogle af de vigtigste karakterer i sagaen, hvilket vil sige forvalterne af kundskab og indsigt (profeten, digteren, drotten) aldrig for lov at være typiske. Odin selv er både den, som optræder skiftevis dæmonisk farlig og sønligt ærbødig i scenen med Gylfe i grotten (Håtuna saga), den som bringer en honninglov til landet, og den som kan afværge Lings forsøg på at foranstalte et blodigt slag med ordene: "Men för tusan, min vän, det är alldeles onödigt" (s.34)!

Niak, nøkken, har også fået utilregnelige træk. Da Rose opsøger ham for at lære sig skjaldeskab, er det med megen om og men, Niak godtager. Først rynker han sit ansigt i vrede over at Rose nævner Drivas navn ("Vi talar främlingen om min frände? varföre faller en okänd man ord om min broders dotter?" s.122), men inden Rose har nået at gøre andet, end at blive forvirret over, at Driva er forsvundet, vender Niak 180 grader og inviterer ham glad som sin gæst:

Vreden hade dött på hans kinder; hans mun var fager ånyo, och han sade med en spelmans stämman, då han lägger sina ord till glädje: Du är min gäst! (s.122)

De vandrer mod møllerhuset, og Rose fortæller hvem, han er, og at han søger Niak i hans egenskab af skjald. Nu er der ikke noget i vejen for, at Rose har talt med Driva: "Min broders dotter har talat vid dig! Vem sade dig annars detta? Stig in i mjölnarens pörte vid Uarka kvarnälva, och bliv såsom en vän hos en vän." (s.123). Derefter træder det redundantiske frem igen, for Niak spørger hvem han er, og hvorfor han er kommet – hvilket allerede er blevet slået fast et par gange. Gentagelsen fremhæver spørgsmålet, det illuderer, at spørgsmålet anden gang har en anden valør, men det ikke er klart, i hvilken forstand og hvorfor det skulle fremhæves. Der er en anden logik i fortællingen, end vi som læsere er vant til.

Når Frej omfavnes af Mersivoj gør de lange udredninger om deres respektive tilhørsforhold og skikke, men efter den blomstrende omskrivelse af erotikken er det alligevel ikke helt klart for Mersivoj, hvem hun har elsket: "efter du nu fått min fagraste lund till bo, och varit i min skönaste ängd, så skall du ock säga mig: vem är du? Vem jag är, svarade Yngvi, det skall Njord en natt förtälja; men Odin säger, att jag är en gud." (s.159). Dette skal måske til for at introducere snakken om guder og Njords herredømme efter Odins fald, men det problematiserer også såvel identiteten som spørgsmålet.

Odin sørger også for mystificere (eller mytifice-re) sig selv med det paradoksale svar: "vad är Gångråde? Högre, än luften, lägre än jorden, bredare än älven och smalare än spjutets udd." (s.225) – "Jag är ljusare än dagen, dunklare än mörker, starkare än björnen, och svagare än stänglen, varpå klöver står och växer." (s.229). Men det kan ikke sammenlignes med de foregående eksempler, for i denne sammenhæng skal svaret først og fremmest imponere Suttung. Det er en prøve i klogskab og ord, og fortællingens personer tager det ikke som en gåde, der skal løses.

Inden dramatikken for alvor bryder løs i scenen mellem Sigge og Gylfe i grotten omkring det magiske vand, påstår Gylfe, at han har tvunget Sigge til Sverige ved dette vands kraft:

Har du tvungit mig att hitkomma? sade Odin, och såg undrande skarpt på Gylfe. Vål vet jag med mig själv, att jag hitkommit av egen lust. Du har så, svarade Gylfe, och teg. Men Odin förstod icke ännu jotuna-trollkonsten, den Gylfe kunde och hans vise män. Och jotunerens barn i höga norden veta denna kraft att sia i vatten i dag. (s.69)

Fortællerstemmen stempler med sin kommentar Gylfes reaktion som uoprigtig, han siger blot en halv sandhed. Det skal indskydes, at fortællerens sanktionering indeholder samme tvetydighed som signalerne fra eventyret i *Skönhetens tårar* – netop ved at bruge den klassiske autenticitetsskabende reference til nutiden skabes en usikkerhed omkring troværdigheden af denne kunst²³. I denne forbindelse vil jeg dog fæste mig ved det signal, Almqvist giver ved at lade Gylfe svare og tie, for han udnytter det samme til at så tvivl om Drivas indsigtsfuldhed. Driva vil ikke lade andre end Rose komme til Niak i første omgang, og hun smiler bare ad Thors ønske om at blive troldmand:

Thor skall aldrig bliva en trollkarl, sade hon. Men jag vet, att han har en god hammare och kan slå vad ingen annan slår. Det är nog för Thor. Huru känner du Thors hammare, o Driva? Det har jag hört av Gersemi, svarade hon snabbt och teg. (s.118)

Her understreges nødløgnen af, at hun svarer hurtigt. I næste kapitel stiger de i land, og Rose instruerer Thor og de andre aser om, hvordan de skal komme videre for at opdage nyt land:

Ty här längre in, en led österut, ligger en annan sjö, den ingen av oss ännu sett; den skolen I besöka och hitta land, till undran och behag. Huru känner du den sjön, o Rose? Driva har talat därom, svarade han snabb, och teg. (s.118)

Strukturens gentagelse er næsten så præcis, som den kan være, blot med den forskel at Rose taler sandt – Driva har lige oplyst ham om søens eksistens. Bedst som man tror, at man har fundet en nødløgnens formel, punkteres den og usikkerheden kaster en skygge tilbage på de andre eksempler. Måske gives ingen regel?

Identitet og indsigt er nogle af de svævende ting i *Sviavigamal*. Driva har kendskab til aserne,

kan udtale sig skræmsikkert om Thor, hans evner og hans fremtid, men læseren er på bar bund med, hvad denne indsigt egentlig indebærer. Det samme sker i samtalen mellem Brage og Odin, som ender med at Brage bliver en karikatur på en tilbagestræbende sentimentalitet (göterne og fosforisterne over en kam og/eller Siaren Love?) – ”Ty han älskade att sörga. När han satt ensam, grundande på det urtidiga, och grät medan han sjöng, skar han ock ut tavlor, och fagra runor på dem.” (s.110). Årsagen til hans frivillige isolering er åbenbart, at Sigge beder ham om at synge om Troja, for lige så snart han har sagt det, reagerer Brage: ”Då steg Brage ett steg åt sidan, och hans hy bleknade. Men Sigge Fridulfsson talade utan förfäran...” (s.105). Sigge spørger, hvorfor han blegner og nægter at synge om Troja:

Du kallar dig Odin, o Sigge! och det kallar du dig efter honom, vår högste gud. Men efter så är, att du benämner dig Odin, så vet du väl allt, liksom han. Vi frågar du mig då? Odin blickade skarpt på asarnes högsta sångsmed, och han sade: dig höves att sjunga, men icke förskräckas, o Brage. Jag frågar dig nu icke mer; ty jag vet grunden för din förfäran. (s.105)

Sigge ved altså, men læseren er lige vidt – det nærmeste man kommer en forklaring, er Brages udtalelse: ”Troia var blott det nya, det frygiska Asahovet, det jag aldrig älskat, och ej slår harpsträng därom.” (s.106), men Brages preference for det gamle kan næppe gøre fyldest som forklaring på hans frygt for det nye?

Mystificeringen er ikke konstant; tværtimod anstrenger Almqvist sig også for at fremhæve Sigge som bekæmperen af overtro, og han giver naturlige forklaringer på mystiske ting – derved gækkes den læser, som skulle føle sig fristet til at se det overnaturlige på andet end den ironiske ”grund”, som var planen i PM’et. Odin sætter ikke al kløveren tilbage på stilkene på engen, han anvender sin kløgt, Draupnir drypper ikke guldringe, men til ringen hører jord som giver en værdi svarende til 7 (ikke 8, som det hedder i Snorres Edda) guldringe hver måned (jvf. s.251), og Niak rider ganske vist på sin hund, men når han kalder den sin møllersvend, skal Rose ikke undre sig:

Vi skulle hunden ej göra vad jag bjuder honom, när jag lärt honom sitta stadigt och skåda på mäldens gånd?

Når kornet är slut i kvarnskepän, kommer han hit till pörtets dörr, skällande: då går jag ned och slår mera korn på kvarnen. Vi undrar Odins man på det icke underligt är? (s.126)

For at opsummere: mellem almindelig ligefrem fortælling og afmystificerende 'naturlige' forklaringer sættes Sigge Fridulfssons nordiske verden efter min mening som fremmed for læseren. Det liberale program serveres åbenlyst, men en mængde træk i asernes omgang med hinanden og med de 'lokale' forbliver selvrådende og uudgrundelige. Samtidig med at denne verden er fremmed, er den sig selv. Man kan ikke sætte fingeren på, hvad gentagelsen af Njords beslutning skal signalere, og pseudoforklaringerne lader det reelle stå, hvor metaforen skulle have været – sammenligningen "såsom" binder 2 identiske led sammen, så tingene er som sig selv. Med Frans' udtryk: tingene er 'uudgrundeligere', når de ikke repræsenteres af noget andet. Det kan ses som den yderste konsekvens af fortællingens drastiske gestik, som af og til virker naiv og til andre tider overdrevent dramatisk i forhold til incitamentet. Teknikken at opbygge en spænding omkring et tomrum udnyttes meget mindre intrikat og fantasieggende end i *Hinden*; den bremser gådeløsningen næsten med det samme. Teksten sætter derfor hverken sig selv eller jeg'et som en rune – og der er ingen stemme til at fortælle, om der i det hele taget er noget at søge, hvadenten det skulle være i teksten, i de pædagogiske idéer eller i os selv. Man kunne fristes til at kalde den afmytificeret.

Runen, klichéen og det forvrængede ord

Med jagtslotsrammen er problemet med påkaldelse af den nordiske ånd via runen så at sige sprunget over, og da Almqvists historiske aser i modsætning til Lings hverken står under gudernes eller normernes udsatte runer, er der mere tale om brug af runer end om tolkning. Ligesom honningen, der fortæres hver gang der slutes fred, bliver runen flittigt brugt, men den er ikke henvist til en speciel sfære. Både betydningsfulde og ubetydelige ting foregår med runer, i nogle tilfælde kan de blot oversættes med skrift, som når Almqvist kaster blikket frem i tiden fra Skeoguls informationscentrum, hvor ravnene kommer flyvende til hende med runebeskrevne spåner under vingerne, til

Valsta postgård "dit underrättelser komma och därifrån gå, tecknade i denna tids runor" (s.216). I andre tilfælde gælder det at have indsigt for at læse runerne, og det kræver ekstraordinære forholdsregler at nærme sig runestaven: Thor kysser sig 3 gange i hænderne inden han tør gribe Odins runestav (s.45). Odin lader Thor og Freja tegne byplanen for Sigtuna med runer, således at havnen kan siges at være "utrunud" (s.117), 'målruner' tegnes for samfundets "liv och till fritt samkväm" (s.46) osv. Da asiapigerne har badet i Mälaren, rister Odin "en försvinnande runa i vattunbrynet" (s.78) og takker vandet. Desuden optræder soveruner (s.77), troldruner (s.85, 121), sjæleruner (s.149) og tilmed ølruner! (s.209). For at forstå runerne gælder det om at være "runsk" (s.226) og granris kan lægges i runeringe på gulvet eller i loftet (s.99, 101). Runen nærmer sig med andre ord en kliché.

Det kosteligste eksempel er dog i Valtuna saga, hvor runen bliver et instrument i en slags erotisk forvekslingskomedie. Thor, Njord, Yngve/Frej, Fyse og Skauni er på jagt efter hver deres 5 nye arter, og da de møder vølven Vajok med datteren Mersivoj, giver Fyse sig til at jage dem, som var de havfruer. Da kvinderne står uden hjælp, tager Vajok sin valavisdom i brug: "hon ritade i luften med vänstra pekfingeret stora grälrunor mitt framför asarnes ögon." (s.143), og de kan nu ikke bestemme sig om kvinderne er fisk, jotar, våben eller blomster, dvs. om hvem, som har ret til dem. Da Frej tager fat i Mersivoj, vil hun derfor prøve samme middel:

Hon höjde sitt pekfinger. Men Mersivoj var icke en vala: hon förstod ej konsten, och var ej så vis som modren. Hon begrep ej att nytta vänster hand; hon upplyfte det högra pekfingeret mot Yngvi och Njord. Hon ville rita grälrunor, men det blev ast-runor utav. Den unga jotakvinnan vart härvid så skön för Yngvi, att han störtade fram och grep henne hastigt med sina armar. Han skyndade bort med Mersivoj, och Njord följde honom, glad att försvara sonen och hans rov. (s.144)

Almqvist var ikke den første eller den eneste til at drive rovdrift på runen for at give hele fortællingen det rette oldnordiske præg. I Lings *Asarne* optræder den som troldomsbærende²⁴, som udtryk for åndelig indsigt, og blot synonymt med ord; man finder runesang (s.28), lægeruner (s.360),

blodruner (s.477), trolldruner (s.578), binderuner (s.591) og navneruner (s.644). Det sødste eksempel optræder efter landstigningen i 2. sang, hvor børnene løb på stranden ”och ritade Asiarunor i sanden.” (s.66). Der er altså forskel på runer, og de kan bruges til mangt og meget, men vi finder alligevel ikke noget, som nærmer sig en respektløshed à la ”grälrunor” – altså runer for et i sammenhængen komisk skænderi. Det skorter heller ikke på intriger og forviklinger med og uden brug af runer i *Asarne*, men de har ingen sammenligning med Almqvists inddragelse af runen til en lystspilsagtig scene.

Når vi møder Mersivoj og Frej igen efter de 2 blodige kapitler om Fyses og Skaunis endeligt, prøver Mersivoj igen:

Men alltid ritade hon med högre handen; ty hon var ej en vala, och hade icke visdomen. Därav vart det icke runor till tvist och ovänskap, utan i stället till vänskap och kärlek. Fast hon själv icke visste, att det var astrunor hon hade ritat. Yngve log åt de tecken han såg den yndiga jumalaffickan göra: han höjde sin högre hand och ritade samma tecken efter, framför hennes ögon. Mersivoj häpnade och förskräcktes. (s.156)

Hun bliver altså selv offer for denne virkningsfulde teknik, og at runen er degraderet til et poetisk instrument i den gode histories navn, understreges af, at Mersivoj i næste kapitel er fuldt kapabel til at tegne astruner for Njords velfærd (s.159).

Sådan set er opfattelsen af runen som et middel til at få erotisk magt over den udvalgte et traditionelt tema i folkevisen, som romantikken med glæde har taget op og integreret i dens psykologi, som Nielsens siger i sit runeforedrag (jvf. s.65)²⁵. Han eksemplificerer med Regitze i Henrik Hertz's *Svend Dybrings Hus*, som udsættes for ridder Stigs magiske runer indristet på et æble. Det vækker drifter i hende, som hun må forsøge at fortolke – ”Dermed er runen ved hjælp af en anden middelaldertekst, nemlig folkevisen om Ridder Stigs Runer, blevet en afgørende erotisk tematik i romantisk tid.” (s.66). Set fra denne vinkel kan man sige, at Behagets vingar sætter sig som en rune på Rosauras hjerte og øje, men som et erotisk ubehag, og denne rune har sin metafysiske forankring i Almqvists univers, hvor kærlighed og Gud er et og kan opløse runen for hende. Mersivoj befinder sig ikke indenfor denne allegoriske verden, og i

modsætning til Regitze og Rosaura er hun ikke et fortolkende væsen; hun kan kun ’häpna och förskräckes’. Hun behøver ikke at fortolke, for runen og driften gør hende ikke fremmed for sig selv – med lystspilslogik finder hun snarere på plads med denne trolldom. Fortællingens triviale præg gør os ikke et øjeblik i tvivl om, at hun alligevel ville have ’taget til at elske’ den skønne Yngve, hvis hun ikke havde været bundet af striden mellem val-dyrkerne og de nye erobrere.

Når jeg kalder det trivialt, skal det ses i den positive betydning, Svedjedal giver Almqvists ønske om at underholde i sit afsnit om ’nöjesfilosofi’ en:

Nöjesfilosofin var ett gott tankekapital för en berättare på bokmarknaden. Avståndet kan synas långt mellan situationskomiken i t.ex. Godolphin och radikalismen i Europeiska missnöjets grunder, men de härstammar ur samma grundsats, den att alla människor har samma rätt till glädje och nöjen. (s.77)

I *Sviavigamal* udsættes vi ikke for Lings evige tre-kantsdramaer, forvekslinger og jalousier – her er der simpelthen en pige til hver, de falder på stribe for de prægtige asiamænd og alt går op i den skønneste orden. Mange scener har blot funktionen at give baggrund for denne udvikling – men det sker efter min mening ikke uden charme – og omvendt kan udviklingen altid krydres med en afklædningsscene (både Mersivoj og Driva lader gevandterne falde) eller en forelskelse (fx. Skeoguls kærlighed til Odin).

Men runen sættes samtidig som en tekst, der må tolkes ved hjælp af tekststilleren selv, når Niak skal belære de tiloversblevne aser, som var på jagt efter 5 nye arter. Thor får en runestav:

När du kan läsa runorna på denna stång, får du fem nya vapen att bruka till strid. Vem skall lära mig läsa Niaks runor? Det skall jag göra, svarade kvarnbonden, om du vill komma hit en gång vid midnatt, under jumalamännens skimmer; något efter nytändningen. (s.192)

Tilsvarende får Njord en kæp med ”rundskurna runor” (s.192) og Yngve et bånd med 4 knuder. Det kræver oplysning at læse runerne og få del i visdommen, og den deles rundhåndet ud af indehaveren af nøglen. Hvorfor sætte runen? Skal Niak pædagogisk sætte uanede bevidsthedslag i dem i svingninger, eller skal gåden blot gøre histo-

rien bedre? Almqvist forvrænger det runeunivers, som er etableret i götiske digtning i stil med *Asarne*, med den komiske degradering i ordet ”grälrunor” – men han forvrænger samtidig sit eget runeunivers i *Sviavigamal*. Runen er med andre ord ironisk relativiseret som på en gang hellig, gådefuld skrift og et poetisk redskab i en trivial lykkeopfyldelse.

Samme teknik genfinder man i vølven. En ’vala’ er en kvindelig troldkyndig præstinde, og følgerne af at komme en sådan for nær skildres med hårrejsende detaljer i kapitlerne om Fyse og Skauni. Men i Odensala saga præsenteres vi for Suttungs datter, Skeogull Cormengall, som først beskrives således: ”Hon har kunskap om allt vad som timar i landet och kan säga dig vart dine män kommit, därest hon vill och du kan vinna henne till svaromål.” (s.213). Næste kapitel hedder ”Skvallervalan”! Fra at være visdommens kvinde, eller i det mindste den største besidder af viden, vendes billedet til dets karikatur: sladderkællingen:

Därföre kallade folket henne kunskaps- eller skvallervalan, det är Cormengall; och när de ville veta nytt, gingo de till henne med gåvor av får och lin; och hon skvallrade för dem om allt i bygden. (s.214)

Det er dog ikke slut med dette: Skeoguls søster er sandelig ”köksvala” (s.250). Men de forvrængede ord omintetgør på ingen måde den tidligere position – når Odin møder hende efter præsentationen som sladdervolve, fremtræder hun i den første, ophøjede udgave og han udnævner hende ligefrem til den store volve, som skal synge *Voluspá* for ham (jvf. s.215).

Selv det bibelsk-klingende klageråb ”ve” undergår en skævvridning i Almqvists poetiske maskine. Gylfe bruger det flittigt blandet med de eksotiske ”Uiho”-udbrud, men da Brage har sit opgør med Odin lyder det: ”O ve! fem gånger ve! Utbrast Brage. [...] Ve dig! ve mig! och ve alla sanna asar från det urgamla Asahovet vid Mäotis!” (s.109, min fremhævning). Der er kort afstand fra arkaiserende pastiche til parodi. Det er ikke kun, at han råber ve mange gange, men det at han sætter tal på det, som signalerer den ironiske distance – ironien, som forrykker positionerne i forhold til hinanden uden at udslette dem.

Den gode historie

En ting er den gåde, som sættes omkring en lukket eller fraværende betydning, en anden ting er tydelige inkonsekvenser i fortællingens detaljer. I *Sviavigamal* findes ”fejl”, som ikke er afgørende for handlingens helhed, og som måske ikke engang falder i øjnene ved første gennemlæsning. De mest gennemgribende har Sundelöf (s.173) og Aspelin (1979, s.357) allerede peget på: Inkonsekvensen mellem Furumos plan i jagtslotsrammen og sagaens faktiske udseende, og de forskellige udlægninger af valreligionen. Alt dette kan tilskrives fortællingens stykkevise tilkomst, og de tager det til indtægt for en mere præcis datering af bestanddelene. Det virker som en rimelig forklaring, og måske kan den også fungere overfor andre inkongruenser, såsom at i kapitelnummereringen i Håtuna saga er nr. 7 sprunget over, eller at Odins identitet ikke helt vil falde på plads: I indledningen er han ”en lång, skön, stark man i sina bästa dagar, emellan trettio och fyrtio år. Hans söner voro ungefär vid samma ålder, sköna och förträffliga även de.” (s.31). Den første besynderlighed, at faderen og sønnerne er lige gamle, får først noget der ligner en forklaring i den sidste sagas 17. demisaga: ”du skall låta någre av de män, som du kallar söner, ock taga namn efter Jotunheims högste gudar.” (s.253, min fremhævning). Den egentlige inkongruens er dog, at den 30–40-årige Sigge ofte kaldes en yngling (fx. s.52), og da han skal dømmes på tussatinget viser han sig som ”en ung rak man: skön under håret, vilket föll i långa, mörkgula lockar” (s.234).

Jeg skal ikke som en skolefrøken sætte røde mærker ved alle ”fejl”, men gå hastigt videre til et mere interessant eksempel, eftersom det i højere grad sætter tolkningen i et dilemma. Et af de komiske indslag i *Sviavigamal* er, at Thor indfører brugen af lometørklædet i Sverige. Han irettesættes af Odin for at have gjort grin med Gylfe –

Han stoppade in sin guldkantade, röda, sindiska duk, och sade för sig själv: aldrig på jorden skall jag lära någon att snyta sig! [...] Men Gylfe älskade Odin desto mer, för att han näpste Thor. Och sedan bad han själv om att få den sköna duken. Det han även fick. Ifrån den tiden började det bliva sed i norden att bruka näsduk. (s.63)

I Valtuna saga dukker lometørklædet op igen, da Thor udnævner pigen Sivandel til sin ’vallpiga’:

”Därpå tog han upp sin stora krigsnäsduk, var-med han en gång snutit Gylfe, såsom det berättas i Håtunasagan; och denna duk var skön. Den var ifrån Serkland; och var av silke ur Fanagorias hamn vid Maïas hav. Den var nu fullt tvättad.” (s.174). Her henviser Almqvist altså direkte til den foregående episode, men historien er nu blevet bedre: Thor har bogstaveligt talt pudset næse på Gylfe og selvfølgelig vasket den bagefter! At han forærede den væk allerede dengang, er glemt.

Det kan ikke kaldes en fiktionsbrydende teknik som den romantiske ironi. Skal man sige at forfatteren er skødesløs, eller at Valtuna saga er skrevet senere end de andre, og at der derfor kan have indsniget sig en harmløs uoverensstemmelse? Eller skal man sige, at Almqvist lader teksten pege på sit grundlæggende princip og drivkraft: at fortælle en god historie? Det er selvfølgelig hverken muligt eller nødvendigt at svare på spørgsmålet med et enten-eller.

Sviavigamal viser sig til fulde at opfylde løfterne, som jagtslotsrammen gav; den opviser træk, som skal tages for historisk pålydende ved siden af ”befængda anakronismer”, som Böök udtrykker det, trivial kærlighedsopfyldelse og radikalt ægte-skabsevangelium, mystifikation ved siden af afmystifikation, og for at bruge Whitmans udtryk, ved at være på kollisionskurs med sig selv som fortælling fremstår den som netop det: blot en god historie!

Inden jeg samler nogle af trådene i min undersøgelse i en konklusion vil jeg foretage en ekskurs til et problemområde i Almqvists myttopoesi, som kan sætte munterheden i *Sviavigamal* og noget af det ’barokke’ i *Mythopoesis* under et nyt lys, nemlig det groteske.

Den milde humor og det groteske

Den nordiske mytologi kunne berømmes for sin storhed og kraft, ja for sin sædelighed, men særligt en ting vakte både fascination og ubehag²⁶: den var upoleret og ligefrem grotesk. I *Minnesfest*²⁷ bruger Frans netop ordet ’grotesk’ om “den högnordiska eller skandiska dikten” ved siden af “finare, sedligare i hög stil” (SS 15, s.15). Senere kritiserer han Ling for at lade aserne være grandiose hele vejen igennem epos’et:

Men vi erinna, att det mest grandiosa verk, som världen äger – den heliga Skrift – dock icke är grandios på detta sätt. Ej sällan förekomma, både i gamla och nya testamentet, drag i berättelsernas gång, som vi väl icke vilja kalla muntra, än mindre ironiska, efter dessa adjektiver här förmodligen anses opassande; men någonting visar sig där likväl, som, utom själva storheten och heligheten i föredragets egentliga kärna, därjämte sprider omkring det hela ett eget och mildt nöje, fängslande det lägre hos läsaren eller åhöraren, likasom innehålllets helgedom bemäktigar sig det högre i hans själ. Hos Homerus finna vi ock den fina ironi, som utträttar att gudar och gudinnor bliva uthärdliga ja angenäma att höra och se. Hos Sturleson och nästan i alla våra sagor möter oss en andedräkt av sådant i ännu betydligare skala. (s.19)

Noget viser sig altså i bibelstilen, som ikke kan sættes lig, men alligevel må anses beslægtet med munterhed og ironi, og det formår at sætte sig ned til og fængsle det lave hos læseren, samtidig med at det udpeger vejen opad. Det er netop sådan Almqvist definerede sand humor 1833 i *Åven om humor och stil däri* i artikel-serien ”Några drag” (i *Skandia*), og man forstår, at det groteske i den nordiske digtning helst skal sættes på linje med denne form for humor.

Det groteske er i sig selv en problematisk størrelse, og definitionerne varierer i takt med forskernes mål og materiale, men grundlæggende er der altid tale om en kulturform eller udtryksform som opviser et sammenstød mellem 2 polariteter – det hellige og det profane, det menneskelige og det dyriske, det normale og det abnormale – hvorved det normale værdisystem imellem dem både udnyttes og rystes. Det uomgængelige værk for en forståelse af denne kulturform er vel i dag Michail Bachtins *Rabelais och skrattets historia* (1965). Bachtins projekt er at se Rabelais som den literære fuldender af det folkeligt-komiske og dets revolutionære kraft, og i dette syn danner latteren en uafhængig, frygtløs anden verden ved siden af den officielle og stivnede. Mødet mellem de uforenelige sfærer – det lave med dets ’kropsligt-materielle princip’ og det høje med dets forbud og hierarkier – sker helt på det laves præmisser.

Senere forskere har protesteret dels mod den ensidige fokusering på latteren, dels på det kompromisløse skel mellem de 2 kulturer i middelalderen, og man har været mere optaget af at analysere den uløselige spænding mellem det høje og

det lave, og mellem latteren og frygten.²⁸ Man kan sige, at Bachtins nøje gennemgang af det groteske, såvel i den kirkelige del af kulturen som i den uofficielle folkelige, og af deres indbyrdes vekselvirkning, i sig selv viser, at en skarp skelnen ikke er mulig.²⁹

Romantikken var jo om noget optaget af humorens og ironiens muligheder, og Almqvist var også en af de romantikere, som 'opdagede' Rabelais. Han blev ophavsmand til det første trykte værk om ham i Sverige, nemlig den lille latinske dissertation, *Om François Rabelais' liv och skrifter* til professoratet i Lund 1838. Som Johan Almer pointerer i indledningen til den svenske oversættelse, kan den siges at være typisk for romantikkens genopdagelse og misforståelse af Rabelais' værker. Misforståelsen ligger i trangen til at gøre Rabelais moralsk og at tage afstand fra det, som ikke kan indføres under et højere formål.

Forvandlingen af det groteske til humor er også Bachtins vigtigste anklage mod romantikken:

Det var emellertid skrattets princip som genomgick den viktigaste förändringen i romantikens grotesk. Naturligtvis finns skrattet kvar, ty grotesken, till och med den blygaste, är otänkbar i en atmosfär av monolitisk allvar. Men i romantikens grotesk har skrattet reducerats, antagit humorns, ironins eller sarkasmens form. Det klingar inte längre av glädje och triumf. Det positiva *pånyttfödande* momentet, som är utmärkande för skrattets princip, har försvagats till ett minimum. (s.47)

Man kan synes, at Almqvists humorsyn, som det formuleres i *Även om humor*, nok kan klinge af glæde og triumf, men det er i et kristen-moralsk perspektiv: "spår av egentlig humor har ej funnits hos andra än kristna folk" (SS 4, s.257). Bachtins pointe må forstås sådan, at det genfødende i den romantiske humor ikke foregår i og ud fra det lave, men snarere søger den at fortrænge det lave ved at afsløre det i al dets hæslighed. Som vi så af Almqvists notat for *Sviavigamal*, var planen at lade humoren og ironien bane vej for det naive og positive, og når herr Hugo afbryder fortællingen for at erklære, at "så har det gått till och icke anorledes", er det også for at formulere den moralske parodi som grundlæggende for Furumos saga:

ty vi hylla icke det orimliga, som sådant, när vi le däråt; utan tvärtom känna vi blott det dumma, som härige-

nom parodieras, nedrivet, vilket just på förnuftets vägnar glädjer oss, och stärker oss i det kloka. (SS 15, s.112)

Teoretisk viser Almqvist altså ingen forståelse for det groteske i Bachtins mening, men spørgsmålet er, om ikke det groteske alligevel kan bane vej for en forståelse af visse træk ved hans digteriske praksis. I *Sviavigamal* såvel som i eventyrene mener jeg at have fundet elementer, som ikke kan forklares af Almqvists humorbegreb alene, men som i stedet viser en affinitet til det groteske.

Et element mellem latter og frygt møder vi i spørgsmålet om menneskeofring og krig i *Sviavigamal*; det er en af hovedmodsatningen mellem den lokale og nytillflytternes kultur. Både Holmberg og Sundelöf er enige om, at dødsopfattelsen i *Sviavigamal* er mere realistisk fattet og skildret end i Almqvist swedenborgske tolkning af døden i årene omkring 1820³⁰. Forskellen finder de særligt tydelig i songes-digtet *Sång till menniskooffret i det stora Blothuset i Sigtuna*, som er en hymne til det ophøjede offer med løfte til den offrede, at han vil få sit blod, sit kød og sin "bromo" (frugtbarhedskraft), tilbage i asagudernes sale. I forbifarten vil jeg påpege, at hymnen ikke nødvendigvis bør identificeres med Almqvists eget syn på døden, men snarere Almqvists syn på dødsopfattelsen i den hedenske fortid. Det understreger han i imperialoktaven, når han lader Furumo fastslå, at tilegnelsen af hymnen som altid kommer an på blikket (jvf. SS 14, s.106). Jeg finder imidlertid en tredje attitude til døden i *Sviavigamal*, nemlig den groteske; mod vølvernes højspændte blodtørst i den alvorligste religiøse sammenhæng sættes Thors godmodige bersærkerang.

Den første groteske scene sættes dog an af en jote. Thor og de andre forfølger Vajok og Mersivoj, og på land kommer en skare joter kvinderne til hjælp, men ingen af fronterne har våben:

Då tog den längste av dessa småjotar en annan i sina armar, lyfte upp honom vid handen, och slog asarne med honom, såsom en klubba. Där är ett nytt slags vapen! utbrast Thor; varvid också han tog en jote, lyfte upp honom, och slog därmed fyra andra jotar till döds. (s.143)

Menneskekroppen degraderes til en ting, en kølle – for at kunne forestille sig kroppen brugt som en kølle, må læseren lade den stivne på bedste tegner-

seriemanér. Denne kølle bruges så til at udrydde andre menneskekroppe, 4 med ét slag (hyperbolismen). Almqvists humor vil blot nedstyre det falske høje, men her er der ingen tåbelighed at udstille, ingen engel ved vor side – blot grotesk komik.

Thor er imidlertid ikke helt tilfreds med sit nye våben, han får lavet sig en ny hammer, og når han vender tilbage til Vajok, slår han hende for panden og fælder ”godmodigt” den replik, som jeg allerede har citeret. Her kan komikken siges at fungere som en degradering af joternes blodige valdyrkelse, altså det falske høje, men degraderingen peger ikke i første omgang på menneskelivets værd, den forvandler det paradoksalt til en bagatel. Når godmodigheden overføres fra selve drabshandlingen og overføres til hans forsigtighed med at skåne en lille pige midt i bersærkerraseriet, ophører blodsudgydelsen derimod med at være grotesk og overgår til hævn og udrenselse, skønt det stadig foregår med samme legende lethed.

Til gengæld sker asernes endelige slag mod Thiasses hær, og det føres af Thor ene mand:

Siass gav härrop åt sitt folk, och de slingrade sig om Thor, såsom myror löpa i stacken. Thor slog fem i vart slag; han slog tio. Ymnigt rann jotablodet kring hargen, och Siass gick till knät däri. (s.182)

Det er igen en grotesk overdrivelse, at Thor alene mand slagter 120 joter mens 80 flygter, og at Siass siges at stå i blod til knæene. Det ækle møder her den urimelige overdrivelse, som skal tages for pålydende i tekstens univers, og den kække tone. Hele scenen kan selvfølgelig betragtes som en parodi på Lings helte- og kampskildringer, men samtidig mener jeg, det har en anden funktion, nemlig at degradere joternes dyrkelse af menneskeblodet med latteren for at skabe plads til den nye dyrkelse af dets dyrbarhed i livet fremfor i døden. Det understreges af Thors replik, da han ankommer til kamppladsen: ”I jotar, jag skall lære eder blota i Valtuna.” (s.182).

Bachtin skriver:

Det bör framhållas att i medeltidens och renässansens grotesk innehåller alltid bilden av döden ett komiskt element (det gäller för den bildande konsten, t.ex. i Holbeins *Dödsdanser* eller hos Dürer). Döden är alltid mer eller mindre en löjlig ’fågelskrämma’. Senare tider

och i synnerhet 1800-talet förstod inte längre att uppfatta skrattets princip i sådana makabra bilder och tolkade dem på ett ensidigt seriöst plan, där de förflockades och förvanskades. Det borgerliga 1800-talet respekterade endast det rent satiriska skrattet, som i själva verket var ett icke-skrattade retorisk skratt, allvarsamt och undervisande (inte utan skäl har det liknats vid piskan eller rottingen). Utöver detta tolererade man bara det underhållande skrattet, harmlöst och utan mening. (s.59–60)

Almqvists billede af døden i Thors bersærkerang kan hverken sammenlignes med et latterligt fugleskræmsel eller med undervisning med et blot retorisk smil. Men hvis man ser bort fra selve fugleskræmsel-billedet (som efter min mening er et eksempel på, at Bachtin tolker det groteske for ensidigt frygtløst og triumferende), kan man måske se visse ligheder med Bachtins andre iagttagelser af middelalderens og renæssancens grotesk.

Den vældige mængde blod i *Sviavigamal* skal måske ikke så meget forsonne menneskene med det kropsligt-lave, som det er tilfældet i Rabelais’ meget mere respektløse verden, men det neddrager blodet fra dens hellige plads for at give det en ny forklaring på mere menneskelige præmisser. Man aner også en snert af den ambivalente følelse af døden og livet i deres organiske sammenhæng, som ifølge Bachtin overrumpler og overtrumfer døden (jvf. s.59).

Blodet i disse scener flyder jo alligevel for at foranstalte en ny begyndelse. Siass er blevet harmløs og føres væk som et barn – ”Njord höll hans armar, och Schahadej vred jotaspjutet ur hans högre hand. Så förde de bort den gamle.” (s.183) – og efter at have knust Vajok og 20 joter udbryder Thor: ”denna plats vill jag göra till min första åker i Jotunheim, ty här har jag sått min första säd. Här skall jag bygga mig ett gott hemman.” (s.171). De sønderknuste kroppe og blodet er blevet en frugtbar jordbund for det nye vælde. Selve slagten (ordet signalerer også en degradering) bebudes af Sigge som noget af det første ved hans besøg hos Gylfe, og han understreger, at det er jorden selv, som tager misdædernes blod ’med fryd’:

Icke skall jag taga tvingmännens blod, inföll Odin: men jag säger, att denna jord skall taga deras blod, och det skall fortgå så tills ingen träl mera finnes i landet, där jag satt min fot till vila. Jag skall börja med denna slakt nästa vinter, sedan min stad är byggd. (s.61)

Thor agerer i dette perspektiv ikke så meget på egne vegne som på vegne af det grundlæggende menneskelige.

Forvrængningen af ordene, blandingen af det høje med det lave i eksemplet med sladdervulven kan minde om den grotesk degraderende teknik. Almqvist benytter sig også af sprogforvirringen mellem aserne og de lokale til at spille på de 2 betydninger af ordet 'as'. Thor siger til Niak, at han vil være troldmand, men Niak svarer: "Troll, det är träl, svarade Niak. Har en gud kommit till mig, för att lära sig träl-dom? Eller vad är det att vara trollkarl? Vill du bliva en träl? Då förstod Thor att han talat som en ase, och att han icke än begrep detta av visdomen" (s.191). At han har reflekteret over ordets evne til at degradere det højeste ses af *Bref om den Skandinaviska...* Her mener han, at skældsord dannes ved en kulturs udrydning af en anden, således at de ord, der i den gamle kultur udtrykker det højeste, bruges om det mest nedrige i den nye. Endnu i sin samtid finder Almqvist spor af en sådan strategi:

Så har det gått t.ex. med uttrycken *Påve* och *As*. Det sednare betecknade den allsmäktige herren och anden, brukades till och med under den första christendomen i denna mening, hvilket bland annat synes af flere runstenar. Ordet är dock hemma i Asatiden, såsom utmärkande den högsta personligheten, en Ase; men har nu sunkit till att betyda motsatsen af levande, kadaver. (s.CXIV–CXV)

Men i *Sviavigamal* fungerer 'ase' og 'skvallervalv' egentlig ikke i kampen mellem de 2 kulturformer – snarere i kampen mellem tekstens forskellige holdninger til sit eget emne. Derfor er der mere tale om en ironiske relativering end grotesk degradering – karikaturen sidestilles med det ophøjede billede.

Thor får lov til at stå for de fleste grotesk-komiske indslag i *Sviavigamal*: han siges at have pudset Gylfes næse (det kropsligt-lave), han snuser og nysar så det gjalder videnom, og hans enfoldighed udstilles i Odins kommentar til at Thor vil hænge et afskåret oksehoved over sit sæde i højsalen:

Sigge Fridulfsson svarade och sade: det må du göra, o Thor. Alla asarne i högsalen skola skåda på det från jortarne hämtade tjurhuvudet och säga: si Thors huvud! (s.113)

Et af groteskens ældste udtryk er fusionen af dyr og menneske i en uopløselig spænding³¹, og om det blot er antydnet her, er det desto mere prægnant i *Arctura*. Grimur ender i den degraderede tilstand som et dyr, men det er egentlig kun grotesk, fordi fortællingen pointerer, at svinet er et menneske i dyreham. Dette menneske, som venter på at blive forløst, må under tiden slagtes og spises.

Den parterede krop er et gennemgående element i Bachtins analyse af 'torvet's kultur og Rabelais' verden; den hører til sfæren af det kropsligt-materielle, stederne hvor kroppen overskrider sig selv og samtidig åbner for verden:

de viktigaste händelserna i den groteska kroppens liv, *akterna i det kroppsliga dramat* – ätande, drickande, förättande av naturbehov (och andra avsöndringar: svettning, snytning, nysning), samlag, havandeskap, förlösning, växt, ålderdom, sjukdom, död, sönderlitande, sönderstyckande, uppslukande av en annan kropp – *utspelas vid kroppens och världens gränser eller vid den gamla och den nya kroppens gränser*; i alla dessa händelser i det kroppsliga dramat är *livets början och slut sinsemellan oupplösligt sammanflätade*. (Bachtin, s.314)

Parteringen af svinet Grimur er ikke lattervækkende i sammenhængen, heller ikke rigtig tragisk. Forvandlingen præsenteres i teksten som en dom og en degradering, og den evige indgåelse i et fordøjelsessystem minder om middelalderens mareridtagtige skildringer af plager i skærsilden.³² Men samtidig anslår slagtingen og fortæringen noget cyklisk genføddende og festligt – julestegen hører jo til en fest, som alle deltager i hvert år.

I det næste og sidste kapitel er derimod *Arctura* en tragisk figur, og den smukke udlægning af, hvad nordlyset egentlig er, får næsten læseren til at glemme det forudgåendes modsigelsesfuldhed. Men også her anslås den groteske blanding af det høje og det lave, nu med kristne konnotationer:

likasom nu din dödsfiende bragt över dig och hela jorden, tillställande, att din egen högste vän i ett ömkligt och föraktad djurs gestalt nu, alla juldagar slaktas och ätes: likaså är det en sanning, den jag säger dig föråt, att när domen stundar och den andra tillkommelsen sker, varom skrivet är, att herren då för människor synes i himmelens skyar; då kommer också din salighets begynnelse på jorden. Ty en värmande ånga skall dädanefter icke fattas i dessa salar eller över dina tärnors bleka kinder, och, emedan inga juldagar då firas mera, varder

även järtecknet upptaget ifrån din älskling, så att han återvänder till sin rätta skepnad, och till dig. (s.260)

Her knytter Almqvist tydeligvis an til det, som jeg vil kalde det kristne etiske grundlag for det groteske.

Almqvist bragte selv humoren og sansen for det ikke-grandiose i forbindelse med bibelstilen og den kristne opadgående stræben. I *Mimesis* (1946) har Erich Auerbach behandlet den kristne retoriks tilsidesættelse af den klassiske skelnen mellem høj og lav stil, og han finder dens begrundelse i den paradoksale enhed af ydmygelse og guddommelig triumf i inkarnationen og passionen samt vurderingen af bibelstilen. Auerbach kalder hverken den nye 'sermo humilis' humoristisk eller grotesk, men i afsnittet med udgangspunkt i mysteriespillet "Mystère d'Adam" fra anden halvdel af det 12. årh. (som vel og mærke ikke går under den følgende karakteristik), finder han litterære spor af at "realism of a coarser grain begins to thrive, and varieties of mixed style, of the blunt juxtaposition of Passion and crude farce, develop, which to us appear strange and unseemly." (s.159).

Jeg vil heller ikke tale om det groteske i selve bibelstilen, skønt man kan iagttage blandingen af det høje og det lave, men det er min opfattelse, at den kristne dyrkelse af det paradoksale spænd mellem grum nedgørelse og det højeste mysterium (fx. i bespottelsen som en station på vejen til Kristi sejr over døden) både kan skabe rum for og udnytte det groteske. Der er med andre ord sammenfald mellem visse af de kristne og de groteske motiver, som Bachtin i øvrigt også har et godt øje for, også selvom det er svært at tale om et element af latter i denne sammenhæng. Når Almqvist sætter ord som 'højeste ven' og 'ynkelig og foragtet' associerer det til dette bibelske paradoks.

Grimur er imidlertid ikke en Kristus-efterfølger, hans nedgørelse strejfer det festlige, og der må – om jeg så må sige – den ægte vare til for at højne ham igen. Trods den repræsentativitet han gives her (Arcturas kvaler er hele jordens kvaler) lader Grimur sig heller ikke identificere hverken som tragisk helt eller som forkastelig synder (et afskrækkende eksempel). Det groteske bidrager i stedet til at fordunkle betydningsdannelsen ved siden af den ironiske undergravning af hierarkiet og

den romantisk-kristelige morale, som vi fandt i de 2 andre eventyr.

Opløsningen af kroppen i *Rosaura* er et interessant eksempel, fordi den ændrer status midtvejs. Når kongerne sprænges og opløses i arrigskab og sorg er der ingen forskel på det materielt-kropslige og det bevidsthedsmæssige. Men hvor raseriet mere læner sig mod det grotesk-komiske, tenderer slutbilledet mod den opløsning af kroppen, som religiøs mystik arbejder med. Kontemplationen over Jesu martrede krop kan indebære en nok så grotesk opløsning af den menneskelige helhed af krop og bevidsthed, hvorved det nådegivende, guddommelige blod skal kunne strømme ind i bestragteren. Det er ikke kun et spørgsmål om at kroppen/bevidstheden overskrider sig selv, men også at denne overskridelse foregår som en reaktion på blandingen af det guddommelige og det afskyvækkende.

Man kan igen tænke på Albion, som skal lære det uendelige at kende. Det første pædagogiske eksempel giver englen ved at lade ham projicere sin kærlighed på et hvidt lærred. Albion tænker på Nuna, og når han ser hendes skønhed på lærredet elsker han hende endnu mere, og sådan fortsætter det, indtil hans væsen ikke formår at udvides længere, skønt han ønsker det. Englen fjerner billedet og løser ham denne gang af hans pine, men da Albion senere tilbyder sig som soningsoffer for Ragnhild og Hermios og bliver halshugget, flyder "rosenströmmar af väldoftande blod" (s.142) fra alteret, og det beskrives fra hans egen synsvinkel som en sønderbristning af alle tidligere former (jvf. s.144). Først da er han værdig til at få sin Nuna og en plads i Murnis-himlen. Også Solvifva brister til krop og sjæl i sin overgang fra det jordiske til det himmelske; hun ønsker at dø af sin elskede og dette skildres som en opgåen i hans kolossale fallos (nok det eneste i *Murnis*, som bagefter karakteriseres som en "synvilla"! , s.116):

Slutligen när hon kände sig uppåt flyta, allt närmare, så att hon var i själfva den mynningen, hvarifrån den angenäma floden geck; då höll icke hennes väsende längre tilsammans; men hon bad högt: Herre Gud! O tag mig! Ty nu dör jag af Aisbrand! – Och i detsamma inflöt hon i gestalten: såsom upplöst själf till ett intet. Då brusto pulsarna sönder i hejrtat af hennes kropp, som låg i tältet. (s.115)

Det er ikke intenderet grotesk i Bachtins mening; blodet og sæden eller fallos repræsenterer ikke det kropsligt-lave her – det vigtige for receptionen er netop, at de omtolkes i Almqvists swedenborgske univers og løftes ud af deres lave status. Men de løftes ved at udnytte det store spænd (velduftende blod), og jeg vil alligevel mene, at *Murnis* udnytter det groteske som en af vejene til det guddommelige.

Når kongerne må igennem den voldsomme bristning fremstår det først som et resultat af raseri og sorg, der i sammenhængen giver associationer til en retfærdig straf, men den sidste forløsende opgåen i det guddommelige, relaterer efter min mening mere til det attråværdige, mystiske bristepunkt, som også skildres i *Murnis*. Og som med Tors slag i *Sviavigamal* vendes den groteske undergang til en frugtbar grobund:

och huru le ej böljorna på den omgivande sjön, då de se dessa vingelag? – Ty nu äro de äldrige fäderne från heddendom försonade, och deras alla makter uppgångne till ett i korset med vingarne. Därföre ligga fäderne roligt nu, *en god bädd åt sina barn att vila på.* (s.71, min fremh. I imperialoktaven hedder det: ”att vila och vara på”)

Den romantiske udgave af den groteske realisme, som Bachtin beskriver den, kan muligvis spores i andre af Almqvists værker (fx. *Amorina*), men det er ikke denne alene, som møder os i *Sviavigamal* eller *Mythopoesis*, skønt latteren på en anden side ikke er enerådende i de groteske motiver i teksterne. Bristepunktet, som jeg kalder grotesk, er sjældent et krav hos Almqvist til fiktionens personer eller læserens bevidsthed udenfor *Murnis*-digtningen, og det groteske kan heller ikke kaldes et grundlæggende element i Almqvists fortælleunivers. Det er snarere en modus og et spændingsfelt, han drager energi fra til at lade verdener mødes og den udlevede af dem opløses, og således kan de fleste groteske scener på et eller andet plan beholde deres etiske begrundelse som opbyggelig humor. I *Rosaura* finder vi den groteske opløsning af krop og sind (på en gang i den lave og den høje variant) i konkretiseringen af overgangen fra en tilstand til en anden. I *Sviavigamal* konfronteres valdyrkelsen med en almqvistisk asalære, mens det groteske i *Arctura* indgår i en mere kompleks helhed og danner blot et af de mere problematiske signaler i eventyret.

Mytepoesien og gåderne: Opsamling

Her standser vores vandring i og omkring gåderne, og det er på tide at samle nogle af trådene. Gåderne har mange navne i Almqvists poetiske univers – nogle af dem fandt noget, der kunne ligne en løsning, og andre kunne man blot stille skarpt på.

Jagtslotspolemikken kan siges at være et opgør med den gamle æstetik, som ikke tydeligt skelkede mellem poetisk allegori og analogisynet og dermed røg ind i en ambivalent holdning til den første. Når Almqvist vender analogien om og afviser symbolet i imperialoktaven i linje med Poesi-i-sak-standpunktet, gør han det først og fremmest ved at isolere den poetiske allegori og pege på dens unødvendighed.

Det unødvendige giver han navnet ’mythopoesis’, men hvorfor, han har valgt netop dette ord, kan man kun gisne om. Måske hentyder det til endnu et internt opgør med ’det Hela’-projektet, men i så fald har Almqvist grundigt ændret ordets betydning. Afvisningen profileres jo som et opgør med digterens applicering af en personlig mytologi på virkeligheden, og han fradømmer dermed det litterære symbols krav på virkelighed. En anden grund kan være, at ’mytopoetisk’ med sine mere specifikke konnotationer er sværere at spalte i 2 end det mangefacetterede ord ’saga’. ’Saga’ kunne i 1820’erne betyde sand poetisk allegori eller symbolistisk kunst – selv *Murnis* kaldtes ”Väfnader av Sagor och Diktresor” i brevet til Atterbom 1821 (*Brev* s.31) – og i 1849 spalttes i herr Hugos allegoriske fortællinger og Furumos ikke-allegoriske.

I store træk adskiller sig *Mythopoesis*-teksterne efter den gamle æstetik fra imperialoktavens ”mytopoesi i sak” ved at udnytte allegoriens todelt-hed indskrevet i den hermeneutiske cirkel, som favner både tekst, forfatter, læser og sandheden. I imperialoktavens mytepoesi er fortælleren med Engdahls ord ikke hjemme i teksten, og læseren konfronteres med den ironiske spredning af indbyrdes uforenlige bestemmelser. I jagtslotspolemikken bliver de 3 eventyr imidlertid både redskaber og ofre i afvisningen, og deres karakter som digterværker forenkles. Allegorierne viste jo også sprækker i forhold til – eller tendenser til at gå ud over – den ideelle hierarkiske lagdeling. Mest ra-

dikalt er det selvfølgelig i *Arctura*, hvor det allegoriske lag trækkes ned i sammensuriet af højtidelige, ironiske og groteske indslag.

Planen om samlingen af det hele i *Jordens Blomma* blotlagde en anden opfattelse af det mytopoetiske, som snarere kunne oversættes med metafor. Mytens (eller 'sagan's) evne til at indfatte store komplekse sandheder med få ord optræder gennemgående i Almqvists forsøg på at sammenknytte historiens ydre fænomener og deres kvalitative betydning, hvadenten det er i *Historiens idéer* 1819 eller i brevet om Nordens betydning for Europas oldtidshistorie 1845.³³ Den afgørende forskel er igen hvilken retning analogien gives – mod den overordnede idé eller mod den historiske baggrund. I den poetiske sammenhæng i *Törnrosens bok* stiller Almqvist sig mere tvetydigt og ironisk-undflyende til denne metaforiske form for mytpeoesi, og ambivalensen i 1840'erne kan nærmest siges at gælde begrebet mytisk, som optræder skiftevis negativt-falsk og i den positive betydning.

Almqvist udnytter jagtslotsrammen til at lancere sine poetologiske betragtninger i en mere tolerant udgave end i programartikler som *Poesi i sak*, og det skulle samtidig være den ideelle konstruktion for en dialektisk udvikling af idéer. Men Almqvists dialektik fører sjældent til syntese; snarere bliver jagtslottetsrammen en "ny variant av den romantiska textens undvikande referens.", som Engdahl fremholder (s.197).³⁴ *Skönhetens tårar* og *Sviavigamal* får begge en status, som svinger mellem et alt og et intet, sandt og falsk – i skarp kontrast til den entydige bestemmelse af *Mythopoiesis*. De blandede poetiske og metapoetiske kommentarer til *Skönhetens tårar* ender i melankolske betragtninger over menneskets muligheder for at fastsætte hvad, der er sandt, men i *Sviavigamal* skydes det svære spørgsmål til side af herr Hugos glade overbevisning om, at den poetiske sandhed er den store Sandhed.

Romantikens tale om en ny mytologi afgjorde Almqvist hurtigt i *Bihang* som et spørgsmål om at fremstille et ægte kristeligt maskineri, som kunne føre poesien op til dens sande plads. Han tager ikke mytologi-diskussionen op i imperialoktaven, og det kristne maskineri i form af en samlet oversigt over åndeverdenen, som skal danne norm for poesien, har vel været inaktuelt lige siden han op-

gav fortsættelsen af *Murnis*. På jagtslottet lader han blot herr Hugo betegne *Murnis* som 'ren virkelighed', men hvordan denne virkelighed forholder sig til den store Sandhed i *Sviavigamal*, kommenteres ikke.

Den kristne sandhed er og bliver det yderste grundlag og mål for al forståelse og al sand poesi hos Almqvist. Den nordiske mytologi bliver i denne sammenhæng underordnet, men i et patriotisk-götisk perspektiv er det vigtigt at forstå asalæren for at forstå det svenske. Dette var projektet både i Manhemsförbund-skriftet 1820 og i brevet som indledte *Murnis* 1845, men først i egenskab af historiske hændelser bliver den nordiske mytologi emne for Almqvists digtning. I 1820'erne siges det lige ud, at digteren må være profet for at gribe den store sandhed, og det stilles også som et krav til læseren af *Rosaura*, men i 1849 lader Almqvist Frans standse ved gåden: skjalde-skabets hemmelighed. Det bliver også bestemmende for Almqvists måde at gøre sig lige med den nordiske rune i *Sviavigamal*.

Almqvist var optaget af de folkelige former på samme tid, som han opdyrkede de nye romantiske – dels kunsteventyret som viste læseren vejen til det metafysiske og samtidig forudsatte at læseren allerede hørte til de indviede, og dels den romantisk ironiske position, som på sin måde også skulle føre opad mod det ideale. De groteske elementer, jeg har fundet i teksterne kan i visse tilfælde karakteriseres som folkelige, men jeg vil være forsigtig med at kalde det folkeligt i *kraft af* det groteske. I *Guldfågel* og *Rosaura* står ansatserne til en folkelig fortællestil for en stor del blot i en puds sig kontrast til det øvrige romantisk-ophøjede. De famøse dyr i *Guldfågel* viste sig at modarbejde det allegoriske og heller ikke fremstå med overbevisende kraft som en eventyrfunktion. I *Arctura* er det folkelige betydeligt mere udviklet, men her står sagastilen ved siden af det akademiske, det romantisk højtidelige og det groteske – samme respektløse blanding som i *Sviavigamal*, men endnu mindre formidlet.

I *Sviavigamal* eksponeres blandingen af de mange stilmæssige og indholdsmæssige elementer på baggrund af et nordisk-arkaisk univers, som er blevet rendyrket naivt, drastisk og præget af formler, som mistænkeligt nærmer sig parodien. Ved et nærmere blik på det enkle finder man, at formler-

ne i visse tilfælde modsætter sig en konsekvent 'oversættelse', og gentagelserne mystificerer mere, end de vækker genkendelse. Den selvrådende, afvisende gåde var altså Almqvists svar på spørgsmålet om den nordiske ånd bag runerne og kæmpehøjene.

NOTER

- 1 Her anfører jeg teksternes fuldstændige titel, som de forekommer i imperialoktavudgaven af *Törnrosens bok*, men ellers vil jeg for overskuelighedens skyld holde mig til forkortelserne.
 - 2 Lamm tilføjer dog forsigtigt 'ikke senere end trykningsåret' (jvf. s.143) med henvisning til de eventuelle forbindelser med en oversættelse af Karamzins udgave af legenden om munken og fuglen i kalenderen "För-gät mig ej" 1820, og med Almqvists egne "Historiens Idéer" (1819) og "Manhemsprojektet" (1820). Holmberg afviser, at Almqvist skulle stå i gæld til Karamzins udgave af legenden, (1919 s.174, note 2), og både han og Ekholm (jvf. s.16) støtter 1817-dateringen med nye argumenter.
 - 3 Dette år fastsættes bla. af Lamm s.52, Ekholm s.1 og Romberg 1993 s.18. Betegnelsen 'nyromantisk genembrud' er blandt andet Ekholms, og bør måske nuanceres, da Almqvist må siges også i sin første forfatterperiode at danne sit eget parti i forhold til de øvrige nyromantikere (jvf. Olsson som siger i forbindelse med *Min dröm*: "Tydliggen har Almquist betraktat forisimen som en medkämpe i striden mot det gamla, men han är sin egen profet och sitt eget parti." s.49).
 - 4 Begrebet stammer som bekendt fra Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), Almqvist kan dog ikke siges at i øvrigt lade Furumo karakteriseres ved Schillers naive digter, andre steder knyttes han til det dæmoniske, og han kan lige så vel vise sig sentimental som ironisk. Spørgsmålet er, om han overhovedet lader sig karakterisere på en entydig måde ud fra hele *Törnrosens bok*, selv ud fra Almqvists karakteristik i *Jagtslotter*: "Hans karaktär tycktes i visst fall vara alldeles jämn och sig själv alltid lik, [...] men tillika framställde han sig beständigt varierad, och aldrig sig själv fullt lik..." (s.72).
 - 5 Jvf. den lange passage i kristent forkyndende stil – paradoksalt nok metaforisk, kan man indskyde: "...om döden skakar sina knotor, skallrar tänderna, fåktar med skelettet åt alla håll, väsnas och bråkar över vad billigt är, i stället för att – vad till dess frid hörer – gå och lägga sig i den ärofulla bädd, som står den öppen: då vredgas en gång också det levande i århundradet, och åskor höras i dess annalkande. Det kommer i början vekt som solstrålen: det vill värma, lysa, glädja, välsigna jorden och dess inbyggare. Men om dödemanen göra upprör, då händer att skyar sammandraga sig på det levandes himmel, ljungeldar begynna gå
- ned därutur och varje förrutnad sak, som ej godvilligt bädda sig i sin grav, skall av fräsande viggår störtas däri." (*Journalistik* 1, s.89)
 - 6 En del af æren for de præcise udlægninger skal naturligvis tillægges inspirationen fra Swedenborg. Lamm skriver: "såväl i sin klassificering af de olika andeväsendena som i sin redogörelse för deras egenskaper och funktioner i allt väsentligt bygger på Swedenborgs andelära." (s.102). Det nye hos Almqvist er nogle såkaldte fantastiske bestemmelser og navne.
 - 7 I min overskrift til dette afsnit har jeg brugt Lamm's udgave. Jeg har ikke selv taget del i manuskriptet og kan derfor ikke vurdere rimeligheden af den ene eller den anden læsning, men jeg mener ikke, at forskellen mellem 'varelse' og 'vue' er afgørende for min argumentation i denne sammenhæng.
 - 8 Ser man i "Ordbok över det svenska språket", opviser ordet ikke mindre end 5 overordnede betydningsområder og under det litterære yderligere 6 underbetydninger. Således dækker ordet alt fra islændingesaga til legende, myte, allegori og politisk fortælling. Tilsvarende dækker det danske ord 'saga' blot islændingesagaer, og kun i gammelt brug af formen 'sage', kan det ifølge "Ordbog over det danske sprog" betyde blot en fortælling eller en eventyrlig fortælling.
 - 9 Sagaen er i sig selv et blandingsprodukt af islandsk saga og høvisk ridderdigting. "Samsonsagan tillhör de sena romantiska isländska sagorna, till hvilka förebilder hämtats från kontinentens riddardikter och de gamla fornaldarsagorna, och torde ha tillkommit på 1300-talet", skriver Ekholm (s.19) med henvisning til Finnur Jónssons litteraturhistorie over den norrøne litteratur. Almqvist har både trukket på Bjørners islandske tekst og oversættelsen (jvf. også Nihlén s.316).
 - 10 Jvf. Svedjedal om fortællernes holdning i *Grimstahamn nybygge*: "Genom att berättaren gärna framträder i pluralis majestatis inkluderas också läsaren i värdegemenskapen." (s.183)
 - 11 Derimod er jeg enig i, at Nihléns eksempler fra folkelivsskildringerne s. 321 viser træk som ligger nær den saga-agtige fortællestil.
 - 12 Eksempelvis: "Upp blickade nu Lucinda, och då märkte hon (*liksom till återsken* af den rådnad, som ännu glödde på hennes kind) huru en hel rymd af Purpurdimmor hängde öfver dem. Och när hon härpå blef så het, att hon nästan förskräcktes, vände hon sig häftigt till sin Brudgom, bedjande, att han skulle hjälpa henne ur detta qvalm." (*Murnis*, s.53, min fremh.). Jeg er heller ikke helt overbevist om Engdahls ræsonnement om symbolerne i teksten, som siges at have "en drivande kraft i själva händelseförloppet" (s.190): "på något sätt blir de bilder, som redan framträtt i texten, fatala för henne [Nuna]. Det osynliga symboliska skiktet av liljan och offersiraten skjuter in i fiktionens handlingsrum och förverkligas där obevligt." (s.191). Teknikken med at indskyde symbolet liljen kan ligeså godt ses som en almindelig determinerende, fremadpegende teknik i lighed med varselsdrømme. Albion reflekterer over og kommenterer liljen

- som et symbol på det, som må ske i handlingens plan, men den får ham ikke til at bestemme sig for hverken at afhjælpe eller fremskynde det. Den indgriber altså ikke i handlingen som fx. greverne Falkenburgs indvielse i slægtforbandelsen i *Amorina*, snarere står den blot som en metaforisk fordobling af fortællingen selv.
- 13 Også i gengivelserne af dette citat hersker en vis uenighed. Her citerer jeg fra den af Romberg redigerede udgivelse af et udvalg af Almqvists breve, mens Lamm (s.120) og Olsson (s.110) citerer: "vore knapt læsbart hoss oss".
- 14 Det gælder først og fremmest i Skandinavien, hvori- mod Wallén finder en vis ligestyldighed i den tyske romantik overfor den nordiske mytologi, man fandt hellere sit materiale "i de gamla folkböckernas fantastiska värld, i riddarromanerna och legenderna" (s.134).
- 15 Jvf. Wallén s.23.
- 16 "At sætte runen som tegn betyder altså, at man sætter forestillingen om den betydning, som endnu ikke er blevet til, men som engang skal blive til, fordi den måske engang har været til. Med runen foregriber man altså en viden, som ikke har åbnet sig endnu." (Nielsen, s.57)
- 17 I Ohlenschlägers *Guldhornene (Digte 1803)* er dette de lærdes afmægtige bøn: "Blikket stirrer, / Sig Tanken forvirrer. / I Taager de famle. / 'I gamle gamle / Hensvundne Dage! / Da det staaite i Norden, / Da Himlen var paa Jorden, / Giv et Glimt tilbage!" (citeret fra *Den danske lyrik 1800-1870*, ved F.J.Billeskov-Jansen, Hans Reitzel, Kbh.1961, s.30)
- 18 Det er sikkert ikke den eneste parallel, der er at finde mellem de to digtere – Wallén mener bla. at Atterboms lokkende elverpiger er inspireret af Oehlenschlägers ballademotiv i *Ellehoien* (s.137) – men det er den mest interessante i denne sammenhæng.
- 19 Holmberg argumenterer for, at det lader til at være skrevet inden Jagtslottet blev til og dermed er skrevet til "Jordens Blomma". Sundelöf pointerer derimod, at denne Sviavigamal ikke kan have været skrevet ud fra målsætningen 'et svensk Schahnameh', men at det snarere har været "begynnelsen till en fornordisk sagosamling" (s.153), som aldrig blev færdig og desuden har været så ubetydelig, at den ikke var værd at nævne i brevet til Atterbom 1834.
- 20 Strategien har dog fået sin kristne valør i *Poesi i sak*, hvor Almqvist kalder glemsel den bedste erindring: "Den Glömska, varom vi tala, innehåller också i sig självet det djupaste och bästa Minne. Ty med *glömskan* av de förvrängningar som konstmakerier infört, stiger *minnet* av sakerna som de äro; kärleken gör dem alla täcka; och då vi låta vår ande försjunka i Guds stora hälsa, så blir det en lustgård omkring oss." (*Journalistik* 1, s.93). Bemærk at den store poetiske-religiøse oplevelse stadig knyttes til billedet af lysthaven.
- 21 Her kaldes udtrykket for den store Sandhed (for at det ikke skal være løgn!) 'sagan's, i modsætning til den faktaindrettede historie: "Ty efter sagan, eller all slags högre historia i allmänhet, är så beskaffad, att den i varje avskild händelse skådar något visst individual- uttryck av det hela, så följer, att, på samma sätt, som här varje faktum förvandlas till en symbol för någon idé, bliver også hele historien (hela händelse-kretsen) förvandlad till ett stort hölje kring hela den kringhö- rande idé-samlingen: historiens all-idé." (SS 2, s.263).
- 22 Generelt tager jeg ikke hensyn til afsnit, når jeg citerer fra prosa. Kun i dette citat markerer jeg Almqvists egen afsnitinddeling, da det typografiske er med til at demonstrere gentagelserne og det knappe udtryk.
- 23 Sundelöf mener, at Almqvist hentyder til Atterboms blomsterdigtning (s.165), men det gør ikke bemærkningen mindre mistænkeliggørende.
- 24 Det er mere følelser som kærlighed, jalousi eller sorg, der styrer Lings kæmper, end en forestilling om kæmpeånden. Thor udvandrer fra det store slag, fordi han tror sig at have dræbt sin søn, Odin er åndsfraværende, fordi han savner sin familie, og ved Gylfs død står Odin og "tænkte med runor att väcka den opp; men glömde båd runor och sång, i sin smärta," (*Asarne*, s.342). Troldrunerne kommer altså ikke til sin ret hver gang!
- 25 Når Nielsen afslutter med tanken om, at runen kan være "ophavet til den freudske forestilling om det ubevidstes numinøse karakter. For det tyvende århundredes mennesker står det ubevidste som den hemmelighedsfulde sakraltekst, det er livet om at gøre at få fortolket" (s.66), går jeg ud fra, at runen her skal være billede eller emblem for 'den hemmelighedsfulde sakraltekst' og ikke specifikt henvise til romantikkens runematik.
- 26 En æstetiserende korrektion var som bekendt almindelig. Oehlenschläger skrev i sin prisopgave 1801: "Der maa giøres Forskiel paa en *raa* og en *udannet* Ting [...] Siger man derimod, att denne Mythologie er udannet, saa siger man kun med andre Ord: den er ikke noksom benyttet af den smagfulde digter" (*Digterværker og Prosaiske Skrifter* 24, s.9). Atterbom udstyrede Freja med en svanetrucked vogn i stedet for kattespanDET i oplysningerne til *Skaldarmal*: "jag vill ej råda någon artist i våra dagar, att låta Skönhetsgudinnan betjena sig af detta spann." (s.12).
- 27 Kritikken af Lings værker, som i imperialoktaven lægges i munden på Frans, blev trykt første gang som en artikel i *Aftonbladet* 5/6 og 7/6 1839 i forbindelse med Lings død samme år.
- 28 Eksempelvis middelalderhistorikeren Gurevich i "The medieval grotesque" (*Medieval popular culture*, Cambridge University Press 1990), som behandler spændningsfeltet mellem den kirkelige, institutionaliserede og den folkelige kultur: "This grotesque can evoke merriment but it does not destroy fear. Rather it unites them in some contradictory feeling in which we are supposed to assume both sacred trepidation and merry laugh as an indissoluble pair." (s.207).
- 29 Disputatsen var færdig allerede 1940, og Bachtins egen patosfyldte ensidighed i vurderingen af latterkulturen, skal også ses på baggrund af hans stilling i det daværende Stalinregime. Jvf. Lars Fyhrs indledning til den svenske oversættelse.

- 30 Dog med stik modsatte resultater. Holmberg, som forlægger *Sviavigamal* til Värmlandstiden, må konstatere den som en afvigelse fra "alla trånfulla spaningar hinsides. Dess agerande figurer hysa dödsfruktan och betrakta livets utsläckande som ett brott eller ett straff, och då asen Njord riskerar en utsökt komponerad död för den grymme jotnen Siass i Valtuna drottpörte, så uppbygger han all sin kraft och list för att bli fri." (s.215). Songes'en, som Holmberg daterer til den efterfølgende Stockholmstid, er derfor et tilbageskridt til den sværmeriske dødsopfattelse, som han også finder i "Den drukkade Simmerskan". Med Sundelöfs dateringer fremstår Almqvists holdning til døden i det mindste mindre siksak-agtig (jvf. s.160).
- 31 Det var sådanne billeder man fandt ved udgravningerne af de underjordiske termer i Rom i slutningen af 1400-tallet, og som gav fænomenet sit navn, "la grottesca" efter det italienske ord for grotte. Bachtin skriver: "Dessa återupptäckta romerska ornament förbluffade samtiden genom sin säregna, fria och fantasifulla lek med växt-, djur och människoformer, vilka övergå i varandra och liksom skapar varandra. Här finns inte de skarpa och fasta gränser som skiljer dessa 'naturens riken' i den vanliga framställningen av världen: här i grotesken var de djärvt överträdna." (s.41-42).
- 32 Jeg tænker på Tundals vision, som Bachtin også nævner (men i forbindelse med helvede og djævelsbilledet, s.383). Under sin visionære rejse får Tundal en forsmag på de prøvelser, der venter ham for hans skørlevned, bla. må han for en tid indgå i et fugleliggende uhyres fordøjelsessystem.
- 33 Også dette greb er blevet benævnt 'saga' hos Almqvist, i modsætning til den fakta-indrettede historie, i *Historiens idéer*: "Ty efter sagan, eller all slags højre historie i allmånhet, är så beskaffad, att den i varje avskild händelse skådar *något visst individual-uttryck av det hela*, så följer, att, på samma sätt, som här varje faktum förvandlas till en symbol för någon idé, bliver ock hela historien (hela händelse-kretsen) förvandlad till ett stort hölje kring hela den kringhörande idé-samlingen: historiens all-idé." (SS 2, s.263, min fremh.)
- 34 Engdahls iagttagelse er parallel med Pagrots reaktion på det han kalder for 'slotskrøniken' i duodesudgaven (de tekster hvor jagtslotsbeboerne selv er hovedpersoner): "Men genom att i krønikan berättarauktoriteten skiftar så ofta och genom att de olika sagesmännens redogørelser skjuts in i varandra – [...] – som en slags kinesiska askar, skapas en ironisk dubbelbelysning av stoffet, som gör läsaren osäker om var författaren står, om vilka värderingar och faktiska upplysningar, som bör tagas för gott, och vilka som är satiriskt menade." (*Almqvist och den romantiska ironien*, s.164).

LITTERATUR

SS = *Samlade Skrifter. Första fullständiga upplagan, med inledningar, varianter och anmärkningar*, red. Fredrik Böök (Albert Bonniers, Stockholm 1920–38).

Almqvist, Carl Jonas Love:

Amorina: SS 3 og SS 10

Bihang till Harald Eystensons Saga: SS 2.

Bref om den Skandinaviska Nordens betydelse för Europas fornhistoria, in: "De dödas sagor" (J. Sandwall, Jönköping 1845)

Brev 1803–1866: Hazelius 1.Okt.1819; Atterbom 12.Sep.1821 og 7.jan.1822; Wærn 24.Okt.1822, red. Bertil Romberg (Bonniers, Stockholm 1968)

Dalmina: SS 2

Den sansade kritiken: SS 15

Fabel, in: "Några drag": SS 4

Grimstahamn nybygge, in: "Folkklivsberättelser" (Albert Bonniers förlag, Stockholm 1927)

Gudahataren ("Jaktslottet". Sjätte boken): SS 13

Handlingar till upplysning i Manhemsförbundets historia, (Johan Imnelius, Stockholm 1820)

Hinden: SS 5

Historiens idéer. Allmän uppräning: SS 2

Jaktslottet: SS 5

Minnesfest den första april: SS 15

Murnis eller de dödas sagor, udg. af Erik Gamby (Bokgillet, Uppsala 1960)

Mythopoiesis: Guldfågeln og Rosaura: SS 3 – *Arctura*: SS 14

Om François Rabelais' liv och skrifter. Oversat af Mats Malm, forord af Johan Almer (Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Meddelanden nr.13, 1993)

Om religion, religiösa bruk ur plastisk synpunkt – i poesi: SS 2

Ormus och Ariman: SS 13

Poesi i sak till åtskillnad ifrån poesi i blott ord, in: "C J L Almqvist. Journalistik." Urval, inledning och kommentarer av Bertil Romberg. Bd.I: 1839–45 (Gidlunds – Hedemora, 1989)

Semiramis: SS 13

Skönhetens tårar: SS 13

Songes: SS 14

Sviavigamal: SS 15

Under hoppets träd: SS 13

Även om humor, och stil däri, in: "Några drag" SS 4

Aspelin, Kurt:

Det europeiska missnöjet. Samhällsanalys och historiespekulation. Studier i C.J.L.Almqvists författarskap åren kring 1840. Del I, (Norstedts, Stockholm 1979)

"Poesi i sak". *Eстетisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnas skede*. Studier i... Del II. (Norstedts, Stockholm 1980)

Atterbom, P.D.A:

Om svenska folksångerna och begreppet af en inhemsk vitterhet, in: "Samlade skrifter i obunden stil" bd.5 (N.M. Lindh, Örebro 1866)

Recension. Iduna. En skrift för den Nordiska Fortidens Äls-

kare. Första häftet, in: "Phosphoros" Mars–April 1811
Skaldarmal (med *Upplysningar*), in: "Phosphoros. Månadsskrift" Januari–Februari 1811 (Stenhammar och Palmblad, Uppsala 1811)

Auerbach, Erich:

Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature.
 Overs. af Willard R. Trask (Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1953, 10. Oplag 1991) (s.50–202)

Bachtin, Michail:

Rabelais og skrattets historia. Overs. af Lars Fyhr, 2. oplag (Anthropos, 1991)

Betz, Werner:

Vom 'Götterwort' zum 'Massentraumbild'. Zur Wortgeschichte von 'Mythos', in: "Mythos und Mythologie in der Literatur des 19. Jahrhunderts", hrsg. Helmut Koopmann (Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1979)

Böök, Fredrik:

Bidrag till Almqvistska skrifiernas kronologi, in: Samlaren 1917 (s.224–229)

Ekholm, Ragnar:

Folksaga och folkvisa i Almqvists diktning, in: Samlaren 1919

Engdahl, Horace:

Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt (Bonniers, Stockholm 1986) (s.7–10, 187–216, 264–274)

Geijer, Erik Gustav:

Anmälan, Iduna 1, 2. opl. (A. Gidelius 1813)

Den siste Kämpen, in: *ibid.*

Den siste Skalden, in: *ibid.*

Manhem, in: *ibid.*

Odalbonden, in: *ibid.*

Recension. Edda eller Skandinavernes Hedniska Gudsälära. Öfversatt från Danskän efter Nyerup, in: *ibid.*

Wikingen, in: *ibid.*

Gockel, Heinz:

Mythologie als Ontologie. Zum Mythosbegriff im 19. Jahrhundert, in: "Mythos und Mythologie in der Literatur" (se Betz)

Grimm:

König Drosselbart, in: "Der goldene Schlüssel. Märchen der Brüder Grimm" (Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1. Auflage 1972)

Grundtvig, N.F.S.:

Om Asalären (1807), in: "Udvalgte Skrifter" 1, v. Holger Begtrup, Gyldendal 1904)

Nordens Mytologi (1808), in: *ibid.*

Hedin, Greta:

Manhemsförbundet. Ett bidrag till göticismens och den yngre romantikens historia, Göteborgs Högskolas Årsskrift XXXIV 1928:1

Holmberg, Olle:

Carl Jonas Love Almqvist. Från Amorina till Colombine (Albert Bonniers, Stockholm 1922)

Kronologien i Törnrosens Bok, in: Samlaren 1919

Küchler-Sakellariou, Petra:

Romantisches Kunstmärchen. Versuch einer Annäherung – Über die Spielarten des Wunderbaren in 'Kunst'- und *Völksmärchen*, in: "Phantasie und Phantastik.

Neuere Studien zum Kunstmärchen und zur phantastischen Erzählung", udg. Hans Schumacher (Peter Lang, Frankfurt am Main 1993)

Lamm, Martin:

Studier i Almqvists ungdomsdiktning. Särtryck ur Samlaren 1915 (Almqvist & Wicksell, Uppsala 1915)

Ling, Per Henrik:

Asarne (L.H.Hierta, Stockholm 1833)

Gylfe. Allegori, in: "Samlade Arbeten" bd.1 (Adolf Bonnier, Stockholm 1861)

Nihlén, Nils:

C.J.L. Almqvist och isländsk saga. Några iakttagelser, in: Studier tillägnade Anton Blanck den 29 december 1946 (1946)

Nielsen, Erik A.:

Runen, in: "Som Runer paa Blad. Arbejdspapirer om dansk litterær romantik 1800–1820" (Akademisk Forlag A/S, tr. Kopi-Service 1996)

Oehlenschläger, Adam:

Forsøg til Besvarelse af det ved Kiøbenhavn's Universitet fremsatte Priisopspørgsmål (1801), in: "Digtværker og Prosa'ske Skrifter" 24 (Fred. Høsts Forlag, Kbh. 1852)

Sanct-Hansaften-Spil (Dansk lærerforening, København 1964)

Olsson, Henry:

C.J.L. Almqvist före Törnrosens bok (Albert Bonniers förlag, Stockholm 1927)

Carl Jonas Love Almqvist till 1836 (Hugo Geberts förlag, 1937)

Pagrot, Lennart:

Almqvist och den romantiska ironien, in: Samlaren 83 (1962)

Romberg, Bertil:

Almqvistforskningen 1869–1966, in: Svensk litteraturtidsskrift 29 (1966)

Carl Jonas Love Almqvist. Liv och verk, (Ordfronts förlag, Stockholm 1993)

Rosiek, Jan:

Romantikens status her og andetsteds, in: "Som Runer paa Blad", (se Nielsen)

Schlegel, Friedrich:

Rede über die Mythologie, "Kritische Friedrich-Schlegel-Aufgabe" bd. 2, udg. Ernst Behler (Verlag Ferdinand Schöningh Thomas-Verlag, Zürich 1967)

Schück, H. & K. Warburg:

Illustrerad svensk litteraturhistoria, bd. 5 – tredje fullständigt omarbetede udplagan, udg. Schück (Hugo Geberts förlag, Stockholm 1929) (s.62–100, 313–357)

Sundelöf, Hjalmar:

Almqvists Sviavigamal, in: Samlaren 1926

Svedjedal, Johan:

Almqvist – berättaren på bokmarknaden, Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, 21 (1987)

Wallén, Erik:

Studier över romantisk mytologi i svensk litteratur, (Gleerupska Universitetsbokhandel, Malmö 1923)

Warburg, Karl:

C.J.L. Almqvists Guldfoegel i Paradis och hans tolkning däraf, in: Samlaren 24 (1903)

Whitman, Jon:

The dynamics of an ancient and medieval technique (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1987) (s.1–13)

Wieselgren, Anne Marie:

Carl-Johan-tidens prosa. Lundastudier i nordisk språkvetenskap. Serie A nr.21 (Studentlitteratur, Lund 1971) (s.33–37)