ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS
Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen
vid Uppsala universitet
48

Katarina Båth

Ironins skiftningar – jagets förvandlingar

Om romantisk ironi och subjektets paradox i texter av P. D. A. Atterbom

UPPSALA
UNIVERSITET

Dissertation presented at Uppsala University to be publicly examined in Geijersalen, Thunbergsvägen 3H, Uppsala, Friday, 26 May 2017 at 13:15 for the degree of Doctor of Philosophy. The examination will be conducted in Swedish. Faculty examiner: Associate Professor Lilian Munk Rösing (Københavns universitet).

Abstract
Båth, K. 2017. *Ironins skiftningar — jagets förvandlingar*. Om romantisk ironi och subjektets paradox i texter av P. D. A. Atterbom. *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet* 48. 328 pp. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis. ISBN 978-91-554-9883-2.

This dissertation explores the intimate relationship between irony and romantic subjectivity, by drawing on feminist psychoanalytical theory, via an examination of the shiftings of irony, and humor, in the works of the Swedish romanticist P. D. A. Atterbom (1790–1855). It looks at the critical role played by irony in the formation of Romantic subjectivity, and explores irony's potential to undermine dualistically gendered notions of subject-object relations. For Atterbom, irony is an aesthetic concept closely related to drama, informed not only by German Romantic-ironic theorists such as Friedrich Schlegel and Jean Paul, but also by the works of Shakespeare, Ludwig Tieck, and E. T. A. Hoffmann.

The thesis follows the shiftings of Romantic irony in Atterbom's major literary texts: the cycle of poems *Blommorna* [*The Flowers*] (1811), where the Ovidian transformations are used metafictively to play with the relation between poet, poem, and reader; and the literary satire *Rimmarbandet* [*The Rhyme Band*] (1810), which, inspired by Tieck's *Der Gestiefelte Kater* (1797), uses the metafictive theatre-in-the-theatre motif, as well as carnivalesque and grotesque motifs to expose contrived theatricality and homosocial misogyny in the prevailing culture. The dynamic between the satirist's subject and the attacked object is a polarized power struggle, where revolt is followed by submission. In this respect, Romantic satire is here conservative. In the fairy tale play *Lycksalighetens ö* [*Island of Felicity*] (1824–27), tragedy's irony is a dialectic between the ideal and the real that strives to create both inner and outer renewal. The play reaches out metafictively to the reader and turns her/him into the poet of a new version of the fairy tale. The reading/writing process inscribed in the work thus becomes a form of renewal and liberation from grief, and old, patriarchal gender roles. Finally, the humorous, unfinished idyll *Fågel Blå* [*Blue Bird*] (1814, 1818, 1858) is a work in many pieces, a fragment, a sketch and a *non finito* that together stages a restorative creative process, where the reader is asked to take part in joining together the scattered parts of *Blue Bird* itself.

To conclude, irony is a feature of Romanticism, which makes the Romantic, literary subject relational and dialogical, open to its Other, and herein lies a form of ethics and an escape from a conventional, patriarchal notion of the self. I discuss this with Julia Kristeva's theories on how subjectivity changes when it becomes poetic and Jessica Benjamin's Winnicott-influenced theory of how play can offer a way out from patriarchy's strict gender roles. The shiftings of irony in Atterbom's work show a development from the satirical subject, where an aggressive form of self-assertion conceals a lack of individuality – via tragedy's painstaking efforts to integrate repressed aspects of the self – to the idyll's more harmonious subject, who has the capacity to laugh at him/herself and see both the grotesque in the holy, and the holy in the grotesque.

Keywords: romantic irony, humour, P. D. A. Atterbom, romanticisim, subjectivity, Friedrich Schlegel, Jean Paul, Ludwig Tieck, Julia Kristeva, Jessica Benjamin, D. W. Winnicott

Katarina Båth, Department of Literature, Box 632, Uppsala University, SE-75126 Uppsala, Sweden.

© Katarina Båth 2017

ISSN 0346-7856
ISBN 978-91-554-9883-2
urn:nbn:se:uu:diva-319276 (http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-319276)

Till läsaren

Innehåll

Tack ix
Anmärkningar x

1. Ironins skiftningar – jagets förvandlingar: en inledning 11
Syfte och frågeställningar 15
Om kön i romantiken och Atterboms feministiska potential 17
Varför Atterbom? Var han verkligen en romantisk ironiker? 19
Romantisk-ironisk subjektivitet – några teoretiska utgångspunkter 27
Avhandlingens disposition 34

2. Allvarslek på gränsen mellan estetik och etik. Om Schlegels romantiska ironi och Atterboms syn på ironi och humor 37
Ironins skiftningar i den tyska idealismen. Fichtes absoluta ego som ett jagande efter vind 41
Mitt emellan, både-och. Schlegels romantiska ironi som ett sökande efter själv 45
Apokalyps och affirmation. Om kritiken av ironin 51
Att sluta cirkla[r] 55
”[H]ugskott, luftsprång och vilda bizarrerier”. Om Atterboms syn på ironi och humor 57
Ironin som dionysisk maskerad – och glapp emellan ideal och verklighet 60
”Jag diktar löjet, diktar tåren” – om hur ironin blir humor 63
Jean Paul och humorns labyrint: ljus och dunkel i samspel och balans 66
Humorns vassa klinga. Almqvists syn på ironin som ett läkande gift 71
Manlig ironi och kvinnlig kvickhet: Atterbom med Kristeva 75

3. Romantikerns mask: Metafiktion, androgynitet och femininitet i förvandling i *Blommorna* 82
”Om till mitt första sjelf, om till ett annat / Förvandlad nu jag var” – om jaget som ett flertal personer och stämmor, och verket som process 85
Tidigare forskning om *Blommorna* 90
Ett osynligt jag i tillblivelse och läsarinnan som medskapare i processen 92
Vårblommor på gränsen mellan äng och målarduk 97
Den androgyna ”Narcissen” och Echo som diktens sång 104
Det romantiska androgynitetsidealet och dess koppling till ironin 111
Rosens litterära *flower power* och Förgätmigejens blomsterspråk 117

Apollinisk glöd och Sabas gåtfulla tecken 123
En självreflexiv Hyacint och Vallmons drogromantiska vaggvisa 129
Liliths sång och en dold satyr i nunnedok 134
Ironins skiftningar i *Blommorna* – några avslutande iakttagelser 137

4. Satirens kluvna jag: herre-slav-dialektik och bortträngda kvinnliga grotesker i *Rimmarbandet* 138
Teatern-i-teatern som den ”andra scenen” och uttryck för en kluven subjektivitet 144
Att stjäla och klä ut sig i fiendens språkdräkt 148
Att falla ur rollen: karneval, kvinnliga grotesker och det abjektas gränsland 151
Karnevalens våld och satirens upprätthållande av ordning 157
Vägen ut: från projicering till självinsikt 164

5. Tragedins ironi i *Lycksalighetens ö* – upprepningens förnyelse 169
Lycksalighetens ö – en forskningsöversikt 171
En sorge- och skrivprocess: *Lycksalighetens ö* med Jessica Benjamin 174
Skrivandets dialektik: ned i gruvan, upp i luften 177
Ön som spegelstadium och estetisk lekdrift 188
Mörkrets djup *och* höjd: bortom ett chauvinistiskt antingen-eller 202
Tillbaka till framtiden: ironin som övergång från estetik till etik 210
Slutet på *Ön* som en början och sanningen som meta*poiesis* och dialektik 229

6. Idyllens humor och *Fågel Blås* förvandlingar: fragment – utkast – *non finito* 235
Tidigare forskning om *Fågel Blå* 237
Fågel Blå som romantisk-ironisk idyll och reparativ process 238
Om romantiska fragment och det oavslutade verket som process 241
Fragment av en naiv idyll och en ruinmelankolisk svartkonstnär 246
Fågel, fisk eller mittemellan? Ironi, förklädnad och utopi i prosautkastet 259
Karnevalisk sanning och Deolätus och Drottningen som en romantisk-ironisk skaparkraft 269
Fågel Blå som non finito – och läsarens roll i det hela 280

Summary 291
Litteratur 301
Personregister 324

Tack

”Skrivande är som mörkerkörning”, sa Bengt Landgren, vid ett av våra första handledningsmöten. ”Man ser bara en liten bit framför sig, men man måste ändå våga köra på.” Jag har tänkt på det senare under processen, när det känts mörkt och svårt att ta sig framåt med texten. Vila i frid, Bengt. Nu är den här avhandlingen äntligen klar, och ett flertal personer har på olika vis lyst upp och hjälpt mig på vägen till färdig bok. Först och främst vill jag tacka mina två handledare som tog över efter Bengt, Paula Henrikson och Björn Sundberg. Paula har med sin textkritiska skarpsynthet och sina romantikkunskaper gjort mig uppmärksam på en mängd misstag, oklarheter och inkonsekvenser i framställningen, och tvingat mig att argumentera tydligare för min sak. Björn har haft den inkännande förmågan att formulera vad som varit bra med avhandlingen och värt att utveckla, då jag själv känt mig osäker på det. Tack också till Lars Burman som var min biträdande handledare under forskarutbildningens första år.

Vid sidan av handledarna har ett flertal personer läst och kommit med värdefulla synpunkter på hela, eller delar av texten, i olika skeden av dess tillkomstprocess. Tack till Otto Fischer, som var opponent på manuset vid mitt licentiatseminarium, för din humoristiska känsla för Atterbom. Stort tack till Roland Lysell och Anna Bohlin som båda läste hela manuset vid slutseminariet. Era kloka kommentarer och uppslag har hjälpt mig enormt mycket i den sista stora genomarbetningen av boken.

Arbetet med avhandlingen har skett i olika perioder, och på olika platser. Tack till de olika seminarier där jag fått lägga fram och diskutera projektet. Förutom i Uppsala, också Claudia Lindéns litteraturvetenskapliga seminarium och Marcia Sá Cavalcante Schubacks filosofiska seminarium vid Södertörns högskola. Skrivandet av boken har lett till att jag rest i Atterboms fotspår. I Berlin fick jag värdefulla synpunkter på projektet vid Ernst Osterkamps och Ebba Witt-Brattströms seminarier. I Rom vill jag tacka alla vid Svenska institutet där jag tillbringade större delen av hösten 2015 och våren 2016. Tack också till författaren Göran Bergengren som vänligt tog emot och visade mig Atterbomarkivet i Atterboms hembygd.

Vidare vill jag tacka alla vänner och kollegor vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, på Kungliga Biblioteketet i Stockholm och i Berlin och Rom för såväl konkreta råd och textkommentarer som delad möda och glädje i skrivandets vardag. Tack också till redaktörerna vid de olika kulturtidskrifter där jag fått publicera utkast och stickspår i projektet, och till alla

hjälpsamma bibliotekarier på KB. Ett särskilt tack till Liv D'Amelio, Cecilia Annell, Lars Berggren, Andreas Hedberg, Sam Holmqvist, Markus Huss, Peter Jackson, Anders Johansson, Julia Nordblad, Kamilla Skarström, Henrik Wallheim, Jenny Willner och Robert Österbergh som i slutfasen läste olika delar av texten och gav kloka förslag på förbättringar. Brian Manning Delaney bidrog med insiktsfullhet och språkgehör till att förbättra min engelska abstract och summary. Maria Margareta Österholm gjorde en avgörande insats genom att hjälpa mig kolla citaten i ett skede då jag var trött och tiden knapp. Moa Schulman, du gav ny energi till boken med ditt fina omslag!

Ett antal stiftelser och stipendiefonder har generöst möjliggjort färdigställandet och tryckningen av boken: Uppsala universitets Geijerstipendium, Svenska Institutet i Rom, Helge Ax:son Johnsons stiftelse, Anérstiftelsen, Karl och Betty Warburgs fond, Uddeholms resestipendium, Forum för Tysklandsstudier och Kungliga Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala.

Sist men inte minst vill jag tacka mina vänner och min familj för kärleksfullt stöd och upplyftande samtal och skratt genom åren. Ett särskilt tack till min mor Gunilla som hjälpt mig med korrektur och översättning av franska citat och artiklar, och till min far Hans som hjälpt mig med personregistret, kortkommandon till datorn, passning av Kasper, andningsövningar och en mängd annat. Utan er hjälp och ert sinne för humor hade jag inte klarat det här.

Boken tillägnas sin läsare.

Anmärkningar

Då det funnits tillgängliga svenska översättningar av utländska verk har jag eftersträvat att använda dessa. Då inget annat anges är de översättningar som förekommer i texten mina egna.

1. Ironins skiftningar – jagets förvandlingar: en inledning

> ”[D]en som är nog lycklig att komma till medvetande […] i det moraliska eller i det artistiska lifvet, handlar […] som en *man*.”[1]

> ”Der Mensch ist so gut Nichtich, als Ich.” [Människan är lika mycket icke-jag som jag].”[2]

> ”Men *Ironien* er *Begyndelsen* og dog heller ei mere end Begyndelsen, den er og er ikke, og dens Polemik er en Begyndelse, der ligesaa meget er en Slutning.”[3]

Romantiken, det tidiga 1800-talet, är en epok då många av våra moderna, västerländska föreställningar om jaget och individen växer fram och etableras. I kölvattnet efter de tyska filosoferna Kants och Fichtes läror sökte de romantiska diktarna ge uttryck åt det mänskliga subjektets inre liv – åt hennes drömmar och fantasier – såväl som åt konflikten mellan frihet och beroende. I den romantiska litteraturen finns gestaltningar av människans komplexa psyke som föregriper framväxten av den moderna, psykoanalytiska förståelsen av jaget.[4] Med romantikernas strävan att i dikten ge uttryck åt jaget som form följde också kravet på att den romantiska litteraturen skulle vara självreflexiv, med en ironisk blick på den egna skaparblicken.

Ironin är ett centralt fenomen i romantikens estetik och filosofi. Som litterärt grepp brukar den romantiska ironin beskrivas som diktarens självreflexiva sätt att lekfullt bryta illusionen i sitt verk, och antyda att alltsammans bara är påhittad fantasi – att det finns en annan verklighet bortom den skapade. Den svävande dubbelhet, eller ironiska ambivalens, som därmed uppstår, av å ena sidan en skapad värld och å andra sidan en kritisk insikt om att den är en illlusion, har tolkats både filosofiskt, teologiskt och psykologiskt. I

[1] Atterbom 1811a, s. 179. Sjöholm 1996, s. 44 har tidigare uppmärksammat detta Atterbom-citat som ”en fichteansk utläggning”.
[2] Citatet återges i redaktörens inledning till Friedrich Hardenbergs/Novalis samlade verk och är en polemik mot Fichte. Se Kluckhohn 1960, s. 11. Hardenberg kallas fortsättningsvis för sin pseudonym Novalis.
[3] Kierkegaard [1841] 1994, s. 239.
[4] Jfr Ffychte 2012; Faflak 2008.

vid bemärkelse kan ironins dialektik mellan fiktion och verklighet sägas illustrera den moderna människans kluvenhet mellan verklighet och ideal, liksom hennes slitning mellan inre fantasi och yttre liv.[5]

Denna avhandling undersöker ironins uttryck och konsekvenser för subjektiviteten i den svenske romantikern P. D. A. Atterboms (1790–1855) författarskap. Atterbom har av tradition inte betraktats som någon romantisk ironiker, och den romantiska ironin har ansetts vara av nedtonad betydelse för svensk romantik, med undantag för C. J. L. Almqvist.[6] Denna studie förändrar den bilden. Den försöker också visa på ironins subversiva, antipatriarkala potential, samt hur en manlig romantiker kan läsas ur ett feministiskt perspektiv.

Ironin finns i kontrasten mellan dikt och liv. I de romantiska texterna är den en dialektik som kastar om motsatser som subjekt och objekt, manligt och kvinnligt, eller fiktion och verklighet. På så vis är den litteraturens androgyna, och motsägelsefulla gränsland, ett utrymme för andra, mer paradoxala sätt att vara än en traditionellt könsbunden, enhetlig förståelse av identitet. Genom att följa ironins skiftningar hos Atterbom vill jag visa, inte bara hur konstnärsjaget förvandlas, utan lika mycket hur den romantiska diktens feminina Andra förändras då man lyssnar på henne.

De tre ovanstående, inledande citaten av Atterbom, Novalis och Kierkegaard pekar på några centrala teman i denna avhandling. I Atterbom-citatet sägs det konstnärliga utforskandet av jaget vara en manlig handling. Den formuleringen måste förstås mot bakgrund av den romantiska ideologins särartstänkande kring kön, där manligt och kvinnligt gjordes till komplementära, estetiska principer. Eva Borgström har sammanfattat det på följande vis: ”Romantikens poetiska universum var tecknat utifrån ett manligt perspektiv och bilden av det skapande, gudalika poetiska jaget lånade konstituerande drag från det komplementära könsidealets uppfattning om det manliga.”[7] Ironin – som har med diktarjagets kritiska avgränsning av sin poetiska (feminina) fantasi att göra – beskrivs också av Atterbom som ett utpräglat manligt uttryckssätt.[8] Den romantiske ironikerns sätt att definiera sig själv, genom att avgränsa sig ifrån sin fantasi, var utifrån Atterboms romantiska synsätt en manlig akt.

Men samtidigt finns också – i ironins svävande obestämbarhet – en dialektik som drar undan mattan för all tro på fasta, stabila gränser och könsbundet enhetliga identiteter. ”Människan är lika mycket icke-jag som jag”, skriver Novalis ovan. Det är också värt att notera att Atterbom betonar handlandet, *agerandet – som* en man. Hans ironiförståelse hänger samman med

[5] Behler 1990. Se vidare kapitel två.
[6] Ironin hos Almqvist finns omskriven av bl a Persson 2003. Se vidare nedan.
[7] Borgström 1991, s. 12.
[8] De största ironiska författarskapen – han nämner Shakespeare, Bellman, Jean Paul och Tieck – är, enligt Atterbom, alla män. Se Atterbom [1823] 1870, s. 8. Jag återkommer till detta i kapitel två.

teaterns maskspel och förställningskonst.[9] Konstnärsjaget görs till fiktion och föreställning i hans metapoetiska diktning, och ironin gör språkligt skådespel av subjektiviteten – den är en lek med motsägelsefulla masker som förvandlar diktaren till poesi. Teatraliteten underminerar romantikens särartstänkande kring kön och enhetliga identiteter; i det atterbomska maskspelet framträder en androgyn ande, halvt leende, med en tår i ögat. Det romantisk-ironiska subjektet är androgynt och föränderligt, paradoxalt både-och.

Kierkegaard-citatet betonar att ironin är en början, en anstiftare till något, men heller inte mer än så. Dess polemik är en början som också är ett slut. I den formuleringen anas en cirklande dialektik, förbunden med tid och evighet, upprepning och förändring. För romantikerna var ironin ett sätt att återge medvetandets rörelse i dikten. Kierkegaard kallar den romantisk-ironiska reflektionen för subjektivitetens subjektivitet, och Paul de Man beskriver ironin som en form av inre ”self-duplication or self-multiplication”, ett slags självreflexionens dialektik som splittrar jaget i flera.[10] Ironins form kan beskrivas som en progressivt cirklande spiralrörelse i de romantiska diktverken; dess upprepning, eller dubblering av medvetandet, innebär samtidigt också förändring – och förnyelse.

Men ironin är inte bara självreflexionens inre avgrund/oändlighet, den är också ett sätt att kommunicera, och som sådant ett utåtriktat, intersubjektivt fenomen. I sin utåtriktade vändning är den romantiska ironin ett slags lekfullt humoristiskt mellanläge av fantasi och verklighet som uppstår mellan diktverk och läsare. Hos Atterbom finns båda sidorna av ironin. Dels är den ett uttryck för en inre ambivalens – ett slags friktion mellan medvetet och omedvetet hos den romantiske diktaren, som splittrar diktarjaget i flera, och förvandlar det till poesi. Dels är den diktens sätt att metafiktivt dra uppmärksamheten till sig själv som diktverk, och involvera läsaren i skapandeprocessen.

Cecilia Sjöholm har visat hur fantasin och det omedvetna ofta ges kvinnlig skepnad i den romantiska litteraturen.[11] Eftersom ironin finns i kontrasten mellan medvetet och omedvetet hos det skapande subjektet, och är det medel som avgränsar den romantiske diktarens subjekt gentemot den Andra, så är frågan om ironins skiftningar också en fråga om genus, och det femininas förvandlingar i de romantiska texterna. Sjöholm skriver, med hänvisning till David Punters *The Romantic Unconscious* (1989), att ”romantiken *skapar* idéer om att det omedvetna […] utmanar den patriarkala synen på ’jaget’ som överställt objektet”.[12] Ironin och humorn är förbunden med ”romantikens ’omedvetna’ skuggsida”, och jag har intresserat mig för dess antipatriarkala potential.[13] Humorns negativa, ”omvänt sublima” perspektiv kastar

[9] Se kapitel två.
[10] Kierkegaard [1841] 1994, s. 260; de Man [1971] 1983, s. 212.
[11] Sjöholm 1996, s. 13.
[12] Ibid. s. 21.
[13] Formuleringen ”romantikens ’omedvetna’ skuggsida” är lånad från Sjöholm 1996, s. 21.

om hierarkierna mellan subjekt och objekt, mellan manligt och kvinnligt och mellan medvetet och omedvetet i de romantiska texterna. Därmed ges bortträngda, omedvetna och groteska sidor av psyket – i vid bemärkelse den Andra – ett annat utrymme att förändras och ta sig ton.[14]

I *Borderlines. The Shiftings of Gender in British Romanticism* (2006) efterlyser Susan J. Wolfson en större lyhördhet för instabiliteten och splittringen som finns också i manligt romantiskt skrivande. Hon reagerar mot hur svårt vi verkar ha, i mötet med de romantiska texterna, att frigöra oss från tankeformen att det maskulina subjektet står i centrum och det kvinnliga eller feminina är liktydigt med periferi. Trots den stora mängden komplexa, kvinnliga rollfigurer i den romantiska litteraturen, ”witches, goddesses […] phantoms of delight, spiritual sisters and nurturing mothers, dutiful and rebellious daughters, and forms of ’Nature’ […] [h]ence, for all these disparate values, the ’feminine’ is still the reflex of masculine centricity”.[15] Och hon frågar sig vad som hände med den litterära fantasiförmågan att omtolka och motstå rådande paradigm?[16]

Atterboms *œuvre* lämpar sig utmärkt för en sådan omläsning som Wolfson förespråkar. De mest levande, psykologiskt komplexa och poetiska rollfigurerna i hans diktning är de kvinnliga: från den livsbejakande ”Rosen”, den visa, Saba-liknande ”Tulpanen” och vemodiga Lilith-”Liljan”, till den groteska, men skönsjungande sierskan Sysis i *Rimmarbandet*, de lidande, kämpande syskonsjälarna Svanhvit och Felicia i *Lycksalighetens ö*, samt den demoniska divan Sibylla i *Fågel Blå*. För som Wolfson påpekar: om kvinnan gjorts till marginalen kan man förstås också tänka om marginalens värde, tala om gränsen mindre som exil och mer som front. Genom att knyta an till Julia Kristevas begrepp ”femininitet som marginal” ställer Wolfson frågan: “What if the notion of border is reconfigured from an outward limit of a concentric structure into a borderline, a differential across which both women and men face each other and continually negotiate, and across which occur more than a few strange shifts and transactions?”[17]Ett sådant skiftande gränsland av Shakespeare-inspirerad, könsrollsöverskridande teaterlek utgör den romantiska ironin hos Atterbom.

Ironins lekfulla maskspel och omkastning av roller och perspektiv vänder upp och ned på, och frigör, det romantiska diktarjaget från en patriarkal världsförståelse och ett schematiskt, dikotomiskt tänkande i motsatser. På så vis mynnar Atterboms ironi ut i vad som, med hänvisning till Julie Ellison,

[14] Beskrivningen av den romantisk-ironiska humorn som ”omvänt sublim” kommer från den tyske romantikern Jean Paul, och den anammades också av Atterbom. Mer om det i kapitel två, där jag också preciserar ironins och humorns överlappande förhållande till varandra.
[15] Wolfson 2006, s. xviii.
[16] ”What of the potential of literary imaginations to re-imagine, to resist the prevailing paradigms, to open a space in which history is not only disclosed, but made?” Wolfson 2006, s. xvii–xviii.
[17] Wolfson 2006, s. xviii.

skulle kunna kallas för en romantisk, feministisk etik, ”an identification with the victim; an intrigue with the construction and deconstruction of subjectivity”.[18] Att följa ironins skiftningar i de atterbomska texterna är att följa inte bara förvandlingen av det manliga, romantiska diktarjaget till ett poetiskt och paradoxalt, utan lika mycket hur den feminina Andra förvandlas från drömskt begärsobjekt till ett jämställt subjekt, med egen röst och agenskraft.

Linda Hutcheon har myntat begreppet ”the metafictional paradox” för att beskriva hur den ironiskt självreflexiva dikten är både självreferentiellt inåtvänd, samtidigt som den paradoxalt vänder sig utåt och låter läsaren delta i skapandeprocessen.[19] Det romantisk-ironiska diktverkets humoristiska paradox är att text och läsare förändras, och förnyas, i mötet med varandra. I ironins gränsland är den atterbomska dikten en blommig sköldmö, en föränderlig, divig vän/inna som sträcker ut sin hand till läsaren, för att de ska kunna förvandlas, tillsammans.

Syfte och frågeställningar

Syftet med denna avhandling är att följa den romantiska ironins skiftningar i den svenske romantikern P. D. A. Atterboms (1790–1855) författarskap.[20] Den romantiska ironin brukar vanligtvis förknippas med tysk romantik, och då framför allt Friedrich Schlegel (1772–1829), som i tidskriften *Athenäum* under åren 1798–1800 utvecklade sina idéer om ironin och den poesi som framför andra är ironisk: den självreflexiva transcendentalpoesin. Men också filosofen Karl W. F. Solger (1780–1819) samt författaren Johann Paul Friedrich Richter [Jean Paul] (1763–1825) skrev inflytelserika estetiska texter om romantisk ironi och humor, och författare som Ludwig Tieck (1773–1853) och E. T. A. Hoffmann (1776–1822) skrev berömda metafiktiva verk som har bidragit till den etablerade bilden av romantisk ironi.[21]

Atterbom har av tradition inte betraktats som någon utpräglat romantisk-ironisk författare, och den romantiska ironin har heller inte ansetts vara särskilt viktig för svensk romantik, med undantag för C. J. L. Almqvist och Clas Livijn.[22] Men Atterboms drömska sagospelsdramatik är utpräglat meta-

[18] Ellison diskuterar paralleller mellan romantiken och feminism. Se Ellison 1990, s. 10–11.
[19] Hutcheon 1980.
[20] I anslutning till detta avhandlingsarbete har jag tidigare publicerat följande artiklar: Båth 2008a; Båth 2008b; Båth 2009; Båth 2012; Båth 2014.
[21] Schlegels ironi och Jean Pauls humor presenteras i kapitel två. K. F. W. Solgers ironi tas upp i kapitel fem i diskussionen av den tragiska ironin i *Lycksalighetens ö*. Ludwig Tiecks romantisk-ironiska litteratursatir jämförs med Atterboms satir i kapitel fyra. E. T. A. Hoffmanns kusligt ironiska *Der Sandmann* figurerar i analysen i kaptiel fem, och hans mer humoristiskt-ironiska *Prinzessin Brambilla* i kapitel sex, om *Fågel Blå*.
[22] Se vidare nedan under rubriken ”Varför Atterbom?”

fiktiv, och hans teoretiska, litteraturkritiska texter vittnar om att ironi och humor var högst levande estetiska fenomen i hans begreppsvärld.

Att läsa Atterbom som romantisk ironiker är att uppmärksamma dels hans teoretiska intresse för ironi och humor, vidare självreflexionens centrala roll i författarskapet, samt den subjektkritiska brottningen med könsroller som finns i hans verk. Genom att följa den romantiska ironins skiftningar över genre i författarskapet – från hans estetiska texter om ironi och humor, via den metapoetiska diktcykeln *Blommorna*, satiren i *Rimmarbandet*, den tragiska ironin i *Lycksalighetens ö* och den humoristiska, oavslutade idyllen *Fågel Blå* – kommer jag att förnya och nyansera den etablerade bilden av Atterbom. I förlängningen påverkar det också bilden av vilken roll ironi och humor spelade i svensk romantik.

Även om tyngdpunkten i studien är Atterboms större, lyriska och dramatiska verk, så sträcker sig analysen också utöver Atterboms författarskap, och syftar till att på ett mer generellt plan diskutera filosofiska, teologiska, psykologiska, och genusmässiga aspekter av den romantiska ironin, och hur den fungerar subjektskapande. Vilka subjekt ger ironins dialektik, och lek med fantasi och verklighet, upphov till? De frågor avhandlingen ställer rör i vid bemärkelse jaget som litterär fiktion och premisserna för hur vi skapar oss själva språkligt.

Den romantiska ironin kan beskrivas som ett slags svävande, metafiktivt mellanläge av fantasi och verklighet i de romantiska diktverken, där diktjaget/dikten konstitueras i relation till en Andra. Denna Andra kan vara det Absoluta, men också det omedvetna, och ett läsande Du. Ofta, men inte alltid, är den motpart som den romantiske diktaren avgränsar sitt jag mot en hon. Att ställa frågan hur ironin fungerar subjektskapande i den romantiska litteraturen är därför ofrånkomligen också en fråga om genus.

Med utgångspunkt i den romantiska ironin vill den här avhandlingen nyansera och komplicera subjektiviteten hos Atterbom, och göra upp med de patriarkala, romantiska begärsstrukturerna i hans verk. Ironins maskspel och rollbyten är en Shakespeare-inspirerad, könsrollsöverskridande androgyn teaterlek hos Atterbom, och jag har sökt hur, och *om*, det med ironins hjälp går att läsa fram en ”feministisk etik” i de atterbomska verken. Begreppet ”feministisk etik” kommer från Julie Ellison. I sin bok *Delicate Subjects. Romanticism, Gender, and the Ethics of Understanding* (1990) ställer hon en kiastiskt dubbelriktad fråga: ”What is the place of gender […] within a theory of romanticism? What is the place of romanticism within a theory of gender?” Hon fortsätter:

> Both psychoanalysis and Marxism, the most prestigious influences within feminist theory, have a romantic prehistory that is powerfully revised, but not negated by feminist thinkers. Given this large and endlessly disputable com-

> mon ground, can one say that feminism is not romantic? Or that a feminist ethics is not descended from the gendered figurations of romantic criticism?[23]

Denna feminismens och romantikens gemensamma etik bottnar, som nämndes inledningsvis, i ”an identification with the victim; an intrigue with the construction and deconstruction of subjectivity”.[24] Att söka denna feministiska etik, och att söka ansatser till kritisk frigörelse från de patriarkala kvinnobilder och begärsstrukturer som den romantiska litteraturen också reproducerar, helt enkelt att undersöka om ironin kan fungera subversivt och bidra till att den romantiska längtan skiftar skepnad i de atterbomska verken, är ett viktigt delsyfte med denna avhandling.

Om kön i romantiken och Atterboms feministiska potential

Romantiken är, som nämnts ovan, en epok som genomsyras av ett särartstänkande kring kön, och romantik och feminism står i ett komplext förhållande till varandra. Å ena sidan stämmer det, som Borgström med flera visat, att den romantiska föreställningssfären ofta utgår från, och centrerar, det manliga konstnärssubjektet.[25] Manligt och kvinnligt gjordes till komplementära, estetiska principer. Dialektiken mellan subjekt och objekt könas ofta heterosexistiskt – om det skrivande, begärande diktarjaget är man, är hans åtrådda avspegling i dikten kvinna, för att uttrycka det schematiskt.

Den högromantiska kanon var också länge en herrklubb, medan epokens alla kvinnliga författare, Mary Shelley, Madame de Staël, Eleonora Charlotta d’Albedyhll, Amalia von Helvig, Julia Nyberg, Karolina Günderrode, Bettina von Arnim, Malla Silfverstolpe, Henriette Herz, Thekla Knös med flera, har fått en mer framträdande plats i litteraturhistorieskrivningen först på senare tid, då de uppmärksammats av den feministiska romantikforskningen.[26] Som Yvonne Leffler påpekade 1989: ”Deras [de kvinnliga romantiska författarnas] namn är […] inom svensk litteratur betydligt mindre kända än t.ex. Svanvit, Felicia, Amanda eller Amorina; de manliga romantikernas fiktiva kvinnogestalter och mångbesjungna musor.”[27] Den kritiken kan förstås riktas mot den här studien, som ju fokuserar ett enskilt, kanoniserat manligt författarskap – och än en gång ägnar sig åt just de Svanhvit och Felicia som Leffler talar om.

---

[23] Ellison 1990, s. 10–11.
[24] Ibid. s. 10–11.
[25] Borgström 1991, s. 12.
[26] *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, Bd 2, Fadershuset:1800-talet, se Møller Jensen och Hjordt-Vetlesen 1993, samt antologin *Romantikens kvinnor*, se Ahlmo-Nilsson et al 1990.
[27] Leffler 1989, s. 38.

Men å andra sidan finns en mängd beröringspunkter mellan romantiken och feminismen, vilket gör det motiverat för feministisk litteraturforskning att *också* fortsätta att läsa, och läsa om, romantikens centrala, kanoniserade manliga författarskap. I inledningen till antologin *Romantikens kvinnor* (1990) skriver Birgitta Ahlmo-Nilsson: ”De gamla romantiska texterna läses idag utifrån en ny textmedvetenhet och avvinnes nya innebörder, och vår syn på dem ändras. I den omvärdering av den romantiska litteraturen som är på gång har det varit angeläget […] att anlägga ett kvinnoperspektiv […].”[28]

Ellison konstaterar att många av de egenskaper och teman som den romantiska litteraturen värdesätter och upptas av, som intuition, känsla, kärlek, barndomen, naturen såväl som det groteska och demoniska är fenomen som genuskodades som kvinnliga. Det gör det romantiska subjektet intimt förbundet med det feminina. Samtidigt finns i den romantiska litteraturen också förståelsen av begär som en maktstruktur, och de kvinnliga begärsobjekten bemästras ofta genom att de antingen dör eller inordnas i bilder av det domesticerat moderliga.[29]

Jag har intresserat mig för ironins potential att undergräva och ta sig bortom dualistiska och könsbundna subjekt- och objektsuppfattningar i den romantiska litteraturen. Med hjälp av feministisk, psykoanalytisk teori, företrädesvis Jessica Benjamins men även Julia Kristevas teorier om subjektivitet och litterärt skapande, har jag dekonstruerat subjektiviteten, och den förgivettagna dynamiken mellan diktaren och hans Andra, i de atterbomska verken.

Den feminina Andra är inte någon evigt oföränderlig, idealiserad modersfamn hos Atterbom. Hon skiftar skepnad och ges en egen röst. Där finns förvisso både idealiserade och groteska modersgestalter, och kvinnor som går under och splittras i kropp och fantiserat ideal – men femininiteten är också förbunden med föränderlighet och revolt i hans verk, och där finns en rad på olika vis könsrollsöverskridande, androgyna individer, vilka förtjänar att uppmärksammas mer. Den inledningsvis citerade Susan J. Wolfson menar att det stundtals i den feministiska romantikforskningen funnits en tendens att alltför snabbt avfärda den manliga romantiska kanon som sexistisk, och enbart hos kvinnliga författare hitta emancipatorisk subjektivitet.[30] Wolfson menar därför att den queera instabiliteten och splittringen som finns också i manligt romantiskt skrivande är värd att uppmärksamma mer.[31] Hon talar om en läsning som är lyhörd för hur ”the language of gender essence” skiftar ”into mobile, less determinate syntax” i de romantiska texterna, så att

[28] Ahlmo-Nilsson et al 1990, s. 7.
[29] Ellison 1990, s. 10–11.
[30] Det vill säga subjekt som inte på samma vis kännetecknas av ”self-assertion or object-appropriation”. Se Wolfson 2006, preface, s. xvi.
[31] Wolfson 2006, s. xviii.

begrepp som ”essence” blir mer en ”point of origin, from which gender is a departure, or a mistake”.[32]

”Det som slår en nutida läsare av romantikens litteratur är de många hänförda beskrivningarna av ’Kvinnan’, skriver Leffler, och fortsätter: ”Kvinnan och det kvinnliga kom till stor del att symbolisera både individens och samhällets andliga värden.”[33] Att kvinnan idealiserades som särskilt andlig och kärleksfull, innebar förstås också att hennes rörelseutrymme kringskars. Bakom överdriven idealisering döljer sig också ofta omedveten aggression och rädsla. Det har fått mig att undra: Vilka utrymmen fanns egentligen för den romantiska litteraturens kvinnoroller, att istället för att vara musor och ideala speglingar av det manliga diktarjaget – eller hotfullt snärjande sirener som måste bemästras och avvisas – bli jämställda, självständiga konstnärssubjekt, med egen röst och skaparkraft? Kanske kan ironin fungera som en läsarstrategi, ett slags oscillerande varken-eller och både-och som i sin vägran att gå med på de föreskrivna könsdikotomierna öppnar texten för andra sätt att vara?

Bortom de skenbart stereotypa kvinnobilderna i Atterboms diktning finns en gränsöverskridande ansats att överbrygga gapet mellan kropp och språk, och frigöra subjektiviteten från patriarkala strukturer. Det sker via ett poetiskt lyssnande gentemot allt det som är motsägelsefullt och annorlunda och inte passar in i den rådande världsbilden. I denna ansats vänder sig dikten utåt, mot läsaren, och gör henne till färdkamrat på resan.

Varför Atterbom? Var han verkligen en romantisk ironiker?

Intresset för romantisk ironi såg ett uppsving i romantikforskningen under 1980-talet. I förordet till antologin *Romantic Irony* (1988) sammanfattar Frederick Garber:

> In the past decade or so the study of Romantic Irony has taken on energies which it rarely had shown since the commentaries by Hegel, Solger and Kierkegaard. Scholars such as Ernst Behler, Ann Mellor, Helmut Prang and Ingrid Strohschneider-Kohrs have published essays and books on Romantic irony which have done much to clarify our study of the phenomenon. Occasionally they have even sought to challenge our received notions of what it was, what it could do and who did it.[34]

Alltsedan dess har det med jämna mellanrum publicerats nya studier som på olika vis intresserat sig för den romantiska ironin, och relaterat den till mo-

[32] Wolfson 2006, s. xviii.
[33] Leffler 1989, s. 38.
[34] Garber 1988a, s. 7.

derniteten, postmoderniteten, samt poststrukturalistisk filosofi och psykoanalys.[35] Även om 1980- och 1990-talets postmoderna ironi på ett plan kan upplevas som avlägsen idag, fortsätter vi uppenbarligen att både lida av, brottas med och använda oss av ironi. I en kultur som präglas av en ytlig, kommersialiserad fixering vid autenticitet och självförverkligande, som på ett paradoxalt vis gör oss främmande inför oss själva, kan en lagom dos ironi fungera som motgift. Och att litteraturens uppgörelse med det förment autentiska fortsätter att vara ett ämne för undersökning, det vittnar exempelvis Anders Johanssons bok *Självskrivna män* (2015) om.[36] Men i överdriven form kan ironin förstås också vara såväl poserande sjuka, som destruktiv nihilism.

I svensk romantik är det främst C. J. L. Almqvist samt Clas Livijn som brukat betraktas som romantiska ironiker.[37] Det har också gjorts läsningar där Stagnelius dramatik relaterats till ironibegreppet.[38] Och Jonas Asklund visade i sin avhandling *Humor i romantisk text* (2008) hur Jean Pauls absurda humor, som hänger samman med upptäckten att ”det som först tycktes motstridigt faktiskt kan höra samman”, genomsyrar Atterboms teoretiska tänkande och återfinns i C. F. Dahlgrens, Almqvists och Livijns skönlitterära verk.[39] Ändå är det en segdragen föreställning att svensk romantik, och kanske i synnerhet Atterbom, är högstämt idealistisk och ironi/humorbefriad. Som talande exempel kan nämnas George Bisztrays artikel ”Romantic irony in Scandinavian Literature” (1988) där han fastslår: ”There is rhetorical ironizing, but no Romantic irony in the writings of Atterbom, Geijer, Stagnelius and Tegner. The only notably exception is Carl Jonas Love Almqvist [...] in Scandinavia, deadly serious idealism comes first, and ironizing tends to appear at a later, more self-critical and self-dissolving phase of Romanticism.”[40]

Ett sådant svepande avfärdande av svensk romantik som heltigenom ”deadly serious idealism” finns det anledning att invända mot. Tvärtom finns det gott om romantisk ironi i svensk romantisk litteratur som ännu är outforskad. I *Läsningar av Intet* (2002) skriver Anders Olsson: ”I själva verket är de negativa dragen föga framhävda i diskussionen om romantiken som epokalt begrepp. Däremot brukar romantiken ofta beskrivas som motsatsen till nihilism: som en strävan efter det absoluta i vid mening.” Olsson opponerar

[35] Se exempelvis: Weitzman 2015; Newmark 2012; Bredsdorff 2011; Avanessian 2010; Arvidsson 2008; Quendler 2001; Jansson 1996; Finlay 1988; Handwerk 1985.
[36] Johansson 2015.
[37] Almqvists ironi diskuteras av bl a Hermansson 2003; Persson 2003; Pagrot 1962, s. 135–175; Engdahl 1986, s. 187–216. Om Livijns ironi, se Miocevic 2007, s. 85–155 och Asklund 2008, s. 217–295.
[38] Sjöholm 2000, s. 109–121; Henrikson 2004, s. 375–420.
[39] Asklund 2008, citat från baksidestexten.
[40] Bisztray 1988, s. 184, 186.

sig mot denna förenkling, och menar att vi måste ”utöka vårt vetande och resa mer motstånd mot en alltför entydig bild av romantiken”.[41]

Den här avhandlingen är ett försök till det. Med den romantiska ironin och humorn som ingång vill jag försöka läsa fram en annan sida av Atterbom. Den gängse litteraturhistoriska bilden av Atterbom är att han var influerad främst av filosofen Schelling och hade ett ljust, harmonisökande drag i sin poesi.[42] Han har beskrivits som en stämningsfull, naturlyrisk elegiker, och hans sagospelsdramatik har stundtals ansetts svårtillgänglig i sitt omfattande format och estetiskt komplicerade symbolspråk. Jämfört med den mer utstuderat ironiske Almqvist framstår han som ironi-skeptikern av de två.[43]

Ändå noterar Lennart Pagrot i sin studie ”Almqvist och den romantiska ironien” (1962) att ”[d]et är av ett betydande intresse att jämföra Almqvists åsikter om ironi, satir och humor med Atterboms […] både därför att de båda diktarna ömsesidigt påverkade varandra och därför att de bägge var influerade av samma tyska auktoriteter, nämligen Friedrich Schlegel och Jean Paul”.[44] Men Pagrot ägnar sedan ändå störst utrymme åt Almqvists ironi, och nöjer sig med att konstatera att ”Atterbom har en mera skeptisk inställning än Almqvist till ironien”, mera ”sinne för ironins karaktär av försvarsåtgärd, men däremot ej för den radikala ’värdernas omvärdering’ som den almqvistska ironin också innebär”.[45] Den bilden återkommer, mer tendentiöst, i Göran Lundstedts *Don Quijote och skuggan* (1986) där Atterbom och Almqvist ställs ”emot varandra som i mycket varandras motsatser, den förre uppgivet och nostalgiskt blickande bakåt mot en svunnen guldålder, den senare sökande nya vägar och färdig till uppbrott”.[46]

Visst stämmer det att Atterbom jämfört med Almqvist var en mer konservativ, elegiskt-idylliskt lagd romantiker. Han var en from schellingian, kritisk mot den subjektiva idealism som Fichte och Schlegel representerade, och han varnade för vad en alltför nihilistisk, tygellös ironi kunde ställa till med. Men i hans skönlitterära författarskap finns såväl romantikens dunkla, djuppsykologiska nattsida, som en metapoetisk, cirklande självreflexivitet som ter sig som en gestaltning av Friedrich Schlegels ironiska, progressiva universalpoesi.[47]

---

[41] Olsson 2000, s. 56, 57 och 61.

[42] Frykenstedt har i flera studier visat på Atterboms närhet till Schelling. Se Frykenstedt 1949; Frykenstedt 1951–52. Bilden återfinns också hos Olsson 2013, s. 35 som låter ”Atterboms ljusa och harmoniserande” syn på idealismen kontrastera mot ”Stagnelius mörkt dynamiska”.

[43] Almqvist ställer Atterbom i kontrast mot ironiska humorister som Vitalis och C. F. Dahlgren, i ett brev som Henry Olsson uppmärksammat. Se Olsson 1927, s. 184–185.

[44] Pagrot 1962, s. 143.

[45] Ibid. s. 145–146.

[46] Lundstedt 1986, s. 17–18.

[47] Roland Lysell menar att självreflexionen genomsyrar Atterboms diktning. Se Lysell 1997, s. 160. Gunilla Hermanson talar om en ”spiralbevægelse” i Atterboms diktning som ”man kunne kalde romantisk-ironisk”. Hermansson 2010, s. 99.

Gunnar Axberger har visat att det finns en konflikt hos Atterbom mellan å ena sidan ett behov av att teoretiskt ta avstånd från den subjektiva idealismen, och å andra sidan en tydlig dragning åt den subjektiva, självreflexiva estetiken i hans skönlitterära skrivande. Axberger noterar att den romantiske diktaren borde ha känt ”sympatier för det subjektiva skaldeideal, som hyllas av flera bland de tyska romantikerna […] kravet på ständig själviakttagelse under producerandet, ’poesi om poesi’, romantisk ironi”, och trots att han ”i *praktiken* så gott som genomgående kommer att företräda den subjektiva diktartypen, röjer han sin ungdom igenom en olycklig kärlek till den objektiva”.[48] Men kanske är det just konflikten mellan subjektivt och objektivt som den Atterbomska dikten fångar med sin ironi? Med sin blandning av ”löje och tår” – Atterboms egen Jean Paul-influerade bild för hur hans dikt var humoristisk – gestaltar den ett kluvet tillstånd, på gränsen mellan fantasi och verklighet. I ett brev till vännen Peder Hjort karakteriserar han sig också i ordalag som får honom att framstå som en romantisk-ironiskt kluven gränslandsvarelse: ”half poet, half philosoph, half reflexions- half phantasivarelse”.[49]

En anledning till att Atterboms verk inte lästs som romantisk-ironiska, och att ironin i svensk romantik överlag ansetts vara av underordnad betydelse, är att den stred mot författarnas uttalade intentioner.[50] Den omfattande äldre Atterbomforskningen – här är Albert Nilsson, Fredrik Böök, Fredrik Vetterlund, Carl Santesson, Gunnar Axberger och Holger Frykenstedt viktiga – har framför allt haft författarintentionen som riktmärke för sina tolkningar. Det har lett till att ironin i Atterboms skönlitterära verk har tonats ned och bortsetts ifrån.

Det ska dock sägas att det i denna äldre forskning också finns en mängd iakttagelser som stödjer en läsning av Atterboms verk som romantisk-ironiska. Vetterlund har exempelvis uppmärksammat närheten till Tiecks och Shakespeares romantiska ironi i sagospelsdramatiken.[51] Sven Cederblad har sett likheter mellan Atterboms ironiförståelse och Friedrich Schlegels, och påpekat att sagospelens teoretiska grund är romantisk ironi. [52] Santesson har noterat att slutscenen i *Lycksalighetens ö* är en iscensättning av K. W. F. Solgers tragiska ironi.[53] Men dessa sidor av författarskapet, samt de tydliga influenserna från Jean Pauls humor och de tydliga dragen av E. T. A. Hoffmannsk nattsides-romantik i Atterboms diktning, har ändå hamnat i skymundan. Bilden av Atterbom som den fromt idealistiske schellingianen har fortsatt att vara den förhärskande.

---

[48] Axberger 1936, s. 234–235, s. 238. Min kursiv.
[49] Citerat från Gustafsson 1986, s. 16.
[50] Frykenstedt 1949, s. 91–120 skriver om Atterboms kritik av subjektivismen.
[51] Vetterlund 1924, s. 390–403. Shakespeares inflytande på Atterbom diskuteras också av Nils Molin i en uppsats. Se Molin 1924, s. 80–92.
[52] Se Cederblad 1923, s. 54, samt 55–57.
[53] Santesson 1956, s. 39.

Cecilia Sjöholm beskriver dock Atterbom som en av de svenska romantiker som ”utvecklar drömmens litterära estetik” och ett ”skrivsätt som förebådar en freudiansk vision”.[54] Han var tydligt inspirerad av Shakespeares, Tiecks och E. T. A. Hoffmanns romantisk-ironiska, psykologiskt insiktsfulla verk. Och som Claudia Lindén poängterat i en artikel om Stagnelius är det just via Tieck och Hoffmann som det finns en länk mellan den svenska högromantiken, och den litterära gotiken – med allt vad den medför av förträngda, queera begär och möjlighet till psykoanalytiska tolkningar.[55] Leffler har också visat att det gotiskt skräckromantiska var närvarande i svensk romantik, hos såväl Stagnelius och Geijer som Almqvist.[56] Atterbom är inget undantag – han var en stor beundrare av Hoffmann, och han sökte i sin diktning gestalta det moderna psykets inre liv.

Att dikten skulle vara den egentliga naturen – det sanna, verkliga jaget och livet – är ett återkommande tema hos Atterbom. Atterbomläsaren Bengt Emil Johnson har anmärkt att med tanke på att Atterbom själv menade att den sanna bilden av honom fanns att söka i hans dikt, så ligger det något motsägelsefullt i att hans diktande samtidigt präglas av ”osjälvständigt övertagande av tankestoff från annat håll”.[57] Men kanske är denna motsägelsefullhet i linje med en iscensättning av personligheten som en litterär, genremässigt föränderlig skapelse? En teatral maskerad och *mash-up* av allehanda litterära källor och intryck? Bland bröderna Schlegel och andra tyska humorister som Jean Paul, som Atterbom läste och inspirerades av, fanns idéer om subjektets förmåga att skapa och skriva fram sig själv, föreställningar som inte bara handlade om en subjektivering av det poetiska uttrycket, utan som också kunde tolkas som ett sätt att upphäva identiteten genom att leka med den. Kanske kan Atterbom läsas som en romantisk-ironisk början på en frigörelse från hierarkin mellan original och kopia, ett sätt att söka sig själv med och via litteraturen?

Charlotta Brylla har i sin avhandling *Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik* (2003) visat hur inflytelserik tidskriften *Athenäum* – där Schlegel lanserade sin ironi – var för Uppsalaromantikerna, som övertog många av Jenaromantikernas estetiska begrepp och idéer till den egna tidskriften *Phosphoros*.[58] Och som Pagrot var inne på ovan vittnar Atterboms teoretiska skrifter om ett intresse för ironi, satir och humor. Han kände väl ”Schlegels uppskattning av *Witz* och satir”, som Louise Vinge konstaterat.[59] Asklunds ovan nämnda avhandling *Humor i romantisk text* (2008) visar att Atterboms Jean Paul-läsning på sin tid förnyade synen på

[54] Sjöholm 1996, s. 11.
[55] Lindén, kommande.
[56] Leffler 1991, s. 48–52.
[57] Johnson 1979, s. 8.
[58] Brylla 2003.
[59] Vinge 1991, s. 90. Jag återkommer till Vinges studie i kapitel fyra, om den romantiska satiren.

humor i Sverige.[60] Och de senaste decennierna har flera av de nytolkningar som gjorts av Atterboms mest omskrivna verk, *Lycksalighetens ö*, antytt och pekat på att det finns en spricka i den atterbomska harmoniläran som öppnar för att läsa verket som ett romantisk-ironiskt sagospel.[61]

Atterboms diktning svävar drömskt mellan fantasi och verklighet, och upprättar parallella, tvetydiga betydelseplan. Det är ett motsägelsefullt och flerskiktat författarskap; där finns både harmonisökande idealism och melankolisk subjektivism. Både skirt vemod – den där veka, ömtåligt förnimmande, naturlyriska tonen som är karakteristisk för Atterbom – och ett sinne för satirisk komik. Genomgående finns en självreflexiv meta-nivå i hans diktverk, som splittrar jaget i flera nivåer, leker med olika roller, och med relationen mellan dikt och läsare. Jag kommer att visa att Atterboms ironi och humor ligger betydligt närmare Almqvists än vad som tidigare ansetts vara fallet. Genomgående i hans större skönlitterära verk, från de metapoetiska *Blommorna* och satiren i *Rimmarbandet*, till de två större sagospelen *Lycksalighetens ö* och *Fågel Blå*, finns en romantisk-ironisk lek med förhållandet mellan läsare/författare och diktverk.

Att Atterbom – som vid sidan av att skriva romantisk-ironiska sagospel också var i behov av att få en akademisk tjänst – medvetet bar olika masker och odlade olika synsätt och skrivsätt är väl egentligen inte så förvånande. Som poet lade han sig till med artistnamnet Amadeus (vilket fått mången mer prosaisk själ att dra på munnen), men han är samtidigt också östgöten Per Daniel som bedriver en omfattande litteraturkritisk verksamhet och ser till att bli professor först i teoretisk filosofi 1828, och sedan i estetik och modern litteratur 1835.[62]

Med *Svenska Siare och Skalder* (1841–1855) gjorde han en pionjärinsats för svensk litteraturhistorieskrivning. Och som Borgström har noterat sticker han ut som den svenska romantiker som var bäst på att generöst uppmärksamma sina kvinnliga författarkollegor.[63] Men samtidigt som han läser Madame de Staël, Anna Maria Lenngren, Julia Nyberg med flera är han också färgad av sin tids romantiska könsideal och motsatstänkande kring manligt och kvinnligt, vilket får honom att både frånkänna kvinnor förmåga att förstå sig på ironi, och idealisera 'det kvinnliga' som synonymt med det sköna, poetiska.[64]

Det motsägelsefulla hos Atterbom återkommer i om- och eftervärldens kluvna utlåtanden om honom och hans verk. Han avfärdas ofta som svårtillgänglig, ojämn och symboltyngt pretentiös, en "acquired taste". Men han försvaras och lovordas envist av vissa. Kritikern och poeten Fredrik Vet-

[60] Asklund 2008, s. 119–120.
[61] Lysell 1982, 1983; Fischer 1998; Hermansson 2010.
[62] För mer om personen Per Daniel Atterbom se Elsabeth Tykessons levnadsteckning. Tykesson 1954.
[63] Borgström 1991, s. 155.
[64] Mer om detta i kapitel två.

terlund ville i Atterbom se den främste romantikern i Sverige, eftersom han skrev *Lycksalighetens ö* (1824–1827) – ”något av det allra största i nordisk litteratur”.[65] Och kritikern Klara Johanson formulerade i ett brev till Hedvig af Petersens sin syn på Atterbom:

> När du säger att Geijer var fullkomlig i en lägre klass än den där Tegnér var ofullkomlig så vill jag tillägga att Per Daniel Amadeus i min tanke var fullkomligheten i hälarna inom en högre klass än Tegnérs. Det är den svenska nationens förbrytelse att aldrig ha insett det, och den kommer aldrig att göra det. Aldrig har de bägge andra skalderna skrivit en magisk vers, en som i klang och innehåll omedelbart röjer sin härkomst ur för tanken och forskningen onåbar själsrymd. Sådana rader som Shakespeare, Keats och Shelley kunde producera. Synnerligen många av den sorten träffas inte hos någon diktare, kanske de flesta hos Goethe. Och tänk dig någon av våra poeter i stånd att ens drömma om ett idédrama så djupt och så strålande och klingande som Lycksalighetens ö! I fråga om Atterbom står jag helt och hållet på Vetterlunds sida, troligen ensam efter Erik Hedéns frånfälle.[66]

På senare tid har poeten Bengt Emil Johnson också sällat sig till dem som lyft fram och uppskattat den atterbomska lyriken.[67] Men jämfört med de andra svenska romantikerna anses Atterbom ändå numera ofta förlegad; i antologier och urval i skolundervisningen har han under det senaste halvseklet fått stå tillbaka till förmån för Stagnelius och Almqvist. Vissa har till och med provocerats av hans konstfulla, romantiskt utsirade dikt. Strindbergs ambivalens i förhållande till Atterbom är värd att nämna i sammanhanget. Han går till hårt angrepp på Atterboms sagodramer i ”Pekoral-poesins anor”, men han uppskattar samtidigt Atterbom som filosof, och lånar också friskt från honom, som exempelvis i pjäsen *Svanevit* (1901).[68] Kanske är det idag enklare att avfärda Atterbom som obegriplig och passé, än att anstränga sig för att försöka höra och förstå den magiska versen och musikaliska själsrymden som Klara Johansson talar om. Fredrik Vetterlund skriver:

> Det ligger en ganska ledsam ironi däri, att just Atterbom, – mot vilken både publik och litteraturhistoria i allmänhet varit kyligare än mot våra andra stora diktare, – att just han kanske mer än någon haft ett ömtåligt behov av värme och förstående. Själv gjorde han visserligen allt för att nå dem, skrev sina artiklar med oändlig noggrannhet och alla möjliga förklaringar, understrykningar och inskränkningar samt redigerade sina dikter med en omsorg, som icke kunde vara större.[69]

[65] Vetterlund 1924, s. 3.
[66] Johanson 1953, s. 241–42.
[67] Johnson 1979.
[68] Strindberg [1910]1988, s. 95–98.
[69] Vetterlund 1920, s. 64.

Men trots hans omsorger om att göra sig förstådd, kan den riddarromantiska rekvisitan i Atterboms dramer i förstone kännas daterad och frammana en känsla av distans hos läsaren. Men det lite spruckna, skönmålat idealistiska och teatralt kulissartade i Atterboms dikt – hans idylliska dekorationer och vurm för det riddarromantiska – kanske istället ska förstås just som en ironisk mask, ett sätt att låta det karakteristiskt atterbomska, skira vemodet framträda endast indirekt? Och kanske är det just kombinationen av en lite sprucken mask av svårtillgänglighet och en bakomliggande sårbarhet som får Bengt Emil Johnson att misstänka att Atterbom – hur ytterligt tidstypisk romantiker och litterärt stendöd han än anses vara – har fler tänkbara läsare hos oss än han hade i sin samtid?[70]

Almqvist förespråkar i sin poetik en ironi ”som kan hjälpa oss att se bortom traditionella gränser, invanda föreställningar och det till synes självklara”.[71] Inspirerad av det är min Atterbomläsning ett försök att rubba på den vedertagna bilden av Atterbom som en oironisk och gammaldags, föråldrat idealistisk romantiker. Att läsa Atterbom som romantisk ironiker är ett försök att hitta en annan, och ny, ingång till detta motsägelsefulla, något svårtillgängliga författarskap.

Atterbom är romantiker men han är också kosmopolit, och i hans verk finns en teatral förmåga att leva sig in i och gestalta upproriska och komplexa kvinnoroller av olika slag. Han kombinerar traditionellt romantiska motiv, som blomsterlyrik och folksagor, riddare och féer, med en självkritisk, ironisk distans och en insikt om nödvändigheten av att kunna förändras. Han visste att utopiers förverkligande kräver uppgivande av kontroll och en förmåga att bejaka det föränderligt paradoxala i tillvaron – och hans litterära projekt kan läsas som en självkritisk uppgörelse med manlig narcissism och nostalgi. I detta är han högst relevant än idag; han visar att det är en återvändsgränd att fastna i nostalgiska minnen av föresvävat fornstora dagar. Och att det med ironins hävkraft går att ta sig ur en polariserad värld av binära motsatser.

Jag kommer i min läsning att dra paralleller till Julia Kristevas beskrivning av hur narcissismen kan besvärjas och litteraturen bli religion när den söker det heliga i det groteska och det groteska i det heliga.[72] Atterbom gör något liknande, om än med ett äldre språkbruk och vad som i förstone kan upplevas som en ålderdomlig könsuppfattning. Hans självreflexiva, sagoromantiska diktning visar på tillvarons splittring i drömmar, fantasi och verklighet; där finns drag av både science-fiction, fantasy och modernt självproblematiserande, psykologisk dissektion.

Vetterlund förbluffades på sin tid, runt sekelskiftet 1900, över att Atterbom lyckats fånga det moderna psykets melankoliska, ”andeberöfvade na-

[70] Johnson 1979, s. 7.
[71] Almer 1997, s. 151.
[72] Kristeva [1980] 1992.

tur", på ett vis som för Vetterlund påminde om Schopenhauer och Zola.[73] Och i en uppsats från 1968 slås Gunnar Qvarnström av "hur nära släkt Atterboms människokunskap, hans psykologi, är med vår tids djuppsykologiska människosyn sådan den […] lanserades och utvecklades av Sigmund Freud och av hans adepter långt in i vår samtid".[74]

Roland Lysell, som också uppmärksammat det moderna draget i Atterboms diktning, skriver år 1983: "Det atterbomska subjektets kris liknar förvånande mycket vårt eget århundrades kris, framför allt modernismens – skillnaden är dock att den fromme idealisten Atterbom […] måste betrakta detta som *brist* och förklara bristen med sin egen oförmåga – medan modernisten snarare ser den i språket eller existensen."[75] Vid ett senare tillfälle har Lysell också associerat den karakteristiska svävning, eller dubbelhet, som finns i *Lycksalighetens ö*, till David Lynchs metafiktiva film *Mulholland Drive* (2001).[76]

Återkommande har Atterboms verk alltså relaterats till psykoanalysen och det moderna subjektets kris. Detta är teman som står i nära förbindelse med den romantiska ironin.

Romantisk-ironisk subjektivitet – några teoretiska utgångspunkter

Ironin kan ses som en skeptisk, antiidealistisk trop mitt i den idealistiska romantiken, ett uttryck för tvivel, och en självkritisk blick riktad mot den egna blicken hos den romantiske författaren. Tvivlet blir ett slags textens hävkraft som rubbar invanda och förgivettagna cirklar, och gör de romantiska idealen föränderliga. I *Die Kritik der Romantik* (1989) beskriver Karl-Heinz Bohrer romantiken som just ett kritiskt förhållningssätt, som fortlevt och traderats in i den litterära och filosofiska moderniteten, via tänkare och författare som Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Walter Benjamin och surrealisterna.[77] Romantiken som modernitetskritik är numera en bred och mångskiftande tradition, som litteraturforskarna Michael Löwy och Robert Sayre visat.[78]

Romantikerna sökte gestalta subjektets inre liv och dynamik i litteraturen, hur drömmar och idealiseringar såväl som yttre relationer formar oss som människor. I detta föregrep de den moderna psykoanalysen. Matt Ffychtes

[73] "Är det ej rätt märkligt, att en svensk skald o.k. 1820 så – fastän polemiskt, icke förhärligande – liksom företecknat den stämningsflod, hvars stygiska vågor framgått genom vår samtid och […] utmynnar i […] Zola […] [och] äfven Schopenhauer." Vetterlund 1896, s. 17.
[74] Qvarnström 1968, s. 17.
[75] Lysell 1983, s. 195.
[76] Lysell 2008, s. 210.
[77] Bohrer 1989.
[78] Löwy och Sayre 1995, 2001.

The Foundation of the Unconscious. Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche (2012) och Joel Faflaks *Romantic Psychoanalysis* (2008) är exempel på nyare studier som fördjupat sig i psykoanalysens rötter i romantiken. I dagens romantikforskning finns både poststrukturalistiska, postkoloniala, psykoanalytiska och feministiska perspektiv integrerade, och den här studien knyter an till dem, och anammar en psykoanalytisk, feministisk blick på den romantiska litteraturen. Jag ska här teckna en kort översikt över verk vilkas teoretiska förståelse av romantiken jag utgår ifrån, samt presentera de feministiska och psykoanalytiska teorier jag har använt.

Den romantiska, litterära ironin har med det språkliga självmedvetandet att göra. För romantikerna innebar ironin en frihet att kritiskt reflektera över och omformulera jaget via det kreativa skapandet. Medvetandets föränderlighet hos det skapande subjektet skulle reflekteras i litteraturens form. I 1980- och 1990-talets poststrukturalistiskt influerade romantikreception var det ofta just romantikens ironiska, språkligt självmedvetna sida som väckte intresse. Som Aidan Day sammanfattat det: ”[C]ritical interest was no longer focused on consciousness as some kind of pure entity, but on consciousness as something that cannot be considered separately from language.”[79]

Internationellt tongivande för denna tradition var Maurice Blanchots *L’Entretien infini* (1969), där Blanchot lyfter fram det pluralistiska och obestämbara i romantikernas texter, och just ironins förmåga att föra samman tal och tystnad, lek och allvar – vidare Paul de Mans *The Rhetoric of Romanticism* (1984) och Philippe Lacoue-Labarthes och Jean-Luc Nancys *L'Absolu littéraire* [*Det Litterära Absoluta*] (1978). [80] De sistnämnda beskrev romantikens diktning som en litteratur som ställer frågan om vad litteratur egentligen är och svarar att den är just själva frågandet efter sig själv. Deras huvudsakliga tes går ut på att litteraturen alltsedan romantiken och ännu idag är frågan om, och sökandet efter, den egna identiteten. Likt jaget är litteraturen endast reflekterande process och tillblivelse, ett evigt sökande som aldrig når sitt absoluta mål. Men just i litteraturens strävan att förenas med sig själv, att bita sin undflyende svans, skymtar det litterära absoluta fram.

Lacoue-Labarthe och Nancy betonade att romantikerna etablerar tankar om subjektiviteten som vi fortfarande präglas av, eftersom vi fortfarande befinner oss i subjektets era. Därför blir, enligt dem, studiet av romantiken med nödvändighet också en studie i samtida litteraturkritik och praktik; i romantiken hittar vi den initiala utvecklingen av ännu aktuella litteraturkritiska problem.

Den här studien intresserar sig för det moderna subjektets kris hos Atterbom – jag kommer att visa på tidiga konceptioner av det omedvetna i hans diktning – med hjälp av Julia Kristevas teorier om det skapande, poetiska

[79] Day 1996, s. 122.
[80] Blanchot [1969] 1993. Blanchots texter om romantiken finns delvis översatta i *KRIS*, nr 23/24 (1982). de Man [1971] 1983; Lacoue-Labarthe och Nancy [1978] 1988.

subjektet. Men ironin hos Atterbom är också ett slags utåtriktad, metafiktiv teaterlek, en subjektskritisk brottning med könsroller visavi läsaren. Denna sida av ironin i hans verk sätts i relation till den feministiska psykoanalytikern Jessica Benjamins teorier om hur leken, och det kreativa skapandet, utgör ett slags intersubjektivt, intermediärt mellanläge där könsroller och hierarkier mellan subjekt och objekt kan omförhandlas.[81]

Lacoue-Labarthe och Nancy tog alltså avstånd från ett antikvariskt historiserande förhållningssätt till romantiken; istället menade de att romantiken leder först och främst till oss själva. Men, understryker de, ”this observation is not made for the pleasure of recognizing ourselves in romanticism”. Romantiken är naiv: ”Romanticism is our naïviteé. This does not mean romanticism is our error. But rather that we have to become aware of the necessity of this repetitive compulsion.”[82] Vi måste bli medvetna om romantiken som ett slags modernitetens upprepningstvång, en upprepning av en naivitet som samtidigt också i viss mån är nödvändig. Den moderna romantiken handlar, som Löwy ser det, om att ta omvägen över det förflutna för att kunna ta språnget in i framtiden.[83] Simon Critchley har sammanfattat hur den kritiska romantiken levt vidare in i moderniteten, och postmoderniteten:

> Romanticism is not a thing of the past, it is rather the trace of a past that continues to haunt our living present. [---] We are inheritors of what we might call a romantic modernity – romanticism provides the profile for a modernity in which we are both unable to believe, but which we are unable to leave.[84]

Critchleys beskrivning fångar ett double-bind, en olöslig motsägelse mellan bristen på tro och omöjligheten att helt bryta med traditionen. Denna olöslighet är den romantiska ironins moderna tvivel – ett slags dialektik eller balanserande mellan olika motstridiga positioner, som i sig dock kan generera förändring.

I *Den romantiska texten* (1986) beskrev Horace Engdahl den romantiska litterära subjektiviteten som avläsbar i textens form: ”Formspråkets subjektivering innebär att textens strukturering tenderar att bli analog med ett medvetande. Denna iakttagelse är på en gång läsningens resultat och förutsättning, dess hermeneutiska cirkel om man så vill.”[85] Och på ett liknande vis talar Frederick Garber i *Self, Text, and Romantic Irony* (1988) om hur det romantisk-ironiska subjektet är förbundet med texten och den språkliga, litterära skapandeprocessen:

---

[81] Benjamin bygger sin syn på leken på D. W. Winnicotts kända lekteori, vilket jag återkommer till nedan.
[82] Lacoue-Labarthe & Nancy [1978] 1988, s. 16–17.
[83] Löwy [1988] 1992, s. 249.
[84] Critchley 1997, s. 97.
[85] Engdahl 1986, ur post scriptum till Diss.-utgåvan.

> For a consciousness of the romantic sort, self-making and text-making imply and implicate each other. They play off against each other and do much to determine each other's modes of being. [---] Each, after all [self-order and text-order], may well become the other because, as one comes into being, so, it seems, does the other, almost as though each needed to have the other in process in order to be in process itself. […] Such paradoxical mutuality is, in fact, one of the defining characteristics of romantic irony. [86]

Den paradoxala ömsesidighet med vilken Garber karakteriserar den romantiska ironin, är ett slags svävande, dialektiskt gränsland mellan det diktande subjektet och texten, men också mellan verket och läsaren. Hos Atterbom är ironin dels en inre friktion eller dialektik mellan motstridiga begär som förvandlar det diktande subjektet till text, till poesi, dels textens sätt att metafiktivt uppmärksamma, och leka med, relationen mellan diktverk och läsare.

Schlegel talar om ironin som självbegränsning – ironin framträder i *kontrasten* mellan diktjaget och den Andra.[87] I den romantiska litteraturen kan den Andra vara både det gudomligt Absoluta och det omedvetna, som ofta könas kvinnligt i de romantiska texterna, i egenskap av att vara det manliga diktarjagets/självmedvetandets motsats. Cecilia Sjöholm har visat hur de romantiska diktarna föregriper psykoanalysens omedvetna – och hur idén om det kvinnliga hos manliga romantiker blev en bild för psykets omedvetna.[88] Som begrepp myntades det omedvetna av G. H. Schubert, i *Die Symbolik des Traumes* (1814), och han relaterar det också till ironin.[89] Sjöholm beskriver hur ”[d]et antitetiska förhållandet mellan självmedvetande och omedvetet får en motsvarighet i könsskillnadens metaforer” i romantikens texter, så att en feminin, idealiserad Andra ”*gör* det splittrade jaget”.[90]

”Det antitetiska förhållandet” mellan diktjaget och hans feminina Andra kan alltså relateras till ironins dialektik – de Man beskrev ju, som nämnts, ironin som en intrapsykisk, inre relation mellan två själv.[91] I den formuleringen syns också ironins koppling till det romantiska dubbelgångarmotivet, vilket jag tagit fasta på i min läsning av *Lycksalighetens ö*. Den romantiska föreställningssfären är i mångt och mycket en polariserad värld, där binära begreppspar som manligt och kvinnligt, medvetet och omedvetet, dikt och

[86] Garber 1988b, s. ix–x.
[87] Se Lyceumsfragment 37, Schlegel [1798] 1967, s. 151. Fortsättningsvis kommer *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* hänvisas till som *KFSA*. Jfr även Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 26–29 som diskuterar ironin som ”Selbstbestimmung” och ”Selbstbeschränkung”.
[88] Det omedvetna äger inte ”egentlig existens före romantiken – det uppkommer som självmedvetandets motsats” och är som Sjöholm understryker, inte att förstå som någon ahistorisk kategori. Som ”en kulturellt skapad bild av det kvinnliga” är det omedvetna i den romantiska litteraturen, vilket Julia Kristeva visat, snarare att förstå som ett historiskt fenomen. Se Sjöholm 1996, s. 21, 16. Med hänvisning till hur Kristeva beskriver intertextualitet och det litterära subjektet som en position i texten.
[89] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 155–160.
[90] Sjöholm 1996, s. 24, 13. Min kursiv.
[91] de Man [1971] 1983, s. 211–212.

liv, eller språk och verklighet ställs mot varandra.[92] Ironin tar sin utgångspunkt i en sådan dualistisk, svartvitt dikotomisk föreställningsvärld – men den kastar om, vänder ut och in på, och komplicerar dikotomierna. Dess dialektik upprättar ett tredje – ett slags mellanläge av fantasi och verklighet, eller språk och liv, som drar undan mattan för en strikt dualistisk uppdelning av världen i binära motsatser.

Hos Schlegel beskrivs ironin som en dialektik av å ena sidan en centrifugal, avspjälkande rörelse – där diktjaget avgränsar sig och blickar in i sig själv – och å andra sidan en centripetal rörelse, där diktjaget transcenderar sig själv, och vänder sig utåt, till läsaren.[93] Jag har försökt följa den dialektiken i de atterbomska diktverken. Från en inre kluvenhet, som splittrar och sublimerar om jaget till poesi, till en utåtriktad vändning, där diktverket metafiktivt iscensätter läs/skrivakten och sin egen tillblivelseprocess, i lekfull dialog med läsaren.

För att visa på denna dubbelhet i Atterboms texter har jag använt mig av till synes motstridiga psykoanalytiker, med olika utgångspunkter för hur de teoretiserar subjektet: Julia Kristeva och Jessica Benjamin. Den senares feministiska psykoanalytiska teori är influerad av D. W. Winnicott. Anledningen till denna eklektiska teorianvändning är högst pragmatisk: jag har utgått från den romantiska ironins dialektik mellan å ena sidan diktarsubjektets introverta sökande efter sin inre Andra, och å andra sidan det litterära verkets metafiktiva, utåtriktade lekfullhet visavi läsaren som blir ett yttre subjekt/andra. Kristevas och Benjamins teorier har hjälpt mig att tolka och belysa dessa olika sidor av hur den romantiska ironin fungerar i de atterbomska verken.

Det romantiska diktarsubjektets introverta sökande efter sitt feminina omedvetna, har jag tolkat med Julia Kristevas begreppspar symboliskt-semiotiskt språk, och jag har också använt hennes teori om det abjekta och groteska i analysen av hur bilderna av det kvinnliga skiftar hos Atterbom. I en introduktion till Kristeva skriver Ebba Witt-Brattström att Kristevas teori visar på ”den preoidipala moderskroppens betydelse för det mänskliga subjektet”.[94] Både Roland Lysell, Krzysztof Bak och Otto Fischer har också uppmärksammat hur Atterboms lyriska språk närs av en regressiv modersidealisering.[95] De Kristeva-influerade partierna av avhandlingen stödjer sig på Carin Franzéns avhandling samt Sjöholm och Witt-Brattström.[96]

---

[92] Borgström 1991, s. 17 skriver om hur begreppen ”manligt” och ”kvinnligt” är relationellt bestämda, komplementära principer i den romantiska föreställningsvärlden.
[93] Schlegel talar om ironin som en dialektik mellan självskapande och självförintande. Se exempelvis *KFSA*, II, s. 172. Jfr även Behler 1972, s. 85–103 som diskuterat ironins dialektik som ett oscillerande mellan en centripetal och en centrifugal rörelseriktning.
[94] Witt-Brattström 1990, s. 10.
[95] Lysell 1983, s. 197; Bak 1987; Fischer 2001, s. 73–82.
[96] Franzén 1995; Sjöholm 1996; Witt-Brattström 1990.

Men sagospelens utåtriktade, metafiktiva lek med relationen mellan dikt och läsare, där verket som ett slags dubbelgångare tar läsaren i handen och gör henne till medskapande subjekt, har jag istället tolkat med hjälp av Jessica Benjamin samt D. W. Winnicotts teori om leken och det tredje. Deras beskrivning av leken som ett slags intersubjektivt mellanläge, eller upprätthållen spänning, mellan inre fantasi och yttre verklighet har hjälpt mig belysa de atterbomska sagospelens metafiktiva mellanzoner av fantasi och verklighet. Jessica Benjamin finns introducerad för en svensk publik av Christian Nilsson i tidskriften *Divan* 2004.[97]

Även om Kristeva och Benjamin skiljer sig åt i hur de teoretiserar subjektet, så synliggör båda, på olika vis, hur modersrelationen aktiveras i konstnärligt skapande, och deras teorier har hjälpt mig att kritiskt hermeneutiskt möta, och dekonstruera, Atterboms romantiska, metafysiskt symboltyngda vokabulär om ”Modern”, ”diktaren”, ”manligt”, ”kvinnligt” och ”Gud”. Att sammanföra Atterboms verk med psykoanalytiska och feministiska teorier om subjektivitet och konstnärligt skapande har varit mitt sätt att försöka dekonstruera det patriarkala symbolspråk som i förstone kan kännas stelnat och dött, för att visa hur jag upplever att hans litteratur är fortsatt levande. Kristevas och Benjamins teorier kommer att presenteras närmare och utvecklas allteftersom de aktualiseras i Atterbomläsningarna.

Eftersom jag haft de romantiska, litterära texterna som utgångspunkt, och växlat mellan olika, sinsemellan divergerande psykoanalytiska teoretiker, måste min begreppsanvändning preciseras. Hos Atterbom avgränsar sig diktarsubjektet dels introvert mot en idealiserad, inre Andra (det Absoluta, eller det feminina omedvetna) dels avgränsar sig diktverket utåt, mot ett läsande du. Jag har försökt skilja på dessa två riktningar i ironins dialektik genom att tala om en inre Andra respektive en yttre andra – den läsare som diktverket leker med.

Min distinktion är alltså sprungen ur dubbelheten i de romantiska texterna, och den skiljer sig från hur exempelvis Lacan skiljer på den Andre som radikal alteritet, respektive det imaginäras *l’autre* [den andre]. Snarare kan mitt växlande mellan den Andra/den andra förstås dels utifrån en kontinentalfilosofisk tradition där den Andra används i vid mening som den för jaget främmande, dels utifrån Winnicott och Jessica Benjamins tal om ”the other” som det andra mänskliga subjekt som jaget förhåller sig till i leken.[98]

Det förekommer också en rad olika begrepp med anknytning till subjektivitet; jaget, egot, diktarjaget, och självet, i avhandlingen. Dessa är delvis överlappande, men skiljer sig också åt, och jag har använt dem för att visa hur romantikerna frigör subjektiviteten från identiteten genom att förvandla

[97] Nilsson 2004, s. 80–89.
[98] Jag återkommer till detta i kapitel fem där jag refererar både till Lacans spegelstadiet och till Benjamins och Winnicotts lekteori.

den till poesi.[99] Med jaget och egot avses den enskilda individen, och diktarjaget är det skapande subjektet. Verksubjektet är det litterära verkets subjekt, det som integrerat sitt omedvetna, och hörs i sången, samt går i dialog med läsaren. Atterbom talar om det litterära verkets poetiska subjekt som ”självet”. Självet är också ett vanligt förekommande begrepp i anglosaxisk litteraturforskning, och det återfinns också hos Winnicott. Garber beskriver i *Self, Text, and Romantic Irony* (1988) hur det romantiska självet är ett görande, förbundet med texten och det litterära skapandet:

> A difficult, ambivalent attitude toward the self's autonomy is […] central to the romantic conception of what the self is and does. More specifically […] it is central to the question of how the selves that appear in texts gain their fullest being in and through the making of texts.[100]

Till sist: Inom språkfilosofisk ironiforskning finns det en omfattande diskussion om huruvida ironi är ett intentionsbundet fenomen eller ej.[101] Jag knyter inte an till den, och att fördjupa sig i den ligger bortom avhandlingens syfte, men för tydlighetens skull bör sägas att jag ser den romantiska ironin som en objektiv form i diktverket, som i mötet med läsaren blir till ett intersubjektivt mellanläge. Ironi är alltså en egenskap hos texten, som aktiveras vid läsningen. Som Lars Elleström skriver: ”Romantic irony is manifested in the work itself.”[102]

I detta skiljer sig min ironiförståelse från, eller är en förskjutning av perspektivet, jämfört med Paul de Mans, eller Linda Hutcheons ironi-definition i *Irony's Edge* (1994), där hon menar att ironi ”händer”, att det är läsaren som så att säga helt och hållet har ansvar för, och avgör om något är präglat av ironi.[103] Min betoning av den intersubjektiva sidan av ironin betyder dock inte att det nödvändigtvis måste ha varit den historiske personens, författaren Per Daniel Atterboms, medvetna intention att skriva romantisk-ironiska verk. Det romantisk-ironiska subjekt jag går i dialog med förnims som en form i texten, vilken ofta är formad av genrekrav och andra traditioner. Romantikerna visste också, att den författare som fullt ut söker ha kontroll över det märkligt obestämbara fenomenet ironi kommer själv att drabbas av den. I sin humoristiska form fungerar ironin som en glad överraskning.

---

[99] Se kapitel 2.
[100] Garber 1988b, s. ix.
[101] Se exempelvis Wimsatt och Beardsley 1954; Muecke 1970; Booth 1974; jfr Elleström 2002, s. 29 som skrivit om detta under rubriken ”Irony and the Problem of Intentionalism”.
[102] Elleström 2002, s. 36.
[103] Hutcheon 1994. De Man har kritiserats för att alltför ensidigt betona ironins splittrande, centrifugala dimension. För mer om det se Mellor 1980, s. 219–220.

Avhandlingens disposition

I Friedrich Schlegels 238:e Athenäumsfragment beskrivs hur ironins rörelse i den romantiska transcendentalpoesin skiftar skepnad via genre: ”Den börjar som satir med den absoluta skillnaden mellan ideal och realitet, svävar som elegi i mitten, och slutar i idyllens förening av [ideal och realitet]”.[104] Ironins kontrastverkan mellan ideal och verklighet tar sig alltså olika uttryck, från satir via tragedi till idyllens humor, och jag har sökt följa denna rörelse i Atterboms författarskap – först i hans metapoetiska diktcykel *Blommorna*, sedan via satiren *Rimmarbandet*, tragedin *Lycksalighetens ö*, och den oavslutade, humoristiska idyllen *Fågel Blå* – för att se vilka olika former av subjektivitet som ironins skiftningar ger upphov till.

I kapitel två, ”Allvarslek på gränsen mellan estetik och etik. Om Schlegels romantiska ironi och Atterboms syn på ironi och humor”, presenterar jag först Schlegels romantiska ironi och hur den är en vidareutveckling och kritisk nyansering av Fichtes subjektiva idealism. Jag tar också upp den moderna receptionen av ironin, från Kierkegaards Hegel-influerade kritik, via senare tiders mer positiva omdömen, fram till Deleuzes ironikritiska humorbegrepp. I diskussionen för och emot ironi ansluter jag mig till Manfred Franks och Gary Handwerks syn på den romantiska ironin som ett paradoxalt, intersubjektivt fenomen, något som frigör subjektiviteten från identitetstvång och patriarkala begärsstrukturer, snarare än en självcentrerad, amoralisk esteticism.

I kapitlets andra del, ”’[H]ugskott, luftsprång och vilda bizarrerier’ – Om Atterboms syn på ironi och humor”, tar jag upp hur Atterbom ser ironin som nära förbunden med dramatiken; ironin är för honom glappet i teaterguden Dionysos mask. Då vemod, eller en elegisk sinnesstämning, tillförs, övergår ironins tankemässiga reflexionsrörelse i känslosam humor. Jag jämför med Jean Pauls humorbegrepp och kommenterar hur Jean Pauls humor förhåller sig till Schlegels ironi, samt tar upp hur Kierkegaard såg på skillnaden mellan ironi och humor. Vidare tar jag upp C. J. L. Almqvists syn på ironi och humor och visar på likheterna mellan hans och Atterboms ironi- och humorförståelse. Slutligen tolkar jag Atterboms könande av ironin som ett specifikt manligt fenomen, med hjälp av Julia Kristevas begrepp symboliskt och semiotiskt språk.

Kapitel tre, ”Romantikerns mask. Metafiktion, androgynitet och femininitet i förvandling i *Blommorna*”, är ett försök att läsa Atterboms tidiga diktcykel *Blommorna* (1812) som ett psyke i förvandling. Det handlar dels om den romantiska maskuliniteten som skådespel, präglat av dionysisk androgynitet och metapoetisk lek med identitet, men det handlar lika mycket

[104] ”Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder.” Athenäumsfragment 238 är förhållandevis långt; den passage jag refererar ovan återfinns i fragmentets början. *KFSA*, II, s. 204.

om att lyssna på vad den feminina andra har att säga. Jag relaterar här till en feministisk diskussion om hur blomsymbolik använts för att gestalta paralleller mellan kärlek och konstnärligt skapande, och ser hur flera av blommorna görs till medskapande, jämställda konstnärsjag. I ansatsen att nyansera och visa på motsägelsefullheten i det manliga romantisk-ironiska subjektet knyter jag an till queerteori och en diskussion om Schlegels ironi som androgyn. Kapitlet fungerar som en introduktion till genomgående teman i det Atterbomska författarskapet, som återkommer också i de senare sagospelen.

Kapitel fyra, ”Satirens kluvna jag: herre-slav-dialektik och bortträngda kvinnliga grotesker i *Rimmarbandet*”, är en jämförande läsning av Atterboms satir *Rimmarbandet* (1810) och Ludwig Tiecks litteratursatir *Der Gestiefelte Kater* (1797). Tiecks pjäs är typexemplet framför andra på romantisk ironi, och tjänade som förebild åt Atterboms satir. Satirens ironi slår hål på ett rådande förljuget tillstånd. Den visar på den rådande kulturens konstlade teatralitet och homosociala misogyni med hjälp av teatern-i-teatern och den kvinnliga grotesken som motiv. Jag diskuterar detta med hjälp av Bachtins karnevaliska groteskbegrepp och Kristevas diskussion om det abjekta.

I sitt kritiska negerande av det rådande intar satirikern ett svartvitt dualistiskt synsätt. För att visa på satirens polarisering mellan kritiserande subjekt och kritiserat objekt, samt desillusioneringen som följer på satirikerns seger över sin motståndare, knyter jag an till Jessica Benjamins tolkning av Hegels herre-slav-dialektik, och Kierkegaards och David Foster Wallaces kritik av ironin. Först då satirens ironi slår tillbaka på satirikern själv finns en öppning för verklig förändring. Det syns i hur Atterbom gör den kvinnliga grotesken Sysis till systerlig dubbelgångare åt den idealiserade Poesigudinnan. Jag analyserar detta med hjälp av Mary Russos feministiska teori om den kvinnliga grotesken.

I kapitel fem, ”Tragedins ironi i *Lycksalighetens ö* – upprepningens förnyelse” läser jag Atterboms mest centrala verk *Lycksalighetens ö* (1824–1827) som ett metafiktivt *läs*drama, och en iscensättning av en sorge- och skrivprocess, som återupprepas, förnyas och förändras, vid varje läsning av verket. Jag följer den romantiska ironins dialektik, leken, det omedvetna, och den subjektkritiska brottningen med kön i sagospelet. På ett plan är det en oidipal tragedi och en bearbetning av ett moderskomplex som iscensätts; här relaterar jag till Freuds beskrivning av sorgeprocessen som en dialektik mellan idealisering och aggression.

Men det finns också en skapande sida av riddaren Astolfs tragiska, metafiktiva resa till lycksalighetsön, som jag undersöker med hjälp av Lacans teori om spegelstadiet, samt Jessica Benjamins och Winnicotts teori om hur leken, och det konstnärliga skapandet kan fungera som en omformulering av modersrelationen som frigör psyket från sorg. Genom att erkänna och bearbeta dissonanser i modersrelationen, och genom att använda sig av ironi och teaterlek, kastar sagospelet om könsbundna subjekts- och objekts-polariteter,

så att en frigörelse sker från den patriarkala tragedi som på ett plan också reproduceras. Detta avspeglas i hur bilden av modern och barnet skiftar skepnad genom verket – från den stelnat, tragiska Niobe vars barn är döda, till den sjungande modern Malvina och glödande morgonstjärnan Felicia som i slutscenen förenas med sitt barn. Mor-barn-relationen blir en bild för förnyelsen, skapelsen av verket – det verk, som författaren då han kommer till sans igen i dramats epilog, finner i sin hand.

I kapitel sex, ”Idyllens humor och *Fågel Blå*s förvandlingar: fragment – utkast – *non finito”*, läser jag de olika versionerna av Atterboms sagospel *Fågel Blå*: ett dramatiskt fragment från 1814, ett prosautkast från 1818, och en senare, oavslutad version, ett *non finito*, postumt publicerad 1858, som en skepnadsskiftande hybrid, och oavslutad, reparativ skapandeprocess, ännu i vardande. Utifrån Agneta Rehal-Johanssons begrepp ”karnevalisk idyll”, ett litterärt verk där idyllens sprickor banar väg för en reparativ process, har jag tagit fasta på hur *Fågel Blå* iscensätter en karnevalisk idyll och själslig, reparativ process på flera plan. Detta sker dels inom ramen för sagan, där ett tillstånd av splittring (en inspärrad flicka, en till fågel förvandlad prins) övervinns, samtidigt som den i verket inskrivne diktaren Deolätus försonas med sig själv och sin inre furie, den karismatiska, demoniska Sibylla, diktarens kvinnliga dubbelgångare och destruktiva författar-alter ego. Det sker dels också i själva den splittrade fragmentformen, där de olika delarna, fragment, utkast och *non finito*, sammanfogas av läsningen.

I spänningen mellan de olika versionerna framträder ett slags rörelse: en dynamisk omvandling av sagostoffet, där de olika versionerna blir etapper som ger relief åt och animerar den konstnärliga processen. Det tidiga fragmentet präglas av ett vemodigt tillbakablickande på en svunnen, naiv idyll, som via humorns perspektivskifte och teatral rollspelslek i prosautkastet övergår i ett bejakande av kärleken som ett görande, som något man gör. Den sena versionens *non finito*-slut lämnar verket öppet, på en gång fryst i det nu då det skrevs, och vänt ut mot oändligheten. Den reparativa processen förläggs därmed även till ett metaplan, där läsaren aktiveras och tvingas gå från att ha varit passivt receptiv till att bli ett medskapande subjekt i sammanfogandet av de spridda delarna av *Fågel Blå*.

2. Allvarslek på gränsen mellan estetik och etik. Om Schlegels romantiska ironi och Atterboms syn på ironi och humor

> ”Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen.”
> ”Ironin är absolut ingenting att skoja med.”[1]

Yttrandet är Friedrich Schlegels (1772–1829) och i den svenska översättningen framträder en dubbeltydighet som Schlegel nog skulle ha uppskattat. Att ironin är ”absolut ingenting att skoja med” kan ju förutom att ironin är på allvar också tolkas som att den är ”absolut ingenting” – det absoluta intet – att just skoja med. Citatet är hämtat från essän ”Über die Unverständlichkeit” [Om Obegripligheten] från år 1800, där Schlegel reflekterar över om det alls är möjligt att försöka definiera och beskriva begreppet ironi. Ironin är måhända en allvarsam lek, och inget att skämta alltför lättvindigt med, men samtidigt verkar den lika omöjlig att förhålla sig konsekvent seriöst till. Efter att ha fördjupat sig i akademisk klassificering av olika former av ironier: grova och fina ironier, extrafina ironier, dramatiska och dubbla ironier kommer Schlegel slutligen fram till ”ironins ironi”, den som drabbar alla som någonsin försökt säga något om ironi:

> Men vad vi här närmast vill förstå med ironins ironi, är något som uppstår på mer än ett sätt. När man talar om ironi utan ironi […] när man talar med ironi om en ironi utan att märka att man samtidigt befinner sig i en annan mycket mera påfallande ironi; när man inte kan hitta ut igen ur ironin, vilket tycks vara fallet i detta försök över oförståeligheten […] när ironin blir vild och inte längre låter sig styras.[2]

[1] *KFSA*, II, s. 370. Den svenska översättningen återfinns i Schlegel [1800] 1992, s. 25. Dubbeltydigheten i den svenska översättningen finns alltså inte i originalversionen. *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* refereras genomgående till som *KFSA*, och återfinns i litteraturföreckningen under Schlegel.

[2] Schlegel [1800] 1992, s. 25. *KFSA*, II, s. 369: ”Ironie der Ironie […] entsteht auf mehr als einem Wege. Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet […] wenn man mit Ironie von einer Ironie redet, ohne zu merken, daβ man sich zu eben der Zeit in einer andren viel auffallenderen Ironie befindet; wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann […] wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren läβt.”

”Vilka gudar skall nu rädda oss från all denna ironi?” utbrister han sedan.[3] Søren Kierkegaard menar i sin avhandling *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (1841) att ironin, i vild och tygellös frihet, snor runt ”som en Leviathan i Havet”.[4] Leviathan, det bibliska sjöodjuret, får ofta symbolisera Satan, kaos och en opposition mot Gud, men på ett mer generellt plan också ämnen som helt enkelt är stora och därmed svårgreppade.[5]

Och visst är ironi ett svårfångat begrepp. I *Fictions of Romantic Irony* (1984) inleder Lilian Furst med kapitelrubriken ”Beware of Irony”, där hon ger en av sina många föregångare inom den litteraturvetenskapliga ironiforskningen rätt i att ”[i]rony is one of those words, like love, which are best not talked about if they are to retain any force of meaning”.[6] Samtidigt ligger ironins romantiska kraft kanske just i själva obegripliggörandet, i att den underminerar traditionella föreställningar om vad ”mening” egentligen innebär? Schlegel formulerar sig också indirekt och medvetet motsägelsefullt om ironin, i de fragment där han skriver om ironi, vilka återfinns framför allt i tidskriften *Athenäum* (1798–1800).[7]

Jag ska strax komma in på Schlegels och Atterboms romantiska ironi, men ska först ge en kort, översiktlig sammanfattning av hur ironibegreppet varierat historiskt, och vad som kännetecknar ironi på ett mer allmänt plan. Den gängse, vardagliga förståelsen av ironi är att säga en sak samtidigt som man med minspel, kroppsspråk eller hänvisning till omständigheterna gör klart att man egentligen menar det motsatta – exempelvis ”Vilket härligt väder!” medan man fäller upp kragen och drar kappan tätare omkring sig i snöstormen.

Detta sätt att tala behandlades inom den antika retoriken.[8] Hos Quintilianus (35–100 e. Kr.) finns ironin beskriven som en trop som får oss att uppfatta ”the opposite of what is actually said”, och i vars figurativa form talaren förklär ”his entire meaning, the disguise being apparent rather than confessed”.[9] Som trop är ironins konflikt rent språklig, säger Quintilianus, me-

[3] Schlegel [1800] 1992, s. 25. *KFSA*, II, s. 370: ”Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können?”
[4] Kierkegaard [1841] 1994, s. 292. Med hänvisning till Psaltaren 104: 26.
[5] I *Svenska Akademiens Ordbok* står: ”benämning på ngt ofantligt stort, i vatten levande djur; i vissa bibelställen sannol. åsyftande krokodilen, i andra en ringlande orm, i andra åter en flerhövdad drake”, med hänvisning till Job 40:20 samt Jesaja 27:1 samt nämns också att Leviathan används som synonym för djävulen, satan.
[6] Furst 1984, s. 1, med hänvisning till Trilling 1971, s. 120.
[7] Se exempelvis Gurewitch 2002, s. viii som menar att ”Schlegel’s provocative assertions about irony […] are extraordinarily, and at times mystifyingly capacious. […] [R]omantic irony has so comprehensive an embrace that it cannot possibly be boiled down to a lucid, simplified interpretation.”
[8] I *Bonniers Svenska Ordbok* (1998) definieras ironi som ”det att säga en sak och samtidigt antyda att man menar motsatsen”, och i *Svenska Akademines Ordlista* (1998): ”klander eller förlöjligande under skenbart beröm”.
[9] Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes*, vol. III, Book IX, II.44–46.

dan den i sin figurativa form får en mer vidsträckt innebörd; ”a man’s whole life may be coloured with irony, as was the case with Socrates”.[10]

Det leder osökt vidare till den sokratiska ironin som brukar beskrivas som en filosofisk metod för att söka sanning. Med sokratisk ironi åsyftas Sokrates attityd gentemot sina samtalspartners i Platons dialoger och den innebär att spela ner sitt eget kunnande genom förställt naiva frågor. Sokrates sätt att halvt skämtsamt, halvt allvarligt inta en frågande (och ifrågasättande) roll och position var ett didaktiskt förhållningssätt med syfte att vägleda motpartens tankar genom de svar som frågorna ledde fram till. I och med att varje svar undermineras och upplöses till förmån för nya frågor och ställningstaganden skapar denna ironi en dialektik mellan olika ståndpunkter, och är därmed att betrakta som en form av uppmuntran till rörelse i tänkandet hos den som försöker lära sig. Kierkegaard beskriver Sokrates frågande ironi som en undervisningsmetod, varmed studenten hjälps ”til en aandelig Forløsning”, och den sokratiska ironin har därför med ”[*s*]*ubjektivitetens* […] [*f*]*rihed*” att göra.[11] Den kan sägas avgränsa och definiera subjektet, och ger form åt reflektionen med sin dialektiska, negativa karaktär.

Dramatisk, eller tragisk, ödesironi är ytterligare ett slags ironi.[12] Den uppstår då publiken vet mer om omständigheterna än rollfiguren i en pjäs, och därför förstår att denne, genom sitt handlande, går mot sin undergång. Det kan också vara att publiken uppfattar en ödesmättad bibetydelse i rollfigurens repliker, som denna själv är omedveten om. Det mest kända exemplet är Sofokles *Kung Oidipus*, men liknande tragiskt ironiska öden förekommer på många håll i teaterhistorien. Denna typ av ironi kan sägas illustrera hur människans handlingar ofta får oförutsedda konsekvenser.[13]

I medeltids- och renässanslitteraturen brukar Chaucer, Shakespeare, Cervantes och Ariosto lyftas fram som författare vars verk genomsyras av självreflexiv lek med parallella fiktionsnivåer på ett vis som inspirerat och föregriper romantikernas metafiktiva ironi.[14] Hos 1700-talssatiriker som Voltaire, Jonathan Swift och Anna-Maria Lenngren användes ironin i mer samhällskritiskt och moraliskt syfte. Deras upplysta, implicita kritik mot hyckleri

[10] Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes*, vol. III, Book IX, II.44–46.
[11] Kierkegaard [1841] 1994, s. 219, 236.
[12] Den brukar härledas till Connop Thirlwalls uppsats ”On the Irony of Sophocles” från 1833, men som Elleström påpekat talar Thirlwall främst om ”tragisk ironi” och ”ödesironi”. Det är enligt Elleström först på 1900-talet som dramatisk ironi får den betydelse vi lägger in i ordet idag. Se Elleström 2002, s. 20.
[13] Colebrook 2004, s. 13–15; Dane 1991, s. 121–134.
[14] Under rubriken ”Techniken der Romantischen Ironie vor der Romantik” tar Behler 1972, s. 48–53 upp hur bland annat *Don Quijote*, Shakespeares narrfigurer, *Canterbury Tales* och *Orlando Furioso* utgör litterära förebilder till den romantiska ironin. För mer om ironi i medeltids- och renässanslitteraturen se Knox 1989.

och förtryck i den rådande samhällsordningen blev desto mer slagkraftig i sin indirekta, ironiska och subtila form.[15]

Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795–1796) och Lawrence Sternes humoristiska *The Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman* (1759) är romaner vars självreflexivt ironiska berättarstil brukar framhållas som viktiga inspirationskällor till romantikens ironi.[16] Vid sidan av de romantiska tänkare jag ska fördjupa mig i här, har förstås också en mängd olika 1800-talsförfattare bidragit till den etablerade bilden av romantisk ironi, från Ludwig Tieck, E. T. A. Hoffmann, Lord Byron och Germaine de Staël till Jane Austen, C. J. L. Almqvist och Heinrich Heine, för att nämna några. I *Irony and the Discourse of Modernity* (1990) tecknar Ernst Behler romantikens ironi som en tradition av modernitetskritik, från Schlegel via Nietzsche till Derrida. Enligt Behler handlar ironin i denna tradition om det moderna subjektets självkritik; en kritik av en modernitet som saknar självkritik och som inte ser bristerna i nuet och den egna positionen.[17]

I vid bemärkelse är ironi ett sätt att utnyttja att språket – och vad vi påstår och skapar med hjälp av det – inte har en entydig, direkt relation till någon bakomliggande verklighet (eller intention). Tecknet är inte alltid säkert och stabilt i sitt betecknande. Språket bär på en inneboende negativitet, vilket i existentiell bemärkelse medför tvivel och osäkerhet på om det finns någon bakomliggande mening, sanning eller Gud i tillvaron överhuvudtaget. Ironi har också beskrivits som den moderna 1900-talsmänniskans själssjukdom.[18] I sin extrema form övergår den i nihilistisk tomhet och destruktivitet. Den blir, för att citera Paul de Man, ”unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness”.[19] Ironin skiftar skepnad genom historien, den är på en gång undflyende och omöjlig att helt bli kvitt.

På 1940-talet tog nykritikerna och Cleanth Brooks fasta på ironin som ett litteraturkritiskt begrepp och en specifikt litterär kvalitet förbunden med paradox och tvetydighet.[20] På 1990-talet talades det om ”den ironiska generationen”, och den dåtida postmoderna litteraturen och filosofin beskrev i stort sett hela tillvaron som bestående av lösryckta citat, pastischer och ett ifrågasättande av sanning, autenticitet och språklig stabilitet.[21] Under de sen-

[15] Om 1700-talssatirens ironi se exempelvis Weinbrot 1988; Elleström 2005, s. 17–51; 87–106; Colebrook 2004, s. 80–89.
[16] Behler 1972, s. 42–43, 46–47.
[17] Behler 1990, s. 59.
[18] Glicksberg 1969, s. 3. Glicksberg lyfter fram ett citat av den ryske poeten Aleksandr Blok som i översättning lyder: ”All the most lively and sensitive children of our century are stricken by a disease […] of the soul […] called ’irony.’”
[19] de Man [1971] 1983, s. 215.
[20] Brooks 1949. För mer om Brooks och nykritikens ironi, se Dane 1991, s. 149–158.
[21] Uttrycket ”den ironiska generationen” är journalisten Jan Gradvalls översättning av termen ”Generation X” som blev populär via Douglas Couplands roman *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991). Linda Hutcheon har i ett flertal böcker diskuterat hur den postmoderna kulturen präglas av ironi. Se Hutcheon 1988; Hutcheon 1989; Hutcheon 1994. Jfr även Colebrook 2004, som i sin diskussion om den postmoderna ironin tar upp bland andra

aste decennnierna har det, vilket togs upp i inledningskapitlet, med jämna mellanrum tillkommit nya studier som på olika vis intresserat sig för parallellerna mellan romantikens ironi och postmodern konst och litteratur, samt ironins koppling till poststrukturalistisk filosofi och psykoanalys.[22] Gary Handwerk har visat hur den romantiska ironin föregriper Lacans psykoanalys, Gail Newman har läst Novalis med D. W. Winnicott, och ironin har relaterats till psykets kluvenhet i medvetet och omedvetet, samt till olika former av double-bind-tillstånd – kort sagt alla sådana mänskliga reaktioner som gör oss till mångskiftande och komplexa, motsägelsefulla varelser.[23]

Återkommande tar ironin fasta på instabiliteten mellan språk och liv; den ger ironikern lek- och spelutrymme att förändra. Glappet mellan tecken och betecknat, kontrasten mellan utsägelse och kontext, blir ett slags kritisk hävkraft för att frigöra sig ifrån, eller dekonstruera, det rådande. Språkfilosofiskt inriktade ironiforskare som Douglas C. Muecke och Daniel O. Nathan menar att ironi uppstår när en formulerings relation till det omgivande, till sin kontext, skaver eller blir absurd. Ett yttrande blir ironiskt *i relation till* något, ett sammanhang i *diskrepans* med den ironiska utsagan.[24] Som språkligt uttryck är ironin också förbunden med upprepningens förmåga att förändra genom att utsagan flyttas ur en kontext och in i en ny.[25] Romantikens ironi leker med relationen mellan fantasi och verklighet. Den gör litteraturen till mer än enbart kommunikation och förmedlande av budskap. Litteraturen är inte bara en effekt, och mimetisk representation, av liv. Den är också något som, i all sin fantasifullhet, problematiserar, påverkar och producerar verklighet.

Ironins skiftningar i den tyska idealismen. Fichtes absoluta ego som ett jagande efter vind

Efter upplysningen och franska revolutionen växer det fram en förnyad syn på det mänskliga subjektet i den västerländska tanketraditionen. Frågan om det autonoma, självbestämmande subjektet – hur det står i förbindelse med sin omgivning och med sig självt – är central i såväl Kants som Fichtes filosofi, och kommer att prägla romantikens tänkande och konstnärliga skapande. I *Kritik der Urteilskraft* (1790) diskuterar Kant reflektionen som förut-

Judith Butler, Derrida, de Man, Richard Rorty, Hutcheon, Angela Carter och Andrea Dworkin. Se Colebrook 2004, s. 95–98, 101–110, 126–130, 153–160, 164–176.

[22] Newmark 2012; Arvidsson 2008; Quendler 2001; Jansson 1996; Finlay 1988; Handwerk 1985.

[23] Handwerk 1985; Newman 1997; Stringfellow 1994; Breuer 1980.

[24] Muecke 1970, s. 37; Nathan 1982, s. 249.

[25] Dan Sperber och Deirdre Wilson har visat hur ironi ofta bygger på att ett tidigare yttrande citeras, så att upprepningen av utsagan förskjuter den ursprungliga innebörden och skänker den ny mening. De exemplifierar med Mr Darcys och Elizabeth Bennets ordväxlingar i Jane Austens *Pride and Prejudice*, där denna slags ironi ofta används. Se Sperber och Wilson 1981, s. 295–318.

sättning för omdömet, det vill säga omöjligheten av ett pre-reflexivt medvetande, vilket Fichte sedan bygger vidare på, bland annat i *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794–95).

Friedrich Schlegel inspireras av Fichtes tänkande; vid sidan av franska revolutionen och Goethes bildningsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* menar han att Fichtes filosofi är en av 1700-talets tre största händelser.[26] Anledningen är att Fichte gör självreflektionen till konst. Fichtes tänkande kretsar kring subjektivitetens dilemma, huruvida det finns någon korrespondens mellan representation och verklighet, och om längtan efter det Absoluta kan förenas med kravet på individens absoluta frihet.[27] Det här är frågor som också Atterbom brottas med, och de är typiska för den romantiska dikten. Schlegels ironi brukar ses som en reaktion på och utveckling av Fichtes tankegångar – så för att förstå den romantiska ironins koppling till subjektivitet och självmedvetande, måste man ta vägen över Fichte. Som Paul de Man formulerade det i en av sina föreläsningar; ”if you want to get into Schlegel, it is necessary to have some contact with Fichte, and I will have to talk for a moment (I’m sorry) about Fichte and do some exposition on that”.[28]

Fichte kallas ibland för självets filosof, och första inledningen till vetenskapsläran börjar just med uppmaningen: ”Giv akt på dig själv: vänd din blick bort från allt som omger dig och rikta den in i dig själv; det är den första fordran, som filosofen ställer på sin ämnessven. Det är icke fråga om något, som är utanför dig, utan helt enkelt om dig själv.”[29] Självupptaget, kan tyckas, men Fichtes utläggningar rör just hur subjektiviteten låser självmedvetandet i en dialektisk cirkel, en cirkel som senare också har tolkats som nerven och motorn i Schlegels ironibegrepp.[30] Men även om Schlegels ironi delvis bygger på Fichtes självreflexiva ego, är den samtidigt också, som jag ska visa, en reaktion på, och kritik av, detsamma.

All reflektion skapar distans mellan det tänkande och det tänkta. Den som tänker på sig själv splittras i en subjekt- och en objektdel – ett tänkande jag och en tänkt självbild. Det innebär att självförståelse bygger på en kluven oförenlighet. Precis som man aldrig kan förenas med sin spegelvända bild är ett reflekterande medvetande alltid splittrat i två. Fichte talar om jaget som en kombination av tänkande och tänkt, jaget är både *aktivitet* och objekt ”ty jag är ursprungligen varken det reflekterande, eller det reflekterade […] utan jag är båda i förening”.[31] Jaget beskrivs av Fichte som en handling, det vi gör då vi språkligt bestämmer, eller ”sätter” oss själva.

---

[26] *KFSA*, II, s. 198.
[27] Beiser 2002, s. 223–239. Aspelin [1958] 1990, s. 184ff.
[28] de Man 1996, s. 172.
[29] Fichte [1793–1795] [1926] 1987, s. 21. Sv. övers. Olof Rabenius.
[30] Frank [1972] 1990, s. 26 samt Behler 1972, s. 87.
[31] ”denn ich bin ursprünglich weder das Reflectierende, noch das Reflectierte […] sondern ich bin beides in seiner Vereinigung”. Citerat från Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 46, som hänvisar till Fichte, ”Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre”, *Werke* I, 1 (Leipzig, 1924), s. 489.

Fichte konstaterar att medvetenhet om det egna medvetandet inte kan vara något annat än ren aktivitet, en oändlig strävan.[32] Jag = jag, skriver han.[33] Jaget ”existerar” endast i och med denna akt, varigenom det ”sätter sig självt”.[34] Men reflektion som aktivitet kräver ett objekt, något eller någon att tänka på.[35] Och när jaget sätter sig självt drar det upp en gräns, det skiljer ut och avgränsar sig självt från allt det som är icke-jag.[36] ”Icke-jag ≠ Jag”, skriver Fichte.[37] Men skiljetecknet ”skilt från” (≠), skillnaden mellan icke-jag och jag, är också en form av samband. Den här relationen mellan jag och icke-jag hos Fichte brukar kallas för egots transcendentala punkt.[38] Manfred Frank har beskrivit denna punkt som ett slags växelspel, där jaget sätter sig självt, för att sedan träda tillbaka, in i sig självt.[39] Medvetandet är på så vis en dialektisk, cirklande aktivitet hos Fichte. Behler citerar hur Fichtes strävande jag består av både en centrifugal och en centripetal rörelse.[40]

Detta cirklande utgör det absoluta, fria jagets rörelse, där det hela tiden sätter sig självt, för att sedan överskrida och förneka varje fastställd identitet.[41] Georges Poulet, som i *Les métamorphoses du cercle* (1961) skriver om cirklar i filosofin och litteraturen, menar att Fichte med sin transcendentala punkt visar den mänskliga frihetens egentliga gestalt. En punkt har ingen riktning, skriver Poulet, den innesluter alla möjliga riktningar. Den är den oändliga möjligheten att handla. Fichtes fria människa formar makrokosmos efter sin egen bild. Jaget tvingar sig på icke-jaget. Det perifera måste underordna sig medelpunktens herravälde.[42]

Det finns alltså en maktaspekt i Fichte-jagets frihetsanspråk. Gail Newman menar att ”the Fichtean Ego is essentially driven by a need for repression of the otherness outside and within itself”.[43] Att definiera den andra som icke-jag, blir ett relaterande präglat av ett slags ”du-är-som-jag-fast-tvärtom”-våld mot allt som är annorlunda eller suddigt obegripligt i omgivningen.

Cecilia Sjöholm beskriver, med stöd hos de Man, det romantiska, Fichte-influerade, litterära subjektet som ”spekulärt”, en term hon använder för att beteckna ”det litterära subjekt som använder texten som ett medium för

[32] Beiser 2002, s. 234; Schäfer 2006, s. 19–39.
[33] Första grundsatsen ”Ich = Ich”, återfinns i Fichte [1793–1795] 1965, I, 2, s. 257. Jfr även Schäfer 2006, s. 19– 53.
[34] Aspelin [1958] 1990, s. 188.
[35] Aspelin påpekar att oändlig aktivitet fordrar ett objekt för sitt handlande. Aspelin [1958] 1990, s. 189.
[36] Schäfer 2006 s. 54– 61; Rabenius [1926] 1987, s. 11–12.
[37]”Nicht-Ich ≠ Ich”, Fichte [1793–1795] 1965, I, 2, s. 266–267 samt Schäfer 2006, s. 54–61.
[38] Behler 1972, s. 86; Frank [1972] 1990, s. 22–26.
[39] Frank [1972] 1990, s. 23–25.
[40] Behler 1972, s. 86–87, med hänvisning till Fichte [1794] 1965, I, 2, s. 406.
[41] Frank [1972] 1990, s. 25 talar om reflexionens ”oändliga strävan” hos Fichte.
[42] Poulet [1961] 1985, s. 135.
[43] Newman 1997, s. 21. Hon talar också om ”a tendency toward violence” i Fichtes ego, som hon uppfattar som ”oppositional and colonialistic”.

självförståelse".[44] Hon relaterar till Luce Irigarays kritik av hur psykoanalysen och subjektsfilosofin historiskt utgått fallocentriskt från mannen och gjort kvinnan till den motsats och okända Andra som det manliga subjektet behöver för att upprätta sin egen spegelbild: "Den spekulära relationens paradox är att jaget ser sig självt samtidigt som den andre förblir okänd."[45] Den här kritiken av hur det spekulära subjektet styrs av "[v]iljan att upprätta identitet, att avfärda det heterogena, det olika" kan riktas mot Fichtes transcendenta ego.[46] Walter Benjamin menade att Fichte – för att garantera jagets autonomi – införlivar den avskilda delen, icke-jaget, i jaget. Att icke-jaget definieras utifrån den egna tankeverksamheten innebär att jaget görs till utgångspunkt för tänkandet.[47] Fichte erkänner förvisso subjektets beroende av sin omvärld, och han förespråkar jämvikt mellan jaget och den andra, men subjektet är grunden, utgångspunkten, i denna filosofi.[48]

Att avgränsandet av det enskilda, ändliga jaget också bestämmer dess motsats får till följd att det Absoluta/oändliga bestäms från en ändlig position. Och då det absoluta bestäms eller införlivas av ett ändligt jag så reduceras det lätt till ett intet – det oändliga kan inte fattas eller inkorporeras av ett ändligt väsen utan att riskera att bli till brist och tomhet, ett ingenting. I Fichtes modell kan det Absoluta därför aldrig förnimmas annat än approximativt, som en upplevd längtan eller evig strävan efter något ogripbart. Motorn bakom Fichte-jagets oändliga cirklande är en brist som driver jaget att hela tiden sträva vidare och fylla den inre tomheten.[49]

Fichtes oändligt strävande jag kan därför jämföras med rastlösheten som finns inbyggd i det moderna konsumtionssamhället. Så fort ett begärt tillstånd uppnåtts, så fort man förenas med objektet, sina drömmars mål, vad det än må vara man identifierat sig med, och tänker sig ska kompensera för den egna bristfälligheten, så införlivas det begärligt främmande i den egna vanligheten, och kvar står jaget med samma otillräcklighet som förut. Det

---

[44] Sjöholm 1996, s. 22.
[45] Ibid. s. 23, 24. Med hänvisning till Irigarays *Speculum de l'autre femme* (1974).
[46] Ibid. s. 24.
[47] Benjamin [1920] 1974, s. 18–25. Winfried Menninghaus, som bygger vidare på Benjamin, påpekar att en oöverbryggbar klyfta är ett grunddrag i reflektionen för Fichte. Se Menninghaus 1987, s. 32–38. Beiser skriver också: "What is characteristic of [Fichte's] critical idealism is that it recognizes the *interdependence* of both the subject and object, the ego and the non-ego." Se Beiser 2002, s. 226.
[48] Beiser 2002, s. 234–235 förklarar att även om Fichtes filosofi föregriper postmoderna uppfattningar om jaget som ett "görande", så är det anakronistiskt att läsa in relativism i den. Fichte är snarare "an heir of the Enlightenment than a forerunner of Schopenhauer or Nietzsche". Jfr även Fichte som skriver: "Das Ich sowohl, als das Nicht-Ich sind beides Produkte ursprünglicher Handlungen des Ich […] des Setzens des Ich durch sich selbst." [Jaget så väl som icke-jaget är båda produkter av jagets ursprungliga handling […] jagets sättande genom sig självt.] Fichte [1793 1795] 1965, I, 2, s. 269.
[49] Frank [1972] 1990, s. 25–26 uppmärksammar att strävan hos Fichte är "mangelnd", alltså i brist, avsaknad, och att det strävande jaget hos Fichte beskrivs i termer av "Sehnen", "*Leere*, die Ausfüllung sucht" och "ewigen Mangel", alltså "längtan", "tomhet, som söker utfyllnad" och "evig brist". Se Frank [1972] 1990, s. 39.

enda som återstår är att upprepa processen på nytt, i ett nytt jagande, återigen efter vind.

Det Fichte beskriver är den filosofiska motorn i den romantiska oändlighetslängtan, och likheterna mellan Fichtes idealistiska jag och subjektsuppfattningen i den västerländska kapitalismen är uppenbara. Jochen Hörisch menar att romantikerna redan på sin tid anade detta, och att de därför, precis som senare Adorno, sökte befria subjektiviteten från identitetskategorin, just för att de såg den nära förbindelsen mellan Fichtes absoluta ego och hur det ekonomiska systemet är grundat i en alienerande substituerbarhet.[50]

Mitt emellan, både-och. Schlegels romantiska ironi som ett sökande efter själv

Schlegel (och även Novalis) reagerar på Fichtes cirkelresonemang – de tar fasta på att oändlig strävan är en strävan som aldrig uppnår sitt mål – och Schlegel konstaterar att subjektets absoluta frihet är en chimär, dess baksida total ofrihet: ”*Fichte* ist im Ganzen durchaus *nicht* frei.” [Fichte är i sin helhet inte alls fri.][51] Schlegels ironi kan alltså tolkas som en uppgörelse med Fichtes självcentrering, ett sätt att luckra upp premisserna för ett ego som sitter fast i självrepresentationens alltför slutna cirklar. Samtidigt kan man inte säga att Schlegel enbart kritiserar och frångår Fichte. Fichtes attraktionskraft för romantikerna ligger just i strävan att försöka förena en uppgång i det Absoluta med subjektets frihet.

Den romantiska ironins dialektik knyter an till, och blir i viss mån ett gestaltande av, Fichtes cirklande ego, ständigt fast i att skapa sig själv via yttre objekt eller spegelbilder.[52] Men även om Schlegel inspireras av Fichte så har han också invändningar. Invändningarna handlar bland annat om att ett av jaget tänkt jag aldrig kan utgöra en grund för något absolut. Det är inte Gud, bara ”jagheten” som nås på denna väg, skriver Schlegel.[53] Han vill därför se det som att jaget *söker* sig självt istället för sätter sig självt. Jaget är inte, som hos Fichte, identiskt med sig självt, det är inte jag = jag, utan jag < jag, menar Schlegel.[54] Han betonar därmed sökandet och skillnaden både *inom* subjektet och i relation till den andra. Jaget är aldrig bara identitet, eller en slu-

[50] Hörisch 1979, s. 405.
[51] *KFSA*, XVIII, s. 248.
[52] Behler menar till exempel att Fichtes transcendentala punkt utgör nerven i Schlegels ironi. Behler 1972, s. 86.
[53] Frank [1972] 1990, s. 56 tar upp Schlegels Fichte-kritik: ”Ein von Ich Gedachtes kann nicht zugleich der Grund der Ichheit sein.” [Det av jaget tänkta kan inte samtidigt vara jagets grund.] Han citerar Schlegel: ”[*E]s ist immer nicht Gott, sondern nur die Ichheit*, welche man auf diesem Wege erreicht.” [Det är aldrig Gud, bara jagheten/subjektiviteten, man når på denna väg.] *KFSA*, XIX, nr. 120, s. 312.
[54] Frank [1972] 1990 s. 65 med hänvisning till *KFSA*, XIX, nr. 197, s. 22.

ten cirkel – där finns alltid också en dissonans och öppenhet mot något mer, det som är ogripbart, omedvetet och uteslutet.

Det är framför allt ett antal fragment från *Lyceums*- och *Athenäums*-tidskrifterna, samt delar av *Philosophische Lehrjahre* (1796–1806), som Friedrich Schlegel ägnar åt ironin, som han beskriver som ett sätt att i konsten söka, skapa och begränsa sitt själv. Han tar fasta på rörelsen i Fichtes självreflektion och frågan om hur man från en ändlig position kan formulera eller ana det oändliga. Men utöver dialektiken i Fichtes transcendentala subjekt inspireras Schlegel också av den sokratiska, dialektiska ironin, vars blandning av skämt och allvar han uppfattar som ett slags oscillerande som osäkrar all säkerhet varmed något kan fattas överhuvudtaget. En sådan ironi leder ofta till svindel och tvingar betraktaren att osäkert omvärdera vad som är vad: allvar eller skämt, verklighet och/eller fiktion, jag och du.[55]

Schlegel beskriver ironin som ett tillstånd av obestämbarhet, en svävande dubbelhet där gränserna suddats ut, samtidigt som motsatserna ändå fortsätter att existera parallellt. Lars Elleström har formulerat det som att ”both/and is the formula for Romantic irony rather than either/or”.[56] Det här osäkrandet, betonandet av ett dubbelsidigt både-och, samt ett upprätthållande av spänning kan tolkas som att det ena (subjektet) inte ges företräde framför det andra (objektet). Om det fanns en dold hierarki i hur Fichtes modell utgick ifrån jaget, så skulle man kunna säga att Schlegels ironi förskjuter tyngdpunkten till det ovissa, svävande mellanläget av subjekts-objektivitet som uppstår mellan jag och du, mellan fantasi och verklighet, eller mellan läsande/diktande subjekt och skapat verk.[57] Denna ironins tyngdpunktsförskjutning påverkar dynamiken och maktbalansen i hur subjektet avgränsas och tar form i förhållande till den Andra.

I Fichtes resonemang gjordes reflektionens transcendens till en punkt och en gräns, ett systematiserat utbyte mellan subjekt och objekt som återförde allt på jaget. Men istället för att, som Fichte, se jaget som strävan och självsättande aktivitet, kan ironin tolkas som själva det ambivalenta, svävande tillståndet mitt-emellan – det som varken är jag eller icke-jag utan just både-och.[58]

---

[55] I Lyceumsfragment nr 108 heter det att i den sokratiska ironin ”soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie enthält und erregt ein Gefühl von […] der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.” [ska allting vara skämt och allting allvar, allt trohjärtat öppet, och samtidigt djupt förställt. Den ska väcka en känsla av […] omöjligheten och nödvändigheten att fullkomligt förstå.] Och få en alltför harmonisk publik att tappa fattningen; ”bis sie schwindlicht werden, den Scherz grade für Ernst, und den Ernst für Scherz halten” [tills de drabbas av svindel, och tar skämtet på allvar, och allvaret på skämt]. *KFSA*, II, nr. 108, s. 160.

[56] Elleström 2002, s. 18.

[57] Raymond Immerwahr har i uppsatsen ”The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel’s Poetic Irony” (1951) argumenterat för att Schlegels ironi är just både objektiv och subjektiv. Immerwahr 1951, s. 191.

[58] Frank [1972] 1990, s. 63 lyfter fram Schlegels formulering “Das eigentlich Widersprechende in unserm Ich ist, daß wir uns zugleich endlich und unendlich fühlen.” [Det egentligt

Schlegel menar att ”F[ichte]s Agilität ist mehr eine mechanische als chemische” [”F[ichte] s rörlighet är mer en mekanisk än kemisk”], medan ironin är mer paradoxal.[59] Ingrid Strohschneider-Kohrs beskriver det som att dialektiken i Schlegels ironi måste ses som ett förhållande till självet präglat av paradox snarare än ett höjande över sig själv för att uppgå i någon enhetlig, ren, alltomfattande helhet.[60] Ironins form blir på så vis inte samma längtande strävan att införliva objektet och ”sätta” jaget som hos Fichte, utan snarare är Schlegels ironi ett gränsland av dubbelriktad, ömsesidig föränderlighet. Förskjutningen av perspektiv från Fichtes utgångspunkt i jaget, till ett intresse för detta svävande, dubbeltydiga mellanläge, kan tolkas som en frigörelse från ”viljan till likhet”, där subjektet assimilerar objektet, till ett mer öppet, och motsägelsefullt heterogent subjekt, som söker balansen i gemenskap med en likaså föränderlig andra.

I Athenäumsfragment 51 beskriver Schlegel den romantiska, ironiska reflektionsrörelsen som en pendling mellan affirmativt, entusiastiskt skapande av självet och skeptisk, kritisk självdestruktion; ”steter Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung” [upprepad växling mellan självskapande och självförintande].[61] Detta självskapande och självförintande är ett växelspel mellan ändligt och oändligt.[62] Å ena sidan avgränsar ironin det ändliga subjektet, för att å andra sidan överskrida gränsen. Förbundna med denna ironiska dialektik mellan skapande och förintande är också begreppen *Witz* och *Allegorie*.[63] Vitsen står för enhet, begränsning, immanens, splittring och nu. Den är affirmativ, men den kan också – vilket Lilian Munk Rösing visat, med hänvisning till Freud – tolkas som en form av lustfylld aggressionsutlevelse.[64] Allegorin å sin sida är förknippad med transcendens, historia, förening, melankoli och nostalgisk längtan.[65]

---

motsägelsefulla inom våra jag är, att vi känner oss på en gång ändliga och oändliga.] Se *KFSA*, XII, s. 334. Jfr även Frank 1989, s. 287–291. Jfr även Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 45.

[59] *KFSA*, XVIII, s. 38, ”Philosophische Fragmente Erste Epoche II, Geist der Fichtischen Wissenschaftslehre <1797–1798>”.

[60] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 48: I den konstnärliga reflexionen ”werden […] die integranten Teile zu einer Synthesis: einer Subjekt-Ojektivität zusammengenommen, – aber so, daß beide […] erkennbar nebeneinander erscheinen” [blir [...] de integrerade delarna till en syntes: en sammantagen subjektiv-objektivitet – men så, att båda [...] framträder urskiljbara bredvid varandra]. Jfr även Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 52–54, hennes diskussion om skillnaden mellan Schlegels ironi och Fichtes intellektuella åskådning mynnar ut i frågan: ”Poesie? – ”

[61] *KFSA* II, s. 172.

[62] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 39. Frank [1972] 1990, s. 42.

[63] Frank 1989, s. 380 sammanfattar det som att den romantiska ironin utgår från självets motsägelsefulla struktur, dess pendling mellan avgränsande ”Selbstschöpfung”, som förkroppsligas kontnärligt med *Witz*, och ”Selbstvernichtung”, som gestaltas med *Allegorie*, där självet transcenderar sitt avgränsade jag och syftar hän in i oändligheten.

[64] Munk Rösing diskuterar sambandet mellan vits, aggression och lust och jämför Schlegels *Witz* med Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [*Vitsen och dess förhållande till det omedvetna*] (1905). Se Rösing 2014, s. 45–56. Jfr Freud [1905] 1995.

[65] Frank [1972] 1990, s. 28–32.

Frank understryker att det ironin gestaltar med *Witz* och *Allegorie* är en rörelse som får själva motsatsrelationen mellan dessa två uttryck eller impulser att upphävas. Ironins dialektik mellan vitsens avgränsande immanens, och den transcendenta, längtansfyllt hänsyftande allegorin kan alltså sägas driva fram ett slags frigörelse- och förändringsprocess – den framvisar dessa två tillstånds orepresenterbara sammansmältning.[66] Sanne Elisa Grunnet har formulerat det som att Schlegel med sin ironi försökte riva lös anden från det begränsade jagets fixering vid att nå helhet.[67] Ironins frigörelseprocess kan därför tolkas som dialektik mellan idealisering och aggression gentemot den Andra/en idealiserad Modersfigur som subjektet konstituerar sig i relation till. Ur det perspektivet liknar ironins ambivalens hur en sörjande, skapande människa slits mellan fixering vid det som gått förlorat och ett behov av att destruera det – för att komma vidare.[68]

Pendlandet mellan å ena sidan den självskapande strävan att bli till som ett enhetligt jag via förening och likhet, och å andra sidan ett förintande, kritiskt avfärdande av detta behov utgör den svävande självreflektion som Walter Benjamin omskrivit som den romantiska poetikens fundament.[69] Kritiken – ironin – finns alltså immanent i verket som en inneboende reflektion och rörelse. Det Schlegel gör, enligt Benjamin, är att han skapar en teori om reflektionen som medium.[70] Ironin tar litterär form hos romantikerna som en dialektik i verkstrukturen, en i formen manifesterad reflektionsrörelse, där utsägelsepositionerna avgränsas och förintas genom att övergå i sin motsats. Ur detta pendlande mellan kontraster framträder efterhand ett slags svävande, godmodigt föränderlig skapar-ande; ”das Göttlich-Menschliche in der Poesie” [det gudomligt-mänskliga i poesin].[71]

I *Ideen* nr. 69 talar Schlegel om ironin som medvetenhet om alltings eviga föränderlighet och oändliga kaos.[72] Frank poängterar att ironin inte bara är en abstrakt, filosofisk teori om hur konsten indirekt gestaltar det Absoluta, utan lika mycket en stil och en inställning hos diktaren.[73] Han talar om en munterhet som svävar över dikten, en ande som går ned sig i diktverkets mörkaste djup och ändå samtidigt ”svävar nöjd och objektiv över alltihop”.[74] Ironin är

[66] Frank 1989, s. 380.
[67] Grunnet 1993, s. 58.
[68] I kapitel fem, om tragedins ironi, jämför jag dialektiken i Schelgels ironi med Freuds beskrivning av sorg och melankoli.
[69] Benjamin [1920] 1974, s. 26–40.
[70] Ibid. s. 62–72 om ”die Kunst als Reflexionsmedium” [konsten som reflexionsmedium]. Jfr även Menninghaus 1987.
[71] Frank 1989, s. 371.
[72] ”Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.”*KFSA*, II, s. 263.
[73] Frank 1989, s. 341.
[74] Frank citerar hur Tieck talar om en ”Äthergeist, der […] befriedigt und unbefangen über den Ganzen schwebt”. Ibid. s. 371.

en form och en stil, ”ett tal, som talar som om det inte talade, och som inte talar *så*, som ville det ge oss något att förstå”.[75]

Det romantisk-ironiska diktverket är självreflexivt; samtidigt som det framställer något, uppvisar det också sin egen tillblivelseprocess.[76] Det har parallella fiktionsnivåer: på ett plan berättar verket sin historia, samtidigt som det på metaplanet berättar berättelsen om berättandet av historien, en process som läsaren inbjuds att delta i och förnya. Reflexionen, metaplanet, blir ett slags föränderligt, intersubjektivt mellanläge där läsaren ingår och görs medveten om sin egen roll i dikten. I praktiken åstadkoms detta genom att konstbetraktandet, läsakten, fokuseras, i ett slags rollspelslek, där subjekts- och objekts-positioner i förhållandet mellan läsare, diktverk (och diktare) kastas om. På så vis utgör ironins självmedvetna reflexion, dess lek med relationen mellan text och läsare, ett slags ömsesidig och paradoxal domän i dikten. ”Ironie ist die Form des Paradoxen” [ironin är paradoxens form], skriver Schlegel.[77] För romantikerna är det paradoxala människans förhållande till det gudomliga, Absoluta.[78] Men i den romantiska ironins skiftningar går det att se hur det mänskliga subjektets transcendenta längtan efter en oåtkomligt upphöjd Gud övergår i ett mer levande mellanläge av rörlig, föränderlig ömsesidighet.

I och med att den romantiska reflexionen etablerar en dubbelhet, ett mellanläge av fantasi och verklighet mellan jaget och den Andra som det avgränsar sig emot, så kan en tredje princip sägas bryta in i dikotomin subjekt/objekt, eller jag/icke-jag. Därmed sluts inte självets cirklar i någon perfekt dualism eller införlivande utbytbarhet som hos Fichtes cirklande ego. Ironin rubbar jaget ur sin form och bana, den är lika mycket skillnad, som identitet, och dess paradoxala integrering av motsatser är ingen perfekt symmetri.

I *Gesprächs über die Poesie* kallar Schlegel ironin för ”Mittel zur Anschauung des Ganzen” [”medel för att se det hela”], men det betyder inte en harmoniskt enhetlig syntes utan istället just ett bejakande av subjektivitetens motstridiga, dynamiska heterogenitet, dess brokiga kaos.[79] Ironins reflexionsrörelse i konsten blir ett sätt att erfara det Absoluta, men endast *via negativa*, som spår av en levande, evigt förnyad ande.

I Athenäumsfragment 116 liknar Schlegel den romantiska diktens reflexionsrörelse, svävandet mitt-emellan subjekt och objekt, vid den oändliga

---

[75] ”Ironish wäre eine Rede, die spricht, als spräche sie nicht, und die *so* nicht spricht, als wolle sie uns etwas zu verstehen geben.” Ibid. s. 380.
[76] Strohschneider-Kohrs [1960] 2002, s. 70.
[77] *KFSA*, II, s. 153.
[78] Schlegel uttrycker sig kryptiskt om det paradoxala, bland annat sags paradoxen vara en ”exoterisch gemachtes *Esoterikon*”, ett slags symfilosofi. Se *KFSA* XVIII, nr. 896, s. 104.
[79] *KFSA*, II, s. 323. Citatet är från slutet av ett resonemang som inleds: ”Selbst in ganz populären Arten wie z.B. im Schauspiel, fodern wir Ironie” [Också i populära konstarter, som t ex teater, fordrar vi ironi] eftersom ironin som ligger i att uppleva livet som skådespel blir ”Mittel zur Anschauung des Ganzen“ [medel för att se det hela].

spiral av fördubblingar som snurrar fram då en spegel speglas i en annan spegel, och ”som i en ändlös rad av speglar mångdubbleras”.[80] Det gör den romantiska poesin till ”en progressiv universalpoesi” som ”fortfarande [är] i vardande; ja det är dess egentliga väsen, att den evigt bara kan bli, och aldrig fulländas”.[81] Spegelliknelsen fångar den romantiska självreflexionens simultana oändlighet och jagupplösning. I denna dialektik finns ingen absolut grund av autenticitet eller fastställt jag att utgå ifrån, och det finns heller inget slut på den romantiska litteraturens progressiva fortskridande.

Både Manfred Frank och Winfried Menninghaus bygger vidare på Walter Benjamins uppfattning att den viktigaste filosofiska konsekvensen av romantiken är en radikalisering av reflexionen.[82] Det Absoluta som ger sig till känna i denna dialektiska, reflekterande progressionsrörelse är anledningen till att poesin och konsten värdesattes högt av romantikerna. Poesin ansågs kunna visa fram en sanning som inte var tillgänglig för förnuftet, i ett systematiserat, filosofiskt vetande. Det Absoluta är inte längre begreppsmässigt fattbart för romantikerna. Men på negativ väg, som en rörelse i konsten, kan det Absoluta förnimmas som en evigt föränderlig förnyelse. Konsten blir det enda sättet att presentera detta opresentabla.

Den romantiska diktens fortskridande spiralrörelse har också beskrivits som en process av jagutsuddning. Paul de Man skriver:

> The movement of the ironic consciousness is anything but reassuring. The moment the innocence or authenticity of our sense of being in the world is put into question, a far from harmless process gets underway. It may start as a casual bit of play with a stray loose of the fabric, but before long the entire texture of the self is unraveled and comes apart.[83]

Det är repetitionens mekanism som de Man beskriver; en repetitiv rörelse bidrar till att sudda ut konturer, förändra förståelsen av det som repeteras. Ett vanligt ord som upprepas om och om igen förlorar snart sin ursprungliga mening. Dess mening repas upp, och på samma vis tvingar ironins mångdubblerande dialektik fram ett ifrågasättande av och en frigörelse ifrån rådande självuppfattningar. Benjamin skriver: ”Die Ich-freie Reflexion ist eine Reflexion im Absolutum der Kunst.” [Den jag-fria reflektionen är en reflektion i det Absoluta i konsten.].[84]

---

[80] *KFSA*, II, s. 182: ”Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden […] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen”.

[81] *KFSA*, II, s. 182 och 183: ”Die Romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.” Och ”Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.”

[82] Frank 1989, 1990; Menninghaus 1987.

[83] de Man [1971] 1983, s. 215.

[84] Benjamin [1920] 1974, s. 96.

Ingrid Strohschneider-Kohrs lyfter i sitt standardverk *Die Romantische Theorie in Theorie und Gestaltung* (1958) fram ”Bewusstsein, Annihilation och Progression”, alltså självmedvetenhet, förintande och fortskridande, som de tre aspekter som tillsammans utgör den romantiska ironins konstnärliga princip.[85] För att ett litterärt verk ska kallas romantisk-ironiskt ska det enligt henne för det första vara självmedvetet, det vill säga reflexionens rörelse ska finnas återspeglad i verket. För det andra ska där också finnas ett förintande, självbegränsande moment som fungerar frigörande från det fixerade, betingade och som, då det upprepas, leder till det tredje; en dialektik som blir till ett tillstånd av blivande, av att vara i vardande.[86]

Konstnärliga uttryck som Schlegel såg som särskilt förbundna med ironin var fragmentet, *buffon* och *parabasen*.[87] Fragmentet återkommer jag till mer utförligt i kapitel sex, i min läsning av Atterboms oavslutade fragment *Fågel Blå*. *Buffon* är den italienska, komiska operan som kännetecknas av överdriven, självmedveten teatralitet och *parabasen* är den stund i den grekiska komedien då skådespelarna lämnar scenen och kören vänder sig direkt till publiken. Bägge dessa har alltså med det sceniska att göra, och med teaterns speciella förmåga att upprätta en dynamik mellan scen och publik, att avbryta den iscensatta föreställningen och påminna om sin egen fiktionalitet. Denna typ av romantisk ironi förknippar vi ofta med Shakespeare. Hans lek med teater-i-teatern har också tolkats som ett slags andra scen, där omedvetna sidor av psyket kommer till tals.[88] Ironins koppling till teatern är något som Atterbom tog fasta på – vilket jag strax kommer till.

Apokalyps och affirmation. Om kritiken av ironin

Receptionen av den romantiska ironin kan delas in i två läger, en apokalyptisk, ironiskeptisk och en affirmativ, mer positivt inställd. Å ena sidan finns tolkningar som i Hegels och Kierkegaards efterföljd betraktar den romantiska ironin som en melankoliskt uppgiven reaktion på att Gud, i och med upplysningen, inte är självklart närvarande längre. Å andra sidan finns tolkningar som omvänt ser romantikens ironi som ett tecken på att det i tomrummet efter en svunnen gud uppstår en ny frihet och möjlighet att skapa och omformulera subjektiviteten.[89]

---

[85] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 235.
[86] Detta är sammanfattat från Ingrid Strohschneider-Kors [1958] 2002, s. 235.
[87] *KFSA*, II, Lyceumsfragment nr. 42, s. 189. Jfr Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 18–21. Se även Immerwahr 1951, s. 189.
[88] ”Den andra scenen” är Freuds beskrivning i *Die Traumdeutung* [*Drömtydning*] av den inre scen där det omedvetna utspelas. Se Freud [1900] 2002.
[89] Behler 1990 s. 92–110 visar hur Schlegels ironi föregriper såväl Nietzsches tänkande som Derridas dekonstruktion.

Den mer ironikritiska falangen går alltså tillbaka på Hegel och Kierkegaard. Hegel kritiserar Schlegel och hans romantiska ironi för att vara ”Gefühl des leeren eitlen Subjekts” [”det tomma, fåfänga subjektets känsla”] ironin är inget annat än oändlig, absolut Negativitet.[90] När Kierkegaard 1841 skriver sin avhandling om ironin är han tydligt influerad av Hegel. Kierkegaards inställning till ironin är omvittnat kluven, men när det gäller ”ironien efter Fichte”, som han kallar den romantiska ironin, följer han Hegels kritiska linje. Han ser det som att subjektiviteten efter Fichte blir till infinit, absolut negativitet, och den romantiska ironin är inget annat än ett uttryck för denna negativa frihet. Ironin blandar samman det oändliga jaget med det temporära, och eftersom ett oändligt jag inte kan ha något förflutet får inte heller det ändliga det. Detta leder till en historisk lösryckthet, en känsla av att det alltid går att börja om på nytt, att skapa nya tillstånd.[91]

Kierkegaard menar att ironin är fri, ”fri for Virkelighedens Sorger, men ogsaa fri for dens Glæder, fri for dens Velsignelse; thi da den intet Høiere har end sig selv, kan den ingen Velsignelse modtage”.[92] Inte förrän man är fri på detta sätt kan man leva poetiskt, vilket är ett krav för den romantiske konstnären – att dikta sig själv. Men kärnan i denna skapande frihet är ett Intet, och därmed är ironikern hänvisad till att hela tiden förinta sig och uppstå i andra, nya former. Den ironiska, tomma strävan handlar i grunden om ett blivande, men för Kierkegaard är den romantiske ironikerns blivande bara ett blivande till ingenting alls. Han ser det som att den romantiska ironin förstör den rådande ordningen, bara för att sedan etablera den igen, och hans kritik visar riskerna med att överskatta det mänskliga subjektets kreativa frihet att skapa sig själv.[93]

Även Peter Szondi är kritisk mot den romantiska ironin, som han uppfattar som det ensamma jagets gagnlösa försök att med hjälp av konsten övervinna känslan av isolering och förvisning från det Absoluta. Fåfängt längtar ironikern efter svunnen enhet och äkthet, något annat än det egna splittrade, förgängliga tillståndet. Ironin blir i Szondis beskrivning ett lönlöst försök att via konstens självreflexion etablera nya ståndpunkter utanför sig själv, allt längre och längre bort, för att därigenom motverka den splittring och disharmoni som finns i ironikern själv. Szondi liknar det vid att i sin strävan

[90] Hegel här citerad från Strohschneider-Kohrs [1960] 2002, s. 216, med referens till Hegel, *Sämtliche Werke* in 20 Bände, Jubiläums-Ausgabe, bd. 12, *Ästhetik* hrsg. H. Glockner (Stuttgart, 1927). Även Behler 1990, s. 85–90 diskuterar Hegels negativa uppfattning av den romantiska ironin, och hur den kom att prägla Kierkegaards avhandling om ironi. Jeffrey Reid, *The Anti-Romantic. Hegel Against Ironic Romanticism* (2014) är en nyare fördjupning i Hegels kritik av romantikerna. Se Reid 2014.

[91] Kierkegaard [1841] 1994, s. 285f., 287–291.

[92] Kierkegaard [1841] 1994, s. 292. Brian K. Soderquist diskuterar i sin bok om Kierkegaards ironibegrepp det amoraliska, esteticerande ”closed self” som Kierkegaard, med Hegel, kritiserar det romantiska ironiska jaget för att vara. Soderquist 2007, s. 139–171.

[93] Kierkegaard [1841] 1994, s. 292, 296–297, 306–314. Jag återkommer till Kierkegaards kritik av ironin i kapitel fyra, om satirens ironi.

hela tiden uppnå begränsade, temporära tillstånd samtidigt som längtan är oändlig. Otillräckligheten blir ofrånkomlig och ironikern förhindrar upprepat sin egen fullkomning.[94]

Det finns dock invändningar mot kritiken av ironin som fåfäng strävan och oändlig negativitet. Karl-Heinz Bohrer och Ernst Behler har nyanserat och komplicerat Kierkegaards kritik av den romantiska ironin.[95] Frank Stringfellow menar att Kierkegaard i för stor utsträckning betonar ironins negativitet, då den romantiska ironin är dubbel, både-och.[96] Gary Handwerk ser i Schlegels ironi ”[a] dialectic of intersubjectivity”, och ett sätt att häva den isolering som subjektet försatts i efter Kant och Fichtes utläggningar om det reflekterande subjektet.[97] Den oändliga reflektionsrörelsen i den romantiska litteraturen, som varken är subjekt eller objekt, betecknas av Kierkegaard som ett ”Intet”, men ”Intet” är i så fall inte en brist hos Schlegel, utan snarare ett slags friktion, ett dubbelstämmigt både-och.

Elleström talar om ironins ”*double-voicedness*”, och säger att även om Kierkegaard tar avstånd från ”ironin efter Fichte” så märks i hans uppskattning av Sokrates och Shakespeares ironi en ironiförståelse som i själva verket ligger rätt nära Schlegels.[98] Jean Starobinski ser den romantiska ironin som ett botemedel för ett alienerat, melankoliskt jag. Ironins expansiva frihet menar han leder till en dröm om en framtida läkning av ett nuvarande, splittrat tillstånd. Denna läkning sker via konsten. Starobinski talar om ironin som den eviga återkomstens läkning, vilken är “accomplished through the mediation of art”. [99]

I *Läsningar av Intet* (2000) sammanfattar Anders Olsson Intets figur i romantiken som ”en inneboende oro, en rörelse mellan ytterligheter, som bäst beskrivs som en pendel mellan två former av intighet – nihilismen och det absoluta – som genomtränger varandra”.[100] Denna ”rörelse måste avläsas i språket, där det absoluta förvandlas till en trop.”[101] Olsson nämner inte explicit ironi, men hans beskrivning av den romantiska litteraturens negativa dialektik liknar ironin, och läsningen kan därför, liksom Starobinskis, tas om exempel på ironins negativitet och frigörelse tolkad som något värdefullt – ett slags läkande, poetisk mediering. Horace Engdahl beskriver i sin avhandling det romantiska subjektets brist på essens som en form av skapande för-

[94] Szondi 1978, s. 11–31.
[95] Behler 1990, s. 167 menar att Kierkegaards beskrivning av ironin ligger närmre Nietzsches nihilism än Schlegels ironi. Och Bohrer 1989, s. 69 menar att Kierkegaards kritik av ironin banar väg för ”der poetisch werdenden Moderne” och för Nietzsches tänkande. Jfr Quendler 2001, s. 103–121.
[96] Stringfellow 1994, s. 14, talar om “Kierkegaard’s questionable focus on negativity rather than on doubleness in his account of irony”.
[97] Handwerk 1985, s. 18–19.
[98] Se Elleström 2002, s. 119 respektive s. 19.
[99] Starobinski 1966; se även de Man [1971] 1983, s. 217 som diskuterar Starobinskis uppsats.
[100] Olsson 2000, s. 60.
[101] Ibid. s. 155.

vandling: ”Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt det formande som aldrig kan bli ett föremål och alltså trotsar de fasta innehållen”.[102]

Det romantisk-ironiska, föränderliga subjektet rör sig in i moderniteten, och fångas upp i den poststrukturalistiska filosofin.[103] Filosofen John Martis beskriver, utifrån läsningar av Philippe Lacoue-Labarthe och Maurice Blanchot, det romantiska subjektets pendling mellan *technē* (konst) och *phusis* (natur) som en process av jagförlust: ”This subject […] loses itself in finding that its every self-representation flows into an ’other’ and opposed representation.”[104] Men det har också riktats kritik mot hur det ironiska subjektets brist på essens, dess frihetssträvan, progression och föränderlighet, lätt kan slå över i en svåråtkomlig, förtryckande norm. Claire Colebrook sammanfattar: ”Such an ideal, as Derrida has noted, has an accompanying politics and cultural ideal, for it is Western rational man, and the modern Western state, that has more often than not represented this ideal of pure, autonomous development, freed from all determined belief, tradition or ideology.”[105] I ett försök att tänka ”beyond the logic of irony” vänder sig Colebrook till Gilles Deleuzes syn på humor.[106]

Enligt Colebrook riktar Deleuzes kritik in sig på hur ironins språkligt skapande skådespels-subjekt etablerar ”a point of view ‘above’ a context, allowing us to view the context from ‘on high’”.[107] Om ironikern på detta vis höjer sig distanserat över sig själv, och sitt sammanhang, så menar Deleuze att humorns väg istället måste vara ett nedstigande, som får oss att ifrågasätta hur själva hierarkin fick oss att uppfatta världen, ”how this distinction between high and low has enabled us to think”.[108] Den deleuzianska humorn vill upplösa ”high–low distinctions […] in order to think of the play of surfaces”, enligt Colebrook.[109] I *Irony/humor: Critical Paradigms* (1988) jämför Candace D. Lang Kierkegaards ironikritik med Deleuzes humorbegrepp. I Langs framställning bygger ironin på en språkförståelse där språket, som medium, indirekt representerar en idé eller ett bakomliggande koncept, medan humorn står för en mer immanent syn, där mening skapas i själva spelet med språket.[110] Deleuzes syn på ironi och humor har diskuterats av Avanessian.[111]

[102] Engdahl 1986, s. 265.
[103] Bohrer 1989; Behler 1990; Avanessian 2010.
[104] Martis 2005, s. 5, 17–18. Martis talar om “the possibility of a deconstructive subject ’distributed between’ a self and a ’clandestine companion’ (Blanchot’s term).”
[105] Colebrook 2004, s. 122.
[106] Ibid. s. 131ff.
[107] Ibid. s. 134, 135. Med hänvisning till Gilles Deleuze *Logique du sens* (1969).
[108] Ibid. s. 136.
[109] Ibid.
[110] Lang 1988, s. 2–3, 6–7.
[111] Avanessian 2010, s. 311 –317.

Att sluta cirkla[r]

Filosofen och germanisten Christoph Menke ser en motsättning inom den poststrukturalistiska Schlegel-receptionen mellan hur Lacoue-Labarthe och Nancy å ena sidan betonar att vi ännu inte lämnat det romantiska subjektets era, samtidigt som Menninghaus och Frank uppmärksammar radikaliseringen av reflexionsmediet och upplösningen av subjektet som centralt för den romantiska estetiken.[112] De nutida tolkningarna av den romantiska ironin verkar alltså variera beroende på om man ser ironin som ett individcentrerat fenomen, den enskildes fåfänga försök att hantera alienationskänslor, eller om man istället uppfattar ironin som en objektiv form i diktverket, som i mötet med läsaren blir ett intersubjektivt mellanläge.

Ironikritikerna ser i ironikern en amoralisk individ, distanserad från världen och elitistiskt självupptagen med att esteticera den tillvaro han höjer sig över, medan de positivt inställda snarare ser ironin som ett paradoxalt sätt att förena oförenliga diskurser. I Handwerks framställning är ironin ”an attempt to reformulate objective truth, both poetic and philosophical, as an intersubjective […] attainment”.[113] Han talar om Schlegels projekt som ”aesthetic democracy”, i hur det betonar symfilosoferandet, skapandet i grupp, samt ironins ”recognition of an already existing presence of the otherness […] in the individual”.[114] Detta är viktigt för min läsning av Atterbom. Frågan skulle också kunna formuleras: *är ironins reflexion något som bara reproducerar patriarkala strukturer för hur subjektet konstitueras, eller kan den fungera som en frigörelse ifrån dem?*

Som en balansakt mellan inre och yttre är den romantiska ironin en dialektik av att söka sig själv i den andra, och samtidigt öppna sig för, och ge utrymme åt den andras annanhet i sig själv som inre skillnad och självmotsägelse. Så länge det egna jaget definieras i termer av tomhet och brist riskerar dock den här dialektiken att bli ett strävande begär som införlivar objektet – i ett slags likriktande universalism och utbytbarhetsvåld mot den Andra, eller allt och alla som är annorlunda. Men i och med att själva reflektionsmediet uppmärksammas – vilket görs i den romantisk-ironiska litteraturen med metafiktiva blinkningar som uppmärksammar läsakten – så bildas ett tredje utrymme, ett slags svävande mitt-emellan-läge som både upprätthåller skillnad och ger möjlighet att betrakta sig själv från den andras position. Det är ett slags förskjutning av dynamiken jämfört med subjektsfilosofin. Jaget är ett splittrat både-och, inte ett ensidigt strävande begär riktat åt de åtrådda objekten. Om den inre bristen eller tomheten istället förstås som en friktion och skillnad, så kan intet bli till något – en vibration, en ton – den andras röst, som hörs i poesin.

[112] Menke 2003, s. 766f.
[113] Handwerk 1985, s. 19.
[114] Ibid.

Och som Anna Bohlin skriver i en kommentar till Kierkegaards formulering att "en Ironiker", trots att han "alltid maa forstaaes langfra", icke desto mindre "fængsler med uopløselige Band": "Åsiktsgemenskap är helt enkelt en förutsättning för att ironi ska fungera […]."[115]

"Det finns bara en värld – en, det vill säga oändligt många."[116] Så formulerar Schlegel sin syn på relationen mellan det enskilda och helheten, och mångfalden i enheten, det paradoxala i tillvaron. Just mångfaldstanken utgör en viktig del av Schlegels polemik mot Fichte. Manfred Frank beskriver det som att Fichte framställer jaget som ensamt. Allt förs tillbaka på en enhetlig och abstrakt idé, vilket gör att kaos och mångfald försvinner. Hos Schlegel är jaget istället splittrat och kluvet, fullt av motsägelser och obegripligheter, enhetens raka motsats – ett styckverk.[117]

Absolut enhet kan vi endast ha negativ kunskap om. Vi känner den endast som minnet av något som gått förlorat. Men kaoset och mångfalden är å andra sidan inte heller helt utan samhörighet. Ironin handlar inte om längtan efter en svunnen enhet, dess oändlighet är brokig ymnighet snarare än enhet, och något som i en endaste blick måste förstås dynamiskt.[118] Då egots cirklar rubbas, påverkas också tomrummet i mitten. Utestängt kaos som förnekas och förvägras tillträde i en alltför schematisk dualistisk världsförståelse sipprar in. Det förträngda i oss själva, skuggans spökdjur, galenkärringar, minotaurer och andra syndabockar ges plats. Ur det intet något. En dynamik, en akustik.

Ironi handlar inte om kontroll och att upprätthålla hierarkier, utan om att värna paradoxen, balansen mellan jaget och den andra, inom sig. Snarare än någon "det är surt, sa räven"-blick mot himmelskt ouppnåeliga ideal, handlar den romantiska ironin alltså om att hitta sig själv bortom subjekt-objektnivån, i det som finns i själva relationen, mitt-emellan.

Människan är bara styckvis där, aldrig helt och hållet, säger Schlegel.[119] I relationen till det saknade, i den cirklande speglingslogikens tomma oändlighet går det att förnimma en annanhet. Att söka sig själv på romantisk-ironisk väg är att lyssna efter dessa inre motsägelser och att värdesätta det

---

[115] Bohlin 2008, s. 284–285, med hänvisning till Kierkegaard [1841] 1997, s. 109.

[116] "Es giebt nur Eine Welt, Eine d.h. unendlich viele." *KFSA*, XVIII, nr. 68, s. 24.

[117] Frank [1972] 1990, s. 48–49, med hänvisning till *KFSA*, XII, s. 381: Det ändliga jaget "findet sich als in sich selbst gespalten und getrennt, voller Widersprüche und Unbegreiflichkeiten, kurz als Stückwerk, der *Einheit* … entgegengesetzt*"*. [hittar sig som i sig självt splittrat och delat, fullt av motsägelser och obegripligheter, kort sagt som styckverk, i motsats till ….*enheten*].

[118] Frank [1972] 1990, s. 49 skriver: "[I]m Menschen *ist* keine Einheit. […] Die 'unendliche Fülle' […] ist keine […] 'nie vollendete' Anschauung, die […] ist sondern von 'einem *einzigen Blick*' dynamisch ergriffen […]. Die unendliche Fülle ist das […] Gegenstück der unendlichen Einheit." Med hänvisning till *KFSA*, XII, s. 381. [I människan är ingen enhet. Den 'oändliga ymnigheten' inte någon 'aldrig fulländad' åskådning utan något som i 'en *endaste blick'* måste förstås dynamiskt. Den oändliga ymnigheten är motsatsen till oändlig enhet.]

[119] *KFSA*, XVIII, nr 9, s. 506. "Der Mensch ist […] in dem Einzelnen *nicht ganz* sondern nur Stückweise da."

paradoxala och poetiska. Överallt öppnar sig ingångar till oändlighetens labyrint, skriver Schlegel. Det här livet är ett hav av själar, i var och en syns en hel rad av världsspeglar fördubbla sig.[120] Den som gett sig in i Lustiga Husets spegellabyrinter, eller lekt viskleken, vet hur speglar och ekon lätt förvrängs och börjar leva sitt eget liv. ”Ironi är egentligen det högsta goda och mänsklighetens mittpunkt”, anser Schlegel.[121] Men denna mittpunkt är varken självcentrerad eller enhetlig, den är paradoxal och intersubjektivt föränderlig.

”[H]ugskott, luftsprång och vilda bizarrerier”. Om Atterboms syn på ironi och humor

”Bland de åtskilliga förunderligheter, som blifvit sagda och trodda om flera nyare svenska författare, rec. deribland inbegripen, har också förekommit den, att de hata qvickheten, skämtet, ja i allmänhet glädjen och löjet”, skriver Atterbom i sin recension av Julia Nybergs [Euphrosynes] diktning från 1823.[122] Här invänder alltså Atterbom mot att hans, och andra romantiska författarskap, skulle vara befriade från humor. Och den romantiska ironin är ju intimt förbunden med humorn, så uttalandet kan tolkas som en invändning mot att den svenska romantiken skulle vara befriad från ironi. Ändå har Atterbom, som jag beskrev i inledningskapitlet, av tradition inte betraktats som någon romantisk ironiker, varken i teori eller praktik.[123] De som fördjupat sig i hans estetiska tänkande och litteraturkritiska gärning har istället tenderat att betona Atterboms affinitet med Schellings filosofi, och de likheter med Schlegels ironi som faktiskt finns i hans verk har därigenom ofta hamnat i skymundan.[124] Men det finns också i den tidigare Atterbomforskningen flera iakttagelser som tyder på att Atterbom faktiskt hade en Schlegelsk- och Jean

[120] *KFSA*, XVIII, nr. 293, s. 218; ”Die Atmosphäre dieses Lebens ist ein Meer von Geistern, in deren jedem man eine Reihe von Weltspiegeln <vervielfacht> sieht. Ueberall öffnen s[ich] Eingänge in d[as] Labyrinth d[er] Unendlichkeit.”
[121] *KFSA*, XVIII, nr. 302, s. 219; ”Ironie ist eigentl[ich] das höchste Gut und d[er] Mittelpunkt der Menschheit.–”
[122] Atterbom, 1823 [1870], s. 5.
[123] I inledningen nämndes bl a George Bizstrays beskrivning av svensk romantik som gravallvarlig idealism, helt i avsaknad av romantisk ironi, så när som på Almqvist. Se Bizstray 1988, s. 184. Jag tog också upp ett brev där Almqvist talar om Atterbom som motsatsen till de ironiska humoristerna Vitalis och C. F. Dahlgren, som Henry Olsson tidigare uppmärksammat. Se Olsson 1927, s. 184–185.
[124] Frykenstedt 1949, 1951–1952 är den mest omfattande studien över Atterboms filosofi, och han understryker genomgående Atterboms anammande av Schellings natur- och religionsfilosofi, och hans tydliga avståndstagande från Fichtes subjektiva idealism. Jfr även Kulling 1931 som undersöker Atterboms litteraturhistoriska arbete, samt Gustafsson 1986, som ägnat sig åt Atterboms estetik och litteraturhistoriesyn.

Paul-influerad känsla för ironi och humor som diktens självreflexiva sätt att framvisa det oändliga.[125]

Atterboms estetiska utläggningar om ironi, humor och det komiska vittnar om att ironi var ett högst närvarande begrepp i hans estetiska tänkande. Han skriver om ironi, humor och det romantiskt-komiska vid flera olika tillfällen och i varierande sammanhang. Han inspireras av Aristofanes, Shakespeares, Tiecks, Goethes och Holbergs komedier. Författare som Bellman, Anna-Maria Lenngren, Julia Nyberg [Euphrosyne] och C. J. L. Almqvist, och komiska epos som Ariostos *Orlando Furioso* och Byrons *Don Juan*, får honom att fatta pennan och formulera sig om den komiska, humoristiska och ironiska litteraturens beskaffenhet. Ibland använder han humor, ironi och komik som mer eller mindre synonyma, eller åtminstone överlappande, begrepp, men han ägnar sig också åt att definiera skillnaden dem emellan.

Mitt försök att här ge en sammanhängande bild av Atterboms syn på ironi och humor bygger främst på hans uppsats om Bellman och Valerius från 1812, Idunarecensionen från 1820, Euphrosynerecensionen från 1823, hans recension av Almqvists *Törnrosens bok* från 1834, *Poesiens Historia* från 1848 och den senare, omarbetade Bellmanstudien från 1852. Det jag har tagit fasta på är dels hur han ser ironin som nära förbunden med dramatiken; ironin är glappet i teaterguden Dionysos mask. Dels hur han menar att tillförseln av vemod, av en elegisk sinnesstämning får ironins abstrakta, tankemässiga reflexionsrörelse att övergå i känslosam humor.

Efter den inledande presentationen av Atterboms syn på ironi och humor kommer jag kortfattat jämföra med Jean Pauls humorbegrepp och kommentera hur Jean Pauls humor förhåller sig till Schlegels ironi. Vidare kommer jag att beröra C. J. L. Almqvists beskrivning av ironi och humor i ”Äfven om Humor, och Stil deri” (1833), eftersom jag menar att det finns en större likhet mellan Atterboms och Almqvists ironi- och humorförståelse än vad som tidigare ansetts vara fallet.[126] Slutligen kommer jag att ta upp hur Atterbom könar ironin och ser den som ett specifikt manligt fenomen. I ett försök att tolka detta, och förklara hur ironin blir den manlige diktarens sätt att förvandla sitt jag till feminin röst och poesi, har jag tagit hjälp av Julia Kristevas begrepp symboliskt och semiotiskt språk.

Som Frykenstedt visat, tog Atterbom uttalat avstånd från den Fichte-Schlegelska subjektiva idealismen.[127] I Ehrensvärd-uppsatsen från 1813 går han hårt åt ”dem, hvilka förfäkta att religionens sanningar grunda sig på

[125] Se exempelvis Vetterlund 1924, s. 390–403; Molin 1924, s. 80–92; Cederblad 1923, s. 54, samt 55–57; Lysell 1997, s. 160, 168–169; Hallgren 1988; Asklund 2008; Hermansson 2010, s. 99.

[126] Det är Pagrot 1962 och Lundstedt 1986 jag invänder mot.

[127] Frykenstedt 1949, s. 91–120, skriver om ”Atterboms kritiska inställning till den subjektiva idealismen såsom den utformats av Kant och Fichte och denna läras relation till begreppet oändlig”. Schlegels filosofi uppmärksammas dock och jämförs med Schelling och Schiller i Frykenstedt 1951–1952, II, s. 9–47.

någonting, som icke kan af förnuftet vettenskapligt inses och upplösas i bestämda begrepp.”[128] Det han vänder sig mot är, som Wallheim påpekat, ”att människan aldrig kan uppnå någon objektiv kunskap om det översinnliga”.[129] Och i Euphrosyne-recensionen varnar han för att en ohämmad, nihilistisk ironi lätt kan slå över i ”en förstörande andlig verldsbrand”.[130]

En förklaring till Atterboms uttalade avståndstagande från den Fichte-Schlegelska romantiken kan ha varit protestantismens och kyrkans inflytande i Uppsala under denna tid. Det var viktigt för Atterbom att framstå som renlärigt kristen för att komma ifråga vid akademiska tjänstetillsättningar.[131] Som Lysell påpekat var ”vikten av att finna en *syntes* av schellingianism och kristendom […] en ideologisk nödvändighet”: ”Schlegelianism innanför Uppsala universitets murar hade vid denna tid varit otänkbar.”[132]

Men även om Atterbom var uttalad schellingian och skeptisk mot subjektivism, så betyder det inte att han var ointresserad av romantisk ironi och humor. Som student hade han besökt den radikale Benjamin Höijers (1767–1812) filosofiföreläsningar i Uppsala, han hade läst såväl Fichte som Schlegel, och som Louise Vinge har påpekat, kände han väl ”Schlegels uppskattning av *Witz* och satir”.[133]

Som jag försökte visa i det föregående avsnittet är ju Schlegels ironi inte heller nödvändigtvis att betrakta som ett utslag av Fichtes subjektiva idealism. Ironin kan också, som Manfred Frank visat, tolkas som en kritik av Fichtes subjektivism, i hur den (snarare än att utgå från det enskilda, självreflexiva subjektet) söker göra skillnaden – det rörliga mellanläge av subjekt-objektivitet som uppstår mellan läsare och diktverk – produktiv.

Lysell, som uppmärksammat Atterboms estetiska intresse för det komiska, menar att den ”romantiska självreflexionen är ett grundelement i Atterboms tänkande allt från Auroraförbundets tid till de sista åren”.[134] Det komiskas sfär är för Atterbom ”menniskolifvet och menniskoverlden”, och komik uppstår då ”naturens sanning blottas mot den handlandes vilja” och kontraster ”plötsligt upplöses i ett resultat som glatt överraskar själen”.[135]

---

[128] Atterbom 1813a, s. 366f. Jfr Wallheim 2007, s. 47.
[129] Wallheim 2007, s. 47. Jfr även Frykenstedt 1951–1952, II, s. 116f., s. 191.
[130] Atterbom [1823] 1870, s. 5–6.
[131] Höijer var, som Frykenstedt visat, ”öppen motståndare till Schelling”, han var ”renodlad ateist och synnerligen radikal” och ansågs från högsta ort vara farlig för det ”kulturella och politiska stillastående i hans samtids Sverige”. Frykenstedt 1951–1952, I, s. 49. Atterbom tog istället parti för den av Schelling inspirerade Samuel Grubbe (1786–1853), som ”polemiserade mot Höijers ’blott subjektiva’, av Fichte inspirerade idealism”. Atterbom skrev sin dissertation för Grubbe, och fick därigenom en docentur i ämnet. Se Frykenstedt 1967, s. 63–64, samt Frykenstedt 1951–1952, I, s. 86–87.
[132] Lysell 1983, s. 196.
[133] Vinge 1991, s. 90. Jag återkommer till Vinges studie i kapitel fyra, om den romantiska satiren.
[134] Lysell 1997, s. 160. Lysell diskuterar Atterboms *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet i korthet antydda*. Jfr Atterbom [1839] 1866, s. 1–66.
[135] Lysell 1997, s. 168–169, med hänvisning till Atterbom [1839] 1866, s. 22.

Komiken för Atterbom var ”ett sätt låta det sköna ’tillkännagifva sig äfven inom den allmänna hvardags-tillvarelsens lägsta kretsar’”.[136] Cederblad menar att Atterbom i sina texter om dramat upprepar Schlegels dramatiska teorier, samt att det fosforistiska sagospelets teoretiska grund är romantisk ironi, vilket Paula Henrikson också påpekat.[137] Asklund och Hallgren visar hur Atterbom tog intryck av den tyske romantikern Jean Pauls (1763–1825) humorbegrepp, vilket jag återkommer till nedan.[138]

Ironin som dionysisk maskerad – och glapp emellan ideal och verklighet

Bacchus-helgad jag var; ej i den kulna Nord
Har mitt kall jag förglömt; tag min bekrönta thyrs,
Andas tjusning, och skapa!
Det är Gudarnas hemlighet.

Sakna skulle ock de, täras af qval, om ej
De beständigt i *bild* gjorde sin lefnad ny;
Oförgängliga löjens,
Oförgängliga tårars bild.[139]

De ovanstående stroferna är hämtade från slutet av Atterboms dikt ”Murgrönan” (1836) och fångar den dionysiska, androgyna skaparkraft som Atterbom identifierade sitt diktande med, och vars maskbeprydda blandning av löje och tår han såg som romantisk-humoristisk.

I Bellman och Valerius-uppsatsen från 1812 (i *Phosphoros* 1812–1813) skriver Atterbom om den komiska diktens negativa Absoluta, vars ingivelser stammar från ”de vilda Dionysiska högtiderna” där ”all verklighet [var] upphäfven”.[140] Den komiska dikten ”upphäfver hvardaglighetens verldsordning”, genom att den ”humoristiskt öfverskådar den […] sådan den er”. I skildringen av livets ”burleska förvirring” så förhärligar den komiska dikten samtidigt indirekt sin motsats, ”det harmoniska Hela”.[141] Det sker medelst ironisk kontrastverkan: ”[A]tt upptäcka den *contrast*, kring hvilken alla det lägre lifvets

[136] Lysell 1997, s. 168–169, med hänvisning till Atterbom [1839] 1866, s. 22.
[137] Se Cederblad 1923, s. 54, samt 55–57.
[138] Asklund 2008; Hallgren 1988.
[139] Atterbom [1837–1838] 1863, s. 98.
[140] Atterbom 1812, s. 51–52. Atterbom referar i denna uppsats till Jean Pauls *Vorschule der Aesthetik* (1804) om hur idealet kan gestaltas indirekt med ”ap-gestalter och papegoj-språk”. Jacob Kulling samt Stig Hallgren har diskuterat likheterna med Jean Paul i denna Atterbomuppsats. Se Kulling 1931, s. 288–289 samt Hallgren 1988, s. 53f.
[141] Atterbom 1812, s. 52–53.

kretsar i medvetslös sjelfparodi oupphörligt hvälfva sig, förutsätter en synpunkt, som icke kan gifvas inom dessa kretsar […] [och som] således är oinskränkt och öfversinlig."[142] Denna kontrast kallar Atterbom för "en negatif Absoluthets ingifvelser", en "ironi" som "skapar genom idel annihilationer".[143]

I den omarbetade versionen av detta resonemang i *Svenska Siare och Skalder* från 1852 liknas ironins kontrastverkan vid att "en högre, ädlare Bacchus" inträder, iförd mask:

> [D]enna mask idealiseras […] blir […] i sanning just *gudens*, i att den på samma gång, som den öfverallt sjelf parodierar sig, tillika öfverallt göres till ett genomskinligt omhölje för det högre väsende, som roar sig att uppenbaras genom sjelfva contrasten mellan sig och sin förklädning.[144]

Ironin är alltså själva glappet emellan teaterguden och hans mask. På så vis är den förbunden med dramatikens innersta mening, vilken enligt Atterbom är att "uppenbara det *grundförhållande*, hvari *all mensklig handling* står till *lifvets idee*".[145] Dramat etablerar ideal som kontrasterar mot verklighetens ändliga begränsning. Detta kan ske antingen allvarligt och direkt, eller indirekt och skämtsamt. Det förra sättet är tragiskt, det andra komiskt, och det som förbinder dessa två stämningslägen är "hvad vi kalla *Ironi*".[146] I Idunarecensionen från 1820 skriver Atterbom:

> Det är sannt, att i tragedien är allvaret den *öfvervägande hufvudtonen*, liksom i komedien skämtet: men i dramatiken, liksom i naturen, bildar *ironien* öfvergångslänken mellan begge; och en dramatisk dikt, der det ironiska elementet *alldeles* tryter, har ingen gemenskap med sin förebild, med lifvets och historiens gränslösa skådespel.[147]

Ironin beskrivs här som en övergång mellan skilda stämningar – i dramatiken, men också i livet och historien. Mitt emellan tragik och komik är ironin en dialektik av åtskilda motsatser.

Beskrivningen av ironin som ett sätt att framvisa idealet halvt dolt bakom en teatermask återfinns även i Euphrosynerecensionen från 1823, där ironins mask sägs vara "en barock hopväfvnad av de nyckfullaste sjelfmotsägelser, hugskott, luftsprång och vilda bizarrerier".[148] För att maskens bisarrerier och självmotsägelser ska framträda måste den dock samtidigt överblickas från "en synpunkt, inför hvilken den sjelf tillintetgör sin verklighet och […] de

[142] Atterbom 1812, s. 52. Atterbom hänvisar här till Jean Paul. Jfr Hallgren 1988, s. 54 och Asklund 2008, s. 119–120.
[143] Atterbom 1812, s. 53.
[144] Atterbom 1852, s. 89.
[145] Atterbom [1848] 1861, s. 178.
[146] Ibid. s. 180.
[147] Atterbom [1820] 1870, s. 265.
[148] Atterbom [1823] 1870, s. 6.

gränsor, som tycktes hålla den högre verkligheten utestängd".[149] Därmed etableras en dubbelhet, och denna ironiska, illusionsbrytande manöver kräver av författaren en "blick af oskiljeligen förenadt skämt och allvar".[150]

Det ironiska maskspel som Atterbom beskriver stammar alltså från dramatiken, men som balansakt mellan antiteser ser Atterbom ironins maskspel som en ofrånkomlig del av allt konstnärligt skapande. Han menar att ett visst mått av ironi är ett "nödvändigt vilkor för *all* poetisk verldsåskådning, om denna skall kunna bli hvad den *bör* vara, en öfver alla lifvets timliga motsatser oafhängigt sväfvande och fri".[151] Vid sidan av dramatiken är ironin också förbunden med den moderna, romantiska romanen: "I allmänhet är det ironiska elementet (nämligen *rätt* förstådt) oskiljaktigt från all sann konstnärsinspiration; men denna dess egenskap visar sig i den dramatiska compositionen företrädesvis; – endast *Romanen* […] kan i detta afseende stå med dramat i något likhetsförhållande."[152]

Genom att ironin tar fasta på den ofrånkomliga "djup[a] och outplånlig[a] skillnad" mellan verklighetens begränsade villkor, och "det öfver alla dessa villkor upphöjda eviga väsende, som är *det i sig uppenbarande*", så gör den människan – och konstnären – medveten om sin egen, ändliga begränsning.[153] Självreflexionen är, som nämnts, central genom hela Atterboms produktion.[154] Och den är förbunden med det tillstånd av ändlig begränsning och dialektik mellan oförenligheter som Atterbom här beskriver ironin som.

I tidskriften *Phosphoros*, som Elisabeth Tykesson karakteriserar som "lösryckta spillror från olika håll, mycket som motsägelsefullt bryter sig mot vartannat och framkallar virvlar", publicerar Atterbom Elgström-recensionen, som kommit att betraktas som en av den svenska romantikens programtexter.[155] Där skriver han om genikult, entusiasm och äkta inspiration, och som Henrikson påpekat är argumentationen just motsägelsefull: Å ena sidan menar Atterbom att det geniala skapandet föregår all reflektion, å andra sidan hävdar han att reflektionen och filosofin är poesins grundval.[156] Sig själv beskrev han ju också, i brevet till Peder Hjort, som just en romantisk-ironisk gränslandsvarelse: "half poet, half philosoph, half reflexions-half phantasi-varelse".[157]

Ironin kan ha en översinnlig och etisk verkan eftersom den ger människan en möjlighet till försoning, men otyglad är den en destruktiv kraft, menar

[149] Atterbom 1852, s. 90.
[150] Ibid. Allvaret i konstnärsblicken kan yttra sig på olika vis och beroende på vilken nyans av allvar som finns i denna blick så menar Atterbom att dikten blir antingen satirisk, ironisk eller humoristisk.
[151] Atterbom 1823 [1870], s. 4–5.
[152] Atterbom [1848] 1861, s. 181. För mer om den romantiska romanen, se Wallheim 2007.
[153] Atterbom [1848] 1861, s. 180.
[154] Lysell 1997, s. 160.
[155] Tykesson 1954, s. 55.
[156] Henrikson 2010, s. xxix. Hänvisning till Atterbom 1810a, s. 102, 103 och s. 43.
[157] Se Gustafsson 1986, s. 16.

Atterbom. I Euphrosynerecensionen betonar han vikten av att ironin stagas upp av ”en sammanbindande, ordnande, skapande, mildrande princip” för att inte urarta i ”en blandning af hat och förakt, en sinnesart som i Goe-thes Mephistopheles blifvit oöfverträffligt skildrad”.[158] Mildrad kan dock ”ironien […] upplyftas inom konstens rymder och i följd av denna upphöjning tillintetgöra sin förstörande egenskap”.[159]

Beskrivningen av ironin som en satanisk, destruktiv kraft, som i förmildrad form kan bidra till något positivt, kan relateras till vad Atterbom skriver om ödets ”gycklande princip” i Idunarecensionen. Ödets gycklande princip är ”förföriskt lockande, bittert gäckande och sönderslitande, – just det egoistiska lif i hvilket den naturliga människan har sin rot och kan därför på denna utöva inflytande”.[160] Egot lockas av ”lögnens urgamle fader och befrämjare, *den absoluta motsägelsens* ande”.[161]

Men detta dunkla ödesmörker kan också bidra till utveckling, fortsätter Atterbom, och genom sin motspänstighet leda den sköna ordningen framåt. ”Så känna vi […] det gamla kaos, som icke vill foga sig under skapelsens ordning”, men ”till hvars fortsatta utvecklande i tid och rum det ändock just genom sin motspänstighet bidrager”.[162] Den motstridiga, mörka och ironiska ödesprincipen har alltså inte disharmoni och brott till syfte för Atterbom, men däremot jämlikhet: Atterbom betonar att ljus och dunkel bör samspela i balans. Ensidighet åt ettdera hållet leder till svindel, varnar han, och det enda som räddar oss ur ”det sistförflutna tidehvarfvets egoistiska ostronskal” är en känsla för det paradoxala – att det obegripliga är det enda som *reellt* kan begripas.[163]

”Jag diktar löjet, diktar tåren” – om hur ironin blir humor

Hur romantikerna definierar skillnaden mellan ironi och humor varierar. Stundtals verkar ironi och humor vara närmast synonyma begrepp. Novalis skriver till exempel: ”Schlegels ironi framstår som äkta humor för mig. Flera namn är fördelaktigt för en idé.”[164] Även hos Atterbom förekommer formuleringar som visar att han uppfattar ironi och humor som delvis överlappande fenomen. I Euphrosynerecensionen (1823) skriver han att ”den *universellt*

[158] Atterbom [1823] 1870, s. 5–6.
[159] Ibid.
[160] Atterbom [1820] 1870, s. 268–269.
[161] Ibid. s. 271.
[162] Ibid. s. 270.
[163] Ibid. s. 207–208, 215.
[164] ”Schlegels Ironie scheint mir echter Humor zu sein. Mehrere Namen sind einer Idee vorteilhaft.” [1798] Novalis 1965, s. 428–429.

ironiska verldsåsigten, så vida den stöder sig på den angifna enhetens grund och botten, är hvad vi beteckna med ordet *humour*".[165]

Humor är för Atterbom alltså en ironi vars destruktivitet stagas upp av en förankrande, enande princip. Då han, i den senare versionen av Bellmanstudien, ägnar sig åt att precisera skillnaden mellan satir, ironi och humor, sägs ironins skärpa vara mindre klandrande än satiren, men dock skarpare än den milda, mer känslosamma humorn. Gränserna mellan dessa olika former av komik är enligt Atterbom aldrig helt skarpa.[166] Resonemanget kan jämföras med hur Schlegel menar att ironin rör sig från satir över elegi till idyll.[167]

I Atterboms beskrivning av satiren som klandrande, och humorn som "den *universellt ironiska* verldsåsigten", kan man också ana en Jean Paulskt influerad betoning av hur humorn på ett annat vis är allomfattande.[168] Om satiren kritiskt pekar finger mot en enskild dårskap eller utsedd syndabock, är humorn något som på ett annat sätt inbegriper och drabbar även betraktaren själv – såväl den humoristiske författaren som läsaren. När Atterbom talar om humorn som universell ironi, fortsätter han med att beskriva en integreringsprocess. Humorn sammanfattar oupphörligt "ändpunkterne af menskliga lifvets riktningar, och visa huru det högsta, hvartill själen kan uppsvinga sin känsla och betraktelse, har ett för *detta* lifvet oupplösligen gällande föreningsband med det lägsta".[169] Humor verkar alltså vara en förmåga att se hur det högsta och det lägsta hänger samman och beror av varandra. I det finns både en jämlikhetssträvan och en livsbejakande frigörelse från en dualistisk uppdelning av tillvaron i högstämt himmelska ideal och låg, förkastlig verklighet.

Två saker krävs för att ironin ska övergå i humor, enligt Atterbom. Det första är en elegisk sinnesstämning, som gör ironins skärpa mer vemodig, och öppnar för sorg. Det andra är en kristet färgad kärlek. I Bellmanuppsatsen från 1812 talar han om hur en "stilla elegisk skuggning" över karikatyrerna, "tårfulla blickar […] [som] contrastera med anletets komiska larv", vemodigt låter ana "en förträfflighet som icke finns på jorden".[170] Tankegången preciseras i den omarbetade versionen av Bellmanstudien från 1852, där det ironiska växelspelet sägs bli humoristiskt när det "till den komiska uppfattningen fogar sig i själens djup ett elegiskt element, som gör

[165] Atterbom [1823] 1870, s. 6.
[166] "Äfven i de renast komiska diktverk kan man utan möda uppdaga någon ironi, ja satir." Atterbom 1852, s. 90–91.
[167] I Athenäumsfragment 238: "Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder." [Den börjar som satir med den absoluta skillnaden mellan ideal och realitet, svävar som elegi i mitten, och slutar som idyll med bådas [ideal och realitet] absoluta identitet.] *KFSA*, II, s. 204.
[168] Atterbom [1823] 1870, s. 6. Mer om Jean Pauls humor nedan.
[169] Ibid.
[170] Atterbom 1812, s. 53.

blicken ej blott öfverhuvud till en förening af skämt och allvar, utan ock […] till en förening af *löje* och *tår*".[171]

Föreningen av löje och tår är för Atterbom en godhjärtad, humoristisk ironi – den varma känslosamhet, djupa betraktelse och spelande kvickhet som han, inspirerad av Jean Paul, kallar för humor. Jag ska strax komma in på Jean Pauls humor, och hur den förhåller sig till Schlegels ironi, och sedan även jämföra med Almqvists beskrivning av ironi och humor. Men det är alltså tydligt att Atterbom uppfattar skillnaden mellan ironi och humor som att en tillförsel av känslosamt vemod, och tårar, får människan att omvärdera både sig själv och hierarkin mellan himmel och jord. Formuleringen om att den ironiska författarblicken blir humoristisk när blandningen av skämt och allvar övergår i en förening av "*löje* och *tår*" kommer från det självporträtt Atterbom tecknar i dikten "Mitt Portrait" (1815). Där skriver han: "Jag diktar löjet, diktar tåren".[172] Han verkar alltså, redan 1815, ha velat framstå just som en humoristisk poet, i Jean Pauls bemärkelse.

Sorgen är inte för Atterbom, lika litet som glädjen, ett sjukdomstillstånd, och i Idunarecensionen 1820 skriver han att poesins skönhet är att söka i det ambivalenta, tvetydiga gränsland där motsatser som mörker och ljus, sorg och glädje, förenas: "[B]åda äro lika […] oundvikliga beståndsdelar […] af menniskolifvet; eller hvem skulle djerfvas påstå, att dagen kunde umbära natten? […] Den *högsta* poetiska skönhet torde väl böra sökas der, hvarest båda sammansmälta; såsom vi se i morgon- och aftonrodnad, der ögat och känslan förgäfves bjuda till att särskilja, hvad som af det himmelska skenet är dagens eller nattens tillhörighet."[173]

I *Poesiens Historia* (1848) skriver Atterbom om hur ironin, i sitt skarpa, från känslosam humor befriade skick, härskar företrädesvis i den grekiska tragedin och komedin, medan den "på christendomens grund uppvuxna nyeuropeiska dramatikens ironi" är "*mildare*; d.v.s en mera åt *humor* lutande, och esomoftast i *humor* öfvergående" ironi, vars "mångfärgadt fantasi-rik[a] skämtsamhet" gömmer "i sitt innersta en djup elegisk reflexion".[174] Atterbom menar att ironins gap mellan ideal och realitet, inom ramen för en kristen världsförståelse, kan fyllas "genom *kärlekens* princip" med vilken "det gudomliga har […] blifvit menskligt och det menskliga gudomligt".[175]

Ur antik, hednisk ståndpunkt menar han att det ironiska gapet inte kan "fyllas annorlunda än subjectift, genom en mer eller mindre dyster *resignation* […] beledsagad af en aning derom, att den makt som verkar bortom ödets nattliga förlåt, är i sig sjelf *försyn*".[176] Han ställer Kristus och Prometheus bredvid varandra för att illustrera hur respektive världsåskådning

[171] Atterbom 1852, s. 91.
[172] Atterbom [1815] 1863, s. 318.
[173] Atterbom [1820] 1870, s. 207.
[174] Atterbom [1848] 1861, s. 181–182.
[175] Ibid. s. 180.
[176] Ibid.

hanterar människans ironiska relation till det gudomliga, och betonar att kärleken aldrig förskonar från att tömma det djupaste lidandets kalk, men att den kan ge ”styrka att tömma den” och ”försoning och en ljus utsigt åt allt, som ur denna försoning skall följa”.[177]

Jean Paul och humorns labyrint: ljus och dunkel i samspel och balans

Den tyske romantikern Jean Pauls humorbegrepp, som Atterbom alltså inspirerades av, brukar ofta jämföras med Schlegels ironi. René Wellek skriver exempelvis: ”Jean Paul’s concept of humor is very near that of romantic irony as elaborated by Fried-rich Schlegel”.[178] Det är i *Vorschule der Ästhetik* (1804) [*Estetikens för-beredande skola*] som Jean Paul skriver om humor, och han skiljer då visserligen på humor och ironi. Men som Strohschneider-Kohrs påpekat är den ironi Jean Paul polemiserar mot något annat än Schlegels ironi. Den ironi Jean Paul tar avstånd ifrån är en bitter, retorisk ironi. Dess anda är prosaisk, inte poetisk, och dess främsta företrädare är Jonathan Swift.[179] Humorn handlar för Jean Paul om relationen mellan ändligt och oändligt, och om att integrera motsatser. Den är, i likhet med Schlegels ironi, en kontrastverkan mellan den ändliga verkligheten och det eviga, ideala, som förändrar människan.

Men även om ironi och humor är besläktade fenomen i det romantiska tänkandet, så finns också viktiga skillnader i hur de, från en verklig, ändlig position, förhåller sig till det ideala. Strohschneider-Kohrs beskriver det som att Schlegels ironi är en dynamisk kontrastverkan, medan Jean Pauls humor snarare är en avspänd livåskådning och inte på samma vis en dialektik mellan motsatser.[180] Här skulle man kunna återknyta till Fichtes transcendentala punkt, och hävda att om ironin var en dialektik som frigjorde jaget från självcentrering genom att göra det skapande, poetiskt och intersubjektivt – förvandlat till dikt – så är humorns perspektivskifte mer en förändrad livsåskådning, en plötslig lättnad och frigörelse ifrån något som nyss framstod som spänt konfliktfyllt och av stor vikt. Humorn kastar om perspektiven och hierarkin mellan ändligt och oändligt i en integrerande vändning, som tvingar människan att vända blicken mot och skratta åt sig själv, och vad det nu var som hon nyss uppfattade som en olösbar, oöverstiglig konflikt.[181]

---

[177] Atterbom [1848] 1861, s. 180–181.
[178] Wellek 1955, s. 108.
[179] Paul [1804] 1935, s. 124, 125–126. Strohschneider-Kohrs påpekar att Schlegels ironi och Jean Pauls humor är svårjämförbara eftersom det råder stor stilistisk divergens mellan Schlegels och Jean Pauls framställningar. Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 147–148.
[180] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 147–154.
[181] Ibid. s. 150–151.

Lennart Pagrot och Jonas Asklund knyter båda an till Strohschneider-Kohrs i sina beskrivningar av förhållandet mellan Schlegels ironi och Jean Pauls humor. Pagrot formulerar det som att om den schlegelska ironin söker ”aktivisera motsatsförhållandet” och ”använda det […] rent konstskapande”, så kastar Jean Pauls humor istället ett försonande, utjämnande skimmer över skillnaden mellan ändligt och oändligt.[182] Asklund uppfattar det som att Schlegels ironi är diktens självreflexion, ett helt igenom estetiskt fenomen, medan Jean Pauls utläggningar om humor närs av en tydligare etik; poesin är där ett medel, inte ett självändamål.[183]

Även Wellek betonar att Jean Paul motsätter sig ren esteticism; hans romanfigurer får ofta gestalta alienerade individer vars esteticism har urartat. Men Wellek påpekar att det främst är deras närhet till den fichteanska idealismen som gör Jean Paul kritisk mot bröderna Schlegel.[184] Humorn är ett sätt att hantera en ironisk diskrepans mellan verklighet och ideal genom att vända på perspektiven vad gäller såväl livets som ens egna tillkortakommanden och inkonsekvenser.

Om ironin var en drivkraft i skapandet, ett sätt att frigöra psyket från sig självt via läs/skrivakten, så är humorn ett inkluderande skratt. Det riktas åt mänsklighetens dårskap i allmänhet, och drabbar därmed alla inblandade. Humorns perspektiv är förvisso ”förintande” i hur den betraktar en viss händelse utifrån, från en position skild från och vid sidan av själva händelsens verklighet och logik. Men det som ”förintas” är den egna övertygelsen; det som nyss framstod som en logisk och förnuftig handling blir plötsligt absurt och komiskt. I den förmågan till självdistans finns en frigörelse. Jean Paul exemplifierar med Sancho Panza, som ängsligt balanserar en hel natt på kanten av ett dike, i tron att det är en bottenlös avgrund.[185]

När perspektivet på detta vis vänds, och man betraktar sig själv och tillvaron utifrån, intar man så att säga det oändligas perspektiv. Humorns omkastning av perspektiven blir på så vis ett ”omvänt sublimt” tillstånd, där människan får en förmedlande position mellan ändligt och oändligt.[186] Beskrivningen av humorn som det ”omvänt sublima” kan relateras till psykoanalysens omedvetna. Sjöholm skriver: ”Före Freud, Klein, Kristeva och Lacan skapar den romantiska författaren en syn på människan som är styrd av krafter han inte kan kontrollera” där ”de religiösa myterna” viker för ”det omedvetnas omvända ’vision’”.[187] Strohschneider-Kohrs uppmärksammar också

[182] Pagrot 1962, s. 137.
[183] Asklund, s. 26–29. Se även Wiethölter 1979, som skrivit om *Witz* och jämfört Schlegel och Jean Paul.
[184] Wellek 1955, s. 100, 108.
[185] Jean Paul [1804] 1935, s. 57.
[186] Min presentation av Jean Pauls *Vorschule* bygger främst på de delar som finns översatta till svenska av Ingrid Windisch i *Res Public*a, nr 34, 1996, s. 37–76. Se Paul [1804] 1996. Avsnittet om humor återfinns på s. 57–62. Jean Pauls humorbegrepp finns också mer utförligt presenterat hos Asklund 2008, s. 21–29.
[187] Sjöholm 1996, s. 22.

att G. H. Schubert skriver om ironi i sin *Symbolik des Traums* (1814). Ironin är för Schubert ett gränsland som kontrasterar mot ”den vanliga världen”, och därmed låter ”drömmens bildspråk” och ”poesins och uppenbarelsens språk” få ordet.[188] Frigörelsen, och (skapar)lusten som finns i humorns upp-ochnedvända skratt, kan sägas motsvara ”det omedvetnas omvända ‘vision’”, som Sjöholm talar om. Och denna humorns och det omedvetnas “omvända ‘vision’” frigör psyket från den tro, eller de patriarkala strukturer, som det satt fast i – gör det mer poetiskt, och paradoxalt.

I en text om Jean Pauls humor beskriver Wulf Koepke humorns perspektivskifte som att man står på huvudet och skrattar. Det är en kullerbytta, som varken är fri från smärta eller ansträngning. Å ena sidan medför humorns vändning en kritisk frigörelse och förlusten av en tro, och humorn ligger därför nära den romantiska nihilismen – men den är också en känsla av frigjord försoning, nödvändig för att skänka förnyad mening åt tillvaron. På så vis blir humorn, på samma gång som den är ”ett symptom på en akut kris […] förlusten av kristen tro” icke desto mindre livräddande.[189] Humorns skratt förintar nihilistiskt det människan trodde, eller hängde upp sitt liv på, där hon stod ironiskt balanserade på dikeskanten. Men förmågan att på detta vis kunna skratta åt sig själv och sina förtvivlade försök att hålla balansen i tillvaron är samtidigt det som räddar människan från att på riktigt gå ned sig i avgrunden.

Humoristen pendlar ”mellan att störta ner i intighetens avgrund och att sträva efter verkligheten i den andra värld som är lika nödvändig som osannolik”, skriver Koepke. Humorn är ett radikalt missnöje som ”betvivlar möjligheten av ett bättre samhälle samtidigt som den verkar för det”.[190] Jean Paul är medveten om skrattets aggression och destruktivitet, men hans humor handlar för den skull inte om att krossa det ideala, utan tvärtom om att undvika nihilismen och att ”bekräfta nödvändigheten, om än ej existensen, av en gudomlig värld”.[191]

Utan sådan humoristisk verklighetsförankring blir jaget ”ett ostron i ett hav av intighet”, ett tomt och ensamt jag, som ”inte [kan] få kontakt med något annat än sitt eget eko; det fanns ingen verklighet därute som kunde hjälpa det upp ur självets avgrund”.[192] Figurerna Roquairol och Schoppe i Jean Pauls roman *Titan* illusterar detta. De skapar sina egna, subjektiva världar med satanisk, självdestruktiv esteticism, ”och deras titaniska självförgudning går ett tragiskt öde till mötes”.[193] Men det finns en ljusning i själv-

[188] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 155: ”gewöhnlichen Welt contrastierend”, ”Bildersprache des Traumes”, ”Sprache des Poesie und Offenbarung”. Med hänvisning till Schubert, *Symbolik des Traums* [1814] (Leipzig, 1837), s. 116, 22.
[189] Koepke 1996, s. 90.
[190] Ibid. s. 91.
[191] Ibid. s. 93.
[192] Ibid. s. 92.
[193] Ibid.

förintelsen. Humorns religion vilar på det inre tvivlets behov av tro, snarare än på en fast övertygelse. Den är – om än inte enbart – en försonande instans mellan ideal och verklighet, och den erbjuder – om än endast ögonblicksvis – uppenbarelse och lycksalighet. Som Koepke skriver: ”Jean Pauls […] humor [är] ett otvivelaktigt tecken på ett kristillstånd och samtidigt ett försök till lösning: att förena satirisk skepticism med tron på Gud och ett gudomligt universum.”[194]

I sammanhanget bör också nämnas hur Kierkegaard ser på skillnaden mellan ironi och humor. I slutet av sin avhandling om ironi skriver Kierkegaard att humorns skepsis är mer djupgående än ironins, eftersom den inte riktar sig mot det ändliga, utan mot det syndiga. Humorns skepsis ”forholder sig til Ironiens som Uvidenhed til den gamle Sætning: *credo quia absurdum* [jag tror eftersom det är absurt]; men den indeholder ogsaa en langt dybere Positivitet; thi […] den finder ikke Hvile ved at gjøre Mennesket til Menneske, men ved at gjøre Mennesket til Gud-Menneske.”[195] Passagen är omskriven, och utan att här fördjupa mig i de olika teologiska tolkningar som gjorts, tänker jag att formuleringen om att humorn gör människan till ”Gud-Menneske” kan ses som ett sätt att beskriva humorns återförtrollande kraft. Humorns självkritiska skratt, dess insikt om det aburda i tron, får människan att se och erkänna det syndiga i sig själv. Det öppnar för sorg, men i sorgen finns samtidigt förmågan att se, inte bara det groteska i det heliga, utan omvänt också det gudomliga i den fallna, syndfulla världen – varpå människans liv skänks förnyad mening.

Religionsfilosofen John Lippitt, som skrivit om humor och ironi i Kierkegaards tänkande, beskriver humorns perspektivskifte som ”[an] ’aspect-dawning’ [experience] of ethical depth and profundity”.[196] Humorn är alltså jämförbar med Kierkegaards berömda ”hopp” ut ur ironin, menar Lippit, och detta humoristiska ”leap of ethical transition” handlar om att våga anta ”a fundamentally different ethical perspective”.[197] Brian K. Soderquist, som diskuterat ”the isolation of irony” och ”the solidarity of Humor” hos Kierkegaard tar också fasta på humorns religiösa dimension, att den är ett sätt för individen att bli fri från sin estetiska isolering och öppna sig för ”a divinely-transformed finite world”.[198]

När Atterbom skriver att ”den *universellt ironiska* verldsåsigten är hvad vi beteckna med ordet *humour*” fortsätter han som nämnts med att beskriva en integrering.[199] Humorn sammanför ”ändpunkterne af menskliga lifvets riktningar”; den visar hur själens ”högsta” har ett ”oupplösligen gällande

[194] Koepke 1996, s. 94–95.
[195] Kierkegaard [1841] 1994, s. 331.
[196] Lippitt 2005, s. 72.
[197] Ibid.
[198] Soderquist 2007, s. 173–200, citat s. 184; 200.
[199] Atterbom [1823] 1870, s. 6.

föreningsband med det lägsta".[200] I denna formulering går det att ana ett rubbande av hierarkierna mellan högt och lågt – ett slags jämlikhetssträvan. Humorns omkastning av perspektiv innebär att den hierarki och riktning som fanns i den romantiska längtan efter *ouppnåeliga* ideal upphävs, och vänds i en mer verklighetsbejakande riktning. Istället för att blicka med en ironiskt frustrerad min mot de ouppnåeliga idealen, är humorns väg ett nedstigande. Det innebär en uppoffring av den ursprungliga tron, till förmån för livet, vilket samtidigt, paradoxalt, laddas med förnyad mening.

I en diskussion om den grekiska konsten i *Swensk Literatur-Tidning* 1814 betonar Atterbom vikten av det skulpturalt kroppsliga för diktkonsten.[201] Stig Hallgren, som skrivit om Jean Paul-receptionen i Sverige, har lyft fram denna tankegång och påpekat att Atterbom här knyter an till avsnittet om det plastiska och objektiva i poesin i Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*, "där grekernas sinne för den kroppsliga världen poängteras liksom deras förmåga att på en gång förkroppsliga och gudomliggöra".[202] Hos Jean Paul handlar resonemanget om samspelet mellan objektivitet och subjektivitet i dikten; han skriver att grekerna riktade blicken mot det kroppsliga på ett sådant vis att "alle ihre Körper lebendig und veredelt, und alle ihre Geister verkörpert waren" [alla deras kroppar var levande och förädlade, och alla deras andar förkroppsligade].[203]

Resonemanget kan relateras till synen på humorn som en paradoxal vändning mot det verklighetsförankrat kroppsliga, medan Schlegels ironi drar iväg med psyket ut i den poetiska friheten och estetiska oändligheten. Hallgren menar att Atterbom antagligen kände sig djupt träffad av Jean Pauls beskrivning av den tyska spekulativa idealismens risker för en ung poet.[204] Den romantiska humorns perspektivskifte balanserar upp ett från all verklighet lösryckt, estetiskt ideal. Den säger att vi inte kan bortse från det kroppsligt subjektiva; den egna kroppen finns fortfarande där som en ofrånkomlig del av produktionen av mening. Istället för att ensidigt låta kroppen sträva mot förädling och evigt ouppnåeliga ideal verkar den romantiska humorn i en omvänd rörelse, för andens förkroppsligande.

Då Atterbom bejakar ironins sätt att låta motstridiga principer samexistera, för att därmed frammana förnyade tillstånd, går det att hävda att han utvecklar sin tids humorbegrepp. Det anser Asklund, som jämför Atterboms Jean Paul-inspirerade humorsyn med Anders Lidbecks, professor i estetik i Lund, som några år tidigare hade publicerat en avhandling med titeln *Anmärkningar Hörande till Läran om det Löjliga* (1808). I Lidbecks framställning kännetecknas det löjliga av motstridiga tankar som förstör varandra; man måste förneka den ena för att kunna bejaka och anta den andra.

---

[200] Atterbom [1823] 1870, s. 6.
[201] Atterbom 1814b, s. 166. Jfr Hallgren 1988, s. 55.
[202] Hallgren 1988, s. 55.
[203] Jean Paul [1804] 1935, s. 63. Jfr Hallgren 1988, s. 55.
[204] Hallgren 1988, s. 54.

Jämfört med *det sköna*, som låter själen skynda fram på en redig och banad väg, så irrar den själ som är uppfylld av det löjeväckande och motsägelsefulla ”omkring som i en labyrinth, tar än ett steg fram, än tillbaka, skådar det än ljusna, än mörkna, ser sig än nära den öppnade utgången, än densamma å nyo tillsluten”.[205] Asklund visar hur det för lundaprofessorn Lidbeck inte finns någon väg ut ur labyrinten med mindre än att en av de två föreställningar som tanken brottas med avslöjas som falsk, medan den Jean Paul-influerade Atterbom på ett annat vis förmår uppskatta tillvarons motsägelser och paradoxer. På så sätt menar Asklund att Atterbom förnyar den estetiska diskussionen om humor och det komiska.[206]

Det löjeväckande cirklandet – labyrintvandringen eller själens komiska resa – påminner om vad Jean Paul kallar ”humorns krokiga linje” [”Die krumme Linie des Humors”]. Hos Jean Paul beskrivs cirklandet inte som ett planlöst strävande som inte leder någon vart. Humorns ”krokiga linje” är svår att räta ut, skriver Jean Paul. Den har formen gemensam med det tragiska och den är frukten av en lång förnuftskultur.[207] Hallgren påpekar att Atterbom följer Jean Paul i försvaret av ”humorns krokiga linje”, både i Bellman-uppsatsen och i Idunarecensionen.[208] Den krokiga, indirekta vägen omvärderas till något positivt: den tvingar människan att byta åskådning; relationen mellan ändligt och oändligt kastas om; perspektivet byts från tragisk, ouppfylld längtan till ett jag som kan skratta åt sig själv och erkänna sina försyndelser. Labyrinten vänds ut och in. Istället för en låst oförenlighet mellan realitet och onåbara ideal, så frigör humorn oss från att förstå och tänka världen i dualistiska motsatser.

Humorns vassa klinga. Almqvists syn på ironin som ett läkande gift

I uppsatsen *Äfven om Humor och Stil däri* konstaterar C. J. L. Almqvist: ”Så fort stilen, oafsedt innehållet, skall vara ett sjelfständigt […] förvandlas den till en tom pomp. Den blir en masque, som skulle vara ett ansigte: men ach – ögonen, istället för lefvande solar, äro tomma hål.”[209] Mot den tomma stilövningen, där stilen är det absoluta och formen helt avskuren ifrån sitt innehåll, ställer Almqvist ”humorismen”, som han menar står och ställer sin läsare på den fina eggen av en skarpt slipad klinga, ”hvarest den balancerar emellan tvenne verldar”.[210] Humorns vassa klinga är ironin, och med humorns ”lust att skära” syftar Almqvist på ironins subversiva förmåga att rubba och för-

[205] Lidbeck 1808, s. 29. Jfr Asklund 2008, s. 119–120.
[206] Asklund 2008, s. 119–120.
[207] Hallgren 1988, s. 58, se även Jean Paul [1804] 1935, s 22.
[208] Atterbom [1820] 1870, s. 266. Hallgren 1988, s. 58.
[209] Almqvist [1833] 2010, s. 70.
[210] Ibid. s. 71.

ändra normer och värdehierarkier. Ironin beskrivs av Almqvist som ett läkande gift – i för stor dos leder den till död, tomhet och isolering, det vill säga raka motsatsen till liv och kärlek, men lyckas man dosera rätt så kan den vara konstens medicin mot betraktarens plågor och svårigheter, och leda människan ut ur hennes kval. ”Den anses derföre ganska farlig, och liknar giftet, hvilket, i rätt dosis användt såsom läkemedel, med makt häfver de svåraste sjukdomar, men med ringaste tillskott gifver döden.”[211]

Det finns flera likheter i hur Almqvist och Atterbom uppfattar ironibegreppet. Lennart Pagrot och även Göran Lundstedt har tidigare jämfört Almqvists och Atterboms syn på ironi och humor och då menat att Atterbom har en mer skeptisk inställning till ironin än Almqvist. Lundstedt noterar att ”Atterbom följer Schlegels spekulationer (ironin)”, men med självbesinning: ”Trots en och annan eftergift åt den romantiska ironin är Atterboms uppfattning av Cervantes’ par [Don Quijote och Sancho Panza] statisk och utan inre spänningar. Tes står mot antites […].”[212] Pagrot menar att Atterbom har sinne för ironin som försvarsvapen, men inte för den radikala omvandling av det rådande, som Almqvist menar att ironin också innebär. [213] Jag håller inte med om det. Snarare finns flera likheter mellan dessa två romantikers sätt att se på ironi och humor.

Atterbom beskrev, som vi såg ovan, hur den sataniska ironin i sin mildare humoristiska form, kunde kasta om perspektiven och öppna människan för det paradoxala. Almqvist ser ironin som något dödligt farligt, som dock har en terapeutisk förmåga att förändra. Ironins förmåga att slå hål på egots cirklar och bryta mönster är heller inte, enligt Almqvist, att förväxla med absolut radikalism, som bara vill upphöja allt lågt och dra ned allt högt, och förändra enbart för förändringens skull.

Istället är humorn för Almqvist förknippad med ett etiskt ansvar som litteraturen har, men som inte fördenskull är att jämföra med platt moraliskt förkunnande. En kristen moralist befinner sig nämligen på en helt annan planet än de ”felaktiga” han vill omvända, och moralpredikningar tenderar att bli ungefär lika effektiva ”såsom ett tal ifrån Månen skulle låta för Jordens inbyggare”.[214]

Den humoristiska konsten befinner sig i nivå med syndaren och beskriver livet ur hans perspektiv, så att människan ser en kamrat i sina fel, och får någon att ta i handen: ”Ty man kan fatta den i handen, som står bredvid sig; och endast så kan man få ett handtag till sin hjelp.”[215] Konsten fungerar där-

[211] Almqvist [1833] 2010, s. 71.
[212] Lundstedt 1986, s. 13, 15. Han beskriver också, som nämndes inledningsvis, Atterbom och Almqvist ”som i mycket varandras motsatser, den förre uppgivet och nostalgiskt blickande bakåt mot en svunnen guldålder, den senare sökande nya vägar och färdig till uppbrott”. Lundstedt 1986, s. 17, 18.
[213] Pagrot 1962, s. 146.
[214] Almqvist [1833] 2010, s. 73.
[215] Ibid. s. 73–74.

med som en ”genom rymderna nedgången ängel” utan hemhörighet, på genomresa och besök i mänsklighetens nattsida. Almqvist tecknar alltså humorn och dess ironi som en variant av det romantiska dubbelgångarmotivet. Konstängelns rörelse i dunklet är humoristisk; den följer människan så nära i alla hennes tokerier och elakheter, att hon upplever att hon fått en like:

> Men denne Like är ändock, oaktadt sin likhet, ej identisk, ej *densamme* som vi. Vi älska den underbare ledsagaren, emedan han i allt bär vårt utseende; och vi fästas vid hans ton, som […] tyckes ljuda i vårt eget hjerta, men tillika ändå vid närmare åhörande […] låter såsom himmelsvidt ifrån oss. Genom denna ständiga milda ironi vid vår sida se vi oss i en spegel, vi kunna ej förneka vår bild, *vi sentera oss sjelfva i djupet*… och det faller oss kanske nu in, att vi skulle vilja vara annorlunda, om någon toge vår hand.[216]

I denne litterära, djävulskt änglalike Andra ligger en del av det egna jaget, något som människan knappt anar (eller ens vill kännas vid), men som samtidigt är en vink om vad hon behöver. Det är en tonart som simultant hör hemma i betraktarens bröst, och på samma gång känns oändligt avlägsen. På så vis kan vi både känna igen oss i, förstå och älska konstängeln som sträcker ut sin hand ur litteraturen och tar vår hand då vi läser, samtidigt som han tar oss med långt bort ifrån oss själva, så att vi förvandlas. Det som ger konsten denna förmåga att förändra är dess ironiska dubbelhet, dess förmåga att med ”blott ett litet adjectif med dubbel-sens”, ett förfelat ord, eller annan oegentlighet få det välbekanta att plötsligt framstå som oändligt avlägset. Dessa till synes förfelade ord eller klumpigheter är ”ett hufvud-element i framställningar med humor, de äro just en af vingarne för flygten till högre regioner”.[217]

Humorismen vill inte som satiren raljera och göra sig kvick på den avmålades bekostnad. Den står så nära den avmålade, att den ser likadan ut och riskerar att förväxlas med henne, så att den avmålade ska ”sjelf […] *inom sig* sentera ett oemotståndligt, hemligt löje öfver sin charakter, sin platthet, sina dårskaper”.[218] Och när den avmålade/läsaren på så vis känner sig träffad, faller det henne in att hon måste förändras och bli en annan. Men inför detta löjeväckande porträtt kan läsaren inte känna något annat än ömhet, eftersom det hos den humoristiska konstnären inte finns förolämpningar och bitterhet, utan bara en hemlig tår i ögats vrå. Humorn skapar disharmoni, den bryter sönder det lugn som man före avmålningen, befann sig i: ”Nyttan kan ej bestridas af en sådan inre söndring, när den harmoni varit låg, den ro falsk, det lugn endast sjelfbehagligt, hvari subjectet befann sig. Det var då en bitter brytning, men vacker och god för en bättre ro, som efteråt kan komma.”[219]

---

[216] Almqvist [1833] 2010, s. 75.
[217] Ibid. s. 76.
[218] Ibid. s. 78.
[219] Ibid. s. 78–79. Citat s. 79.

Att invända mot humorn, menar Almqvist slutligen, är att invända mot religionen eftersom de verkar i samma riktning.

Pagrot ser en starkare metafysisk förankring i ironins dubbelhet hos Almqvist, än hos Atterbom:

> För just Almqvist ligger […] den humoristiskt-ironiska diktningens dubbelhet just däri att det avmålade sätts i förbindelse med bägge världarna och att vid det ändligas möte med det oändliga både en förintelse och en pånyttfödelse äger rum. Genom detta skeende och genom diktverket lyfts både diktare och läsare upp till en högre ståndpunkt än tidigare, blir delaktiga av en ny insikt i tillvarons hemlighetsfulla sammanhang.[220]

Almqvists beskrivning av den romantiska metapoetiska ironin – som litteraturens sätt att göra sig till läsarens mefistofeliske dubbelgångare – är förvisso en mer stilistiskt träffsäker och pregnant bild än Atterboms mer spretiga teoretiska utläggningar. Men samma världsomvälvande pånyttfödelse och omkastning av världar syns ju också i Atterboms förståelse av ironin som ett dionysiskt maskspel, och i hans Jean Paul-influerade bejakande av humorns krokiga bana.

Atterboms bild av ironin som glappet i Dionysos mask, halvt leende, med tåren i ögat, kan på sätt och vis sägas föregripa Nietzsche.[221] Masken är ju också, just som mask, förbunden med det groteska och gotiskt skräckromantiska, med allt det bortträngt omedvetna som anas bakom ytan, eller den fasad som är lite för blank och sprickfri för att kännas verklig.[222] Atterbom understryker hur ironins olika dunkla hugskott och självmotstridiga, mer eller mindre omedvetna inre viljor bidrar till utveckling, just genom sin motspänstighet, särskilt då ironin tar humorns form, låter ljus och dunkel samspela i balans, och visar människan hur själens ”högsta […] har ett […] oupplösligen gällande föreningsband med det lägsta”.[223] Här går det att se en subversiv jämlikhetssträvan hos Atterbom. Ensidighet åt ettdera hållet leder till svindel, varnar han, och det som räddar människan ur ”det rådande tidehvarfvets egoistiska ostronskal” är en humoristisk känsla för det paradoxala.

[220] Pagrot 1962, s. 146.
[221] Jfr Avanessiam 2010, s. 105 som i sin bok om ironin i moderniteten menar att Nietzsches tal om masker, och maskspel, är nära förbundet med ironin, samt Behler 1990 som visar hur Schlegels ironi föregriper Nietzsche.
[222] Bachtin [1965] 1991, s. 49.
[223] Atterbom [1823] 1870, s. 6.

Manlig ironi och kvinnlig kvickhet: Atterbom med Kristeva

Atterbom beskriver ironin som ett företrädesvis manligt fenomen. Det är i recensionen av Julia Nybergs lyrik som han lägger ut orden om kvinnors oförmåga att förstå sig på ironi, samt de olycksaliga undantagsfall när de faktiskt gör det. Humorns omvända väg till det sublima förutsätter fantasi och poetisk inbillningskraft i kombination med en reflektionsförmåga ”som ännu aldrig, så långt rec. [Atterbom] har sig bekant, funnits i så stort mått hos något fruntimmer”.[224] Kvinnor, och detta gäller ”äfven de mest genialiska”, kan inte, ”åtminstone aldrig helt och hållet”, förstå sig på ironisk humor eftersom ”de äro dertill förmycket barnsliga, sangviniska och godsinta”.[225] Hjärtats vilja och medlidande styr kvinnan, menar Atterbom, hon tål inte att det hon älskar underkastas ironi, och hon kan omöjligt förstå ”huru mannen förmår, liksom t. ex. Shakspeare, Bellman, Jean Paul, Tieck, bära på en och samma gång, i ett och samma anlete, ironien på läpparna och tåren i ögat”.[226]

I en brasklapp tillägger han att detta gäller kvinnans lynne sådant det är ”i sitt ursprungliga innersta”, och att han vet att det finns kvinnor, särskilt i Tyskland, där den estetiska bildningen, ”långt djupare och lifligare, än hos oss” är en del också av kvinnokönets uppfostran. Men inte ens de bildade tyska damerna, som är bevandrade i den ironiska litteraturen, har egentligen någon äkta känsla för ironi i djupet av sina hjärtan, anser Atterbom. De talar om ironi med ett språk som är ”*lånadt*, och upprepar manliga lärares utsagor”.[227] Att förmågan att *låna*, och upprepa andras utsagor, är ett typiskt ironiskt grepp verkar inte falla Atterbom in här.

Jean Paul, ”alla bildade fruntimmers älsklingsförfattare”, läses enligt Atterbom på ett helt annat sätt av kvinnor än av män; kvinnor älskar inte ”den ironiska bitterheten” utan istället ”den ambrosiska insyltningen af gudarnes honing och socker”, vari Jean Paul uppdukat ironin; ”detta tillstå de sjelfva, om de äro uppriktiga”.[228] När det gäller ironi så menar han att naturen ”på det mest bestämda vis […] söndrat könen ifrån hvarandra”, vilket han anser är bra; för en kvinna som försöker överskrida denna naturgivna könsgräns skulle bara vinna ”en oändlig fräckhet istället för en oändlig ironi”.[229]

Atterbom befinner sig här långt ifrån det androgyna ideal som förespråkas av Friedrich Schlegel.[230] Hallgren menar att han ser på kvinnan ”i sträng patriarkalisk dager”, frånkänner henne ”varje anlag för detta slag av högre

[224] Atterbom [1823] 1870, s. 7.
[225] Ibid.
[226] Ibid. s. 8.
[227] Ibid.
[228] Ibid. s. 8–9.
[229] Ibid. s. 9.
[230] För mer om romantikens androgynitetsideal se kapitel tre.

humor” och att ”Jean Pauls positiva syn på kvinnan […] lämnat Atterbom oberörd”.[231] Visst har Hallgren rätt i att Atterboms särskiljande av mäns och kvinnors känsla för ironi här är både patriarkalt och trångsynt. Men att avfärda resonemanget som uttryck för en nedvärderande kvinnosyn är en förenkling. Atterboms idealisering av kvinnan och det kvinnliga är ju också välkänd, den har uppmärksammats bland annat av Otto Fischer, som (inspirerad av Friedrich Kittler) skrivit om moderstematikens centrala roll i författarskapet.[232] Eva Borgström lyfter också fram Atterbom som den svenska romantiker som var ”betydligt mera generös mot sina samtida kvinnliga kollegor än de flesta av de andra manliga romantikerna”.[233]

Men även om Borgström ser Atterboms generositet mot kvinnliga kollegor, menar också hon att hans ”sätt att beskriva den kvinnliga kreativiteten” var ”på flera sätt problematiskt”.[234] Atterbom tror sig veta ”vad som är ’Qwinnans lynne […] i sitt egna, ursprungliga innersta’ och använder sedan detta som en estetisk kategori”.[235] Att resonemanget i Euphrosynerecensionen måste förstås mot bakgrund av romantikernas särartstänkande kring kön, och hur de använde ”manligt” och ”kvinnligt” som estetiska principer, är sant. ”Tanken är att det manliga och det kvinnliga ska komplettera varandra och det ligger inte någon nedvärdering av det kvinnliga i detta”, skriver Borgström.[236] Men hon uppfattar också att Atterbom ”i sin användning av könsdikotomin hänför de mest prestigefyllda områdena till det manligas domäner medan […] den ’qwinliga’ formen av kvickhet – […] en ’lägre region’ – sägs uppehålla sig vid vardagens små putslustigheter.”[237] Borgström menar därför: ”Förhållandet mellan det manliga och det kvinnliga är, så som Atterbom beskriver det […] i hög grad ett herraväldesförhållande.”[238]

Men det är också relevant att erinra om Atterboms högst ambivalenta inställning till ironi; att sakna fallenhet för sublimt upphöjd, självreflexiv ironi är inte nödvändigtvis dåligt ur hans perspektiv. I *Fågel Blå*-utkastet från 1818 varnar han för att den människa som tror sig kunna höja sig över och distansera sig från livet ”förvandlar sig snart till ett ironiskt hån öfver det reflecterande Jaget” och försätter sig i ”en ryslig ödslighet och enslig aflägsenhet från allt hvad som i dess omgifning är lif”.[239] Och till Borgströms anmärkning att Atterbom gör den prestigefyllda konsten till något manligt, medan ”[d]e kvinnliga författarna sägs tala hjärtats ’omedelbara naturspråk’”

[231] Hallgren 1988, s. 59, 60.
[232] Fischer 2001, s. 73–82. Jag återkommer till Fischers text, Kittler och moderstematiken hos Atterbom i min läsning av *Lycksalighetens ö* i kapitel fem.
[233] Borgström 1991, s. 155.
[234] Ibid. s. 18.
[235] Ibid. s. 160. Med hänvisning till Atterbom [1823] 1870, s. 225.
[236] Borgström 1991, s. 162.
[237] Ibid.
[238] Ibid.
[239] Atterbom [1818] 1858, s. 277.

och ”deras poesi liknas vid blommor, småfåglar och barn”, måste man också foga iakttagelsen att Atterboms egna, mest prestigefulla litterära projekt ju handlar om just blommor (*Blommorna*), småfåglar (*Fågel Blå*) och barn (barnet och parallellen mellan konstnärligt skapande och barnafödande är ett centralt motiv i *Lycksalighetens ö*).[240] Bakom Atterboms resonemang om ironin som manlig döljer sig snarare en idealisering av kvinnan och det kvinnliga som liktydigt med det sköna, det poetiska, och med förmågan att älska direkt och förbehållslöst, vilket i sig är problematiskt.

Atterbom är dock noga med att poängtera i Euphrosyne-recensionen att hans definition av ironin som manlig *inte* handlar om att frånkänna kvinnliga individer sinne för skämtsam kvickhet eller intellektuell flexibilitet. Bland belästa tyskor säger han sig ha stött på kvinnliga undantag, som läser och uppskattar ironisk-humoristisk litteratur. Han nämner inga namn, men i samband med sin resa i Tyskland och Italien fick han generöst beskydd av ett flertal etablerade kvinnliga författare och intellektuella som hjälpte och introducerade honom i sina filosof- och konstnärskretsar; bland dessa författaren Amalia von Helvig (1776–1831), litteraturkritikern och författaren Dorothea Schlegel (1764–1839), författaren och salongsvärdinnan Henriette Herz (1764–1847) och salongsvärdinnan Caroline von Humboldt (1766–1829).[241]

Den helt igenom ironibefriade kvinnan är att förstå som ett ideal – det vill säga icke-existerande i den verkliga världen, menar han vidare, och påpekar att detta inte handlar om att hävda mannens överhöghet när det gäller förmåga att skämta och ha ett kvickt och rörligt intellekt. De flesta representanterna av hans eget kön är rätt tröga, säger han. De saknar ”sinnet för *stor* kvickhet”, något kvinnor däremot äger i desto större utsträckning. Den kvinnliga kvickheten är förvisso inte lika sublimt upphöjd som den manliga ironin, det är det Borgström noterar i sin kritik. Men i gengäld menar han att den kvinnliga kvickheten äger poetiskt värde; den är en ”skalkaktig observationsfärdighet”, i vilken kvinnan ”aldrig kan af mannen bli öfverträffad, ja icke ens på långt afstånd upphunnen”.[242]I resonemanget om hur ironin är förbunden med könsskillnaden, och att endast män har tillgång till den sublimt upphöjda konstnärsironin, verkar det alltså finnas en strävan att förmedla att detta är mer psykologiskt komplext än ett behov av att nedvärdera kvinnors förmåga att förstå sig på skämt.

Det finns också kvinnliga individer som inte lyckats undgå den ironiska reflexionen, fortsätter han: ”Exempel på slika förolyckade *viragines* felas ej, ehuru de åtminstone i Sverige ännu äro ytterst sällsynta.”[243] Han utvecklar resonemanget om dessa gränsvarelser och ironiskt androgyna kvinnor:

---

[240] Borgström 1991, s. 162.
[241] För mer om dessa skribenter se Atterboms reseskildring; Atterbom 2002, I–II.
[242] Atterbom [1823] 1870, s. 9.
[243] Atterbom [1823] 1870, s. 9. Atterbom använder pluralformen av det från latinet inlånade ordet *virago* som har betydelsen ≈ hjältinna, manhaftig jungfru.

> Visar sig deremot (hvilket understundom händer) ett qvinligt individuum, som är ett andligt mellanting af qvinna och man, som med en viss portion af manskönets kyligare och skarpare tankförmåga, samt ett derefter afpassadt inskränktare mått af känslans rikedom och värma […] så neka vi ej, hvarken att detta fruntimmer är *qvickt*, eller att dess infall kunna för en och annan ledig stund skänka en angenäm sysselsättning; men då denna qvickhet är i grunden blott och bart förståndighetens, afklädd till det närmaste all fantasi, kort sagdt, en tankeqvickhet, så är den också i grunden *icke* poetisk.[244]

Den Atterbom har i åtanke här är Anna Maria Lenngren, och visst är han, som Hallgren och Borgström påpekat, paternalistisk här. Lenngrens kvickhet blir stundtals poetisk, menar han, men tänk så mycket mer poetisk hon kunde ha blivit, om hon inte hade hämmats av en ”opoetisk omgifning, en mot fantasien och känslan fiendtlig sällskapsluft” – det vill säga den upplysningskultur hon levde och verkade i.[245] Förutom att han mest verkar sur över att sakna en författarbegåvning med Lenngrensk skärpa i sitt eget litterära, romantiska läger, så blir det tydligt att hans behov att köna ironin bottnar i en syn på det reflexiva förnuftet som manligt konnoterat. Känsla, poesi, fantasi och det omedvetna, däremot, är feminint konnoterade fenomen i den romantiska föreställningssfären.

John Vignaux Smyth har diskuterat ironin med utgångpunkt i Kierkegaards *Forførerens Dagbog* (1843) (en historia om hur överdriven esteticism gör kärleken nihilistiskt tom på mening), och han menar att i en fallogocentrisk värld, där maskulinitet och femininitet har gjorts till estetiska, språkliga principer, och manlighet ses som det bestämda, rationella och enhetliga, och kvinnlighet som det obestämda, irrationella och poetiska, så blir femininiteten ett spel, en lek, som måste kontrolleras med hjälp av ironin.[246] Atterboms syn på ironin kan förstås mot den bakgrunden. Ironin görs till det manliga konstnärsjagets sätt att avgränsa sig genom att kontrollera och dominera den feminina, omedvetna Andra.

Borgström påpekar: ”Atterbom beskriver humorn och kärleken som de verktyg med vilka mannen respektive kvinnan i sin världsåskådning kan bringa reda i kaos. Mannens världsåskådning utgår från intellektet – kvinnans från känslan.”[247] Till skillnad från den ironiske mannen, så menar Atterbom att kärleken visar sig hos kvinnan ”desto mera *ohöljdt* […] med *rätare* strålar, ju mindre hennes lynne känner benägenhet till dessa ironiska utbrott, der snillet (skenbart) går ut på att tillintetgöra sig sjelft och allt: twertom är då i hennes lefnads-philosophi det första budet, att man *bör*

[244] Atterbom [1823] 1870, s. 9–10.
[245] Ibid. s. 10.
[246] Vignaux Smyth 1986, s. 254. Resonemanget är jämförbart med Jessica Benjamins diskussion i *Bonds of Love* (1988). Hon knyter an till Hegel och visar hur maskulinitet och femininitet så ofta gestaltats med en herre-slav-dialektik, att denna rollfördelning stundtals getts drag av att vara en ofrånkomlig struktur i det västerländska psyket. Se Benjamin 1988 s. 8f.
[247] Borgström 1991, s. 159.

älska".[248] Det han säger är alltså att den kvinnliga kärleken är direkt och oförställd, medan den manliga är reflekterande indirekt och cirklande – ironisk. I det finns en idealisering av kvinnans förmåga till kärlek. Varför förväntas kvinnan älska så mycket mera oförställt, i det närmaste kompensatoriskt för den ironiske mannen? vill jag fråga Atterbom. Om den ironiske konstnären är man i den romantiska föreställningssfären, så görs Gud till kvinna, som Sjöholm skriver.[249]

Kristina Fjelkestam har i *Det sublimas politik* (2010) visat hur vanlig användningen av kön som metafor var i den estetiska diskussionen under tidigt 1800-tal. Fjelkestam ger flera exempel från inflytelserika estetiska texter från perioden – av bland andra Hume, Kant, Schiller och Rousseau – där det storslaget sublima återkommande kodas som manligt, medan det sköna var kvinnligt.[250] Mot den bakgrunden, och med tanke på att humorn hos Jean Paul och Atterbom beskrevs som "det omvänt sublima", skulle humorns omvända väg alltså kunna tolkas som "det omvänt 'manliga'" – det patriarkala, manligt förnuftiga subjektet som står på huvudet och skrattar åt sig självt. Han frigörs därmed från könsidentitetens illusion, och den poetiska, älskande Andra får komma ned från sin piedestal, göra sin stämma hörd, och komma till tals.

Julia Kristevas teori om det symboliska och det semiotiska språket kan användas för att belysa vad jag menar, och hur Atterboms beskrivning av ironin som manlig kan tolkas från en nutida horisont. Det är i *La révolution du langage poétique* (1974) som Kristeva beskriver och delar upp språket i det semiotiska och symboliska. Det symboliska är det patriarkala och förnuftiga, logiska språket, aspekten av betydelseskapande som möjliggör rationella argument och producerar linjärt, objektivt och grammatiskt korrekt skrivande.[251] Det symboliska språket "vilar helt på en patriarkal kultur", som Sjöholm skriver. Dess subjekt är "en begärsvarelse i ett fallocentriskt system", och det symboliska är "könsidentitetens ordning".[252]

Det semiotiska framträder i språkets poetiska kvaliteter. Ebba Witt-Brattström förklarar att det semiotiska hos Kristeva är förbundet med minnet av den preoidipala "känslan av att vara mamma-och-jag", alltså en förverbal enhetsupplevelse som föregår språket, och där "spåren av subjektets svåra

[248] Atterbom [1823] 1870, s. 235."Ohöljt" är min kursiv. Jfr Borgström 1991, s. 159.
[249] Sjöholm 1996, s. 20.
[250] Fjelkestam 2010, s. 11–38. Fjelkestams bok har underrubriken "emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner", den diskuterar de politiska konsekvenserna av att det sublima beskrevs som manligt medan det sköna beskrevs som kvinnligt, samt hur kvinnliga 1800-tals författare som Germaine de Stäel, Louisa May Alcott och Fanny Lewald hanterade detta.
[251] Kristeva 1974, s. 17–100. Jfr Ann Runnqvist-Vindes svenska översättning i Kristeva 1990, s. 113–164.
[252] Sjöholm 1996, s. 24, 25.

väg in i den symboliska, språkliga ordningen" finns.[253] Poesin, konsten "bär alltid på en obetald skuld till moderskroppen genom att vara en sublimering sprungen ur det ögonblick då barnet skiljer ut sig från denna kroppsvärld".[254] I det konstnärliga skapandet aktiveras minnet av det semiotiska, det bryter in i den symboliska ordningen och möjliggör poetiska känslouttryck.

I Carin Franzéns avhandling om Kristevas psykoanalytiska poetik beskrivs det semiotiska som förbundet med det omedvetna: Till skillnad från det lacanska subjektet, som "efter spegelstadiets nödvändiga upphörande [är] dömt att förbli […] för alltid skilt från […] 'det omedvetnas mysterium'", så förskjuter Kristeva perspektivet, hon lanserar "en teori om en tidig preverbal och driftladdad kommunikation […] mellan barn och mor".[255] Det semiotiskas "driftmässiga och känslomässiga" aspekter "visar sig i rytmen, klangen och prosodin i det vanliga språket".[256] Det semiotiska bryter in i den symboliska ordningen via "en skrattfylld rumslighet" där "den Samme blir främling inför sig själv" i "klyftan som konstituerar honom".[257] Formuleringen om ett skrattfyllt rum där den enhetlige "Samme" blir främling inför sig själv kan jämföras med Jean Pauls beskrivning av humorns uppochnedvända skratt som en mental kullerbytta där den konstnärliga människan tillåts träda ur sin förnuftiga, patriarkala identitet/språk.

När det semiotiskas "tredje princip" bryter in i det patriarkala språkets dualistiska ordning öppnas subjektet för poesi, och för att bli poetiskt.[258] Kristeva visar med sin teori på "förekomsten av någonting som utmanar den västerländska traditionens symboliska ordning som patriarkal och spekulär, och som är inskrivet i själva denna ordning", skriver Sjöholm.[259] Språkets semiotiska/poetiska respektive symboliska/patriarkala poler binds inte till biologiskt kön: Kristevas tal om skillnader i språklig, sexuell identitet måste inte förstås i termer av essentiella, binära kön, även om de traditionella könsgränserna förstås påverkar. Den som skriver poetiskt rör sig mellan det "maskulina" och det "feminina" språket, mellan ordning och kaos eller status quo och revolution. Det är en omöjlig dialektik mellan den symboliska ordningen och det semiotiska/poetiska – ett slags oscillerande varken-eller och både-och som undviker ensidighet och låter sanningen vara rörlig, bortom ett ensidigt låst antingen-eller.[260]

---

[253] Witt-Brattström 1990, s. 16–18. Kristeva benämner det semiotiska, förverbala tillståndet med ett begrepp som hon lånar från Platon, *choran*, "en tredje princip mellan urbilden och dess avbild, en moderlig behållare och amma", enligt Sjöholm 1996, s. 25.
[254] Witt-Brattström 1990, s. 16–18.
[255] Franzén 1995, s. 25.
[256] Ibid. s. 25–26.
[257] Ibid. s. 26 med hänvisning till Kristevas *Polylogue* (1977).
[258] Sjöholm 1996, s. 25.
[259] Ibid. s. 25.
[260] Kristeva 1986, s. 24–33, s. 90–136. Kelly Oliver har i *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind* (1993) diskuterat "oscillating strategies" och hur Kristeva kan tolkas feministiskt. Se Oliver 1993, s. 1–17.

Kanske kan man, utifrån Kristevas teori, göra en omtolkning av den romantiska konstnärsironin? Alltså – med hjälp av Kristevas teori om det symboliska och semiotiska språket vill jag formulera om Atterboms tal om manlig ironi till följande: Den romantiska ironin är ett projekt som (oavsett diktarens biologiska kön) börjar i en patriarkal språklig position/identitet, som ironin medvetandegör/reflekterar. Genom humorns omkastning av perspektiven kan det skrivande subjektet bli friare från de normerande strukturer och språk det satt fast i, och förvandlas till poesi. Förstådd så, blir det tydligt varför ironin för Schlegel var förknippad med ett androgynitets-ideal.[261]

[261] Jag diskuterar romantikens androgynitetsideal och dess koppling till ironin i kapitel tre.

3. Romantikerns mask: Metafiktion, androgynitet och femininitet i förvandling i *Blommorna*

Ett skådespel mitt inre är,
Som oupphörligt scener skiftar:
Jag spelar alla roler der,
När Phantasus med vingen hviftar.

Ur tusen spridda lynnens mängd
Jag diktar löjet, diktar tåren;
Och, mellan fyra väggar stängd,
Jag sjunger kärleken och våren.[1]

Förställning och föränderlighet, ett inre av rollspel, skiftande scener och ironiska masker – så kan utdraget ur det självporträtt som Atterbom tecknat i dikten ”Mitt Portrait” från 1815 sammanfattas. Bilden av den skådespelande poeten som ”[u]r tusen spridda lynnens mängd” diktar löje och tår ger associationer till den grekiska teaterns leende och gråtande masker, och den ger en vink om att Atterbom vill framställa sig som en romantisk-ironisk, humoristisk poet. Dramatiken är, som jag nämnt i föregående kapitel, den genre som han framför andra förknippar med ironin, och i sina teoretiska utläggningar beskriver han hur ironi, humor och det romantiskt-komiska uppstår i kluvna stämningar och övergångar mellan motstridiga känslouttryck – i det gränsland där skämtet blir allvar och övergår i tårar, som spricker upp i ett leende.

Att poetens inre görs till ett skådespel, som utspelas där han i ensamhet, ”mellan fyra väggar stängd”, sjunger om kärlek och vår, är också en bild som vrider och vänder på förhållandet mellan inre och yttre, och mellan spel och verklighet. Åtminstone frångår den schablonbilden av den romantiske poeten som överväldigad av naturens storslagenhet sublimerar sina sinnesintryck och känslor till poesi. Om den inre känslan är ett fantasifullt skådespel, ett iklädande av olika masker – vad blir då personligheten, annat än skapad,

[1] Atterbom [1815] 1863, s. 318 efter ett manuskript som enligt utgivaren N. M. Lindh hittats bland författarens efterlämnade papper och inte tidigare hade publicerats. Dikten i sin helhet består av tolv strofer och skildrar bland annat hur diktjaget avfärdar verklighet och vardagsliv till förmån för konsten, äran och idéernas sfär.

inrepeterad förställningsförmåga? Kan det humörskiftande skådespelarjaget ens sägas bestå av någon autentisk, enhetlig subjektivitet överhuvudtaget? Vad innebär det om den romantiske diktaren görs till en ombytlig skådespelarnatur, en mask och en performance-akt? Blir inte det manliga romantiska konstnärssubjektet då till något sminkat, splittrat – ja, ironiskt undanglidande – som förflyktigas?

”Mitt Portrait” publicerades aldrig under Atterboms livstid; den hittades bland hans efterlämnade papper. Men dikten har uppmärksammats i litteraturhistorieforskningen som ett uttryck för Atterboms ungdomliga humörsvängningar och splittrade motsägelsefullhet. Gunnar Axberger lockas in i en återvändsgränd då han söker självbiografiska drag i dikten och kallar den för en ”träffsäker karakteristik av skaldens person från åren efter debuten”, med den mångfald av vitt skilda lynnen, intressen och olika roller ”vari han älskar att uppträda inför sig själv och omgivningen”.[2] Axbergers tolkning säger något om hur seglivad den romantiska idén om dikten som ett autentiskt avtryck av personligheten har fortsatt att vara genom åren. Men den Atterbom vi ser i dikten är kanske snarare en retorisk figur – ett subjekt i en poetisk diskurs, att skilja från exempelvis den kritiske polemikern, eller litteraturhistorikern Atterbom. Tykesson har också noterat: ”Den som numera bläddrar igenom Per Daniel Atterboms produktion från ungdomsåren kan ibland få det intrycket, att det här är fråga om en antologi skriven av flera personer. Författaren skiftar ständigt mask.”[3]

Skenets bedräglighet, pendlandet mellan illusion och verklighet – den konflikten anas redan i de korta raderna i ”Mitt Portrait”, och dikten har i tidigare tolkningar också relaterats till Schlegel. Elisabeth Hellsten-Wallin och Isak Wallin skriver om hur Atterbom med ”den ständigt omvandlande böljesången i sitt inre” tycks vara predisponerad för den dialektik som Schlegels ironi innebär: ”Ej alltid förfogande över den starka viljans förmåga av balans, fann han antagligen tidvis en viss tillfredsställelse i Schlegels tanke, att idealet låg i den relativa harmoni, som uppstod såsom en syntes av en fri pendling mellan motsatta ytterligheter.”[4] ”Mitt Portrait” kan läsas som en metapoetisk dikt, vilket gör den intressant på ett sätt som går utöver de äldre, biografiska tolkningarna: dels uppmärksammar dikten det teatralt fiktiva i det förment autentiska (jaget), dels pekar den på fantasins och diktandets gränsöverskridande kraft att befria psyket från de väggar som håller det fånget. Personligheten gestaltas som ett skiftande av masker och olika roller, och ”Mitt Portrait” omprövar relationen mellan fiktion och person – eller konst och verklighet. För om det inre är fantasi och skådespel, en uppsätt-

[2]Axberger konstaterar att denna mångfald lett till mycket divergerande Atterbom-karakteristiker, och strävar själv efter att bortom denna svårbestämbart undanglidande personlighet klargöra författarintentionen: ”vad Atterbom verkligen *ville*: vad han ville vara, vinna eller uträtta”. Se Axberger 1936, s. 80.

[3] Tykesson 1954, s. 98.

[4] Hellsten-Wallin och Wallin 1957, s. 9.

ning masker att välja mellan, är det inte då istället den yttre formen – den skapade maskens hugskott, luftsprång och bisarra skiftningar – det vill säga texten och dikten, som är sann?

Judith Pascoe, som behandlat teaterns inflytande på den engelska romantiken och 1790-talsdiktningen, visar i *Romantic Theatricality. Gender, Poetry and Spectatorship* (1997) hur framför allt kvinnliga författare, men även manliga romantiker som Wordsworth, använde sig av teatrala uttryck i sitt skrivande. Det gav upphov till nya former av dramatiserad självrepresentation i litteraturen, och Pascoe argumenterar för att kvinnliga författares stundtals överdrivet teatrala självrepresentationer inte bör ses som ett avvikande från någon manlig, romantisk norm av känslosam uppriktighet. Snarare användes teatern och det sceniska i romantikens litteratur för att dra uppmärksamhet till det artificiella och konstgjorda också i det förment autentiska.[5]

Det romantiska jaget görs till fiktion och föreställning i Atterboms diktning – något att putsa på och ikläda sig, vilket också innebär att det går att klä av, och frigöra sig ifrån. I det 121:a Athenäumsfragmentet beskriver Schlegel hur diktaren, i sökandet efter det ideala, måste ha förmågan att spalta upp sitt jag i ett flertal personer och stämmor, för att med hela sin själ ena stunden gå upp än i den ena, än i den andra, helt annorlunda sidan av sitt väsen. Det kan bara en ande som på samma gång är flera – en mångfald av varierande personer.[6] Utifrån detta Schlegel-citat kan ironins subjektivitet och pendlandet mellan motsatser tolkas som ett sökande efter sig själv bortom den egna identiteten, via teaterns och skådespelets uppgång i olika roller.

Teatern och den romantisk-ironiska självreflexiviteten – metafiktionen – blir också hos Atterbom en lek med jaget som ytterst syftar till att tänja ut och luckra upp dess gränser, så att det förvandlas och blir till dikt och poesi. Ironins maskspel är hos Atterbom ett medel för att låta jaget träda utanför de väggar som håller det instängt, och låta den Andras röst höras, i poesin. Atterboms bild av diktaren i ”Mitt Portrait” liknar också Schlegels beskrivning av den rollspelande, i många olika personligheter skiftande poeten, och den schlegelska karakteristiken har också jämförts med den teater- och rollspelslek, som Atterbom ägnar sig åt i diktcykeln *Blommorna* (1811).[7]

[5] Pascoe 1997, s. 2, 9.
[6] *KFSA*, II, s. 184–185.
[7] Såväl Santesson som Landgraf relaterar de tidiga Blommorna till Schlegels Athenäumsfragment 121 och kravet på att diktaren ska spalta upp sitt jag i ett flertal personer och stämmor. Santesson 1920, s. 232. Landgraf 1952, s. 51.

”Om till mitt första sjelf, om till ett annat / Förvandlad nu jag var” – om jaget som ett flertal personer och stämmor, och verket som process

Atterboms *Blommorna* (1811) kan läsas som ett sådant ironiskt polyfont identitetssökande som Schlegel beskriver ovan.[8] Blomsterdikter med namn som ”Sippan”, ”Gullvifvan”, ”Narcissen”, ”Rosen”, ”Förgät-mig-ej”, ”Tulpanen”, ”Solrosen”, ”Hyacinten”, ”Vallmon”, ”Liljan” och ”Nattviolen” låter i förstone kanske inte så romantiskt-ironiska, men vid sidan av ett knippe blomster är diktcykeln också ett galleri över olika personligheter. Subjektiviteten i verket tar form via en genrepräglad diskurs, ett slags ”poetisk kalendriska”, riktad till en kvinnlig läsare.

Genomgående i denna diktkrans finns metafiktiv reflexion över skapandeprocessen och relationen mellan diktverk och läsare. Det får de olika blommorna att framstå som ett slags självmedvetna författarheteronymer, det vill säga skapade rollkaraktärer, uppdiktade personer som författaren använder för att kunna gå in och ut ur olika roller och låta på olika sätt.[9] Atterbom experimenterar med olika versmått, identiteten skiftar medelst formmässiga, verstekniska variationer.[10] I dikten ”Föresång” (1837), som placerats som inledning till de senare *Blommorna*, skriver Atterbom: ”Om till mitt första sjelf, om till ett annat / Förvandlad nu jag var […].”[11] Så kan de tidiga blommorna läsas – som en föränderlig, i flera olika jag splittrad ande, som söker och hittar sig själv via denna rollspelslek, i relation till läsaren. I förordet till *Poetisk Kalender* för år 1812, där de första blomdikterna publicerades, skriver Atterbom att han med diktens hjälp har sökt parallellismen mellan ”blomsterverldens och menskligheteńs ädlare individuationer”.[12] På ett plan är detta en bukett poetiska blommor som överräcks till en i verket inskriven, kvinnlig läsare. Men det är också ett dubbeltydigt knippe humörsvängningar, ett utforskande av olika kynnen, ”än är jag si, än är jag så”, som getts drag av den romantiska ironins självreflexiva lek med identitet.

På ett plan kan verket läsas som en indirekt konstruktion av romantisk, konstnärlig manlighet och identitet via en rad huvudsakligen, men inte en-

[8] Förutom ovanstående hänvisning till Santesson och Landgraf som bägge noterat parallellen mellan Atterboms *Blommorna* och Schlegels fragment, kan nämnas att Frykenstedt, som relaterar till Schelling, ser diktcykeln ”som en flora över själens innehåll, som en högre objektivering än naturens blommor själva […] det är fråga om den högre objektivering, som enligt Schellings estetik konsten är framför naturen”. Frykenstedt 1952, s. 68.

[9] Heteronym-begreppet myntades av Fernando Pessoa, som själv skrev under en mängd heteronymer. Ett känt exempel på författare som använt sig av heteronymer är Kierkegaard, som bland annat skrev som Victor Eremita, Johannes de Silentio, och Johannes Climacus med flera.

[10] Landgraf 1952 går igenom hur Atterbom varierar versmått och strofformer mellan de olika dikterna i *Blommorna.* Se även Berg 1910, s. 229–278.

[11] Atterbom [1837–38] 1863, s. xi.

[12] Atterbom 1811b, s. 4.

bart, kvinnliga roller som diktaren iklär sig. Jakob Staberg beskriver i sin avhandling *Att skapa en ny man. C. J. L. Almqvist och MannaSamfund 1816–1824* (2002) hur manlig, romantisk identitet ofta konstituerades via de imaginära scheman och ideologiska bilder av kärleken som litteraturen producerade. Romantikerna såg litteraturen som en magisk spegel för ett själsliv vars energi tillskrevs en omvälvande potential.[13] Här kan en parallell dras till Friedrich Schlegels roman *Lucinde* (1799), där den kvinnliga kärleken också liknas vid en flora av varierande växter, olika kvinnliga individer som får mannen att utvecklas: ”Ingen Linné kan för oss klassificera alla dessa sköna växter och plantor i livets stora trädgård, och endast gudarnas invigda älskling förstår dess underbara botanik […] ingen vis har utforskat kvinnligheten.”[14] Den feminina, ”blommande” kärleken görs till originell natur, motsatsen till det allmänna och universella, manliga jaget.

Att Atterbom använder sig av parallellen mellan växtlighet och kvinnlig sexualitet i *Blommorna* är uppenbart. Han var intresserad av botanik, vilket har spelat in i hans gestaltning av blomliven, och i formuleringen om att han har sökt paralleller mellan ”blomsterverldens och menskIighetens ädlare individuationer” syns en idealisering av det kvinnliga som det naturliga, blommiga.[15] Den här romantiska bilden av den kvinnliga sexualiteten som blommigt naturlig och originell, i kontrast till det universella, essenslöst föränderliga, rollspelande manliga jaget kan med rätta kritiseras. Anne K. Mellor har i en läsning av engelsk romantik visat hur naturen återkommande femininiseras hos manliga romantiker för att de ska kunna penetrera, äga, behärska och tolka henne. Så länge naturen var Guds spegel eller bok lästes hon med respekt, men under romantiken görs hon istället till kvinna och en del av poetens gudomliga kreativitet, som Mellor sammanfattar det.[16]

I *Bloom. The Botanical Vernacular in the English Novel* (2003) diskuterar Amy King vad hon kallar ”the girl ’in bloom’”, och hur litterära gestaltningar av kvinnors erotiska mognadsprocesser under 1700- och 1800-talet – Kings exempel är Jane Austen, George Eliot och Henry James – ofta lånade drag från och sammanföll med det botaniska språk Linné utvecklat med sitt sexualsystem för växter:

> That conflation is underwritten by the most significant fact about the Linnean system: the way his classificatory method terms the sexual reproduction of a flower *marriage*, a terminology that makes a horticulture fact a human fact,

[13] Staberg 2002.
[14] ”Kein Linné kann uns alle diese schönen Gewächse und Pflanzen im großen Garten des Lebens klassifizieren und verderben; und nur der eingeweihte Liebling der Götter versteht ihre wunderbare Botanik […] und kein Weiser hat die Weiblichkeit ergründet.“ *KFSA*, V, s. 22. Den svenska översättningen ovan hämtad från Schlegel [1799] 1957, s. 55.
[15] Gunnar Eriksson har visat på Atterboms intresse för botanikern Elias Fries romantiskt färgade arbete om växtindividernas utveckling. Eriksson 1962, s. 297. Ändå har *Blommorna* inte uppmärksammats då Linnétraditionen i svensk litteratur tecknats. Se Dixelius 2000.
[16] Mellor 1993, s. 21.

> and by extension a human act (marriage) a horticultural, 'natural' act (blooming).[17]

Blomsterspråket får en dold agenda – det är patriarkatets maktspråk för att inskärpa att den kvinnliga sexualitetens 'naturliga' utveckling är att slå ut i blom och bära frukt i äktenskapet. Karin Westman Berg tar i sin avhandling om Almqvists kvinnouppfattning upp att Linnés sexualsystem influerade romantikernas bild av kärleken och att Almqvist använde sig av Linné dels för att omformulera förhållandet mellan man och kvinna till något ursprungligt, naturligt, så att säga frigjort från kyrkans och rättsväsendets inflytande, dels för att formulera ”jämbördigheten mellan man och kvinna”.[18] Strävan i Schlegels *Lucinde* är också ett fritt och jämlikt kärleksideal, och jämförelsen med växter i *Lucinde*-citatet ovan understryker att kvinnorna och kärleken varierar i en mångfald som sträcker sig vida bortom varje kategoriserande vetenskapsmans fattningsförmåga. Det finns en ambivalens i blommotivet; det är både patriarkalt heterosexistiskt och bär samtidigt på mer subversiva undertoner.

Merparten av Atterboms blommor är kvinnliga, men inte alla; Narcissen och Hyacinthen är manliga, och det är bara i ”Tillegnan” och ”Narcissen” som läsaren könas tydligt som kvinna. I resten av diktcykeln är läsarens identitet mer diffus. När blommorna talar är det ofta ett obestämt läsande ”Du” som de vänder sig till. På ett plan är Atterboms blommor en bukett vegetativa, 'naturligt' kvinnliga blomliv, som plockas av en manlig diktare och överräcks till en kvinnlig läsare, men de kan *också* läsas som en dekonstruktion av såväl den manliga romantiska diktaridentiteten som föreställningen om kvinnligheten som naturlig och blommande, och de inrepeterade, patriarkala formerna för uppvaktning. Atterbom leker med herdeidyllen som genre och med blommornas funktion som språk och kommunikation i flera av dikterna.

Ironin finns i kontrasten mellan dikt och liv, och i de romantiska texterna syns den som en dialektik som kastar om motsatser som subjekt och objekt, manligt och kvinnligt, eller fiktion och verklighet. På så vis är ironi ett litteraturens androgyna och motsägelsefulla gränsland, ett utrymme för andra, mer paradoxala sätt att vara än en traditionellt könsbunden, enhetlig förståelse av identitet. Genom att följa ironins skiftningar i *Blommorna* vill jag visa, inte bara hur konstnärsjaget förvandlas, utan lika mycket hur blommorna förändras, då man lyssnar på dem.

Den metafiktiva leken med motsatser i *Blommorna* iscensätter ett rörligt, dynamiskt androgynitetsideal. Androgynen som figur hänger samman med ironin i den romantiska föreställningsvärlden, vilket jag återkommer till i min läsning av ”Narcissen” nedan. Ingrid Holmquist som har skrivit om det

[17] King 2003, s. 4.
[18] Westman Berg 1962, s. 145–150, citat s. 148.

romantiska androgynitetsidealet, tar upp hur det präglar bland annat Friedrich Schlegels roman *Lucinde* (1799) och konstruktionen av kön i svensk romantik – hennes exempel är Atterbom, Geijer och Almqvist. Schlegels androgynibegrepp handlar om att mannen och kvinnan uppnår full mänsklighet genom att överskrida det ena könets karakteristika och anta drag av det andra. I *Lucinde* frammanas det androgyna av kärlekens lekfulla rollspel. För att uppnå en full mänsklighet bör man mildra, inte förstärka det könsspecifika. Idealet är en ”mjuk manlighet” och en ”självständig kvinnlighet”; kvinnan bör träna sig i filosofi och mannen bör utveckla sin poetiska förmåga.[19] Genom idén om den androgyna människan får Schlegels könsbegrepp karaktär av social konstruktion. I *Lucinde* framstår kvinnlighet och manlighet som inlärda mönster och positioner som båda könen kan anta. Holmquist ser en ambivalens i hur *Lucinde* framvisar både ett särartsbetonat könstänkande och en likhetssträvan. Det är en svävning mellan bilden av kvinnan som en stark individ, mannens erotiska och konstnärliga jämlike *och* bilden av henne som en musa, som genom att *vara* kärleken förlöser och inspirerar mannen. Komplementariteten betonas, samtidigt som tanken att ”själen har inget kön” också finns där.[20]

En sådan svävning mellan objektifieringen av kvinnan som musa och erkännandet av henne som självständigt, jämställt konstnärssubjekt går att se i *Blommornas* metapoetiska rollspelslek. Där finns både en komplementär syn på kön, och ett försök till frigörelse från den patriarkala könsidentitetens objektifierande begär, just genom könsöverskridande inlevelseförmåga. Historikern David Tjeder har också lyft fram Atterbom som exempel på en feminin, androgyn romantikertyp: han talar om hur Atterbom representerar ett androgynt diktarideal, ”the androgynous poetic hero”.[21]

Livet igenom återvänder Atterbom till texter och motiv han ägnat sig åt i ungdomen. Han utvecklar, skriver om och skriver nytt, utifrån teman och gestalter som sett dagens ljus i de tidiga ungdomsalstren. Denna arbetsmetod – att upprepa motiv och fördubbla sina verk i flera versioner, hela tiden med förskjutningar och förändringar – är genomgående för Atterboms diktning, och kan ses som ett litterärt förverkligande av Schlegels karakteristik av den romantisk-ironiska dikten som en evigt fortskridande process. Det gör också att det textkritiska läget är speciellt.

Jag kommer att ta fasta på det här processuella draget i hans verk i det sista kapitlets läsning av *Fågel Blå*s många versioner och omarbetningar – fragment, utkast, *non finito*. Men också *Blommorna* är ett bra exempel på den typiskt atterbomska work-in-progress-formens oändliga fortskridande. Det är ett både dynamiskt och organiskt verk, som växer, spirar och skjuter

[19] Holmquist 2000, s. 58–59.
[20] Ibid. s. 59–60, 71.
[21] Tjeder 2003, s. 148.

nya skott över tid. Utöver de elva blommorna som publiceras i *Poetisk Kalender* 1812 finns recensions- och minnesblommor i *Poetisk Kalender* 1821, samt ytterligare tjugoåtta, senare blomdikter från sommaren 1836.[22] Några av de tidiga blommorna har dessutom omarbetats i den senare utgåvan och finns därmed i flera versioner. Vivi Edström beskriver Atterboms lyrik som ”en snårig vegetation att tränga in i”, eftersom så ”[m]ånga av hans dikter förekommer i flera olika versioner”.[23]

Flera av de atterbomska blommorna föregriper också de rollfigurer som senare uppträder i hans sagospelsdramatik. Drag av ”Sippan” anas hos Svanhvit i *Lycksalighetens ö*. I ”Gullvivan” finns ett Pygmalion-motiv som återkommer i *Lycksalighetens ö*. ”Narcissen” och Astolf slits båda sönder och förvandlas i försöket att förena ideal och verklighet. Och ”Rosen” – ”blommornas drottning” – föregriper Felicia, drottningen på lycksalighetsön.[24] Det har motiverat mig att försöka läsa *Blommorna* som metapoetisk rolldiktning, en Shakespearsk teaterlek och början på den progressiva reflexionsrörelse som fortsätter i sagospelen.

Trots att blomdiktningen alltså inte låter sig tuktas eller begränsas till ett enskilt, välavgränsat verk har jag ändå valt att utgå ifrån och huvudsakligen fokusera på de elva tidiga blommorna från 1812. Dessa tidiga blommor bildar en cykel, det går att följa en upprepad cirklande spiralrörelse genom dem, som en bild för oändligheten. De senare blomdikterna är många fler, även de är personligheter som på olika vis reflekterar över parallellen mellan natur och språk, vilket märks inte minst i det citat av botanikern Elias Fries som står som motto för dem:

> Naturalstren sjelfva äro ett mytiskt teckenspråk, som tydes lika af hvarje sinne på samma bildningsgrad. Ju närmare denna ligger naturen, såsom både i slägtets och den enskildes ungdom, ju öppnare är sinnet för detta lefvande bildspråk. En half, söndersplittrande reflexion afleder derifrån: men ett helt ett grundligt studium återför till barndomssinnet och Naturen.[25]

Ibland, då dessa senare Blommor metafiktivt knyter an till sina tidiga alteregon har jag tagit in dem i tolkningen. Men 1812 års blommor har mer av den ungdomliga, konfliktfyllt söndersplittrande reflexion som Fries talar om över sig. De är skrivna i ett tobaksinrökt studentrum i Uppsala av en tjugotvåårig Atterbom.[26] Carl Santesson menar att de tidiga blommorna är ”reflexer av idéer och stämningar”, produkter av läsning och fantasi, med rent

[22] Atterbom 1820a, s. 3–21 samt Atterbom 1837–1838, s. 1–119.
[23] Edström 1969, s. 129.
[24] Landgraf 1952, s. 64.
[25] Atterbom [1837–1838] 1863.
[26] Axberger 1936, s. 163–64 och Santesson 1920, s. 237 citerar ett brev från Atterbom där han beklagar sig över ironin i att sitta instängd i ett tobaksinrökt rum och komponera rosenpoemer.

litterära, och metalitterära drag.[27] De vänder sig till framtida läsare med ett inledande citat ur Madame Staëls *Corinne* (1807), som i översättning lyder: ”Oh, Ni mina efterlevande och efterföljare! När våren väl så sakteliga återvänder, låt då Era tankar vänligt vårda minnet av hur jag älskade vårens skira skönhet och hur jag flerfaldigt lovsjöng dess vindar och blomster.”[28]

Den unge Atterbom sitter, som i den ovan nämnda ”Mitt Portrait”, ”mellan fyra väggar stängd”, och skapar ett sorts dramatiserat rollspel av blomster-alter-egon, med inspiration främst från olika litterära förlagor som exempelvis Tiecks *Garten der Poesie* (1799). Dikt och natur, språk och liv står därför i ett mer ironiskt, men samtidigt också dynamiskt förhållande till varandra, i de tidiga blommorna.

Tidigare forskning om *Blommorna*

Återkommande i de litteraturvetenskapliga studier som ägnats åt de tidiga *Blommorna* under 1900-talet är ett begrepp som är nära förbundet med ironin, nämligen den romantiska *arabesken*. Arabesker är en form av växtornamentik, och Schlegel relaterar formen till motsatssymmetrier och växelspelet mellan ironi och entusiasm.[29] Fredrik Vetterlund beskrev år 1900 Atterboms tidiga Blommor som ”dekorativa figurer i ett arabeskartadt mönster”.[30] Santesson menade att *Blommorna* ”visuellt förtunnas till lätta arabesker”.[31] Denna motstridiga växtornamentik tar enligt Santesson formen av ett galleri av gestalter med individuella särdrag, som om Atterbom hade inom sig just ”eine Mehrheit von Geistern und ein ganzes System von Personen” [en mångfald av andar och ett helt system av personer].[32] En sådan artistisk rörlighet och förmåga att iscensätta ”konstnärlig och psykologisk universalitet” hänger samman med romantikens ironibegrepp, och med Shakespeares ”förmåga att liksom osynlig gå ut och in i de mest olikartade människosjälar”, påpekar Santesson.[33]

Men trots att han noterar det, menar han sedan att Atterbom valt att skriva om blommor för att det passat hans vegetativt spirande, veka och ömtåliga natur, och för att han inspirerats av Schellings besjälade natur och Tiecks

[27] Santesson 1920, s. 236, 239.
[28] Atterbom 1811b, s. 20. ”O Vous qui me survivrez! quand le printemps reviendra, souvenez-vous combien j’aimais sa beauté, que de fois j’ai vanté son air et ses fleurs!”
Sv. övers. Gunilla Stenberg-Båth.
[29] *KFSA*, II, s. 318–19.
[30] Vetterlund 1901, s. 16.
[31] Santesson 1920, s. 239.
[32] Ibid. s. 234. Citatet från Schlegels Athenäumsfragment 121.
[33] Santesson 1920, s. 234 med hänvisning till A.W. Schlegels *Über dramatische Kunst und Literatur* .

blomsymbolik.[34] Och fastän flera av blommorna är moderna varianter av ovidianska metamorfoser, tonar Santesson ned förvandlingsmotivet och det dramatiska elementet i sin tolkning. Istället jämför han med balladdiktning och med den romantiska konstsagan, där individens inre liv gestaltas med mystiska och drömliknande upplevelser. *Blommorna* varierar temat med ”födseln, kärleken och döden” och präglas av den romantiska tanken att döden har ett oupplösligt ”samband med den högsta livsstegringen”, enligt Santesson.[35]

Arne Häggqvist, som 1933 publicerade några ”historiskt stilistiska synpunkter” om Atterboms tidiga Blommor, kallar dem ett ”försök att härleda människosjälens skiftande livsyttringar ur motsvarigheterna i naturens värld”, och ”en psykologisk skildring av olika blommors karaktärer, en rad porträtt av högt konstnärligt värde”.[36] Ilsemarie Landgrafs avhandling är en utförlig genomgång av såväl innehåll som stilistik, språk, metrik, rytm, rim och arkitektoniska likheter mellan dikterna. Hon ser *Blommorna* som allegorier över olika diktarter, och i förlängningen olika former av kärlek, och också hon relaterar verket till den romantiska arabesken. Det centrala i hennes tolkning är att *Blommorna* är en allegori över olika livsfaser, från ungdomens gryning till dödens natt, från omoget sinnlig kärlek till alltmer andlig gudskärlek. Landgraf ser alltså en utvecklingslinjär narrativitet i verket, där själens resa genom stoftet är en berättelse om hur ett omoget psyke förändras och utvecklas i relation till det Absoluta.[37] När detta motiv återfinns i den romantiska föreställningsvärlden, förknippas det traditionellt med Schellings filosofi och nyplatonsk idealism.[38]

Roland Lysell har gjort en tolkning av Atterboms *Blommorna* som också betonar det fromt religiösa i dem: ”De skilda blomstren visar olika religiösa inställningar till Gud: den trånande solvändan, den blygt hoppfulla violen, rosen som andas förtrollning, och slutligen narcissen som möter (troligtvis) sin egen blick i vågen. Även självreflexionen blir en bild för fromhet.”[39]

Men om persongalleriet av olika blommor kan ses som en utvecklingshistoria, själens resa till Gud, som Landgraf och Lysell menar, kan man också tänka på diktcykeln som ett drama med drag av romantisk bildningsroman à la Goethes *Wilhelm Meister* (1795–1796) eller Schlegels ovan nämnda *Lu-*

[34] Hos Schelling ses naturen som gudomligt människobesläktad, och hos Tieck finns en utvecklad blomsymbolik, där blommorna står i analogi med myter och betecknar olika mänskliga egenskaper. Jfr Santesson 1920, s. 217f.
[35] Santesson 1920, s. 217, 218, 220–21, 223.
[36] Häggqvist 1933, s. 1.
[37] Landgraf 1952, s. 54–60, 68–69, 72, 211.
[38] Tanken går kortfattat ut på att den sinnliga kärleken efter syndafallet successivt leder individen mot allt högre existensformer tills själen till sist når frälsning genom förening med det himmelska. Landgraf 1952, s. 210–223. För mer om den nyplatonska idealismen och Schellings bild av själens utvecklingsprocess exempelvis Nilsson [1916] 1964 eller Bergsten 1993, s. 12–20 samt sammanfattningen av Schellings tankegångar i Bergsten 1966, s. 69.
[39] Lysell 1993, s. 164.

cinde. Ulla-Britta Lagerroth har diskuterat likheten mellan bildningsromaner som *Wilhelm Meister* och den romantiska dramatiken, som ofta allegoriskt skildrar en människas liv och andliga progression.[40] Dramatikens ärende handlade för Atterbom också just om en identitetsfilosofisk utveckling mot syntes och försoning, vilket Paula Henrikson noterat.[41] Och även om Landgrafs betoning av den linjära utvecklingen mot försoning i blomcykeln stämmer i stort, finns där också en dramatisk, konfliktfylld och metafiktiv förvandlingsförmåga.

Mats Rydén, som intresserat sig för växternas namn och kulturhistoria, går i *Botaniska strövtåg* (2003) i dialog med Atterboms blomdiktning. I en inledande essä beskriver Rydén hur Atterboms blomdiktning inspirerats av barndomens ängar, och att blomsterängen för Atterbom ”rymmer både konstans och dynamik”.[42] I en separat essä behandlar Rydén också Shakespeares blomdiktning, och pekar på hur den ”fungerar på flera nivåer”.[43] Blommotivet är förbundet med ”diktarens obändiga lust att avslöja, antyda eller dölja med språkets hjälp”.[44] Samma sak kan sägas om Atterboms användning av blommotivet. Ovidius metamorfoser ligger till grund för flera av blommorna, och det sker hela tiden en slags svävande transformation, formering och reformering mellan olika fiktionsnivåer i *Blommorna.*

Ett osynligt jag i tillblivelse och läsarinnan som medskapare i processen

Blomcykeln inleds med en ”Tillegnan”, där skalden räcker över sina diktblommor till en kvinnlig läsarinna. Hans eget jag är inledningsvis höljt i dunkel; dikten rör sig i de fyra första stroferna i en skapad läsarinnas verklighet, där diktjaget bara finns närvarande via en upprepad bön till läsarinnan att hon ska minnas honom, läsa honom, tänka sig honom. Ingenstans i diktens fem första strofer är diktjaget direkt närvarande; den skygge poeten anas endast på omvägar och i dolda tecken, och läsarinnan uppmanas att tala, högt för sig själv, om hans ”evigt blommande begär”, så att han kan manifesteras genom hennes röst och sång.[45] Han och hans kärlek både är och inte är – alltför kluven mellan världar och bräckligt skör för att framträda i rak och oförmedlad form.

På ett plan är detta en kärleksförklaring enligt den höviska traditionens alla ideal. En blygt försagd sångare upphöjer sin röst på behörigt avstånd

[40] Se Lagerroth 1973, s. 247. Jfr Romberg 2000, s. ix.
[41] Henrikson 2004, s.49. Med hänvisning Atterboms utläggning i Idunarecensionen [1820].
[42] Ryden 2003, s. 16.
[43] Ibid. s. 39–42.
[44] Ibid. s. 42.
[45] Atterbom 1811b, s. 21. Hela ”Tillegnan” är tryckt i kursiverad stil, vilket jag valt att bortse från här. Jag har istället kursiverat endast de ord som är tryckta i spärrad stil i originalet.

från en idealiserad läsarinna, som beskrivs som en ung kvinna ur högreståndsmiljö. Smyckad med rubiner och diamanter rör hon sig i sin moders marmorsalar. Den underdånige diktaren idealiserar och höjer henne till skyarna: ”Mins, i det fjerran, som vårt möte hindrar / Att Du blott är den sol, som lyser mig.”[46] Men diktens vädjan till den upphöjda älskade rymmer också en metafiktiv metamorfos, en tillblivelse där jaget successivt blir alltmer direkt hörbart, som dikt.

Motsatser ställs upprepade gånger mot varandra. Där läsarinnan befinner sig lyser solen, men ödet har förpassat honom till mörkret: ”Påminn dig då den natt, som innesluter / Den flykting ödet från din famn förskjuter.”[47] Om hon går ut och roar sig i stället för att läsa poesi gör han sig dock envist påmind som en själsligt djup och uppriktig kontrast till festens ytliga glam:

> Och om vid festen, i christall och viner,
> Ditt sköna anlet speglar sig och ler:
> Vet, i min själ långt klarare, hvar timma,
> De helga dragen af din gudom glimma.[48]

Hans suckar och böner om att bli ihågkommen leder till en allt mer påtaglig närvaro. Helst ska den kvinnliga läsaren med en närmast överkänslig lyhördhet vara öppen för de dolda budskap denne osynlige beundrare, vars frånvaro hela tiden är ett villkor för hans närvaro, söker kommunicera. Rinner en bäck längs vägen där hon går, ska hon i bäckens porlande höra poetens gråt – ”Om mina tårar må han till dig tala”.[49] Med en i det närmaste oförtröttlig förvandlingsförmåga gör han allehanda försök att ta sig över till den kvinnliga läsarens värld.

Den inledande tonen är tydligt vemodig, diktjaget är en flykting, innesluten av natten, och kärleken mellan poet och läsarinna är med nödvändighet omöjlig. Men gränsen mellan dikt och verklighet blir efterhand alltmer suddigt komplex. Läsarinnan sägs vandra på ”ängens duk, som vårens färgor bär”, som för att antyda att en transgression börjat ske, och den verklighet hon rör sig i kanske egentligen bara är måleriskt sken.[50] Ju mer denna ideala Läsarinna engagerar sig i konstens och diktens värd, desto tydligare blir diktjaget i konturerna. Då hon betraktar målningar av sina förfäder förbyts hans initiala, försynta böner om att anas i minne, dröm och fantasi till en mer ärelysten självhävdelse; ”framför bilderna af dina fäder / Säg: äfven *han* har ärans drift och hopp”.[51]

---

[46] Atterbom 1811b, s. 21. Santesson 1920, s. 220 relaterar dikten till traditionell kärlekslyrik med anor från renässansen, sådan Goethe formar den i sin ”Nähe des Geliebten”.
[47] Atterbom 1811b, s. 21.
[48] Ibid. s. 22.
[49] Ibid. s. 21.
[50] Ibid.
[51] Atterbom 1811b, s. 22.

Och när hon spelar piano har han tagit kontrollen och gör hennes pianospel till en återklang av hans begär: ”Hvar silfverton […] En fantasi från mig, en känsla bringe: / Och din musik min trånad återklinge!”[52] När hon sedan närmar sig poesin, och läser *Blommorna*, sker en vändning. Det mörker diktjaget befunnit sig i skingras, fokus förflyttas från den idealiserade kvinnan, hans Sångmö, medan diktjaget/dikten vänder sig direkt ut mot läsaren, för att den hermeneutiska förening som diktens första hälft varit ett förspel till, ska fullbordas:

> Och *Diktens* måna glans i skuggan sprider
> Som skymmer ögat med en lycklig tår:
> Erinre dig min krans om gudatider,
> I Blomstren se vår andelefnads spår!
> Min Sångmö blommar i de *Blommor* alla:
> Hon sjelf en blomma är, som snart skall falla.[53]

Den spärrade stilen och framför allt versalen i ordet *Blommor* understryker att den fantiserade Läsarinnans idylliska blomsteräng drömskt fått sjunka undan, och att det nu istället är den aktuella samlingen dikter i min hand som åsyftas. Begäret efter den i dikten inskrivna, kvinnliga Läsarinnan är alltså upptakten till ett slags ömsesidig metamorfos. Det manliga diktarjaget blir till via henne; hon den fantiserade Andra vars uppmärksamhet han så enträget bett om. Då hon äntligen vänder sig mot honom, och läser honom, förvandlas han till dikten ”Tillegnan”, samtidigt som hennes forna plats intas av den läsare, som har dikten ”Tillegnan” framför sig, ansikte mot ansikte.

Från att ha varit trånande upptagen av denna inre, fantiserade Läsarinna, och själv högst otydlig i konturerna, enbart vagt och indirekt anad, är diktjaget nu sedd, eller ”avslöjad”, och kan vända sig utåt och visa sig för läsaren som dikt. Tonfallet ändras samtidigt, som för att understryka att allting fram tills nu bara varit förberedelse, som i detta ögonblick får sin fullbordan och förklaring.[54] Från indirekt, knappt skönjbar poet, har ”Tillegnan” blivit en text som reflekterar över sig själv som poesi, i dialog med läsaren.

”Min sångmö blommar i de *Blommor* alla”, utbrister diktarjaget, och svävar sedan iväg i de kommande dikterna, likt ett surrande bi, från den ena blomman till den andra. Diktaren skriver därmed in sig i en lång tradition av att likna poeten vid ett bevingat djur och diktandet vid blompollinering och psykosexuell besatthet. Denna tradition kan följas tillbaka till exempelvis beskrivningen av lyriska diktare i Platons *Ion*:

> Som du vet talar diktarna om för oss att de hämtar sina sånger från vissa trädgårdar och dalar som tillhör museerna: där öser de ur källor som flyter av honung, och de flyger själva som bin och för dem till oss. Det är alldeles sant,

[52] Ibid.
[53] Atterbom 1811b, s. 22–23.
[54] Jfr Landgraf 1952, s. 68.

> för en diktare är någonting lätt, bevingat och heligt, och han kan aldrig dikta förrän han blir besatt av en gud och blir från sina sinnen och förnuftet inte finns kvar i honom: så länge man har den ägodelen i behåll är varje människa oförmögen att dikta och profetera.[55]

Binas förmåga att hämta nektar från blommor, som de sedan omvandlar till honung, blir här en bild för poetens relation till sin sångmö, och för diktens gudomliga vansinne; frigörelsen från det rationella egots förnuft och ett uppgående i en större verklighet än det egna medvetandet. Lisa Rado har skrivit om hur musan genom tiderna använts för att legitimera skapandet. Hon drar iväg med den manlige diktaren, så att han blir utom sig, enligt devisen ”[t]o create poetry […] is to be literally out of one’s mind”.[56] Samtidigt finns förstås en maktkamp i självöverskridandet där poeten är lika mycket besittare som besatt.[57]

Den klassiska bilden av en manlig, aktivt pollinerande kringflygande poet och en kvinnlig, passivt vegetativ musa bär på en tydlig könsrollshierarki i kreativitetens dialektik. Rado menar att det i och med romantiken sker förskjutningar i skildringarna av relationen mellan diktare och musa. Manliga romantiker bejakar i större utsträckning feminina egenskaper som känslosamhet och vegetativ, sårbar receptivitet, men de gör det genom att omvandla dem till centrala aspekter i den egna, manliga identiteten. Målet är ett androgynt helhetsideal där vissa feminina egenskaper införlivats utan att könsgränserna för den skull suddas ut helt.[58]

Sjätte strofen i ”Tillegnan” genomsyras av en sådan androgyn helhetskänsla. Här är dikt och natur sammanblandade och den trånande uppvaktning som iscensattes i diktens inledande strofer är upplöst i var plantas blommigt levande begär:

> *Ett* Lif i cirkeln af det Hela tågar,
> Naturen evigt dess prestinna är;
> Hon bönhör moderligt hvart bröst, som frågar,
> Och blomsterspråket svaren återbär.
> I hvar gestalt en egen känsla lågar,
> Hvar planta har sitt lefvande begär,
> Och för hvar urbild af vårt hjerta buren,
> En motbild föds ur hjertat af Naturen.[59]

Dikotomin mellan tillbedd och tillbedjande har övergått i enhetskänsla och ymnig mångfald där varje ”planta har sitt lefvande begär”. Landgraf tolkar det som att diktaren i slutet av ”Tillegnan” lyfter på masken och avslöjar att

[55] Platon 2001, s. 217
[56] Rado 2000, s. 4.
[57] Ibid.
[58] Ibid. s. 6–9, 11.
[59] Atterbom 1811b, s. 23.

den älskade kvinnan är diktkonsten själv, och att de olika blommorna tillsammans utgör en provkarta över den romantiska poesin. *Att blomma* blir därmed liktydigt med *att dikta*, och diktens varierande uttryck och versmått gestaltas i plantornas skilda, egenartade begär.[60] Hur ska man tolka raden om att ”*Ett* lif i cirkeln af det Hela tågar”? Engdahl menar att jaget i ”Tillegnan” intar ”den position som i romantiska texter vanligtvis tillkommer Gud eller den absoluta anden”, men att dikten också visar hur de älskande ingår i ”en utväxling av form och mening som alla varelser och ting har del i”.[61]

Samtidigt finns något sorgset och otillräckligt över ”Tillegnans” försök till kärleksförening mellan dikt och verklighet; inledningens vemod återkommer i den sista strofen. Dikten verkar sluta som den började, fast mer resignerat. Poeten, som ihärdigt bett om att bli förlöst av läsarinnan, har nu försonats med sitt öde att kunna älska endast i och genom dikten. Konturerna av hans identitet är nu tydligare; han är ett konstverk frammålat av hennes tankar, en suck i ett förbipasserande vinddrag, en sorgset spöklik vålnad i en dröm. Han finns där, och ändå inte:

> O, låt din hulda tanke måla mig,
> Och se mig, när min suck omkring dig susar,
> Ur alla lifvets former helsa dig.
> Lycksalig jag, om, när på fästet brusar
> Den svarta våg, der Dagen dränker sig,
> En ödmjuk dröm, som till din bädd sig närmar,
> Min irrande och sorgsna vålnad härmar.[62]

Här syns metafiktionens paradox, som Hutcheon talar om. Det vill säga att samtidigt som den självreflexiva dikten öppnar sig ut mot läsaren och låter henne delta i skapandeprocessen, är den också självreferentiellt inåtvänd och oåtkomlig.[63] Raden om att ”*Ett* lif i cirkeln af det Hela tågar” kan också tolkas som att den cykliskt strukturerade diktsamlingen, liksom livet, hela tiden upprepar sig i cirklar, i en spiralrörelse ut mot oändligheten.[64] Från inledningens gryningsljus till solnedgång och död är ”Tillegnans” livscykel till ända, och kan därmed börja om igen i den därpå följande ”Sippan”. Cirklandet mellan liv och död och mellan poesi och metafiktiv reflexion upprepas i dikt efter dikt, så att diktjaget rör sig ”i alltfler cykler, allt vidare och större” för att knyta an till Schlegels beskrivning av ironins rörelse.[65] Det diktjag som blir till i verket, tar form genom ett upprepat byte av masker och i dialogicitet med verkets läsare.

---

[60] Landgraf 1952, s. 70, 72.
[61] Engdahl 1989, s. 89
[62] Atterbom 1811b, s. 23.
[63] Hutcheon 1980.
[64] Cirkelmotivet i Atterboms diktning har förut relaterats till Schellings panteistiska organismtanke och synen på livet som ett evigt cirklande. Santesson 1920, s. 218.
[65] *KFSA* XVIII, s. 283. [”in mehreren Zyklen, immer weiter und größer”]

Vårblommor på gränsen mellan äng och målarduk

De två första blomdikterna, ”Sippan” och ”Gullvifvan”, framstår som lättsamma, naiva vårvisor, men de bär också på en metafiktiv dubbelhet som gör dem ambivalenta och låter ana en ännu omedveten skuggsida. ”Sippan” finns i flera versioner; i sin ursprungliga version från 1812 rapporterar hon från förberedelserna inför bröllopet mellan naturens Flora och västanvinden Zephyr – en allegorisk vigsel om hur naturen förenas med dikten och därmed slår ut i blom:[66]

> Härold för den unga Flora,
> Blickar fram min blyga knopp,
> Och af vårens aurora
> Fostras profetinnan opp.
> Jag förskönar Floras fingrar,
> När hon kläder sig till brud,
> Och af bäckens silfver slingrar
> Skärpet om sin gröna skrud.[67]

Landgraf beskriver ”Sippan” som en bild av hur poesin förs ut ur upplysningens rokoko-epok och in i den naturbesjälade romantiken. Atterboms försök till rokokoallegori anser hon dock är stelt och misslyckat.[68] Men att rokokoversionen av naturen framställs som utstuderat stel av romantikern Atterbom, är kanske snarast meningen? Sippans roll i denna uppsättning är som betraktande berättare, men också hjälpreda. Hon intar ett kammarjungfruperspektiv på naturens stundande förmälning med diktkonsten.

Men hon är också teaterkostymör och regissör. Med sin detaljskarpa blick hjälper hon Flora att smycka sig och dra bäckens silverskärp om sitt gröna liv, för att hon så representativt som möjligt ska kunna spela rollen av natur i den show som är på väg att framföras. Detta är en iscensättning av våren i form av ett påkostat, teatralt kungabröllop, och Sippans förmåga att välja rätt smycken och dekor är centrala:

> Morgondaggens diamanter
> Smycka hennes rika hår,
> När ifrån Olympens branter
> Mot sin älskare hon går.
> Zephyr står i blomsterringen;
> Vaknen, alla Floras barn![69]

[66] Antagligen inspirerad av ”Floras Val” ur Herders Paramythier, som finns översatt och publicerad i *Elegant-tidning*, nr. 30, oktober 1810. Där står Zephyrs flyktighet för den sinnliga, kortlivade kärleken, i motsats till Phoebus, som representerar den andliga, varaktiga.
[67] Atterbom 1811b, s. 24.
[68] Landgraf 1952, s. 73.
[69] Atterbom 1811b, s. 24.

I rokoko-konstens herdeidyll gestaltas naturen som utpräglat artificiell, en dekorerad scenbild, och ”Sippan” visar allegorisk medvetenhet: dikten vet om att den ”representerar” och *iscensätter* våren. Blommor är ju, lika mycket som naturligt växande på ängen, också en symboltyngd dekoration, och inte minst ett *språk* – blomsterspråket – vilket Beverly Seaton skrivit om.[70] Just själva dubbelheten, kluvenheten mellan ett organiskt, växtligt vara och en traditionstyngd, konstfull kliché är central för hur Atterbom får dikten att spira. Medvetenheten om det artificiella i det ljuvt ”naturliga” kastar om perspektiven.

Då ”Sippan” drar bäckens silverskärp runt vårens gröna skrud, inleds en kavalkad av olika ”outfits” som blommorna klär av och på. Påklädnadsmomentet är återkommande i flera av dikterna; blommorna är på ett plan natur, och på ett annat modereportage. ”Mode är ingen perifer historia”, som Sara Danius skriver i sin analys av modets roll i den realistiska romankonsten.[71] Danius pekar på plaggens symbolvärde och modets roll i litteraturen under 1800-talet, Goethes *Den unge Werthers lidandaden* (1774) skapade ju med huvudpersonens gula väst och byxor, mode på sin tid.[72] I Atterboms författarskap är mode också centralt, och han visar stor uppfinningsrikedom när det gäller flärdfulla, fantasirika kostymer och klädedräkter åt blommorna, såväl som i sagospelen.

Vid sidan av de litterära modekreationerna gav Uppsalaromantikerna i kretsen kring Stenhammar och Palmblad också ut regelrätta modereportage i tidskriften *Elegant-tidning* 1810. Den var, som Petra Söderlund uppmärksammat, en lättsmält publikation, ”tänkt att finansiera den exklusiva *Phosphoros*”.[73] Tidningen innehöll artiklar i olika ”allmänt underhållande ämnen”, bland annat ”*Uppgifter af de nyaste moder*”.[74] I de nummer som gavs ut varvades litteraturtips (bland annat rekommenderas Madame de Staëls *Corinna* och Atterbom har översatt ”Mignons sång” ur Goethes *Wilhelm Meister*), med modereportage från kontinenten. Där beskrivs klänningar ”med hvit botten och pappegojs-gröna kaschemirblommor, eller med purpurfärgad och svarta, scharlachansröd och gröna, ljusblå och gula, eller med gräsgrön botten och röda blommor”. Modereportagen vänder sig även till herrar som får uppmaningen: ”Edra halsdukar böra vara gula och af samma sort som edra näsdukar, och edra hattar med breda och veka skärmar, samt uppåt smala.”[75] Det konstateras också med en kritisk udd riktad mot mo-

[70] Seaton 1995.
[71] Danius 2013, s. 170.
[72] Ibid. s. 171.
[73] Söderlund noterar att Atterbom såg tidningen som ”simpel, men ändå ett bra redskap för att sprida skönlitterära skapelser även till en bredare publik”. Söderlund 2000, s. 95.
[74] *Elegant-tidning* 1810a och 1810b, citaten hämtade från titelbladen.
[75] *Elegant-tidning* 1810b.

debranschens orealistiska kroppsideal att ”vårt släkte i storlek årligen aftager”.[76]

Visst finns det föreställningar om det ”naturligt kvinnliga” i hur Atterbom sammanför blommor och kvinnor, och i hur han utnyttjar botanikens sexualsystem, med ståndare och pistiller, sinnliga stjälkar och foderblad som bildar ”sköten för en knopp”, för att ladda dikterna med sexuella undertoner. Men dessa dikter vrider och vänder på förhållandet mellan det förment autentiska, ”naturliga”, och det konstlade. Och om modevärlden stundtals vill inordna femininiteten i alltför smala, strömlinjeformade mallar finns i Atterboms lyrisk-dramatiska blomstermaskerad snarare en burlesk strävan att leda betraktarens fantasi bortom den mest förväntade schablonen, bortom manlig trånad efter de mest slanka, ”naturliga” rosorna.

Först när man börjat ifrågasätta det förgivettagna och gränserna mellan konstlat och naturligt så börjar *Blommorna* att blomma. De förvandlas då till en symfilosofisk skapandeprocess, en kör av komplexa författarheteronymer av olika kön.[77] Först när det ”naturliga” blivit förfrämligat, går det att höra hur blommorna sjunger, och ana glappet i romantikerns mask.

I ”Sippan” ändras förhållandet mellan konst eller verklighet, efter att Zephyr, västanvinden, väckt naturen till liv. Det allegoriska, teatrala bröllopets dekorationer och mytologiska figurer skingras som drömsk dimma, till förmån för en mer konkret naturskildring där himlen välver sig över skogens trädkronor och rymden fylls av fågelsång:

> Ofvan skogens kronor hvälfver
> Våren högt sitt blåa flor,
> Genom luftens rymder skälfver
> Näktergalens jubelchor:
> Från den glansbegjutna linden
> Svallar lärkornas concert,
> Och i floden, smekt af vinden,
> Speglas himmelens begär.[78]

Zephyr har nu ersatts av vårvinden. Floden är inte längre Floras silverskärp, utan porlande vatten som speglar ”himmelens begär”. Om Zephyr och Floras teaterbröllop byggde på allegorins avstånd mellan verklighet och representerat ideal, vill nu dikten förena text och natur, eller kropp och språk – vilket illustreras formmässigt genom att dikten börjar röra sig och ljuda, den blir levande och musikalisk. Detta skeende är förstärkt i omarbetningen av dikten från 1837 där rokokotavlan i det närmaste liksom går itu med ett ”knack”

[76] *Elegant-tidning* 1810a.
[77] ”*Symphilosophie*” och ”*Sympoesie*” var Schlegels begrepp för det filosoferande och skapande i grupp som Jenaromantikerna ägnade sig åt. Jag använder det här för att visa på hur ironin splittrar jaget i flera och frigör subjektiviteten från en enhetlig identitet.
[78] Atterbom 1811b, s. 24– 25.

och börjar röra på sig, samtidigt som ”Sippan”/dikten vänder sig om från konstens lycksaliga ö, och ut mot läsaren:

> Vingen hviftar, trädens gångar
> Öppna vårens portar vidt;
> Lärkan sjunger: ”Vinterns fångar,
> Lyften edra hjessor fritt!”
> Knack! der ligger isens fjettra,
> Och der smalt den sista snö –
> Jag vill upp på tufvan klättra,
> Se mig om från lycklig ö![79]

Den sena ”Sippan” ägnar sig sedan åt att ta sig in i läsarens värld, som nu tilltalas direkt som ett Du. Via upprepade ”knackningar”, först isen som ger vika i strofen ovan, sedan en trädgren som knackar på ”ditt fönsterglas”, uppmanas läsaren att öppna sitt fönster och bege sig ut i den ymniga vår av blompoesi som breder ut sig på boksidorna.[80] Allegorins illusion rämnar, läsaren går ut i den dikt, som hos Atterbom är ”den egentliga naturen”.[81] Is som smälter och blir till rinnande vatten är en återkommande bild hos Atterbom för såväl den speglande konsten som känslornas flöde.[82] I den sena ”Sippan” är det upplysningens gamla vintriga, estetiska ideal som smälter undan och ger vika för rörelse och värme i och med vårflodens och romantikens inträde.

I 1811 års ”Sippan” övergår rokokoteatern istället i en enhetsupplevelse liknande ”Tillegnans” kulmen i ”*Ett* lif i Cirkeln af det Hela tågar”. I ”Sippan” heter det att ”Alla väsen sammanbinder / Nu en känd, osynlig Gud”.[83] Dikten har övergett den synliga representationen för att istället gestalta en osynlig, men upplevd (känd) Gud. I den festyra och älskog som följer anas spår av Sippans rokokovärld; där är ”herdar och herdinnor”, men det högstämt ceremoniella, teatrala bröllopet övergår i en mer lössläppt, karnevalisk älskogsorgie. ”Prester och Prestinnor” kransar altaret samtidigt som ”Amor kryssar mellan liljebröst omkring”.[84]

King menar att ”[t]he cultural work of bloom, as it comes from Linneaus” och det hon kallar ”the figure of bloom” är en dubbeltydig, medierande figur: på en gång implicit och explicit, oskyldig och sexuellt provokativ.[85] Samtidigt som *Blommorna* iscensätter en socialt accepterad form av uppvaktning, poeten som räcker fram en bukett blommor till den kvinnliga läsaren – så är de fyllda av mer eller mindre explicita älskogsscener och sexuella

[79] Atterbom [1837–38] 1863, s. 8–9.
[80] Ibid. s. 9.
[81] ”Och är ej dikten den egentligen naturen?” är ett citat från *Fågel Blå*. Se Atterbom 1813b, s. 83.
[82] Jfr Nilsson [1916] 1964, s. 272–279 samt Vinge 1967, s. 321.
[83] Atterbom 1811b, s. 25.
[84] Ibid.
[85] King 2003, s. 5.

undertoner. Växtsymboliken är på en gång from och ekivok, den kastar om förhållandet mellan högt och lågt.

Sippans liv är kort, hennes roll är att vara teaterkostymör och berättare i projektet ”förena dikt och liv”. När hennes uppdrag är slutfört, går hon hastigt under och tar adjö. Men det finns inget vemod i hennes avsked, snarare är hon en bild av hur ett barnsligt oskuldsfullt tillstånd dör. Hon bygger upp en vår och och när den slår ut i blom drar hon sig undan. Som författarheteronym följer hon därmed den schlegelska ironins dialektik av att skapande följs av självförintande.[86]

”Gullvifvan” har ingen egen röst; hon är en guldlockig, späd sylfid, och beskrivs till att börja med – av en (troligtvis) manlig iakttagare – som ungdomligt naiv och sorglöst behaglig, ett lättsamt, erotiskt objekt:

> Den späda Sylfiden med lockar af guld
> Tror sig hvila i gudarnes lund;
> Den lyckliga känner ej smärta, ej skuld,
> Förtrolig och huld!
> Lätt målas på ögats spelande grund
> De unga känslornas spår,
> Och Morgonens yngling med rosenmund
> Bortkysser hvar vällustig tår.[87]

Det är en älskvärt lycklig blomma, glad och frigjord, med flera älskare. Hennes känslor är ett lättsamt måleri. Dikten är både traditionell och romantiskt könsstereotyp på det vis Mellor kritiserat. Gullvivan är en sådan ung flicka ”i blom”, som King beskriver.[88] Ett naivt blomliv, som det talande, manliga diktarsubjektet voyeuristiskt iakttar, erotiserar, kommenterar och förmanar.

Men det finns en metalitterär dubbelhet också hos denna blomma – av att vara både på riktigt och på låtsas, både liv och dikt. Gullvivan är ett lyckligt blomliv, men hon är också litterär fiktion och bär på så vis på diktens och språkets magiska kraft att låsa upp och förändra verkligheten.

Hennes tre älskare – solljuset, vattnet och fjärilen – är alla symboler för olika saker som tillförs i skapandeprocessen och som får henne att successivt ta form. Fotosyntesens konst är blommors förmåga att lagra ljus i sina egna blad, och efter att ha umgåtts en strof med den rodnande morgonsolen tar blomman en ny älskare, bäcken, som berättar sagor – i hans väsen kombineras en speglande yta med sång och berättarkonst.[89] Vattnet porlar, sjunger

---

[86] Jfr kapitel två.
[87] Atterbom 1811b, s. 26.
[88] King 2003, s. 11–29.
[89] ”Med vin kommer bäcken och sjunger: Drick! / Och bjuder sitt kyliga bad; / Till hafvet försvann han undan din blick, / Till modren han gick! / Han skyndar tillbaka, berättar dig glad / De sagor i hemmet han lärt, / Och gräsen dela, med lyssnande blad, / Den ro han de Små har beskärt.” Atterbom 1811b, s. 26.

och reflekterar, och bidrar till att blomman/dikten blir beläst, och metapoetiskt självmedveten. Då den tredje älskaren, fjärilen Psyche, anländer i slutstrofen ändras perspektivet och tonen:

> Hvad väntar du lilla, hvem längtar din knopp?
> Ser du Maj i fjärilsgestalt?
> Räck vingade blomman din saffrankopp,
> Hon är trött af sitt lopp!
> När natten stundar, och hjertat blir kallt,
> Hon dör vid ditt stelnade sköt,
> Och Psyche, som gissa vill gåtan af allt,
> Är ej längre den Psyche, som *njöt*.[90]

Den förmanande tonen och ordet Psyche, som – i och med att Psyche vill ”gissa gåtan af allt” – kan associeras Amor och Psyche-myten, integrerar död och tidsmedvetenhet, men därmed också liv och själ, i blomman. Santesson skriver att världen syns från blommans egen horisont när fjärilen sänker sig mot henne, men att hon inte är ett temperament med egen stämma, utan en blomsjäl till vilken diktaren vänder sitt tal.[91]

De metafiktiva antydningarna i dikten – att Gullvivans känslor är ditmålade, att bäcken sjunger och läser sagor – gör slutstrofens död dubbel; den är både en fullbordad kärleksförening och slutet på en skapandeprocess, där romantisk morgonrodnad, ett litterärt känsloflöde och slutligen en levande, ändligt begränsad själ har tillförts. Blomman framstår nu som så pass levande och självmedveten att diktaren talar till henne som till ett Du. Och samtidigt finns något kusligt artificiellt över hennes ”stelnade sköt”. De varnande slutraderna ”Och Psyche, som gissa vill gåtan af allt, / Är ej längre den Psyche, som *njöt*” kan därför tolkas som en varning till det manliga konstnärsjaget, om det ödesdigra i att i sin konst leka Gud, objektifiera kvinnor, och söka frambesvärja levande blomliv.

I omarbetningen av ”Gullvifvan” år 1837 har Atterbom lagt till en strof där Gullvivan vägrar gå med på att låta sig objektifieras. Hon höjer stämman och ger poeten svar på tal:

> Hvad talar du, främling? Hvad grubblar du, tung,
> Om mitt öde, om framtid och qval?
> Är himlen ej blå? är du sjelf icke ung?
> Lef, älska och sjung:
> De gyllne små nycklar till sommarens sal
> Mig himmelens drottning har räckt:
> Kom! tag dem; läs opp den; der står, till ditt val,
> Otaliga skönheters slägt![92]

[90] Atterbom 1811b, s. 26–27.
[91] Santesson 1920, s. 243.
[92] Atterbom [1837–38] 1863, s. 11.

Ur det manliga, iakttagande diktarjagets perspektiv är det han som skapar Gullvivan, gör att hon går från omedveten natur till skapad dikt. Men när han till sist lyssnar på vad hon har att säga, bär hon på andra visdomsnycklar än poeten själv. Hon är en medicinalväxt, och hon bär på ett motgift mot den sjuka han lider av. Gullvivan förekommer hos Shakespeare, i *Cymbeline* talas om ”the crimson drops in the bottom of a cowslip”, och som Rydén påpekat antas de orangeröda prickarna på blomkronans flikar ”besitta magisk kraft och i *En midsommarnattsdröm* associeras dessa prickar […] med älvor: ’Those be rubies, fairy favours, in those freckles live their savours’”.[93]

Hos Atterbom motsvaras detta av hur Gullvivans nycklar besitter en magi som låser upp konflikten mellan konst och liv som diktaren fastnat i. Rydén nämner att en mängd äldre gullvivenamn innehåller ordet nyckel: nyckelblomster, Jungfru Marie nycklar, Sankt Pers nycklar, himmelsnycklar, majnycklar är alla äldre namn på Gullvivan.[94] Och där den tidiga versionen av dikten slutade i poetens introverta ångest, så slutar Gullvivans svar i en omvänd uppmaning. Hennes uppmaning till konstnären/betraktaren/läsaren är att njuta livet *och* ge sig diktsommaren hän.

Relationen mellan betraktande poet/läsare och blomdikt börjar i ”Gullvivan” som en hierarki mellan ett begärande, betraktande, manligt konstnärssubjekt och ett skapat, objektifierat skönt blom-objekt. Men en fiktiv värld utmärks av att betraktaren aldrig ingår i den.[95] När diktblomman börjar tala med diktaren/betraktaren överskrids gränsen mellan dikt och liv, blomdikten ges röst och invänder mot sin manlige betraktare/läsare. Den konflikt han målat upp, att fantasin och dikten står i ett låst motsatsförhållande till verkligheten, är en illusion. Hon har de magiska nycklarna som låser upp mellan världarna.

Det jag har försökt visa med dessa inledande, skisserade läsningar är hur självreflexiviteten och metafiktionen gör dikterna flerskiktade, så att varje blomma är både blomliv och självmedveten dikt, som blir till i läsakten, i mötet med diktaren/läsaren. Atterbom dubbelexponerar estetik och erotik i *Blommorna*, men i den fortsatta diktcykeln blir blommorna alltmer av författarsubjekt – de berättar fram sig själva och sina historier för läsaren, som de vänder sig till direkt. Snarare än representanter för någon statiskt ljuv, vegetativ kvinnlighet, deltar blommorna aktivt och självmedvetet i skapandeprocessen, väl medvetna om sin dubbla status av att vara både blomstrande personligheter och språkligt skapade konstruktioner. Språk och natur, dikt och diktare/läsare relaterar till varandra i ett dialektiskt spel där gränserna upp-

[93] Rydén 2003, s. 66–67. Med hänvisning till Shakespeares *Cymbeline*, akt 2, scen 2 och *A Midsummer Night’s Dream*, akt 2, scen 1.
[94] Se Rydén 2003, s. 66. Numera är Jungfru Marie Nycklar och även Sankt Pers nycklar namn på orkidéer.
[95] Jfr Engdahl, 1989, s. 87.

rättas för att överskridas, och det inte går att säga att det ena är en spegling av det andra eller vem som formar vem.

Den androgyna ”Narcissen” och Echo som diktens sång

”Narcissen” börjar i samma låsning som ”Gullvifvan” erbjöd nycklar till: valet mellan dikt och liv. Dikten är baserad på berättelsen i Ovidius *Metamorfoser* om Narcissus och Echos olyckliga kärlekshistoria. Dömd att sväva mellan de oförenliga storheterna konst och liv (eller vatten och land) är Atterboms Narciss halv utan sin Echo, den kvinnofigur som spelar huvudrollen i dikten. Hon är till en början inte mer än ett diffust barndomsminne, men efter att ha försvunnit i dionysiskt dunkel på havets/diktens botten så återkommer hon i slutstroferna med förnyad kraft. Då är hon förvandlad till en kvinnlig läsare med en röst, och via den pånyttfödda Echos sång återuppstår Narcissen – och ges nytt liv.

I sin studie av hur myten om Narcissus och Echo gestaltats i den västerländska litteraturen visar Louise Vinge hur det ovidianska förvandlingsnumret varieras och nyanseras under romantiken. Ofta får den sköne, självbespeglande yngligen gestalta relationen mellan poet och verk i romantisk litteratur, och motivet bygger då på nyplatonska föreställningar om ett samband mellan poetiskt skapande och mystikens subjektiva gudsupplevelse.[96] Narcissus blir under romantiken successivt också en allmänmänsklig figur.[97] Narcissus åtrå till sin egen spegelbild kan ur det perspektivet relateras till Fichtes idealism samt en mimetisk förståelse av begäret.[98] Han symboliserar universalismen i romantiken, den sida som söker likhet och igenkänning i relationen till den Andra. Motivet användes ibland i kritiskt syfte, för att varna för en alltför överdriven individualism och subjektivism.[99] Men han har också tolkats som en symbol för den i verket inbyggda romantiska självreflektionen.[100]

Atterboms Narciss är en självreflexiv diktare, och ”Narcissen” är också den blomdikt som gett upphov till flest tolkningar. De tidigare tolkningarna

[96] Vinge 1967, s. 294–296 utgår från bl. a. August Langens studie om speglingsmotivet i tysk diktning. Jfr Vinge 1967, s. 306–312.
[97] Hos Hamann får Narcissus gestalta en känslig människa, en så kallad ”skönande”, enligt Vinge 1967, s. 296–297 och i Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) kallas människan rätt och slätt för Narcissus. Se Vinge 1967, s. 301–302. I svensk romantik förekommer Narcissus dels som skalden och självgrubblaren, dels som den ”i sinnevärlden sjunkna, efter idealet strävande” människan. Hjelmqvist 1926, s. 77.
[98] En ”mimetisk förståelse av begäret” är ett begrepp hämtat från den franske historikern, litteraturkritikern och filosofen René Girard. Carl-Johan Malmberg skriver om Narcissusmytens koppling till Girards tänkande. Se Malmberg 2005, s. 77.
[99] Vinge tar upp hur bland annat Herder och A. W. Schlegel använder motivet mer kritiskt och i varnande syfte. Se Vinge 1967, s. 297–299 och 303–306.
[100] Adams & Williams 1995, s. 1–2.

är förhållandevis samstämmiga i att dikten skildrar poetens subjektiva, missriktade trånad, men också hans mognad och självuppgivelse/himmelsfärd.[101] Dikten har jämförts med förvandlingsmotivet hos Schlegel.[102] Men den har inte lästs som en romantisk-ironisk, metafiktiv skapandeprocess förut, och Echos förhållande till vattnets spegelbild har inte heller lyfts fram. ”Narcissen” illustrerar fantasins tragedi på ett liknande vis som sagospelet *Lycksalighetens ö*; Narcissen och Astolf delar samma öde, de är bägge diktare som offrar sina jag i skapandeprocessens strävan att överbrygga gapet mellan verklighet och ideal.[103]

Atterboms inställning till den självreflexiva, subjektiva diktningen är omvittnat kluven, och i ”Fridsrop” (1820) använder han Narcissus-motivet fördömande: ”Ve den Narcissus, som vill i digtningens eviga källa / Skåda sitt timliga Sjelf, rusad af Echos beröm.”[104] ”Narcissen” är på ett plan en självkritisk reflektion kring skrivandets vedermödor, men inte bara. Som Vinge konstaterat är Atterboms tolkning av motivet ”the poet as Narcissus” dels metafysisk dels omfattar den en medvetenhet om risken och lockelsen med litterär självobservation.[105]

”Diktare är alltid narcisser” hävdade A. W. Schlegel.[106] Atterboms Narciss skildrar en melankoliskt ironisk blomma/poet som försjunkit i att begrunda sin inre kluvenhet och relationen mellan skrivande och liv, och fantasi och verklighet:

> Son af en flodgud och en lilja,
> Jag lutar öfver dammens rand,
> Och ser, när skyarna sig skilja,
> I vattnets djup ett himmelskt land.[107]

Narcissen slits mellan liv och (spegel)bild. På fädernet är blomman en vattnets och konstens son, på mödernet en liljeväxt, och låst i oförenligheten mellan diktens/faderns värld och de jordiska modersrötterna är han en varelse aldrig helt fri från, aldrig helt förenad med sig själv.[108]

---

[101] Se Santesson 1920 s. 243; Cederblad 1923, s. 131–137; Hjelmqvist 1926, s. 75–87; Axberger 1929, s. 122–136; Landgraf 1952, s. 92–106 och Vinge 1967, s. 323.

[102] Hjelmqvist 1926 s. 75–87 menar att Atterbom inspirerats av metamorfosen i Schlegels *Lucinde* där Narcissus skildrar kärlekens förvandling och ynglingens mognad till man.

[103] Hjelmqvist 1926, s. 85–86 har uppmärksammat likheten mellan Astolf och ”Narcissen”.

[104] Atterbom 1820b, s. 21.

[105] Vinge 1967, s. 328.

[106] ”Dichter sind doch immer Narcisse.” A. W. Schlegel [1798], citat från Vinge 1967, s. 305.

[107] Atterbom 1811b, s. 28.

[108] Att vara ”son till en lilja” kan här också associeras till uttrycket ”Liliths söner” – eftersom ”Liljan” i samma diktcykel bygger på myten om Lilith, Adams första kvinna. ”Söner till Lilith” är i den kabbalistiska skriften *Zohar* en omskrivning för kreativa människor besatta av den svarta gallan, det vill säga melankoliker. Se Hurwitz [1980] 2009, s. 165, 172 om mytologiska och psykoanalytiska aspekter av Lilith. Det finns ett melankoliskt stråk som förbinder ”Narcissen” med ”Liljan”. Cederblad 1923, s. 131–139 har visat hur de två dikterna skildrar själar som, bundna i stoftet, blandat samman himmel och avgrund.

Att Narcissens far är flodens gud tillför en himmelsk dimension till konstens spegling av det egna jaget, vilket återkommande kommenterats i nyplatonskt färgade tolkningar av Narcissus-myten.[109] Samtidigt förgrep sig flodguden Cephissus på liljan – nymfen Liriope, enligt den ovidianska myten.[110] Den med vattnet förbundne fadern är alltså någon som begått ett våldsamt övergrepp. Blomman/poeten lutar ”öfver dammens rand” och ser sig själv ”i vattnets djup” – det vill säga spegelvänd i konstens reflexiva avgrund. Julia Kristeva beskriver Narcissusmyten som en gestaltning av hur poetiskt skapande erbjuder en möjlighet att återskapa en imaginär fader och på samma gång ta hans plats, skapa hans plats på nytt, inom språket.[111]

Otto Fischer har, med hänvisning till August Langens studie om spegelmotivet, diskuterat hur den romantiska spegelsymboliken hos Atterbom ofta skiftar från ljus till mörker. Den mörka sidan av spegelmotivet är relaterad till dubbelgångarmotivet, och ironiskt motsägelsefull.[112] Den representerar å ena sidan ett destruktivt, inre mörker, aggression och dödsdrift. Å andra sidan är det samma dragningskraft som ger människan hennes individuella liv; det är individuationens kraft som drar iväg med människan för att hon ska kunna minnas och bli medveten om sitt gudomliga ursprung via konstens återspeglingar. På en gång skrämmande och spegelvänt gudomlig – i konstens dunkla djup finns en gäckande identitet, någon som Narcissen måste begära för att bli hel:

> En skepnad, af min tanka lånad,
> Ljuft tindrar der på azurgrund,
> Och fängslar min bedragna trånad
> Med hopp om stundande förbund.[113]

Atterboms Narciss *vet* att han är bedragen, att skepnaden i dammen inte är något annat än den egna skuggan. Han vet att han begär en undflyende illusion, en fantasiprodukt sprungen ur hans egen tanke, men han sätter *ändå* sin förhoppning till konstens helande förmåga. I detta iscensätter han humoristens uppochnedvända, självförintande skratt. Försöket att förenas med spegelbilden blir självironiskt. Landgraf menar att ”Narcissen” skildrar kärleken till det egna jaget som vansinne.[114] Men ”Narcissens” vansinne kan i så fall

[109] I den äldre romantikforskningen förs romantikens speglingssymbolik nästan alltid tillbaka på nyplatonismen. Narcissusmyten handlar ur det perspektivet å ena sidan om själens ofrånkomliga fall och födelse till enskilt liv, å andra sidan om att inte bedras att älska det materiella jaget utan inse att det bara är ett återsken av det gudomliga. Se Nilsson [1916] 1964.
[110] Ovidius Naso [ca 8 e. Kr.] 1969, s. 95: ”Liriope […] snärjdes en gång av Cephissus’ slingor […] och blev tagen av flodens gudom med våld.”
[111] Kristeva [1983] 1987, s. 55.
[112] Fischer 1998, s. 116. Fischer hänvisar till Langen 1940, s. 269–80.
[113] Atterbom 1811b, s. 28.
[114] Landgraf 1952, s. 85–106.

också associeras till Kierkegaards beskrivning av ironin som ett ”gudomligt vansinne”.[115]

Att ironins vansinne är gudomligt gör det till ett läkande gift, för att återknyta till Almqvist. I lagom dos fungerar denna galenskap livgivande, den river hål på illusionen om ett enhetligt och rationellt, tydligt avskilt och perfekt subjekt. Enligt Vinge var Friedrich Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810–1812) särskilt tongivande för de svenska romantikernas Narcissusdiktning, och hos Creuzer lyfts reflektionen, misstaget, drunknandet men också *transformationen* fram som det centrala i Narcissusmyten. Creuzer relaterar Narcissus till orficismens dionysoskult och drar paralleller mellan ynglingens speglande och historien om hur Dionysos får en spegel att leka med innan han sönderslits av titanerna och så småningom återföds.[116]

Atterbom beskriver ironin som glappet i Dionysos mask. Det finns alltså i hans tänkande en förbindelse mellan det dionysiska och ironin, som ju i och med sin självreflexivitet också har beröringspunkter med Narcissusmotivet. I Dionysos lek med spegeln såg romantikerna en parallell till den kristna passionen – både Dionysos och Kristus dör för att återfödas. Manfred Frank har redogjort för den romantiske, kristne Dionysos i *Der kommende Gott* (1982), där han beskriver hur Dionysos, förutom att vara destruktiv kaosgud också gjordes till den kommande guden, blivandets gud som förebådar det som komma skall, hos bland annat Hölderlin.[117] Det har sagts att den romantiska ironins spel med motsatser och teatrala maskspel föregriper Nietzsche och moderniteten.[118] Nietzsches förståelse av det dionysiska inspirerades dock främst av Heinrich Heines mer radikala Dionysos-bild. Heine frigör Dionysos från den romantiska Kristus-kopplingen, för att i större utsträckning betona hans revolutionära kraft. När Nietzsche sedan utvecklar sin tanke om det dionysiska är det alltså något som bryter med alltför stelt idealiserade, kristet romantiska uttryck.[119]

---

[115] Kierkegaard-citatet har jag lånat från Elleström, vars bok har just titeln *Divine Madness*. Se Elleström 2002.

[116] Enligt Vinge 1967, s. s. 316–321, citat s. 320 är utgångspunkten för Creuzers resonemang att Narciss-blomman förekommer i den homeriska hymnen om Demeter och Persefone. Creuzer ser därför blomman och Narcissus som en manlig spegling av Persefone. Bägge två är själar som rör sig bort från livet, ner i djupen, de utgör varianter på temat ”an image of the soul which is led astray and seduced”. I den orfiska mysterieläran är Persefone mor till den förste Dionysos – underjordsguden Zagreus – Narcissus speglande associeras därför till Dionysos-Zagreus spegel, den del av den ’dionysiska passionen’ där den unge guden får en spegel att leka med innan titanerna sliter honom i stycken. Hans hjärta räddas dock, och Zeus ser till att Dionysos återuppstår, nu som Semeles son. Vinge 1967, s. 318. Hos Plotinus handlar historien om Dionysos spegel om ett nedstigande i kaos, men med intellektet i behåll: ”But the souls of men see their image as if in the mirror of Dionysus and come to be on that level with a leap from above: but even these are not cut off from their own principle and from intellect.” Plotinus 1984, bok IV. 3. 12. Jfr Brisson 1996, s. 77.

[117] Frank 1982, s. 15–26, 245–278.

[118] Jfr Behler 1990, samt diskussion i kapitel två.

[119] Se vidare Behler 1990; Avanessian 2010; Frank 1982.

Men också hos den kristne Atterbom blir Narcissus med sin koppling till Dionysos/Kristus (som bägge dör och återuppstår) en sinnebild för den moderna människan och hennes frigörelse från sig själv, *via* ironins subversiva, dionysiska verklighetsupphävande.[120] Motivet är ur det perspektivet en historia om hur ett psyke, via konsten, stiger ned i de egna, inre djupen, vilket leder till en frigörelse från gamla, patriarkala ideal. Narcissens splittras mellan Echo och sin feminina, inre Andra som hörs från vattnet:

> Förgäfves mig i fjerran kallar
> En varnande och trogen röst:
> Den stilla sång från vågen svallar
> Har lockat känslan ur mitt bröst.[121]

Med sin dionysiskt ”självdestruktiva” sida och dragning nedåt djupen gestaltar ”Narcissen” diktarens integrering av sitt omedvetna, sin feminina dubbelgångare. I konstens mörka spegel där ”*vi sentera oss sjelfva i djupet*”, så att ”vi skulle vilja vara annorlunda” och förvandlas, som Almqvist formulerade det, där drabbar oss konstens ironi.[122] Axberger menar att Echo står för liv och livsglädje i nuet, i kontrast till vattnets estetiska självreflexion och oförmåga att uppgå i verklighetslivet.[123]

Men det är inte så enkelt som att Echo är hemmets goda skyddsängel, i kontrast mot vattnets sirensång. I sin diskussion av hur fantasin och det omedvetna ofta ges kvinnlig skepnad i den romantiska litteraturen, menar Cecilia Sjöholm, med hänvisning till David Punters *The Romantic Unconscious* (1989), att ”romantiken *skapar* idéer om att det omedvetna […] utmanar den patriarkala synen på ’jaget’ som överställt objektet”.[124] Den självreflexiva ironin är förbunden med ”romantikens ’omedvetna’ skuggsida” och den bär på en antipatriarkal kraft.[125] Dess omkastning av roller och perspektiv vänder i förlängningen upp och ned på, och frigör, det romantiska diktarjaget från den patriarkala begärsstruktur han fixerat sig vid.

I sin okulära fixering vid konstens artificiella speglingar liknar Narcissen till att börja med E. T. A. Hoffmanns Nathanael, vars besatthet av konstgjorda dockor leder till död och undergång.[126] Medan Echo, en osedd röst ur fjärran, representerar ljud, musikalitet och lyssnandets förnimmelse – i motsats till det mimetiska begär som trollbinder Narcissen.

Men dikten iscensätter inte ett antingen-eller-val mellan spegel och sång. Konstens artificiella, självkonstituerande begär är visserligen en världsfrånvänd dödsdrift, men det är samtidigt också *via* den underjordiska vägen, det

[120] För mer om Narcissusmotivets förgreningar in i moderniteten, se Johansson 2017.
[121] Atterbom 1811b, s. 28.
[122] Almqvist [1833] 2010, s. 75.
[123] Axberger 1936, s. 113, 131.
[124] Sjöholm 1996, s. 21.
[125] Formuleringen ”romantikens ’omedvetna’ skuggsida” är lånad från Sjöholm 1996, s. 21.
[126] Jag återkommer till Hoffmanns *Der Sandmann* i kapitel fem om *Lycksalighetens ö*.

omedvetnas inre avgrund, som Narcissen går under som jag, och återuppstår som dikt. För att denna frigörelse från en patriarkal identitet ska ske, krävs både spegling och sång. Det är dialektiken, slitningen mellan dessa två poler, som frammanar frigörelsen/skapandet – skrivandets dialektik som sliter sönder Narcissen och tvingar fram hans pånyttfödelse som poesi.

Slitningen mellan syn- och hörselförnimmelser – spegel och sång – hos Atterbom har uppmärksammats av flera forskare. Häggqvist och Axberger menar att vatten och musik är sammanblandade hos Atterbom.[127] Sammanblandningen anas i den ovan återgivna diktstrofen; i ”[d]en stilla sång” som ”från vågen svallar”. Dikt och verklighet är intill förväxling och förblandning lika; konstens självreflexiva dialektik är också en rytm och rörligt levande dynamik. I andra strofen blir dessa toner visuella:

> Bland vattnets andar nu hon glimmar,
> Bekant och dock så underbar,
> Och när den hulda mot mig strimmar
> Är blott min kropp på jorden qvar[128]

Genom att göra den manlige diktarens spegelbild till kvinna, ett feminint, inre omedvetet, frångår Atterbom Ovidius version av myten, och i likhet med vännen Palmblad anknyter han istället till Pausanias tvillingsyster-variant.[129] Att göra Narcissus androgyn och diktarens spegelbild till kvinna är typiskt för romantiken. I den konstnärliga processen aktiveras en mängd regressiva, incestuösa, homo- och autoerotiska begär. Steven Bruhm, som skrivit om homoerotiska aspekter av Narcissusmyten i västerländsk filosofi och litteratur från 1700-talet fram till idag, menar att femininiseringen av den egna skuggan, var ett sätt att ge skapandets tabubelagda begär en mer socialt acceptabel form.[130]

Kristeva ser i sin analys av myten begäret till speglingen som ett begär att behärska faderns, flodgudens skimrande, svunna ande – allt det hotfullt kaotiska i hans bråddjup och därmed i det egna jaget.[131] I en studie av Narcissusmotivets variationer bland tyska romantiker, knyter Alexander

---

[127] Axberger 1929, s. 116, 125–126. Axberger menar att vattensymboliken hos Atterbom är komplex och fylld av inkonsekvenser; en blandning av fröjd och lidande. Häggqvist 1933, s. 34–35 gör en statistisk kartläggning av ordkategoriernas frekvens hos Atterbom och visar hur syn- och hörselord förhåller sig till varandra.

[128] Atterbom 1811b, s. 28.

[129] Se Vinge, för en återgivning av Pausanias version av myten. I *Poetisk Kalender* 1814 finns en Narcissus-saga skriven av Palmblad, där Pausanias tvillingsyster-version av myten vävts samman med Amor och Psyche-myten. Det är en sorts lyrisk prosaberättelse där Narcissus fåfängt söker efter sin döda tvillingsyster Psyche i vattnets djup, medan Eros begråter syskonens olyckliga öde. Se Palmblad 1813, s. 51–56.

[130] Bruhm påpekar att när jaget konstitueras genom att dölja eller förneka ett förbjudet begär, så bidrar avvisandet ofta bara till att stärka det förbjudnas närvaro. Bruhm 2001, s. 22, samt s. 29–30.

[131] Kristeva [1983] 1987, s. 55.

Mathäs an till Kristevas tolkning, och visar, med utgångspunkt i Goethes *Tasso* (1790), hur manlig narcissism i romantikens idealistiska estetik gestaltar motsättningar i den borgerliga frigörelsen och skapandet av en ny manlighet. Framställningen av diktaren som feminin fyller, enligt Mathäs, en dubbel funktion. På ytan behagas en äldre, feodalt patriarkal samhällsordning där den borgerlige poeten intar en underordnad, feminin position. Å andra sidan är poesin samtidigt ett subversivt medel för uppror; den erbjuder ett alternativ till allehanda fadersfigurer där sonen/poeten tillåts att bli autonom genom att frångå en av samhället ålagd, traditionell mansroll. Poesin får korrigera en otillfredställande verklighet eller alltför snäv, patriarkal samhällsordning. Diktandet i en romantisk idealistisk tankesfär blir därför associerat med en feminin subversivitet, men som attribut hos den manlige konstnären.[132]

Narcissusmotivet hänger också samman med det romantiska dubbelgångarmotivet, och Atterbom ger konstnärs-Narcissens begär efter sin feminina dubbelgångare kusliga drag som vetter mot gotiken.[133] Detta blir tydligt om man jämför med ”Sjöqvinnan” (1814), en annan av Atterboms dikter där samma motiv varieras. Konstens feminina spegling framställs där som ett förföriskt, naturmystiskt, spöklikt väsen, på en gång begärsobjekt och abjekt.[134] Blek och av månen blodbestänkt, reser hon sig ur ”vattnets öken”, olycksbådande tyst och ändå full av kuslig klang och längtan:

> Den nakna barmen sjönk och steg,
> Som pressad af en trängtan, –
> Och i mitt öra, fast hon teg,
> Klang en omätlig längtan.[135]

När sjökvinnan förstår att ”mörkrets lust” har väckts i det manliga diktarhjärtat ler hon kulet: ”Ty den, som hörde vattnets sång, / Kan aldrig hvila smaka.”[136] Konsten förhäxar Narcissen, men hans galenskap tvingar samtidigt fram en medvetenhet, som dödar hans idealiserade självbild och frammanar förändring. Vinge nämner att Creuzer liknar Narcissus vid Kirke och Kalypso – *Odysséns* trollkunniga häxor och *femme fatales* som, likt Felicia på *Lycksalighetens ö*, lockar den manlige besökaren att stanna hos dem för alltid.[137]

---

[132] Se Mathäs 2008, s. 145, 148–149 samt 161. ”This is why aesthetic (or primary) narcissism became a gendered subtext of bourgeois emancipation process.”
[133] För mer om gotisk romantik ur ett queerteoriskt perspektiv se exempelvis Fincher 2007; Tobin 2000; Haggarty 2006.
[134] Jfr abjektteorin i Kristeva [1980] 1992. Det abjekta är varken subjekt eller objekt, utan något Kristeva beskriver som ”ett fallet objekt”, vilket antyder dess ”låga” position på en rationellt konstruerad hierarkisk skala.
[135] Atterbom 1814a, s. 61.
[136] Ibid. s. 62.
[137] Vinge 1967, s. 319. Det är i sin introduktion till Plotinus *Om skönheten* som Creuzer gör jämförelsen mellan Narcissus, Kirke och Kalypso.

Narcissus integrerar sin feminina skugga, och Kristeva skriver om honom som Odysseus antites.[138] Där Odysseus flyr ö-kvinnorna och sirenerna och återvänder hem, bejakar diktar-Narcissen dem, och förenas med dem. I Atterboms författarskap går det också att se hur Narcissus och Odysseus används för att illustrera två sidor av det manliga diktarjagets kluvna dubbelhet, på en gång patriarkalt nostalgiskt *och* ironiskt, skepnadsskiftande.[139] Odysseus är den nostalgiska sidan som använder ironin förnuftigt och ser till att begränsa sig (genom att surra sig vid masten) för att bibehålla sitt patriarkala ego intakt och återvända hem. ”Narcissen” är androgynen som, trots ironisk självinsikt om det bedrägliga i sitt begär, efterhand låter sig hänföras av sin inre Andra till den grad att han förvandlas, och återuppstår som poesi.

Det romantiska androgynitetsidealet och dess koppling till ironin

Den romantiska androgynen är i svensk romantik framför allt förknippad med Almqvists Tintomara.[140] Men föreställningen om det androgynt sublima är utbredd hos romantikerna.[141] I korthet bygger androgynitetstanken på en förståelse av kön där ”manligt” och ”kvinnligt” presenteras som symmetriskt motsatta, av varandra beroende element. Androgynen representerar en heteronormativ dröm om, och längtan tillbaka till, ett tillstånd av ursprunglig enhet där manlighet och kvinnlighet var förenade i kosmisk perfektion, ett himmelskt ideal som skulle återspeglas i det heterosexuella äktenskapet.[142]

Som en sådan dröm om ursprunglig enhet är androgyniteten i sin romantiska tappning en stelt könskonservativ, heteronormativ komplementaritetstanke, där könens strävan att förenas grundas i mannens behov av att inte-

[138] Resonemanget hos Kristeva är relaterat till Plotinus, och i den nyplatonska traditionen – som är mer monistisk än den romantiska – representerar Narcissus å ena sidan avskiljandet ned i materien, å andra sidan en metamorfos över i en slutet subjektiv, solipsistisk mystik upplevelse av Gud som internaliserad. För att citera Kristeva 1987, s. 113: ”The Narcissan Plotinian divinity is love, but it is a love of self and in itself. The one who constitutes himself through it creates himself in and for himself. Not for the Other. To be or to vanish, to integrate the other in bedazzlement.” Skapandet här är introvert, det finns ingen läsare.

[139] Motivet återfinns i *Fågel Blå* där diktjaget i den inledande sonetten till den sena utgåvan liknar sig vid en sovande Odysseus, medan den i verket inskrivne diktaren Deolätus är en androgyn häxmästare, trollkunnig som Kirke och Kalypso.

[140] Androgynen hos Almqvist diskuteras av bland andra Holmqvist 2017; Littberger Caisou-Rousseau 2012; Cavallin 1998; Persson 1998; Adolfsson 1996.

[141] Se Stevenson 2010; Holmquist 2000; Weil 1992; Hoeveler 1990; Friedrichsmeyer 1983.

[142] Det är i Platons *Symposium* som Aristofanes berättar historien om androgynerna som Zeus straffar genom att klyva i halvor, så att de tvingas söka och sträva efter återförening med sin förlorade hälft. Strukturellt har historien jämförts med hur Gud ’tillverkar’ Eva av ett revben från Adam (som beskrivs som androgyn i vissa versioner av Första Mosebok) och hur de sedan i och med syndafallet kastas ut från det ursprungliga paradisiska tillståndet. Bägge berättelserna utgår från en ursprunglig enhet, ett därpå följande avfall, som leder till en längtan hos det fallna, bristfälliga subjektet att återförenas med sitt gudomliga ursprung. Se Weil 1992, s. 2. Friedrichsmeyer 1983, s. 9–11 redogör för den romantiska androgynen som ett slags mytologisk *coincidentia oppositorum*-figur. Om den mytiska androgynen som tvärkulturellt motiv, se Doniger 1980.

grera sin ”icke-manliga”, irrationella och omedvetna sida.[143] I sin bok *Romantic Androgyny* (1990) diskuterar Diane Hoeveler den romantiska androgynen ur ett genusperspektiv och relaterar till Schlegels ironi. Hoeveler skriver: ”In the ideologies of the androgynous […] we can finally discern an example of what de Man called *dédoublement*, the notion of self-duplication or self-multiplication as inherently ironic.”[144]

Paul de Man beskriver ironin som ”a problem that exists within the self” – för de Man är ironin en form av inre ”self-duplication or self-multiplication”, den är ”a relationship within consciousness, between two selves, yet it is not an intersubjective relationship”.[145] De Man tar fasta på självreflexionens inre avgrund/oändlighet, hur det diktjag som strävar att få tag på sig själv splittras i ett oändligt antal dubbelgångare. För att hitta sig själv, och känna sig hel, vänder sig romantikern till ett Du, att spegla sig i.

Luce Irigaray har diskuterat hur spegelns relationslogik historiskt sett har gett det maskulina subjektet privilegiet att göra sig själv till könlös norm – just via spegelns och androgynitetsideologins symmetriskt heterosexuella strukturerande av begäret. Irigaray uppmärksammar hur kvinnan i speglingsekonomin alltid kommer att definieras som den inverterade ”Andra”, och att det gör henne till brist och tomrum; som spegelvänd motsats till ett manligt jag blir hon, som Echo i förhållande till Narcissen, ett icke-jag, dömd att skugglikt upprepa det patriarkala paradigmet.[146]

Hoeveler och även Sarah Friedrichsmeyer visar hur androgynens och ironins speglingslogik präglar den romantiska litteraturens kvinnoskildringar. Å ena sidan hör kvinnan till det som inte är mänskligt-manligt-medvetet, det vill säga naturen, det irrationella och omedvetna – allt hotfullt som måste kontrolleras. Å andra sidan är hon nödvändig för mannens frälsning och väg till idealtillståndet, vilket samtidigt skildras snarare som ett ideal än en verklighet, sålunda splittras kvinnan i fallen natur och idealiserad dröm.[147]

Det är vad ”Narcissen” skildrar: hur den patriarkala motsatslogiken splittrar kvinnan i två. Ingrid Holmquist, som diskuterat androgynmotivet hos Atterbom, tar upp hur ”Atterbom talar i platonsk och schellingsk anda om könsrelationen som en ’manlig och kvinnlig princip’” som avsöndrats från en ”mänsklig urbild”, ”det absolut fullkomliga”: ”Splittringen i en manlig och kvinnlig särart är nödvändig för könens ’individualitet’, men samtidigt kommer de ständigt att dras till varandra: ’*Tankens* skönhet måste söka *känslans* och tvärtom’, som Atterbom formulerar det.”[148] Hos Atterbom finns,

[143] Se Hoeveler 1990 samt även Friedrichsmeyer 1983, s. 54.
[144] Hoeveler 1990, s. 22.
[145] de Man [1971] 1983, s. 211–212.
[146] Irigaray [1977] 1985, s. 128–129. Denna kritik är en reaktion på Jacques Lacans teori om spegelstadiets ego-strukturerande. Enligt Lacan börjar ego-strukturerandet i spegelstadiet genom att barnet (av manligt kön) först ser sig själv som reflektion, och sedan söker konfirmation av sig själv i den andra. Jfr Lacan [1949, 1966] 1996, s. 27ff.
[147] Se Hoeveler 1990 samt Friedrichsmeyer 1983, s. 54.
[148] Holmquist 2000, s. 74.

menar Holmquist, en dröm om att överskrida det egna jaget och därmed i förlängningen den egna könsidentiteten – hon talar om en vilja att närma sig den kvinnliga polen i könsförhållandet, låta sig påverkas i kvinnlig riktning. Däremot är det inte lika tydligt huruvida kvinnan påverkas av ”växelutbytet” med mannen, menar Holmquist.[149]

Men som jag ser det skildrar Atterbom en dubbel, ömsesidig metamorfos i denna dikt: Narcissen förvandlas till blomdikt, och samtidigt ges den osynliga Echo-rösten en visuell kropp och en agens; hon övergår i diktens slut till att bli en verklig, kvinnlig gestalt, en läsarinna som framför ”Narcissen” som sång.

Kari Weil, som också skriver om parallellerna mellan androgynitet och Schlegels romantiska ironi, menar att androgynitetsidealet, liksom ironin, rymmer två olika synsätt angående subjektivitet.[150] Den transcendenta sidan av ironin är den stelt konservativa, antitetiska figuren präglad av stabil opposition och tydliga gränser mellan subjekt och objekt. Denna antites-syn utgår från att mening är något stabilt som kan kontrolleras av ironikern och den utgår från subjektet som överordnat. Den figuren motsvaras av androgynens bortomkroppsliga symmetri som skapats ur maskulin likhet.[151]

Den komplementära symmetridrömmens blinda fläck är en förståelse av sexuell skillnad som inte har ett enhetligt subjekt och likhet som sitt ursprung. Androgynen är alltid en antitetisk figur, avhängig ”a stable opposition between male and female, and on knowing the difference”, men ”the irony of irony, or the irony of androgyny, reveals the hermaphrodite within the androgyne – *the constantly shifting lines of difference* that rhetoric alone maintains – and hence, the impossibility of knowing the difference”.[152]

Weil ställer Ovidius historia om hermafroditen i *Metamorfoser* mot Platons historia om androgynen som ett tillstånd av ursprunglig enhet. Bägge historierna har med kroppsstatus att göra, men Ovidius myt om föreningen mellan Hermafroditus och nymfen Salmacis utgår inte från någon symmetriskt ideal människa, utan om en halv, som förkroppsligar det fallna tillståndet och suddar ut gränserna mellan manligt och kvinnligt.

Den passiva, självupptagna Salmacis grips av begär till Hermafroditus. Hon blir en aggressiv jägare, kastar sig om halsen på pojken och ber till gudarna om att de ska förenas. De blir till en enda form, besatt av en kluven natur, varken manlig eller kvinnlig, utan både-och. Med Salmacis uppgång i Hermafroditus kropp beskrivs hen nu som ’en halv man’, sexuellt identitetsdiffus och konfliktfyllt kaotisk. Till skillnad från Platon visar Ovidius att åtråns ursprung *inte* är helhet, utan en instabil och skrämmande osäkerhet ur vilken uppstår, inte idealisk kärlek, utan en maktkamp mellan könen. Det är

[149] Holmquist 2000, s. 74. Den ömsesidigheten ser hon istället i större utsträckning hos Almqvist och Schlegel.
[150] Weil 1992, s. 31–38.
[151] Ibid. s. 47.
[152] Ibid. Min kursiv.

något annat än en förståelse av sexuell skillnad som utgår från maskulin likhet.[153] Ironins ironi – eller androgynitetens ironi – visar att den patriarkala symmetridrömmen om den perfekta, heterosexistiska kärleken bedrar.[154]

Atterbom – som ju är inspirerad av just Ovidius *Metamorfoser* i *Blommorna* – gestaltar kritiken mot den heterosexistiska androgynidrömmen genom att visa hur det erotiska begäret gömmer strävan att äga och införliva den ”Andra” som en spegling av det egna jaget. Det går att läsa ”Narcissen” som en vemodig kritik av hur de patriarkala formerna för könsidentitet och begär försvårar kärleken. I ”växelutbytet” mellan manligt och kvinnligt som sker i dikten påbjuds en dubbel, ömsesidig metamorfos, av såväl Narcissen som Echo. Det manliga diktjaget går från att vara inåtvänt slutet till att öppnas för tårar och intersubjektiv musikalitet, och Echo ges mänsklig kropp och konstnärlig agenskraft i slutet av dikten.

I tredje strofen omnämns Tiresias, den blinde, könsväxlande siaren som förutspådde Narcissus öde. Han säger att diktarens öde handlar om självkännedom, död och metamorfos:

> En Siare, som såg min våda,
> Förkunnade mitt öde så:
> Att blott jag ej mitt *Sjelf* fick skåda,
> Jag skulle länge lefva få.[155]

Sedan intar Echo dikten, och i hennes förvandlingar finns diktens feministiska etik:

> I mina barndomslekar följde
> En osedd skyddsgudinna mig,
> Och vexlande förtrollning höljde
> Mitt inres förberedda krig.
>
> Men då jag ville se, förmäten
> Med sinnlig blick min sällhets halt,
> Försvann hon, och i dunkla läten
> Förbyttes gudomens gestalt.
> Än ofta ropar hon mig åter,
> Från dal till dal, från höjd till höjd,
> Och min förvillelse begråter
> Med toner från min fordna fröjd.[156]

[153] Weil bygger sitt resonemang på Irigarays ovan nämnda dekonstruktion av den patriarkala drömmen om symmetri och dess sätt att formulera skillnad inom ett självreferentiellt system av manlig subjektivitet. Jfr Weil 1992, s. 12. Weil menar att Ovidius hermafrodit suddar ut gränserna mellan manligt och kvinnligt för att istället gestalta ett ’vara i skillnad’, vilket är något annat än Platons bild av androgyn, ideal symmetri.
[154] Weil 1992, s. 47, 10.
[155] Atterbom 1811b, s. 28–29.
[156] Atterbom 1811b, s. 28–29.

Diktarens begär att *se* kan associeras till såväl Orfeus blick mot Eurydike som Amor och Psyche-myten.[157] Blickens begär förintar Echo, gör henne till gråt och dunkla läten. Gayatri Spivak har skrivit om Ovidius Echo att hon är den marginaliserade rösten, som i denna position formulerar berättelsens etiska fråga, och därmed skapar en form av botemedel inom de patriarkala ramarna.[158] Den fråga, det etiska motgift, som Echo formulerar är: vilket utrymme finns egentligen för kvinnan att skapa, och vara ett jämställt subjekt, i en romantik som centrerar det manliga diktarsubjektet och styrs av blickens logik?

I ”Narcissens” polariserade struktur, uppbyggd kring dikotomier som jag och icke-jag, vatten och land, fiktion och verklighet suddas den verkliga ”Andra” – Echo – ut till ett intet, en knappt hörbar resonans. Men kanske Echos röst kan tolkas som något mer än bara ett reflekterande eko av den manlige diktaren? Engdahl menar att det som bryter blickens paradigm hos Atterbom är ett inbrytande av ljudförnimmelser: ”[N]är Atterbom tycks som mest fången på blickens teater kommer toner från ett angränsande rum. Motsättningen mellan själ och natur, jag och ickejag, löses upp som genom ett trollslag i ett annat sinnes rymd […] musiken, rösten, lyssnandet.”[159]

Echos röst, och läsarinnans sång, görs till motkrafter mot diktarens/Narcissens okulära fixering. Så länge han styrs av blickens logik sitter han fast i sig själv, men via Echos rörelser bryter form och klangmässiga aspekter av språket in i dikten. Lisa Folkmarson Käll har i en Merleau-Ponty-inspirerad, fenomenologisk läsning av Ovidius berättelse visat hur Echo hela tiden ändrar betydelsen av det hon återger. Upprepningens mekanismer medför förskjutningar; ekot och imitationen är aldrig en exakt kopia av den ursprungliga utsagan. Echos jag blir till via repetitionens förvandlingar, och det gör att hon representerar en annan sorts intersubjektivt sätt att vara.[160]

Echos ”dunkla läten” genomgår liknande förändringar i Atterboms dikt och det är av dessa lätens form och rörelse – i Echos/ekots förskjutningar – som metamorfosen initieras. Först ropar hon sorgset sin svunna älskade åter ”från dal till dal, från höjd till höjd” – genom att repetitivt dubblera orden här gestaltar dikten hur också en upprepning av ett ljud, alltid ändå är en rörelse i rummet, en vibration som genomgår förändring.

I denna rörelse finns vemod; de dunkla lätena bryter in i språket som en upprepning i formen, och skänker det fysiska kvaliteter av gråt. Denna närvaro i formen av ett gråtande subjekt frammanar Narcissens självinsikt, får

[157] Vinge pekar på att Narcissus sammanförts med Amor och Psyche-myten hos Creuzer. Precis som Psyche drivs Narcissus av begäret att se, men där hans åtrå till fysisk skönhet leder till döden och ned i underjorden gestaltar Psyches sökande efter sin förlorade kärlek en omvänd rörelse. Amor och Psyche utgör därmed en spegelvänd tvillingmyt till Narcissus-myten. Jfr Vinge 1967, s. 322.
[158] Spivak 1993, s. 17–43.
[159] Engdahl 1989, s. 89.
[160] Folkmarson Käll 2011, s. 217–243.

honom att inse att det är han själv som låst sig i melankolisk sorg över en svunnen närhet:

> En sinnebild af Konstens söner,
> Jag blomstrar endast i min dröm,
> Och döf för Lifvets varma böner
> Mig *sjelf* blott ser i Diktens ström.
> När stormen öfver vattnet jagar,
> Mitt Inre smärtfullt darrar der,
> Och Echo från förflutna dagar
> Min sorg och dock min vällust är.[161]

Ordet *själv* i strofens mitt är spärrat. Strofen är på så vis antitesen till den besjälade, allomfattande ande som fanns i sjätte strofen i ”Tillegnan”, där ”ett lif i cirkeln af det Hela tågar”. Narcissen har fram tills nu representerat subjektets centrifugala, avspjälkande riktning i dikten. Men nu sker en vändning. Narcissen har skådat sitt ”*sjelf*”, och förvandlad till blomdikt-objekt med en smärtfullt darrande inre Andra (Echos sång) i strofens andra led, försonas han med den vemodiga självinsikten.

Med hänvisning till Kristeva skriver Bruhm att ”narcissism is not so much a deviation from the norm or a fixation in immaturity as it is a structural necessity for the human subject”.[162] Denna struktur möjliggör den dynamik av överföring som Kristeva kallar kärlek och som hon ser som den enda möjliga frälsningen från hotet att kollapsa i psykos om den Andra aldrig etableras.[163] Ur det perspektivet kan ”Narcissen” läsas som en strävan att via sången (skrivandet hos Kristeva) återfå verklighetskontakt och nå fram till ett läsande Du. Bruhm menar att skrivandet har en paradoxal status hos Kristeva. Å ena sidan är det det symboliska språkets försök att täcka över tomheten, att tala över det mänskliga psykets tomrum. Å andra sidan objektifierar författaren upplevelsen i dialog, vänd utåt mot läsaren.[164]

Den dubbelheten, av att å ena sidan sitta fast i det patriarkala språket, och å andra sidan försöka frigöra sig ifrån det, finns gestaltad i de två avslutande stroferna av Atterboms dikt. Tilltalet har ändrats. Som dikt vänder sig blomman nu direkt till kvinnan som fortfarande är kluven i två; först en fantiserad blomplockerska, ”parkens unga Herrskarinna”, som i den sista strofen metapoetiskt övergår till att bli ett läsande, musicerande Du:

> När parkens unga Herrskarinna
> Besöker sina blomsterland,
> Och hennes elfenfingrar hinna
> Den längtande på enslig strand:

[161] Atterbom 1811b, s. 29.
[162] Bruhm 2001, s. 160. Hänvisning till Kristevas *Powers of Horror*. Jfr Kristeva [1980] 1992.
[163] Bruhm 2001, s. 160–161. Bruhm kritiserar Kristevas analys för att bli heteronormativ här.
[164] Bruhm 2001, s. 166–67.

Jag sorgsen ser mitt öde bådas,
Dock, Grymma! jag förgudar dig;
Ty blott jag med din blick benådas,
Min dröm i blicken speglar sig.

I morgon skådar du förkolnad
Den prakt du förbisåg i går,
Ty under denna hvita vålnad
Ej längre blommans hjerta slår.
O, hellre vid ditt bröst förunna
Mitt korta doft en aftonverld,
Och kyss till sömns mig, och förkunna
Din cittra blommans himmelsfärd![165]

Den första av dessa två slutstrofer är visuell, och det finns en tydlig makthierarki i relationen, om än rollerna är ombytta. Det är nu Narcissen som uppåtvänd ber om den Andras benådande blick. Men i den sista strofen blir kvinnan/läsaren mer mänsklig – också hon är dödlig, men just därför också desto mer levande. Narciss-diktens vita vålnad (boksidans vita blad) får återuppstå genom läsarens sång. Därmed återförs han till det svunna, himmelska tillstånd han förknippat med sin ungdoms Echo, fast det nu sker på ett nytt, förändrat sätt.

Narcissen och Echo är två motsatta poler, som var och en för sig – absolut ego respektive osynlig brist – blir låsta, oförmögna till kärlek. Men tillsammans, som diktens dialektik mellan spegling och sång, utgör de sångens, skrivandets och litteraturens läkande kraft som återför subjektet till livet.

Rosens litterära *flower power* och Förgätmigejens blomsterspråk

Den metalitterära blomkavalkaden fortsätter med ”Rosen” – ”vårens skönaste barn” – som är lika mycket en konstgjord produkt av den poetiska traditionen, som en glad och livsbejakande, självmedveten personlighet med egen berättarröst:

Den lefvande fullhetens yppiga prakt,
Den eldiga kyssens berusande makt,
Sötman af lifvets festliga dag
Skänkte mig hulda Nornors behag.[166]

[165] Atterbom 1811b, s. 29–30.
[166] Ibid. s. 31.

Dikten både inleds och avslutas i en kyss, och det är blomman själv som berättar fram sin identitet och historia. Det blomjag hon skapar är ett litterärt collage, en *mash-up* av riddarromans, trubadurlyrik och herdeidyll.

De tidigare tolkningarna av dikten har visat hur ”Rosen” är sammansatt av en mängd olika litterära intertexter. Förutom *Romanen om Rosen* så pekar Landgraf på att där finns spår av persisk saga, samt av Lohensteins ”Lob der Rose”, Tiecks ”Garten der Poesie” och Franzéns dryckesdityramber.[167] Santesson ser 1700-talets svenska, erotiska poesi och framför allt Kellgrens ”Till Rosalie” som Atterboms främsta förebild till dikten.[168] Men han hänvisar också till en rad andra intertexter och sammanfattar: ”Så blir *Rosen* en i hög grad litterär och eklektisk skapelse, där finns paganism och skönhetskult från skilda tider […].”[169]

Konflikten mellan liv och konst är icke-existerande för Rosen: hon gör sexualiteten till konst och konsten till sexualitet. Hur hennes blomjag och kärlek sätts samman i en litterär collage-teknik illustreras genom att hon sminkar och klär sig:

> Kinder af purpur ! mun af corall !
> Perlor om halsen af daggens christall!
>
> Bestrålar ej skarlakans-slöjan min barm?
> Omlindar ej klara rubinen min arm?
> Af grönskande sammet min tunika är,
> Och skor af smaragd jag på fötterna bär.[170]

Rosen beskriver hur hon *gör* sig vacker, Ros-identiteten är en litterär performance-akt, och vikten av smink poängteras med eftertryckliga utropstecken. Detta blir en metafiktiv vink om att hon är sammansatt av allehanda rosdiktning ur världslitteraturhistorien. Danius skriver:

> Mode och litteratur är delar av ett och samma kretslopp, och detta i en alldeles konkret mening. Böckerna trycks på papper som är tillverkat av lump, som i sin tur är gjort av linne, närmare bestämt avlagt linne. Med andra ord: gårdagens kläder är dagens böcker.[171]

I Rosens fall är det fråga om spegelvänd recycling – hon använder sig av gårdagens litteratur, för att sminka, klä och skapa sig själv. Första hälften av dikten gestaltar hur Rosen skapar sig själv och berättar sin historia om två rivaliserande kavaljerer, fjärilen och näktergalen. Diktens första hälft kan på

[167] Landgraf 1952, s. 108–109.
[168] Santesson 1920, s. 248, 250.
[169] Ibid. s. 252.
[170] Atterbom 1811b, s. 31.
[171] Danius 2013, s. 172–173.

så vis ses som den självskapande hälften av ironins dialektik, *Selbstschöpfung*.[172]

> En Näktergal plågar mig, tidigt och sent,
> Med sånger, der Himlen blott vet, hvad han / ment!
> Hans svärmiska längtan mitt bröst ej förstår,
> Och blindt är mitt öga för sångarens tår.
>
> Men kommer min Fjäril, i sirad talár,[173]
> (En solstråle bildar hans luftiga char),
> Väl vakta mig törnen, med svärd och med lans,
> Dock kretsar igenom dem fjärilens dans.
>
> I ensliga hvalfvet af bok och af lind
> Han kysser skön jungfrun på rodnande kind.
> Naturens pokal gjuter vällustens vin,
> Vid bröllopps-musiken af surrande bi'n.
>
> Jag vet, att den flygtige lemnar mig snart:
> Som vattnets och ilens, är kärlekens fart![174]

Fjärilen och näktergalen är båda djupt symboliska motiv hos Atterbom, men här hanteras de lättsamt, som mer eller mindre frivola bifigurer. Det är typiskt för hur *Blommorna* etablerar en humoristisk ambivalens av ekivok lättsamhet och djupt allvarsamma tongångar.

Kärleksföreningen mellan fågel och blomma finns både i *Blommorna*, i *Fågel Blå* samt i *Lycksalighetens ö*.[175] Atterbom har hämtat motivet från den äldre persiska diktningen; det finns i Hāfez (1325–1389) sufiemystika lyrik.[176] Fjärilen, med förmågan att gå från förpuppad larv till bevingad i skyn, är ett välkänt emblem inom kristendomen för själens återuppståndelse. Men här håller fjärilen ut som älskare endast i två strofer innan han försvinner.

Rosen sörjer inte heller nämnvärt sin flyktige älskare; diktens första del är lättsam blomstererotik, skapad av litterärt återbruk. Rosen berättar historier, och hon använder ord och formuleringar som ger tydliga vinkar om att hon hämtat sina kärlekshistorier från den medeltida trubadurlyriken.

I diktens andra hälft överskrider blomman sitt litterärt konstruerade jag och uppgår i enhet och pulserande livsrytm. Santesson noterar hur dikten nu är uppbyggd i snabba, ilande takter och "[n]ästan alla diktens metaforer sug-

[172] Detta enligt Schlegels beskrivning. Jfr kapitel två.
[173] En fotsid ämbetsskrud för präster, lärda och jurister.
[174] Atterbom 1811b, s. 31–32.
[175] Frykenstedt diskuterar det han kallar Atterboms romantiska ornitologi; han redogör bland annat för hur näktergalen hos Atterbom är ett ursprungligen orientaliskt motiv som återfinns i trubadur- och minnesångsdiktningen. Frykenstedt 1951, s. 151, även 171–180.
[176] Santesson 1920, s. 249. Landgraf 1952, s. 108, 113. Jfr även Wallheim 2007, s. 194–196 och s. 224–226.

gerera […] flytande och svallande liv, en oändlig rörelse framåt".[177] Rader som "Gemensamt, som solens, är skönhetens sken" och "Ett hjerta blott slår i det eviga Allt!" mynnar ut i:

> Min heliga Urbild mig *meddela* lär
> Den fröjd, som gaf lifvet och lifvet förtär:
> Och medan sig tornar Förgängelsens våg,
> Mer rythmiskt blir ilande timmarnas tåg.
>
> Så kyssens i ådrornas blixtrande kraft,
> Och nektar-champagnens astraliska saft,
> Och ambran, som höjs från mitt purprade bräm,
> Förklara dig blommornas drottnings system.[178]

Sexualitetens rytm och sångens musikaliska kvaliteter finns nu införlivade i dikten. Just den sång och musikalitet, som Rosen till en början inte förstod, när den hördes i näktergalens klagan. Axberger hänvisar i sin tolkning av "Rosen" till Atterboms uppskattning av Ulrika Widströms frispråkigt erotiska diktning och menar att "Rosen" också är tydligt färgad av sexualmoralen i Schlegels *Lucinde*. Dikten handlar om att frigöra sig från falsk blygsel kring sexualiteten och bejaka en frispråkighet kring erotiken. Han ser inte minsta spår av intolerans mot Rosens frigjorda sexualmoral och "skrupelfria kärleksliv" i diktens "förening av idealism och sensualism".[179] Jag håller med om det, men att Rosens kärlekshistorier i diktens första hälft är så påtagligt litterära spelar också roll i sammanhanget. I balladliknande formuleringar som "[h]an kysser skön jungfrun på rodnande kind" talar Rosen om sig själv i tredje person, med en distanserad blick utifrån.

Det öppnar för att läsa Rosen som en författarheteronym vars föreställning om kärleken skapas av litteraturen. Och det är just hennes förmåga att *berätta* och leka med den äldre litteraturens bilder av hennes rosenröda kvinnlighet och av kärleken, som gör att hon också kan parodiera och fiktionalisera föråldrade former för sexualiteten – för att därmed förändra och frigöra sig från dem.

När Rosen berättat sig fri från dessa äldre vokabulärer av rosenlyrik blir hennes kärlek mer direkt och levande; den pulserar nu som en rytm genom hela dikten: "Som vattnets och ilens, är kärlekens fart!" och "Mer rythmiskt blir ilande timmarnas tåg." Hon tar avsked med en blixtrande hyllningskyss till livet och sången. Dikten slutar som den börjar i "sötman af lifvets festliga dag". Rosen i 1811 års tappning är en fri kvinna och en överlevare.[180]

---

[177] Santesson 1920, s. 235.
[178] Atterbom 1811b, s. 32–33.
[179] Axberger 1936, s. 145–147, hänvisar till Atterboms recension av Widström i *Phosphoros* 1811, s. 170.
[180] I den sena versionen, "Rosen. Än en gång" från 1837, får den hedonistiska Rosen dock dricka lidandets kalk. Dikten är utformad som ett slags mörkt *Adagio* till den tidiga Rosens

Förgätmigejen intar en aktiv författarroll och fungerar som en förmedlande, gränsöverskridande och kommunikativ kraft. Född i gränslandet mellan vatten och land ”vid en liten källas spegel”, är hon gjord av sol och en vattennymfs tårar som västanvinden fläktat upp på stranden:

> Och Solen log, och skapte *mig* deraf:
> Gestalten fick jag från de ljusa landen,
> Men lifvet från den sorgsna böljans graf.[181]

Förgätmigejen verkar först vara en variant av längtans blå blomma som den framställs hos Novalis *Heinrich von Ofterdingen*:

> Derför jag lyfter mig från jorden föga,
> Fast eldad af oändeligt begär;
> Ty Kraften bor ej i mitt blåa öga,
> Blott Trånaden i tårar skimrar der.[182]

Novalis blå blomma har kallats en symbol för hela romantiken. Den har tolkats som bild för en subjektiv utvecklingsprocess: den börjar som en dröm hos ett enskilt subjekt, rör sig genom projiceringar och fantasiernas destruktion innan den framträder som en universell symbol för romantisk längtan.[183] Santesson kallar också Atterboms ”Förgätmigejen” för just en ”en sinnebild av oskuldsfull trånad”, en sentimental pastoral och idyll.[184] Men Atterboms blå blomma förblir inte i sin passivt längtansfulla fas; hon har en berättarförmåga, och hon använder sin kluvna konstnärs- och gränslandsidentitet till att verka kärleksfrämjande och att överbrygga kommunikationssvårigheter. Det centrala hos denna blomma är hennes – diktens – förmåga att förmedla mellan världar.

Landgraf, som kallar dikten en idyll, noterar hur blomman i de sex första stroferna berättar sin historia i form av en antikiserad saga med inslag av bibliska motiv där förgätmigejen framstår som en blyg Askungen.[185] I diktens följande fyra sista strofer sker en tempusväxling; återstoden av dikten inleds med ett ”när” och blomman, som hitintills varit upptagen med att be-

---

Allegro. Rosen ångrar nu sin ungdoms frigjordhet, hon erkänner sin kärlek till näktergalen, och dör en skräckromantisk martyrdöd på sångarens grav. Se Atterbom [1837–1838] 1863, s. 25–26.

[181] Atterbom 1811b, s. 34.

[182] Ibid.

[183] Enligt Newman 1997, s. 138. Newman skriver om ”the poetic subject and the intermediate area” i Novalis roman, och diskuterar där den blå blomman som en utveckling med olika faser av subjektivitet.

[184] Santesson 1920, s. 252–3. Santesson drar dock inga paralleller till Novalis utan pekar på förgätmigejen i Tiecks ”Garten der Poesie” i Prinz Zerbino som den dikt som Atterbom haft som förebild.

[185] Landgraf 1952, s. 121.

rätta om sitt ursprung och vem hon är, övergår nu till att skapa en framtida idyll.[186]

Den fantasibild hon målar upp är en herdeidyll, där herden vaknar ur sin dröm. Han får syn på blommans spegelbild i vattnet, bedras av illusionen och tror att han ser sin käresta:

> När herden vid den lilla källan vaknar
> I vattnets glas min späda fägring ser,
> Han tror sig se den älskade han saknar,
> Tror att den blonda flickans öga ler.[187]

Förgätmigejen syns i vattnets/diktens spegel, herden/läsaren *tror* sig se sin älskade i blommans bild, *tror* att den älskades blick ler mot honom. Konstens bedrägliga projektionsyta, *dess förmåga att väcka en tro* blir en förutsättning för kärleken. Förgätmigejen själv måste dock plockas, illusionen måste brytas, för att kärleken ska gå från fantasi till verklighet:

> Han bryter mig, och går till hennes boning,
> Framräcker stum en talande symbol,
> […]
> Den stolta Sköna kan ej längre neka,
> Hon trycker lindrigt vännens trogna hand […].[188]

Blomman och hennes skapade illusion bryts, det är villkoret för idyllen. Men därmed bryter hon också in i, och igenom till den verklighet där en är stum, och den andra stolt, och de två därför inte kan mötas. Hon talar genom tystnaden, bryter ned stoltheten och får dikten att sluta i en idyll av förverkligad erotik och trohet.

Beverly Seaton redogör i *The Language of Flowers* (1995) för hur vanan att kommunicera känslor med blommor växte fram under 1800-talet, då det blev vanligt att kalendrar och almanackor med blomsterspråk också spreds.[189] Atterbom skildrar detta ur blommans perspektiv. Den avslutande kärleksföreningen återges ur blommans perspektiv, och får därför diffust lesbiska drag; blomman upplever betaget de herdinnebröst hon nu trycks emot som paradisiska. Guppande upp och ned på dessa bröst har förgätmigejen hittat hem som litterär budbärare av känslor och språk mellan två älskande:

> Och i sin barm, den unga, fulla, veka,
> Hon öppnar mig ett paradisiskt land.

---

[186] Landgraf 1952, s. 124 noterat tempusväxlingen och menar att återstoden av dikten är en framtida idyll.
[187] Atterbom 1811b, s. 35.
[188] Ibid.
[189] Seaton 1995. Seaton gör upp med föreställningen att det skulle ha funnits något universellt, välkänt blomsterspråk.

I svallningen af tvenne hvita vågor
Den ljusblå snäckan gungas ned och opp,
På hvilken Troheten, för älskarns frågor,
Förklarar evigheten af hans hopp.[190]

Förgätmigejen var liten och blyg och sade sig ha drag av ”den sorgsna böljans grav”. Denna bölja återkommer i slutstrofen men nu förbytt till ”svallningen af tvenne hvita vågor”, alltså den älskade kvinnans byst. På så vis går diktens metamorfos från konst till liv, dess cirkel sluts i en vågrörelse.

Blomman är samtidigt uppryckt från sina rötter, vilket på ett plan förstås innebär att hon går under – hon låter sig plockas och ges som gåva. Men samtidigt är det hela tiden hennes röst och subjektivitet som dikten utgår ifrån, också efter att hon förvandlats från att vara en växt på stranden, till att bli språk. Idyllen blir till genom den illusion blomman skapar. För att realisera idealen bryter blomman/dikten med sitt ursprung och omvandlar sig till blomsterspråk.

Apollinisk glöd och Sabas gåtfulla tecken

Solrosen bygger på myten om vattennymfen Klythia som återfinns i Ovidius *Metamorfoser*. Där är hon Apollos försmådda älskarinna som följer efter den svekfulle älskaren tills hon förtvinar i öknen och förvandlas till en blomma, som vänder sin stängel efter solen. Atterbom har gjort solrosen till en stolt, moralisk idealist som i sin andliga strävan alls inte avvisas av solguden. Denne riktar istället kärleksfullt sina blickar mot henne, och med högburet blomhuvud möter hon frivilligt och triumferande blickarnas dödliga hetta och ljus:

Högt ofvan alla dessa svaga själar
De känslor fly, som i mitt hjerta brinna;
Jag kan ej luta mig till jordens trälar,
Mig kallar Solens gud sin älskarinna.
Hans egen eld mitt anlete besjälar,
Hans egna strålar min beklädning spinna;
Som tärnor nalkas de, på morgonflägten,
Och räcka mig den rika saffrandrägten.[191]

Till en början kommer ljuset utifrån, och det beskrivs i sceniska metaforer: solens strålar besjälar solrosen och väver hennes dräkt. Solskenet har gjorts till en allegori för blommans behov av yttre, patriarkal bekräftelse. Landgraf noterar hur solen hitintills, hos ”Rosen” och ”Förgätmigejen”, förekommit

[190] Atterbom 1811b, s. 35–36.
[191] Ibid. s. 37.

som fadersfigur, medan han nu görs till älskare.[192] Det finns en uppenbar hierarki i denna kärlek; Solrosens älskade är en idealiserad Gud; detta är ingen jämlik historia. Solens bana över fästet skildras som ett pampigt kröningståg, där blomman ”värdigas” en blick och en kyss av sin älskade solkung som hon besvarar med att vända sig uppåt med lågande öga:

> Och när Auroras purpurröda fana
> All verlden kungens kröningståg förkunnar,
> Och symfonien stiger till hans bana
> Af sferers klang och näktergalars munnar:
> Mig värdigas ändock hans blickar spana,
> En morgonkyss han åt sin Trogna unnar,
> Och efter Helios, ehvart han tågar,
> Min stengel vändes och mitt öga lågar.[193]

I sin strävan efter patriarkal bekräftelse blir hon en apollinisk antites till Narcissen. Där han var en dionysisk diktartyp, en man som i skapandet bejakade sin androgynitet och drogs mot de inre feminina djupen, så är Solrosen en kvinnlig diktare, vars kreativitet i en omvänd rörelse blir en strävan efter andligt fadersljus. Övergången från den ovidianska myten till en metafiktiv konstnärsproblematik sker mitt i dikten. Där de två inledande stroferna skildrar kärleken mellan solsken och solros, övergår de sista två stroferna till att bli ett diktaröde, där den kvinnliga diktaren förtärs i sin skapandeprocess:

> Blott den, som älska djerfs en Gud, kan tala
> Om evig kärlek, om oändlig trånad;
> En guds omarmning endast kan hugsvala
> De vilda flammorna af Snillets brånad.
> Må andra leka bort, i veklig dvala,
> I skuggans lugn, sin korta sommarmånad:
> Det enda skygd mig lockar, är af lager;
> Mitt element är middagssolens dager.
>
> Högt klappar bröstet, när trompetten skallar,
> När jagtens horn i berg och dalar ljuder;
> Mig Äran till sitt himmelrike kallar
> Odödlighetens lust i hjertat sjuder.
> I vågor då den unga kraften svallar,
> Jag följer blindt den röst, som mäktigt bjuder:
> Än fängslar stoftet; men den inre branden
> Skall lossa snart de sista, glesa banden.[194]

Landgraf ser Solrosen som Rosens motpol; om Rosen njöt av livet så har Solrosen gjort avkall på njutningen för att nå högre höjder.[195] Santesson ser

[192] Landgraf 1952, s. 131.
[193] Atterbom 1811b, s. 37.
[194] Atterbom 1811b, s. 37–38.

henne som en symbol för idealistisk strävan, sanningstörst, ljusdyrkande konst och vetenskap, samt för geniets kamp med det gudomliga. Han menar att Atterbom tagit fasta på den förtärande apolliniska lidelsen.[196]

Det finns en högmodig hårdhet över dikten. De motiv och ljud som förekommer är påtagligt ceremoniella, hämtade från officiella högtider och från jaktens område; det är gryningens purpurröda fana, symfoniklang, jakthorn och trumpetskall. Solrosen verkar heller inte ifrågasätta de patriarkala ramarna för sin andliga strävan att nå uppåt, hon ”följer blindt den röst, som mäktigt bjuder”. Landgraf talar om en klassicistisk stränghet i kompositionen. [197] Vetterlund kallar dikten för en marsch. Dess maskulina konnotationer får honom att kalla solrosen för en amazon.[198]

Men kanske är just hennes amazonlika konsekvens, att blomman stolt och utan rädsla går in så helhjärtat i denna för henne totalt förbrännande relation, något som ändå rubbar hierarkierna en aning? Slutstrofen knyter an till inledningens solljus, men en förvandling har skett; ljuset har blivit till en inre lidelse för blomman. Författaren/Solrosen drivs nu av en röst, och det är en lust och kraft som sjuder och svallar inifrån henne själv. Landgraf noterar en tydlig durklang i dikten. Den skildrar konstnären mitt i livet, hon befinner sig i ”zenit” på sin livsbana, och det finns en segerkänsla i dikten.[199]

Inledningsstrofens tärnor som bar fram blommans saffransdräkt är i slutstrofen utbytta till direkta känslor och begär som förnims som ljud och rörelser inifrån. Visst finns där anspråk på ära och odödlighet, men det är inte längre något behov av yttre, synlig bekräftelse, utan inre känslovågor som ”sjuder” och ”kallar”. Solrosen går från en trånad efter yttre bekräftelse från en fadersgestalt till att drivas i sin skapargärning av en inre passion. Däri diktens durklang och seger.

Axberger menar att Solrosen är en kvinnlig Deolätus, den diktare som spelar en central roll i *Fågel Blå*.[200] På ett mer allmänt plan gestaltar Solrosen en kvinna som etablerar sig som diktare inom en manlig sfär, men frigör sig från behovet av patriarkal bekräftelse och omvandlar sin kreativitet och sitt ljus till något som emanerar från henne själv.

Tulpanen, som sedan gör entré, har Atterbom gjort till drottningen av Saba. I ”österländsk stål” kommer hon resande från fjärran östern med gåtor åt en läsare i Norden.[201] Denna dikt är det tydligaste exemplet på romantisk orient-

[195] Landgraf 1952, s. 128.
[196] Santesson 1920, s. 254, 256–258. Jfr Axberger 1936, s. 127–128.
[197] Landgraf 1952, s. 133.
[198] Vetterlund 1901, s. 83.
[199] Landgraf 1952, s. 129–130.
[200] Axberger 1936, s. 166.
[201] Atterbom 1811b, s. 39. Heilmeyer 2001, s. 82 nämner att tulpanens persiska namn är *lalé* och dess lov sjungs av Hāfez: ”See these cheeky tulips, how they raise their coloured cups and demand to sup.”

alism i *Blommorna*, och exotismen återspeglas i vissa de äldre tolkningarna. Vetterlund menar till exempel att ”Tulpanen” är en skildring av ”haremskvinnans vällustiga passivitet”.[202] Sigrid Kahle tar också, i sin introduktion till den svenska översättningen av Edward Saids *Orientalism*, Atterbom som exempel på ”en platonsk-idealistisk orientalism”.[203] I den äldre Atterbomforskningen har orientens dragningskraft på Atterbom sagts handla dels om mystik, dels om ett mer vetenskapligt historiskt och språkligt intresse.[204]

Henrik Wallheim tecknar i sin avhandling om Palmblad en kortare översikt av den romantiska orientalismen, och idealiseringen och exotifieringen av det österländska som synonymt med det poetiska.[205] ”Tulpanen” är en sådan exotifierande dröm om östligt och västligt i förening, med erotiska undertoner. Atterbom och Palmblad var jämförelsevis tidigt ute med sitt vurmande för orienten. Goethes *West-östlicher Diwan* publicerades exempelvis först sju år senare, 1819. Santesson pekar på Oehlenschlägers österländska diktning *Aladdin* (1805) och *Aly og Gulhyndy* (1813) samt Schlegels *Über die Sprache und Weisheit der Indier* (1808) som troliga inspirationskällor.[206]

Den romantiska orientalismen, det vill säga hur romantikerna använde sig av Asien som litterärt motiv, har det skrivits mycket om under de senaste tre decennierna. Peter Cochran redogör i *Byron and Orientalism* (2006) för mångtydigheten i den romantiska ”Orienten”, begreppet innefattar såväl rasism, exotifiering och objektifiering av den Andra, som försök att göra upp med och omvärdera förståelsen av det eurocentriska självet.[207] Atterboms Tulpandikt bygger på föreställningar om det gåtfulla, exotiska Österlandet, och på en kontrastverkan mellan norden och orienten.

Orientalismen i den romantiska litteraturen måste förstås utifrån kolonialismen. Mot denna bakgrund kan man se hur idéer om nationell identitet samt moraliska frågor kring dominans över den andra problematiseras i de romantiska texter som använder sig av orientaliska motiv.[208]

Tulpanen kommer resande till en läsare i den kalla nord med en metafiktiv gissningslek. Hennes/Sabas blomsterspråk får gestalta poesins förföriska förmåga att förena åtskilda världar. Med gåtor lockar hon läsaren till en fan-

---

[202] Vetterlund 1901, s. 22.
[203] Kahle [1993] 1995, s. vii.
[204] Santesson 1920, s. 262.
[205] Wallheim tar upp Atterboms vilja att lära sig persiska, och att han intresserade sig för likheter mellan europeisk medeltida riddardiktning och den persiska diktningen som Friedrich Schlegel också uppmärksammar i *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1812). Se Wallheim 2007, s. 195.
[206] Santesson 1920, s. 262. Landgraf nämner Johann Heinrich Voss utgåva av *Tusen och en Natt* från 1790 samt Novalis *Heinrich von Ofterdingen* där orienten också framställs som ursprunget till vishet och religion som exempel på verk som kan ha inspirerat Atterbom. Landgraf 1952, s. 136. Schlegels ovan nämnda studie är en av dem som Edward Said tar som exempel i sin klassiska *Orientalism*. Se Said [1978] 1995, s. 99.
[207] Cochran 2006, s. 2.
[208] Richardson & Hofkosh 1996.

tiserad kärleksförening mellan väst och öst i Sabas lunder. På ett plan är blomman alltså en österländsk stereotyp, hennes erotiska dragningskraft handlar om exotisk gåtfullhet. Men hennes metafiktiva gåtor genomskådar och avslöjar samtidigt den könsojämlika förutsättningen för alla blommorna. Som drottningen av Saba är hon också tecknad som en självständig och självsäker författarheteronym.

I ”Legendernas drottning. Berättelsen om drottningen av Saba och dess ursprung” redogör Jan Retsö för skillnader i de olika varianterna av hur berättelsen om drottningen av Saba (också känd som Bilqis, och Makeda) traderats historiskt.[209] I den äldre kristna traditionen gjordes Saba till den hednakristna kyrkans föregångare, och hon fick därför ofta ”en ärad plats i kristen konst”.[210] Men hon har i senare västerländsk, kristen reception ofta också sexualiserats, och gjorts till en *femme fatale*.[211]

Landgraf menar att Tulpanen är en kvinna som njuter av livets eftermiddagssol. Dagens solsken har hon redan fångat upp och bär nu inom sig. Med sin värdighet och sitt följe av allehanda blommor framstår hon som solens jämlike. Detta är också den sista blomdikten där solen förekommer. Efter denna tar stjärnorna och månen över.[212]

Drömmen om den eviga sommarens land finns i Tulpanens gåtor. Den hemlighet – och det privilegium – som de bär på, och som Tulpanen genomskådat, är möjligheten att med fantasins kraft fritt kunna förflytta sig mellan vitt skilda världar och identiteter:

> Så såg mig den verld, der en knoppande vår
> Förmäls med en sommar som aldrig förgår;
> Der mandelblomman parar sin lukt
> Med gyllne granatens svällande frukt;
> […]
> Och nämn mig det språk, som med gudasvar,
> Fast stumt, är tolk mellan älskande par?
> Hvar bokstaf en doftande blomma är,
> Som listiga tärnan i handen bär,
> […]
> Och tyd mig den kraft, som i syner ser

[209] Retsö 2002, s. 135–157. Den bibliska drottning av Saba som besöker kung Salomon förekommer i GT 1 Kungaboken 10:1–10 och 2 Krönikeboken 9:1–9, 12, samt i NT (Matt 12:42, Luk 11:31). Hon sägs ha varit drottning av Egypten och Etiopien, eller det semitiska kungariket Saba i södra arabiska halvön, vilket idag motsvaras av Jemen. I Koranen heter Saba Bilqis, Makeda är hennes etiopiska namn.

[210] Se Retsö 2002, s. 140. Retsö nämner ”skulptörerna på portalerna i Chartres, Lorenzo Ghiberti, Piero della Franscesca och Claude Lorrain”.

[211] Retsö 2002, s. 143. Jfr även Beyer 1987 som visat hur Saba inkarnerats i en mängd olika, såväl änglalika som demoniska gestalter. För en nyare genomgång av den västerländska, litterära receptionen av Saba, se Hetzel 2012.

[212] Landgraf 1952, s. 135–138. Enligt Heilmeyer är tulpanen ofta omskriven som solens blomma och ”a declaration of love”. Den kom till Europa på 1500-talet, efter 1593 började den odlas i Nederländerna. Se Heilmeyer 2001, s. 82.

Den stjerna, som ej mot forskningen ler;
Som från Norden, der hjertat förgäfves brann,
Ledsagar det åter till Ginnistan;
Och till ljuset på myrrha-ångorna far,
Lik paradisfågeln, melodisk och klar?

När himlen af längtan är dunkelblå,
[…]
Jag tror mig hvila i Sabas lund
Och kyssa en saknad Colibris mund.[213]

Det är ett fantasiparadis av öst och väst i förening, som Atterboms Sabadrottning målar upp. Mandelblommans doft bredvid svällande granater blir en bild för hur nordiskt och exotiskt blandas.[214] Ginnistan är fériket i den arabiska och persiska mytologien. Det återkommer som motiv i *Lycksalighetens ö*, där poesins rike också görs synonymt med ett avlägset, sydländskt exotiskt österland. Men om det i *Lycksalighetens ö* är en nordisk skald som reser till poesins avlägsna ö, så är det här alltså omvänt drottningen av Saba som har rest till nordiska breddgrader, för att locka läsaren till Sabas lunder.

Rörelsen mellan verklighet och fiktion är dubbelriktad. Den utgörs i ”Tulpanen” av blommans resa och därpå läsarens, som via hennes gåtor och berättelse förs tillbaka till hennes férike. Landgraf, som annars anser att Atterbom är osäker när han antar feminin form, får här svårt att skilja på poeten och drottningen av Saba.[215] Vem är det egentligen som talar i de två sista raderna, och tror sig vara i Sabas rike och kyssa en fågel? Cochran tar upp hur orienten ofta används som motiv just för att sudda ut gränserna mellan ”occidental self and oriental other”: ”The myth of Eurosupremacy loses its power in this version. The Orient is, or becomes you. East is West, and vice versa.”[216] Kahle skriver också att det ”finns en väg att utplåna gränsen mot Den Andre och det är mystikens”.[217]

Men i en sådan gränsupplösande sammansmältning finns samtidigt en underliggande universalism. Alan Bewell, som har diskuterat hur botaniken under romantiken hänger samman med kolonialismen, invänder mot bilden av det romantiska naturintresset som enbart ett uttryck för en nostalgisk längtan tillbaka till det ”naturliga”. Med avstamp i Foucaults beskrivning av hur det i och med framväxten av modern naturhistoria i 1700-talets Europa

[213] Atterbom 1811b, s. 39–40.
[214] Mandelblomman är en vårblomma som enligt Linné börjar blomma i syd- och mellansverige ”vid svalans ankomst”, medan granatäppelträdet är av asiatiskt ursprung. Se Rydén 2003, s. 102.
[215] ”Hier ist die Rolle tatsächlich so fein durchgeführt, dass nicht mehr klar unterschieden werden kann: hat der Dichter die Blume zum Anlass seiner Worte genommen oder hat er sie so tief erfasst, dass er sie in ihrer unwirklichen Fremdartigkeit gestaltete?” Landgraf 1952, s. 141–142.
[216] Cochran 2006, s. 3.
[217] Kahle 1993, s. xxxiii.

konstrueras en ny form av synlighet, menar Bewell att de romantiska naturskildringarna måste ses som en del av det västerländska projektet att globalt beskriva all världens natur, ett projekt där den koloniserade delen av världen ofta ansågs som mer naturlig: ”This identification of ’nature’ with the colonial world was a powerful and enduring one.”[218]

Linné skapade ett system där den koloniala naturen, i all sin skiftande mångfald, kunde översättas till ett språk, ”allowing Europeans to read the physical world in translation”, skriver Bewell, och fortsätter:

> Against the diversity of natures that were appearing everywhere during the romantic period, we therefore need to set the simultaneous appearance of the means by which these natures were made translatable into that ’general’, ’universal’, or ’permanent’ nature that we hear so much about during this time.[219]

Det Bewell pekar på är att botaniken blir en sorts universalistiskt språk, varmed den exotiska, främmande naturen kan översättas, eviggöras och förstås. Sådan universalism går att se i Atterboms ”Tulpanen”, där varje blomma är en bokstav, och läsaren ges tillträde till Tulpanens exotifierade, österländska erotik genom sin förmåga att tyda och tolka – översätta – blommans språk och gåtfullt beslöjade tecken. Dock stämmer det att denna österländska blomdrottning getts en självklar och säker röst. Hon är en tryggare, mer självmedvetet etablerad och lekfull författarheteronym än vad Solrosen var. Men att hon har makten över den gissningslek och översättningsprocess som äger rum i dikten, betyder ju samtidigt att relationen bygger på ett maktspel. Läsakten, översättningen, görs till ett erotiskt spel, ett slags avslöjande av blommans/författarsubjektets sexualitet.

En självreflexiv Hyacint och Vallmons drogromantiska vaggvisa

”Hyacinthen” är den tredje blomman som bygger på Ovidius metamorfoser. I bok tio av *Metamorfoser* sjunger Orfeus om Hyacinthus, ynglingen som älskas av Apollon men träffas i huvudet av gudens diskus och dör. I förtvivlan låter Apollon hyacinten växa upp ur blodet som flyter från den döde älskaren.[220] Atterboms Hyacint är en diktare som tvivlar på och förnekar sitt begär, och upplever porten till himmelriket som obönhörligt sluten. Solen

[218] Bewell 2004, s. 10–12.
[219] Ibid. s. 19.
[220] Landgraf 1952, s. 143.

har gått ned, skaparkraften verkar inledningsvis ha gått i stå.[221] Ensam, och bedragen på drömmen om livet, med sitt *inre* glödande kval som enda ljus i mörkret, ställer diktaren i första strofen frågor till ett Du. Detta Du ger först intryck av att vara en annan, ett läsande Du, och därmed någon som möjligen kan lösa diktaren ur hans isolering:

> Förstår du mitt dunkelt glödande qval?
> Är du ock en främling i skuggornas dal,
> Bedragen på drömmen om lifvet?
> Vet, blott åt de eviga Stjernornas tal
> Blef Nöjet föryngrande gifvet!
> […]
> Oss lyser, från vaggan fram deras glans
> Till grafven.[222]

Landgraf uppmärksammar hur dikten, via första strofens formulering om hur stjärnorna lyser ”oss” från vaggan till graven, obemärkt övergår till att tala till sig själv som ett Du. På så vis sker här en tydlig splittring av subjektiviteten.[223] En sådan självreflexiv splittring av jaget som ”Hyacinthen” skildrar kan vara ett sätt att hitta balans, att via skrivandet integrera förträngda sidor av självet och närma sig det absoluta. Men om skrivandets dialektik slår över i att gränsen mellan verklighet och fantasi är illusorisk och fantasin den egentliga naturen så övergår friheten i isolering. Hyacinten brottas sedan – innesluten i sig själv – med hur inre, subjektiv känsla och yttre, objektiv sanning förhåller sig till varandra. I upprepade suckar, som gestaltas i ett omkväde om graven i slutet av varje strof, rör sig diktjaget stegvis närmre och närmre döden:

> Men kan du väl Ödet befalla?
> För stoftet blef Smärtan det verkliga blott –
> Hvem steg, att förvissa dig sällare lott,
> Ur grafven.[224]

Santesson ser ”Hyacinthen” som en Hamletmonolog vars desillusionering, revolt och förtvivlade resignation har drag av den subjektiva antihjälte som kan relateras till både Schiller och Miltons Satan, och den byronska hjältetypen: ”Subjektivismens gränslösa övermått, den frätande självreflexionen, är det gemensamma för alla dessa ödesmärkta varelser.”[225] Och ja, Hyacinthen är på ett plan sig själv nog. Det Du som han vänder sig till är i större delen

[221] Landgraf uppmärksammar hur ljustematiken förändras genom dikten, att solen som rört sig genom de tidigare dikterna nu har gått ned, och att ”Hyacinthen” brottas med kampen mellan ljus och skugga, mellan inre och yttre klarhet. Landgraf 1952, s. 144.
[222] Atterbom 1811b, s. 41.
[223] Landgraf 1952, s. 166.
[224] Atterbom 1811b, s. 41–42.
[225] Santesson 1920, s. 263–266. Santesson nämner att Clas Livijn ska ha uppskattat och känt igen sig själv i Hyacinthen.

av dikten blomman/diktaren själv. Det finns också ett tydligt tvivel i hur denne konstnär misstroget förnekar sin inre Andra, och tvivlar på sin konstnärliga skaparkraft och sitt begär:

> Väl visar dig Hoppet sin gröna strand
> Der de fagra Sirenerna sjunga,
> De slå sina harpor i solens sken,
> Men kusten är hvit af mördades ben
> Och svek bor på hafsfruens tunga.
> […] Och Dens är kronan, som hoppas ej mer
> Än grafven.[226]

På så vis blir Hyacintens uppgivenhet snarast en oförmåga att tro på konstens, på ordens och språkets kraft att bryta igenom den isolering han befinner sig i. Han tvivlar på om någon annan finns där, som kan förstå honom.[227]

Uppgivenheten är genomgående i de tre första stroferna, men slutstrofen mynnar ut i resignerad försoning. Landgraf menar att något annat bryter igenom i slutstrofen, att det inledande läsar-du:et återkommer där, och att dikten därigenom löser det problem som antyddes i första strofen genom växlingen av pronomen: vägen från subjektiv erfarenhet till giltig sanning.[228] Tilliten till Hyacintens egen, inre sanning, glöd och skapardrift återkommer i slutstrofen. I tron på att den egna känslan övergår i intersubjektiv, poetisk sanning i mötet med ett läsande Du, finns diktens försoning och trygghet:

> Dock flammar i dig en skapande eld
> Som kämpar mot ödet och tiden,
> Hans låga förtär det förgängligas tvång;
> Och höljes af moln planeternas gång –
> *Ditt* ljus är din stjerna i striden!
> Snart hinner dig Natten, lycklig och lång,
> Och med henne den lagrade friden.
> Den, som himmel och afgrund har i sitt bröst,
> Är nog för sig sjelf, och behöfver till tröst
> Blott grafven.[229]

Den dubbelhet av isolering och återfunnen tro på poesins gemenskap som ”Hyacinthen” skildrar kan jämföras med Bengt Emil Johnsons beskrivning av Atterboms diktning. Med en formulering lånad från Tykesson menar Johnson att Atterbom i sin diktning fångar ”känslan av att vara en skenvarelse”, en ”genomgripande kontaktlöshet och utestängdhet”.[230] Samtidigt

[226] Atterbom 1811b, s. 42.
[227] Axberger 1936, s. 327 har noterat diktens pessimistiska drag av att vara ett intet och leva för intet.
[228] Landgraf 1952, s. 166.
[229] Atterbom 1811b, s. 42.
[230] Johnson 1979, s. 9.

menar Johnson att det är just i känslan av att vara en skenvarelse, som Atterboms diktning kommer allmänmänskligt nära och går att relatera till. För ”visst har vi *alla* upplevt att man kan befinna sig vid sidan av den ’egentliga’ verkligheten, utan att nå kontakt med den […]?”[231] I ”kampen för att bringa det så kallade personliga till enhet med det så kallade allmänna” ser Johnson den största spänningen i Atterboms diktning.[232]

Konflikten mellan det personliga och det allmänna är förbunden med konstrasten mellan subjektivt och objektivt – vilket också är vad den romantiska ironins dialektik handlar om. Självreflexionens konflikt – om ett ironiskt, självmedvetet jag via skrivandet kan bryta sig ur sin isolering och overklighetskänsla, och ingå i ett större, objektivt sammanhang, utan att för den skull gå under, är vad ”Hyacinthen” skildrar.[233] Det syns i dikten på följande vis: den börjar i det enskilda subjektets tvivlande fråga till läsaren – men genom att detta tvivel och denna ensamhet skrivs ut och ges objektiv form i diktens struktur och uttryck, återfås tron på möjligheten till intersubjektiv sanning, i mötet med den läsare, som förstår.

Ur Blomcykelns upprepade dialektik mellan dikt och verklighet uppstår efterhand en ton, som gör de avslutande blommorna alltmer musikaliska och färgar dem i milda skymningstoner. Döden och natten målas i aftonrodnadens och månskenets skimmer, och det mörker som sänker sig bär både på klanger av tröst, ömtåliga smekningar som försiktigt förenar liv och dikt, och en djupare, dold erotik.

”Vallmon” är en vaggvisa om erotiserad död, sömn och drogberusning.[234] Hon är rosenskimrande trösterik i sin skildring av opiumrökens verklighetsupplösning, och en död som övergår i morgonrodnad:[235]

> Till hafvet Solen ilar,
> Af dagens bragder säll;
> Den milda Sömnen hvilar
> I skuggans stilla tjäll.
> Jag fäst min purpurbindel
> Omkring hans dufna hår,
> Och för min andas svindel
> Allt lidande förgår. [236]

[231] Johnson 1979, s. 9.
[232] Ibid.
[233] Jfr Axberger 1936, s. 234–235.
[234] Vallmon är skriven på hildebrantsmeter, en gammal strofform som ger dikten drag av aftonpsalm. Santesson ser släktdrag med Oehlenschlägers ”Aftensang”. Santesson 1920, s. 269.
[235] Inspiration till sin skymningsromantik har Atterbom enligt Santesson fått från bland annat den engelska förromantikens sentimentala 1700-talslyrik samt från Tiecks kvällslyrik och Schlegels ”Abendröthe”. Santesson 1920, s. 273, 275.
[236] Atterbom 1811b, s. 43.

Diktens lyriska situation beskrivs av Landgraf som en blomma som har dagsverket bakom sig. Sol och vatten förenas i solnedgången, samtidigt som sömnen nalkas.[237] Purpurbindeln syftar på opiumrök, och att den fästs vid sömnens, eller drömmarens duvna hår, har konnotationer av såväl korsfästelse som jordfästelse.[238] ”Vallmon” är en dikt om att med försonad känsla lämna det gamla bakom sig. ”Det vilda hjertat tystnar”, och övergången från verklighet till dikt sker då månen visar sig:

> Det vilda hjertat tystnar
> Med månan tindrar opp,
> Och Dikten löser bandet
> Af Verklighetens kropp.[239]

Död och försoning, dikt och natur smälter samman i dikten; lidandet blir både lidande och lidelse. Catharina Segerbank har skrivit om dödstanken i svensk romantik, och hon menar att den romantiska kopplingen mellan sömn och död är förbunden med en panteistisk dödsuppfattning, där individen utplånas och uppgår i gudomligheten vid dödsögonblicket. Hos Atterbom ser hon en spänning mellan förintelse och återuppståndelse i dödsmotivet och hon lyfter fram ”Vallmon” som exempel på ett ”kristet odödlighetshopp”, där förgängelsen blir villkor för kärleken.[240]

Echo återkommer och svarar diktjagets sång, som nu briserar från hjärtats ”skära strängar” och bär på minnen och saknad:

> På hjertats skära strängar
> En flyktad oskuld slår,
> När än på fagra ängar
> Det sälla barnet går:
> Ett älskadt Echo svarar
> Din glömda saknads gråt,
> Guds herrlighet förklarar
> Det tomma lifvets stråt.
>
> Var lugn! Cypressen susar
> På dina gudars graf,
> Men genom rymden brusar
> Den storm dem frihet gaf.
> Snart äfven oss han skickar
> Till Fabelns ljusa land,
> Och morgonsolen blickar
> På våra grifters sand.[241]

[237] Landgraf 1952, s. 170.
[238] Ibid. s. 171.
[239] Atterbom 1811b, s. 43.
[240] Segerbank 1993, s. 111–114.
[241] Atterbom 1811b, s. 44–45.

Slutstrofen är omdiskuterad.[242] Landgraf pekar på diktens strävan att förbinda det antika och kristna med varandra.[243] Men den är också ett tydligt avsked; skymningen/gryningen – och döden – görs till en oåterkallelig övergång från ett tillstånd till ett annat. Det talas om ”minnets vemod” och ”Det fordna fosterlandet”. På så vis är ”Vallmon” ett uppgivande av en tro, en verklighet, för en annan.

Enligt Heilmeyer är vallmon en blomma som bär på en subversiv ambivalens. Förknippad med magi och illusion förenar den ”heaven and hell, abundance and dearth, life and death”.[244] Sömnen, drömmen, döden och resan till Fabelns land formar en mjuk, nynnande rörelse här. I diktens variationer av varmrött; vallmons, aftonrodnadens, och hjärtats skiftningar, finns en skala av skymnings- och gryningstoner som tröstar och befriar. Det som började med opiumrökens och sömnens utsuddande av en verklighet i solnedgången slutar i brusande frihet och soluppgång.

Liliths sång och en dold satyr i nunnedok

Liljan tecknas som Lilith, den bibliska kvinna som förekommer i Gamla Testamentet som Adams första kvinna. Lilith har högmodigt avfärdat Adam eftersom: ”En gudinna älskar blott en gud.”[245] Litteraturen om Lilith är omfattande och spretig. Kortfattat kan man säga att hon som mytologisk figur utvecklats från att ha demoniserats i en äldre, misogyn, religiös tradition till att ha lyfts fram som feministisk frigörelsehjältinna. I antologin *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions* (1974) skriver redaktören Rosemary Radford Ruether om hur Lilith demoniserats av en patriarkal tradition som vilat på rädsla inför starka, kreativa kvinnor. Men, som Radford Ruether påpekar: ”the fearsomeness of Lilith in the male imagination preserves a recognition of suppressed power and creativity in women”.[246] Judith Plaskow, som skrivit den feministiska texten ”The Coming of Lilith” i samma antologi, menar i en senare kommentar: ”Lilith is not a demon; rather she is a woman named a demon by a tradition that does not know what to do with strong women.”[247]

Atterbom har dock inte demoniserat, utan snarare identifierat sig med Lilith och gjort henne till en fallen ängel, en initialt neurotisk kvinna. Santesson tycker sig höra Atterboms egen röst och diktarpersonlighet i Lilith: ”Allt

[242] Vetterlund 1901 kallar den ett blindparti, utan samband med resten av dikten. Landgraf hänvisar till Atterboms ”Minnes-runor” och menar att ”dina gudars grav” kan tolkas som de döda släktingarna, min barndoms gudar. Se Landgraf 1952, s. 180.
[243] Landgraf 1952, s. 184.
[244] Heilmeyer 2001, s. 58. Även Seaton 1995 nämner hur vallmon i blomsterkalendrar återkommande är förknippad med tröst och sömn, s. 188-189.
[245] Atterbom 1811b, s. 47.
[246] Radford Ruether 1974, s. 12.
[247] Plaskow 1999, s. 426. Jfr även Plaskow och Berman 2005.

hos honom som är ömtålig sensibilitet och vegetativt förnimmelseliv, som svagt spirar och lätt domnar i en atmosfär av mildhet eller köld, lever i dikten.”[248] Det faktum att Lilith är en fallen ängel ger en subversiv, Lucifersk underton till dikten, en undertryckt upproriskhet som anas efterhand och till sist blir den kraft som får Liljan att öppna sig och sjunga ut.

Likt Solrosen är Liljan en stolt kvinna som försmått den jordiska kärleken till förmån för det gudomliga, men hon har sonat sitt brott och verkar först vara fromt ångerfull: ”I min bild du ser en fengslad Engel: / Minnet tynger smärtande min stengel, / Blott min *tro* bevittnar, hvem jag var.”[249] Men ju mer hon berättar om sitt brott, och hur hon som vingprydd och högtflygande ängel försmådde den jordbundne Adam, desto mer framstår hennes ungdoms felsteg som förklarligt, som en stolt frihetstörst och vägran att inordna sig i de patriarkala ramarna för kärleken:

> När jag flög igenom himlarunden;
> Lycklig kände sig hvar närmad sfer:
> […]
> Menlös låg på rosenbädd Naturen;
> Alla andar följde mig, och sjöngo:
> Fromhet Skaparns skönsta tanke är![250]

Hennes brott är inte så mycket ”att du försköt ett lägre väsen, / ’Att du *såg* din höghet, var ditt brott!’”[251] Återigen den förbjudna *blicken*. Liljan blir en variant av motivet med Psyches förbjudna begär att se idealet och den gudomliga härligheten i sig själv. Hon ångrar sig nu, ty ”[k]ort är lifvets sommar, kalla ilar / Störa tanken, som i minnet hvilar”. Men hon räddas sedan av Näktergalen, som träder in i dikten som en frände och bundsförvant i fallet åt Lilith-Liljan. Fram tills nu har blomman varit i minnet innesluten, uppslukad av sin introverta berättelse om sig själv. Men dikten/hon öppnar sig nu utåt, mot fågeln/läsaren, och övergår då i sång:

> Är, som mina kinder, hvitt ditt sinne,
> Bor en tro, som aldrig släcks, derinne;
> Är din vilja, som min krona, klar;
> Då i fallet äro vi förvandter,
> Sände att försköna jordens branter;
> Och vid slutad pröfning, våra vingar
> Återfå vi och vår barndoms dar.[252]

Sången fortsätter som en aftonpsalm där blommans subjekt upplöses i musikalitet; ”När ditt bröst, som vidgas af förtjusning, / Genomträngs af en ely-

[248] Santesson 1920, 277–278.
[249] Atterbom 1811b, s. 46.
[250] Ibid. s. 47.
[251] Ibid. s. 47–48.
[252] Ibid. s. 48.

sisk susning". Via sången återförs blomman till den frihet hon minns från sin ungdoms flygturer som ängel, men med den skillnaden att hennes gamla fixering vid yttre, högtflygande ideal nu omvandlats till sång som emanerar från henne själv.

Nattviolen står sist i diktcykeln, och beskrivs först som en fromt bedjande nunna som vakar ensam kvar i natten. Men som både Rydén och Per Stobeaeus påpekat är Nattviolen "kärlekens blommor framför andra", förbunden med sinnlig älskog; Nattviolens två testikelliknande rotknölar kallas *Satyrion* efter de bockliknande satyrerna, och är ett välkänt afrodisiakum.[253]

Atterboms fromma viol är alltså en förtäckt satyr i nunnedok. Hon har en vän i natten, och döden kommer till henne som en vårfläkt, sång och en utsprungen blomknopp:

> Då vecklar själen sig ur dufnad knopp,
> Och strömmar opp
> I dofter till de goda makters säten […].[254]

Den erotiska undertonen är högst implicit; Santesson menar exempelvis att nattviolen är "ett poem vars lyriska helhet finns i ett blygt och oskuldsfullt elegiskt patos".[255] Samtidigt genomsyras hennes sång om hur hon dör i månskensnatten av en tydlig samhörighetskänsla:

> Min anings ro
> I månans sken bland näktergalars läten.
> Så må jag dö, af verlden oförstådd,
> Men ej försmådd
> […]
> När strängen sprang,
> Och vinden blott försvunna tonen saknar
> Så blifve ock från kylans rymd min gång;
>
> Så klinge sång
> Vid blommans bädd, när hon i Eden vaknar! [256]

För att återknyta till "Rosen" finns det drag av samma erotiskt konnoterade enhetsupplevelse också i "Nattviolen". Men här är erotiken mer dold, endast anad, och den har en tydlig religiös dimension. Diktens samhörighetskänsla är också poetisk. Sången och det musikaliska återkommer igenom hela blomcykeln som det som försonar och förenar. Det är i lyrisk musikalitet och kärlek som den avslutande "Nattviolen" mynnar ut.

---

[253] Stobeaeus 2004. Jfr även Ryden 2003, s. 110–111.
[254] Atterbom 1811b, s. 51–52.
[255] Santesson 1920, s. 279, 280.
[256] Atterbom 1811b, s. 51–52.

Ironins skiftningar i *Blommorna* – några avslutande iakttagelser

Med de här skisserade läsningarna av *Blommorna* har jag velat visa hur Atterbom använder det ovidianska förvandlingsnumret romantiskt-ironiskt och metafiktivt – för att iscensätta omkastningar av subjekts- och objektspositionerna i diktkransen. Gång på gång förvandlas en initialt inåtvänd blomma till utåtvänd dikt, som förlöses i mötet med läsaren. Som nämnts är ironin enligt de Man ”a problem that exists within the self” – en form av inre ”self-duplication or self-multiplication”.[257] Han tar fasta på det introverta i den romantiska ironin – den är självreflexionens inre avgrund/oändlighet, det diktjag som i fåfäng strävan att få fatt på sig själv splittras i ett oändligt antal dubbelgångare.

Men ironin är också ett sätt att kommunicera, och som sådant ett utåtriktat, intersubjektivt fenomen: ett mellanläge av fantasi och verklighet som uppstår mellan diktverk och läsare. I *Blommorna* finns båda sidorna av ironin. Dels är den uttryck för en inre ambivalens – ett slags friktion mellan medvetet och omedvetet som splittrar diktaren i flera och förvandlar hans jag till blommor och poesi. Dels är den diktens sätt att metafiktivt dra uppmärksamheten till sig själv som diktverk, och involvera läsaren för att ge liv och röst åt dikten.

Det intressanta är vad rollspelsleken och omkastningarna av subjekts- och objektspositioner får för konsekvenser. Det finns en konflikt i diktkransen mellan å ena sidan en manlig diktarblick som objektifierar och erotiserar (de övervägande kvinnliga) blomliven – det finns både aggression och erövring i skapandet, och i hur den ena blomman efter den andra dör. Å andra sidan leder förvandlingarna och bytena av roller också till en insikt som efterhand jämnar ut maktobalansen mellan dikt och liv. Poesin och sången blir en väg ut ur blickens begärsekonomi; den öppnar för en gemensam, delad känsla med ett läsande Du. Det cirklande, romantiska diktarsubjekt som kan skönjas i och mellan blommorna är en maskbeprydd leende ande, på en gång from och ekivok. Diktkransen kan beskrivas som ett slags ”leende arabesk”, för att låna en formulering från Ingemar Haag.[258]

Atterbom låter de olika blommorna ta sig ton, och ge svar på tal, bortom ironin. De består av spretigt mostridiga begär, är självmedvetna, har en aktiv agenskraft och påverkar såväl som påverkas av de förvandlings- och förändringsprocesser som äger rum. Ofta bidrar de aktivt i skapandeprocessen och på det metafiktiva planet bjuder de in läsaren att delta i skeendet, vilket gör dem *både* till handlingskraftiga subjekt i egen rätt *och* till delar av en större gemenskap

[257] de Man [1971] 1983, s. 211–212.
[258] Haag 1995, s. s. 84–114. Haag diskuterar arabesken hos Almqvist.

4. Satirens kluvna jag: herre-slav-dialektik och bortträngda kvinnliga grotesker i *Rimmarbandet*

> Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen [...].
>
> Den börjar som satir med den absoluta skillnaden mellan ideal och realitet.[1]

Ironin skiftar stämningsläge beroende på genre. Dess mest aggressiva uttryck är satirens: den bitskt polemiska dikt vi tar till då verkligheten är hycklande falsk och allt annat än ideal. Den kräver då ett språk som är lika skarpt kluvet som det förljugna tillstånd som ska bekämpas. Frederick Garber, som skrivit om Byrons romantiska satir, beskriver satiren som skärpans och klarhetens vapen mot alla former av falskhet och skenhelighet. Dess metod är att ironiskt och kreativt använda sig av just dubbelspel, för att exponera maktens och hyckleriets dubbelspel:

> [S]atire is one of the modes lucidity takes when it becomes active and aggressive in its pursuits of its opposite […] cant and its corollaries. […] [T]he forked speech of irony comes from the practice of creative duplicity, the sort that exposes the double-dealings of cant and the chaos to which they lead. The ironist attacks duplicity by using it, by taking one mode of duplicity and turning it upon another.[2]

Atterboms satiriska pjäs *Rimmarbandet* (1810) publicerades i omgångar i tidskriften *Polyfem*, som ett inlägg i striden mellan gamla skolans klassicister och nya skolans unga romantiker. Louise Vinge, som 1992 publicerade en textkritisk och kommenterad utgåva av *Rimmarbandet*, noterar i sitt förord till verket att Atterboms ”satiriska ungdomspjäs […] främst behandlats som litteraturpolitik och i allmänhet värderats lågt som litteratur” av den äldre romantikforskningen.[3] Själv betraktade Atterbom också sin satir mest som ett oseriöst påhitt, och han återvände aldrig till den senare i livet.[4] Men Vinge utmanar den vedertagna nedvärderingen av pjäsen. Hon kallar istället

[1] *KFSA*, II, s. 204. Utdraget är hämtat från den passage i början av Athenäumsfragment 238 som jag hänvisat till tidigare, där Schlegel beskriver ironin som en rörelse som löper genom transcendentalpoesin.
[2] Garber 1988b, s. 289.
[3] Vinge 1992, s. 9–10. Den forskning hon hänvisar till är Fryxell 1860–1862, s. 34; Malmström 1868, s. 351–355; Ljunggren 1895, s. 121–123; Frunck 1889, s. 100; Frykenstedt 1967, s. 74; Axberger 1936, s. 72; Tykesson 1954, s. 66.
[4] Vinge 1992, s. 9.

Rimmarbandet för ”ett originellt och stort anlagt satiriskt stycke med betydande kvaliteter”, och menar att Atterbom hade ”en högmodig kvickhet, en viss fallenhet för det satiriska, och han kände väl Tiecks […] satir”.[5] Med hänvisning till Gudmund Frunck lyfter hon fram att pjäsen är inspirerad av den tyske romantikern Ludwig Tiecks (1773–1853) berömda romantisk-ironiska satir *Der Gestiefelte Kater* (1797).[6]

Der Gestiefelte Kater skildrar en misslyckad kväll på teatern; en ensemble framför en uppsättning av sagan om mästerkatten i stövlar inför en småborgerlig publik som skeptiskt lägger sig i och kommenterar det som sker på scenen.[7] Pjäsen är alltså ett metafiktivt skådespel om ett skådespel; där finns flera fiktionsnivåer att spela med, och den brukar ofta lyftas fram som typexemplet framför andra på romantisk-ironisk satir.[8] De centrala huvudrollerna är skådespelare vars identiteter klyvs av att de å ena sidan lever sig in i de sagofigursroller de spelar, samtidigt som de å andra sidan hela tiden blir avbrutna, och påminns om att alltsammans är ett skådespel, av publikens reaktioner ute i salongen. Jürgen Brummack, som skrivit om satiren i tysk romantik, kallar Tiecks pjäs för ”Modell der poetischen Satire” – eftersom den är just urtypen för en romantisk satir, och den romantiska komedi som rönt störst litteraturhistoriskt intresse.[9] Tiecks komedi inspirerade kretsen av satiriskt lagda romantiker runt *Polyfem*; Clas Livijn översatte den till svenska 1812, och dessförinnan tjänade den alltså som förlaga och inspirationskälla då Atterbom skrev *Rimmarbandet*.[10]

Även i sin senare, mer seriösa dramatiska diktning var Atterbom influerad av Tieck.[11] Det går, som Vinge noterar, att se en röd tråd från *Rimmarbandets* Tieck-inspirerade ”metapoetiska motiv” till *Lycksalighetens ö* och *Fågel Blå.*[12] Jag har därför valt att i detta kapitel jämföra *Rimmarbandet* med Tiecks satir. Bägge verken skrevs för att kritisera olika kulturetablissemang; Atterbom attackerade den gamla skolan, och den unge Tieck angrep sin tids

[5] Vinge 1991, s. 90.
[6] Vinge 1992, s. 9 samt 18. Med hänvisning s. 9 till Frunck 1889, s. 100, som påpekat att Atterbom lånat greppet med en publik som kommenterar skeendet i pjäsen från Tieck.
[7] Sagan om mästerkatten i stövlar gavs ut av Charles Perrault 1697 och finns också med hos Bröderna Grimm i deras utgåva från 1812. Tieck hämtade sagan från Charles Perraults sagosamling.
[8] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 283–336; Szondi 1978, s. 11–31; Frank [1972] 1990, s. 233–362 har allesammans refererat till Tiecks komedier i diskussioner om romantisk ironi och självreflexivitet.
[9] Brummack 1979, s. 46.
[10] Clas Livijns översättning och försvenskning av Tiecks pjäs; *Mästerkatten eller Katten i Stöflor. Käringsaga i tre Akter med Entreakt, Prolog och Epilog* utkom 1812 och förhåller sig ganska fritt till orginalet. Den återutgavs 1999 med kommentarer och efterskrift av Carl-Michael Edenborg, i en utgåva som jag fortsättningsvis refererar till som Tieck [1797] 1999.
[11] Tieck-influenserna i *Lycksalighetens ö* har uppmärksammats av Vetterlund 1923, s. 179–200; Vetterlund 1924, s. 36–41.
[12] Vinge 1992, s. 36.

småborgerligt inskränkta teaterkultur i Berlin.[13] Båda pjäserna utnyttjar också romantisk ironi och det metafiktiva greppet med en teater-i-teatern, för att vända uppochned på relationen mellan fiktion och verklighet och visa på det konstlade i det rådande. Jag kommer i min läsning att fokusera på subjektiviteten i dessa två satirer, och på vilka konsekvenser den satiriska, kritiska ironin får för verkens subjektsframställning. Först ska jag dock inleda med några ord om satirens ställning under romantiken.

Satir är ingen genre som brukar förknippas med romantiken. Steven E. Jones menar, i *Satire and Romanticisim* (2000), att om det romantiska associeras med det världsfrånvänt introverta och poetiskt sublima – dikt som inspireras av drömmar och den besjälade naturen – så framstår satirens profant samhällstillvända, moraliska och politiska polemik som romantikens raka motsats, ja som det icke-romantiska.[14] Själva förståelsen av vad romantiken innebar har ofta också modellerats fram i motsats till 1700-talets politiska och moraliska upplysningssatir. Det har lett till att satiren av tradition hamnat i skymundan, eller kallats något annat än satir – exempelvis komedi, vits, ironi och humor – då romantiken definierats litteraturhistoriskt.[15] Vinge uppmärksammar exempelvis hur Uppsalaromantikerna bannlyste satiren ”som ett av upplysningslitteraturens värsta utslag”, och att Atterboms växande ”omsorg om sin image som romantisk poet” gjorde att han senare tog avstånd från *Rimmarbandet* och betraktade den mest som ett ungdomsskämt.[16]

Men trots det hävdvunna motsatsförhållandet mellan romantik och satir finns ändå en mängd (både kanoniserade och bortglömda) satiriska texter av romantiska författare.[17] Som Marilyn Butler anmärker i texten ”Satire and the Images of Self in the Romantic Period” (1984): romantikerna själva verkar ha varit omedvetna om att de skulle bli tvungna att klara sig utan satir när deras litteraturhistoriska epok senare skulle definieras.[18] Satiren har också en plats i romantikernas estetik. Till skillnad från upplysningens satir, som skulle bekämpa lasten och stödja dygden, kom den i det romantiska tänkandet efter Schiller att associeras med en litteratur som pekar på den bristande överensstämmelsen mellan verklighet och ideal.[19] I en inflytelserik uppsats

[13] Om bakgrunden till Tiecks pjäs, se Helmut Kreuzers efterord i Reclam-utgåvan; Kreuzer 2001, s. 71–87 och Edenborgs efterord till nyutgåvan av Livijns svenska översättning; Edenborg 1999, s. 109–123.
[14] Jones 2000, s. 3–9.
[15] Brummack 1979, s. 9.
[16] Vinge 1991, s. 90, 95. Jfr även Vinge 1992, s. 37 samt Vinge 1978, s. 45.
[17] Lord Byrons oavslutade epos *Don Juan* (1819–1824) är ett välkänt engelskt exempel på romantisk satir, och i tysk romantik brukar förutom Tieck också Jean Paul och Heinrich Heine lyftas fram. För mer om satiren i engelsk och tysk romantik se Jones 2000 respektive Brummack 1979.
[18] Butler 1984, s. 209.
[19] Enligt Pagrots satirhistoriska avhandling; Pagrot 1961, s. 331. Referensen till Schiller här gäller dennes kända beskrivning av den moderna, sentimentala dikten i *Über Naive und Sentimentalische Dichtung* (1795), som också inspirerat Schlegels satirförståelse. Schiller beskri-

om Aristofanes komedier diskuterar Friedrich Schlegel den komiska konstens egenart, och formulerar då, som Brummack visat, en teori om den moderna, romantiska satiren.[20] I kontrast mot upplysningens riktade, med olika samhällskritiska syften skrivna satir, är den romantiska satiren en autonom, poetisk satir. Det betyder dock inte att den är verklighetsfrånvänd. Den autonoma, poetiska satiren angriper istället det prosaiska i verkligheten med sin helt annorlunda, poetiska logik. Den ska enligt Schlegel göra upp med inre barriärer och rådande ordningar och slå hål på en opoetisk verklighet, för att låta en annan, mer poetisk framträda.[21]

Schlegels teori om komisk konst kom att påverka svenska romantiker. Henrikson har uppmärksammat att Aristofanesuppsatsens idéer förekommer i Samuel Grubbes filosofiföreläsningar i Uppsala, som Atterbom besökte.[22] I svensk romantik är det annars, som nämnts, framför allt Almqvist och Clas Livijn som brukat betraktas som romantiska ironiker.[23] Men till den svenska, romantiska diktningen i Sverige måste också satiren i tidskriften *Polyfem* räknas. För som Vinge betonar, bilden av ”den svenska romantiken är ofullständig om den bara bygger på den seriösa dikten och dramatiken”.[24]

Polyfem gavs ut 1809–1812 av publicisten Johan Christoffer Askelöf, och hade bland andra Lorenzo Hammarsköld, Clas Livijn och Atterbom som medarbetare. Tidskriften var ett kollektivt samarbetsprojekt; medarbetarna deltog anonymt och man arbetade i grupp och fångade upp och spann vidare på varandras idéer. Det övergripande syftet med *Polyfem* var litteraturkritiskt. Man ville driva med och bekämpa den rådande fransk-klassicistiska smaken och vad man uppfattade som ett inskränkt litteraturklimat i dåtidens Stockholm. Utöver Tieck och Schlegel inspirerades man enligt Vinge även av Jonathan Swifts litteratursatir *The Battle of the Books* (1744), där antikens författare kämpar mot de moderna och besegrar dem.[25] I *Rimmarbandet* tar Atterbom hjälp av romantiska författaridoler ur det förflutna – Shakespeare, Dante med flera – för att argumentera mot Leopold, Wallmark och de övriga meningsmotståndarna.

Jones beskriver den satir som romantikerna skrev just som ett vapen i ett maktövertagande. Romantikerna ville ta kontrollen över det litterära fältet samt över litteraturhistorieskrivningen och den litterära kanon, och Jones

---

ver där att dikten är satirisk om den framför allt betonar avståndet mellan verklighet och ideal. Den kan vara allvarlig och affekterat bestraffande såväl som skämtsamt och muntert humoristisk. Se Schiller [1795] 2002, s. 38–39.

[20] Brummack 1979, s. 19. Schlegels Aristofanes-uppsats från 1794 återfinns i *KFSA* I, s. 19–33.

[21] Enligt Brummacks sammanfattning. Se Brummack 1979, s. 26–29.

[22] Henrikson 2004, s. 384–385.

[23] Jfr avhandlingens inledning. Bland andra Blackwell Johns 1983 (Jfr Romberg 1984) och Persson 2003 har skrivit om ironin hos Almqvist, och ironin hos Livijn har diskuterats av Asklund 2008 och Miocevic 2007.

[24] Vinge 1992, s. 10.

[25] Vinge 1992, s. 40.

knyter i sin analys an till synen på karnevalen som en plats för demonisering och våld: Med karnevaliska, groteska uttryck sökte satiren förvrida och kullkasta den rådande ordningen.[26] Satirens groteska *mundus inversus*-uttryck hänger samman med det karnevaliska. Michail Bachtin skriver i sitt kända standardverk om karnevalen och skrattets historia att ”skrattets frihet” under karnevalerna går tillbaka på ”narrkåpans rättigheter” under ”de romerska saturnalierna”.[27] *Saturnalierna* var den romerska karnevalen mitt i vinterhalvåret då Saturnus, annars förknippad med konservatism och melankoli, för en kort stund övergår i ljus och skrattande frihet, men också kaos och hierarkiupplösande våld.

Ett återkommande påhitt i *Polyfems* ”litteraturkritik” var det fiktiva landet Tungusien, en parallell till det eftergustavianska Stockholm, befolkat av lätt igenkännbara vrångbilder av de författare som var satirens måltavlor.[28] Framför allt var det författarna i kretsen kring Svenska Akademiens *Journal för Litteraturen och Theatern* – bland andra Leopold, Wallmark och Wallin – som *Polyfem* häcklade med sin Tungus-satir.[29] Atterbom knyter an till Tungus-fiktionen i *Rimmarbandet*; den fullständiga titeln på hans drama är *Några scener ur den tungusiska tragicomedien Rimmarbandet*. Det skildrar hur en grupp teatrala, karikerat snusförnuftiga tunguser inför publik angrips och förnedras av olika övernaturliga väsen – allegoriska representanter för den romantiska skolan. På så vis gestaltar satiren självreflexivt precis den strid mellan gamla och nya skolan, som den själv är ett inlägg i.

Rimmarbandet publicerades i två omgångar i *Polyfem* under 1810, och i anvisningen till omgång två står att de senare scenerna hör hemma i mitten av den förut publicerade delen. Vinge har dock valt att bortse från denna läsanvisning i sin utgåva; hon anser att sambandet mellan det senare skrivna partiet och det äldre är svagt, och har därför låtit scenerna följa i den ursprungliga publiceringsordningen.[30] Men jag menar att *Rimmarbandets* händelseförlopp blir tydligare om man följer Atterboms läsanvisning, och läser hans satir som ett sammanhängande drama. Historien tar då sin utgångspunkt i stadens borgerliga rum, en karikerad och teatral, men realistisk vardagsverklighet, där de tungusiska upplysningspoeterna dricker kaffe, beundrar Voltaire-porträtt och deklamerar vers inför en applåderande publik. Men

[26] Se Jones 2000, s. 6, 7.
[27] Bachtin [1965] 1991, s. 96. Bachtin skiljer på den romantiska satiren och den äldre karnevalskulturen, som var mer folklig. Jag återkommer till det nedan.
[28] Det var Lorenzo Hammarsköld låg bakom historien om Tungusien. En sjökapten Baggfot sägs i denna ramberättelse ha efterlämnat material (som *Polyfem*-redaktionen sedan kommit över) från en upptäcktsresa som hade strandat i landet Tungusien. ”Tungus” var i verkligheten namnet på ett nomadfolk i Sibirien, men i *Polyfem*-satiren användes det i bemärkelsen ”barbariskt och okultiverat folk i ett avlägset, nordligt land”. Ett av de mer kända bidragen inom ramen för denna satir är *Markalls sömnlösa nätter*. Se Vinge 1992, s. 13–15 samt s. 96.
[29] För mer om *Polyfem* och fejden mellan gamla och nya skolan, se Ljunggren 1895; Frykenstedt 1967, s. 72–77 samt Vinge 1978.
[30] Vinge 1992, s. 19.

fantastiska, sublima och groteska inslag bryter sedan in i handlingen, slår hål på tungusernas skyddade bubbla, och drar ut dem på slagfältet och vidare in i en allegorisk och vildvuxen skog, där de konfronteras med en kvinnlig grotesk och förvandlas till djur. Gränserna för deras borgerliga identiteter suddas alltså ut och upplöses helt, innan handlingen återförs till civilisationen och teaterns kälkborgerliga verklighet igen.

På så vis iscensätter *Rimmarbandet* dels ett slags satirisk *rite de passage* – det vill säga en övergångsrit där en rådande kultur och samhällsordning ställs på ända och revitaliseras genom att utsättas för det vilda och fantastiska – dels ett allegoriskt döds- och förvandlingsdrama: det är klassicismens och den tungusiska vitterhetens död och begravning som skildras. Rörelsen mellan tungusernas karikerat småborgerliga vardag och en fantastisk, allegorisk värld är också jämförbar med ironins dialektik mellan verklighet och fantasi. I Tiecks satir syns samma pendling i hur handlingen växlar mellan sagans fiktion om mästerkatten i stövlar och teatersalongens mer prosaiska verklighet.

Både Atterboms och Tiecks satir skildrar olika slags maktövertaganden: Vinges övergripande tolkning av *Rimmarbandet* är att Atterbom, med karikatyrens, allegorins och groteskens hjälp, gestaltar den romantiska poesins seger över upplysningspoeterna och den akademiska smaken.[31] Tiecks satir bygger på sagan om mästerkatten i stövlar, som handlar om att med utklädsel och utnyttjande av språkets makt ta sig in i ett förtryckande samhällssystem och ta makten över det. Det är en saga om att ”kläderna gör mannen” där katten i stövlar är djuret utklätt i mänsklig språkdräkt, ett slags trickster med verbal uppfinningsrikedom och förställningsförmåga. Men frågan är vad för slags självbilder och subjektivitet dessa satirisk-ironiska maktövertaganden leder till?

Bachtin menar att den moderna satirikern ställer sig utanför det som kritiseras: ”Den rene satirikern, som bara känner det negativa skrattet, placerar sig utanför det han driver gäck med, i opposition mot det och härigenom tillintetgörs totaliteten i den komiska aspekten av världen, det löjeaktiga (negativa) blir en partiell företeelse.”[32] Satiren drar alltså upp en skarp skiljelinje mellan det egna subjektet (som riktar kritiken) och det som kritiseras och bekämpas (satirens objekt). Satirikerns blinda fläck blir på så vis det egna jaget, som är helt skilt från det som häcklas.

Men den romantiska ironins dialektik mellan verklighet och fiktion underminerar samtidigt ett så tydligt avgränsande av det skapande subjektet från det skildrade objektet. I Schlegels beskrivning av den romantiska ironin finns kravet att framvisa den producerande med produkten.[33] Den romantisk-ironiska självreflexionen – dialektiken mellan *Selbstschöpfung* och

[31] Vinge 1992, s. 10, 25–26.
[32] Bachtin [1965] 1991, s. 22.
[33] I Athenäumsfragment 238, ”Produzierende mit dem Produkt darstell[en]”. *KFSA*, II, s. 204.

Selbstvernichtung [självskapande och självförintande] som ska framträda i verket – luckrar upp subjektets gränser gentemot den smädade andra.[34] Satirikern tvingas därigenom vända blicken mot den egna, kritiska blicken och reflektera över vad hans satir säger om honom själv. I både Tiecks och Atterboms satirer syns denna vändning från skarp åtskillnad mellan subjekt och objekt till total sammanblandning. Det gestaltas med å ena sidan teaterns avskiljande ramp mellan betraktande publik och framfört skådespel och å andra sidan karnevalens groteska, hierarkiupplösande kaos.

I satirens modus är dock dessa två lägen – teaterns ordning och karnevalens kaos – svartvita extremer. Satirens skarpt kritiska negerande av ett rådande tillstånd inverterar det till sin raka motsats. Men därmed förblir själva maktförhållandet intakt; en inverterad maktordning är ju fortfarande en maktordning. För att visa hur denna dynamik mellan subjekt och objekt tar form i Tiecks och Atterboms satirer, kommer jag att relatera dessa dels till Bachtins och Kristevas diskussion om det groteska och abjekta, dels till Jessica Benjamins beskrivning av jagets konflikt mellan frihet och beroende.[35]

Benjamins resonemang bygger på Hegels herre-slav-dialektik, och visar hur ”the psychic structure in which one person plays subject and the other must serve as his object […] forms the fundamental premise of domination”.[36] Hennes poäng är att ett subjekt som i hävdandet av sig själv och sin egen frihet objektifierar den andre bara vinner en skenbar frihet: ”The painful result of success in the battle for omnipotence is that to win is to win nothing: the result is negation, emptiness, isolation.”[37] Det går att se hur både Atterboms och Tiecks satirer psykologiskt iscensätter ett sådant ”battle for omnipotence”. I båda verken finns den uppgivna tomhet som ofrånkomligen följer på segern i en sådan självhävdelse-strid. På så vis drabbas dessa verk själva av ironin: bakom satirens dräpande kritik av sin motpart finns en osäker brist på egen identitet och en uppgivenhet inför möjligheten att någonsin kunna förändra något.

Teatern-i-teatern som den ”andra scenen” och uttryck för en kluven subjektivitet

Både Tieck och Atterbom ville med sina satirer göra upp med det rådande kulturklimatet och etablera sig själva som dramatiker, så på ett plan är det

[34] *Selbstschöpfung* och *Selbstvernichtung* är Schlegels återkommande beskrivning av ironins dialektik. Se exempelvis Lyceumsfragment 37, *KFSA*, II, s. 151. Jfr även Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 31 samt tidigare diskussion i kapitel två.
[35] Bachtin [1965] 1991; Kristeva [1980] 1992; Benjamin 1988.
[36] Benjamin 1988, s. 7–8.
[37] Ibid. s. 35.

inte förvånande att teatern tematiseras i båda verken.[38] Men teatern och teatermasken är som motiv också förbundna med förställning och förändring, och med ett förnekande av identiteten som något entydigt enhetligt. Teaterns subjekt är kluvet, konstlat och föränderligt. Som jag tog upp i kapitel två är teatermasken den liknelse Atterbom använder för att beskriva ironins verklighetsupphävande kraft. I sitt teoretiska resonemang om den komiska konsten jämför han satirens sätt att förinta den rådande verkligheten med hur den komisk-dionysiska teaterguden låter kontrasten mellan sig själv och sin teatermask driva fram förändring. Satiren förintar den verklighet som skildras genom att överblicka det skildrade från ”en synpunkt, inför hvilken den sjelf tillintetgör sin verklighet och med detsamma de gränsor, som tycktes hålla den högre verkligheten utestängd”.[39] Anja Ohmer menar i *Ludwig Tieck. Romantische Ironie und Absolute Kunst* (2011) att hela handlingen i Tiecks satir är konstruerad som just ett sådant (verklighets)upphävande.[40]

Tiecks pjäs börjar ute i salongen, där den upplysningsförnuftiga publiken är förväntansfull, men också skeptisk inför det orealistiskt naiva påfundet med en sagopjäs om en katt iförd stövlar. De ropar på regler och smak och det etableras en motsättning mellan scenens och salongens respektive verkligheter; publiken står i småborgerligt förnuftsstyrd, avståndstagande kontrast till den barnsligt fantastiska saga som strax ska spelas upp på scenen.[41] Men bakom den skenbara motsättningen finns samtidigt en dold förhoppning om sagans makt att påverka verkligheten.

Jean Starobinski har i en uppsats om Carlo Gozzis sagoteater visat hur de tyska romantikerna inspirerades av Gozzis satirisk-allegoriska sagosyn. Sagan får hos dem en dubbel funktion: Den tänktes utgöra en blandning av fri ironi (där den subjektiva andens makt gör sig gällande) och sagolik poesi (där närvaron av en opersonligt vis och ”objektiv” ande träder fram).[42] Ofta fungerade sagan som slöja och förlåt, som, om den inte lät sig sönderslitas, dock lät *framskymta* en annan verklighet.[43] I Starobinskis beskrivning av sagan som en förlåt, eller slöja, syns kopplingen till teatermaskens upphävande kontrast.

Poeten, upphovsmannen bakom den kattpjäs som är på väg att ta form på scenen, tvingas ut framför ridån för att lugna den upprörda publiken. Han

[38] Vinge menar att Atterbom fått ”idén att skriva i dramatisk form” från *Polyfems* tidigare drift med dåtidens teater, ”Om Tungusiska Theatern”. Vinge 1992, s. 17–18.
[39] Atterboms teoretiska förståelse av den komiska konsten, och teatermaskens funktion för denna, finns beskrivna i kapitel två, under rubriken ”Ironin som dionysisk maskerad – och glapp emellan verklighet och ideal”. Den här citerade passagen är hämtad från Atterboms Bellman-uppsats. Se Atterbom 1852, s. 90.
[40] Ohmer 2011, s. 14.
[41] Jag har använt Kreuzers ovan nämnda Reclam-utgåva av Tiecks pjäs från 2001 i min läsning, och hänvisar fortsättningsvis till den som Tieck [1797] 2001. Jag hänvisar också parallellt till den svenska översättningen, Tieck [1812] 1999.
[42] Starobinski 1966, s. 291–308.
[43] Ibid.

visar sig ha en retorisk talang att blidka dem; han ursäktar sin fräckhet, han är en nybörjare som med sitt barnsliga påfund med en katt i stövlar bara vill få dem att skratta, och det är upp till åhörarna att avgöra om han lyckas eller ej. Publiken låter sig för en stund bevekas, någon ropar till och med ”Da capo!”[44] I detta syns hur han liknar sin sagokatt i stövlar. Såväl diktare som diktad katt står initialt i motsättning till publikens respektive etablissemangets goda smak; de är nybörjare och outsiders som inte passar in, och de kan betraktas som varandras dubbelgångare: det poeten vill lyckas med i verkligheten, på teatern, låter han katten realisera i sagan på scenen.

I *Rimmarbandet* står teaterpubliken inledningsvis inte i lika skeptisk kontrast till det som föregår på scenen. De ger sig istället till känna mest som bekräftande ”handklappning ifrån parterren”, och bidrar därmed till att de tungusiska upplysningspoeterna och deras borgerliga vardagsumgänge uppe på scenen framstår som teatraliskt och konstlat.[45] På scenen sitter Markall (Per Adam Wallmark) ”morgonklädd, vid sitt skrifbord”. Han är i färd med att dikta, ”[b]iter i pennan, rifver sig i hufvudet och gör underliga grimacer”, då han får besök av Struthio (Johan Olof Wallin), och Amarulli (Johan David Valerius).[46] Så småningom avlägger de tillsammans visit hos Polyhistrio (Carl Gustaf Leopold), vars tungusiska namn kan tolkas ungefär som ”månglärd skådespelare”.[47]

Teaterrampens skiljelinje mellan scen och salong blir ett slags hierarkisk nivåskillnad i det offentliga rummet. I scenljuset blir också tungusernas identiteter teatermasker att ta på och av. I sina försök att dikta vänder sig Markall till två herrar i teaterpubliken med en bugning, lägger ut orden om sin förmåga att skriva tragedi, samt ”bröstar sig, gör några Ballet-steg och gnolar en opera-ton”.[48] Behovet att få extern bekräftelse från en beundrande publik framstår som den avgörande drivkraften bakom hans författarskap.

Tieck låter publikens småborgerliga värderingar kontrasteras mot teaterpjäsens sagolika, fantastiska värld, och i hans satir blir dikotomin mellan scen och salong ett slags gestaltning av ett kluvet subjekt, uppdelat i förnuft och fantasi. Hos Atterbom blir teaterscenen istället ett sätt att betona att tungus-poeternas förnuftiga identiteter bara är en framvisad fasad, ett skådespel. Det är inte publikens invändningar, utan tvärtom deras inställsamma bekräftande, som förintar tunguspoeterna på scenen och får dem att framstå som konstlat tomma, inrepeterade uppvisningar. Där finns ingen friktion, det är

[44] Tieck [1797] 2001, s. 9. / Tieck [1812] 1999, s. 20.
[45] Atterbom [1810] 1992, s. 54.
[46] Ibid. s. 44. Vinge har i sina kommentarer noggrant redogjort för satirens samtidsreferenser, de olika historiska personer och dåtida fenomen som åsyftas. I detta avseende hänvisar jag därför till henne.
[47] Vinge 1992, s. 57 ser namnet som en sammanslagning av ”polyhistor”, månglärd, och ”histrio”, skådespelare.
[48] Atterbom [1810] 1992, s. 58.

konfliktfritt och dött. Instängda i sin lilla, teatrala bubbla är tunguserna avskärmade från allt fantastiskt, storslaget och övernaturligt i tillvaron.

Det falska lugnet bryts istället av de olika övernaturliga och fantastiska inslag som efterhand ingriper i tungusernas teatrala vardag, rubbar ordningen och låter ana att det finns något bortträngt eller omedvetet, bortom teatern. Till en början är det endast enstaka incidenter: Då tunguserna svär ve över Fichte, Schelling och Schlegel öppnas plötsligt taket med ”blixt och knall”, medan rummet fylls av rök, och en ”Pallasgestalt, med ett flammande svärd” svävar ned från skyn, utger sig för att vara ”Tyska Filosofien”, och ställer till med en mindre eldsvåda.[49] Vinge menar att *Rimmarbandet* blandar en ”påfallande känsla för naturligt talspråk och vardagligt beteende” med ”det fantastiska och storslagna”.[50]

Under rubriken ”Self and the Language of Satire” tar Garber upp hur satir ofta utgår från på ”a sense of the structure of self in which the modalities of depth and surface play off against each other in a way of contraries”.[51] Samtidigt är det själva denna binära uppdelning i motsatser, dikotomin mellan yta och bortträngt djup, som är det ”language of façade” som satiren vill göra upp med.[52] Det är ett tillstånd av att *omedvetet* självförledande bära på en avgrund mellan ideal och realitet, eller yta och djup, som satiren vill blottlägga.

Bachtin menar att teatermasken fångar det groteskas essens, vilket innebär övergångar, metamorfos och ”en alldeles speciell ömsesidig förbindelse mellan verklighet och bild”.[53] Den *romantiska* teatermasken är dock enligt Bachtin mörkare, mer associerad med att hemlighålla och dölja ”en förfärande tomhet” eller ett bakomliggande ”intet”, även om den också bär spår av den ”’upp-och-nedvända’-helighet” som äldre tiders folkliga grotesk var associerad med.[54] Det kusliga draget hos den romantiska teatermasken som Bachtin beskriver är inte påtagligt i Tiecks och Atterboms satirer. Men även om de snarare verkar använda teatermotivet för att frammana löje än kusligt, så pekar maskspelet ändå på en bakomliggande tomhet i den rådande kulturen och samhällssystemet, som stelnat och enbart består av inrepeterad, förljugen uppvisning. Denna kritik drabbar också indirekt den egna utsägelsepositionen, eftersom det satiriska subjektet definierar sig på övervägande negativ väg, via kritisk negering av den andre.

Det romantisk-ironiska teater-i-teatern-upplägget kan som nämnts associeras till Freuds beskrivning av hur det omedvetna verkar – ”der andere Schauplatz”, den andra scenen, där omedvetna impulser, aggressioner och

[49] Atterbom [1810] 1992, s. 52.
[50] Vinge 1992, s. 11.
[51] Garber 1988b, s. 270.
[52] Ibid.
[53] Bachtin [1965] 1991, s. 49.
[54] Ibid.

drömmar levs ut.[55] Ur själva friktionen, *skillnaden* mellan medvetet och omedvetet – eller framfört skådespel och betraktande, förnuftig publik – uppstår satirens *upphävande* kraft, ur vilken ett nytt och annat självmedvetande efterhand tar form.

Att stjäla och klä ut sig i fiendens språkdräkt

Hos Tieck får en av teaterbesökarna på väg in i salongen en glimt av pjäsförfattaren i färd med att klä på katten kattpälsen bakom scenen.[56] Förekommer verkligen en katt i pjäsen? frågar man sig förundrat i publiken. Och vem är det då som spelar katt? Raymond Immerwahr uppmärksammar att Tiecks katt beskrivits som en ”symbol of irony”.[57] Och kattskådespelarens obestämbarhet kan tolkas just som den *apori*, den osäkerhet som enligt Paul de Man är kännetecknande för all litteratur.[58]

Uppe på scenen inleds pjäsen om mästerkatten i stövlar med att den utfattige bondsonen Gottlieb (Mats i Livijns översättning) suckar över att i brist på inkomst behöva omsätta sin enda ägodel, sitt kära sällskapsdjur, i pengar – som pälsmuff.[59] När katten hör att han är hotad till livet och att hans värde bestäms uteslutande av det yttre, av pälsen, tvingas han ta till språket och börja prata. Han ber om att få bli skonad, och lovar att om han slipper bli päls ska han klä ut sig till människa och ordna så att hans herre blir ”fullkomligen lycklig”.[60] Så långt kommet avbryts spelet av publiken som har svårt att ta en talande katt på allvar.[61] Katten svarar att om katter inte hyste ett visst misstroget språkförakt i relation till människor, så skulle de tala allesammans.[62]

Sarah Kofman beskriver i *Autobiogriffures* (1984) Tiecks katt som en suspekt och oroande språkbegåvad rådgivare. Att låta en katt komma till tals och få röst – det måste vara ett skämt. Men skämtet är också ett strategiskt svar på ett språk som förtrycker. Genom att härma människan, överta hennes ord och språk och kasta tillbaka dem i förvrängd form, visar katten på bristerna i den förhärskande diskursen. Satiren övertar alltså, och upprepar, maktspråket. För att skämta med det, men också för att förändra betydelsen av det.[63]

---

[55] Freud [1900] 2002, s. 484.
[56] Tieck [1797] 2001, s. 6 / Tieck [1812] 1999, s. 13.
[57] Immerwahr 1951, s. 174, med hänvisning till Haym.
[58] de Man 1979, s. 126. Jfr även Garber 1988b, s. 256.
[59] Tieck [1797] 2001, s. 10 / Tieck [1812] 1999, s. 22.
[60] Tieck [1797] 2001, s. 13 / Tieck [1812] 1999, s. 27.
[61] Tieck [1797] 2001, s. 11 / Tieck [1812] 1999, s. 23.
[62] Tieck [1797] 2001, s. 11–12 / Tieck [1812] 1999, s. 23. Frank [1972] 1990, s. 360 skriver om ”miβtrauen gegen die Sprache” hos Tieck.
[63] Kofman [1984] 1985.

Kofman menar att Tiecks romantiska katt, i likhet med E. T. A. Hoffmanns Kater Murr, vägrar låta förnuftet få sista ordet. Katten visar hur förnuftet är fullt av anspråk på dominans och kontroll gentemot den andra. I detta fall gentemot djuret, men i vidare bemärkelse gentemot alla som inte har tillgång till språket, eller passar in i normen för det som anses vedertaget.[64] Det kan jämföras med Richard Rortys konstaterande i *Contingency, Irony and Solidarity* (1989), att ”[m]otsatsen till ironi är sunt förnuft”, och att ironikern, som menar att ”ingenting har en inneboende natur, ett sant väsen” ägnar sig åt ombeskrivning av andras vokabulärer, och åt ”försöket att spela ut olika vokabulärer mot varandra”.[65]

Utklädningsleken och reflektionen över språket visar på parallellen mellan katten och pjäsförfattaren. Garber menar att sådan form av språklig självreflexion leder till att ”the focus is […] on the making of the text” – ”the *writtenness*, of it all”.[66] Så länge katten är ett djur i avsaknad av språk ingår han inte i den rådande symboliska ordningen. Utklädnaden i fiendens språkdräkt gör att han kan etablera sin version av verkligheten. Ur det perspektivet är mästerkatten Hinze ett slags trickster, som så småningom själv också drabbas av den ironi han söker bemästra den rådande samhällsordningen med.

I *Trickster makes this world* (1998) beskriver Lewis Hyde trickstern som en motstridig kulturhjälte; å ena sidan bidrar han till att skapa världen, å andra sidan skapar han oftast inget radikalt nytt, utan arrangerar bara om en existerande ordning. Han upphöjer det som ansetts lågt och som förlöjligats av rådande kultur, men utsätts under processens gång för motgångar och förödmjukelse vilket gör att han mot slutet upptas i den samhällsgemenskap han revolterat mot till en början.[67] Myten om trickstern, som befinner sig i periferin i förhållande till maktens centrum är, enligt Hyde, en berättelse om att ta sig in, att etablera sig i ett sammanhang där man hitintills varit exkluderad, för att därmed få utrymme att artikulera och etablera sin version av historien. Det innebär en anpassning, och att man domesticeras i förhållande till tradi-tionen, men förhoppningsvis förändras samtidigt det rådande en smula. Normen kanske förflyttas lite grann, vyerna för det tolerabla kanske vidgas något.[68]

Atterbom använder sig av samma grepp som katten – han iklär sig motståndarnas språk för att bemästra och göra upp med den rådande maktordningen. I en inledande lång not fastställer han: ”Det är i Polyfems tänkesätt

[64] Kofman [1984] 1985, s. 28.
[65] Rorty [1989] 1997, s. 91–93, 96.
[66] Garber 1988b, s. 252.
[67] Hyde 1998.
[68] Ibid. s. 224. Teaterhistoriens olika narrfigurer, alltifrån Aristofanes komiske Dionysos till Arrlechino i den buffo-liknande Commedia dell’arte-teatern, eller Hanswurst i den tyska komiska teatertraditionen kan betraktas som varianter av tricksterfiguren. För mer om narren i svensk litterär tradition, se Mälhammar 2009.

aldrig frågan om någon annan individualitet, än den litterära.”[69] Noten är på ett plan ett enkelt förtydligande, ett sätt att undandra sig ansvar; det handlar enbart om att driva med litterära verk och ställningstaganden och inte med upphovsmännen som medborgare och personer. Men uppmärksamheten dras samtidigt till individualiteten som en litterär, språklig konstruktion – eller fiktion – att skapa, omskapa och klä ut sig i.

När Markall avbryts i sina försök att dikta utropar han affekterat: ”Himmel och h-e! I denna poetiska stund vill man hämma *konsteffekten* af min *känslodaning* – ”.[70] Orden ”konsteffekt” och ”känslodaning” har Atterbom hämtat ur Leopolds essä ”Om smaken”.[71] Genomgående är tungusernas dialog ihopklippt av ord och fraser hämtade ur deras egna verk. Ryckta ur sitt sammanhang blir citaten parodiska och bidrar till att dialogen låter som tomma, konstlade upprepningar.

Vinge påpekar att tekniken med de återkommande, bitvis omfattande direktcitaten från Wallmark, Valerius och framför allt Leopold har krävt såväl kunskap om offrens samlade verk som känsla för deras egenheter och sätt att uttrycka sig.[72] Tunguserna berömmer och lånar larviga formuleringar av varandra, och den kritik som de blivit utsatta för av unga romantiker den senaste tiden gör att de känner sig hotade och måste värna om sin smak och sina normer. Förnuft och redbarhet håller de högt, och de ogillar därför ”allting som är orimligt”, som till exempel blankvers.

Då Markall och Struthio besöker Polyhistrio hälsar de honom underdånigt.[73] Han svarar dem med några väl valda citat ur Leopolds uppsats ”Om Smicker”, och föreläser sedan om god smak och sin ”viljas aktiva frihet”. Atterbom har saxat ur Leopolds ”Idéer till en populär Filosofi” och hans ”Nyttiga Betraktelser” så att Polyhistrio avfärdar allt andligt och spirituellt. Ett längre direktcitat – om att ”*naturen af all spekulation*” bara är ”*tomma tankdrömmar*” – mynnar ut i att den förfinade smakens höjdpunkt är bränvinsbränning.[74] Greppet att parodiera motståndarna genom att klä ut dem i deras egna ordkläder, lösryckta och sammansatta så att de plötsligt framstår som larviga och överdrivna, skapar ett slags *verfremdungseffekt* kring upplysningsdiktarnas välkända formuleringar. Upprepningen ändrar förutsättningarna och därmed betydelsen av originalet; att klä sin satir i motståndarnas språk är ett sätt att ta makten över detta språk och visa på det löjliga i det. Den ”litterära individualiteten” görs till en språklig teatermask att ta av och på, leka med och göra annorlunda.

---

[69] Atterbom [1810] 1992, s. 44, 48.
[70] Atterbom [1810] 1992, s. 44. När Atterbom saxat ett direktcitat ur någon av sina kombattanters verk har han markerat med fetstil, vilket här återges med kursivering.
[71] Vinge 1992, s. 46. I Vinges textkritiska utgåva av *Rimmarbandet* finns de flesta källorna till fetstil-citaten angivna och kommenterade, varför jag hänvisar till henne i detta avseende.
[72] Vinge 1991, s. 95.
[73] Atterbom [1810] 1992, s. 60.
[74] Ibid. s. 62, 64: ”[*D*]*en sanna smaken sträcker sin förädlande urskiljning* […] *från ord till saker, från poemer till* bränvinsbränning.”

Hos Tieck klär djuret ut sig till människa och anammar just det maktspråk som hotar honom. Atterbom klär på samma vis ut sin satiriska pjäs i sina fienders språk. Satiren tar det språkliga ”gift” som den anser kulturen vara förgiftad av, och riktar det tillbaka mot det som ska angripas. Garber uppmärksammar att satiren delar samma kluvna dubbelhet som hyckleriet i sitt uttryck; ”both work with this twofoldness”, men med den skillnaden att där fasadens hyckleri och skenhelighet är ett sterilt stillastående ”language of no-meaning and no-making” så tar den satiriska ironin fasta på den bristande överensstämmelsen, och gör skillnaden till något kreativt och produktivt.[75]

Tieck och Atterbom använder båda teatern och utklädningsmotivet för att medvetandegöra artificialitet och hyckleri i etablerade tillstånd och normer. Katten Hinze kamouflerar sig i människospråk, Atterbom upphäver tungusernas/upplysningspoeternas rationella, småborgerliga identiteter genom att klä dem i en förvrängd version av deras egna ord. Satirens ironi, glipan i (språk)masken slår hål på det förnuftiga jagets fasad. I takt med att tunguserna demaskeras som hyckleri och teater, blir satiren alltmer grotesk och allegorisk: Deras bortträngda omedvetna framträder med fantastiska, kaotiska och övernaturliga uttryck.

Att falla ur rollen: karneval, kvinnliga grotesker och det abjektas gränsland

Dialektiken mellan scen och teatersalong leder i Tiecks satir till allt större kaos och förvirring kring vilken verklighet man egentligen befinner sig i. Skådespelarna på scenen har problem med att hålla sig till manus och inom ramarna för de givna rollerna. De befinner sig både i sagans värld och är skådespelar-medvetna om att alltsammans är teater.[76] I takt med att de tappar maskerna tilltar förvirringen ute i salongen. Publiken lägger sig i och tycker att skådespelet är onaturligt.[77] Uwe Japp, som analyserat Tiecks ”Aus-der-Rolle-Fallen”-teknik menar att den illustrerar hur individualiteten är komplex och uppdelad i flera nivåer.[78] Peter Szondi menar att greppet motsvarar hur den romantiska ironin splittrar och fördubblar subjektiviteten.[79]

Tunguspoeterna faller också ur sina roller, på ett liknande vis som hos Tieck. Markall påpekar exempelvis att de, med tanke på den kritik som riktats mot dem från romantiker-håll, måste förhöja sig ”till något objektift-

75 Garber 1988b, s. 259; ”the basic job of the ironist, the business of making difference productive” och s. 265; ”the mode of romantic irony, the mode that makes the most out of difference”.
76 Tieck [1797] 2001, s. 20–21. / Tieck [1812] 1999, s. 37–38.
77 Tieck [1797] 2001, s. 21. / Tieck [1812] 1999, s. 38.
78 Japp 1983, s. 28. Även Frank [1972] 1990, s. 314 har diskuterat fenomenet.
79 Szondi 1978, s. 29.

komiskt intresse, och bli värdigare experimenter för ironien".[80] Vinge uppmärksammar falla-ur-rollen-tekniken i *Rimmarbandet*, men ser den som ett misstag: "Det är inte helt lätt att i en dialogiserad satir låta satirens föremål tala utifrån sina egna värderingar och företräda de normer som man vill attackera – det blir gärna så att satirikerns egna värderingar smyger sig in i det fiktiva talet. [---] Figurerna faller ur den fiktiva ramen […]."[81] Men jag ser dessa "misstag" som en motsvarighet till Tiecks falla-ur-rollen-metod – de gör satiren metafiktiv och självreflexiv på ett vis som öppnar upp gränserna mellan de hånade objekten och satirens häcklande subjekt.

Tunguserna kommenterar exempelvis Atterboms metod i satiren: att stjäla från och felcitera sina offer. När Polyhistrio/Leopold läser Markalls och Struthios epigoniska dikter fyllda med citat från honom själv säger han: "Blott ni lär er att stjäla med behag, så är i sjelfva tjufveriet ingenting ondt."[82] De klagar också uppgivet över att de med sina "på vinst och förlust tagna citater" aldrig "träffat hvad vi trodde träffa".[83] Jämfört med Tiecks svindlande falla-ur-rollen-teknik är tungusernas kommentarer mer metafiktiva blinkningar, men de skapar ändå glipor i satirens illusion. Att tunguserna visar medvetenhet om att bara vara på låtsas och bestå av lån och citat, pekar indirekt mot den bakomliggande skapar-ande som ägnat sig åt att klippa och klistra ihop deras repliker av lånade citat.

Mästerkatten i stövlar faller ur sin roll på ett lite annat vis än de andra rollfigurerna hos Tieck. Stövlarna och talförmågan är hans sätt att passera som människa, men då hovnarren tar honom i hand lite för hårt, glömmer han sin mänsklighet och klöser till narren som förvånat utbrister: "Ni rifs ju som en katt".[84] Då oro uppstår i salongen kattifieras han ännu mer, och klättrar upp i en pelare.[85] Garber skriver om ironikerns dubbelspel: "To survive he must pretend; but for all to survive there should be no mistake about what he really is." Annars finns risken att hela dubbelspelet kollapsar "into chaos, a jumble of undone selves".[86] Kattblivandet blir satirens kollaps i självupplösande kaos; det river hål på skådespelslogiken, och skriver ut katten ur ordningen. När den alltmer högljudda och upprörda publiken inte lugnar sig, ställer man till med en grotesk cirkusbalett på scenen, för att överrösta publiken. En uppsjö olika djur, apor, björnar, örnar, elefanter och lejon, intar scenen och sjunger och dansar.[87] Med djuren på scenen och oväsendet från den

[80] Atterbom [1810] 1992, s. 64.
[81] Vinge 1992, s. 22.
[82] Atterbom [1810] 1992, s. 66.
[83] Ibid. s. 66.
[84] Tieck [1797] 2001, s. 35. / Tieck [1812] 1999, s. 59.
[85] Tieck [1797] 2001, s. 38. / Tieck [1812] 1999, s. 63–64.
[86] Garber 1988b, s. 263.
[87] Tieck [1797] 2001, s. 39: "Affen und Bären erscheinen und tanzen freundlich um ihn herum; Adler und andre Vögel, ein Adler sitzt Hinze auf dem Kopfe, der in der größten Angst ist, zwei Elefanten, zwei Löwen. Ballet und Gesang." I Livijns översättning är djurbaletten utbytt till en procession med väpnare, änglar och furier.

upprörda publiken blir allt en enda stor röra. Scen och salong går inte längre att skilja åt, alltsammans framstår som en grotesk karneval.

Bachtin beskriver hur karnevalskulturen, som med sitt maskspel kan verka besläktad med skådespel, ändå i grunden är skild från den konstnärliga teatern. Karnevalskulturen befinner sig enligt Bachtin i ”gränsområdet mellan konst och liv. Till sitt väsen är karnevalen livet självt, men ett liv som utformats enligt lekens princip. Ty faktum är att karnevalen inte känner någon uppdelning mellan aktörer och åskådare.”[88] Under karnevalen råder en universell frihet; där finns inga hierarkier och ingen ramp. ”Rampen skulle förstöra karnevalen liksom också omvänt: avskaffandet av rampen skulle tillintetgöra teaterföreställningen.”[89] Teaterns attribut saknas under karnevalen, den är livet självt som spelar. Men när livet blir till konst och konsten liv och allting snurrar – ja då står också allting stilla. Just i det ögonblicket kan man tala om konstens totala autonomi; ingen befinner sig längre utanför pjäsens förvirrat självreflexiva svindel. Och därmed raseras autonomin, för om allt är konst upphör ju konsten att finnas. På så vis är ironin konstens förlust – för vad ska vi med teatern till om hela livet är teater?

Också hos Atterbom går det att se hur de övernaturliga inslagen slår hål på tungusernas teatrala, hierarkiska tillvaro och öppnar deras gränser mot det fantastiska, djuriska och groteska. Polyhistrio varnar att ”all Natur är vådlig” eftersom: ”*I skogen upphör äfven Filosofen* – det är *jag – att vara en förädlad menniska*.”[90] Vid talet om skogens förvildande kraft reser sig ”en blek jetteskapnad” ur jorden. Det visar sig vara Thorilds ande, och detta spöke får Polyhistrio att svimma.[91] I de följande scenerna är handlingen förflyttad till ett allegoriskt, övernaturligt plan bortom stadens småborgerliga verklighet: Först ut på en ”[s]lätt”, där tunguserna i ett fältslag tvingas fäkta vilt med ”uppslitna pennor” mot jätten Lykaon och amazonen Eos – allegorier för de romantiska tidskrifterna *Lyceum* och *Phosphoros*.[92]

Sedan vidare in i en karg skog, och ett för tunguserna alltmer djuriskt, groteskt tillstånd. Längs en ”hed”, ”midt i tjocka skogen” och i riktning mot ett ”sandfält i skogen, glest bevuxet med ormbunkar och nässlor”, kommer två tunguser ridande på en åsna och en galt.[93] ”Emellan bägge lunkar bunden en rasande hund, som bär ett halsband, med påskrift: *Den svältande Tidning-*

88 Bachtin [1965] 1991, s. 17.
89 Ibid.
90 Atterbom [1810] 1992, s. 68. Citerat ur Leopolds ”Om jagt”, enligt Vinge 1992, s. 69.
91 Ibid. s. 68. ”Thorilds ande” hotar med att de ska återse varandra ”vid Philippi” – ett återopande av passagen i Shakespeares Julius Caesar där Caesars vålnad visar sig för Brutus. Vinge påpekar att spöket citerar Shakespeare då romantikerna ogillade Leopolds Shakespeareförakt. Se Vinge 1992, s. 69 och 25.
92 Atterbom [1810] 1992, s. 70; Vinge 1992, s. 71.
93 Atterbom [1810] 1992, s. 84, 88, 92. De två tunguserna kallas Stupidobex och Fanfaron, och är enligt Vinge karikatyrer av skådespelsförfattaren Carl Lindegren och Bengt Törneblad. Vinge 1992, s. 85.

en".[94] Hunden bits, "skäller på alla" och försöker svälja "ett ofantligt stycke ben af ett kantigt Xenium" – en epigrammatisk niddikt – som fastnar i halsen.[95] Hans gläfsande och brölande övergår efterhand i ord: "Hunden (öppnar gapet och tjuter, först i oartikulerade ljud, sedan allt mer och mer tydligt:) Brö - - - - d! Brö - - - - d! […] i alla hundmusikens variationer."[96] Tunguserna blir själva samtidigt alltmer lika djur; de beskrivs som "*ollonfrätande, dubbelklöfvade*" och kallar sig själva för "kräk".[97]

Djurblivandet fullbordas då tunguserna senare helt förlorar sitt språk: Struthio sägs vara ett "medelting mellan fogel och insekt" fast utan vingar, och Amarulli "ett slags buffel", och allt de får fram är tjut: "u – u – u – a – a – a –".[98] Atterbom har ägnat sig åt ett slags onomatopoetiskt turnerande av relationen mellan språkets betecknande dimension och dess ljud och musikalitet. I den uppochnedvända världen ute i skogen blir hundens gläfs begripligt, medan tungusernas språk blir oartikulerade ljud och läten.

Man skulle kunna se det som att Atterbom leker med förhållandet mellan det symboliska språket och det semiotiska, för att återknyta till Kristevas begreppspar som jag refererat till i tidigare kapitel.[99] Det symboliska är associerat med det patriarkala, logiska språket. Det semiotiska är, som Franzén formulerar det i sin diskussion av Kristevas poetik, "[u]pplösningen av språkliga regler och koder, förskjutningen och förtätningen av mening, mångtydighetens spel, rytmen och klangen i ett poetiskt språk".[100]

På ett plan knyter Atterbom an till en lång satirtradition av att förlöjliga motståndarna genom att förvandla dem till språklösa djur. Som Rorty skriver: offer för ironi har sällan något språk, eftersom det "språk offren en gång brukade inte fungerar längre".[101] Men att tunguserna förlorar språket kan också tolkas som att satiren stjäl och angriper den förnuftiga, symboliska nivån av språket för att ge plats åt språkets poetiska och musikaliska uttryck. Witt-Brattström förklarar att det symboliska språket förutsätter en "bortträngning av driften, och den instinktiva och ursprungliga samhörigheten med det moderliga elementet".[102] Men i poesin finns utrymmet "att återuppliva […] detta konfliktfyllda Arkadien" vilket gör det "möjligt att studera språkets utmarker där mening blir till eller upphör att finnas till".[103]

---

[94] Atterbom [1810] 1992, s. 84. Hunden symboliserar *Nya Posten*, en tidning som gavs ut av den gamla skolans anhängare, enligt Vinge 1992, s. 85, samt s. 30–31.
[95] Atterbom [1810] 1992, s. 84, 86.
[96] Atterbom [1810] 1992, s. 88.
[97] De möter en cyklop som kallar dem för "*ollonfrätande, dubbelklöfvade*". Atterbom [1810] 1992, s. 92 samt s. 86.
[98] Ibid. s. 74, 76.
[99] Se föregående kapitel, med hänvisning till Kristeva [1974] 1984, Franzén 1995, s. 31–35.
[100] Franzén 1995, s. 32.
[101] Rorty [1989] 1997, s. 111.
[102] Witt-Brattström 1990, s. 12.
[103] Ibid. s. 12, 14.

Genom att dra ut med tunguserna till moder jords skogsmarker och sudda ut gränserna mot det djuriska och groteska, vänder Atterbom uppochned på hierarkin mellan kultur och natur, stad och skog, språk och instinktivt, primitivt vara**.** Hundens bröd-sång och tungusernas tjut blir gränsupplösande på samma vis som Tiecks karnevaliska djurbalett. De upplysningsförnuftiga tunguserna är ”rädd[a] i den kolsvarta skogen” och klagar över djurens oväsen.[104] De kommer fram till ”den mäktiga Féen Sysis” boning – en grotta omgärdad av ”granar, tillhåll för kråkor och skator”.[105] Sysis själv gör en storslagen, flygande entré ”på en sopqvast”, ackompanjerad av ljudligt ”[s]lammer, såsom af sammanslagna spjäll och grytlock”.[106] Hemkommen från en turné där hon spritt det artonde seklets upplysning i form av uppochnedvända dygder, slår hon sig ned i sin grotta, ”under upplysningens lampa”, och ”sjunger i profetisk hänryckning” om att allt är förbi, den akademiska smaken kan inte hjälpas mer, nu återstår bara upplysningens rep, som åtminstone duger att hänga sig i.[107] Tunguserna faller i gråt, upplysningens lampa faller ned med ett osande brak och träffar Sysis i huvudet så att hon svimmar.

Vinge menar att Atterbom i Sysis skapat ett slags kvinnlig grotesk, ”en gammal kvinna med magisk makt” som i sin ”groteska storhet” ändå uppbär ”en viss resning”.[108] Och visst är porträttet av henne ambivalent. Å ena sidan är hon en nidbild av upplysningspoeternas förtvinade ideal.[109] Å andra sidan är grotesken som figur förbunden med kris, förnyelse och förändring.[110] I sin teckning av groteskens (litteratur- och konst)historia skiljer Bachtin ut den romantiska grotesken som han ser som ett mer modernt fenomen, förbunden med Freuds föreställning om det omedvetna och förknippad med romantiska ironiker som Lawrence Sterne och E. T. A. Hoffmann.[111] Som flygande häxa som slamrar med grytlock och sjunger hänryckt är Sysis allt som en patriarkal, homosocial förnuftskultur inte vill kännas vid.[112] Hon är tungusernas feminina omedvetna – ett slags arkaisk, abjekt moderskropp.

---

104 Atterbom [1810] 1992, s. 88.

105 Ibid. s. 88, 92. Vinge 1992, s. 33 påpekar: ”Scenbeskrivningarna betonar det ofruktbara, ödsliga och karga.”

106 Atterbom [1810] 1992, s. 98. Sysis är den ”Tungusiska Akademiens beskyddarinna”. Enligt Vinge 1992, s. 32 representerar hon ”klassicismen av fransk 1700-talstyp”.

107 Atterbom [1810] 1992, s. 98.

108 Vinge 1992, s. 35, 33.

109 Vinge 1992, s. 33 uppmärksammar att det kring Sysis grotta råder ”en atmosfär av sterilitet”.

110 Ordet grotesk härstammar från det italienska ordet grotta, och *grotesco* var från början benämningen på en viss sorts ornamentalt antikt väggmåleri, framgrävt ur underjordiska rum i Rom och präglat av förvandlingsmotiv och rörelse. Ursprungsgroteskerna visade, enligt Bachtin, det oavslutade och föränderliga, människor i färd med att förvandlas till djur och växter, olika livsformer som övergår i och skapar varandra. Se Bachtin [1965] 1991, s. 42.

111 Grotesken som modernt, litterärt motiv diskuteras mer utförligt av Haag 1998; Lilja 1991; Jönsson 2006.

112 På så vis är hon förstås också ett slags galenkvinna i Gilbert och Gubars mening. Gilbert och Gubar [1979] 2000.

I *Fasans makt* (1980) beskriver Kristeva det abjekta som mörkt, moderligt och frånstötande, det som subjektet i sin självhävdelse måste stöta bort i vämjelse, men som det samtidigt också obönhörligt lockas av och känner sig fascinerat dragen till.[113] Abjektionens sfär är i Kristevas beskrivning ett tvetydigt mellanläge, där gränserna mellan subjekt och objekt suddas ut och blir ”dubbla, suddiga, heterogena, djuriska, förvandlade, förvanskade, abjekta”.[114] Ett sådant tvetydigt mellanläge av utsuddade gränser är vad Atterbom utsätter tunguserna för då han drar ut dem i skogen, till Sysis jordkula.

Kristeva knyter också an till Bachtins grotesk-begrepp i sin diskussion om det abjekta.[115] Abjektets område är en gräns för subjektet – men på samma gång också en *tvetydighet*. Det abjektas gränstillstånd är litteraturens heliga och förbannade fasa, ett ambivalent Intet som står i direkt förbindelse med sin motsats, det sublima.[116] I beskrivningen av det abjekta som subjektets gräns och tvetydighet gentemot ”det intet som framföder det”, syns kopplingen till den romantiska ironin, som ju hos Schlegel är subjektets begränsning och dialektik gentemot den Andra.[117] Franzén menar också att ”[d]en litteratur som ger abjektet ett språk är […] tvetydig”.[118]

När det rationella psyket dras ut i abjektets gränsland faller meningen, språkets betydelse samman. Fonemens mening förvandlas till mer eller mindre komiska, oartikulerade läten; ”[d]et abjekta konfronterar oss, å ena sidan, med dessa bräckliga tillstånd där människan irrar omkring på *djurets* territorier” och ”å andra sidan […] med våra äldsta försök att avgränsa oss från det moderliga väsendet innan vi ens existerar utanför henne tack vare språkets autonomi”.[119] Abjektionens sfär hänger på så vis samman med det semiotiska, och med det Kristeva kallar för *choran*. Choran är det förverbala stadie som präglar spädbarnets kommunicerande med sin moder, det vill säga uttryck som föregår det semantiska, symboliska språket, och istället ges utlopp via ljudklanger och rytmer.[120]

---

[113] Som Witt-Brattström påpekat kommer ordet abjekt av latinets *abjectare* = kasta ifrån sig. Hos Kristeva är det, enligt Witt-Brattström, förbundet med ”det intet som framföder det mänskliga subjektet” samt ”bortstötningen av det vegetativa tillståndet nära moderns kropp”. Se Witt-Brattström 1990, s. 20.

[114] Kristeva [1980] 1992, s. 235. För mer om abjektionens tvetydiga poetik se Franzén 1995, s. 44–49.

[115] Enligt Witt-Brattström tar Kristeva fasta på hur Bachtin med ”den karnevaliska grotesken” gör ”estetik av en så svårgripbar och undflyende erfarenhet som den arkaiska moderskroppen”. Se Witt-Brattström 1990, s. 15.

[116] Kristeva [1980] 1992, s. 35.

[117] Jfr Lyceumsfragment 28, *KFSA*, II, s. 149, samt Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 28f, om hur ironins ”Selbstbeschränkung” hänger samman med subjektets dialektiska ”Selbstschöpfung und Selbstvernichtung”. Formuleringen ”det intet som framföder det” är hämtad från Witt-Brattström 1990, s. 20.

[118] Franzén 1995, s. 46.

[119] Kristeva [1980] 1992, s. 36.

[120] Se Franzén 1995, s. 32–34 samt Witt-Brattström 1990, s. 17.

Den moderna författaren, som mer eller mindre medvetet dras till detta mörka, groteskt abjekta i sitt skrivande blir, enligt Kristeva, ”en förgörare av narcissism”.[121] På ett plan skildrar *Rimmarbandet* just en sådan narcissistisk kris i det kvinnligas omgivningar, som Kristeva beskriver.[122] Tungusernas resa ut i vildmarken, till djurens territorier och Sysis grotta, kan tolkas som att ett förnuftsstyrt, patriarkalt ego konfronteras med bortträngda, groteska sidor hos sig självt, och med abjektionens kluvna begärsstruktur. Upplysningskulturens hyckleri – avgrunden mellan ideal och realitet (eller mellan framvisad mask och bakomliggande väsen) – förgörs och den inre kluvenheten kan omvandlas till en produktiv dialektik, som genererar poesi och musikalitet. Kristeva menar också att ”[a]bjektionen är en återuppståndelse som går via (jagets) död”, ”en alkemi som förvandlar dödsdriften till spritt-ning av liv, av ny betydelse”.[123]

Men att avgrunden mellan ideal och realitet (eller mellan framvisad mask och bakomliggande väsen) förgörs innebär samtidigt att gränserna mellan den romantiske satirikern och satirens objekt – tunguserna – suddas ut. Vems subjekt är det egentligen som genomgår en förvandling ute i skogen? I sin strävan att förändra det rådande till att bli mer poetiskt verkar satirikern Atterbom ha projicerat det egna, romantiska diktarsubjektet på sina fiender tunguserna. Vad skiljer egentligen satirikern från satirens måltavla, dem som skulle bekämpas? Här blir satirikern alltså självreflexivt indragen i sin satir, och satiren därmed på ett plan mer radikal. Men samtidigt kortsluts förvandlingen till poesi – för om tunguserna förvandlas till poetiska romantiker, blir ju Atterbom, som deras motsats, tungus. Satirens revolutionära ansats kommer av sig då handlingen återgår till staden och civilisationen. Den blir ett konservativt upprätthållande av ordning.

Karnevalens våld och satirens upprätthållande av ordning

Den gamla teatrala ordningen övergår inte i någon ny, poetisk tillvaro för tunguserna del. Deras *rite de passage* ut i vildmarken får ett snöpligt slut. När de återvänder till civilisationen tillfångatas de av nya skolans representanter. De sätts i bur och forslas fram på en packvagn för att visas upp för en betalande publik, som cirkusdjur.[124] Scenen med de inburade tunguserna utspelas på en ”öppen promenad-plats”.[125] En ”[m]ängd af spatserande Damer och Kavaljerer” – unga romantiker – blir ett slags ny teaterpublik i sitt

[121] Kristeva [1980] 1992, s. 236.
[122] Jfr Kristeva [1980] 1992, s. 38.
[123] Kristeva [1980] 1992, s. 39.
[124] Atterbom [1810] 1992, s. 72.
[125] Ibid.

betraktande av de tjutande, inspärrade djuren/tunguserna. Publiken undrar – med en blandning av fascination och avsmak – ”[h]vad i all verlden” som finns i ”de ofantliga burarne? fogel eller djur”?[126]

Därpå följer den ”Tungusiska Vitterhetens” död och begravning. Sörjande tunguser marscherar med vitterhetens likkista till ”en ofantlig graf”.[127] Det hela framstår som ett slags satiriskt, allegoriskt sorgespel. Och titeln, *Rimmarbandet*, understryker det i grunden tragiska över alltihop. Atterbom har fått den från Schillers tragedi *Die Räuber* (1781) – *Röfvarbandet* i svensk översättning – om rövarna i den böhmiska skogen och deras omöjliga frihet riktar blicken mot tragiken i satiren.[128] Walter Benjamin har beskrivit de tyska, allegoriska sorgespelen som förgänglighetsdramer; de gestaltar historiens ofrånkomliga våld.[129] Eric Santner påpekar, i en kommentar till Benjamins inflytelserika sorgespelsanalys, att det allegoriska är förbundet med ”the rise and fall of empires and orders of meaning, the endless cycle of struggles for hegemony”.[130]Även om *Rimmarbandet* är en skämtsam satir, så finns en grymhet i hur Atterbom objektifierar, burar in och har ihjäl sina företrädare, och ett vemod över detta.

Den tungusiska vitterhetens död följs av en slutscen där ”Poesiens gudinna” träder in på scenen: ”En majestätisk Skönhet, i himmelsblå drägt, purpurröd mantel genomvirkad med stjernor: öfver hjessan tindrar en morgonstjerna, pannan krönes af ett diadém af Smaragder.”[131] Hon deklamerar en högstämd sonett och svänger med sitt svärd inför teaterpubliken. På ett plan är hon alltså ett slags sublim efterträdare till den groteska Sysis. Vinge menar att Atterbom i sin Schillerska syn på satiren ville att den inte enbart skulle vara skrattande och straffande, utan också ge positiva uttryck för det som den kämpade för.[132]

Men det är något som skaver i hur Poesigudinnan framställs. Jämför man med Sysis, vars utseende knappt alls beskrevs – hon förnams istället via ljud och hörselintryck, slamret med grytlock och den gälla rösten – så framstår Poesigudinnan som en påfallande visuell uppenbarelse. Med sin symboltyngda kostym, sin ”majestätiska skönhet”, och sitt höjda svärd känns hon mer som maktdemonstration och en symboltyngd teaterkuliss, än som poesi och musikalitet. Hon deklamerar visserligen en sonett, men den dränks i missnöjt oväsen från teatersalongen: ”Stoj och oreda. Konstdomare i parterren, i högsta raseri, hvissla och stampa.”[133] Det hörs ett ”allmänt larm” och publiken skriker att de inte vill ha någon ”Konst, ingen Poesi”, de vill bara

[126] Atterbom [1810] 1992, s. 74.
[127] Ibid. s. 76, 78.
[128] Vinge uppmärksammar att titeln kommer från Schillers tragedi, men ser inga övriga paralleller med detta verk. Vinge 1992, s. 45, 41.
[129] I *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). Se Benjamin [1928] 2003.
[130] Santner 2006, s. 20.
[131] Atterbom [1810] 1992, s. 78.
[132] Vinge 1992, s. 45, 41.
[133] Atterbom [1810] 1992, s. 80.

behålla sin ”goda Smak”.[134] Den romantiska poesin förverkligas inte i satiren.

Även i Tiecks satir framstår den ”revolution” som mästerkatten i stövlar åstadkommer som högst ambivalent. Efter att karnevalen suddat ut gränserna mellan scen och salong drabbas katten/pjäsen av en förintande självinsikt. I en disputationsscen debatterar man huruvida *Der Gestiefelte Kater* är en bra pjäs, vilket får publiken att förvirrat undra: ”Sjelfva piecen, – den förekommer nu i sjelfva piecen som pies?”.[135] Strohschneider-Kohrs menar att den romantiska ironin blir dekonstruktiv här.[136] Pjäsen dissekerar sig själv, vilket får katten (som nu också är pjäsen *Der Gestiefelte Kater*) att utbrista i en deprimerad Hamletmonolog.[137] Och när han/kattpjäsen sedan driver igenom förändring sker det på ett tomt, desillusionerat vis, och bara uppe på scenen/i sagan.

Han slipper visserligen bli kattskinnsmuff, men för att undslippa den förtryckande logik som reducerade honom till enbart yta (päls), så tvingas han lägga sig till med samma kluvna förhållande mellan fasad och bakomliggande väsen som det system som hotade honom. Med förljuget maktspråk ordnar han så att husse får prinsessan och halva kungariket, och han själv blir adlad minister. Det kan tyckas vara en liberal framgångsdröm som iscensätts, men Tiecks satir är samtidigt en tydlig gliring åt naiv tro på det individualistiska självförverkligandets lycka. Pjäsen slutar, som i *Rimmarbandet*, med publikens ilskna burop. Mästerkatten i stövlar är en skicklig skådespelare, men ingen revolutionär förändringsagent. Han skapar sig själv inom ramen för det rådande, hierarkiska samhällssystemet, och blir på kuppen mycket lik den makt han initialt ville göra uppror mot.

Det finns både i Atterboms och Tiecks satirer en tydlig uppgivenhet inför möjligheten att förändra något. Båda pjäserna liksom suckar att ”ju mer allt förändras, desto mer förblir det sig likt”.[138] I sagan om mästerkatten finns en grannlandsregent, Gesetz, Popanz (alltså lagen, eller normen) som utgör kattens maktfullkomlige motståndare – och dubbelgångare. Denne grymma Lag, eller despotiska norm, har den undanglidande egenskapen att han är evigt föränderlig och kan anta alla möjliga sorters skepnader, ”förvandla sig i alla djur”.[139] Katten söker i sagan upp denne oberäknelige despot, smickrar och beundrar hans förvandlingsförmåga så att han förvandlar sig till en mus, som katten slukar i ett nafs. Men att sluka normen är ju också att införliva den, och därmed upprätthålls rådande ordning.[140] Publiken undrar skeptiskt

---

[134] Ibid.
[135] Tieck [1797] 2001, s. 49–50 / Tieck [1812] 1999, s. 83.
[136] Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 335.
[137] Enligt Immerwahr 1953, s. 56. Jfr Tieck [1797] 2001, s. 50 / Tieck [1812] 1999, s. 83.
[138] Citatet ”plus ça change, plus c’est la même chose” brukar tillskrivas den franske kritikern och författaren Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808–1890).
[139] Tieck [1797] 2001, s. 22 / Tieck [1812] 1999, s. 39.
[140] Tieck [1797] 2001, s. 58 / Tieck [1812] 1999, s. 95–96.

om detta är ett revolutionsstycke; i Livijns översättning viskar någon om ”Robespierrska bilor”. I relationen mellan sagokungens monarki och grannlandets republik går det att läsa in en politisk udd i satiren, en kommentar till franska revolutionen, Robespierres välde och Napoleons framfart i Europa.[141] På ett plan är katten den frie ironikern och trickstern som inte låter inordna sig i några föreskrivna ordningar utan transcenderar alla fiktionsnivåer och hierarkier. Men baksidan av detta ohämmat lekfulla, individualistiska frihetsanspråk är likafullt också en omnipotent tyrann.

Den satiriska ironins revolution är skenbar. Den bygger på polarisering och projicering; satirikern ägnar sig åt att kritiskt negera och avfärda sin motpart. Därmed blir hans eget subjekt övervägande negativt definierat – ”jag är det som ni *inte* är” – ett slags obestämbar motsats. Jessica Benjamin har analyserat hur ett sådant komplementärt sätt att relatera, där jag är subjekt, och den andre objekt (som antingen negeras eller införlivas) bygger på dominans och kontroll.[142] Hon utgår i sitt resonemang från Hegels herre-slav-dialektik, och hans teori om erkännandets paradox:

> This struggle to be recognized by an other, and thus confirm our selves, was shown by Hegel to form the core of relationships of domination. […] [T]he inability to sustain paradox in […] interaction can, and often does, convert the exchange of recognition into domination and submission.[143]

Benjamin diskuterar hur komplementaritetstanken mellan aktivt subjekt och passivt objekt utgör ”a dual unity which can be internalized and reversed”.[144] En sådan dualistisk, hierarkisk dynamik i relaterandet har en tendens att förbli intakt och konstant också då den kastas om. I strävan att etablera sig själv som oberoende och absolut, *måste* jaget erkänna sin motpart som lik sig själv för att i sin tur kunna bli erkänd av denne: ”The need for recognition entails this fundamental paradox: at the very moment of realizing our own independence, we are dependant upon another to recognize it.”[145] Denna ”paradox of recognition”, behovet av erkännande från den andra som gör oss beroende av varandra, leder initialt till maktkamp och kontroll:

> The mutuality that is implied by the concept of recognition is a problem for the subject, whose goal is only to be certain of himself. This absoluteness, the

[141] Edenborg 1999, s. 119–120 påpekar att även om Tieck visserligen själv tonade ned den politiska dimensionen av sin satir så avspeglar den, mot bakgrund av Napoleonkrigen, en desillusionerad syn på revolutionen. Tieck såg det som ”mer poetiskt med ett kungarike än en demokrati”, men han hånar ”både monarkin och republiken” och ”skämtar med alla samhällsgrupper, utom möjligen de enkla bönderna och soldaterna” i sin satir.
[142] Benjamin 1988, s. 7–8, 31–35.
[143] Ibid. s. 12.
[144] Ibid. s. 48.
[145] Ibid. s. 33.

> sense of being one […] is the basis for domination – and the master-slave relationship.[146]

Satiren tar makten över, dominerar, objektifierar och förnekar sin fiende på ett sådant vis som Benjamin beskriver. Dess skarpa ironi pendlar mellan svartvita antingen-eller-extremer. Där finns – som det verkar i förstone – inget utrymme för det paradoxala poetiska. Det är antingen du eller jag, antingen subjekt eller objekt, antingen klassicism eller romantik. Satirens karnevaliska invertering av rådande ordning upprätthåller samma hierarkiska dualism som förut.

Satir brukar också betraktas som en i grunden konservativ genre. Rorty menar att ironikerns förmåga till omformulering av verkligheten inte erbjuder någon progressiv försäkran om ”att rätt ombeskrivning kan göra oss fria”.[147] I *Satire: a critical reintroduction* (1994) beskriver Dustin H. Griffin att satir är en genre som, både i sina revolutionära och konservativa uttryck, ”is oriented toward an ideal in the past”.[148] Han menar att litteraturhistoriens stora satiriker ”are not really interested in fundamental rearrangements, only in minor adjustments”.[149] Satirikern accepterar ”the prevailing structure of society, takes for granted its justification, permanence and general validity”.[150]

Det konservativa, maktupprätthållande draget i Tiecks och Atterboms satirer blir tydligt om man sätter in dem i litteratursatirtraditionen som går tillbaka på Aristofanes. Såväl Tieck som Atterbom fångar upp den komisk-dionysiska andan från Aristofanes. I *Rimmarbandet* finns direkta anspelningar på Aristofanes *Grodorna*: Markall citerar grodornas välkända läte ”Brekex koax”.[151] Heinrich Heine kallade Tieck för en tysk Aristofanes, och mästerkatten i stövlar kan, med sin dubbeltydiga djur-människa-identitet, betraktas som en komisk-dionysisk aktör i traditionen från Aristofanes.[152] Aristofanes *Grodorna* (405 f.Kr.) skildrar hur en komisk Dionysos beger sig ned i underjorden för att avgöra vem av de gamla döda tragöderna som är bäst lämpad att återvända från dödsriket och rädda Aten i en tid av politisk oro och lättviktig teater.

Enligt Ismene Lada-Richards *Initiating Dionysos. Ritual and Theatre in Aristophanes'* Frogs (1999) är *Grodorna* strukturerad som en *rite de passage*.[153] Dionysos reser ned i underjorden, för att i denna övernaturliga gränsvärld ta hjälp av gamla döda tragöder som sedan bidrar till att ge den

[146] Benjamin 1988, s. 33.
[147] Rorty [1989] 1997, s. 108.
[148] Griffin 1994, s. 149.
[149] Ibid. s. 151.
[150] Ibid. s. 152 med hänvisning till Erich Auerbachs beskrivning av Molière.
[151] Atterbom [1810] 1992, s. 54.
[152] Brummack 1979, s. 62 refererar till att Heine kallat Tieck för en tysk Aristofanes eftersom han riktade sin dramatiserade satir mot teaterkonsten själv.
[153] Lada-Richards 1999, s. 9.

samtida teatern ny glans. Lada-Richards poäng är att den komiske Dionysos i *Grodorna* inte kan avskiljas helt från de mytiska och rituella aspekterna som guden också hade i det antika Grekland. Hon skriver:

> For the Dionysus of myth, who operates in defiance of the city's norms, and whose primary function is to demolish and to blur, is inseparable from the Dionysus of civic cults who may even function as an impulse towards civic cohesiveness and order.[154]

Lada-Richards visar hur strävan att kasta en rådande ordning över ända i denna litteratursatiriska tradition egentligen handlar om en reaktionär strävan att upprätthålla ordning. Att den ”*polis*-orienterade” tragöden Aiskylos segrar över Euripides, vars verk i större utsträckning var radikala, ifrågasättande katalysatorer, bekräftar att *Grodorna* skildrar Dionysos insikt om dramatikens kollektiva och bevarande, samhälleliga funktion.[155] Som jag visat ovan går samma initiatoriska, i grunden konservativa *rite de passage*-struktur att se också i *Rimmarbandet*.

När ridån faller över Tiecks saga, informeras teaterpubliken om att i morgon kommer alltsammans upprepas och tas om igen. Detta utlöser allmänt buande och publiken kastar allehanda frukter på scenen.[156] Den avslutande fruktkastningen skulle kunna tolkas som att det är publiken som nu står för kritiken/satiren.[157] Pjäsen formar på så vis en cirkel, den återförs till teatersalongen där scen och publik inverteras och byter plats, men själva scenrampen, gränsen mellan scen och salong, eller fantasi och verklighet, är intakt. Framgångsdrömmarna förverkligas i sagans fantasi, men i teatersalongens verklighet tvingas poeten konstatera att hans projekt inte gick så bra och att de måste upprepa alltsammans i morgon igen. Tieck beskriver också hur hans självreflexiva satir skulle bilda en cirkel där läsaren i slutet har kommit precis så långt, som i början:

> Es ist ein Zirkel […] wo der Leser am Schluß grade eben so weit ist, als am Anfange.
>
> Det är en cirkel [...] där läsaren i slutet har kommit precis så långt, som i början.[158]

Cirkelstrukturen är vanlig i romantiska texter och enligt Garber är den både förbunden med och skild från ironins splittrande effekt. Å ena sidan kan det som ger upphov till cirklandet vara en ironisk, ouppfylld längtan efter det

[154] Lada-Richards 1999, s. 6–7.
[155] Ibid. s. 10.
[156] Tieck [1797] 2001, s. 61 / Tieck [1812] 1999, s. 101.
[157] Etymologiskt härleds ordet satir till det latinska *satura*, vilket betydde ”blandrätt, fruktfat (med allehanda frukt som bragtes gudarna)”. Se Hellquist 1980, uppslagsord ”satir”.
[158] Kreuzer uppmärksammar detta i sitt efterord till *Der Gestiefelte Kater*, se Kreuzer 2001, s. 82. Citatet är hämtat från Tiecks *Phantasus*, se Tieck [1812–1816] 1985, s. 564.

obegränsat oändliga.[159] Å andra sidan är cirkelformen förbunden med helhet, det organiska, kontinuerliga, och på så vis motsatsen till ironins subversiva uppbrytande av cirklar:

> Irony finds its natural antagonist in circles, totalization, seamlessness – modes of enfolding that are, in fact, ways of enforcing confinement. The way of the ironist is therefore necessarily disruptive of all that which holds together and tolerates no outlet from itself.[160]

Med sitt å ena sidan aggressiva upphävande av det rådande och sitt å andra sidan reaktionära bevarande av traditionen, pendlar satiren mellan ensidiga extremer, antingen absolut skillnad eller total identifikatorisk likhet. Den paradoxala dubbelhet som Benjamin beskrev kollapsar; den dualistiska strukturen mellan subjekt och objekt inverteras, och förblir därmed konstant.[161] Paradoxen som den romantiska ironins öppnande av cirklar skulle leda till blir i satiren schematisk reversibilitet och utbytbarhet.[162] Benjamin beskriver hur strävan att revoltera lätt reduceras till den ena sidan av en binär, reversibel dikotomi som upprätthåller makt: ”Thus, in a seemingly unbreakable circle, revolt is always followed by guilt and restoration of authority.”[163]

Brummack liknar den här totalitära cirkelstrukturen i Tiecks satir vid kapitalismen. Han menar att Tieck med sin satir söker kritisera hur växelspelet mellan kommersialiserad litteratur och publik blivit till en dödlig cirkel av evig reproduktion av detsamma: det som produceras utifrån vad publiken vill ha och förväntar sig verkar på publikens medvetande som norm tillbaka, så att varje förnyelse framstår som avvikelse och trycks ned medelst konsumentmakt.[164] Edenborg menar att Tieck målar upp ”en bild av det alienerade samhället, där allt av det isolerade subjektet upplevs som meningslös illusion, där publiken och teaterfolket, ömsesidigt beroende av varandra, är brickor i ett större skådespel som de viljelöst reproducerar; komiken har en tragisk underton”.[165] I förlängningen kan satiren alltså tolkas som att den iscensätter modernitetens upprepningstvång och kapitalismens reifierande makt över individen.

I en Kierkegaard-inspirerad kritik av ironin från 1993 menar den amerikanske författaren David Foster Wallace att ironin är verkningslös som va-

---

[159] Garber diskuterar utifrån E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*, och menar att kapellmästaren Kreisler där står för cirklandet, och katten för ironin. Garber 1988b, s. 200.
[160] Ibid.
[161] Benjamin 1988, s. 35–39.
[162] Med hänvisning till bl a Manfred Frank visade jag i kapitel två hur Schlegels romantiska ironi, som delvis är en vidareutveckling av Fichtes filosofi om det absoluta, självreflexiva egot, också skiljer sig ifrån den just i hur ironin förskjuter tyngdpunkten från subjektet till ett mer paradoxalt och obestämbart, intersubjektivt mellanläge.
[163] Benjamin 1988, s. 6.
[164] Brummack 1979, s. 52.
[165] Edenborg 1999, s. 116.

pen mot hur konsumtionssamhället strukturerar subjektiviteten. Anledningen är att den massmediala, kommersialiserade kulturen i den postmoderna eran har inkorporerat ironin som ett av sina verkningsmedel. ”What began as avantgarde has surged into mass culture”, skriver Foster Wallace, som delar Kierkegaards förståelse av ironin som negativ oändlighet.[166] Det vill säga: bristen på egen, inre essens (hos det ironiska subjektet) leder till att ironikern förstör en ordning bara för att bygga upp den på nytt:

> Victorious rebels, in fact, seem best at using their tough cynical rebel skills to avoid being rebelled against themselves – in other words they just become better tyrants. And make no mistake: irony tyrannizes us.[167]

Hur kan man vara revolutionär när den kommersiella normen är revolution, frågar Foster Wallace, och konstaterar att ”if rulelessness becomes the rule, then protest and change become […] impossible”.[168] Även om Foster Wallaces kritik rör 1990-talets ironiska kultur, uttrycker den en liknande känsla av uppgivenhet inför det revolutionära som går att se också i Tiecks och Atterboms satirer (och som i deras fall kan förklaras historiskt mot bakgrund av Napoleons framfart i Europa). Med sin överlevnadsinriktade ironi gör dessa två romantiska satirer gesten revolution, men bara för att installera sig själva i vad som verkar vara en orubblig maktordning.

Vägen ut: från projicering till självinsikt

Vägen ut ur denna eviga växling mellan kontroll och revolt handlar enligt Benjamin om att undvika ”[the] temptation to merely reverse” för att istället medvetandegöra det problematiska i *”the dualistic structure itself”*.[169] Både Tiecks och Atterboms satirer kan också – just genom att de reproducerar en sådan dualistisk maktväxling, från revolt till kontroll – sägas medvetandegöra att en seger av det slag som gestaltas, sker på bekostnad av jaget som relationellt, eller paradoxalt och poetiskt. Som Benjamin skriver: ”This struggle can result in the realization that if we fully negate the other, that is, if we assume complete control over him and destroy his identity and will, then we have negated ourselves as well.”[170]

---

[166]Parallellerna mellan Foster Wallaces och Kierkegaards kritik av ironin har diskuterats av Allard den Dulk, som uppmärksammar Foster Wallaces åsikt att ”most of the problems of what might be called ’the tyranny of irony’ in today’s West can be explained almost perfectly in terms of Kierkegaard’s distinction between the aesthetic and the ethical life.” den Dulk 2012, s. 325.
[167] Foster Wallace 1993, s. 151.
[168] Ibid.
[169] Benjamin 1988, s. 9.
[170] Ibid. s. 38.

Det finns ingen jublande segeryra över den romantiska poesigudinnans inträde i *Rimmarbandets* slutscen. Scenen visar istället den omnipotenta vinnarens desillusionerade tomhet. Bara genom att upprätthålla det paradoxala, den dubbelhet och ömsesidighet som Benjamin, med hänvisning till D. W. Winnicott, kallar för det tredje, ett slags mellanzon av inre fantasier och yttre verklighet, ”can the subject move beyond the realm of submission and retaliation to a realm of mutual respect”.[171]

Jonathan Swift skriver att ”Satyr, is a sort of Glass, wherein Beholders do generally discover every body’s Face but their own”.[172] Så länge satiren enbart handlar om att peka finger mot den andre, är den ofarlig, enligt Garber, som i anslutning till Swift-citatet formulerar satirens risker på följande vis:

> If the subject comes to see that the image in the glass is an implicating one, that the glass is indeed a mirror, the result is an unstringing of the sinews of his mind, rendering the fool mindless if he has not been so already. [---] Chaos, it is clear, will get through to us somehow, even if we think we are only watching it happen. It is too pervasive to be finally avoided.[173]

Att ägna sig åt satir, vare sig det är som läsare eller författare, är att bana väg för kaos, men detta kaos kan samtidigt bidra till att förgöra hyckleri och falska självbilder, och då kan det bli regenerativt. Just genom att Tiecks och Atterboms satirer reproducerar ett dualistiskt vi-mot-dem-synsätt, och ett konservativt upprätthållande av ordning, kan de också sägas framvisa, och medvetandegöra, hur själva maktordningen slår tillbaka på och drabbar även vinnarna i systemet.

De metafiktiva inslagen, självreflexiviteten i båda verken, öppnar gränserna mellan objekt och subjekt, och tvingar satirikern att inse att den karikatyr han målar av sin motpart säger något också om honom själv. Det satiriska subjektet konstituerar sig självt medelst kritiskt avståndstagande från det rådande. Samtidigt ger han uttryck åt denna kritiska, negativa identitet genom att klä sitt verk, sin satir i just den rådande normens språkdräkt. Och som jag nämnde inledningsvis finns en tydlig medvetenhet hos Atterbom om identiteten, subjektiviteten som språkligt skapad.

Det tvingar satiren att självrannsakande fråga sig: Om jag själv bara är negativt definierad som maktens motsats, och sedan klär mitt verk i fiendens språkdräkt för att ta makten över honom, vad skiljer mig då egentligen från den fiende eller den norm jag initialt ville bekämpa?

Hos både Tieck och Atterbom leder satirens karnevaliska, groteska och abjekta inslag till en mer eller mindre förintande självinsikt: bakom det

---

[171] Benjamin 1988, s. 39. Jag återkommer till Benjamins förståelse av ”det tredje”, mellanzonen, i min läsning av *Lycksalighetens ö* i nästa kapitel.
[172] Citatet är hämtat från Swifts ”Preface” till *The Battle of the Books* [1704]. Jag återger det från Garber 1988b, s. 296.
[173] Garber 1988b, s. 296.

skarpa avståndstagandet döljer sig en (omedveten) identifikation. När katten Hinze inser att han lagt sig till med just det förljugna maktspråk han ville bekämpa flyr han först från scenen, som en skrämd katt, och brister sedan ut i en desillusionerad, självreflexiv Hamletmonolog. I *Rimmarbandet* går det att se hur satiren drabbas av en liknande självreflexiv insikt. Atterbom har ju använt samma paroditeknik som katten använder sig av, han har iklätt sitt verk fiendens språk – och när han drar ut med tunguserna i vildmarkens abjekta gränsland för att slå hål på och göra en narcissistisk, misogyn struktur öppen för poesi – har han samtidigt gjort tungusernas öde förvillande likt det egna, romantiska projektet.

Det går att se hur *Rimmarbandet* mot slutet liksom väjer och blir mer nyanserad och självkritiskt ambivalent. Det tar sig uttryck dels i ett stråk av uppgiven tomhet inför att vara del av historiens ofrånkomliga våld, dels i en försonande, mer självrannsakande strävan att bekämpa själva konflikten, snarare än tunguserna. Kritiken mot dem nyanseras efterhand, särskilt mot Polyhistrio/Leopold. I fältslagsscenen kallas Polyhistrio ”den aktningsvärdaste af våra fiender”.[174] Och Sysis säger om honom att ”han var med snille buren”.[175] Sysis skildras också, som Vinge påtalat, som en respektingivande varelse med stolt hållning: ”Genom den vördnad som […] [tunguserna] visar henne och genom hennes omgivande attribut, orakelspråk och så vidare visar Atterbom att […] hon […] fortfarande har en viss makt […].”[176] Hon räddas också från att bli sönderstucken av en ”förfärlig hop getingar”, vilka enligt Vinge anspelar på romantikerna som kritiker av den akademiska smaken.[177]

Då skådespelarna i disputationsscenen i Tiecks pjäs diskuterar om *Der Gestiefelte Kater* är en bra pjäs, är ett argument som riktas mot pjäsen att teaterpubliken inte är trovärdigt gestaltad. Åskådarna blir förvirrade, naivt omedvetna som de är om att de själva figurerar i pjäsen. *Der Gestiefelte Kater* medvetandegör på så vis, just genom sin rampöverskridande, ironiska dialektik mellan scen och salong, hur en dualistisk struktur eller dikotomisk förståelse av tillvaron – där en är betraktande subjekt och den andra betraktat objekt – leder till en oförmåga att se sin egen roll i det hela. Satiren slutar, både hos Tieck och Atterbom, där den började: på teatern. Sagoideal och verklighet, scen och salong verkar oförenliga. Inget har förändrats. Eller är det verkligen så? Kanske har det ändå det, genom att satiren väcker självinsikt – just genom att den faktiskt medvetandegör det bristfälliga i det tillstånd som framvisas.

---

[174] Atterbom [1810] 1992, s. 70.
[175] Ibid. s. 104.
[176] Vinge 1992, s. 35.
[177] Getingarna är, precis som grodorna, en kör i en av Aristofanes komedier, där de fungerar som ett slags jury. Metaforen användes återkommande i *Polyfems* satirer och kan enligt Vinge ha gett upphov till traditionen att låta getingen vara den kritiska pressgranskningens symbol. Se Vinge 1992, s. 101.

I *Rimmarbandet* syns detta i hur Sysis och Poesigudinnan polariseras mot varandra. Vinge beskriver Sysis som en kontrast till den strålande Poesigudinnan.[178] Och visst är hon det. Men som groteska och sublima uttryck för femininitet är de två gestalterna också dialektiskt förbundna med varandra. I ”Narcissen” splittrades femininiteten i sång och spegel, Echo respektive vattnets nymf. Satirens skarpa avgrund mellan ideal och realitet splittrar kvinnan i å ena sidan en sublim teaterkuliss, Poesigudinnan, som framställs som ett tjusigt, men tomt skal, och å andra sidan en bortträngd grotesk, den sjungande Sysis. Det är den tungusiska grotesken ute i vildmarken som Atterbom försett med sång- och flygförmåga. Grotesken är också, som nämnts, en ambivalent figur, som i sin dubbelhet är förbunden med transformation och förändring.[179] Det groteska är ett gränstillstånd där döden cykliskt hänger samman med liv och pånyttfödelse.[180]

Mary Russo, som skrivit om kvinnliga grotesker ur ett feministiskt perspektiv, bygger vidare på Bachtin och Kristeva, och nyanserar bilden av det kvinnliga groteska som något obehagligt som till varje pris måste avfärdas. Hon ser istället den kvinnliga grotesken som central i identitetsbyggandet för såväl män som kvinnor, nödvändig för progression, förändring och frihet.[181] Via en rad exempel pekar hon också på hur det groteska ofta representeras av just sådana dubbla tvilling- och dubbelgångarkonstitutioner som Sysis och Poesigudinnan tillsammans kan sägas utgöra. Konstellationen med groteska och sublima kvinnliga kompanjoner, eller samarbetspartners i poesi, är återkommande i Atterboms metapoetiska sagodramer. I *Lycksalighetens ö* heter de Anemotis och Nyx, i *Fågel Blå* Sysis och den elaka Drottningen.[182] Här – i sin satiriska form – görs de till en härsklysten teaterkuliss, och en bortträngd, slamrande grotesk. I Russos framställning är den kvinnliga grotesken uttryck för en inre psykisk process, ”an operation through which genders and identites are both constituted and deconstituted”.[183] Grotesken bidrar till att bryta upp det fallogocentriska egots fasad och en schematiskt svartvit förståelse av verkligheten.

I slutscenen har sången brutit igenom, och finns närvarande i den metapoetiska sonett som Poesigudinnan framför. Den säger att bortträngt dunkel behöver medvetandegöras för att musik ska uppstå, och det är den enda del av satiren som Atterbom i efterhand ansåg vara värd att lyfta fram och åter-

[178] Vinge 1992, s. 34.
[179] Bachtin [1965] 1991, s. 34.
[180] Bachtin [1965] 1991, s. 35.
[181] Russo 1994, s. 61.
[182] Vinge 1992, s. 35 påpekar att Sysis-figuren finns ”på många ställen i” Atterboms ”dikter om poesins makt”. Sysis har också associerats med Tiecks dramatik. Vinge refererar till Santessons kommentar att hon hör ”mest av allt hemma i den borgerliga civilisationen omkring 1800 och bör rätteligen placeras i Tiecks konstiga dramatiska familj”.
[183] Russo 1994, s. 238.

publicera. Sonetten trycktes senare om med titeln ”Den sanna polemiken”, men citeras här från ursprungsversionen:[184]

> Det gamla dunklet långsamt åter randas,
> Och konstens tempel röjs ur klarnad dimma;
> Snart skall från eviga kupolen glimma
> Ett ljus, som aldrig mer med mörkret blandas.
> Den ädle, som för Lif och Skönhet andas,
> Med harm ser nattens qvalda spöken stimma;
> Hans öga såras ej af hämndens strimma,
> Som bränner dem, men sjelf med dem förblandas.
> […]
> Det heta löjet ej i härnad tågar;
> Mars banar väg för gyllne Aphrodite.[185]

Vinge sammanfattar sonettens budskap som att satiren måste ha en högre syftning, vara en strid som ”förbereder kärlekens tidsålder”.[186] Sonetten är uppbyggd i upprepade polariseringar, dunkel och gryning, klarhet och dimma, ljus och mörker, men via de upprepade omkastningarna av motsatser är det striden och hämnden som upphävs. Själva den konfliktfyllda dualistiska motsättningen tvingas, genom upprepningar och omkastningar, ge vika för poesin. Det är via den självreflexiva insikten som *Rimmarbandets* satir banar väg för poesi.

[184] Enligt Vinge 1992, s. 79.
[185] Atterbom [1810] 1992, s. 78.
[186] Vinge 1992, s. 28.

5. Tragedins ironi i *Lycksalighetens ö* – upprepningens förnyelse

”[S]chwebt als Elegie in der Mitte”.
Svävar som elegi i mitten.[1]

”Äfven i ironi är en tår.”[2]

”Om översättning är en form, så måste översättlighet vara något som utmärker vissa verk, hör till deras väsen”, skriver Walter Benjamin i sin kända text ”Die Aufgabe des Übersetzers” [Översättarens uppgift] (1923) om hur konstverken förändras med historien.[3] Litteraturens föränderlighet över tid kan också sägas vara temat för *Lycksalighetens ö* (1824, 1827). Det är ett metapoetiskt *läs*drama – en bok i en bok i en bok – om att varje läsare också är en författare, och att läsande och skrivande är två aspekter av samma sak – en form av översättning.

Sagospelet brottas med litteraturens sällsamma förhållande till tid och evighet. Det företar en mödosam, gränsöverskridande strävan att förena oförenliga världar, och i detta vänder det sig till läsaren och ber om hjälp. Halvt vägvisande, halvt demoniskt förföriskt sträcker texten ut sin hand och låter läsaren inträda i rollen som författare – så att han/hon/hen, vacklande mellan olika tolkningsalternativ, får en vän och färdkamrat på tur- och returresan till *Lycksalighetens ö*.

Detta är en mörk historia – kung Astolf flyr från sina jordiska plikter till poesins lycksaliga ö, där han förälskar sig i fantasins Felicia, ”poesins drottning”, och stannar i 300 år, innan han återvänder, som en riddarromantisk tidsresenär och gengångaraktig Don Quijote, till en framtida verklighet. Det finns en kuslighet över den läsakt som iscensätts; sagospelet har lånat drag från E. T. A. Hoffmanns skräckromantiska, metafiktiva noveller som inspire-

[1] *KFSA*, II, s. 204. Utdraget är från den passage i början av Athenäumsfragment 238 som jag citerat tidigare, där Schlegel beskriver hur ironin förändras över genre; den börjar med satirens avgrund mellan ideal och realitet, svävar som elegi i mitten och slutar med idyllens förening av världar.
[2] Almqvist [1835] 1998a, s. 90.
[3] Benjamin [1923] 2010, s. 135.

rade Freud till teorin om det kusliga. Det har motiverat mig att göra en psykoanalytiskt influerad tolkning av verket.

Lycksalighetens ö är ett oidipalt drama à la *Hamlet*. Den feminina Andra (diktens, fantasins gudinna) ges å ena sidan drag av en idealiserad modersfigur, å andra sidan görs hon till en erotiskt lockande, konstgjord docka och siren.[4] Men verket arbetar sig också igenom ett sådant moderskomplex, vilket också påpekats i tidigare forskning.[5]

Den romantiska ironins självreflexiva lekfullhet övergår här i det som leken också är för barnet – allvar. Sagospelet visar hur liv och dikt paradoxalt och ömsesidigt påverkar varandra, och frågar uppmanande: om författaren kunde lösa upp gränsen mellan sin egen och fiktionens värld, hur kan då motsvarande övergångar eller passager öppnas mellan läsarens värld och det lästa?

Jag har i min läsning använt mig av Jessica Benjamins teori om hur leken, iscensättningen av ett oidipalt drama, också är ett sätt att genomskåda de könsroller och makthierarkier som det patriarkala dramat tvingar in oss i. Att via det konstnärliga skapandet se igenom dessa strukturer blir en form av frigörelse ifrån dem.

Historien är uppdelad i fem äventyr och baserad på sagan om prins Adolph och prinsessan Lycksalighet, som Atterbom läste i den svenska folkboken. Folkbokens saga är en fri översättning av Catherine d'Aulnoys (1651–1705) version av historien.[6] Hon hade i sin tur fått den från en äldre sagobok.[7] När Atterbom ger sig i kast med sagan är det alltså som en i raden av flera läsare/författare som före honom läst och nedtecknat sagan, och hans version reflekterar genomgående hur sagan läses, blir till, förnyas och ges vidare i läs/skrivakten. Kärlekshistorien mellan Astolf och Felicia görs till en allegori för läsarens/diktarens möte med dikten – ett möte som sedan fortsätter att upprepas varje gång en ny läsare beger sig i Astolfs fotspår och repeterar resan. Och trots att verket skildrar "poesiens tragedi" och Astolfs öde är mörkt och tragiskt, leder det också till en pånyttfödelse, av såväl verk som läsare, vid varje omläsning.

---

[4] Jag har i inledningen förklarat att den Andra här betecknar den romantiska litteraturens gestaltning av omedvetna och det Absoluta – en inre förnimmelse av annanhet, eller icke-jag i jaget. Min begreppsanvändning skiljer sig alltså från en lacansk distinktion mellan den Andre/andre. I detta kapitel kommer jag dock på ett ställe referera till Lacans spegelstadiet, och där jag explicit går i dialog med Lacan har jag använt hans vokabulär.

[5] Bak 1986, s. 47, 44 har noterat analogier mellan Astolf och Oidipus, respektive Felicia och Iokaste, i sagospelet, och han diskuterar också modersarketypens betydelse i dramat. Se Bak 1987. Persson 1998 menar att modersfamnen hos Atterbom är ambivalent kluven mellan längtan efter förening och dödsrädsla. Se Persson 1998, s. 254.

[6] Madame d'Aulnoys version av sagan återfinns i hennes roman *Histoire d'Hypolite comte de Duglas* (1690). För mer om den franska sagotradition som Catherine d'Aulnoy och Charles Perrault representerar, se Zipes 2006.

[7] Vetterlund har utrett hur sägnen om resan till lycksalighetsriket (som kan relateras till såväl Elysium som Atlantis) traderats genom litteraturhistorien. Se Vetterlund 1921, s. 129–142, Vetterlund 1924, s. 5–25.

Lycksalighetens ö – en forskningsöversikt

Sagospelet är Atterboms mest omskrivna verk. I den äldre litteraturhistoriska forskningen har det ofta tolkats som en uppgörelse med romantisk subjektivism och estetisk verklighetsflykt.[8] Främst har verket satts i förbindelse med Schellings filosofi.[9] Men det är också höjdpunkten på en genomgående metapoetisk strävan i Atterboms författarskap, influerat av Tiecks metafiktiva och ironiska sagodramatik, samt av Shakespeares och Calderóns drömska sagospel, vilket Fredrik Vetterlund uppmärksammat. Han lovordar sagospelet och ser det som jämförbart med Goethes *Faust* och Dantes *Divina Commedia*.[10] Det lästes också länge i skolorna och har spelats som radioteater och bearbetats och tonsatts till opera av Hilding Rosenberg.[11] Dess dröm om ”diktens evigt sommargröna ö” har också fångats upp och anspelats på i Astrid Lindgrens mer folkkära fantasy *Mio, min Mio*.[12]

Sagospelgenrens tragikomiska blandform är förknippad med den romantiska ironin.[13] Det var Atterbom själv som kallade sitt verk för en ”Tragedi öfver […] Poesien”.[14] Men samtidigt skulle det också skildra ”Poesiens historia” – vilket Holger Frykenstedt diskuterat utförligt i sin avhandling från 1951.[15] Det går alltså att se två spår i hur verket har tolkats: dels som en självkritisk uppgörelse med romantisk esteticism, dels som en explicit estetisk, metapoetisk historia, där, som Santesson formulerat det, ”Spiegelung, Filterung, Echo, Ableitung”, präglar gestaltandet.[16] Sagospelet verkar skildra *både* poesins tragedi *och* dess historia, vilket Otto Fischer också visat.[17]

---

[8] J. Paludan menar att Atterbom föregriper Kierkegaards kritik av romantiken ur det religiösas synpunkt. Se Paludan 1900, s. 184–185. Nilsson menar att verkets centrala budskap är den sinnliga poesins underordning visavi religionen. Nilsson [1916] 1964, s. 126–139 samt 266–271. Jfr även Ljunggren 1867.

[9] Nilsson 1916 läser verket mot bakgrund av Schellings och nyplatonismens inflytande på Atterbom, så även Vetterlund 1924. Santesson 1956 påpekar att det finns likheter mellan slutscenen och Solgers tragiska ironibegrepp. Se Santesson 1956, s. 39.

[10] Vetterlund 1924, s. s. 390–403, samt. 53–59. Influenser från Tieck har uppmärksammats också av Ljunggren 1867, s. 4–9.

[11] Rosenbergs opera hade premiär i Stockholm 1945, men en tidig radioversion sändes redan 1929. Operan finns inspelad med Norrlandsoperans symfoniorkester och utgiven av STIM/Svensk musik, 2002. Se Rosenberg 2002.

[12] I *Mio min Mio* 1954 heter fantasilandet ”Gröna Ängars Ö”. Vivi Edström 1992, s. 171–172, skriver om parallellen mellan ”Gröna Ängars Ö” och Atterboms lycksalighetsö.

[13] Henrikson nämner *Lycksalighetens ö* som exempel på ett svenskt verk färgat av Schlegels syn på ironin och ”den shakespearska sagospelstradition som är en viktig bakgrund till romantikens komedi”. Se Henrikson 2004 s. 388.

[14] Benämningen ”poesins tragedi” är Atterboms egen. Se Frykenstedt 1951, s. 23, samt Fischer 1998, s. 23. Om det tragiska i sagospelet, se Fischer 1998, s. 60–66.

[15] Frykenstedt 1951 visar hur verket kan läsas som en poesins historia från antiken till och med romantiken, samt på den stora mängd litterära intertexter som finns i sagospelet. Se Frykenstedt 1951, s. 373–375, 382–384.

[16] Santesson använder tyska här för att visa på närheten till hur de tyska romantikerna ansåg att verkligheten föddes ”på böckernas sidor, kravet på orginalitet förpliktade inte längre”, sagospelets litterära ”lån och reminiscenser äro otaliga”. Se Santesson 1956, s. 42–43.

[17] Se Fischer 1998, s. 23–25, 60–67.

Som ett slags metadikt om dikt kan sagospelet läsas som exempel på den självreflexiva, evigt fortskridande transcendentalpoesi, som Schlegel menade framställer det producerande/processen med produkten, så att verket på en gång är både ”Poesie und Poesie der Poesie”.[18] Bland de läsningar som gjorts från 1980-talet och framåt av *Lycksalighetens ö* och som i större utsträckning intresserat sig för formmässiga aspekter av dramat, finns också flera iakttagelser som antyder hur detta är ett romantisk-ironiskt sagodrama. Roland Lysell, som diskuterar dramatiska och sceniska principer i texten, visar hur blickar och speglar genomsyrar dramaturgin, så att ”texten är […] konstruerad som bakom varandra befintliga skärmar eller vävnader: nya rum öppnas genom att förlåten eller slöjan dras ifrån”.[19]

Lysell menar att Atterbom ”med sina ironier och sitt ständiga citerande” visar på språkets och fantasins gräns, samt att verket frångår författarens uttalade schellingianska, harmonisökande intentioner, i hur det gestaltar fantasins, språkets och människans tragedi.[20] Horace Engdahl, som visserligen tonar ned ironins roll i Atterboms författarskap, menar dock att det i sagospelet finns en ”textens ironi mot Astolf, som […] den i fantasins febertillstånd djupast inneslutne”.[21] I likhet med Lysell noterar även han hur språket hela tiden förskjuts mellan parallella fiktionsnivåer och utsägelseplan hos Atterbom; ”lager på lager av fiktion” inom den övergripande utsägelsen gör att man ”får ett intryck av att gestalter och symboler kan flytta ganska fritt mellan nivåerna, ungefär som om figurer från vita duken kunde stiga ut i en biosalong och slå följe med åskådarna”.[22]

Ulla-Britta Lagerroth har läst verket som en ”teatraliserad romantisk text”, och nämner just Schlegels progressiva universalpoesi som en viktig bakgrund som dramat måste förstås utifrån.[23] Hon visar på textens rika referenser till äldre och samtida teater-, balett- och operaföreställningar, och menar att de skapar en verklighetsdistans; verket utspelas i en fantasivärld målad på fonder och kulisser.[24]

Sagospelet verkar alltså vara konstruerat som ett slags *mise en abyme*-artad labyrint, med drag av pastischerande maskerad. *Mise en abyme* är en beteckning på den ask-i-ask-teknik genom vilken litterära verk självreferentiellt återspeglar sig själva, och därmed så att säga tematiserar berättandet av

[18] *KFSA*, II, s. 204, nr. 238.
[19] Lysell 1982, s. 33.
[20] Lysell 1982, s. 29 skriver: ”Det förefaller mig snarare som om Atterbom mot sina egna avsikter skrev ett drama som i väsentliga drag *förkastar* den harmonilära som så ofta kommer till uttryck i hans föreläsningar, brev och uppsatser. [---] Ingenting i texten tyder enligt min mening på att saligheten skulle övervinna lycksaligheten.” Jfr även Lysell 1983, s. 202–203.
[21] Engdahl 1986, s. 147.
[22] Ibid. s. 130–131, citat s. 140, 137.
[23] Lagerroth 1989, s. 2–3.
[24] Ibid. s. 2–24. Se även Lagerroth 2000, s. 54.

berättelsen.[25] Strukturen är jämförbar med Schlegels beskrivning av ironins spiralrörelse som den oändlighetsloop som uppstår då spegeln speglar spegeln som speglar spegeln.[26] Denna inbyggda upprepning gör att verket, samtidigt som det berättar sagan om lycksalighetsön, också förmedlar berättelsen om berättandet av sagan, vilket sammanfaller med läsningen av verket.

Krzysztof Bak gör en religionsfenomenologisk läsning av *Lycksalighetens ö*. Med hjälp av filosofen och religionshistorikern Mircea Eliades teori om initiationsriter ser han verket som ett initiationsdrama skildrande en övergång från ett profant tillstånd till ett religiöst, en schellingiansk lärodikt och tragedi som gestaltar konflikten mellan människans frihet och försynen.[27] Ödet i Atterboms tragedi är ”egoiteten”, och tragedin skildrar hur individen slits mellan nödvändighet och frihet, kämpar med sitt öde/ego och försonas med sin idé.[28] Detta gestaltas i en både cirkulär och utvecklingslinjär process, enligt Bak, som menar att verket förlöper på två plan, ett subjektivt och ett objektivt.[29] Baks tolkning av dramat som en övergång från ett profant till religiöst tillstånd kan relateras till ironin som en väg från det estetiska till det etiska, vilket jag återkommer till.

Otto Fischer knyter an till Frykenstedts tolkning av dramat som en poesins historia, men överger dennes kronologiska utvecklingslinje till förmån för en dialektisk historieförståelse. Med utgångspunkt i semiotisk teori om tecken och betecknat visar han hur poesins historia i Atterboms verk är förknippad med den teckenproblematik som uttrycks i dialektiken mellan symbol och allegori. Den antika konstens symbol ersätts av den kristna allegorin, och genom pendlingen mellan allegori och symbol uppstår den poesins historia som sagospelet formar. I spänningen mellan symbolisk och allegorisk konst, mellan tecken och betecknat, uppstår en oförenlighet som både är drivkraften i poesins historia och grunden för den ”tecknets tragedi” som Fischer läser sagospelet som.[30]

Gunilla Hermansson bygger i sin tolkning vidare på Fischers iakttagelse av en dialektik i verket. Hon noterar att Lycksalighetens ö – då den på slutet upplöser sig själv som plats, för att istället återuppstå profetiskt som dikt – formar en ”cirkelbevægelse” där äventyret biter sig själv i svansen, och är dömt att upprepas vid varje återberättande.[31] Lycksalighetens ö ”handler i

---

[25] *Mise en abyme*-termen är fransk och betyder ordagrant ”placerad i avgrunden”. Den kommer ursprungligen från heraldiken, där den syftar på sådana vapensköldar i vilka en liten kopia av vapenskölden syns infälld. Som konst- och litteraturteoretiskt begrepp lanserades det av André Gide. *Mise en abyme*s förekommer hos bl a Cervantes, Shakespeare, Goethe, Jean Paul och Almqvist. Se Bo G Jansson 1996, s. 94–97 samt Hutcheon 1980, s. 53–56.
[26] Athenäumsfragment 116, *KFSA*, II, s. 182–183.
[27] Bak 1987, ssk. s. 198–233.
[28] Bak diskuterar det tragiska i *Lycksalighetens ö*, förutom i avhandlingen från 1987, också i en tidigare, separat uppsats, se Bak 1986, s. 38–58.
[29] Se Bak 1987, s. 46ff, 204–205.
[30] Fischer 1998.
[31] Hermansson 2010, s. 99.

lige så høj grad om læsning og fortolkning som om poetisk skabelse", menar hon, och påpekar att "[e]n sådan […] spiralbevægelse omkring Idealet eller det himmelske" som verket formar "skulle man kunne kalde romantisk-ironisk".[32] Hon väljer dock att fördjupa sig i hur dramat gestaltar "idealismens grundlæggende cirkelbevægelse mellem polerne enhed og difference, evigt og tidsligt, himmelsk og jordisk" och noterar att där finns två olika cirkelparadigm i dramat: en sluten, "alt for klaustrofobisk, selvtilstrækkelig cirkel" och en mer harmoniskt dynamisk.[33]

En sorge- och skrivprocess: *Lycksalighetens ö* med Jessica Benjamin

Trots att sagospelet alltså redan är förhållandevis utforskat, har ingen tidigare intresserat sig för hur det reflekterar över sin tillblivelseprocess i enlighet med Schlegels krav på att det romantisk-ironiska verket ska framställa "das Produzierende mit dem Produkt".[34] Jag har därför valt att läsa dramat kronologiskt, och sökt hur de ironiska, metafiktiva inslagen självreflexivt iscensätter skapandet av verket. Min tanke är att det processuella, alltså sagospelet som process, då framträder. Lacoue-Labarthe och Nancy beskriver det romantiska verkets auto-produktion av sig självt som "the becoming-artist of the work" och det romantiska, ironiska subjektet som "man as the work of art creating itself".[35] Atterbom har dubbelexponerat sagan med ett melankoliskt psykes brottning med sorg under en skriv- och läsprocess.

Som nämndes i inledningskapitlet har Atterboms modernitet, hans psykologiska insiktsfullhet och förmåga att litterärt gestalta det moderna subjektets kris uppmärksammats av flera forskare och författare.[36] Gunnar Qvarnström skriver 1968 att Atterboms "människokunskap, hans psykologi" är "nära släkt […] med vår tids djuppsykologiska människosyn sådan den […] utvecklades av Sigmund Freud och av hans adepter långt in i vår samtid".[37] Just *Lycksalighetens ö* framhålls av Qvarnström som "överraskande modern i sin skildring av det psykiska livet, eller annorlunda uttryckt: i sin psykologiska tematik".[38]

[32] Hermansson 2010, s. 111, 99.
[33] Dessa är förbundna med kärlekens "to forskellige ansigter" (den erotiska (vällustigt lycksaliga) respektive den religiöst konnoterade föräldrakärleken) samt med poesins janusansikte av både förstenande avbildning och sång. Hermansson 2010, s. 108, 117–118.
[34] *KFSA*, II, s. 204.
[35] Lacoue-Labarthe och Nancy [1978] 1988, s. 77f.
[36] Vetterlund 1896; Qvarnström 1968; Johnson 1979; Lysell 1983.
[37] Qvarnström 1968, s. 17.
[38] Ibid. Qvarnström fördjupar sig dock sedan främst i hur dramat förhåller sig till mesmerismen. Se Qvarnström 1968, s. 17, 21–27.

Dialektiken mellan fantasi och verklighet i sagospelet gör att verket kan läsas som ett delvis inre drama. Jag har valt att tolka huvudpersonen Astolfs metapoetiska konflikt mellan sin verkliga, jordiska tillvaro och den ideala fantasi-ön med hjälp av Jessica Benjamins teori om hur mellanmänskligt relaterande alltid består av en blandning av fantasi och verklighet, och hur vi skapar oss själva i lekens ”intermediära gränsland”.[39]

Då framstår *Lycksalighetens ö* som en historia om att bearbeta moderskomplex och att sörja förlorade, förnekade sidor av sig själv – men det är också en berättelse om att via skrivandet, och i relation till ett läsande du, bearbeta sorg och förlust. Läst som en sådan sorge- (och skriv-) process kan tragedin sägas ta vid där satiren slutade – den tar tag i, och bearbetar, ambivalensen gentemot det kvinnliga.

Den oidipala modellen legitimerar, som Benjamin påpekar, en heterosexuell, patriarkal struktur, som med sitt värderande av den faderliga principen reducerar det moderliga till en ”arkaisk, idealiserad fantasm”.[40] Men Benjamin vänder sig mot att ur feministisk synpunkt därför avfärda, eller helt bortse från, denna i kulturen djupt rotade struktur.[41] Istället är det myten som denna struktur genererar, om utopisk perfektion, och bilden av den goda modern (utan separation eller kastration) som måste utmanas – inte genom att försvara den patriarkala funktionen och heterosexualiteten, men genom att fånga den verkliga ambivalensen i den ursprungliga modersrelationen.[42] Det gör Atterboms drama. Genom att erkänna och bearbeta dissonanser och komplexitet i modersrelationen, och genom att använda sig av ironi och teaterlek, luckrar sagospelet upp och kastar om könsbundna, heterosexistiska subjekts- och objektspolariteter, så att en frigörelse sker från den patriarkala tragedi som samtidigt på ett plan också reproduceras.

I företalet till andra delen av sagospelet återger Atterbom ett citat från Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, där poetens blick under skapandet beskrivs som ett svävande mellan världar:

> The poet's eye, in a fine frenzy rolling

[39] Benjamin talar om intrapsykiskt och intersubjektivt relaterande, där det förra är fantasins identifikatoriska kärlek, i vilken den andra görs till identifikations-/projektionsobjekt, medan den intersubjektiva dimensionen istället kännetecknas av ett erkännande av den andra som ett oberoende, från oss skilt subjekt. Benjamins poäng är att dessa två ej står i opposition till varandra, utan är komplementära. I sin beskrivning av lek bygger Benjamin på D. W. Winnicott. Se Benjamin 1995, s. 6–8, 39–45.

[40] Benjamin 1995, s. 99.

[41] Benjamin 1995, s. 98: ”In fact, to bypass oedipal history […] is to create an imaginary 'realm of the senses, outside of all history and form' […]. The point is therefore not to counter repudiation with rescue – to imagine a mother free of, prior to, the oedipal structure – *but to 'see through' that structure like a translucent layer*.” Min kursiv.

[42] Benjamin 1995, s. 98–99: ”We may then demystify the ostensibly undifferentiated perfection – omnipotence as oneness – of the preoidipal maternal dyad as an idealized apperance produced by the Oedipal discourse. [---] The effort to demystify the maternal relationship reveals its double-sidedness: a complex struggle of destruction and recognition […].”

> Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven,
> And as imagination bodies forth
> The forms of things unknown, the poet's penn
> Turns them to shapes and gives to airy nothings
> A local habitation and a name.[43]

Blickens pendling mellan ideal och verklighet återkommer då Felicia, som drömt profetiskt om Astolf, beskriver hur han i drömmen visat sig för henne, i skepnad av fågel Fenix:

> Ett par af ögon, svarta, klara, kloka;
> Af öfverjordiskt uttryck, slog han ömsom
> Till himlen opp, och ömsom ned till mig […].[44]

Fenixfågelns och den shakespearska poetblicken formar en cirklande, integrerande rörelse som motsvarar sagospelets dialektiska struktur, och som också kan liknas vid ironins progressiva spiralrörelse.[45] Denna form reflekterar verkets tillblivelseprocess, och låter därmed läsaren så att säga gå i diktarens fotspår, och följa hur verket blir till, samtidigt som det läses. De metafiktiva inslagen, ironins dialektik, öppnar verket ut mot läsaren och gör denne till medskapare.

Fenomenet har beskrivits av Linda Hutcheon på följande vis: ”As the novelist actualizes the world of his imagination through words, so the reader – from those same words – manufactures in reverse a literary universe that is as much his creation as it is the novelist's.”[46] Astolf har en dubbel roll av att vara den i verket inskrivne diktarciceronen/läsaren, samtidigt som han också är sagohjälten i verket-i-vardande. Lysell menar att han har en ”position som 'outsider'” i dramat, och på så vis är han en gränsöverskridare.[47]

Men inte bara han, utan snart sagt alla figurer i dramat intar, på olika vis, diktarens/läsarens konstbetraktande roll i relation till det diktverk som är i vardande. Ideligen drar sagospelet uppmärksamheten till sin egen status som fiktion – tolkningsakten görs till ett slags urscen. Verket blir till varje gång det blir tolkat – genom att cirkla kring denna tilldragelse vetter det självreferentiellt mot oändligheten. Den läsande-skrivande människan, och livet, offras, förstenas och ”blir till bild” av processen, men omvänt väcks bilden

[43] Shakespeare, A *Midsummer Night's Dream*, akt 5, scen 1. Citerat från Atterbom 1827, s. viii.
[44] Atterbom 1824, s. 195.
[45] Frykenstedt, som redogör för fågel Fenix kulturhistoriskt skiftande symbolik menar att motivet hos Atterbom gestaltar hur dikten förvandlas till gudomlig vishet. Frykenstedt 1951, s. 151–158, ssk. 154 och 156. Fågeln – med sin eviga pånyttfödelse – står för diktens dröm om mänskligt liv via läsakten. Campbell 1968 har relaterat fågel Fenix till ironins medierande förmåga mellan liv och ande, eftersom de båda är mellanlägen ”where the spiritual and the earthly, metaphysical and moral planes intersect”. Se Campbell 1968, s. 332.
[46] Hutcheon 1980, s. 27.
[47] Lysell 1982, s. 32, Lysell 1983, s. 208.

till liv, så att diktens Felicia – sagospelets kvinnliga jag – till sist framstår som den allra mest levande, komplext mänskliga i hur hon älskar, lider och försonas med sitt öde.[48]

Skrivandets dialektik: ned i gruvan, upp i luften

Det första äventyret, ”Luftresan”, skildrar Astolfs resa från hemlandet ”i Nordpolens grannskap” till Felicias sydländskt sommargröna dikt-ö, och kan tolkas som det läsande psykets väg in i fantasin på vägen mot pånyttfött, manifesterat diktverk.[49] Utgångspunkten är ett mentalt djupfryst, depressivt tillstånd i den hyperboréiska, isiga verkligheten, där Astolf under en jakt gått vilse i en karg och ”vinterlig skogstrakt” (I, s. 1), över vilken ”himlen står, liksom en mördare, / I blodig skrud, betraktande sitt offer” (I, s. 11). Ouppnåeliga ideal har mördat verkligheten, gjort den till ett förfruset lik – ett slags kuslig staty. Här finns från början både frusen splittring mellan ideal och verklighet, och samtidigt osäkerhet på vad som egentligen är konstgjort och dött, och vad som är levande verkligt. Ur den ambivalenskonflikten tar Astolfs färd, och skapandet av sagospelet, fart.

Å ena sidan uppfattar Astolf/det läsande psyket hur sång, drömmar och ruset från stigande champagnebubblor och ljumma vårvindar drar iväg med honom på en luftresa upp genom himlarymderna. Å andra sidan har äventyret en skuggsida; en gruvas dunkla mörker drar ned honom i de själsliga djupen och inre avgrundsvalven, där han går vilse och blir bergtagen.[50] Genom pendlandet mellan dessa två nivåer uppstår en dialektik i verket, en sorts kreativ spänning mellan medvetet och omedvetet, jämförbar med ironins dialektik mellan (själv)skapande och förintande.

Grant Stirling har visat hur metafiktiva texter ofta neurotiskt och narcissistiskt splittrar sin historia ”into a good-object and a bad-object: […] ’the narrative of certainty’” respektive ”’the narrative of doubt’”, vilket motsvarar en splittring i ideal och aggression.[51] Den ena, goda versionen ”is counterbalanced by the opposing bad part-object that aggressively attacks the first narrative”.[52] Stirling ser denna splittring i verkstrukturen som en

[48] ”Ha! förbytt från lif till bild” yttras av skulpturkonstens nymf Niobe, då hon märker att Astolf inte längre lever, utan är död. Atterbom 1827, s. 427.
[49] Atterbom 1824, s. 1. I fortsättningen av detta kapitel hänvisas till Atterbom 1824, *Lycksalighetens ö*, I respektive Atterbom 1827, *Lycksalighetens ö*, II, löpande i text som I respektive II.
[50] Bak 1987 beskriver Astolfs färd som en ”coincidentia oppositorum” av himmelsfärd och descension ned i ”skuggornas rike”. Se Bak 1987, s. 66–67 och 72–73.
[51] Stirling 2000, s. 90.
[52] Ibid. s. 91.

kompensation för brist och förlust, det är en textstruktur som uttrycker sorg på samma vis som Freud beskriver melankolin.[53]

Freud visar i ”Sorg och melankoli” (1917) hur melankolikerns och den sörjande människans dilemma bottnar i en ambivalenskonflikt. Bindningen vid ett oåtkomligt eller förlorat kärleksobjekt är motstridig. Den är kluven mellan å ena sidan regression till idealisering och identifikation, å andra sidan aggression.[54] Den konflikten återfinns i sagospelet, och kan också relateras till ironins dialektik av skapande och förintande. Melankolins kognitiva dissonans blir ur det perspektivet drivkraften som spinner fram dramat.

Idealiseringen, den luftburna dimensionen av resan in i fantasin, introduceras av den kringresande diktaren Florio, som med sin poesi och sitt sydländska blomsternamn bryter mot den rådande, isiga normen. Han sjunger om ljumma vindar och porlande vårkällor och ger uttryck för en annan hetta och rörligare ombytlighet: ”Livet är en rätt som snart förlorar / All smak, om ej det starkt och flitigt kryddas; / Den bästa kryddans namn är: *byta om*.” (I, s. 4). Vinterns fastfrusna dikotomier ger vika för vårens mjuka övergång mellan världar. För Astolfs del sker det dock initialt i svartvitt tvära kast. Vilse i snöskogen önskar han sig svartkonstnärens förmåga att frammana en sådan flodvåg av känslor att den dränker hela verkligheten:

> O! gåfves det en trolldom;
> Som dränkte all vår nakna verklighet
> Så djupt i drömbilds-verldens ocean,
> Att ingen brygga nådde från vår jord
> Till diktens evigt sommargröna ö […]. (I, s. 39)

Astolfs längtan att frigöra sig och dikten från verkligheten har tolkats som ett uttryck av självupptagen romantisk världsfrånvändhet. Ljunggren kallar passagen för ”Astolfs dunkla längtan”, Fischer ser den som ”ett radikalt avvisande av varje samband mellan dikt och verklighet” och Hermansson talar om en aggressiv obryddhet inför omvärlden.[55] Scenen kan jämföras med Kierkegaards karakterisering av den romantiske ironikern (efter Fichte) som negativt fri, eftersom han helt och hållet avvisar verkligheten.[56] Men det är också uttryck för en bedrövad människas uppgivna önskan att få slippa livet och begrava sig i fantasin. Freud beskriver melankoli som just en ”förlust av intresse för omvärlden”, där den melankoliska människan är bunden vid ett

[53] ”[A] position of melancholia that directly corresponds to the models of melancholia outlined by Freud”. Stirling 2000, s. 91.
[54] Freud [1917] 1997, s. 10.
[55] Ljunggren 1867, s. 23. Fischer 1998, s. 82. Hermansson 2010 menar att versen är aggressivt exkluderande och klingar av Hyperions obryddhet inför den omgivande världen. Hermansson 2010, s. 105.
[56] Kierkegaard [1841] 1994, s. 276: ”I Ironien er Subjectet negativt frit; thi den Virkelighed, der skal give det inhold, er der ikke, det er frit fra den Bundethed, i hvilken den givne Virkelighed holder Subjectet, men det er negativ frit og som saadant svævende, fordi der Intet er, der holder det.”

idealiserat, onåbart eller förlorat kärleksobjekt. Förnuftets och den yttre omgivningens krav på att släppa taget om detta omöjliga väcker en sådan inre opposition hos den sörjande att denne ”tar avstånd från verkligheten och håller fast vid objektet” i en ”hallucinatorisk önskepsykos”.[57] Svartkonsten som Astolf ber om följs också av en för intervädret anmärkningsvärd väderleksförändring; ”Mörker, storm, häftig åska och slagregn” (I, s. 40), som hade han diktarens magiska förmåga att omvandla sin önskepsykos till verk(lighet).

Jaktsällskapet, som Astolf förirrat sig ifrån, oroar sig samtidigt för att han gått ned sig i ”den gamla grufvan” som ”re’n har sväljt så många rof”, och ”i försåt / Mot sina offer gapar”(I, s. 32). Vilse i ovädersmörkret får Astolf syn på ett svagt ljus som han följer, tills det framför honom uppenbaras en ”[b]rant bergshöjd; öfverst, i en […] klippmassa […] en rymlig, hvälfvd Grotta”, upplyst ”af lyktgubbar, som sväfva omkring” (I, s. 42). Inne i Vindarnas grotta möter han ”Vindarnes Moder”, Anemotis, ett av alla de övernaturliga, kvinnliga väsen som Atterbom befolkat fantasins och poesins matriarkat med. [58] Hon är klädd i en ”svart, fotsid kofta, med ett eldrödt hufvudkläde” och ”spinner […] på en rock, hvars hjul snurrar omkring med en häftigt susande fart, och från tenen flyga gnistor och hagelkorn” (I, s. 42). De på varandra följande beskrivningarna av gruva, himlarymd, grotta – alla olika former av mörker med inslag av glödande ljus – gör att det efterhand blir svårt att skilja upp från ned för Astolf/läsaren.

Omkastningarna av gruvschakt och himlarymd blir gränsutsuddande; formen motsvarar den ovan nämnda poetblickens cirklande rörelse mellan himmelskt och jordiskt ur vilken diktarfantasin spinner fram sitt verk.[59] Detta, för Atterbom mycket typiska, stildrag har av Engdahl beskrivits som att den ”lyriska fortspinningen” tar ”kraft genom förskjutning från en ordning till en annan”, samtidigt som ”de olika fantasizoner, som texten på detta sätt kommer att röra sig igenom, är intill förväxling lika: samma kolorit, samma atmosfär, samma belysning, samma art av rekvisita”.[60] Alltså en förändring, som inte är någon verklig förändring, utan egentligen mer av ett avstannande. Och visst, på ett plan blir Astolf bergtagen och fixerad av sin längtan. Det snurrande hjulet på Anemotis spinnrock blir en bild för denna labyrintiska vindling, som Astolf – som den i verket inskrivne läsa-

[57] Freud [1917] 1997, s. 4–5.
[58] Vinge 1992 s. 35 menar att ”Anemotis […] har en påtaglig likhet med […] Sysis” som förekommer i *Rimmarbandet* och *Fågel Blå*. Precis som i *Rimmarbandet* har Atterbom alltså könat dikotomin mellan verklighet och fiktion genom att befolka verkligheten med karikerat manliga, rationella typer medan fantasins rike är en moderlig domän. Bak 1987, s. 61 kallar Anemotis för en ”Tellus Mater-figur”.
[59] Den underjordiska dimensionen av Astolfs resa är förbunden med alkemi. Bak 1987, s. 74 uppmärksammar att Atterbom i en recension av H. Järtas tidskrift *Odalmannen* menar ”att ’det äkta guldet’ bara kan finnas i ’poesins djupaste, endast för få tillgängliga grufwa’”.
[60] Engdahl 1986, s. 134.

ren/diktaren – nu är på väg att dras in i, för att själv bli alltmer mytomspunnen.

Samtidigt är det också just via denna dialektiska upprepningsform som det efterhand framträder en rörelse och uppväckt tidsmedvetenhet i dramat, som gör att det både genomdriver och öppnar sig för förändring. Hermansson beskriver sagospelet som en svindlande ”spiralbevægelse” av ”cirkler og spejlinger”.[61] I *Différence et répétition* (1968) kallar Gilles Deleuze upprepningen – så som den framställs hos Kierkegaard och Nietzsche – för en framtidens filosofi.[62] Repetitionen hör enligt Deleuze till humorn och ironin; den visar att inget någonsin är identiskt, att upprepning alltid medför skillnad och undantag från regeln.[63] Upprepningen är ironins form för förändring, och den gestaltas i sagospelets cirklande, fortskridande form. Handwerk skriver om upprepningens funktion i Novalis *Heinrich von Ofterdingen*: ”The function of this repetition […] is to break down the coherence of self-identity and to demonstrate the already existing elements of intersubjectivity.”[64]

Exemplen på gruvor i den romantiska litteraturen är många, och motivet är förbundet med litteraturens eviga nedstigande i, och uppvändande ifrån, underjorden – så som det förekommer i allt från *Odyssén* och *Aeneiden* till Dantes komedi och diktning om Orfeus och Eurydike i dödsriket.[65] Gail Newman, som diskuterar gruvmotivet hos Novalis, ser det som en allegori för tolkningsprocessen. Vägen ner i gruvan motsvarar protagonistens väg till att bli diktare, ”the story of interpretive mining” är ”the story of the self-constitution of the subject”, som Newman skriver.[66] Gruvan blir en bild för psykets nedre regioner – ett moderligt konnoterat omedvetet – som diktaren Astolf måste integrera i sitt skapande.[67]

Ur jägarnas perspektiv framstår detta som hotfullt; de uppfattar gruvan som ett uppslukande moderligt gap för poeten att regrediera i.[68] Nere i berggrunden ägnar sig gnomer åt metallsmide. I sagospelet har Atterbom använt färgsymbolik och bildspråk från alkemins område, som för att illustrera det

---

[61] Hermansson 2010, s. 99.

[62] ”Each […] in his own way, makes repetition not only a power peculiar to language and thought, a superior pathos and pathology, but also the fundamental category of a philosophy of the future.” Deleuze [1968] 1994, s. 6.

[63] ”Repetition belongs to humour and irony; it is by nature transgression or exception, always revealing a singularity opposed to the particulars subsumed under laws, a universal opposed to the generalities which gives rise to laws.” Deleuze [1968] 1994, s. 1, 6.

[64] Handwerk 1985, s. 65.

[65] Ziolkowski 1990, som studerat gruvan som litterärt motiv i tysk romantik, menar att den är ”a mine of the soul” förbunden med sexualitet, historia, religion, och ”the Romantic fascination with the theme of Orpheus”. Ziolkowski 1990, s. 28.

[66] Newman 1997, s. 106, 107.

[67] Gold 1990, s. 133 har, i en analys av Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun* (1819), visat hur det romantiska gruvmotivet är förbundet med det omedvetnas roll i skapandet.

[68] Sjöholm 1996 diskuterar hur det romantiska omedvetna görs till något hotfullt, ”den drift och det dödsmedvetande som måste tvingas bort och som kvinnan påminner om”. Sjöholm 1996, s. 24. Lysell 1983, s. 197 noterar att det finns ” ett regressivt begär till *modersgestalten*” i det atterbomska, lyriska begäret.

riskabelt maktfullkomliga i strävan att via diktandet söka förädla det materiella (jordiska) och därmed kontrollera det feminina Absoluta.[69] Hos Anemotis visar Astolf metafiktiv medvetenhet om att han skriver in sig i en lång och kuslig tradition av unga människor som före honom blivit bergtagna i mötet med konsten:

> Det timar, att en yngling eller mö […] blir lockad
> Till dem, som bo i berg […];
> Och mången stannade för alltid qvar. (I, s. 46)

Ett välkänt sådant exempel på romantisk gruvskildring med bergtagen ungdom är Hoffmanns skräcknovell *Die Bergwerke zu Falun* (1819), där sjömannen Elis Fröbom blir besatt av en destruktiv dödsdrift och petrifieras i berget i Falu koppargruva.[70] Paralleller finns mellan Elis Fröbom och Astolf, bägge blir förstenat förevigade av sina försök att via skapandet nå det Absoluta. Astolfs benägenhet att gå ned sig i gruvor skylls på att han är feminin. Det prosaiska jaktsällskapet talar om hur han nattetid setts gå ”drömmande och suckande omkring, / En mjältsjuk flicka lik, som önskar giftas”. (I, s. 26) När Florio invänder: ”Tänk, om han vill det?” så menar jägarna att han ”har ej sinne för Mor Evas döttrar”. (I, s. 26)

I tidigare kapitel har jag nämnt att historikern David Tjeder lyft fram Atterbom som representant för ”the androgynous poetic hero”, samt att Susan Wolfson modifierat bilden av romantiken som en epok präglad av stelt särartstänkande om kön – hon lyfter fram Byrons ”cross-dressing as gender critique” och Keats ”gender phantasmagoria” som exempel på poetiska, könsöverskridande män, ”unsure of the borders between masculine and feminine”.[71] Wolfson ställer frågan: ”What was the fate of literature in the formation and profession of manly character?” och svarar att 1829 kunde en kritiker tidstypiskt skriva om poesin som feminin, och ”its ’essentially and intensely feminine’ character”.[72]

I sagospelet ställs tidens linjära gång i den patriarkala verkligheten mot poesins evigt cykliska matriarkat. Tiden genuskodas därmed, och görs till ett slags begränsande fadersfigur. I *The Gender of Modernity* (1995) beskriver Rita Felski hur 1800-talsskildringar av moderniteten ofta sammanför linjär

[69] Bak 1987 s. 74 har diskuterat den poesins alkemi som Atterbom gestaltar i sagospelet. Alkemi var förhållandevis vanligt som litterärt motiv under romantiken, och användes ofta för att gestalta hur medvetet och omedvetet integreras i skapandet. Se Qvarnström 1968; Ziolkowski 2015.

[70] Novellen bygger på legenden om Fet-Mats, gruvdrängen som förolyckades i ett ras i Falu koppargruva 1677 och hittades först 1719, då onaturligt välbevarad och uppsvälld av kopparvitriolen i gruvan. Kroppen kunde identifieras av den åldrade fästmön till Fet-Mats, Margareta Olsdotter. I Hoffmans metafiktiva tolkning av historien heter Fet-Mats Elis Fröbom. För mer om Fet-Mats samt Hoffmanns behandling av motivet, se Jansson 2010.

[71] Tjeder 2003, s. 148. Tjeder stödjer sig på Holmquists forskning (2000), som jag refererade till i kapitel tre. Wolfson 2006, s. xviii.

[72] Jfr tidigare resonemang i kapitel tre. Här citerat från Wolfson 2006, s. 29.

tid, progression och modernitet med det manliga subjektet, medan det kvinnliga ställs utanför som det eviga, icke-moderna.[73] Resan in i diktens rike blir därför för Astolf – precis som för många andra romantiska protagonister i liknande utvecklingshistorier – en regressiv resa till ”moderns land, där alla klockor har stannat”.[74]

På kuppen blir han själv alltmer feminin. Anemotis tar den skägglöse under hakan och säger ”du är liknöjd du, för vackra jungfrur, ty du ser sjelf ut, såsom en af dem” (I, s. 49–50). Detta framstår dock inte som problematiskt; när hon noterat Astolfs kvinnliga uppsyn tillägger hon sakligt: ”Nå, nå, Herr Prins [...] Det var / Ju ingenting att rodna för. *De* bry sig / I alla fall om *dig*” (I, s. 50). På ett plan har Astolf här försetts med drag som påminner om Byrons könsväxlande hjälte Don Juan, och dennes dubbla status av att vara både-och; ”slight and slim, / Blushing and beardless; and yet ne’ertheless / […] There lurked a Man beneath the Spirit’s dress”.[75] Men det öppnar också för att läsa dramat som en historia om hur den mjältsjuka ”flickan” Astolf får en fantastisk väninna.

I en uppsats som diskuterar metafiktionen och psykologin i Hoffmanns berömda novell *Der Sandmann* (1816), menar Friedrich Kittler att den feminina modersidentifikationen hos protagonisten Nathanael där är ett uttryck för ett omvänt Oidipuskomplex, förenat med alkemin som metafor för skönlitterärt skapande.[76] Det underliggande traumat för Nathanael är minnet av hur pappan och Coppelius (Sandmannen) hade ägnat sig åt alkemi – det vill

[73] Felski 1995, s. 18: ”By being positioned outside the dehumanizing structures of the capitalist economy as well as the rigourous demands of public life, women became a symbol of nonalienated, and hence nonmodern, identity.”

[74] Newman 1997 tar upp att romantiska utvecklingshistorier ofta skildrar hur den unge manlige protagonisten istället för att etablera sig i faderns sfär av ”psychological autonomy and intrumental rationality” gör en omvänd resa ”to the mother’s homeland […] which is associated with […] dream, fantasy, and erotic dissolution”. Se Newman 1997, s. 51. Citatet ovan kommer från Nina Björk, som i ett Felski-influerat resonemang visar hur modernitetens genuskodning av tiden som manlig gör kvinnan och ’det kvinnliga’ till antingen ett löfte eller hot: ”Som löfte […] en representant för det som har gått förlorat i vår moderna värld […]. [---] Som hot […] en siren som förföriskt sjunger den arbetande mannen tillbaka till moderns land, där alla klockor har stannat.” Björk 1999, s. 11–12.

[75] Byron [1823–1824] 1986, Canto IX.47, s. 423.

[76] Kittler utgår från Freuds analys att den konstgjorda dockan Olimpia i novellen (en metafor för diktarens feminina avbild i konsten) uttrycker modersidentifikation och ambivalens gentemot fadern i ett omvänt, homosexualiserat oidipuskomplex. Kittler 1977, s. 147. Men som Benjamin 1995 påpekar är uppfattningen att ”the homosexual positions reflect a simple ’inversion’ of the heterosexual” en förenkling, och frågan är snarare vilket utrymme som finns i traditionell psykoanalys för kärlek som inte bygger på komplementaritet, d.v.s. ”a love that does not mean identifying with the position of opposite sex to the partner”. Benjamin 1995, s. 64, 67. Kittlers Hoffmann-analys belyser dock en struktur som går att se också i Atterboms sagospel, där det hyperboréiska/patriarkala perspektivet ställer identifikatorisk kärlek i motsättning till objektskärleken.

säga åt att skapa liv på konstgjord väg, utan kvinna inblandad – vilket blir en metafor för det litterära skapandet.[77]

Lycksalighetens ö gör på ett liknande vis det med gruvan sammanhörande alkemi-temat till ett slags kuslig skuggsida av skapandet. Alkemin blir ett uttryck för en fåfäng vilja att införliva och ha makt över det Absoluta – eller den feminina Andra – som ges drag av en idealiserad, överväldigande modersfigur.[78] Astolfs färd via gruvan – det moderligt konnoterade omedvetna – visar hur han som diktare i en patriarkal kultur måste övervinna rädslor, aggressioner och sorg som lurar i det med modern förknippade omedvetna.[79]

Som Newman påpekar, angående alkemins sökande efter guldets absoluta mening i *Heinrich von Ofterdingen*: ”The dynamic that is the Romantic self is lost if all mystery is erased, yet that self must constantly strive toward an unreachable – and, paradoxically, undesirable – goal of total comprehension.”[80] Precis som, med en psykoanalytisk term, ”självet” aldrig kan nås och greppas helt, så länge det är levande och kreativt, så är ett poetiskt verk aldrig slutgiltigt tolkat och uttömt på mening så länge nya läsare tillkommer och fortsätter att läsa det som levande litteratur. Det evigt levande i konsten är därför (precis som självet) utom diktarens kontroll, och vägen till att skapa besjälad, levande konst är istället förenad med kontrollförlust för diktaren, som måste öppna sig inför, och i skapandet erkänna, den feminina Andra som ett oberoende subjekt.

Det patriarkala jaktsällskapet uttrycker misogyn, rasistisk och homofob motvilja inför Astolfs utforskande av sina feminina sidor. De skyller hans avvikande, konstnärliga framtoning på att han är frukten av sin mors otrohetsaffär med konsten: ”Den nittonåriga Apollo-bilden, / […] Man skulle tro, att ej han vore infödd. / Har ej hans mor, tilläfventyrs, försett sig / På någon vacker tafla, eller fånge?” (I, s. 11–12) Att han sägs vara sprungen ur moderns otrohetsaffär med konsten gör hans feminina, konstnärliga läggning till ett skambelagt hot gentemot fadern och den patriarkala traditionen.

Det etablerar också en parallell mellan barnafödande och skapande av konst, som uppmärksammar Astolfs dubbla status av att vara frukten av en

---

[77] Kittler 1977, s. 165, skriver: ”Als Hersteller von Individuen, die Porträts ohne Modelle sind, tritt der Erzähler an die Stelle des Sandmanns, der Kinder wie Automaten produziert, ohne einer Frau zu bedürfen.”

[78] Det kusliga/tabubelagda i alkemi-temat finns antytt genom hela dramat, dels i grottan där det förekommer alkemiska elementarandar (I, s. 68–69), i Niobe-scenens skräck inför de förstelnade staty-barnen, då Felicias moder Nyx drar in med sitt mörker (II, s. 169, 170) samt i det fjärde äventyret då det sägs att Astolf verkar lyda under ”Döds-drottningen *Förvandling*”, hon som ”i sitt diadem den sten förvarar / Som af de Vise fåfängt söks på jorden” (II, s. 381).

[79] Erich Neumann, som diskuterat moderskomplex i Mozarts *Trollflöjten*, menar att i en patriarkal kultur, som gjort det omedvetna, instinktiva till kvinnligt, som det negativa, hotfullt feminina, måste diktaren övervinna sin rädsla för sin femininitet, eftersom det konstnärliga skapandet uppstår just ur spänningen mellan medvetet och omedvetet. Neumann [1953] 1994, s. 123–127.

[80] Newman 1997, s. 107.

tolkningsakt, alltså både levande människa och konst. Det stundande mötet mellan Astolf och Felicia på poesi-ön blir till en upprepning av en liknande förening mellan liv och konst som skett i det förflutna.

Kerstin Munck påpekar i sin bok *Att föda text. En studie i Hélène Cixous författarskap* (2004) att metaforen ”skriva/föda” är utpräglat metafiktiv och mycket gammal.[81] De förekommer både i Bibeln, i Platons *Symposion* och hos Ovidius, och som Ernst Robert Curtius visar i *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) får den ett uppsving under renässansen, bland annat hos författare som Shakespeare och Cervantes.[82] Under romantiken blir den populär som en del av epokens vurm för det feminina.[83]

Med stöd hos Susan Stanford Friedman och Claudia Lindén menar Munck att skriva/föda-metaforen, som ytligt sett kan verka ge kvinnor tillträde till skrivandets sfär, tvärtom är en del av patriarkal tradition, där manliga författare och filosofer approprierat kvinnlighet och havandeskap, samtidigt som splittringen mellan kropp och själ som analogin ger sken av att överbrygga, upprätthålls.[84]

Skriva/föda-motivet återkommer verket igenom, och i upprepningen av bilden anas förskjutningar som illustrerar diktarens övervunna, melankoliska fixering vid det gamla idealet och det nya verk som istället efterhand blir till och återuppväcks via skriv- och tolkningsprocessen. Motivets sorgset, tvivelfyllda skuggsida återfinns i Niobe-scenens förstelnade, döda staty-barn; dess ännu slumrande, oväckta tillstånd gestaltas med det sovande barn som vilar vid Nyx sida i det tredje äventyret. I sitt uppväckta, förnyade tillstånd manifesteras motivet dels på ett jordiskt plan, i modern Malvinas sång till sitt barn (som också blir diktarens sång till sitt verk, och verkets bön till läsaren), dels på en himmelsk nivå, i Felicias möte med Barnet i slutscenen.[85]

Föda/skriva-motivet är också förbundet med Astolfs och Felicias kärlekshistoria och med en sexualisering av läsakten. Hutcheon menar att ”the erotic, or sexual metaphor” är ett sätt som metafiktiva diktverk uppmärksammar läsarens roll i tolkningsprocessen på: ”Only by forcing the act of reading to become one of imaginative possession, analogous in degree of involvement and active participation to the sexual act, can literature bring itself to life.”[86] Erotiseringen av läsakten och barnet som bild för det förnyade verk som blir till vid varje läsning utgör en metafiktiv paradox i sagospe-

[81] Munck 2004, s. 57: ”Det grekiska ordet *poíesis*, ’diktning’, har som grundbetydelse ’skapelse’, ’något frambringat’. Födelsemetaforen vetter så tydligt mot grundbetydelsen i *poíesis* (födande frambringar ju liv), att den därmed kan förknippas med allt möjligt annat skapande […].”

[82] Se Munck 2004, s. 59–61 med hänvisning till Curtius [1948] 1963, s. 131–134.

[83] Som Stanford Friedman 1989, s. 85 påpekat: ”The Romantic period’s embrace of […] the feminine – transformed the birth metaphor into something positive.” Munck 2004, s. 66.

[84] Munck 2004, s. 61, 63 med hänvisning till Stanford Friedman 1989, s. 75–76 samt Lindén 1999, s. 156.

[85] Jag återkommer till dessa scener nedan.

[86] Hutcheon 1988, s. 85–86.

let; å ena sidan sluter det självreferentiellt verket i ett slags sorgset inåtvänd, autoerotiserad *mise en abyme*. [87] Å andra sidan öppnar det verket för att nå bortom sig självt, i den pånyttfödelse som sker i mötet med varje ny, framtida läsare.[88] Denna paradox av slutet och öppet kan jämföras med de två cirkelparadigm som Hermansson uppmärksammat i verket och som hon förbinder med å ena sidan erotisk, vällustig kärlek, och å andra sidan en religiöst konnoterad föräldrakärlek.[89]

Västanvinden Zephyr anländer till Vindarnas grotta och berättar för Astolf om Felicia och hennes ö. Rusig av champagnen och den exotiska mat som Anemotis serverat undrar Astolf förvirrat om denna kvinna, som han tidigare bara drömt om, verkligen finns på riktigt, varpå Zephyr svarar: ”Hvad du om *dikt* och *verklighet* mig sport, / Jag ej så noga just förstår […].” (I, s. 63) Fischer påpekar att ”gränsen mellan liv och dikt har suddats ut” här, och att Zephyr är oförmögen att uppfatta ”någon skillnad mellan dröm och verklighet, berättelse och händelse”.[90] Zephyr står för ironins lekfullt svävande rörelse från ett fiktionsplan till ett annat, dess förmåga att drömskt och diffust blanda samman dikt och verklighet.

Bo G. Jansson kallar fenomenet hyperillusion: ”Hyperillusion och hyperverklighet uppstår när språk och värld fullständigt sammanblandas eller när mediet, representationen, språket, berättandet, kopian eller bilden framstår som verkligheten själv eller själva verkligheten.”[91] Självreflexiviteten som präglar samtalet mellan Zephyr och Astolf är samtidigt, som Fischer påpekar, ”en ironisk och fiktionsförstörande kommentar enligt modellen av en ’permanent parabas’ i romantisk litteratur”.[92] Zephyrs metafiktiva ironi är, för att låna Janssons ord, ”ett tveeggat svärd på en och samma gång dels försvagande och dels förstärkande illusionen av verklighet”.[93]

Obehindrat som Hermes rör sig Zephyr mellan världar.[94] Likt Puck i *En Midsommarnattsdröm* blir han katalysatorn i det kärleksdrama mellan liv och litteratur som är på väg att utspelas, och han hör till en lång litterär tradition av ironiska kumpaner som flankerar en idealistiskt strävande hjälte. Neumann påpekar att Papageno i Mozarts *Trollflöjten* ”plays the Sancho Panza-like Mephisto to Tamino’s Faust-Don Quixote character”. Han menar att de tillsammans illustrerar ”Mozart’s superior irony” där ”the lower and

[87] Munck 2004, s. 58 menar att motivet är ett typiskt exempel på *mise en abyme*.
[88] Hutcheon 1988, s. 7 talar om metafiktionens paradox: ”The text’s own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.”
[89] Hermansson 2010, s. 117–118.
[90] Fischer 1998, s. 83, 84.
[91] Jansson 1996, s. s. 27.
[92] Fischer 1998, s. 85. Fischer tonar dock ned sin iakttagelse och menar att sådan romantisk ironi spelar en underordnad roll i Atterboms estetik, vilket jag ej håller med om.
[93] Jansson 1996, s. 18.
[94] Vetterlund 1921, s. 134–136 påpekar att paralleller finns mellan Zephyr och vindguden Aiolos, men att Zephyr snarast är en vårvind och mild förnyare. I Apuleius Amor och Psykesaga är det också Zephyr som för Psyke till Amor.

primitive side of human nature thus always retains its rights alongside the ritual solemnity and the invocation of the 'ideal human'".[95]

På Zephyrs vingar rör sig Astolf upp i det blå, men den vingprydde vännen har samtidigt förmågan att bryta av med skämt och ta ned Astolf på jorden, då hans fantasier blir alltför högtflygande.[96] Det finns samtidigt en antydd dubbelgångartematik mellan Zephyr och Astolf: Anemotis anmärker att Astolf liknar Zephyr, och Fischer pekar på hur Zephyr utvecklas i dramat från att initialt avfärda skrivkonsten som "kråkfots-rasp" till att slutligen bli en skribent vars inskrift performativt visar hur "själva skrivakten innebär […] ett erkännande av tidens dimension".[97] Förhållandet mellan Zephyr och Astolf säger något om den roll som Astolf i sin tur intar visavi sagospelets läsare. Hermansson noterar att Zephyr kallar Astolf för sin docka – en utbytbar figur han dragit med in i litteraturens värld för att diktens invånare ska ha något att leka med.[98] Den halvt förledande, halvt välmenande vägvisar- och författarroll som Zephyr på så vis intar i förhållande till Astolf, kan Astolf alltså sägas överta, i förhållande till läsaren av sagospelet.

Ensam kvar i verkligheten, utan möjlighet att följa med på resan, står Astolfs trolovade, Svanhvit, och blickar ut på snön utanför fönstret. Hon sjunger sorgset varnande – likt den övergivna Echo i "Narcissen" är hon den försmådda kvinnan, eller förnekade kroppen, patriarkalt berövad alla andra möjligheter än att gråta, i passiv väntan på en man vars fixering vid idealen utestängt henne helt. Inför isrosorna på andra sidan fönsterglaset blir hon samtidigt en bedrövad läsarinna, en variant på motivet från *Blommorna*, där den kvinnliga läsaren skulle få diktarpsyket att slå ut i blom:

> Isblomman glittrar stolt på fönsterrutan!
> Kort är violens, kort är sippans vår;
> Isblomstrens räcker mycket längre. Kallt
> Det sköna måste vara, liksom de,
> För att af ljuset låna *prakten* blott,
> Ej värman – Lifvets hetta löste annars
> De fasta, frostigt blanka perlor snart
> I tårar opp; och tårar – de förrinna! (I, s. 119)

Det Astolf upplevde som töväder, lekfullt milda västanvindar, och mousserande bubblor på väg upp mot skyn, är, ur Svanhvits instängda perspektiv, rimfrost och stela frostpärlor, helt i avsaknad av livets värme. Hon andas på

[95] Neumann [1953] 1994, s. 139.
[96] Engdahl 1986, s. 147 kommenterar att Zephyrs "ironier är hänsynsfulla som en intelligent tjänares i en klassisk komedi, där herrskapsfolkets passionerade yra måste kompenseras av domestikens verklighetssinne".
[97] Bak 1987, s. 31; Fischer 1998, s. 165.
[98] Hermansson 2010, s. 115: "Astolf […] bliver Zephyrs dukke, et gudernes legetøj." Med hänvisning till den passage i sagospelet då Zephyr reagerar på Astolfs motströvighet (som läsare) genom att överväga: "Månn en annan docka / Bör skaffas hit, istället för den gamla?" (II, s. 57)

rutan och ber: ”[B]lif genomskinlig granna Astolf-blomma” (I, s. 119), som hade hon svårt att tolka och förstå honom. Gesten visar att hon objektifierar honom; fönsterrutan blir en skarpt avskiljande gräns mellan dikt och liv, och konstverket Astolf en skön, men frostig bild, död och onåbar för läsarinnans varma tårar, som vittnar om hur livet rinner bort.

Vatten porlar genom hela dramat. Förutom fallande tårar och frost finns konstnärligt anordnade springbrunnar, havets oändliga horisont, spegelblanka ytor och vågor som slår och dör bort.[99] Vattenmotivet används för att gestalta tidens gång och processen då den mänskliga känslan omvandlas till dikt. Skillnaden och släktskapet mellan iskall rimfrost och varma tårar antyder hur konstens passion måste vara beräknande kall i hur den fryser tiden, livet och den levande människans subjektiva känsla. Anders Olsson har noterat att Novalis använder vatten som metafor för just ”tiden som rörelse och som förstelning”, en förvandling som också definierar ”växlingen mellan subjekt och objekt: ’Allt objekt […] är något som *runnit* – och subjektet är något flytande’”.[100]

I vattnets föränderliga substans anas sagospelets centrala konflikt mellan ödesbundet eviga ideal och den möjlighet till förändring och förnyelse som det subjektiva, förgängligt korta livet rymmer. Svanhvit-läsarinnans sorg över hur ogenomträngligt avskurna konstens förfrusna objekt är från hennes levande, subjektiva tårar återkommer sagospelet igenom, som ett upprepat eko i de olika sånger som avlutar varje äventyr. Men i takt med att Astolf och Felicia – liv och dikt – berör och förändrar varandra, så ändras också relationen mellan diktens stela evighet och livets rörliga förgänglighet, och därmed också tonfallet i dessa avslutande sånger, till mer försonad samklang.[101]

Initialt finns dock inga tårar i poesins värld. På Felicias ö har vattnet en nedkylande, bevarande funktion. Stilfullt arrangerade trädgårdsfontäner, med vatten från ungdomens källa, syftar till att kontrollera och behärska livets glöd. Felicias tärnor sjunger:

> Svalkande droppar! Då fallen, o fallen
> Rikt på den glöd, som i hjertat blef tänd;
> Tills hvarje nerf, lik en sträng af metallen

[99] I Nilssons nyplatonska tolkning är vattnet ”trånadens element” hos Atterbom, symboliserande ”materiens längtan” efter det gudomliga. Se Nilsson [1916] 1964, s. 272.
[100] Olsson 1990, s. 162. Novalis-citatet lyder i original: ”Alles Object […] ist ein *Geronnenes* – und das Subject ein Flüssiges”, med hänvisning hos Olsson till *Das Allgemeine Brouillon*, Nr. 900. *Werke*, Bd. 2, s. 682.
[101] I andra äventyret motsvaras Svanhvits sång av poesiöns försmådda näktergal, som sjunger om hur ”våg som ej förunne, låge stel och död” (I, s. 342). I det tredje står Zephyr på diktöns strand och gnolar på en ironisk visa som dock skänker en strimma hopp åt vemodstemat (II, s. 195). I fjärde äventyret hörs den döda Svanhvits förlåtelse: ”Hur kan din älskling glömma dig?” (II, s. 385–386), och det sista äventyret avslutas med stjärnornas kör till Felicia om att ”Kärleken och Smärtan, / Barn af samma hus, / Föra trogna hjärtan / Hem till samma ljus.” (II, s. 452–453)

Åter för lifvet blir ljudande spänd! (I, s. 143)

Astolf drar in med ”livets förtärande eld” – sexualitet och dödlighet – i denna avmätta konstvärld, där allt är spegelblank yta och förevigad perfektion. Trots Felicias försök att stävja elden, blir han en förändringsagent som ger liv och rörelse till poesin. Han övertar därmed den roll som poesin, och Florio, hade i verklighetens frusna snölandskap; att få en alltför stel, rigid tillvaro att omvandlas till något annat.[102]

Svanhvit och Felicia är tecknade som varandras motpoler; den ena blond och jungfrulig, den andra exotiskt mörk och förförisk. Motpolsstrukturen i hur de framställs är en oidipal kliché, motsvarande triangeldramat i ”Narcissen”, där vattenspegelns sköna nymf konkurrerar med den osynliga Echo – ”lifvets varma röst” – om diktarens gunst. Astolfs projicerade begärskomplex står i konflikt med den verkliga kärleken; han åtrår kvinnan som ett idealiserat fantasiobjekt (Felicia) men avvisar henne som verkligt subjekt med röst och agens (Svanhvit). Men *Lycksalighetens ö* arbetar sig igenom denna ambivalenskonflikt och antingen-eller-syn på kvinnan och femininiteten. Den blir en patriarkal struktur att frigöra sig ifrån, ett slags teatermask, som verket – via sin simultana sorge- och skrivprocess – lösgör och tar av. Via ironins upprepade omkastningar av värden integreras de könade subjekts-objekts-dikotomier som upprättats mellan fantasi och verklighet, så att sagospelets inåtvänt slutna cirklar efterhand öppnas ut mot läsaren, och låter en mer jämlik och dynamisk kärlek höras.

Ön som spegelstadium och estetisk lekdrift

”Morgonens första solsken gjuter sig” i det andra äventyret över Felicias trädgårdspark där konstens nymfer Cäcilia, Lucinda, Niobe, Ervina, Naidion, Theano och Laura, som representerar varsin konstart, sjunger om doftande rosor och drillande fåglar. Här möter Astolf musorna; ön är ett slags flickskola, vars invånare kan jämföras med de olika blomstren i *Blommorna*.[103] Felicia sjunger om blommor och bin och en evig sötma utan slut (I, s. 174, 177); allt är sällhet och skönhet i ett sådant överflöd att idyllen ganska snart tycks fadd och konstgjord.[104]

Astolf tappar dock fattningen av all prakt. Hans reaktion liknar ett drogrus; allt är mer intensivt än vad han är van vid, ”himlen mer blå”, ”jorden

[102] Att Astolf fungerar som katalysator påpekas av Fischer 1998, s. 96 samt Hermansson 2010, s. 18.
[103] Ervina (I, s. 130) räknar upp hur de har getts olika redskap som symboler för den konstart de representerar. Laura har en griffel och representerar litteraturen, Ervina ett vinkelmått (arkitektur), Cäcilia en harpa (musik), Niobe en mejsel (skulptur), Lucinda en pensel (målarkonsten), Theano en mask (teaterkonsten) och Naidion en tamburin (dans).
[104] Den kan få en att tänka på Hieronymos Bosch paradismålning.

mer grön", och samtidigt märkligt likt barndomens björkar på ängen hemmavid (I, s. 159–160), vilket får honom att misstänka att detta är ett gränsland där dröm och verklighet inte så lätt kan skiljas åt.[105]

Déjà vu-upplevelsen i hans möte med poesins fantasivärld understryker att detta är en upprepning av något som redan skett i det förflutna – tiden upphävs och relativiseras alltså genom ett slags iterativitet.[106] Innan Astolf och Felicia möts har de också drömt profetiskt om varandra. Newman pekar på hur drömmen placerar subjektet på skärningslinjen mellan medvetet och omedvetet: genom att drömma, och sedan tolka drömmen, rör sig det poetiska subjektet in i en rymd, där själva mellanläget mellan dröm och vaka blir utrymme för tolkning och berättande.[107]

Astolfs och Felicias inledande samtal rör språk och interpretation. Deras förälskelse skildrar hur människans/Astolfs receptiva tolkningsförmåga omvandlas till verbal, skapande förmåga medan diktens/Felicias speglande makt och kontrollbehov efterhand övergår i mänsklig sorg och kärleksfull självuppoffring. Först har de två svårt att förstå varandra. Hon är ett språkligt väsen – beläst och välformulerad – men dålig på att tolka kroppsspråk och känslouttryck. Han är mänskligt känslosam, men sämre på att formulera sig.[108] Hon har enbart läst om kärleken, förstått att det finns människor som "*lefva* det, / Som vi blott *sjunga* om" (I, s. 182).[109] I brist på erfarenhet av män, misstar hon Astolf för fågel Fenix (I, s. 210–211); han är det mänskliga liv som går under, och återuppstår, vid varje omläsning av sagospelet. Utom sig av undertryckt begär, oförmögen att ge uttryck åt de starka känslor som mötet med litteraturen väcker i honom, slår han vanmäktigt upp händerna mot skyn, vilket hon feltolkar som att fågeln Fenix tänker flyga iväg: "Flyg icke bort! Ser du, jag *kan* ju ej / Än veta rätt, hur man med Dig bör umgås." (I, s. 215)

Astolfs språk utvecklas dock och blir alltmer måleriskt, ju mer förälskad han blir. "Gör mig, som du, så skön, så spegelskär" (I, s. 237), ber han Feli-

[105] "[S]of jag? gör jag det ännu, kanske, […] [O]m annars här / En skillnad finns emellan sömn och vaka." (I, s. 164)

[106] Engdahl 2002, s. xix–xx har kommenterat att passagen visar hur "allt han [Astolf] ser är en återerinring av ett tidigare liv".

[107] Se Newman 1997, s. 53–69, citat s. 56. I Astolfs dröm om Felicia är hon en föränderlig "underblomma […] Ett mellanting af törnros och af solros" (I, s. 80), vars symboltyngda gestaltskiftningar blir drivkraften i den förändringsprocess som Astolf är på väg att genomgå i mötet med dikten. I Felicias motsvarande dröm om Astolf är han, som den mänskliga läsaren, Fågeln Fenix.

[108] Innan han börjar tala ber han att himlen ska gjuta "all den honing, som ett mensklig språk / Kan äga, på min läpp och på min tunga" (I, s. 205) och det är svårigheten att hitta de rätta orden, han inriktar sig på: "Hvad språk, hvad uttryck fanns i min förmåga / För lågan, ständigt mera full och tänd? [---] Förstod hon väl min tjusning och min tystnad?" (I, s. 235, 237)

[109] Hermansson uppmärksammar hur kärleken på ön är något Felicia och nymferna bara diktat och läst om. Förlästa på kärlekslitteratur är de precis lika skyldiga som Astolf till att vilja göra verklighet av denna fantasi, och lika mycket offer som han inför litteraturens oanade verkningar. Se Hermansson 2010, s. 111.

cia, och försöker sublimera sitt känslosvall till musik: ”liksom sträng vid sträng, till samljud slagen, / Hvar sena skalf, hvar ådra spratt betagen” (I, s. 236). Hon i sin tur kallar Astolf för sitt ”Jag, som sig i skugga gömt” (I, s. 238). Litteraturen förför sin läsare, gör läsaren mer poetisk, lik dikten själv. Samtidigt är läsaren diktens skuggjag, och bidrar med det mörker och det liv som tidigare uppoffrats av dikten.[110] Det går inte, som Hermansson noterar, att säga vem som förför vem, och vem som skapar vem här.[111] Kärleksparet på ön möts i den ”fantastiske virkelighed eller den virkelige fantasi”, där abstrakt och konkret mening sätts i gungning, och atmosfären laddas med en oavgjord status av att vara både allegorisk och bokstavlig.[112] Därmed understryks ömsesidigheten i tolkningsprocessen; paret på ön – sagan och dess läsare – är i färd med att ömsesidigt försöka förstå varandra.

Men längtan att förstå och relatera rymmer också våld, i subjektets strävan att internalisera och inkorporera ”the puzzling symbol into itself, to make it a part of its own reality”, som Newman skriver.[113] Lysell har iakttagit att spegeln fungerar som en viktig, strukturerande princip i *Lycksalighetens ö* och att det finns en ”grundläggande narcissism” på ön, där blickens logik råder och dramaturgen är ”det ständigt seende ögat”.[114]

Astolfs och Felicias, livets och litteraturens kärlek börjar som en speglande förening där de blir alltmer symbiotiskt lika. Ur dansens avstannande virvlar förenas de i en växelsång där de flätar samman sina jag genom att upprepa det sista som den andra just sjungit, ”Du var min aning och jag var ditt minne” (I, s. 239). Sångens struktur illustrerar tendensen att sammanfogas och uppgå i den andra. Dialogen stagnerar, sången utplånar all skillnad dem emellan och ebbar ut i total samstämmighet; de stelnar i ”en lång omfamning” och uttalar den Faustlika repliken ”dröj qvar, odödligt genomlågad, / O stund, af alla själar efterfrågad” (I, s. 243). Fischer beskriver deras förening som ”[e]tt återställande av identiteten […] ett sorts upphävande av motsättningen mellan jag och icke-jag”.[115]

Psykologiskt är det alltså ett regressivt återvändande till ursprunglig symbios som sker, ”a narcissistic unity with a mother-substitute” för att använda Newmans formulering.[116] På så vis kan den symbiotiska kärleksföreningen på ön tolkas både som sorgens regressiva, identifikatoriska fastklamrande vid ett ursprungligt moders/kärleksobjekt som gått förlorat, och som den

[110] Newman 1997 tolkar kärlekshistorien i *Heinrich von Ofterdingen* – mellan Heinrich och Mathilde – på ett liknande vis; kärleken transformerar ”receptive capacities into poetic productivity”. Newman 1997, s. 117.
[111] Hermansson 2010, s. 114.
[112] Ibid. s. 112, 110.
[113] Newman 1997, s. 66.
[114] Lysell 1982, s. 35 samt även Lysell 1983, s. 211.
[115] Fischer 1998, s. 118.
[116] Newman 1997, s. 134.

självskapande riktningen – *Selbstschöpfung* – i ironins dialektik.[117] Poesiöns lager-på-lager av fiktionsnivåer (drömmar, sånger, skeenden) blir en oändlig räcka speglar för Astolf, bland vilka han, likt en oerfaren litteraturläsare, går vilse, och förirrar sig in emot Felicias sovgemak.

Hennes innersta rum är täckta av yrselframkallande spegelväggar, liknande spegelsalen i Versailles, eller Lustiga Husets vindlande korridorer.[118] Astolf/läsaren tycker sig se den åtrådda överallt i dessa: ”Mig hon, blott hon i tusen bilder skänks” (I, s. 282), men ansikte mot ansikte får han inte se på henne, utan just ”såsom i en spegel”, reflekterad i ”den gentemot ingången stående väggspegeln” (I, s. 320).[119] Här blir han Orfeus i dödsriket, diktaren som inte får se direkt på den döda som han kommit för att hämta, och via skrivandet levandegöra och förverkliga.

Mängden speglar gör att lycksalighetsön kan associeras till Jacques Lacans begrepp spegelstadiet: den preoidipala period i barnets personlighetsutveckling då jaget speglar sig i, och konstituerar sig själv som ett enhetligt subjekt genom att identifiera sig med en idealiserad andre.[120] Enligt Benjamin är fantasins ideala, identifikatoriska symbios, där den andre görs till identifikations-/projektionsobjekt för våra inre, psykiska komplex, besläktad med Lacans spegelstadium, fasen då inget gap ännu öppnats mellan betecknande och betecknat, subjekt och värld.[121] Spegelstadiet är alltså en naiv tro på sann, fullständig representation, där relationen mellan tecken och beteck-

---

[117] Benjamin 1995, s. 66 beskriver hur ”the fantasy love object comes to compensate for narcissistic loss” i den oidipala fasens ”mourning for what one will never *be*”. Den identifikatoriska sidan av kärleken, ”the boy’s inability to face the loss entailed in not being the mother” får ofta svårare, mer djupgående och kulturellt genomträngande följder än den klassiska oidipala frustrationen ”of not having mother”, och här kan ”cross-sex identification” och ”narcissistic aspiration to bisexual completeness”, fungera som ”a source of creativity” i bearbetningen av denna sorg/förlust. Benjamin 1995, s. 69.

[118] ”Från golf till tak kristallbeklädda, / Dess väggar delas af, liksom i speglar” (I, s. 284) Vilket återspeglar sagospelets konstruktion, som jag nämnt ovan att Hermansson karakteriserar ”som en svimlende opsætning af cirkler og spejlinger". Hermansson 2010, s. 99.

[119] Efter den välkända passagen i Bibeln, Första Korinthierbrevet 13:12: ”Ännu ser vi en gåtfull spegelbild; då skall vi se ansikte mot ansikte. Ännu är min kunskap begränsad; då skall den bli fullständig som Guds kunskap om mig.”

[120] Lacans begrepp *l’autre* brukar översättas ”den andre” och åsyftar den imaginära andre, alltså motsvarande vad jag genomgående talat om som den Andra i avhandlingen. Här, då jag går i dialog med Lacan, använder jag hans begrepp. I ”Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” (1949) [Spegelstadiet som utformare av jagets funktion sådan den visar sig för oss i den psykoanalytiska erfarenheten] beskriver Lacan att det som sker under spegelstadiet, alltså ”det lekintresse som barn i sex till arton månaders ålder” visar för sin spegelbild, är att individen etablerar ett slags ”*ideal-jag*”; ”en *identifikation* […] som förorsakas hos subjektet när det antar en bild”. Spegelstadiet blir ”den symboliska grundform där *jaget* fälls ut i en ursprunglig form, innan det objektiveras i dialektiken i identifikationen med den andre och innan språket, på ett allmängiltigt plan, för henne återupprättar funktionen som subjekt”. Citerat från Lacan [1949] 1996, s. 18, 28, 29.

[121] ”Identificatory love remains associated with certain aspects of idealization and excitement throughout life. […] [O]n the basis […] that the ego constitutes itself by taking the Other as its ideal […] Lacan (1977) argued that the ego is necessarily alienated.” Benjamin 1995, s. 58–59.

nat, eller bild och substans, uppfattas stå i en given, inre förbindelse. Detta innebär ett misskännande – eftersom spegelbilden inte är det verkliga självet, och den andre är mer än reflekterande yta.[122]

Diktens gestaltade erfarenhet reduceras i detta modus till ett skönt objekt, vars egen subjektivitet frånkänns betydelse. Hon upplevs istället som antingen lik oss, eller på annat vis definierad utifrån oss själva, som vårt ideal eller vår raka motsats, kanske en exotisk erfarenhet att frossa i, införliva, eller konsumera.[123] Men även om ”the identification of self with the ideal constitutes the point of alienation in recognition”, så betonar Benjamin att denna sorts intrapsykiska fantasi/identifikation också är en ofrånkomlig del av hur vi konstituerar oss som längtande, i oss själva bristfälliga subjekt; det är en förutsättning för såväl kreativitet som vår förmåga att förstå oss på andra.[124]

Fischer menar att sagospelets speglar gestaltar ”[d]en reflexionsproblematik som utgör ett så centralt inslag i den romantiska spekulationen”.[125] Motivet blir därmed ett slags spegel-i-spegeln, en metafor för verkets romantiska ironi, och den visar sig besitta magiska krafter: Spegeln ger Felicia kontroll, den gör kärleken/tolkningsakten till ett maktspel där hon – diktens härskarinna – styr över Astolf (alltså läsaren på väg att bli diktare) i en hegelsk herre-slav-dialektik: ”[M]ed mig du lefva skall, för evigt ung” (I, s. 212), beordrar hon, som vore han en romantisk Dorian Gray.[126] Han avkrävs löften om att absolut inte tala ”om döden” (I, s. 212) och, väl medveten om sin makt, fixerar hon hans blick: ”Se *nu* i spegeln, om min bild bedrar” (I, s. 326).

Dikten hypnotiserar läsaren, i en process där hennes/diktens underliggande vilja till makt är att bemästra förgängligheten och skapa evigt liv. I Kittlers ovan nämnda analys av metafiktionen hos Hoffmann diskuteras vad

---

[122] Lacan menar att spegelstadiets imaginära identifikation alienerar, han beskriver fasen som en imago-funktion där ”illusionen om autonomi” blir den grundläggande ”*misskännande-funktion* […] som kännetecknar *jaget*”. Spegelstadiet är alltså ”*jagets* alienerande funktion, den aggressivitet som frigörs i varje relation till den andre”. Se Lacan 1996, s. 33–34.

[123] Jfr Newman 1997, s. 49–50.

[124] Se Benjamin 1995, s. 59: ”[T]he placing of the ideal in the other […] reinstalls dependency on otherness at the heart of the subject […] [which] makes possible the position as subject of desire.” Den inre världens såväl överdrivet positiva som negativa fantasibilder av den andre kan inte elimineras, och fantasierna ska inte mer än balanseras med en utåtriktad rörelse av att erkänna omvärlden. Allt annat vore dumt, fantasin är en mental kreativitet som också bidrar till och är ett nödvändigt steg på vägen mot ömsesidig förståelse. De aggressiva och destruktiva, livs- och verklighetsförnekande krafterna som finns i psyket, allt relaterande till den andre som vore hon ett objekt, *måste* erkännas: ”To claim anything more for intersubjectivity would invite a triumph of the external, a terrifying psychic vacuity, an end to creativity altogether”. Benjamin 1995, s. 43–48, citat s. 48.

[125] Till skillnad från hur spegeln i en äldre mystik tradition används som en bild för hur människosjälen speglar det gudomliga. Se Fischer 1998, s. 118.

[126] Benjamins teori om subjektets tillblivelse som en dialektik av intrapsykiska och intersubjektiva processer bygger på Hegels bild av konflikten mellan självmedvetandets oberoende och beroende, det som kallas erkännandets paradox och illustreras av herre-slav-dialektiken. Benjamin 1988, s. 31.

det innebär att protagonisten görs till ett slags läsarens dubbelgångare. Kittler hänvisar till Hélène Cixous, som beskrivit greppet som ett sätt att kalkylerat fokusera själva lässcenen, för att säga ungefär: ”Berättaren, det är jag, vill att du ser, inte verkligheten, utan mitt sätt att se verkligheten på. Jag vill att du ser den i mina ögon.”[127] Framför Felicias spegelbild stammar Astolf krampaktigt, ”[b]lott Du är verklig, ömma älskarinna”, som för att övertyga sig själv: ”Vi äro för hvarandra nog, vi två: / Allt öfrigt må till chaos återgå!” (I, s. 335) Bakom spegeln anas kaos och tomhet, och en kuslig känsla av bedräglig illusion sveper in över läsakten/kärleken på fantasi-ön.

Denna obehagskänsla planteras i Niobe-passagen, den sekvens där Astolf, på vägen in till Felicias sängkammare, passerar en staty av den grekiska Niobe som han uppfattar som påtagligt lik sin älskade. Niobe-motivet förekommer i Ovidius *Metamorfoser*, där Niobe, drottning av Thebe och stolt fjortonbarnsmor, hånar moderskapsgudinnan Leto, för att hon har endast två barn, tvillingarna Apollo och Artemis. Leto ger därför sin gudomliga avkomma order att skjuta ihjäl hela Niobes barnaskara med pilar. Förtvivlad inför åsynen av sina mördade barn förvandlas Niobe till sten alltmedan tårarna ännu rinner utför de i sten övergående kinderna.[128]

Niobepassagen är omskriven. Den brukar kallas en nyckelscen i *Lycksalighetens ö*, eftersom den tangerar den ”fantasins tragedi” som hela verket sägs gestalta.[129] Här framträder det kusligt konstgjorda över Felicia, men också Astolfs hycklande brist på självinsikt, i sin ambivalens inför henne: Han påstår först att han inte bryr sig om form, ”hvad är stylen mig? Nej – det är tankan, / Som omotståndligt lockar mig” (I, s. 310), bara för att sedan låta den manliga blicken frossa i Niobe-statyns yttre, visuella former.[130] Hå-

[127] Citatet är hämtat från Cixous *Prénoms de personne* (1974) och lyder i original: ”Moi, le narrateur, je veux que tu voies, non pas la réalité, mais ma façon de voir la réalité. Je veux que tu la voies dans mes yeux.” Citerat från Kittler 1977, s. 164.

[128] I Uffizierna i Florens finns en romersk skulpturgrupp föreställande Niobe med döende barn, som Atterbom såg under sin Italienresa 1818. Den ska ha inspirerat till den utförliga beskrivningen av Niobe-statyn, men Niobe var också ett populärt motiv i romantikens litteratur och konstteori. Jfr Santesson 1922, s. 99 samt Santesson 1956, s. 186–187.

[129] Santesson 1956, s. 99–104 och Frykenstedt 1951, s. 159–168 tolkar Niobescenen som den sinnliga fantasins förstening. Lysell 1983, s. 206 menar att scenen visar att fantasin aldrig kan frälsa människan, bara visa upp skönheten i den lidande människans integritet. Engdahl 1986, s. 152 betonar diskrepansen mellan fantasi och verklighet som aldrig helt kan övervinnas; föreningen sker till priset av Astolfs jags autonomi. Fischer 1998, s. 127–130 menar att Niobe-episoden visar hur det mänskliga lidandet förevigas i konsten och upphäver ändligheten; det finns ett Prometheus-liknande trots hos Niobe.

[130] ”Hur oskuldsljuf den del af hennes anlet, / Som syns! hur flyta hårets lockar lent / Ned öfver skullrorna på ryggen bar / Till höfterna! hur ledigt smyger sig / Kringom de nedre kroppens former se’n / Beklädningen, liksom ett skir af snö” (I, s. 311) Fischer kommenterar att Astolfs åtskillnad mellan stil och tanke här gör honom till ”en kristen, modern människa […] i en kluven värld, där ande och natur, subjekt och objekt, ideellt och reellt är skilda åt av […] oöverbryggeliga gap”. Fischer 1998, s. 128. Astolfs manliga, objektifierande blick blir en bild för det moderna subjektets (misslyckade) försök att med synen kontrollera och överbrygga gapet gentemot den Andra.

rets lockar, kroppens former och beklädningen, allt beskrivs minutiöst, och sägs påminna om Felicia, vilket väcker bedrövelse hos honom:

> [N]ågot, som skär sönder
> Betraktarns hjerta; en förstenad själ,
> Som dock, med stelnad tår och slocknad blod,
> Än ur profilens stränghet ljungar fram
> I trotsig harm, i hånisk hopplöshet […]
> Och mera stolt än Ödet sjelft, hvars seger
> Blott tjenar till att göra *dubbelt* evig
> En gäckad moderskärleks makt och sorg! (I, s. 311-312)

Mot bakgrund av att Astolf tecknats som en feminin, melankolisk diktartyp samt den ovan beskrivna parallellen mellan att föda text och alkemi som finns i verket, kan hans tal om Niobes gäckade moderskärlek tolkas som tvivel på den egna skaparkraften. Den förstenade modersfigurens dubbla uttryck av makt och sorg väcker ångest att den maktposition han intagit som konstnär bara skulle vara ett fåfängt, narcissistiskt självförgudande – ett slags omnipotent strävan *att både ha och vara mamma*. Som konstnär föder han inga levande barn, utan förstelnade, i ett bedrägligt trots mot tidens gång. Det enda han gör genom att skapa ”sina barn” är att fördubbla, ”göra *dubbelt* evig”, den sorg och förlust han förgäves söker övervinna med sitt skapande.

Benjamin, som diskuterar moderskomplex och kreativitet samt hur förhållandet mellan verklighet och fantasi formar könsidentiteter, menar att identifikation med en idealiserad modersfigur på ett plan är en försvarsmekanism, ett sätt att hantera känslor av kontrollförlust och sorg.[131] Samtidigt understryker hon att ”cross-sex identification” och ”narcissistic aspiration to bisexual completeness” är en godartad form av omnipotens, ”a source of creativity […] not to be relinquished but maintained alongside […] more differentiated positions”.[132]

I en traditionell, oidipal modell för personlighetsutveckling ställs identifikatorisk kärlek i motsats till objektskärlek, i ett, enligt Benjamin, alltför förenklat motsatstänkande där antingen-eller-förståelsen av manligt och kvinnligt upprättar en komplementär polaritet mellan barn och moder, eller jaget och den andra.[133] I en sådan förenklad föreställning om skillnad – jag är si, du är så – objektifieras lätt modersfiguren/den andra.[134]

---

[131] Benjamin 1995, s. 58.
[132] Ibid. s. 69.
[133] “[T]he oedipal achievement of complementarity […] [with its] renunciation of omnipotence and acceptance of limits – being only the one or the other […] serves to conceal the unconscious narcissism of oedipal chauvinism […] thereby creating the simple form of otherness.” Benjamin 1995, s. 76–77.
[134] Benjamin 1995, s. 78–79.

Bakom tvivlet som Niobe-statyn uppväcker inom Astolf anas misogyn, homofob rädsla för alla de tabubelagda, primitiva begär och könsidentiteter som skapandets modersidentifikation är förknippad med. Både att förneka moderns självständiga subjektivitet och att försöka ta avstånd från identifikationen med henne bottnar enligt Benjamin i omedveten skräck för henne som alltför överväldigande.[135] Tvivlet inför Niobe-statyn får också Astolf att distansera sig från sin idealiserade Felicia och misstänka att hon bara är på låtsas, ihåligt tom, som en fiktiv mask:

> Har ej min älskarinna sjelf, ibland,
> Min bäfvan väckt, i stumma månskensnätter,
> […]
> Hon tyckts förstena sig, och bli tillsist
> En *härmad* qvinna blott, en marmorstod?
> […]
> Ja, äfven *hon* är främmande för mig!
> Ihåligt skön […]
> Gudomligt skön – men ack! ihålig dock! (II, s. 98) [136]

Är relationen på ön bara en missriktad, regressivt livsförnekande och barnslig fantasi som måste avvisas? Nej, som Winnicott påpekar i sin klassiska teori om lek och verklighet: fantasins perfekta, ideala symbios är visserligen ouppnåelig, men det betyder inte att fantasin ska avvisas:

> Man kan […] inte finna självet i det som skapats […]. Om konstnären söker efter självet (oavsett det medium han har valt), kan man säga att han […] misslyckats med att finna ett kreativt sätt att leva. Den fullbordade skapelsen kan aldrig hela den bakomliggande bristen i känslan av självet.[137]

Utmaningen ligger i att *ändå* fortsätta att tro på fantasin, och fortsätta att skriva. Eller som Benjamin formulerar det, *söka erkännandet i själva frånvaron* – ”in the absence of the fantasy-mother redeemer” – samtidigt som man sörjer illusionen om att skrivandet ska hjälpa en att reparera det som saknas eller gått förlorat.[138]

Skrivande är, vilket Atterbom visar med Niobe-scenen, tvärtom förenat just med att krossa illusionen om att det förlorade ska kunna återupprättas helt och fullt, vad det nu än är för sår man söker bearbeta och läka med sitt konstnärliga skapande. Just kombinationen av en förtvivlad insikt om det

[135] Benjamin 1995, s. 19: ”[T]he twin acts of denying maternal subjectivity and repudiating identification underlie men’s dread of the mother, whether the dread is expressed as denigration or idealization of her as other.”
[136] I sin diskussion av staty-temat relaterar Fischer till Eichendorffs *Das Marmorbild* och Tiecks *Der Runenberg*, där demoniska kvinnogestalter på ett liknande vis lånar statyns tomma blick. Fischer 1998, s. 127–129.
[137] Winnicott [1971] 2003, s. 93. Newman 1997 har visat på närheten mellan den romantiska subjektsuppfattningen och Winnicotts lekteori.
[138] Benjamin 1995, s. 112.

omöjliga i projektet och det fortsatta, envetna trotset mot förnuftets bättre vetande är nödvändig i den konstnärliga processen. Eftersom, med Benjamins ord, ”something always lies beyond the figure of the mother and her loss”.[139] Oavsett vilken brist man söker kompensera för, eller vilken erfarenhet det är man vill återskapa i sin konst, så är det själva oförmågan att fullt ut realisera detta – den ”gäckade moderskärlekens makt och sorg”, all vrede, trots och förtvivlan över att det inte går – som gör att det skapade konstverket har möjlighet att bli levande, och mänskligt.

Mot bakgrund av hur paret på ön så tydligt ägnar sig åt att spegla varandra, finns också, i Astolfs obehagskänsla att Felicia skulle vara konstgjord, den krypande misstanken att detta säger något också om honom själv. Är inte han själv också bara en fiktiv figur, en skön, men ihåligt tom artefakt? Hermansson frågar sig vem som är mördaren i Astolfs tolkning av den ”fantasins tragedi” som Niobescenen skildrar: är det gudarna, döden eller konsten?[140] Jag skulle svara att det är Astolf själv, i hur han utövar blickens objektifierande, förstenande makt gentemot konsten/litteraturen. Scenen fokuserar *hans* roll som uttolkare, och som Hermansson påpekar finns en öppning i att Niobe-scenen skildrar just en staty, en representation av ”(historien om) en forstening”, där Astolfs mening om denna staty ej nödvändigtvis ska tas för verkets.[141]

Men eftersom han, som konstuttolkare, så tydligt görs till läsarens dubbelgångare i scenen, tvingar det även läsaren att i detta läge fråga sig: Vem är egentligen levande här, och vem är mest ihåligt tom och på låtsas? Vem är subjekt och vem objekt i tolknings- och skapandeprocessen? I det osäkrade mellanläget mellan sagospel och läsare finns glappet i lycksalighetsöns symmetriskt ideala speglingar, ett utrymme för verket att öppna sig utåt, mot ett läsande du, som samtidigt ömsesidigt också erkänner sagospelets subjektivitet.

Den osäkrade mellanzonen av fantasi och verklighet i sagospelet (och den läsakt som det gestaltar) har relaterats till Schillers estetiska lekdrift.[142] Schiller beskriver hur människan genom estetiskt skapande av en ideal kärlek bortom naturlagarna och utanför kroppen utvecklas från att vara passivt receptiv till att hitta och aktivt forma sitt differentierade själv i relation till en

[139] Benjamin 1995, s. 112 skriver: ”For something lies beyond the mother and her loss – something we learn to reach as we bridge loss through symbolic experience – and, as Eigen (1981) writes, that is ’the unknowable ground of creativeness’ that the transitional space provides.” Med hänvisning till Michael Eigen, ”The area of faith in Winnicott, Lacan and Bion”, *International Journal of Psychoanalysis*, 1981, nr. 62, s. 413–433.
[140] Hermansson 2010, s. 127: ”Hvem er det, der myrder i Astolfs tolkning af fantasiens tragedie: guderne/himlen, døden selv eller kunsten?”
[141] Hermansson 2010, s. 127–128.
[142] Frykenstedt har uppmärksammat att sagospelet är utformat som ”en estetisk uppfostran i Schillers anda”. Frykenstedt 1951, s. 288–289.

älskad Andra.[143] *Via* lekdriftens dialektiska medierande av det ideala/eviga med det levande/föränderliga frigörs den moderna människan, och får möjlighet att, med bibehållen frihet, återskapa den enhetskänsla som hon längtar efter. Först därefter kan hon uppnå kongruens och balans mellan sina subjektiva fantasier och den objektiva verkligheten, vilket krävs för att agera etiskt och kärleksfullt.[144]

Det estetiska, leken, utgör här alltså en övergång från ett primitivt, passivt tillstånd av slaveri under känsloliv och naturdrifter till ett mer moget, där den autonoma människan nått en sådan insikt om sina fantasier (aggressioner, begär, brister och tillkortakommanden) att hon blir fri att välja att handla moraliskt och etiskt ansvarstagande. I lekens mellanläge av fantasi och verklighet är det just spänningsförhållandet mellan inre fantasi och receptivitet gentemot den yttre omgivningen som frigör människan och tar henne bortom en dualistisk, svartvit uppdelning av världen. Som Arne Klingborg formulerar det, i inledningen till den svenska översättningen av Schillers *Estetiska brev*: ”Ett antingen-eller ger oss inte någon lösning. En skapande verksamhet i spänningsfältet är det som väntas av oss.”[145] Det kan jämföras med hur ironins både-och börjar som den moderna människans ambivalenta ”surt sa räven”-fixering vid ouppnåeliga ideal. Ironins konflikt övergår i produktiv dialektik då den blir ett slags sorgebearbetning, via skrivandet, där gränsen mellan fantasi och verklighet (eller oändligt och ändligt) både upprätthålls och överskrids.

Den schillerska lekdriften kan också relateras till Winnicotts beskrivning av lekens intermediära gränsland.[146] Winnicott beskriver hur lekens mellanläge av imaginärt och verkligt öppnar för ett intersubjektivt utrymme, ett dynamiskt ”tredje område”, där aggressioner och förlust kan arbetas igenom, och objektet/en verklig andra erkännas i egen rätt.[147] När vi leker förintar vi

[143] Utgångspunkten i Schillers resonemang är att människan slits mellan den sinnliga driften (som placerar henne inom tiden) och formdriften, som utgår från det absoluta och står i förbindelse med hennes förnuft och frihetssträvan. Lekdriften medierar dessa två, och är inriktad på ”att upphäva tiden *i tiden*, att förena vardande med absolut tillvaro, förändring med identitet”. Sammanfattat från Schiller [1795] 1995, s. 65–68, 77–85, citerat från s. 77.

[144] Newman 1997, s. 126 lyfter fram hur Schiller, med lekdriften formulerar ”a coincidence of creating and finding the object”, där målet är att uppnå ”a sense of congruence between subjective and objective reality”.

[145] Klingborg betonar att friheten är skapandets kraft för Schiller, samt att ”den individuella utvecklingen” hänger samman med det spänningsförhållande mellan den sinnliga driften och formdriften som Schiller skildrar. Se Schiller [1795] 1995, s. 17.

[146] Newman använder Winnicotts lekteori för att beskriva det estetiska skapandet hos Novalis, som en plats där subjektet ges tillgång till ”the otherness outside and within itself while at the same time forming its own identity”. Se Newman 1997, s. 34. Hon jämför också med Schillers lekdrift, som diskuteras särskilt på s. 124–131.

[147] Lekens mellanläge är centralt för sökandet efter självet, eftersom det är enbart ”genom att vara kreativ som individen kan finna självet”. Winnicott [1971] 2003, s. 91, 92. I leken upplever människan ”den spänningsladdade sammanflätningen av subjektivitet och objektiv iakttagelse i ett område som ligger mellan individens inre verklighet och den gemensamma verkligheten hos den värld som ligger utanför individen”. Winnicott [1971] 2003, s. 107.

vår motpart i fantasin; förintandet krävs, för att den verkliga andra ska kunna framträda, bortom vår kontroll.[148]

Benjamin tar fasta på Winnicotts beskrivning av leken som en utväg ur det som Hegel kallar erkännandets paradox – den dualistiska, reversibla maktstruktur mellan subjekt och objekt som jag beskrev i kapitel fyra – och som lätt låser psyket i upprepning, särskilt då någon verklig andra inte finns där, och överlever våra destruktionsförsök.[149] Fantasins dualistiska, omkastbara extremer mellan omnipotent självhävdelse och underkastelse blir då lätt ett inre drama, som spelas upp igen och igen.[150] Men att därför avfärda fantasin som omogen, och intala sig att man är offer för en bedräglig illusion, vars längtan efter enhet, försoning och befrielse är missriktad, är inte lösningen på problemet. Den vuxet desillusionerade, verklighetsförankrat avfärdande positionen är en precis lika dålig grund för verklig förmåga att förstå den andra – den är bara ett sätt att skjuta upp, och vägra att sörja, genom att avfärda all längtan.[151]

Fantasin måste istället få samexistera med den utåtriktade förmågan att erkänna den andra som subjekt: ”It is the breakdown of the tension between these two modes, not the existence of fantasy […] that prevents the recognition of other subjects”.[152] Om den laddade dubbelheten av fantasi och verklighet i vårt relaterande upphävs blir resultatet bara att ”[a]ll that is bad and dreaded is projected onto the other, and all the anxiety is seen as the product of external attack rather than one’s own subjective state”.[153] Problemet med det är inte bara att den andra demoniseras och avvisas – utan att man samtidigt också avvisar och förnekar de sidor av sig själv som man projicerat på den andra.

Lekens – och läs-/skrivprocessens – tredje väg, mellanläget som upprätthåller spänningen mellan fantasi och verklighet, öppnar därför för en mer komplex självmedvetenhet, vilket också möjliggör sorg över det som gått förlorat. Efterhand leder då sorgeprocessens omkastningar av omnipotens och uppgivenhet till en allt större balans och en punkt där identifikation med

---

[148] Övergången till verklighet kräver att vi använder objektet, det vill säga förstör objektet med intentionen att det ska överleva. Den som leker säger enligt Winnicott ungefär: ”Du betyder något för mig därför att du överlevde min förstörelse av dig.” Destruktiviteten hjälper därigenom till ”att skapa verkligheten genom att placera objektet utanför självet”. Winnicott [1971] 2003, s. 143–144, 145.

[149] Jfr Benjamin 1988, s. 31 samt föregående kapitel fyra, om satirens ironi.

[150] Lekens destruktion av den andra drar upp en nödvändig kontrast mellan fantasi och verklighet, motsvarande ironins illusionsbrott. När den verkliga andra inte finns där, uppstår lätt en försvarsprocess av internalisering, där ”the loss of balance between the intrapsychic and the intersubjective, between fantasy and reality” leder till upprepning. Benjamin 1995, s. 39–40.

[151] Att tragedin bottnar i en obalans mellan den inre fantasin och den yttre verkligheten innebär att det är själva balansförmågan mellan fantasi och verklighet som blir viktig, inte att avfärda fantasin. Jfr Benjamin 1995, s. 112–113.

[152] Benjamin 1995, s. 83.

[153] Ibid. s. 85–86.

skillnaden, eller ”annanheten”, hos den andra blir möjlig. Förmågan att känna igen sig i det som är annorlunda och står i motsättning till en själv hos den andra leder bortom dualismens schematiska motsatstänkande där man antingen idealiserar eller nedvärderar sin motpart. Då upphör också relaterandet att innebära försök att assimilera, internalisera eller kontrollera den andra, till att istället bli samarbete.[154]

I sagospelet motsvaras lekens och skapandets ”tredje område” av den metafiktiva mellanzonen där verkets tillblivelse reflekteras, och sagospelet öppnar sig ut mot läsaren. Läsaren får delta – samarbeta – med iscensättningen av sorgeprocessens dialektik mellan fantasi och verklighet som verket formar.

Astolf måste erkänna den Andra (diktens Felicia) som ett fristående subjekt i egen rätt, istället för att söka kontrollera och reducera henne till ett idealiserat skönt, men ihåligt tomt objekt – eller ”split-off parts of self” – som Benjamin skriver.[155] Kärleken mellan Astolf och Felicia är gestaltad som en dialektik där ett centripetalt fokus på en idealiserad älskad paradoxalt får en centrifugal effekt, med musikaliska kvaliteter.[156] Precis som i *Blommorna* finns en rörelse i diktverket som iscensätter subjektets förvandling till poesi och sång. Engdahl har uppmärksammat hur den Atterbomska dikten cirklar och förvandlas till musikalitet runt ett förhållandevis tomt centrum:

> Bilderna blir ren yta och deras verkande substans ligger som en krans av stämning och musikalisk suggestion kring ett relativt tomt denotativt centrum. [---] Rörelsen genom bilderna får därmed ett drag av tvång till förvandling.[157]

Det tomma centrum som beskrivs i citatet ovan kan relateras till den ihåliga tomhet, den konstgjorda brist som Astolf upplevde som kuslig hos Niobe/Felicia (och därmed indirekt också hos sig själv). Tomheten blir ett slags icke-jag i det egna jaget. Men därmed också en plats, ett utrymme för den Andras röst. Felicia kom Astolf till mötes ur dansens virvlar: ”Den granna hvirfvelns tomhet mig förskräckte: / Jag flydde hit – och snart din

---

[154] Benjamin menar: ”[T]he struggle for recognition inevitably breaks up the ideal, expresses and brings forth aggression and separation, and so helps foster a symbolic space within the early maternal dyad between mother and child – a process previously conceptualized exclusively in terms of the oedipal father-son rivalry. […] The outcome of fantasy – of the dualities of sex and aggression, ’heaven or hell’ – is […] different according to whether the symbolic space of intersubjectivity is retained or closed.” Vidare skriver hon: ”The existence of this space is ultimately what makes the intrapsychic capacities creative rather than destructive […].” Benjamin 1995, s. 19, 44.

[155] Benjamin 1995, s. 18: ”The historical relation of women’s subordination to men can be analyzed as the paradigmatic expression of splitting: the subject simultaneously denies the other’s subjectivity and makes her […] the object that embodies the split-off parts of self.”

[156] Newman 1997, s. 127 noterar en liknande struktur i *Heinrich von Ofterdingen*, där den slutgiltiga effekten av Heinrichs centripetala fokus på Mathilde, paradoxalt blir centrifugal.

[157] Engdahl 1986, s. 268.

röst mig räckte." (I, s. 238) I det lekfulla gränslandet, där jaget inte längre enbart är subjekt och den andra inte längre uteslutande objekt (eller tomhet och brist), i detta gränsland blir hennes – verkets – artificiella konstgjordhet istället svängrum som låter en subjektiv stämma höras.

Där slutar blickens regim, och öns objektifierande spegelfixering övergår i musikalitet samtidigt som texten, i mötet med läsaren, öppnar sig utåt för en gemensam, delad verklighet. Ur virvelns tomhet hörs, räcks det fram en röst, likt en hjälpande hand. Den rösten räcker sagospelet till sin läsare, samtidigt som det ber om läsarens hjälpande hand, så att de tillsammans kan ta sig vidare.

Det andra äventyret avslutas på ett liknande vis som det första, med klagosång från en försmådd, tredje part i det triangeldrama som sagospelet upprättar. Näktergalen ekar nu sin version av Svanhvits sång ifrån det första äventyret, som för att varna att något ännu är uteslutet och saknas, att den integrering av subjektiv fantasi och objektiv verklighet som krävs för en för*verk*ligad kärlek inte ännu är fullbordad.

På lycksalighetsön förenas Astolf med sin Felicia, men i verkligheten blir han diktare, isolerad på sin fantasi-ö. Det är en sorgset ensam poet som hörs i näktergalens sång, utifrån betraktande det försök till ideal han skapat. Men den förut så skarpa kontrasten mellan förfrysta ideal och verklighetens gråt, som Svanhvits fönterruta gestaltade, har nu blivit mer levande dynamisk. Om subjektiviteten/vattnet tidigare var oförenligt kluvet mellan diktens frusna isrosor på utsidan av glaset respektive läsarens/Svanhvits varma, inlåsta tårar på insidan, så förnimms vattnet nu istället som rytmiska vågor – en blandning av sång och tårars spegelblänk innan de är borta:

> Sången vakar än
> Känsla utan maka;
> Ungdom utan vår!
> Trofast bör du vaka,
> Tills din klang förgår.
>
> Strömma, välljud, strömma
> Ut i fulla slag,
> Medan blomstren drömma
> Om sitt lifs behag!
>
> Låt dem dig förskjuta!
> Olik är vår lott;
> Deras blef – att njuta,
> Din – att njutas blott.
> [---]
> Dock – du klagar jäfvigt,
> Suck af ohörd bön!
> [---]
> Våg, som ej förrunne,
> Låge stel och död;

Ros, som ej försvunne,
Glödde mindre röd.
[---]
Fagrast blänker tåren,
Blickad i sitt *fall*;
Blidast lockar våren
Då hans dag är all. (I, s. 341–342)

I vågornas rytm märks hur den förut låsta konflikten mellan konstens eviga ideal och rörligt liv har förändrats. Det finns nu döds- och tidsmedvetenhet i sången, och därmed också liv i poesin. Alternativet till att hålla fast vid fantasins absoluta ideal är sorgearbetet, och det kräver solidaritet från en närvarande andra. På så vis öppnar sorgen – med all sin sårbara skyddslöshet – jaget utåt mot den andra, ut mot läsaren. Som Benjamin skriver:

> And mourning, in turn, invites the other. It gives rise to gestures of reparation that, accepting the imperfection, the inaccuracy, all the misses in our reach for the other, can lead to restoration of the expressive space of resonance with that other. [---] Within the space between survival and loss […] fantasy can become the medium of the self at play. That space of creative interchange offers consolation for the inevitable experience of leaving and losing the other, of not being, or having everything.[158]

Näktergalens bön är ännu ohörd, och den sanning som hörs i hans sång är ljudet från tårarnas fall.[159] Men mötet mellan människan Astolf och diktens Felicia kommer samtidigt att förändra dem båda, öppna dem för sorg, men också för levande, intersubjektiv ömsesidighet och musikalitet. Ironins dialektiska kraft fungerar i sin tragiska form både tillintetgörande och pånyttfödande: *via* tårarna bryter den sönder ett falskt, förstelnat ideal, för att låta ett annat, nytt, få utrymme att höras. [160]

[158] Benjamin 1995, s. 113.
[159] Hermansson ser näktergalens sång (och sorg) som motstycket till Niobe-scenen, eftersom dikten nu klagar över sitt öde att aldrig själv få njuta, utan njutas blott, men att sångens insikt också ligger i att ”*foranderlighed er skønhedens vilkår*”. Hermansson 2010, s. 128–129. Näktergalen är, som framgått i tidigare kapitel, ett centralt motiv hos Atterbom. Frykenstedt beskriver den som förbunden med hur konstskapandet ger befrielse. Frykenstedt 1951, s. 172–174.
[160] Jfr Pagrots sammanfattning av ironins illusionsbrytande effekt: ”Nyttan av en sådan sönderbrytning kan dock ej bestridas […]. Man erinras här om att ironi för Schlegel alltid har både en negativ och en positiv effekt: mötet mellan idealet och verkligheten orsakar ett tillintetgörande, men också en pånyttfödelse.” Pagrot 1962, s. 142.

Mörkrets djup *och* höjd: bortom ett chauvinistiskt antingen-eller

Den andra hälften av *Lycksalighetens ö* utkom 1827, och det inledande, tredje äventyret ”Skilsmessan” tematiserar konstens sönderbrytande kraft, i kontrast till den förenande enhetlighet som präglade det föregående äventyrets skenbara idyll. Laura, diktkonstens nymf, återger inledningsvis en dröm hon haft, om ön som ett skimrande, ihåligt kristallklot fyllt med svarta troll som bräcker sönder det från insidan.[161] Drömmen illustrerar hur ett inre mörker bryter upp den spegelblanka fasaden hos ett psyke som låst sig i falsk idealisering. Lauras dröm kan jämföras med ironins sönderbrytande dialektik och med Winnicotts och Benjamins ovan återgivna beskrivning av skapandet som kreativ, lekfull aggressionsutlevelse, som befriar psyket från idealisering.[162]

Men drömbilden för också tanken till de två konstprinciperna apollinskt och dionysiskt.[163] Även om Atterboms kristet färgade Dionysos skiljer sig från Nietzsches estetiska, kan den senares beskrivning av det apollinska och dionysiska i *Die Geburt der Tragödie* [*Tragedins födelse*] (1872) ändå kasta ljus över sagospelets skapandeprocess.[164] Det apollinska beskrivs av Nietzsche som drömmens konst, en skenverklighet som utgör grunden för all bildkonst, motsvarande Schillers konstterm det naiva och förbunden med ”*principium individuationis*”, eller individuationslagen.[165]

Den dionysiska kraften är omvänt individuationslagens sönderbrytande – en blandning av fasa och hänryckning som ”stiger upp ur människans inre”, får henne att glömma sig själv och förvandlar henne – från konstnär till konstverk.[166] Det dionysiska bryter in som ”trolska sånger” i det apollinskas ”konstgjort hämmade värld, byggd på sken”, och visar konstnären ”hur hela hans tillvaro, i all dess skönhet […] vilade på en dold grund av lidande”.[167]

---

[161] ”Besynnerligt jag drömde om vår ö / Förleden natt. Den syntes då mig lik / Ett klot af skimrande kristall, ofantligt, / Ihåligt, skiftande i tusen färgor, / […] ini dess rundning / Arbetade, i vederstygglig täflan, / Missfoster, svarta, små, med oaflåtlig / Okynnighet, att bräcka dem. ”(II, s. 34–35)

[162] ”It is destruction – negation in Hegel’s sense” av fantasin ”that enables the subject to go beyond relating to the object through identification”. Benjamin 1995, s. 39.

[163] Förhållandet mellan ironin och det dionysiska har jag diskuterat tidigare i avhandlingen; Atterbom jämför ironins paradoxala kontrastverkan med den maskbeklädde teaterguden, och den romantiska självreflexionens förstenande-förvandlande kraft har koppling till den romantiske Dionysos-Kristus.

[164] Parallellerna mellan Nietzsche och den romantiska ironin diskuteras av Behler 1990, s. 134; samt av Quendler, som menar att Nietzsches maskspel underminerar motsättningen mellan yta och djup på samma vis som ironins dialektik. Quendler 2001, s. 109, 114.

[165] Nietzsche [1872] 2000, s. 30–31, 24.

[166] Ibid. s. 24–25.

[167] Ibid. s. 33. På ett plan kan ironins självbegränsning förstås sägas vara motsatsen till den dionysiska extasen. Men poängen med romantikernas självreflexiva ironi är att den splittrar jaget och därmed öppnas psyket för det irrationella, omedvetna och poetiska. Se vidare Behler 1990, s. 84, 103.

Det som splittrar Astolfs och Felicias falska idyll är en teaterpjäs-i-teatern. Felicias tärnor sätter upp en scen ur Tassos *Gerusalemme Liberata* (1581) där korstågsriddaren Rinaldo påminns om sin hemtrakt och överger trollkvinnan Armida, som i förtvivlan reagerar med att förinta sin ö. Astolf känner igen sig i Rinaldos öde; förvirrad reser han sig ”häftigt upp” och undrar ”hur länge har jag vistats / Hos Dig, på denna ö”? (II, s. 78) Svaret – trehundra år – får honom sedan att förtvivlat sjunka ihop. Lagerroth har beskrivit scenen som ett ”spel i spelet” liknande det som förekommer i *Hamlet* – och hon noterar att dess effekt blir illusionsbrytande.[168]

I scenanvisningen står att Felicia, efter Astolfs upprörda utbrott, talar vänd utåt ”Till åskådarne” – alltså läsarna av sagospelet – och kommenterar både det just framförda skådespelet och samtidigt det skådespel hon själv deltar i: ”Välan! Theanos skådespel är slutadt; / Det nästa gifs – en gång – utaf mig sjelf!” (II, s. 96). Hos Shakespeare innebär teatern-i-teatern, vilket Lagerroth sammanfattar, dels att världen jämförs ”med en teater” och ”livet med en scen”, dels att åskådarna får ”identifiera sig med dem som uppe på scenen *spelade* åskådare”.[169] Lagerroth menar att Atterbom gestaltar ”samma fundamentala frågor som i Shakespeares texter, om interpenetrationen av illusion och verklighet, av teater och liv, och […] mellan scen och åskådare”.[170]

Likt teaterföreställningen i *Hamlet* kan teatern-i-teatern också betraktas som ett slags ”andra scen” i freudiansk bemärkelse, eftersom den medvetandegör omedvetna nivåer inom Astolf – skådespelet blir för honom en illusionsbrytande ögonöppnare som spelar upp hans inre, tidigare omedvetna konflikt som en extern projicering – en yttre iscensättning av ett inre drama.[171] Teatern splittrar Astolf – gör honom till både åskådare/subjekt och skådespel/objekt. Skillnad förs in på ön, idealet får ge vika för en ny medvetenhet, där tidigare omedvetna dimensioner kommer i dagen.

Gränsen som dras upp handlar inte bara om fantasi och verklighet, den har också med tid och könsidentitet att göra. Det gestaltas genom att Astolf, med sin nyvunna självinsikt, i oron över att ha slösat bort sitt liv på fantasier, nu framställer sig själv som dådkraftigt maskulin på ett närmast överdrivet, teatralt vis: Han förebrår sig sin brist på visad ”mannaheder” och ”kungapligt” (II, s. 102), betonar vikten av ”Pligt, Ära” och ”herrliga bedrifter, kämpavärf” (II, s. 133) och håller en lång, uppeldad monolog om fadersfiguren ”Tiden […] den mäktiga tyrannen” (II, s. 100).

---

[168] Lagerroth 1989, s. 17–18.
[169] Ibid. s. 19.
[170] ”Sådana frågor hade hög relevans också i det universalpoetiska, gränsöverskridande programmet för den romantiska texten. Den av Atterbom beundrade Tieck lekte mer ironiserande med dem, så i sin pjäs *Der Gestiefelte Kater*.” Ibid.
[171] Enligt Newman är spelet-i-spelet-metaforen jämförbar med ”Freud’s notion of the unconscious as the ’other stage’” och ”a split subject who both acts and observes”. Newman 1997, s. 67–68.

Han söker nu, i kontrast till sitt feminint vegetativa liv på den sydländska ön, frambesvärja ett plikttroget, dådkraftigt riddarideal. Tjeder menar att idealet att vara till nytta och gagn för fäderneslandet (så som det kom till uttryck exempelvis i Götiska förbundets diktning) hänger samman med en manlighetens kris i det tidiga 1800-talets Sverige.[172] Den androgyna konstnärsidentitet som Atterbom, i Tjeders framställning, sägs representera, står i konflikt med dessa manlighetsideal.[173] I Astolfs dilemma finns en maskulinitetskris.

På ett psykologiskt plan är det en klassisk oidipal konflikt som iscensätts.[174] Benjamin talar om ”the great triangle of identificatory love, replayed endlessly in stories of women’s submission to and sacrifice for heroes who leave them to follow the quest for the paternal grail, the father’s recognition”.[175] Astolf kallar nu Felicia för ”Siren!” (II, s. 50), och gör henne till brist och icke-jag. Likt Hamlets hätska utfall mot Ofelia framstår utbrottet just som ett avvisande av de egna, inre drag han projicerat på henne, och inte längre vill kännas vid hos sig själv.

Valet mellan poesi-öns sydländskt androgyna symbios och det nordiska hemlandets feodala patriarkat blir ett oförsonligt antingen-eller, jämförbart med hur psyket i en traditionell, oidipal modell för personlighetsutveckling förväntas avvisa alla former av identifikatorisk kärlek, till förmån för en heteronormativt komplementär könsidentitet.[176] Men att så abrupt och kategoriskt avvisa den modersidentifikatoriska kärleken – som Astolf gör i sin upprördhet efter teaterföreställningen – är inte lösningen på hans konflikt. Hans reaktion bygger på en kompromisslös logik där fantasin/det feminina/sydländska måste förnekas helt för att verkligheten/manligheten/det nordiska ska framträda, med en strikt skiljelinje mellan inre och yttre, fantasi och verklighet – som i sin omvända ensidighet bara ersätter öns regressiva symbios med manschauvinistiskt betonande av skillnad.

Att uppfatta avvisandet av identifikatorisk, ideal kärlek som ett sunt avståndstagande från barnsliga fantasier, världsfrånvänd narcissism och omnipotens – det vill säga som ett nödvändigt accepterande av verklighetens och det mänskliga subjektets gränser – är, som jag försökt visa med hjälp av

[172] Mot bakgrund av att Sverige förlorat Finland till Ryssland, i kriget 1808–1809, ville man återskapa ett historiskt förflutet (vikingatiden i göticisternas diktning) då svensken ansågs ha varit mer manlig, i bemärkelsen stridsduglig. Geijer, Tegnér och Stagnelius skrev som bekant verk i denna hypermaskulina anda, ”in which the effeminate South was constructed as a counter-image to the sturdy and manly Nordic countries”, som Tjeder formulerar det. Tjeder 2003, s. 145–147, citat s. 145.

[173] Tjeder 2003, s. 147–148.

[174] Bak 1986 har, som nämnts, noterat analogier mellan Astolf och Oidipus, och Felicia och Iokaste i sagospelet. Bak 1986, s. 47 respektive s. 44.

[175] Benjamin 1995, s. 68.

[176] Med Benjamins formulering; ”[the] mutual exclusivity, either/or […] instituted in the Oedipus complex […] known to us […] as heterosexual complementarity”. Benjamin 1995, s. 77.

Benjamin, att bortse från djupare, mer dynamiska dimensioner av skillnad.[177] Om skillnad görs till den gräns som dras upp mellan två (komplementära) individer så blir identiteten, enligt Benjamin, fatal – ett oförsonligt öde som underförstått ”implies an inevitability, a coherence, a singularity, and a uniformity that belies psychoanalytic notions of fantasy, sexuality, and the unconscious”.[178] Den andra är aldrig så enkel som *antingen* lik *eller* skild från mig. Människan – och dikten – är mer komplex och mångskiftande än så. Alltför stereotypa identiteter – där man antingen är det ena, eller det andra – blir reducerande för alla inblandade. De kommer i vägen för, och hindrar, verklig kärlek.

Atterbom visar detta genom att låta Astolfs riddarromantiska, uppdämda behov av ”herrliga bedrifter, kämpavärf” väckas av en teaterpjäs. När Astolf känner igen sig i Tassos riddare Rinaldo är ju insikten som drabbar honom att han är en kopia av en fiktiv tempelriddare, som i sin tur är en kopia av en äldre förlaga (Tassos Rinaldo är baserad på den Rinaldo som förekommer i Ariostos *Orlando Furioso*). Det ger manligheten drag av att vara en upprepning av ett äldre fiktivt verk, en repetition av en teaterpjäs från förr. Att denne riddare, Rinaldo, dessutom spelas av en ung flicka – Felicias tärna Ervina – tillför en dimension av cross-dressing som än mer understryker utklädnaden i könsidentiteten. I sin betoning att handlingskraft och pliktuppfyllelse är vad som gör mannen, betonar Astolf hjälterollens performativitet *och* fiktionalitet, det vill säga att det är en litterär, riddarromantisk mask han nu iklär sig för att kunna agera sagohjälte och slutföra verket. ”Då vill jag dina glada sagors mängd / Föröka med en ny; med en, som gör / Din Astolf mera värd” (II, s. 139–140) säger han, för att få lämna ön. Här föregriper han sitt öde – han måste återvända till verkligheten för att förvandlas till manlig hjälte i ett diktverk, och därmed göra sig själv, och sin riddaridentitet, till historia.

Den metafiktiva nivåns lekfulla ironier gläntar på det oidipala öde som på ett plan verkar vara tragiskt förseglat. Då Astolf vill lämna den kvinnliga sfär som poesins ö utgör inskärper Felicia först sin ”skönhets makt" (II, s. 124). Som diktens envåldshärskarinna kallar hon Astolf för ”Slaf, lefvande i detta ögonblick / Blott af min nåd” (II, s. 137-138), medan han ursäktar sin oförmåga att stanna kvar med att han ”är dock ej en Gudom, liksom Du” (II, s. 131). Logiken i herre-slav-dialektiken är ju dock att slaven är den av de två som har möjlighet att frigöra sig – skriva sig ut och bort – medan Felicias och diktens maktposition bygger på att hon objektifierat den läsare, vars bekräftelse hon behöver för att finnas till.[179] Felicia inser det, och suckar över

[177] Benjamin 1995, s. 76.
[178] Ibid. s. 50–51.
[179] Det är i *Phänomenologie des Geistes* (1807) som Hegels inflytelserika föreställning om herre-slav-dialektiken, ”Herrschaft und Knechtschaft”, finns presenterad. Benjamins tänkande bygger, som nämnts ovan, på att hon sammanför Hegels teori om erkännandets paradox med Winnicotts lekteori.

hur speglingsrelationen lett till att de två nu inverteras och byter plats: ”Utbyte gjorde då min själ mot hans, / Af ömsesidig brist och rikedom; / Snart var *jag sjelf* blott *han*, och *han* var *jag*”. (II, s. 117)

På ett plan reproducerar de patriarkala, stereotypa könsroller; han är diktaren och hon hans musa, hon är diktverkets härskarinna, han hennes tjänande vasall. Men de metafiktiva blinkningarna gör alltsammans mer lekfullt, och i det finns befrielse. Leken blir en förutsättning för att en mer jämlik kärlek efterhand ska växa fram i sagospelet. Felicia/dikten går med på att byta roller: ”Allt i lifvet / Förbyts; må vårt förhållande ock bytas! / Din ömkan har jag dock, om ej din kärlek; / Så unna mig *din* fordna plats, och se / Den, som du tillbad förr, på knä för Dig!” (II, s. 143) Hon vill nu följa med till hans verklighet; klippa håret kort och inta rollen som livvakt och vapensven:

> [L]åt mig, vid din sida,
> Till dödens verld, som trogen lifvakt, följa!
> Jag dela vill, så länge som dig lyster,
> Din jords bekymmer, dina likars öden:
> Mitt hår, hvars ringlar du så ofta löst
> Och lindat kring din arm till lena bojor,
> Vill jag förkorta, sätta hjelm derpå;
> Förklädd till sköldmö eller vapensven,
> Ledsaga dig bland dina lägers tält,
> Bland dina striders häftigaste tummel. (II, s. 142)[180]

Därmed kliver hon ned från den idealiserade piedestal hon placerats på, och sagospelet tar sig bortom den patriarkala tragedin – och övergår i en historia om hur dikt och läsare – litteratur och liv – beror av och berör varandra ömsesidigt.

Nyx – Felicias moder – en Nattens Drottning och himmelsk modersfigur anländer.[181] Då hon gör entré blir natthimlen först ”tätare än förut” – ”en himmel af malm” (II, s. 147–148), som när hon slår upp sitt ”stjernstickade” dok från ansiktet, övergår i en ”stjernklar” himmel med ”mild silfverglans” (II, s. 151). Skildringen av Nyx innehåller en rad omkastningar och sammanflätningar av mörker och ljus, höjd och djup. Hennes ord sägs vara en gåta, hemsk och mörk som hon själv, men med gömda, ”ljusa löften”. (II, s. 168) Nyx inverterar och förenar subjektivt dunkla, kreativa djup med religionens högre, objektiva rymder. Det mörker hon sveper in med är dubbelt och tve-

[180] Urban Josefsson, som skrivit om medeltidsmotivet hos Atterbom, har uppmärksammat att Felicia här intar rollen som stridbar sköldmö, liknande Bradamante hos Ariosto. Josefsson 2002, s. 225.

[181] Nyx finns utförligt diskuterad i tidigare forskning, bl a har hon setts som en symbol för olika kvinnliga gudomligheter som Venus, Isis och Jungfru Maria. Frykenstedt 1951, s. 279. Hon har också relaterats till ”Pans omedvetna musicerande”. Bak 1987, s. 149–157. Jfr även Persson 1998, s. 247 som studerat moderstematiken hos Atterbom.

tydigt, lika mycket suggestiv trance, magi, sömn och död som läkande, transformativa krafter.

Persson menar att ”Nyx gåtfulla och ambivalenta karaktär kan förstås utifrån hennes dubbla koppling – till livet och till döden”, hon är ”såväl livgivande som dödsbringande”.[182] Lagerroth beskriver Nyx som en Nattens Drottning-figur.[183] Som Neumann visat i sin tolkning av *Trollflöjten*, är Nattens drottning diktarnas och sångarnas beskyddare, eftersom musiken är den konstform där det omedvetna formmässigt förenas med en högre andlighet.[184] Felicia vill först inte kännas vid den dubbelhet som modern står för:

> Jag älskar henne – och likväl jag skyr
> Med ångest henne sjelf och hennes gåtor!
> Så älskar man en hemsk berättelse,
> Förtäljd i kolsvart qväll; så älskas hvirfveln
> I afgrund fraggande vid klippans fot,
> Af den, som på dess lodrätt branta spets
> Åt djupet lockas af en svindels dragning. (II, s. 68)

På Nyx retoriska fråga: ”Är Kärleken ej själens högsta lif?” (II, s. 159) svarar hon undvikande:

> ”Ej nånsin dref mig lynnets håg
> Att grubbla öfver ting, som aldrig forskas ut,
> Att dyka mot ett djup, som ingen botten har,
> Att flyga mot en höjd,
> [...]
> Jag kan ej *nedan*, kan ej *ofvan* denna verld
> Med köld och död i ödslig rymd befrynda mig.” (II, s. 160)
>
> ”Bedragna” [svarar Nyx]
> ”just det Dunkla hetast genomvärms /
> Af Ljusets evigt skapande allverksamhet!” (II, s. 162)

Nyx förmedlar att den högsta, andliga, gudomliga kärleken står i förbindelse med den lägsta, mänskligt sinnliga erotiken.[185] På så vis fungerar det mörker hon drar in både splittrande och enande, det vill göra poesin till en med religionen försonad svartkonst, som framkallar förborgade, högre världar.[186] Poesin, eller musiken, blir medium för att låta en mer komplex, både subjektiv och objektiv kärlek ta form.

Nyx uppmanar Felicia att slita sig från ”Den *falska* Dionysos-bägarns tjusnings-kalk” för att istället blicka upp till fästets rund, där finns ”En *an-*

[182] Persson 1998, s. 253–254.
[183] Lagerroth 1989, s. 19–20.
[184] Neumann [1953] 1994, s. 164: ”Those beloved of […] the Queen of the Night, are the poets and singers, the musicians of the heart […].”
[185] Jfr Persson 1998, s. 240 samt Frykenstedt 1951, s. 295.
[186] Frykenstedt 1951, s. 293.

nan Dionysos-kalk, en ädlare", som ger en annan "klang ifrån sig" (II, s. 153, 162). Denna kluvet ljudande, dionysiska kalk är ödet, vilket för Atterbom är synonymt med en inre, sönderslitande kraft, som dock bidrar till att människan utvecklas och höjer sig över sig själv.[187] Neumann beskriver det dionysiska som en ödesbunden och antipatriarkal kraft inom en patriarkal tradition, en kraft – liknande det omedvetna – som måste accepteras för att utveckling i termer av "death, redemption, and transformation" ska ske och en patriarkal personlighet uppoffras.[188]

Skilsmässoavsnittet präglas av allvarstyngt öde; de älskande lider, utvecklas och skiljs åt. Förändring börjar i varje individs relation till sitt eget omedvetna, och Astolfs och Felicias historia blir antipatriarkal då de överger ett språk där jorden görs till himlens motsats, och världen delas upp i hierarkiskt låsta dikotomier som ljus och skugga, verklighet och fantasi, manligt och kvinnligt. Nyx budskap till de två har jämförts med Friedrich Schlegels beskrivning av det gudomligas metamorfoser som ordets drivande kraft i dikten.[189] Det sanna ordets drivkraft är just skriftens förmåga att förena motsatser som mörker och ljus, eller medvetet och omedvetet.

Skrivandets integrerande, omvandlande kraft öppnar lycksalighetsöns illusoriska "mellanrymd" mot ett större, mer komplext, dynamiskt, men också sannare vara – på en gång splittrat och enat, föränderligt och beständigt. Neumann beskriver hur en utvecklingsprocess bort från en patriarkal, dualistisk världsåskådning med tydliga gränser mellan ideal och realitet sker genom att dikotomierna dras till den punkt där spänningen mellan de låsta motsatserna "is resolved by a third position in which […] interdependence returns and is comprehended" – alltså en övergång till ömsesidigt erkänt beroende. Där slutar patriarkatets psykologi, och antingen-eller-uppdelningen av världen övergår i självets "psychology of encounter, of surrender and devotion".[190]

Efter Nyx inträde är Felicias ö inte längre den avskurna, "slutna mellanrymd" som den till en början utgjorde, utan något större, mer flexibelt. Feli-

[187] I Idunarecensionen beskriver Atterbom ödet som en "på engång förstörande och förherrligande [..] inre makt" som står i ett speciellt samband med försynen. Atterbom [1820] 1870, s. 268–269. Bak har beskrivit hur ödet hos Atterbom görs till "ichsucht", och egoitet – en inre, ond men nödvändig princip. Bak 1986, s. 40–43.

[188] Neumann [1953] 1994, s. 48. Resonemanget rör myten där "Dionysus finds Ariadne and sets her free" och Neumann menar att den patriarkalt förankrade Dionysos får en antipatriarkal, emancipatorisk funktion "as a progressive symbol of feminine development" – vilket skulle kunna relateras till Felicias öde, och de två Dionysos-kalkar Nyx talar om.

[189] Frykenstedt relaterar Nyx förmaningar till Schlegels resonemang i *Philosophie des Lebens* (1822) om att fantasin måste "använda[s] […] rätt, den får icke […] urarta till blott lek, och därför måste den förenas med den fasta vilja, som gör den aktiv". Denna, aktiva "drivande kraft" är "Ordets magt", så som det finns i religionen, och det uppstår i dikten då poesin blir omklädnad av det gudomligas ord. Detta eviga ord "måste utgöra mänsklighetens inre drivande kraft" och ger uttryck åt den fantasi som Atterbom kallar mystik. Frykenstedt 1951, s. 225–226.

[190] Neumann [1953] 1994, citerat från s. 216 och s. 50.

cia visar efterhand allt mindre av viljan-till-makt eller av att krampaktigt hålla fast vid Astolf och sin skapade ”viljas bild” (II, s. 155). Istället förstår hon att hon måste ”offra upp *den* del af sig, som fängslad är” (II, s. 164) och att hon till sitt väsen är dubbel, ägande såväl sinnlig subjektivitet som de objektiva rymder där poesin övergår i religion.

Det är också Felicia som beslutsamt säger åt Astolf: ”Res! o Astolf! res!” (II, s. 172) och deras avsked i gryningstimmen präglas av samstämmig beslutsfasthet. De beskriver hur ”Andras kärlek vara må / En *händelse* allen; vår är en *tro*, / Som blommat upp, från Viljans djupsta rot, / Till *trohet*” (II, s. 187–188). Det är en kärlek som först då den erkänner och integrerar egots djupaste, inre motsägelsefulla mörker, blir trovärdig. Till formen upprepar paret nu sin tidigare, förälskat sammanflätade växelsång, men i en omvänd rörelse, där strofernas upprepade ”Farväl! Farväl!” mynnar ut i ett uppbrott med löfte om trohet (II, s. 191–193). Det finns en annan lätthet i sången nu, som om något lossnat och blivit mer rörligt. Förhållandet på ön är en ofrånkomlig fas, såväl i kärleken, som i den sorge- och skrivprocess verket iscensätter.

Fantasin måste sedan överges, men inte helt och hållet. En ”skymt af hopp” (II, s. 166) blir den bevingade häst, ”kolsvart […] med silfverhvita vingar” (II, s. 178) som Nyx begåvar Astolf med inför avfärden. Med sin svartvita teckning fångar den dubbelheten av mörker och ljus, som det sanna ordets drivkraft innebär. De bevingade hästkrafter som för Astolf fram och tillbaka mellan fantasi och verklighet blir en bild för hur en regressiv fixering vid ett ideal löses upp i skrivprocessen, vilken samtidigt innebär ett slags återintegrering av idealet till verkligheten.[191] Den metafiktiva leken blir en brist på tragisk radikalitet i sagospelet. Istället för en kompromisslös idealism, inger de metafiktiva inslagen hopp om att ett mer dynamiskt, lekfullt verk – öppet för förändring i mötet med läsaren – är på väg att ta form.

Det första och andra äventyrets lättsamma idyll kontrasterades av uppriktighet och sorg i de avslutande sångerna, vilket antydde att något skavde och var förljuget i öns skimrande idyll. I och med ”Skilsmessan” har illusionen rämnat och verkligheten brutit in i poesin. Men relationen mellan Felicia och Astolf har samtidigt omvandlats från objektifierande maktspel till självuppoffrande trohet. Men kan de lita på sina löften till varandra? Äventyret avslutas med att Zephyr står vid diktöns gräns och smider planer att följa efter Astolf. Visan han gnolar på är ett raljant porträtt av en svekfull diktarcharmör. Den mynnar ut i ett villkorat löfte om trohet, som dock är avhängigt mognad och tidens gång:

[191] Hästen kallas för hippogryf, vilket gör att den kan associeras till hippogryfen i Ariostos *Orlando Furioso*, som riddaren Astolfo flyger till månen på. Som Boehrer 2010 påpekar om Ariostos hippogryf: ”Astolfo’s trip to the moon […] demonstrates the hippogriff’s function as a means of moving between heaven […] and earth.” Boehrer 2010, s. 62. Den har alltså funktionen att integrera ideal och verklighet.

J varelser, kännen J Glädjen?
En colibri flygtingen är;
Från blomma till blomma, i vexling,
Sitt smek och sin hyllning han bär.

I sprittande rörlighet flägtar
De skimrande vingarnas par;
Och blommornas läppar han kysser,
Men blott tills de hviska: 'Blif qvar!'

Då bort, efter friskare läppar,
Till främmande bygder han far:
'Hur lockande var han! Hvad skada,
Att ock så bedräglig han var!'

Så hör han de lemnade klaga;
I flygten han svarar de små:
'Ack! lefver jag, tills jag blir *gammal*,
Nog blir jag då *trogen* också!' (II, s. 195)

Inom den flyktige älskaren/ läsaren finns fröet till en djupare, mer beständig kärlek, som kanske kommer att mogna med tiden – men först då diktens blommor sedan länge hunnit vissna bort och dö. Maktbalansen mellan poesins ideala blommor och den tidsbundne läsaren har alltså kastats om, men själva maktstrukturen, hierarkin och obalansen, kvarstår.

Tillbaka till framtiden: ironin som övergång från estetik till etik

I det fjärde äventyret, "Hemkomsten", återvänder Astolf till "verkligheten" och hemlandet. Men det är en verklighet där trehundra år förflutit och mycket hunnit ändras. Skildringen av den moderna Hyperborérepubliken brukar beskrivas som en konservativ satir över den liberala publicistopinionen i Stockholm, tecknad av en Atterbom som såg tiden skena iväg från sin ungdoms ideal, till förmån för liberalism och realism. Likaså driver satiren med ett demokratiskt styre, där post-revolutionens Frankrike och Nordamerikas förenta stater har pekats ut som historiska förlagor.[192] Avsnittet är alltså på ett plan en reaktionär dystopi över moderniteten.

Men det skildrar också en tidsresa. Tidsreseskildringar kännetecknas, som David Wittenberg visat, av att de ställer grundläggande, metafiktiva frågor

[192] Vetterlund 1924, s. 257–282; Santesson 1929, s. 74–111; Santesson 1932, s. 76–131 behandlar det historiska stoffet till denna satir över republikanism, liberalism och svensk tidningsradikalism.

om berättande, temporalitet, historia och subjektivtet.[193] Under Astolfs besök i framtiden ställs olika attityder till historien och det egna ursprunget mot varandra; minne, glömska respektive ett skapande förhållningssätt. Tidsresehistorier är metafiktiva, i hur de, som David Leiby formulerar det, ”comment on the logic of all narratives by analogy: They provide a protagonist whose predicament mirrors that of the writer in the throes of building his plot”.[194]

Som tidsresenär blir Astolf en sådan författarfigur, och samtidigt är han också på väg att förvandlas till hjälten i det konstverk som återuppstår i framtiden, varje gång någon läser sagan om *Lycksalighetens ö*. Astolf går igen, spökar som en gammal feodal kvarleva i den moderna, liberala republik, som hans hemland numera utgör. Samtidigt hemsöks han själv, likt Hamlet, av sin fars vålnad, samt av Svanhvits och sitt eget förflutna, som finns förevigat i den Hyperboréiska konsten. Enligt Wittenberg är tidsreseskildringar upptagna av hur det förflutna rekonstrueras från nuets position, samt av hur den enskilda individen och det större historiska sammanhanget beror av varandra.[195] Mot den bakgrunden handlar Astolfs återkomst till framtiden om självrannsakan lika mycket som reaktionär samtidssatir, samt om att utveckla en förmåga att lyhört och aktivt gå i dialog med det förflutna. Med andra ord, om att gå från ett estetiskt, passivt, till ett etiskt, skapande förhållningssätt gentemot det som gått förlorat.

Astolfs möte med sitt framtida förflutna har två övergripande stämningslägen. Å ena sidan finns ett ödesbundet, elegiskt spår, som utspelas ute på landsbygden, i en både pastoral och ruinromantisk miljö. Här minns man den historiske Astolf, men i fördömande ordalag, som om hans öde vore en tragedi à la Oidipus. Å andra sidan finns ett satiriskt-dråpligt spår, där Astolf misstas för ett spöke, och, under täckmanteln av att vara ”fornforskare”, på besök i den moderna republikens huvudstad får höra att han och hans förflutna bara är ”gammalt skrock”, och att traditionen att fira hans minne är ”löjlig för vår tid” (II, s. 249).

Hans tidsresa och försök att formulera berättelsen om sig själv är sålunda försedd med både tår och löje, för att knyta an till Atterboms egen Jean Paul-influerade bild av hur ironins konfliktfyllda kluvenhet mjuknar då det tillförs

[193] Wittenberg 2013, s. 2. Wittenberg analyserar senare, moderna tidsreseskildringar, men flera av de genredrag han tar upp återfinns i *Lycksalighetens ö*. Tidsresan verkar vara Atterboms eget påhitt. I folkboken faller hjälten nästan omedelbart i tidens våld då han försöker återvända från lycksalighetsriket. Santesson 1956, s. 205 uppmärksammar att Atterbom i brev till fästmön beskriver infallet med tidsresan som sin egen idé. Tidsresemotiv förekommer dock långt tidigare i litteraturhistorien, bland annat i den japanska sagan Urashima Tarō och i legenden om Ossian, vilka Vetterlund relaterat till *Lycksalighetens ö*. Se Vetterlund 1921, s. 130. (En annan tidig känd tidsresa är Louis-Sébastien Merciers *L'An 2440, rêve s'il en fût jamais* (1770).)

[194] Leiby 2002, s. 46. Även Wittenberg menar att ”the question of time travel is tantamount to the question of narrative itself”. Wittenberg 2013, s. 2.

[195] Wittenberg 2013, s. 11, samt s. 14: ”In time travel fiction, the fundamental historiographical question – how is the past reconstructed by or within the present? – becomes a literal *topos*, is told as a tale […].”

vemod, och ironin övergår i humor.[196] Den förste som Astolf möter vid hemkomsten är den gamle Florio, en ättling till den sydländske poet som en gång uppväckte längtan till poesi-ön. Den sentida Florio är en blind och grånad skald, ett slags Ossian, eller Tiresias, som framlever återstoden av sina dagar i stillhet ute vid havet.[197] Han blir en god fadersfigur, och hans sånger sätter ord på Astolfs öde. Han ger också upp andan och dör då Astolf lämnar verkligheten/jordelivet för andra gången, vilket gör deras öden märkligt sammanflätade.

Florio ger uttryck för samma ambivalens av idealisering och aggression gentemot ”det evigt kvinnliga”, som Astolf gjort sig skyldig till. Vänd ut mot havet sjunger den gamle barden om ”Evighetens flytande ring / […] Är du en famn, / Som moderligt omarmar jorden? / Eller en Midgårds-orm, / Som stänger och hånar sin fånge? / Sägen mig, Hafvets döttrar, / Förkunnen mig ringens natur!” (II, s. 202–203) Hans bävan inför det sublima bär på ambivalens gentemot kvinnan, som framstår som kuslig, i Freuds bemärkelse av ordet.[198] ”Hafvets döttrar” – sirenerna – invänder dock mot denna ambivalenta ”sublimering” av dem. De tar sig ton i visan, och ger diktaren vid havsbandet svar på tal: ”’Hvad väntar du, att den skall vara? / Vi arma, hvad hinna vi svara? / I en blink, i ett nu / Böljan far över sjö; / Som hjertat, som du, / Kom hon fram, för att dö […]!’” (II, s. 203) Kvinnostämman understryker att hon inte alls är något tidlöst och snärjande väsen, utan att kärleken och livet rinner förbi, medan den manlige diktaren projicerar sin inre konflikt på henne.[199] Då Astolf visar empati inför Florios dilemma, svarar denne avvisande, att strävan att med ord försöka överbrygga avstånd, är dömd att misslyckas:

> Ni talar om *förstå*! – Är ni då viss,
> Att *någon* menniska förstår en annan?
> Är icke en och hvar en verld för sig,
> Skild från de andra af en rymd, som
> [...] genomtränges – blott af kikare? (II, s. 219)

[196] Atterbom menar att ironins blandning av skämt och allvar övergår i humorns ”förening af löje och tår” då det tillförs ett elegiskt element, samt sker ett perspektivskifte mot det kroppsliga; humorns perspektivskifte innebär att i skapandet verka för andens förkroppsligande. Jfr kapitel två, med hänvisning till Atterbom 1852, s. 91.

[197] Vetterlund 1924, s. 237–245 och Santesson 1956, s. 206 diskuterar Florios likheter med Ossian.

[198] Ellison 2001 menar att det kusliga och sublima båda är ”hybrid notions […] of the aesthetic and the ethical”. Ellison 2001, s. ix. I *Das Unheimliche* (1919) beskriver Freud det kusliga som en återkomst av bortträngda, infantila begär, ett slags kognitiv dissonans, eller pendling mellan repulsion och attraktion, där det åtrådda och det skrämmande sammanfaller. Freud [1919] 2007. För mer om det romantiska sublima, se Weiskel 1976.

[199] Santesson 1956, s. 214–220 har utförligt behandlat Florios visa och menar att den ska påminna om Ossiansångerna.

Skalden är blind, i en värld där man voyeuristiskt övervakar sin nästa med kikare, istället för att lyssna på henne. I Hoffmanns *Der Sandmann*, som Freud baserar sin teori om det kusliga på, är kikaren central. Protagonisten Nathanael bär i Hoffmanns novell på en bortträngd rädsla att bli blind, som eskalerar till vansinne då han i vuxen ålder blir besatt av att med kikare, på avstånd, iaktta den vackra, mekaniska dockan Olimpia, samtidigt som han försummar sin verkliga fästmö, Klara. Freud tolkar denna voyeuristiska fixering som ett uttryck av kastrationsångest.[200]

Att med kikare betrakta det artificiellt sköna på avstånd görs till en bild för det kittlande obehag som läsning av skönlitteratur kan väcka: Den kusliga känsla som uppstår då vi ser det främmande i det välbekanta och omvänt det vi inte vill kännas vid i oss själva. Känslan kommer sig av att något välbekant, ur det förflutna, som etablerats tidigt i psyket men sedan främmandegjorts genom bortträngning, plötsligt återuppstår och hemsöker en.[201]

Florio nämner så kung Astolf, ”om hvars död ni känner / Den gamla visan” (II, s. 215), vilket gör Astolf ivrig att få höra den, eftersom det ”öfver slutet” än svävar ”mycken dunkelhet” (II, s. 235). Återigen görs han, som konstbetraktare, till läsarens dubbelgångare, men denna gång rör det sig uttryckligen om hans egen historia. Kvädet Florio framför är ett slags medeltidsballad som demoniserar Felicia och vittnar om hur Astolf blev bergtagen, svek sin kungaplikt och övergav den stackars Svanhvit.[202] Det skildrar en konflikt mellan patriarkala könsroller och förverkligad kärlek: Ett löfte från Astolf till Svanhvit att bli ”Den ypperste Konung […] Som någonsin lefvat på jord” (II, s. 236) följs av hennes självförminskande önskningar att vara hans accessoar, en ring på hans hand, en fjäder i hatten.

Olika manliga bragder, krig och jakt, kommer emellan och hindrar relationen, varpå Svanhvits begär tar sig nya uttryck. Med höviska motiv från djur- och växtriket vill hon omvandla kärleken: ”’Då skulle du vara den fagraste lind / Som grönska kunde på jord, / Och jag ville vara ett strå af gräs / Och gro öfver lindens rot’” (II, s. 238). Hennes längtansfulla fantasier om förändring slås dock gång på gång ned av rationella svar från Astolf om hur den yttre verkligheten omöjliggör sådana drömmerier ”Det blir dig så svårt, att vara ett strå” (II, s. 238), och så vidare.

Astolf börjar gråta då han hör visan, han orkar inte höra hela, utan ber Florio hoppa fram direkt till slutet. Melodin övergår då i kallblåst, dvärgar ”smider i berget mång borströfvad man” (II, s. 240), och Felicia förför Astolf

[200] Freud [1919] 2007, s. 334.
[201] Det ”likartades upprepning” och ett i ”det själsligt omedvetna […] från driftimpulserna utgående *upprepningstvång*” sägs ligga bakom kuslighetsupplevelsen. Freud [1919] 2007, s. 338, 339. Nathanaels kikande på den artificiellt skapade Olimpia (ett slags feminin kopia av honom själv) tolkas av Kittler som att han omedvetet identifierar sig med modern, och har låst sig i fadersfixering. Kittler 1977, s. 147.
[202] Santesson 1956, s. 222–232 ser kvädet som en pastisch på medeltidsballad, inspirerad av Geijers och Afzelius folkvisesamling.

– som nu kallas harpolekare – med en dryck som får honom att tappa minnet. Detta blir mer än vad Astolf mäktar att höra. Med bruten röst och vilt uppspringande avbryter han Florio innan denne är färdig och förklarar sin starka reaktion med att ”J sen i mig / En man, som Astolfs öde rör helt nära” (II, s. 243). Han flyr från den sista strofen med ursäkten att han har bråttom att ta sig till huvudstaden för att där fullgöra sin fosterländska kungaplikt. Att kvädet därför förblir oavslutat förbinder det med det sagospel där Astolf nu är på språng mot huvudstaden. För svaret på frågan om hur Astolf-kvädet slutar är ju: Det är inte slut än, det är ännu öppet.

Att en rollfigur i ett verk blir åhörare av det verk han själv ingår i, får, enligt Wittenberg, ofta en konservativ effekt. Den bakomliggande, psykologiska drivkraften till denna typ av iscensättningar är ett intresse för hur det förflutna konstrueras utifrån nuet, samt vad som kallas ”the pathos of ’return’”, det vill säga ett behov att återupprätta ett omintetgjort förflutet.[203] Även om den ursprungliga historien på ett plan överskrids av den metafiktiva nivån, så reproduceras den samtidigt.[204] Kvädet visar sig ha en sådan konserverande makt över Astolf; han uppfattar det som sanningen om sig själv, och avbryter framförandet i ångestfylld vilja att ingripa och ställa historien till rätta. På så vis blir konsten ett slags öde som väcker Astolfs behov att vrida tiden rätt igen. Här blir han lik Hamlet, men också (på grund av det senkomna och otidsenligt missriktade i hans försök) Don Quijote. Berättelser inne i en övergripande berättelse drar samtidigt också uppmärksamheten till den underliggande repeterbarheten eller iterabiliteten i en historia.[205] När den till framtiden återanlände Astolf tar del av historien om sig själv blir den uppenbara frågan huruvida hjälten ännu är den han var: Är han en kopia av kvädets Astolf, i färd med att än en gång upprepa samma historia? Eller kommer han att förändra och förnya sin berättelse?

I sin analys av denna typ av metafiktiva iscensättningar sammanför Wittenberg Gérard Genettes begrepp *paratext* med Lacans beskrivning av återberättandets roll i den psykoanalytiska processen. Det viktiga där är själva *rekonstruktionen*, alltså *hur* personen formulerar historien om vem han var. Inte ”the past definite of what was”, eller ens det förflutnas närvaro i nuet, utan vad som *nu* formuleras som ett meningsfullt förflutet för den framtida person som är på väg att bli till.[206] Mot den bakgrunden hamnar sagospelets subjektivitet, som *process*, i förgrunden här. Astolf är inte uteslutande kvädets version av vem han var, och han är ej heller enbart den från lycksalighetsön hemkomne, av sorg tillintetgjorde Astolf. Istället är han en kombina-

[203] Wittenberg 2013, s. 127: ”Narrators […] return to the *fabula* as though to the founding scenography of a retelling […] via […] renarrations of (the pathos of) a postulated past.”
[204] Wittenberg 2013, s. 126: ”Indeed, the pathos of any self-conscious narrative or metanarrative is precisely still the originally unselfconscious pastness or truth of *fabula*, its primal historicity, now exposed for scrutiny or parody.”
[205] Wittenberg 2013, s. 193.
[206] Ibid. s. 197–198.

tion av båda, och del av den process – det verk och subjekt – som tillsammans med läsaren är på väg att formulera det som kommer att bli hans historia.

Enligt Leiby är ett typiskt drag i tidsreseskildringar just ”the duplication or triplication of a character who has traveled into his own past”, vilket gestaltar ”a narrator illuminating events from the past in order to create a narrative”.[207] Astolf återuppstår som fiktiv figur i en framtida verklighet, men för att konfronteras med sitt förflutna, eller snarare den version av det förflutna, som framtiden återger. På så vis existerar han på flera plan, och sanningen om honom osäkras, i flera möjliga utfall eller världar. Han är både diktaren i färd med att uttolka, omtolka och förnya sin historia och en av figurerna i denna historia. Hans gengångarstatus – det gränsland av levande-död han befinner sig i – kan associeras till Schrödingers katt.[208] Atterbom använder sig av det romantiska dubbelgångarmotivet för att iscensätta detta mellanläge av overklig verklighet.[209]

På besök i huvudstadens domkyrka får Astolf syn på minnesstatyer av sina föräldrar, sig själv och Svanhvit i släktens gravkor. Han grips av fasa inför sin ”tvillingbror af *sten*” (II, s. 260), som dränerar honom på all hans livskraft:

> Hu! hvad du är lik
> Den Astolf, som står här, blodlöse yngling!
> Vill du kanhända dricka ut *min* blod,
> För att få rörlighet i dina ådror? –
> Slut ögonen igen, och vänd dig bort –
> Bort, blunda, säger jag! Jag tål ej längre
> Din uppsyn . . . Rör du läpparna? – Håll munnen!
> Han kastar sin kappa öfver bilden.
> Så! Nu är jag i fred för Dig, kamrat! – (II, s. 260)

Försöket att förneka ödet – genom att kasta kappan över sitt konstgjorda alter ego – leder bara till ett fastklamrande vid det, en fixering vid ett liv som inte längre är något egentligt liv, utan bara en upprepning av det som varit.[210] Andrew Webber menar att romantikens dubbelgångarmotiv ofta skildrar tragisk upprepning, förnekelse och förlust, och motivet sägs illustrera hur det

[207] Leiby 2002, s. 41.
[208] Schrödingers katt är ett känt tankeexperiment ur kvantmekaniken som illustrerar hur en situation kan bära på flera, parallella utfall, eller möjliga världar. Det har fångats upp och populariserats inom science fiction.
[209] Som Mattias Fyhr visat är dubbelgångare och liknande ”grepp som ger texten labyrintiska egenskaper” vanliga i gotiska texter, där ”subjektiva världar” skapar en atmosfär av förfall, undergång och olösbarhet, som ofta också metafiktivt sträcker sig in i läsarens värld. Fyhr 2003, s. 63–114, citerat från s. 94, 64.
[210] Santesson beundrar ”den psykologiska realismen […] obehaget och rädslan” i statyscenen. Santesson 1956, s. 238.

moderna subjektet, mer eller mindre patologiskt, klyvs mellan verklighet och fantasi.[211]

Enligt Freud är den jagfördubbling som dubbelgångarmotivet utgör ett slags ”evig återkomst” av det egna jaget, ett uttryck för det omedvetnas upprepningstvång. Motivet är sprunget ur den barnsliga, primära narcissismens oförmåga att skilja på sig själv och sin spegelbild, en fas som psyket sedan tränger bort, vilket gör att upplevelsen av dubbelgångaren, då den möter en i vuxen ålder, blir obehaglig. Dubbelgångaren förvandlas, från att ha varit ett barnsligt uttryck för omnipotens, anti-död och evigt liv, till en kuslig dödsbringare och ett uttryck för livsförnekelse i det egna jaget.[212] Filosofen Dimitris Vardoulakis, som diskuterat dubbelgångarmotivets koppling till det kusliga, kommenterar att eftersom den primära narcissismen är den grund i psyket som jagets linjära utveckling utgår ifrån, så stör dubbelgångaren, då den återkommer i vuxen ålder, bilden av *en tidsligt linjär* och enhetlig identitet. Den får därför psyket att stelna av obehag inför det ’icke-jag’ som stör den enhetliga identiteten.[213]

En kyrkvakt uppmärksammar likheten mellan Astolf och statyn och misstar honom för ett spöke (II, s. 263). Vanvettig och uppgiven skrattar Astolf åt vem han blivit, ”Jag heter Astolf [...] Ha, ha, ha” (II, s. 343) och suckar över sin spöklika icke-jag-status: ”Gengångare? – O, vore jag blott något / *Så* verkligt, som en sådan tros! Men nej! / Ett något ännu tommare jag är: / Ett spel af chemisk rök, som härmar dragen / Af den Kong Astolf, hvilken sagan minnes…” (II, s. 349) Inför konstens dubbelgångare och deras tungt vägande versioner av historien skyggar Astolf passivt undan, tillintetgjord, som vore de absolut sanning och han själv ett ingenting, ”som *lefde* han ej rigtigt mer” (II, s. 343). Dubbelgångarna fungerar alltså på ett plan dödsbringande. Men som Freud visat är dubbelgångaren inte bara förknippad med kuslig upprepning av det förflutna, den utgör också en instans av självbetraktelse, av kritisk förmåga att distansera sig från det egna jaget och förhålla sig till det som objekt. Däri finns fröet till frigörelse ifrån och omformulering av det som ens omedvetna driver en att upprepa. Denna förmåga till ”självviakttagelse och självkritik” är också förutsättningen för ett samvete.[214]

Splittringen av Astolf i subjekt-objekt leder också till att sagospelets tid framträder.[215] Det är sagospelets diakrona tid som möjliggör att Astolf från Lycksalighetens ö kan möta sin hyperboréiska framtidsversion. Den tiden –

[211] Webber 1996 diskuterar dubbelgångarmotivet hos bland andra Jean Paul och E. T. A. Hoffmann, förklarar hur det är förbundet med Freuds primära narcissism, och ger exempel på hur vanligt förekommande det är i modern litteratur, hämtade från Kafka, Oscar Wilde med flera.
[212] Freud [1919] 2007, s. 336–339.
[213] Vardoulakis 2006, s. 108.
[214] Freud [1919] 2007, s. 337: En ”instans som kan behandla det övriga jaget som objekt, alltså att människan är i stånd till självviakttagelse, gör det möjligt att fylla den gamla föreställningen om dubbelgångare med nytt innehåll”.
[215] Jfr Wittenberg 2013, s. 195.

sagospelets tid – är varken den hyperboréiska, linjära tiden där det gått 300 år, eller den cykliska evigheten på Felicias ö där det gått tre månader, utan snarare just den i verket inskrivna, dialektiska rörelsen mellan ideal och verklighet.[216] Denna tid, verkets process som finns inskriven i verket, rymmer också försoningen med, och därmed också frigörelsen ifrån, det förflutna.

Tidsreseskildringar är som nämnts ofta upptagna av relationen mellan den enskilda, individuella händelsen och den större, historiska utvecklingen. I det moderna Hyperboréen konfronteras Astolf med olika förhållningssätt till historien. Ute på landsbygden, där det sjungs kväden och reses statyer till minne av den historiske Astolf, råder vad man med hänvisning till Nietzsches klassiska *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* [*Om historiens nytta och skada för livet*] (1874) skulle kunna kalla för en antikvarisk historiesyn, ett vördnadsfullt bevarande av traditionen, där underkastelse gentemot de döda sker på nuets och det levandes bekostnad.[217]

I den hyperboréiska huvudstaden möter Astolf istället en framtid som han till att börja med har svårt att känna igen sig i, men som det efterhand blir uppenbart att han har mer gemensamt med än han först vill erkänna. Här hyllar man frihet och jämlikhet, men det är tomma ord. Vikten av att allting *framstår* som fritt har istället lett till en minutiös kontroll av allt från klädsel till beteenden. Makten är konstant, bara uppochnedvänd jämfört med den gamla, feodala samhällsstrukturen.[218] Friheten är skenbar, avhängig ”Controllen, Statens grundhval” (II, s. 270). Med övervakning och avlyssning upprätthålls ordningen i detta förment liberala samhälle.[219] I skolorna undervisas det ”enligt ny method, af barnen sjelfva” (II, s. 305), och det förflutna avfärdas som det primitiva, oförnuftiga andra. För att återknyta till Nietzsches historiebegrepp så kan den hyperboréiska huvudstaden sägas representera en kritisk historiesyn, där det förflutna avvisats alltför lättvindigt som primitiv fiktion och myt.[220]

Den av samvetskval auktoritetsbundne Astolf rör sig mellan dessa extremer, i ett senkommet försök att, likt Hamlet, återupprätta sin faders ära, full-

[216] Här kan jämföras med Fischer 1998, som ju visat på just en dialektisk historieförståelse i verket.
[217] Nietzsche [1874] 1998, s. 56: ”Den antikvariska historien förstår att *bevara*, men inte att skapa liv.” Och skapa liv – i bemärkelsen levande dikt – är vad Astolf, som skald, måste göra.
[218] Publicisternas Opinionsråd ”färdar ut, hvar morgon, ett edict / Hvad man bör för den dagen tro och mena” (II, s. 271), och en ”Costum-Astist” – alltså en person med ansvar för klädombyten – figurerar som en av de mest inflytelserika personerna i detta samhälle. Efter noggrant föreskrivna regler uppförs varje dag skådespelet ”af ett fritt, ett upplyst folk” och tal hålls om ”att menniskan är född till frihet” (II, s. 278-79).
[219] Vidunderligt, tycker Astolf, men tystas av en ämbetsman, som förklarar ”Jag tycker (oss emellan) just som Ni; / Men väggarna ha öron” (II, s. 271).
[220] Den kritiska historiesynen kan förvisso verka livsbefrämjande, men Nietzsche varnar att de kritiska lever i den naiva tron att just de allmänna åsikterna i deras egen tid är de riktiga och att det är samma sak att vara rättvis som att skriva i enlighet med den rådande tidsandan. Nietzsche [1874] 1998, s. 57–59.

göra sin kungaplikt och ena nationen. I den bemärkelsen blir han ett reaktionärt, nationalistiskt spöke.[221] Han har svårt för huvudstadens historielöshet, men det går efterhand upp för honom att stadens avfärdande av det förflutna avspeglar hans egen 300-åriga glömska och illusoriska frihet på ön.[222] Såväl Astolf som framtidslandet har på varsitt sätt skapat en omnipotent illusion av frihet, byggd på en misogyn, exkluderande struktur.

Hans strävan att visa maskulin handlingskraft medelst krigföring misslyckas också, och gör honom till en tragiskt obsolet Don Quijote. ”Vansinnigt företag” (II, s. 352) kallar han själv sitt försök att återskapa en svunnen enhet på det yttre, politiska planet, som förstod han att det är en missriktad kompensation, ett försök att fly från den inre, kluvna dubbelhet han, som diktare, bär inom sig. I historikern och litteraturvetaren Hayden Whites kända *Metahistory*: *The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (1973) är ironin förbunden med en tragisk-satirisk historiesyn där man upplever historien som ”an ongoing […] eternal return of the Same […] essential folly or absurdity of the human condition”.[223] I den formuleringen syns också kopplingen mellan ironi och individens upplevelse av det kusliga – upprepningen av det välbekanta, men i demoniserad, främmandegjord form.

Såväl Astolf som hemlandet har i denna dystopi över moderniteten fallit offer för ironin och är låsta i ett upprepningstvång av ett förflutet de inte vill veta av. Som Claudia Lindén skriver, i ett resonemang om tidskonstruktioner och feministisk historieskrivning att ”[v]are sig det förflutna konstrueras som något primitivt, eller som ett förlorat ursprung”, så används det ”för att konstruera den egna identiteten”.[224]

I Hyperboréen är rörelseutrymmet för kvinnor snävt. Antingen idealiseras de som mödrar, eller så betraktas de som en farlig, primitiv fantasi om cyklisk evighet, och i det politiska livet tas de inte på allvar. I 1854 års utgåva av sagospelet har Atterbom förstärkt sin dystopi med en karikatyr av en kvinnosakskvinna – Bruta Rolandina. Hon är en ”i half karldrägt klädd qvinna”, som kommer inrusande i det hyperboréiska parlamentet – där hon inte är välkommen – och ropar: ”Plats för den fria Qvinnan! […] Ej eld, ej flod, / Ej mannakraft, ej björnkraft utestänga / Medborgarinnan Bruta Rolandina.”[225] Hon har sagts vara ett satiriskt svar på Sara Videbäck i Almqvists *Det går an* (1839).[226] Och visst är hon på ett plan en konservativ man-

[221] Yoon Sun Lee har i *Nationalism and Irony* (2004) visat hur nationalism och ironi hänger samman under romantiken. Utifrån läsningar av ett antal konservativa brittiska författare; Edmund Burke, Walter Scott och Thomas Carlyle, visar Lee hur ironin är en kraft som hos dessa konservativa författare användes för att hålla samman centrum och periferi, överordnade och underordnade, i en nationalistisk anda. Se Lee 2004.
[222] Jfr Wittenbergs ovan återgivna resonemang.
[223] White 1973, s. 11, samt s. 38.
[224] Lindén 2012, s. 9.
[225] Atterbom 1854, s. 257.
[226] Vetterlund 1924, s. 272–274.

lig romantikers nidbild av en oblygt påstridig feminist, men hon är också, för att återknyta till Felski, en bild av hur ”the modern brought with it an ideal of equality grounded in fraternity that effectively excluded women from many forms of political life”.[227] Bruta är arg på makthavarna, eftersom ”Barnförsäkrings-verket […] Har nyss mig visat bort med skymf; och sträng / Upprättelse jag fordrar”. Hon håller ett ilsket brandtal medan männen i kongressen tisslar bakom hennes rygg att hon är en häxa.[228]

Istället för faderns lag och den gamle, patriarkale guden, etablerade moderniteten broderns regim, vilket för kvinnor ofta medfört ”more oppressive, because concealed, regimes of domination; the modern is predicated on the absence of the Other and the erasure of feminine agency and desire”.[229] Resultatet: ”women could enter modernity only by taking on the attributes that had been traditionally classified as masculine”.[230] Brutas karlvulna fräckhet kan tolkas som en illustration av det. Hon är en parallell till Astolfs missriktade försök att vara maskulint handlingskraftig i denna sköna, nya värld. Detta understryks av att hon gör närmanden, exotifierar och dehumaniserar honom på precis samma vis som han gjort mot Felicia: Hon beskriver honom som på en gång hotfull och lockande: ”Så kall – så vacker! / Kanske, att än mer skön med mörka hår / Du vore; dock, mot tomma idealer / Man ingen lifsvarm verklighet må byta.”[231]

I huvudstaden har man mer eller mindre glömt bort historien om Astolf, och betraktar den som gammalt skrock. Trots att det ännu sjungs ”slagdängor” om honom ute på landsbygden så börjar ”de Lärde / […] likafullt, att tvifvla på, [...] / Om han har nånsin rigtigt varit till” (II, s. 257).[232] När Astolf träffar på en av dessa lärde, kommer samtalet in på landets historia och Astolfs far. Den lärde, som är professor i vältalighet, märker att Astolf tar fadern för en verklig, historisk person, och frågar roat ”Kanske tar ni / Då äfvenväl för ren, bokstaflig sanning / Den dumma sagan om hans Son”, ”denna skuggbild”, som ju alla vet är ”blott natur-myth” (II, s. 289), en ”symbol / Af all elektro-chemisk dualism” (II, s. 290). Professorn beskriver sedan hur människan måste härdas ”i tviflets eldprof / Till sanning” (II, s. 291), en odling vars mål sägs vara att göra sig ”sjelf till Gud” (II, s. 293).[233] Detta att sanningen skulle vara lika med språkets skapande, självförgudande makt, skrämmer Astolf. Den värld han i sin ungdom upplevde som frusen och stel, är nu alltför radikal för hans smak; ändå är det fortfarande bristen på aktivitet och rörelse – den allmänna bristen på handlingskraft hos pub-

[227] Felski 1995, s. 14.
[228] Atterbom, 1854, s. 257.
[229] Felski 1995, s. 16.
[230] Ibid. s. 18–19.
[231] Atterbom 1854, s. 271.
[232] Men, som guiden i kyrkan säger till Astolf, liksom tröstande: ”Bry er ej […] Ty ljuga visorna, som nog är troligt, / Så ljuga dock de Lärde dubbelt värre.” (II, s. 257)
[233] Fischer 1998, s. 159 diskuterar passagen och pekar på att den är inspirerad av Tieck.

licistopinionens ordvrängare och frasmästare – som han, i sitt försök att vara dådkraftigt maskulin, irriteras mest över.

Men bakom strävan att lyda traditionens påbud och visa manlig handlingskraft finns också rädsla över att faderlöst ha sitt öde i egna händer, och vara tvungen att skapa det själv. Mitt i sitt krigiska nit grips Astolf av overklighetskänslor, osäker på om han är verklig eller har blivit ”förvandlad sjelf / Till fabel” (II, s. 337). Florio kommenterar att Astolf nog ”passar snarare till Skald än Kung” (II, s. 341). Den tidigare Atterbomforskningen har ofta tolkat Astolfs besök i hemlandet som misslyckat, eftersom han inte lyckas utföra de bragder som han föresatt sig.[234] Men Astolfs dilemma illustrerar konflikten mellan en traditionell mansroll, och att bli poet. Det är i mångt och mycket Hamlets konflikt mellan ord och handling som iscensätts. Som Lilian Munk Rösing påpekat, är Hamlets språksyn tragisk så länge orden inte tillfredsställer ”begæret efter handling”. Konflikten kan bara övervinnas genom ”*at gøre ordet selv till handling*”.[235] Astolf måste inse att ett erkännande av och lyssnande på det förflutna inte står i motsättning till ett *skapande* med orden. Han måste se att skrivandet tvärtom är en aktiv handling, som rymmer både trofasthet gentemot, kritisk uppgörelse med, samt försoning med det förflutna. Detta är i linje med Nyx’ ovan diskuterade budskap om det sanna ordet som ”en aktiv princip, som förandligar”.[236]

Frykenstedt ser ”en utveckling hos Astolf, där svårmodet och melankolien snart utmynnar i förtvivlan och sinnessjukdom”.[237] Den vansinnige beskrivs av Kittler som diktarens negativa dubbelgångare. Skillnaden mellan vansinne och diktning är enligt Kittler att diktaren, med sin skapande och reflekterande förmåga, förmår göra verk med tydliga skiljelinjer mot omvärlden av sina fantasier.[238] Astolf står inför att låta sin äldre identitet som hjältekung gå under och släppa fram en mer feminin och diktande personlighet: en personlighet, som försonar honom med oförmågan att leva upp till det förflutnas patriarkalt könsrollsbundna krav och istället gör honom till både skald och diktverk.

När han utbrister i veklagan över den ”flygsands-hög, som här man kallar *Stat*” (II, s. 352–353), är det lika mycket en ångerfull uppgörelse med tomheten i hans eget fantasifullt romantiska bildmaskineri – vars strävan att förändra inte ledde till någon verklig förändring. Det är bristen på etiskt imperativ i den estetiska friheten – romantikerns storslagna ambition att med sitt skapande sätta sig över verkligheten, den vi känner från Faust eller By-

[234] Nilsson [1916] 1964, s. 259; Frykenstedt 1951, s. 323, 332; Bak 1987, s. 164.
[235] Rösing 2009, s. 69. Min kursiv. Munk Rösings resonemang knyter an till en analys av Margaret Ferguson, och visar hur Hamlets ord faktiskt gör skillnad, i hur de åtskiljer det som Claudius förljugna, incestuösa retorik har sökt förena.
[236] Jfr resonemang ovan, om att fantasin måste göras till aktiv handling, via ordets förandligande förmåga att förena mörker och ljus. Se Frykenstedt 1951, s. 225–226.
[237] Frykenstedt 1951, s. 323.
[238] Kittler 1977, s. 142: ”Der Wahnsinn produziert zwar auch eine innere Welt, kann sie aber nicht wie die Dichtung reflektieren und damit von der Aussenwelt scheiden.”

rons (anti)hjältar – som han nu vänder sig emot.[239] ”O *Frihet*!” utbrister han, och fortsätter:

> Hur missförstås du af de dårhushjon,
> Som leka med dig, liksom barn med bränder,
> Okunnige, att i den samma kraft
> Det Godas och det Ondas ursprung bor!
> Hvem äger Dig, om ej han kan *sig sjelf*
> Beherrska? om han gjort ditt element
> Till slaf af nedrig egenviljas qvalm,
> […]
> Om Kärleken ej sänder ut din flamma
> Och rigtar den, och mildrar den;
> [...]
> Förgäfves vill du då, du gudakraft,
> Dig uppenbara i ditt sanna ljus; [...]! (II, s. 353–354)

Talet om självbehärskning, och om hur friheten är riskabelt tveeggad och måste riktas med kärlek, påminner om Kierkegaards varning att ironin måste behärskas av diktaren – stå i diktens tjänst och göras till ett begränsat moment i skapelseprocessen, för att få sin rätta mening.[240] Annars är romantikern bara förälskad i möjligheten, i allt det som *inte* är, och som därför kan fantiseras hur det skulle-kunna-vara-annorlunda. Det som hos Keats heter ”heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter”, och som Blanchot beskrivit som hela romantikens essens.[241] Men blir man stående där, i den ungdomligt längtansfyllda, obestämda möjlighetspositionen, så blir intet till, det inser Astolf till sist:

> Så, under väntan på förhållanden
> Dem jag bestämt till ädlare bedrifter,
> Förblef jag i min dvala, gjorde *intet*
> I högmodstron att kunna göra *allt*. (II, s. 351)

I den extrema dikotomin mellan *intet* och *allt,* återkommer sorgeprocessens ambivalenskonflikt. I fjärde äventyret blir den en konflikt mellan frihetlig omnipotens respektive självförintande underkastelse gentemot det förflutna. Men mellan den som uppfattar den yttre verkligheten som helt determinist-

[239] Frykenstedt 1951, s. 321 ser att demoniska drag som är förknippade med Byron samt ”den med Byron besläktade Hoffmann” understryks särskilt i Astolfs karaktär.
[240] Kierkegaard [1841] 1994, s. 327: Kierkegaard menar att ironin gör både dikten och diktaren fri, men ”for att dette skal kunne skee, maa Digteren selv vaere Herre over Ironien”. Klarar han det så kan han i dikten ”see et Moment i sin egen Udvikling”. Då blir ironin ett behärskat moment, den vilda oändligheten stoppas och ironin blir en diktens tjänande ande.
[241] John Keats “Ode to a Grecian Urn” [1819] respektive Blanchots *L'Entretien infini* (1969) där Blanchot skriver om ”the process of becoming” i den romantiska poesin som ”the work of the absence of (the) work […] an affirmation without duration, a freedom without realization”. Blanchot [1969] 1993, s. 353.

iskt styrande över livet, och den som omvänt ser tillvaron som ett fritt, språkligt valobjekt att fabulera fram precis som det passar, så finns den ironiska människan, som – likt Astolf – har dissocierat sig från den omedelbara omgivningen, för att sedan delvis, men inte helt, återintegreras.[242]

Ironin är hos Kierkegaard en fas i diktarens utveckling, en övergång från det estetiska till det etiska, eller som religionsfilosofen Gregory L. Reece sammanfattar det: ”*the relation between* the infinite requirement and finite existence”.[243] När diktaren väl är bunden av sitt inres etiska fordran, styr detta över hans yttre, ändliga agerande. Kierkegaard skriver:

> Naar Ironien […] er behersket, da foretager den den modsatte Bevægelse af den, hvori den ubehersket forkynder sit Liv. *Ironien limiterer, endeliggjør, begrændser* og giver derved *Sandhed, Virkelighed, Indhold;* den *tugter* og *straffer* og giver derved *Holdning* og *Consistents*. [---] [D]en lærer at virkeliggjøre Virkeligheden […].[244]

Att *verk*liggöra verkligheten betyder dock inte att överge de högre idealen. Tvärtom tvingar ironin oss, då sorgen gör all vår längtan till saknad, att ändå le. I detta är den ”*en Veileder*”, som visar den ”Negative Veien; ikke Sandheden, men Veien”.[245] Då livet görs till en sann och meningsfull del av denna högre verklighet, får det sin giltighet, som *historia*, och vårt medvetande utvecklas till att bli närvarande i historien.[246]

Armen Avanessian, som jämfört Kierkegaards syn på ironin som förbindelselänk mellan estetik och etik med Schlegels ”ästhetischen Teleologie”, menar att romantiskt berättande innebär en tilltagande identifikation, eller ett närmande mellan liv och dikt, så att skillnaden mellan konst och verklighet (eller estetiskt och etiskt) till sist blir försvinnande liten.[247] Det vill säga: *Hur man skriver*, vilka ord man väljer blir viktigt, men inte i en självförgudande, ”jag är fri att skapa vilken sanning som helst”-mening. Tvärtom måste språket vara både representativt hänsyftande och etiskt uppmärksamt på *hur* det producerar verklighet.

Det kan jämföras med Shakespeare-citatet som står som motto för sagospelet, om hur poetens blick, likt Fenix-fågelns mörka ögon, rör sig dialektiskt mellan himmel och jord.[248] Atterbom har sammanfört det med ett citat av franskklassicisten Boileau: ”Rien n’est beau que le vrai, le vrai seul est

[242] ”Irony arises through self reflection. It marks the turning away from immediacy and toward the ethical.” Reece 2002, s. 31.
[243] Reece 2002, s. 32.
[244] Kierkegaard [1841] 1994, s. 328, 330.
[245] Ibid., s. 329.
[246] Kierkegaard [1841] 1994, s. 330.
[247] ”Romantisches ’Erzählen’ meint hier eine zunehmende Identifizierung von Leben und Roman. Kein Unterschied soll dann mehr zwischen Kunst und Leben bestehen.” Avanessian 2010, s. 83.
[248] Atterbom 1827, s. viii. Shakespeare, A *Midsummer Night’s Dream*, akt 5, scen 1.

aimable: / Il doit regner par-tout, et même dans la fable."[249] Alltså ungefär: "Endast det sanna är vackert, enbart det sanna är angenämt, och måste regera överallt, också i fantasin."[250] Sammanförda säger de två citaten att det som poesin skapar inte är mindre sant för att det framspringer ur en konflikt eller dialektik mellan fantasi/känsla och verklighet. Det dialektiska verket är en process, ett spel mellan inre frihet och yttre nödvändighet, eller skepsis och entusiasm, där sanningen framträder ur just själva dialektiken.[251]

I skapandet kan det allmänmänskliga/eviga förenas med det individuella och ändliga i en process då det – ur spänningen mellan stabilt medvetande och laddat omedvetet – uppstår ett tredje. Neumann skriver: "Only if this tension is endured – and this always calls forth a state of suffering – can a third term be born, which 'transcends', or surpasses, the opposites and so combines parts of both positions into an unknown, new creation."[252] Astolf lider, och slits mellan beständigt och föränderligt: "Kan sällhet, alltså, vara *stillestånd*? / Nej! – Är den något då, som kan förändras? / Ja visst! – Men ack! allt, som *förändras* kan, / Hardt nära gränsar till – Förgänglighet!" (II, s. 400)

> Skall jag […] med matt, med sjuklig trånad
> Än ropa det Förflutna åter, än
> Det [...] Tillkommande? [...]
> Ty *detta* är det, som gör menskolifvet
> Till en så svår, en så orolig dröm. […]
> Tillslutna Himmel! […]
> Gif du en vink åt sinnets tveksamhet!
> Säg, hvilken af dess viljor jag bör lyda? (II, s. 356–357)

Tvivlet dränerar hans krafter, och gör honom därmed alltmera till konstverk, till den andra sidan av den kluvna varelse – som i och med varje läsning av *Lycksalighetens ö* måste begränsas och dö, för att kunna återuppstå, som levande diktverk. Lacoue-Labarthe och Nancy sammanfattar Schlegels idéer om konstnärens självuppoffring och ironins väg till sanning på ett vis som kan relateras till Astolfs undergång. De tar fasta på ironin som "the positing of the absolute identity of the creative self" och menar att ironins väg till det Absoluta "undoes the identity of the poet and sweeps it toward the 'dissolution in song' […] a dissolution that includes sacrifice".[253]

Handwerk menar, i sin diskussion om ironin som "awakened conscience", att medvetenhet om det Absoluta "must be worked into life", och uppnås genom "internalization of an outer voice, its harmonizing with that subject attending to it" – något som sker "when that other is seen as also being a

[249] Atterbom 1827, s. viii.
[250] Sv. övers. Gunilla Stenberg-Båth.
[251] Enligt Schlegel. Se Behler 1972, s. 89–90.
[252] Neumann [1954] 1959, s. 192.
[253] Lacoue-Labarthe & Nancy [1978] 1988, s. 56. Ironin kallas i deras resonemang här också för "the sublime assumption of *Witz*".

subject and hence capable of full role-exchange".[254] Ironins dialektiska väg till sanning tvingar Astolf att gå i dialog med det förflutna, och de röster (såväl andras som egna, inre) som trängts bort. Det är i skapande *dialog* med det förflutna som en regenererande kraft som går utöver honom själv, uppstår och låter det ideala och reella förenas, som ett tredje, intersubjektivt och förnyat tillstånd.

Det sker i mötet med Svanhvits staty. Detta möte måste jämföras med det andra äventyrets ovan diskuterade Niobe-passage. Inför Niobe-statyn påstod Astolf att han inte brydde sig om form, "hvad är stylen mig?" (I, s. 310) bara för att sedan njutningsfullt lägga ut orden om statyns visuella former, innan han rös av obehag inför det konstgjort, sminkat ihåliga i den kvinnliga skönheten. Nu avskräcker inte längre statykvinnan. Fylld av självrannsakan försöker han istället kyssa liv i henne:

> Af saknad efter döda fränden brast
> Det unga hjertat. […]
> Du liknar dig, du himmelska gestalt! […]
> Hos Dig bor glädjen under liljans bild,
> Och smärtans under rosens
> [...]
> Förskjutna engel, som så ofta bar
> Till mig förgäfves ett gudomligt budskap, –
> O, vredgas ej, att nu, fastän försent,
> Den ångerfulles läppar nalkas dina!
> Värm upp dig, marmor! Puls af sten, spritt till! (II, s. 261, 262)

I Niobe-passagens tal om Felicia som en härmad kvinna utgick Astolf från sig själv; han talade ur en subjektsposition där han distanserat iakttog den artificiella kvinnan, och ambivalent objektifierade henne. Men inför Svanhvit utgår han istället från statyn som *subjekt*; det är hennes erfarenhet som strofen börjar i, rörelsen är omvänd. Inför henne är Astolf det passiva, döda objektet, en artefakt vars oförmåga att lyssna har fixerat hennes längtan och begär. Att det är han själv som är ett dött objekt understryks då han, precis innan han får syn på Svanhvits staty, blivit stående ihopkurad "som en igelkott, / med ansigtet i kappan" (II, s. 253) – i förstämd sorg över vem han blivit. Liknelsen vid en hopkurad igelkott kan associeras till Schlegels beskrivning av det romantiska fragmentet som en hopkurad igelkott.[255] Villkoret för fragmentets avskilda självfulländning är dock att det pekar utåt mot det som (ännu) inte är. I sin avskuret döda konstobjekts-status öppnas jaget paradoxalt utåt, mot den andra. Den ovan återgivna strofens avslutande im-

[254] Handwerk 1985, s. 64. Handwerk diskuterar "the irony of awakened conscience" i *Heinrich von Ofterdingen*.
[255] *KFSA*, II, s. 197, Athenäumsfragment 206: "Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel."

perativ kan därmed tolkas som riktat till Astolf själv, men kanske ännu hellre till dem bägge två: ”Värm upp dig, marmor! Puls af sten, spritt till!” Som fanns det – i Astolfs insikt om sin passiva livsförnekelse – en gnista av liv och hopp om *gemensam* handlingskraft.

”Att läsa är att tala med spöken”, som Lindén i dialog med Derrida, påpekar, och det inser Astolf här.[256] Varken att underkasta sig dem, eller avvisa dem, utan just tala *med* dem. Ur denna talhandling framspringer då ett tredje, relationellt och lyssnande, sätt att vara. Det motsvarar hur verkets subjekt tar form i läsakten, i relation till, och tillsammans med läsaren, via en gemensam ansträngning. Ironins omkastning av evigt och levande gör att förhållandet mellan Astolf och statyn kastas om, *samtidigt* som det finns kvar, och däri anas det oändliga i det ändliga och det ändliga i det oändliga. Scenen illustrerar konstens dialektik mellan förstenande och livgivande kraft. Fischer relaterar passagen till Fenix-motivet: ”Förutsättningen för liv är död; uppståndelse fordrar förintelse, och är Fenix en symbol för poesin, så antyder den […] en aldrig syntetiserad dialektik mellan dessa två poler.”[257]

Astolfs kyss väcker inte Svanhvit till liv, men hon visar sig för honom, som en ande som framträder ur musikaliteten. Ur tonerna av en gammal välkänd melodi väcks minnet av orden till liv. Bredvid Svanhvit-statyn hittar Astolf en stridslur. När han blåser i den, får han svar, ett svar som först bara verkar vara ett eko: ”[J]ag hör en ton, ej olik / Ett fjerran valdthornsljud, som dör – Vid Gud!” (II, s. 337) Hans upprördhet kommer sig av att ekot, den svarande tonen, klingar som en gammal jägarvisa han känner igen, om en skjuten ungmö. Att sången handlar om en kvinna som omkommit i samband med en jakt, gör henne sällsamt sammanflätad med Astolfs eget öde av att ha försvunnit under en björnjakt.[258] Astolf faller in i visan och via dess välbekanta melodi drar han sig till minnes slutraden. Nu väjer han inte längre för slutet, utan sjunger med. Han får då svar av en ”melodisk qvinnoröst” samtidigt som Svanhvits ande visar sig ”omgifven af en gloria” (II, s. 338). Musikaliteten får det oändliga i sagospelet – det som från början var låst i en oförenlig konflikt mellan spegelns förstenande Absoluta och Intets mörker – att övergå i en mjukare, mer dynamisk rörlighet. Musikens rytm löser upp den ursprungliga konflikten. Den blir en form för förändring.

Detta nya, försonade tillstånd illustreras av den unga änkan Malvinas sång till sitt barn. Malvina är på ett plan en typisk representant för det Felski kallar det evigt kvinnliga som löfte. Att mor-barn-konstellationen får gestalta

[256] Lindén 2012, s. 22. Med hänvisning till Jacques Derridas text ”Marx spöken” [Spectres de Marx: l’état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale] (1993).
[257] Fischer 1998, s. 134.
[258] Jakttematiken i sagospelet skulle också – utifrån den ovan nämnda diskussionen om tragedin som både apollinsk och dionysisk – kunna sammankopplas med verkets förvandlingstema och då associeras till nymfen Daphne, hon som i Ovidius *Metamorfoser* jagas av Apollon, och i jakten förvandlas till ett lagerträd. Apollon utser sedan lagerträdet till en symbol för dikten, evigt grönt och evigt närvarande.

det nya, den konstnärliga skapelsen kan, som Munck visat, hänföras till en lång, patriarkal tradition av manliga diktare som approprierat kvinnlighet.[259] Men Malvina är samtidigt en vanlig, jordisk kvinna, och i hennes sång förenas idealets stela pärlor med verklighetens tårar på ett vis som kastar om de tidigare låsta dikotomierna mellan ideal och realitet, och levande/skapande subjekt och skapat/dött objekt. Hennes sång beskriver hur regnet drar bort och regnbågen sammanbinder jordiskt och himmelskt:

> Som perlor, eller tårar, glittra klart
> Det ljumma regnets droppar. Nu förbi
> Går skuren […]
> Hur präktig står der borta fridens båga!
> Utspänd i färgrik glöd, en öppnad famn
> Med hvilken himlen innesluter jorden,
> Bevittnar den, att Kärleken och Smärtan
> Än lika innerligt förstå hvarandra. (II, s. 366)

Verklighetens Svanhvit, diktens Felicia – och Astolf – har alla betraktats som dekorativt sköna, livlösa objekt, som frostiga pärlor, och alla har de fällt tårar.[260] Pärlor är ju dock både oorganiska och organiska, både sten, och levande, i ett. Den förut hårt låsta konflikten är här upplöst, och det eviga är mjukt och dynamiskt. Hermansson menar att Malvinas sång uttrycker ”den rette forståelse for cirkelbevægelsen […] mellem polerne enhed og difference, evigt og tidsligt, himmelsk og jordisk”.[261] I sången anas också en leende diktare i visans tårar:

> Hvar blommar själens rätta paradis,
> Om ej bakom de glesa skyars tjäll,
> Der gråt och leende så skönt försonas?
> Vi ana der en hand, som spände bågan […]. (II, s. 366)

Den sista raden syftar dels på regnbågen och Skaparen, dels metafiktivt också på verkets författare och dennes godhjärtade form av ironi, den bland-

[259] Felski 1995, s. 16. Felski skriver: ”In the texts of early Romanticism one finds some of the most explicitly nostalgic representations of femininity as a redemptive refuge from the constraints of civilisation. Seen to be less specialized and differentiated than man, located within the household and an intimate web of familial relations, more closely linked to nature through her reproductive capacity, woman embodied a sphere of atemporal authenticity seemingly untouched by the alienation and fragmentation of modern life.” Jfr också resonemang ovan med hänvisning till Munck 2004.

[260] Dessa blanka pärlor återkommer i slutscenen. Då Felicia väntar på Astolf, leker hon med ett pärlband (II, s. 411–412) Nyx har sagt henne, att: ”Så länge perlorna på detta snöre / Med lätthet af och an sig låta skjutas, / Var viss, att i din Astolf än alltjemt / Det unga lifvets rörlighet far fort. / Men fästa de vid snöret sig så hårdt, / Att ej du, ens med våld, förmår dem flytta, / Då är han fängslad af en magisk makt / I liflöshet, för dina sinnnen verklig, / Men skenbar blott, såframt du trofast kämpar.” (II, s. 412) Det visar sig sedan ”att dessa perlor – fastnat / Enhvar förblifver bergfast, vid sitt ställe!” (II, s. 416)

[261] Hermansson 2010, s. 117.

ning av leende och tårar som Atterbom, med Jean Paul, ville kalla för humor.[262] Den spända bågen anspelar också på kärleksguden Amor som den som dragit i trådarna bakom kulisserna. Verket/det nya tillståndet, eller tolkningen, föds fram och blir till. Tidens dialektiska gång, alltså verkets diakrona tid, skapandeprocessen, blir tecknet på manifesterad eller för*verk*ligad kärlek. När Malvina fortsätter sjunga övergår raderna i en växelsång mellan mor och barn. Sången blir verkets bön till läsaren att varsamt väcka texten till liv, så som man väcker ett sovande barn, men ömsesidigheten i tolknings- och skapelseakten tydliggörs också – verket är på samma gång modern, vars stämma uppväcker läsaren:

> Och väcker jag ej dig med tårar opp,
> Så vill jag med kyssar dig väcka;
> Din blick är min dag, ditt öga mitt hopp,
> Som än inga töcken befläcka.
> [...]
> O himmelska syn! o saliga ro!
> O lif utan mått, utan gränser!
> Så kom till mitt bröst, från drömmmarnas fält;
> Drick lif af mitt lif, du snälla!
> […]
> ’Du vänliga himmel, som tvåfaldt ler
> Uppöfver mig hvilande lilla!
> Är det då en Moders ögon jag ser
> Der flytande perlorna trilla?
> […]
> Ack! låt våra hjertan tillsammans slå,
> Att ock de tillsammans må brista! (II, s. 367, 368, 369)

Kittler har i en känd analys beskrivit den romantiska vurmen för moderns röst, alltså strävan att låta diktverket få en egen melodisk stämma, genom att återskapa ekot av moderns röst, och intimiteten i den ursprungliga språkinlärningssituationen, i texten. Under rubriken ”Modersmunnen” diskuterar Kittler hur modern fick en alltmer central roll i barnets språk- och läsinlärning under romantiken. Detta bidrog till att den romantiska synen på språk och diktning fick en psykosexuell laddning: ”Språkets ursprung, som en gång var skapelse ur tomma intet, blir *moderligt födande*. [---] Den diskurs som modern […] skapar, heter Diktning.”[263] Fischer har visat att denna ansats är högst närvarande hos Atterbom.[264]

I inledningen talades det också om att Astolf var frukten av moderns möte med konsten (I, s. 12), och genom att mor-barn-motivet upprepas, med små förskjutningar och förändringar verket igenom, rekonstrueras hennes – moderns – röst, till att bli verkets kreativa, levande subjektivitet. Poeten blir en

[262] Atterbom 1852, s. 91.
[263] Kittler [1985] 2012, s. 47–48. Min kursiv.
[264] Fischer 2001, s. 73–82.

förmedlare som anar den Andra, den idealiserade modern/det gudomliga i sig själv, och som därför måste uppoffras i skapandet. Lacoue-Labarthe och Nancy skriver om ”the annihilation of the finite because it is finite”:

> In the enthusiasm of annihilation, the meaning of divine creation is revealed for the first time. Only in the midst of death […] does eternal life explode. […] This scheme is precisely that of *irony* as Kierkegaard will understand perfectly […] irony […] reveals to the poet that his truth – from the point of view of the infinite – is his own limitation […] his finitude.[265]

Astolf är den tidsbundna del av diktarjaget som måste offras, för att dess moderligt konnoterade, andliga uttryck, dikten, ska få liv.[266] Mot slutet av fjärde äventyret går tiden allt snabbare; ”Vinterafton” (II, s. 345) övergår i ”Vårmorgon” (II, s. 358), som blir ”en höstlig qväll” (II, s. 373), samtidigt som Astolf ”ser förändrad ut […] liksom äldre – mycket äldre” (II, s. 372). Döden närmar sig obönhörligt, sagospelet lider mot sitt slut, och Astolf går under, för att kunna peka utöver sig själv mot det gudomliga. Undergången förvandlar honom till bild, till dött textobjekt, och hans återresa till Ön är på ett plan en upprepning av den första resan.

Men om Astolf skulle följa den ursprungliga versionen av sin saga till punkt och pricka, skulle vi nu se sagospelet upprepas, igen och igen. Och det gör det, delvis. Atterbom har lagt sig vinn om att med färgsättning och väderlek få återresan till Felicia att påminna om den första resan. Men där finns en viktig skillnad: Astolfs jag är inte längre enbart en tom dialektik mellan intet och allt; där finns en levande, beständig del i hans psyke, som kommer sig av att han lärde sig älska, och lyssna – via diktandet uppfatta och erkänna den Andras röst.

Ridande på väg hem till Felicia talar han om hur hans öde skiljer sig från titanen Kronos, tidens gud, som slukade sina barn av rädsla att de skulle ta makten över honom och som sedan störtades ned i Nyx’ grotta för att sova i evighet:

> Helt nära var jag, att din like bli –
> Men öfver mig har Amor sig förbarmat,
> Bland alla gudar i sin vänskap trognast;
> För första gången, *hjertat* har bevekt
> De Öfver- eller Underjordiska! (II, s. 395)

Precis då Astolf är ifärd med att slutgiltigt lämna verkligheten och återvända till Felicia får han syn på en förolyckad gubbe i vägrenen. Av omtanke om denne gamle man räcker han fram sin hand för att hjälpa honom. Denna gest av medmänsklighet visar att han – trots att sagospelet verkar upprepa sig och

[265] Lacoue-Labarthe & Nancy [1978] 1988, s. 78. Den här återgivna passagen bygger delvis på citat ur Schlegels *Ideen*, nr 131, se *KFSA*, II, s. 269.
[266] Persson 1998, s. 237 menar att om Felicia är den troende själen ”tycks det som att Astolf å andra sidan betecknar det kroppsliga livet, som är underkastat dödens och förgängelsens lag”.

gå i cirklar – är en annan än den unge Astolf, som i patosfylld självupptagenhet ville dränka hela omvärlden i ”drömbildsverldens ocean”. I och med den framräckta handen till den gamle, hinner tiden slutgiltigt ikapp Astolf, befriar honom från hans gengångarstatus, och gör hans tragedi till historia. Gubben, som visar sig vara fader Tiden, andas på Astolf så att denne segnar ned med orden:

> Det längsta lif är blott ett ögonblick,
> Liksom det kortaste ... Felicia!
> Med *dig* var ögonblicket evighet! (II, s. 407)

Med den döde i sina armar formulerar Zephyr sin väns – och samtidigt hela sagospelets – framtida öde som en öppen fråga: ”Min fordne reskamrat! [...] Hvad har du blifvit? och hvad skall du blifva? / Ger himlen, eller jorden, svar derpå?” (II, s. 409)

Slutet på *Ön* som en början och sanningen som meta*poiesis* och dialektik

Slutet på *Lycksalighetens ö* är omdiskuterat: frågan är om sagospelet ska tolkas som ett syntetiserande, kristet försoningsdrama, eller som en antydd upprepning av samma olösta struktur av lidande – fördubblad och mångfaldigad likt en oändlig räcka speglar, vid varje omläsning av verket. Lysell menar att Atterbom skrev ett drama som ”i väsentliga drag *förkastar* den harmonilära som så ofta kommer till uttryck i hans föreläsningar, brev och uppsatser”.[267] Han tar fasta på hur dramat i slutscenen uppvisar ”en *spricka*” – Nyx slutord lyder: ”Förbyt, o rymd, ditt skick! – Du natt, / Blif dubbelt svart, att ljuset på din dunkla grund / Med dubbel klarhet skildrar mig för dottrens syn!” (II, s. 452) – vilket visar på ”en *fördubbling* och *intensifiering*, snarare än total kvalitetsförändring”.[268] Lysell tolkar därför slutet som ”begynnelsen till ett nytt drama, ett salighetens drama, där precis samma strukturer skulle uppträda som i det nyss fullbordade, fastän […] fördubblade”.[269] Också Engdahl talar om ”en dold och ofrånkomlig motsägelse” i relationen mellan människan Astolf och diktens Felicia.[270] Fischer menar att ”syntesen saknas” i Atterboms drama, ”*Lycksalighetens ö* är […] ett konstverk som handlar om ett annat konstverk: ’ön’”, och det som betonas är fantasins tragedi, hur den river sönder och tillintetgör sig själv.[271]

---

[267] Lysell 1982, s. 29.
[268] Ibid.
[269] Ibid.
[270] Engdahl 1986, s. 153.
[271] Fischer 1998, s. 182–183.

Och visst finns tydliga drag av fördubbling och upprepning över dramats slutscener: När Zephyr återkommer till ön med Astolf landar de på samma plats som vid det första besöket. Allt verkar följa samma mönster. Med den skillnaden att Astolf nu är ”Död! [...] förbytt från *lif* till *bild*!” (II, s. 427). ”Bedrägliga försök!” utbrister Felicia, som nu intar konstnärens förtvivlan inför denna nya Astolf-bild, ”Allt, hvad jag förmått, / har räddat honom – såsom mumie blott!” (II, s. 431, 432)

Men hon, diktens feminina jag, förmänskligas samtidigt av sin sorg; ”Ty menniskornas lott, – den smittar lätt / Ifrån sig; mer och mer jag känner det” (II, s. 424). Liv och litteratur inverteras; Felicia intar nu den roll som Svanhvit hade vid fönsterrutan i verkets början, och som Astolf hade, inför Svanhvits staty. Hon blir det levande subjekt som, förgäves, söker kyssa liv i ett älskat konstverk: ”[H]vilken köld! – J läppar, / Nu låten *mina* lösa er förstelning!”(II, s. 424) Och precis som Svanhvit fällde tårar, och som Astolf ville dränka hela sin gamla värld, dränker hon nu i förtvivlan hela lycksalighetsön i tårar: ”Och kring min ö, och kring den hemska jord / Som *nu först blifvit har* dess trogna bild, / Sträck ut din tårflod, gör den till ett haf / Som med sin sorg all verlden famna skall; / Och nedsänk i dess djup – mig, och mitt rike!” (II, s. 428–429)[272] Tärnorna skickar hon iväg till verkligheten, med uppmaningen:

> Gån, mina budskap, dit; och återlifven
> Den dikt, som der på vägen är att dö,
> Om evig skönhet, kärlek, lycka, – gifven
> Åt hjertats längtan efter Vårens ö! (II, s. 436)
>
> Då nämnen, att den ö, som er förskjuter,
> En saga blott – kanske en spådom är! (II, s. 437)

Hermansson uppmärksammar hur äventyret här biter sig själv i svansen och skriver in sig i den historia det tecknar: ”Ved slutningen af Atterboms lange eventyrdrama opløser lyksalighedens ø sig selv som *sted* og genoplives i stedet profetisk som *digt*.”[273] Slutet etablerar därmed, som Hermansson påpekar, en cirkelrörelse mellan poesin och den jordiska verkligheten, där Felicias tärnor blir historiens första berättare, och den händelse som verket utgör: ett ”aldrig-mer” att upprepa i det oändliga.[274]

Men innebär verkligen denna spegelvända omkastning av dikt och verklighet att den tragiska historien slutar som den börjar, fast i en upprepning av samma form av obalans och lidande, igen och igen, varje gång någon läser sagospelet? Nej, verket gestaltar ju också en utvecklings- och skrivprocess, som – med den tydligt betonade dubbelgångartematiken mellan Astolf och

[272] Min kursiv.
[273] Hermansson 2010, s. 98.
[274] Ibid. s. 137.

läsaren – varje framtida läsare (på ett eller annat sätt) förväntas genomgå. ”Hör jag blott den sagan nämnas, lita och var viss derpå, / Att den, som förtäljer henne, skall sin minnesbeta få” (II, s. 442–43), som ”Afunden” fräser, just då ön är på väg att förvandlas till diktverk.

Bak har visat att sagospelet är uppbyggt som en parallell initiationsrit för såväl Astolf (människan som blir till dikt) som Felicia (dikten som blir människa. Metamorfosen är alltså ömsesidig, och Frykenstedt kallar verket för en estetisk uppfostran, i Schillers anda. Det vill säga, både den läsande människan och dikten förväntas utvecklas och förändras genom processen. Det som skildras är en utveckling från ett tillstånd av ensidighet – där den ena är subjekt och den andra objekt – till en mer komplex, integrerad *dubbelhet*, ett mer jämlikt tillstånd av både likhet och skillnad. Bägge mognar av processen, och når insikt om att den enskildes lägsta, subjektiva mörker står i förbindelse med det högsta, objektiva. Genom att läsaren så tydligt görs till deltagare i den utvecklings- och skapandeprocessen, kan sagospelet sägas ta rollen, inte bara av diktarciceron, utan också av ett slags fallen konstängel, som räcker läsaren sin hand och säger ungefär: ”Se, vi hamnade i detta ihop, nu hjälps vi åt och frigör oss från denna tragedi, omskapar den till historia.”

Upprepningen är en form för lidande och längtan, men också för att få något nytt att uppstå ur skapandets *trial and error*-dialektik. I sin tragiska form bär ironin på en tår – den är en vemodigt förförisk spegel, som drar iväg med läsaren och tvingar henne att konfronteras med sitt eget inre mörker, sin sorg och sin motsägelsefullhet. Det som vinns är en sannare, mer komplex och realistisk självkänsla, samt en befrielse från de gamla, patriarkala strukturer som läsaren, i och med skapandet av den nya versionen av sagan, lämnar bakom sig. *Fördubblingen* som Nyx talar om i slutscenen kan därför tolkas som den *förändring* och *förnyelse* av verket som sker vid varje läsning. Sagospelet gör sin läsare till diktare.

Slutet på sagospelet har relaterats till Karl Wilhelm Ferdinand Solgers (1780–1819) tragiska ironibegrepp.[275] I *Erwin* (1815) samt i de postumt utgivna *Vorlesungen über Ästethik* (1829) beskriver Solger den sanna ironin som det gudomligt-mänskliga i konsten, och ett uttryck för det skönas tragiska dialektik.[276] Solger frigör alltså ironin från att vara ett uttryck för diktarens subjektivitet till att istället bli en objektiv betydelse i diktverket, inneboende i dess dialektiska form.[277] Det dialektiska blir därmed det objektivt beständiga – den i verket inskrivna, metapoetiska skrivprocessen.

---

[275] Se Santesson 1956, s. 39 samt Fischer 1998, s. 63–65.

[276] Centralt i Solgers diskussion av ironin som en tragisk dialektik mellan ideal och verklighet i konsten, är den ömsesidiga uppoffringen; idealet framträder först då det förintas, samtidigt som konstnären förnekar/offrar verkligheten, för idealet, i skapandet. Se Solger [1815] 1970, s. 79, 387. Jfr även Behler 1972, s. 144–146, Strohschneider-Kohrs [1958] 2002, s. 194–201, samt Ziegler 1995, s. 51–63.

[277] Se Strohschneider-Kohrs [1958] 2003, s. 196, 197. Jfr även Ziegler 1995, s. 52–53: ”Solger übernimmt Schlegels […] subjektives Paradox der Selbstschöpfung und Selbstvernichtung […] und sucht es im Kunstwerk […] zu objektivieren.” Men eftersom idén därmed ges ändlig,

Fischer, som tar upp Solgers ironibegrepp i sin diskussion av sagospelet, sammanfattar hur konstens förmåga att förena reellt och idealt hos Solger får följden att idén måste förintas ”med sin ändliga inkarnation”.[278] Tragiken ligger alltså inte i det jordiskas otillräckliga och bristfälliga förmåga att förkroppsliga idén, utan tvärtom ”i att den helt och fullt lyckas med detta”.[279] Framvisandet av idealet innebär dess uppoffring och undergång. Men ”just härigenom blir också det ändligas identitet med det eviga […] uppenbar”, och den estetiska upplevelsens vemod blandas med salighet – ”fantasins tragedi [blir] också dess triumf”.[280] Hermansson menar att dramat *både* tecknar en cirkel *och* pekar utöver sig självt i iscensättandet av sin egen undergång; sången måste gråta och dö, gå under för att leva vidare, och Felicia blir den förledda, men omvända läsarinnan.[281]

Detta ”utöverpekande”, och Solgers beskrivning av ironin som idealets undergång i det ändliga, visar hur den romantisk-ironiska, metafiktiva dialektiken genomsyrar hela verkets konstruktion.[282] Lycksalighetens ö framstod som en illusion, men den var också det ideal som måste offras och förintas för att kunna återuppstå och slå ut i blom som *Lycksalighetens ö* – en uppslagen bok, vänd ut mot sin läsare. I konceptbladet till sagospelet skriver Atterbom: ”Mitt Poem är Poesiens historia, ända till den punkt, der Poesien antingen måste tilintetgöra sig sjelf, eller ock upplyfta sig till Religion. Religionens rymd är den högsta ästhetiska.”[283] Men att religionens rymd är den högsta estetiska innebär ju samtidigt att religionen offras – den görs till estetik. Om estetiken blir religion så blir religionen estetisk.

Atterbom offrar på så vis sin tro; han gör den till fiktion och diktverk. Den uppoffringen är ett villkor, en nödvändig uppgivelse av kontroll, för att dikten (förhoppningsvis) ska återuppstå – som levande tro – hos sin läsare. Diktarens nedlagda tid blir en form av uppoffrad kärlek, som manifesteras i verkets dialektik, dess meta*poiesis* – för att få sin spegelvända motsvarighet hos läsaren, där rörelsen blir omvänd, från fiktion till återuppväckt tro, eller förnyad livskänsla. Genom den processen – där sagospelet lär och förändrar sin läsare, samtidigt som dennes föreställningar och tolkning också förändrar dess väsen – upphör dikten att vara undflyende, ironisk illusion. Istället vän-

---

subjektiv form, förintas den. Konstnären förverkligar idén genom att förinta den: ”die tragische Ironie des Kunstwerks ist dessen verstellte Offenbarung.” Ziegler 1995, s. 63.

[278] Fischer 1998, s. 63.

[279] Ibid, s. 64.

[280] Fischer 1998, s. 64 samt s. 181. Fischer menar dock att Solger är mer radikal än Atterbom, och att i ”jämförelse med Solger är det alltså en på väsentliga punkter begränsad version av skönhetens tragedi Atterbom har avsett att iscensätta”. Fischer 1998, s. 64. Jag håller inte med; tvärtom är just det ömsesidiga uppoffrandet viktigt i dramat, som jag läser det.

[281] Hermansson 2010, s. 135, 138.

[282] ”[D]e metapoetiske perspektiver i cirkulariteten” pekar, som Hermansson noterar, ”ud mod digtets eget konstrukt”. Hermansson 2010, s. 133.

[283] Konceptbladet är omdiskuterat. Det tas upp bl. a. av Frykenstedt 1951, s. 23 samt Fischer 1998, s. 23.

der den bladen mot läsaren, och vill att hen också förvandlas, så att ett möte kan ske på nya, mer jämlika villkor.

Nyx inträder, ovädersmörkret mojnar, ”en mild, halfljus dunkelhet” (II, s. 447) sprider sig, och Nyx frågar den sörjande Felicia:

> Skall du, lik nymfen Echo, dig förvandla blott
> Till formlöst genljud af ditt lifs förflutenhet, –
> Blott till en *röst*, en röst af outtömligt qval?
> Nej! Tidernas fullbordan *allt* förena vill!
> [...]
> Så bör ej tåren alltför hastigt flägtas bort
> [...] att glansen ej
> Försvinna må med vattnet, som dess amma var!(II, s. 451)

Salighetens drama innebär något annat, och något mer, än att bara göra sig till ett upprepat eko av det förflutna. Nyx ”trycker till sitt bröst ett Barn, som på hennes sköte leker med en stjernlilja” (II, s. 452). Det har diskuterats om barnet är Eros eller Kristus.[284] Hermansson, som knyter an till Fischers beskrivning av sluttablån som en mytologisk dubbelexponering av hedniskt och kristet, menar att Barnet kan representera både ”Kristus, Eros, Menneskebarnet såvel som Felicias genfødsel i ny uskyldighed”.[285] För mig är det mindre viktigt att låsa tolkningen vid en viss mytologisk eller teologisk betydelse – verkets genomgående ambivalens avspeglas i barnet. På ett plan förmedlar det patriarkalt att barnafödande är kvinnans enda väg till salighet. Men skriva/föda-parallellen gör samtidigt barnet till det förnyade, levande eviga som blir till ur läsarens dialektiska kamp med verket. Barnet är läsandets/skrivandets katharsis-effekt – en känsla av förnyelse. Det kan vara en återfådd tro på kärleken eller på det diktverk, som läsningen av sagan, i konfrontationen mellan dess fantasi och läsarens verklighet, genererar.

Skapelsen, *poiesis*, det som i ett skede av sagospelet var bortträngt och förstelnat likt de döda statybarnen i Niobe-scenen, är nu uppväckt och leker. Barnet vinkar till sig Felicia, samtidigt som stjärnorna sjunger: ”Kärleken och Smärtan, / Barn af samma hus, / Föra trogna hjertan / Hem till samma ljus.” (II, s. 452–453) Deras sång tröstar; ”när ditt sinne glödde, / Var dig jorden trång, / När ditt hjerta blödde, / Flög du hit i sång” (II, s. 453). Felicia reser sig ur sin bedjande ställning, tar emot en röd stjärnlilja som barnet framräcker. Blommans glöd får Thanatos fackla att antändas. Det uppflam-

[284] Nilsson [1916] 1964, s. 266 menar att Barnet är Kristus; Frykenstedt 1951, s. 367–368 ser det istället som Eros. Persson 1998, s. 239–240 samt 247–250 ser det som Kristus, och menar att Atterbom med Felicias möte med Nyx och barnet i slutscenen återskapat konstellationen av Eva och Maria så som den förekommer i Dantes *Den gudomliga komedin*, där de ”återförenas i ett försonande möte”.

[285] Hermansson 2010, s. 135. Jfr även Fischer 1998, s. 182 som menar att: ”Nyx och barnet […] utgör […] en dubbelexponering av kristna och hedniska motiv.”

mande blosset svingas mot öster där natthimlens mörker ”glesnar […] och en rand af morgonrodnad uppgår” (II, s. 453).[286]

Då den förvandlade Felicia/dikten sveper över natthimlen – en stjärnlilja omvandlad till morgonstjärna – ger mörkret vika och ett förnyat tillstånd framträder.

I tidskriften *Svea* lät Atterbom 1825 publicera dikten ”Befrierskan (Prolog till Lycksalighetens ö)”. Den utgör ett slags ramberättelse till sagospelet, men kan också läsas som en epilog. Den skildrar ett diktjag som – i likhet med Dante, vilket Persson uppmärksammat – befinner sig på vandring i skogen.[287] Där möter han poesins gudomliga musa, en ledsagarinna som likt Beatrice tar honom med på äventyr och introducerar honom för olika litteraturhistoriska celebriteter, både litterära figurer och verkliga författare.[288] ”Befrierskan” är på ett plan också sagan, och sagospelet, som drar ned sin läsare i dödsriket och upp därifrån igen. Det hela slutar med att diktjaget/läsaren återfår sansen, upptäcker att den ”sagoskrift”, som getts till skänks i drömmen, nu materialiserats och finns i hens hand:

> Tills, väckt ur drömmen, jag mig åter fann
> Allena stå i skogen, som förut;
> Så fick min sköna andesyn sitt slut! […]
> Men, bäst jag tankfull stod och såg mig om,
> I handen kändes qvar den sagoskrift,
> Som skänkt mig vardt till öfningens bedrift.
> På titeln såg jag då, med nyfödt mod:
> *Lycksalighetens Ö* der skrifvet stod.
> Nu vidgades af hopp igen mitt bröst,
> Och fjerran hördes än Gudinnans röst:
>
> ”Jag gifvit dig *min lefnads tragedi*;
> Sjung den, och var från andra sorger fri![…]
> Hvad dels i evighet, och dels i tid
> Jag är; mitt dubbla lifs försonta strid;
> Naturens vällust och naturens qval;
> Det skönas fall ifrån den himlasal
> Der kärleks *sol* och kärleks *stjernor* bo:
> Allt detta sjung, […]
> Och ur den natt, som tingens moder var,
> Låt se det ljus, der hvarje bild är klar!”[289]

[286] Frykenstedt 1951, s. 369 påpekar att det är ”samma morgonrodnad, som […] belyst pärmarna till *Phosphoros*”.
[287] Persson 1998, s. 234–236 pekar på hur ”Befrierskan” alluderar på Dantes Komedi, och att den Poesigudinna som framträder i dikten liknar Beatrice i sin ledsagande, beskyddande position.
[288] Hermansson 2010, s. 137 menar att poesigudinnan i ”Befrierskan” utgör en modersfigur som skänker diktaren verket.
[289] Atterbom 1825, s. 25–26.

6. Idyllens humor och *Fågel Blås* förvandlingar: fragment – utkast – *non finito*

”und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder”
och slutar som idyll med bådas absoluta identitet[290]

Fågel Blå är Atterboms humoristiska idyll, det av hans två större sagospel där ideal och realitet sammanfaller. Verket avslutades aldrig, men just den öppet, ofullbordade formen blir ett paradoxalt förverkligande av idealen. Oändligheten finns antydd i hur verket öppnas ut mot läsaren. I likhet med *Lycksalighetens ö* bygger *Fågel Blå* på en saga som Atterbom hämtade ur den svenska folkboken. I en utgåva från 1773 hade sagan följande långa titel:

> En mycket angenäm historia, om Blå Fågel. Det är: Huruledes en ung konung blev av ett troll igenom dess konst uti en Blå Fågel (lik en papegoja) förvänd, i vilket tillstånd han uti 7 år uthärda måste, men imellertid fägnade sig av sin kärestas samtal, in tilldess avunden honom sådant nöje avskar, var över han så när kommit om livet, dock änteligen befriad och kom till sin förra gestalt igen.[291]

Utifrån denna sammanfattning kan man ana att sagan – om hur en till fågel förvandlad prins övervinner sitt olyckliga öde tack vare att han med fågelsång lyckas kommunicera med sin älskade – måste ha tilltalat Atterboms känsla för poesins förmåga att härbärgera kärlek och överbrygga avstånd. Sagan kommer från Madame d’Aulnoys *L’Oiseau bleu* (1698), och motivet ska ha rötter i den indiska sagosamlingen *Pañcatantra*, där en förälskad vävare med hjälp av en konstgjord fågel lyckas ta sig in till en inspärrad prinsessa.[292]

---

[290] *KFSA*, II, s. 204. Utdraget är hämtat från den tidigare refererade passagen i början av Athenäumsfragment 238, där Schlegel beskriver hur ironins kontrastverkan mellan ideal och realitet förändras över genre.

[291] Texten är moderniserad och hämtad från titelbladet till Gösta Engströms nyutgåva av sagan från 1956. Första utgåvan är från Göteborg 1773. Se Engström 1956. Enligt förordet till Atterboms *Fågel Blå* (1858) ska Atterbom ha fått sin version av sagan från en utgåva från 1812.

[292] Engström 1956, s. 7. Se även Vetterlund 1896, s. 3, samt Vetterlund 1900, s. 11.

Då sista delen av *Lycksalighetens ö* recenserades i tidningen *Kometen* (1827) skrev anmälaren att han hoppades att Atterbom framöver skulle välja sagoämnen som kunde gestaltas ”ej i allegori utan i symbol”. Han fortsatte: ”Hvem kan vid detta tillfälle undgå att erinra sig *Fågel Blå* och de hänförande fragmenter af den, med hvilka hr Atterbom för så länge sen öfverraskade oss och sedan så länge gäckat vår väntan?”[293] Men att *Fågel Blå* är en idyll som förenar ideal och realitet betyder inte att verket är någon sluten, stillastående syntes, eller en återgång till äldre tiders, med Schillers benämning, naiva, symboliska konst. Istället präglas *Fågel Blå* av humorns perspektivskiften och en föränderlig öppenhet. I sin befintliga form är verket ett slags skepnadsskiftande hybrid, reviderad i flera omgångar. Det består av ett dramatiskt fragment från 1814, ett utkast på prosa från 1818, och många år senare en oavslutad utarbetning, postumt publicerad 1858.

Fragmentet och den ofullbordade kompositionen fyllde ett särskilt syfte för romantikerna. Det har sagts vara den litterära form som mer än någon annan förkroppsligar de romantiska idealen.[294] Det har också beskrivits som en självreflexiv, antiidealistisk form av fortskridande mitt i den romantiska idealismen. Theodor W. Adorno skriver i *Noten zur Literatur*: ”Den romantiska föreställningen om fragmentet som en ofullständig men genom självreflektion i oändligheten fortskridande bild upprätthåller ett antiidealistiskt motiv i mitten av idealismen.”[295]

Och ser man till de två tidiga versionernas undertitlar, ”[f]ragment” och ”utkast”, betonar Atterbom det ofullständiga och skissartat påbörjade i framställningen. Också den senare utarbetningen förblev oavslutad. Det finns brev där Atterbom säger sig ha för avsikt att slutföra *Fågel Blå*. Men det blev aldrig så, och då han avled 1855 var sagospelet ännu ofullständigt. Jag har därför valt att kalla den senare versionen för ett *non finito*, den konstterm som brukar användas för verk som lämnats oavslutade, oberoende av om det var konstnärens intention eller ej.[296] Läser man de olika versionerna av verket – fragment, utkast och *non finito* – efter varandra, och tar fasta på spänningen mellan dem, så framträder ett slags rörelse: en dynamisk omvandling av sagostoffet, där de olika versionerna blir etapper som ger relief åt och animerar den konstnärliga processen.

Betraktade som uttryck av subjektivitet går det att se hur dessa olika skiftningar av *Fågel Blå* gestaltar en själslig utvecklings- och frigörelseprocess, motsvarande den kris och kärlekshistoria som sagan om fågeln och den

[293] Citerat från Vetterlund 1900, s. 40.
[294] Rauber 1969, s. 212.
[295] ”Die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche weiterschreitenden Gebildes verficht dies antiidealistische Motiv inmitten des Idealismus.” Adorno 1974, s. 24.
[296] André Chastel som skrivit om *non finito* menar att *non finito*-verk, till skillnad från fragment, inte behöver vara avsiktligt ofullbordade. Se Chastel 1959, s. 86 samt Olsson 2006, s. 19 som också noterat detta.

inspärrade prinsessan skildrar. Form och innehåll harmonierar på så vis. Det tidiga fragmentet präglas av ett vemodigt tillbakablickande på en svunnen, naiv idyll, som via humorns perspektivskifte och teatral rollspelslek i prosautkastet övergår i ett bejakande av subjektet och kärleken som ett görande, som något man gör. Den sena versionens *non finito*-slut lämnar verket öppet, på en gång fryst i det nu då det skrevs och vänt ut mot oändligheten. Den ofullbordade formen uttrycker att det bristfälligt ofullständiga är ett villkor för livets idyll. Utopin blir en fråga för framtiden, avhängig läsarens medskapande förmåga.

Tidigare forskning om *Fågel Blå*

De mest utförliga litteraturhistoriska arbetena om *Fågel Blå* är Fredrik Vetterlunds tre uppsatser från åren omkring 1900.[297] Vetterlund går noggrant igenom idéhistoriska och litterära influenser samt Atterboms egna kommentarer och brevväxling om sagospelets olika versioner. *Fågel Blå* utspelar sig i en sydländsk medeltid, och Vetterlund tar i sin tolkning fasta på vad han kallar ett ”dubbeldrag” i Atterboms diktning.[298] Han menar att Atterbom skapat ett slags ”dubbelvärld” i sagospelet, där ideal och realitet både finns ”bredvid hvarandra och gå öfver i hvarandra”.[299] Denna dubbelhet sätter han i relation till Schillers uppdelning i naiv och sentimental dikt, eller objektiv och subjektiv konst – en distinktion som också har med romantikernas syn på ”den historiska skillnaden mellan antik och ’romantisk’ poesi” att göra.[300]

”[D]ubbeldraget” i *Fågel Blå* fångar övergången och ”motsatsen mellan antikt och modernt”, samt en kluven strävan ”att fördjupa sig, än i hellenism, än i modern subjektivism”.[301] För framför allt handlar sagospelet, som Vetterlund ser det, nämligen om ”*konstnären*, om skaldens personlighet”. På så vis är det ett typiskt exempel på romantikens självreflexiva konst, där romanhjältarna och hjältinnorna ofta är diktare, som Tiecks Sternbald, Novalis Heinrich von Ofterdingen och Madame de Staëls Corinne.[302] Att huvudpersonerna i de romantiska verken så ofta var författare menar Vetterlund berodde på att diktarens själskris ansågs fånga ett modernt, allmänmänskligt tillstånd, ”i vidsträcktaste mening […] det sant mänskliga”.[303]

---

[297] Vetterlund 1896, Vetterlund 1900 (delvis en omarbetning av 1896 års uppsats) samt Vetterlund 1902. Uppsatserna från 1896 och 1900 behandlar sagospelets tidiga versioner, den från 1902 rör sagospelets senare utformning.
[298] Vetterlund 1900, s. 6–7.
[299] Ibid. s. 8.
[300] Ibid. s. 8, 3–4. Vetterlund hänvisar till A. W. Schlegels Berlin-föreläsningar, där ordet romantisk används i bemärkelsen ’romansk’ medeltidspoesi.
[301] Ibid. s. 6–7, 3.
[302] Vetterlund 1896, s. 2, samt Vetterlund 1900, s. 17.
[303] Vetterlund 1896, s. 24.

Albert Nilsson knyter an till Vetterlunds bild av verket som ”ett ’estetiskt’ drama” och ser hur det, parallellt med kärleksparets Amundus och Florinnas drama, skildrar ”ett annat, nämligen skalden Deoläti drama”. Fågelns och den inspärrade flickans slutliga förening motsvaras, enligt Nilsson, av diktarens försoning med sig själv; ”det är hans utvecklingshistoria med dess kamp och försoning som skänker dikten dess djupaste innebörd”.[304] *Fågel Blå* är ett metafiktivt drama som utspelas på dubbla plan – ett sagoplan, och ett självreflexivt, psykologiskt. Santesson kallar *Fågel Blå* för ”en blid idyll” och ”psykologisk romans”, som både rymmer ”Atterboms musikaliska romantik” och diktarens subjektiva ”borrande reflexion” över sig själv och sin dikt.[305]

Axberger, som intresserar sig för självbespeglingen som psykologiskt problem hos Atterbom, konstaterar att intrigen ofta avbryts av diktaren Deolätus reflexion över ”sitt trasiga själsliv”.[306] Elisabeth Hellsten-Wallin och Isak Wallin uppehåller sig också vid Deolätus som de menar har en förebild i Goethes *Torquato Tasso* (1790), eftersom både Tasso och Deolätus inledningsvis är ”kluvna i sitt väsen och fångna i det egna jagets trollcirkel”.[307] Idéhistorikern Urban Josefsson, slutligen, har skrivit om de svenska romantikernas medeltidsuppfattning, och diskuterat hur medeltidsmotivet gestaltas i *Fågel Blå*.[308] Jag återkommer till dessa tolkningar nedan.

Fågel Blå som romantisk-ironisk idyll och reparativ process

Vad är då en romantisk-ironisk idyll, och kan en idyll vara ironisk? Ja, i romantisk (eller modern) bemärkelse kan den det. Tore Wretö uppmärksammar i *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (1977) hur Atterbom i sin recension av Asts konstlära i *Phosphoros* 1810 formulerat en för romantiken ”tidstypisk definition av begreppet *idyll”* som lyder: ”Idyller äro *miniatyrmålningar* […] af naturlifvet, vare sig grekiskt eller ridderligt, eller modernt borgerligt; enkla mimiska taflor af en naif och oförderfvad mensklighets seder, *ofta ironiskt framställda, i contrast mot verkligheten*, såsom omvända Komedier.”[309] Wretö noterar att det romantiska i Atterboms idylldefinition ”ger sig tillkänna speciellt genom termen *ironiskt* för ’contrasten mellan urbild och

[304] Nilsson [1916] 1964, s. 161.
[305] Santesson 1920, s. 334–335 samt Santesson 1932, s. 135. Santesson fördjupar sig också i Italienmotivet och diskuterar hur Atterboms Italienresa återspeglas i *Fågel Blå*. Se Santesson 1932, s. 132–171.
[306] Axberger 1936, s. 242–243.
[307] Hellsten-Wallin och Wallin 1957, s. 59.
[308] Josefsson 2002, s. 115.
[309] Wretö 1977, s. 158 med citat från Atterbom 1810, s. 180. Den andra kursiveringen, ”*ofta ironiskt framställda, i contrast mot verkligheten*”, är min.

verklighet'".[310] Men vad innebär det då att idyllen sägs vara en omvänd komedi? Wretö hänvisar till Atterboms beskrivning av skillnaden mellan idyll, komedi och tragedi i *Poesiens Historia*.[311] Atterbom menar där att "om det i poesien gifves icke blott ett sorgspel (såsom man plägar kalla tragedien), utan äfven ett *glädjespel*, så möter oss detta snarare i idyllen, än i komedien; hvilken esomoftast är endast ett *skrattspel*".[312]

Idyllen är alltså en omvänd komedi eftersom den skildrar idealet som det naiva och ofördärvade i människan, men direkt och positivt, till skillnad från komedin, som skrattar åt det låga, och endast på negativ väg låter ana idealet, i kontrast till det som skildras.[313] Om tragedin skildrade en kamp mellan ideal och verklighet, så ska idyllen skildra "det ljuft Oändliga / i lifvets *inskränkthet*", som Astolf uttrycker det i *Lycksalighetens ö*, med en formulering lånad från Jean Pauls idylldefinition från 1801, "Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung".[314] Bägge beskrivningarna tar fasta på *begränsningen*; det ändliga livets gräns, som ett villkor för idyllens oändlighet. Atterbom har gestaltat detta i *Fågel Blå* dels med humorns perspektivskifte, som förlägger sagospelet till en mer realistisk verklighet, dels genom att låta sin idyll vara fragmentariskt oavslutad.

I Ast-recensionen talar Atterbom om den "gömda ironien" som måste finnas i den moderna idyllen, för att påminna människan om "*att barndomens romantiska naivitet likväl icke är menskligheten högsta ideal*".[315] Ironin, som är "*herrskande* […] i *Satiren*", får dock inte bli allenarådande i idyllen, eftersom den också ska framvisa "taflor af en naif och oförderfvad" mänsklighet.[316] Om satirens ironi var förgörande och kritiskt riktad mot en yttre måltavla, så verkar idyllens ironi, eller humor, snarare ha med självrannsakan och inre utveckling att göra. Ironins kontrastverkan framställs av Atterbom som central för litteraturens förmåga att förändra människan. Den moderna litteraturen ska hjälpa människan att hitta sitt sanna jag, medelst ironins kontrastverkan:

> Den *nya Poesien* tager en rigtning, som har för afsigt snarare att *uppröra* menniskan, än lugna henne. Hon vill aflägsna henne från den synliga naturen. Hon vill sönderslita alla band, som fängsla oss vid denna, på det att vi må

[310] Wretö 1977, s. 158.
[311] Ibid. s. 159. Utöver Atterboms *Poesins historia* 2 (1861) hänvisar Wretö också till A. W. Schlegel som i sina *Vorlesungen über damatische Kunst und Literatur* talar om den "umgekehrte Idealität" som utmärker komedin till skillnad från tragedin.
[312] Ibid. s. 266. Hänvisning till Atterbom *Poesins historia* 2 (1861), s. 266.
[313] Ur Ast-recensionen: "Komedien är följaktligen ett negatift bevis för och framställning af dygden, såsom det gudomliga och menskliga lifvets sanna princip, under det att Tragedien på ett positift och medelbart sätt förkunnar dess kraft och väsende." Atterbom 1810b, s. 177–178.
[314] Beskrivningen av idyllen återfinns i fjärde äventyret av *Lycksalighetens ö*, då Malvina sjungit sin sång. Atterbom 1827, s. 370. Vetterlund 1900, s. 33 uppmärksammar dessa rader. Wretö 1977, s. 13 refererar till Jean Paul.
[315] Atterbom 1810b, s. 186. Min kursiv.
[316] Ibid. s. 180–181.

> kasta oss i armarna på en högre ideal natur, *som är i oss sjelfva*. Den nyare Poesien frambringar alltså icke *harmoni*, utan *contraster*, för att engång ur dessa contraste[r] låta *en högre harmoni framgå*.[317]

För att hitta sitt inre ideal, och nå en högre harmoni, måste människan bli medveten om sina inre motsägelser och sitt kluvna väsen; hon måste framställas ”i tvedrägt med sig sjelf” – ”på den ena sidan i djupaste förderf och förnedring, på den andra såsom ett väsende, som kan göra anspråk på en gudalik idealitet”.[318] Dissonanserna görs alltså till en förutsättning för harmonin, och den moderna, romantisk-ironiska idyllen (vars form för övrigt sägs vara romanen, den medeltida romansen, bearbetad i prosa) framställs som en dialektisk utvecklingsprocess. Idyllen ska förändra – och förbättra – människan genom att göra henne medveten om, och förmögen att, integrera sina självmotsägelser.

Atterboms beskrivning av den romantiska idyllen som en inre utvecklingsprocess kan jämföras med senare, mer nutida idylldefinitioner. Hos Agneta Rehal-Johansson hittar jag begreppet ”karnevalisk idyll”, som beteckning på en värld där det ”otroliga” och det ”vardagliga” inverteras och blandas bekymmerslöst.[319] Med det karnevaliska betonar Rehal-Johansson vikten av kontrastverkan i idyllen. Hon refererar till Winnicotts beskrivning av hur lekens (och det konstnärliga skapandets) ”övergångsområde” mellan inre fantasi och yttre verklighet kan ha en reparativ effekt.[320] När den karnevaliska idyllen fungerar är den en reparativ process där ”[e]tt inre, gott objekt kan etableras och en mera realistisk, i bemärkelsen icke-idealiserad, bild av både den egna personen och omvärlden växer fram”.[321]

I *Fågel Blå* syns en sådan själslig, reparativ process på flera plan – dels inom ramen för sagan, där ett tillstånd av splittring (en inspärrad flicka, en till fågel förvandlad prins) övervinns, samtidigt som diktaren Deolätus försonas med sig själv och sina inre furier, dels i själva den splittrade fragmentformen, där de olika delarna, fragment, utkast och *non finito* sammanfogas av läsningen. Den reparativa processen förläggs därmed även till ett metaplan, där läsaren aktiveras och utvecklas från att vara passivt receptiv till att bli ett medskapande subjekt i sammanfogandet av de spridda delarna av *Fågel Blå*.

---

[317] Atterbom 1810b, s. 171–172.
[318] Ibid. s. 172.
[319] Rehal-Johansson 2006, s. 61. Rehal-Johansson skriver om Tove Janssons muminböcker, men hennes inledande resonemang om den karnevaliska idyllen tar sin utgångspunkt i bland annat Bachtins beskrivning av det karnevaliska och Shakespeares *En midsommarnattsdröm*, och är alltså mer generellt, och således även applicerbart på *Fågel Blå*.
[320] Ibid. s. 76–78.
[321] Ibid. s. 80.

Om romantiska fragment och det oavslutade verket som process

Fragmentet och *non finito* var populära som konstnärliga uttrycksformer under romantiken. Karaktären av att vara ett avbrutet brottstycke, en avriven, ofullständig del av en större, endast anad helhet, ansågs bära på en öppning utåt, ett slags löfte om en fortsättning. Typisk är Almqvists kända formulering om litteraturen som ”amabile fractum” – ett älskat brottsstycke.[322] Och letar man i den romantiska litteraturen finns en mängd, både medvetet och oavsiktligt, oavslutade diktverk. Enligt D. F. Rauber kan romantikernas förkärlek för fragment och den ofullbordade formen förklaras med att man – i kontrast till den klassicistiska smakens krav på begränsning och harmoniskt avslutade helheter – värdesatte fantasins frihet, och sökte gestalta det oregerligt oändliga och vilt sublima. Fragmentet och det oavslutade var poetiska former som förkroppsligade dessa romantiska ideal och indirekt lät ana det oändliga inom ramen för det ändliga.[323]

I *The Form of the Unfinished* (1985) beskriver Balachandra Rajan hur romantikens oavslutade verk ofta är uppbyggda som en process, där ett ursprungligt helt har splittrats. Det gradvisa hopsamlandet över tid av de befintliga fragmenten gör att den ursprungliga helheten blir ett slags *telos* som kan framträda igen, vid tidernas slut.[324] Även Anders Olsson har, i *Skillnadens konst* (2006), pekat på det eskatologiska draget i romantikens fragmentestetik.[325] Rajans beskrivning av splittring och helheten som en process som framträder successivt över tid kan appliceras på *Fågel Blås* splittrat, flerdelade form, och på Atterboms beskrivning av idyllen som en reparativ, inre utvecklingsprocess.

Med M. H. Abrams skulle denna process kunna kallas för ”the Romantic plot of the circular or spiral quest” – en struktur som Abrams ser som kännetecknande för hela den europeiska romantiken.[326] Till skillnad från den gamla nyplatonska, cirkulära berättelsen om ”unity lost and unity regained” (som har både antika och bibliska rötter), menar Abrams att romantikerna frångår den äldre traditionens cirkulära monism på två viktiga punkter. För det första förläggs idealet (resans mål) till den här världen och den mänskliga erfaren-

[322] Almqvist [1835] 1998, s. 179.
[323] Rauber 1969, s. 212–214. Även Guentner 1993, s. 40–47 har diskuterat hur ofullbordade verk från perioden 1780–1830 gestaltar striden mellan nyklassicism och romantik.
[324] Rajan hittar denna processuella struktur hos Milton, vars *Aeropagitica* (1644) innehåller ”an image of the torn body of Osiris […] an approximative model of goal-attainment, based on the fragmentation of an original whole and the progressive retrieval through time of those fragments, landing in the reinscription of origin as *telos* at the end of time”. Han menar vidare att ”the Aeropagitican model is the reconstitution of the divine image in the self” samt att ”The Aeropagitican model, internalized, is an influential paradigm for the Romantic unfinished.” Se Rajan 1985, s. 11–13.
[325] Olsson 2006, s. 36.
[326] Abrams 1971, s. 193.

heten, och för det andra är den återskapade enhet som uppnås vid berättelsens slut ett förändrat tillstånd; det är inte ”the undifferentiated unity of its origin, but a unity which is higher, because it incorporates the intervening differentiations” – alltså en utveckling till ett mer komplext tillstånd av mångfald, där motsatserna integrerats.[327]

Den här strukturen återkommer och varieras hos olika romantiska författare. Teologen Jayne Svenungsson, som diskuterat historiesyn och utopi hos Novalis, nämner Hans-Joachim Mähls studie om hur föreställningen om en förfluten ”gyllene tidsålder” hänger samman med drömmen om en utopisk framtid i Novalis diktning. Svenungsson sammanfattar: ”[E]n gyllene men oförlöst urtid avlöses av en tid av splittring och kritiskt uppvaknande, vilken i sin tur banar vägen för en tid av högre harmoni där enhet förenas med mångfald.”[328] I den ovan nämnda *The Form of the Unfinished* modifierar Rajan Abrams beskrivning av den romantiska, spiralformade strukturen. Rajan ser det oavslutade som en mer öppen form än fragmentet. Han betonar att denna typ av verk ofta präglas av ”non-closure”, och gestaltar en öppen, pågående och föränderlig process snarare än en dröm om att återupprätta en ursprunglig, svunnen helhet. Hopsamlandet av spillror – den längtan efter helhet som ”the Romantic plot of the circular or spiral quest” närs av – tar i sin oavslutade tappning formen av en förvandling eller omformulering av den ursprungliga helheten, snarare än ett approximativt återskapande av den.[329]

Med sin tredelade blandform kan man se hur *Fågel Blå* sällar sig till detta för romantiken mycket typiska, föränderligt-utopiska paradigm – och just på ett öppet, oavslutat vis. Utopin görs till en fråga för framtiden.[330] Då Rajan skrev sin bok 1985, menade han att alltför lite uppmärksamhet ägnats åt hur oavgjordhet, ofullständighet, obestämbarhet och det oavslutade präglar romantikens litteratur och tänkande, trots att, som han noterar, ”[t]he Romantic era bristles with unfinished poems”.[331] Sedan hans bok publicerades har läget ändrats. Idag finns flera större studier ägnade åt romantiska fragment och det oavslutades estetik under romantiken. Min framställning här bygger huvudsakligen på, förutom redan nämnda Rauber och Rajan, Elizabeth Wanning Harries *The Unfinished Manner* (1994) och Anders Olssons *Skillnadens konst* (2006), samt ytterligare några andra uppsatser.[332] Men också Johannes Weiss *Das frühromantische Fragment* (2014) samt Marjorie Levinsons *The*

[327] Abrams 1971, s. 179, 183–185 med referens till A. O. Lovejoys iakttagelse i *The Great Chain of Being* (1936), s. 293–298, att ”the shift from ’uniformitarianism’ to ’diversitarianism’ is […] the most significant and distinctive feature of the Romantic revolution”.
[328] Svenungsson 2014, s. 102. Svenungsson skriver om utopi, utopikritik och den messianska tendensen i romantikernas historiesyn. Jfr även Mähl 1965, s. 305–314.
[329] Rajan 1985, s. 12, ”the movement forward may be transformational rather than approximative”.
[330] Om romantiska utopier, se Dischner och Faber [1979] 2003.
[331] Rajan 1985, s. 5. Det är M. H. Abrams studie från 1971 han polemiserar mot.
[332] Angier 2001, Chastel 1959, Engdahl 1988, Guentner 1993 och Rothstein 1976.

Romantic Fragment Poem (1986) kan nämnas som exempel på studier i ämnet.

Fragmentet, skissen och det oavslutade är former som på olika sätt tematiserar spänningen mellan idé och realisering, och drar uppmärksamheten till skapandeprocessen och textens materialitet.[333] Idén finns där, djupt förborgad, liksom inspärrad i materialet (oavsett om det är text eller lera eller något annat) och skapandeprocessen kan sägas syfta till att frigöra den, och få ideal och realitet att harmoniera. Spåren av den processen går att följa på ett särskilt sätt i det ofullbordade verket. Konstnären Jeremy Angier har formulerat det som att ”[t]hese works stand as a physical rendition of the artistic struggle; the creative process permanently perserved”.[334] Läsaren, eller konstbetraktaren kan på så vis gå i konstnärens fotspår, och följa dennes kamp med att frigöra idealet, att få det att framträda som verkligt och levande.

Angier diskuterar skulpturer, och som Paula Henrikson påpekar i ”Verk som process”, brukar litterära verk traditionellt betraktas som mer ideella än fysiska konstobjekt – verkets identitet antas ofta sväva över de enskilda, fysiska böcker eller dokument som manifesterar det.[335] Visst är ordens placering på pappret viktig för exempelvis lyriktolkning. Men det Henrikson pekar på är att det litterära verkets traditionellt sett ideala status gör att tolkningen av verk som föreligger i flera skisser och versioner ofta tenderat bli teleologisk; det textkritiska arbetet har ibland syftat till att få fram en slutgiltig, eller ideal, version, snarare än att man betraktat verket som ”ett variabelt fenomen statt i förändring”.[336] Men den ofullbordade, i flera versioner föreliggande *Fågel Blå* rubbar den ordningen; det finns en spänning mellan de olika versionerna som animerar verket.

Som litterär form väcker fragmentet och det oavslutade verket ofta – i likhet med ironin – frågor om författarens intention.[337] Var det författarens mening att skapa ett fragmenterat, ofullständigt verk? Eller misslyckades han helt enkelt med att slutföra det? Intentionen att fullborda kanske fanns där, men andra åtaganden kom emellan, och slutligen omintetgjorde döden alla planer på ett färdigt verk. Atterbom skrev på *Fågel Blå* i olika omgångar under större delen av sitt liv – Vetterlund har noga redogjort för när och var de olika ”Fågelblåbitarne” tillkommit, samt refererat till olika brev där författaren säger sig ha för avsikt att slutföra verket.[338] Men oavsett intentionen förblir *Fågel Blå* ett *non finito*. Och som Rauber mycket riktigt påpekar: Bakom varje misslyckat försök att fullborda ett romantiskt verk lurar också

[333] Se Wanning Harries 1994, s. 8; Levinson 1986, s. 218–219.
[334] Angier 2001.
[335] Henrikson 2015, s. 7: ”*Verket*, i denna mening, är en ideell konstruktion […].”
[336] Ibid. s. 8.
[337] Som Wanning Harries 1994, s. 7 formulerar det: ”In writing about fragments, particularly planned fragments […] it becomes necessary to foreground the choices a writer makes […].”
[338] Vetterlund 1902, s. 65–76, 88, 98–103, 105–108, citat s. 75.

”the impossibility of the realization of the romantic vision, no matter what the quality of the will”.[339] Det vill säga, själva omöjligheten att förverkliga och ge en avslutad form åt den romantiska oändlighetssträvan kan enligt Rauber vara en förklaring till den osedvanligt stora andelen oavslutade verk under romantiken.

Fragmentet, skissen och det oavslutade växer i popularitet både i litteraturen och i konsten under senare hälften av 1700-talet.[340] Samtidigt kan man förstås, vilket både Wanning Harries och Olsson betonar i sina historiska översikter, följa det oavslutade som konstform längre bakåt i historien: Petrarca och Michelangelo brukar lyftas fram som exempel på renässanskonstnärer som är berömda för sina fragment och *non finito*-verk.[341] Olsson och Wanning Harries uppmärksammar också ett antal antika och bibliska myter som ofta alluderas på i litterära och estetiska diskussioner om fragment. Mest känd är kanske Orfeus-myten, vars *sparagmos* [sönderslitande] ”av sångarens kropp i den dionysiska backanalen” etablerar ett samband mellan ”poetry and the shattering of self, between song and disintegration” på ett sätt som visar hur musikaliteten och det poetiska skapandet ”är ett med destruktionen”.[342] Men också Isis ihopsamlande och sammanfogande av Osiris spridda kroppsdelar är en myt förknippad med litterära fragment. Som Olsson noterar har den ”ett starkare helhetsskapande drag än den orfiska”, och i Miltons kända tolkning i *Aeropagitica* illustrerar den hur ”sanningen styckas i tusen bitar och sprids för vinden, för att sedan samlas till en fullkomlig kropp på dagen för Messias återkomst”.[343] Miltons eskatologiska tolkning av myten är, som Rajan visat, applicerbar på romantikens dröm om en rekonstruerad, inre helhet.[344]

Liknande motiv finns också i Bibeln. I Hesekiel 37:7 låter Herren de förtorkade, kringspridda benen av Israels folk i exilen sammanfogas och få liv igen, ”det var ben som sattes till ben och fogades samman”. Och i Johannes 6:12 ber Jesus lärjungarna att ta vara på de överblivna brödsmulorna, ”[s]amla ihop bitarna som har blivit över, så att ingenting förfars”, varpå dessa smulor förvandlas till ett överflöd av välfyllda brödkorgar. Första Korinthierbrevets beskrivning av vår kunskap som ett styckverk (13:12) är välkänd: ”Ännu ser vi en gåtfull spegelbild; då skall vi se ansikte mot ansikte. Ännu är min kunskap begränsad; då skall den bli fullständig som Guds kunskap om mig.”

---

[339] Rauber 1969, s. 219.
[340] Wanning Harries 1994; Olsson 2006; Guentner 1993; Rothstein 1976.
[341] Wanning Harries 1994, s. 5, 14–20, 32; Olsson 2006, s. 15–16, 18, 35.
[342] Olsson 2006, s. 43; Wanning Harries 1994, s. 15.
[343] Olsson 2006, s. 44. I den antika traditionen finns vidare myten om Pentheus, som slits sönder av rasande backanter, myten om Hippolytus, vars sönderslagna kropp lappas ihop av Asklepios, och Aktaion, jägaren som slits i stycken av sina jakthundar, efter att otillbörligt ha spionerat på den nakna Artemis i badet. Jfr Wanning Harries 1994, s. 15.
[344] Jfr ovan. Rajan 1985, s. 13: ”The Aeropagitican model, internalized, is an influential paradigm for the Romantic unfinished.”

Det dessa myter och Bibelcitat har gemensamt är, som Wanning Harries påpekar, att de gestaltar en dialektik mellan splittring och hopfogande.[345] Det fragmenterade verket åberopar en reparerande, sammanfogande läsning. Det trasiga och ofullgångna görs till ett villkor för att läsaktens reparativa process ska kunna äga rum. Wanning Harries poängterar dock att ”the recovery of wholeness is not a single action but a *process*, a gradual gathering together of the dispersed fragments”.[346] Och att det enda sätt vi kan förnimma helhet är som en process över tid: ”[u]nity undergoes fragmentation and must be recovered through time, part after part”.[347] Här syns den oavslutade formens koppling både till idyllen som en process över tid och till romantikens ovan nämnda, progressiva spiralrörelse – den oändlighetsrörelse som är typisk för den romantiska dikten. Olsson beskriver hur det fragmentariska, oavslutade verket ”återge[r] det provisoriska hos ett medvetande kännetecknat av skepsis och omprövning”.[348]

Att revidering och omarbetning var ett utmärkande drag hos Atterbom är välkänt. Hans vedermödor med att avsluta och en gång för alla lämna sina diktverk bakom sig har noterats som slående av flera forskare.[349] I en rolig uppsats om de materiella villkoren kring tillkomsten av ”den olycksaliga Ön” (Atterboms egen, frustrerade benämning på *Lycksalighetens ö*), uppmärksammar Petra Söderlund hur skaldens svårigheter med att slutföra verket till sist fick hans blivande hustru Ebba att ingripa och sätta upp som villkor att han var tvungen att skriva färdigt innan de kunde gifta sig.[350] Men trots denna omvittnade dragning åt oändligheten i det atterbomska författarskapet, och trots att de tidiga versionerna av *Fågel Blå* bär undertitlarna fragment och utkast, vilket ju knyter an till den romantiska fragmentestetiken, har den äldre Atterbomforskningen inte relaterat *Fågel Blås* flerversionella, öppna form till den romantiska progressiva universalpoesin och dess vindlande ut mot oändligheten.[351] Vetterlund och Santesson gör flera intressanta, jämförande iakttagelser kring vad som förändras mellan de olika versionerna. Men det övervägande intrycket av den äldre kritiken är att man inte tagit fasta på dynamiken i verket, utan istället beklagat att Atterbom aldrig

[345] Wanning Harries 1994, s. 32: ”parts and wholes, scattering and gathering, dispersion, and reintegration”.
[346] Ibid. s. 15. Min kursiv.
[347] Ibid.
[348] Olsson 2006, s. 25.
[349] Se exempelvis Fischer 1998, s. 183, Vetterlund 1924, s. 75–100, Santesson 1947, s. 17–36. Henrikson 2015, s. 10 tar Atterbom som exempel på ett författarskap ”fyllt av utkast, försök och omarbetningar”.
[350] Söderlund 1996, s. 21–29.
[351] Den progressiva universalpoesin är Schlegels benämning på den dikt som genomsyras av ironins dialektik. Oändlighetstrånaden och det perspektivistiska i *Fågel Blå* finns dock fint beskrivet av Vetterlund som menar att verkets poesi påminner om Jean Pauls estetik i hur den ”längtar ut mot horizont bakom horizont och blånar bort i ett transcendent fjärran”. Vetterlund 1900, s. 4.

fullbordade *Fågel Blå*.[352] Och i det beklagandet finns förstås ett indirekt nedvärderande: Sagospelet har setts som ofärdigt, och hamnat i skymundan av *Lycksalighetens ö*.

I min läsning vill jag istället ta till vara på föränderligheten och den oavslutade formen hos *Fågel Blå*. Det ofullbordade var romantikernas sätt att gestalta oändligheten inom ramen för det ändliga. *Fågel Blå* svingar sina vingar och skiftar skepnad – i en rörelse som är på en gång cirkulär och öppet oavslutad. Det är i själva misslyckandet med att fullborda verket som Atterbom paradoxalt lyckas realisera sin romantisk-ironiska idyll.

Fragment av en naiv idyll och en ruinmelankolisk svartkonstnär

Då det första fragmentet av *Fågel Blå* publicerades i *Poetisk Kalender* 1814 hade det undertiteln ”Fragment af en dramatiserad Folksaga”, och bestod av sex löst sammanhängande scener. Dessa är nedslag i olika delar av sagan, och den dramatiska intrigen får sägas vara förhållandevis nedtonad. Istället upptas dialogen till stor del av metafiktiv reflektion över konsten och språket. Karaktären av spridda scener, med olika speglingar av konsten, är påtaglig.

Öppningsscenen utspelar sig (som i *Lycksalighetens ö*) i en skog, där en grupp jägare sjunger en sång som etablerar en parallell mellan jakten och det konstnärliga skapandet.[353] De talar om huvudpersonen, svartkonstnären/diktaren Deolätus, som sedan gör entré tillsammans med sin vän Cyprino. Deolätus beklagar sig över sitt nordiska, melankoliska sinnelag, vilket kontrasteras mot det sydländska sagoland han befinner sig på besök i.[354] Amundus, sagans ideala, mörklockige hjälte, ansluter sig till dem och återger hur han mött Florinna och sett henne knäböja i sorg framför sin döda moders porträtt.[355] Hans beskrivning mynnar ut i poetisk reflektion över livets förgänglighet: ”[b]lott det Förgängliga kan kärlek fatta”.[356]

---

[352] Se exempelvis Vetterlund 1896, s. 2: ”Såsom *färdig* skulle Fågel Blå […] vara en […] intressant sidobild till ’Ön’.” Santesson 1932, s. 135: ”*Tyvärr* hade nog Atterbom […] dömt den att förblifva ett fragment […].” Hellsten-Wallin och Wallin 1957, s. 56: ”Detta sagospel, så fyllt av längtan mot fjärran blå vidder, *förblev dock* endast en lovande begynnelse, ett fragment.” Samtliga kursiveringar är mina.

[353] ”Hvad andas det förstliga tidsfördrif, / Som lefver i skott och musik?” Atterbom 1813b, s. 77–80, citat s. 78.

[354] Den mer harmoniske, sydländske Cyprino svarar på hans klagan ”Ni är i Norden född […] Ert lynne bär dess färg” osv. Atterbom 1813b, s. 81–87, citat s. 82.

[355] Amundus beskrivs med följande ord: ”Hans blick förråder glädje och förtröstan, / Och hjeltelågan blommar på hans kind / I trotsigt skygd af pannans mörka lockar.” Atterbom 1813b, s. 87–88. Florinna beskrivs på ett lika poetiskt, idealiserat vis: ”På knä, med armarna mot bilden sträckta, / Med aftonrodnans sista kyss på kinden, / Och barmens himlar öppna, som azurens […] I hårets guld kring halsens snö”. Atterbom 1813b, s. 91.

[356] Ibid. s. 92.

Den elegiskt idylliska stämningen avbryts av att sällskapet blir överfallet av den onda drottningens här, och i därpå följande ”Stridsscen” står Deolätus vid sidan av och sjunger en ”stridsvisa”.[357] Från striden förflyttas vi till en park, där Florinna och hennes tärnor samtalar om konsten och det sköna – en feminin, konstnärlig sfär liknande Felicias ö. Deolätus ansluter sig till dem och lägger ut orden om sitt konstnärliga skapande som han benämner ”den *svarta konsten*”.[358] Slutscenen utspelas ”Lång tid efteråt” i ”Florinnas fångrum, i ett torn af slottet”.[359] Det är afton, Florinna och Rosa talar om tidens gång, och efter en stund anländer Fågel Blå. Efter en sorgset kärleksfull växelsång mellan Florinna och fågeln flyger den senare iväg i nattmörkret.

Sammanfattat på detta sätt ger scenerna ett något lösryckt intryck, som om de är just nedslag, eller splittrade stillbilder från olika skeenden av sagan. Men det fragmenterade intrycket uppvägs av två sammanhållande krafter i kompositionen: För det första diktaren Deolätus, som befinner sig på besök i sagoidyllen och figurerar i alla scener utom den sista. Hans personliga kris och hans reflexioner över konsten tar stor plats i det tidiga fragmentet, och man kan säga att han intar ett slags självcentrerad berättar/läsarroll. Jag återkommer till honom.

Den andra sammanhållande kraften är den läsanvisning som Atterbom ger i företalet. Där står det att det länge varit författarens uppsåt att ”dramatisera de tvenne sköna Folksagorna: *Fågel Blå* och *Lycksalighetens ö*”.[360] Han fortsätter med att han utgår ifrån att ”förmodligen de fleste läsare” minns sagan från ”sin barndom”, och om den är ”alldeles obekant” för någon ”så behöver han, för att förstå dessa scener” inte veta mer än det korta referat av sagan som följer. Där får vi veta att Amundus älskar Florinna, men att hennes styvmor (den elaka Drottningen) hatar Florinna, och istället vill gifta bort sin egen dotter Forella med Amundus.[361] Hon spärrar därför in Florinna i ett tornrum och förvandlar Amundus till en blå fågel med trollkvinnan Sysis hjälp. De älskande tillbringar sju år i detta olyckliga tillstånd innan svartkonstnären Deolätus och trollkvinnan Gentile med gemensamma ansträngningar lyckas häva förtrollningen.[362] Med det korta referatet, och orden om att de flesta läsare nog känner sagan från sin barndom, etablerar Atterbom redan från början den dubbelhet mellan naiv och sentimental dikt som jag nämnde att Vetterlund såg som utmärkande för verket.[363] Sagans helhet förläggs till det förflutna, läsaren förväntas erinra sig den som en naiv idyll ur barndomen, att ha i minnet vid läsningen.

[357] Atterbom 1813b, s. 94.
[358] Ibid. s. 111.
[359] Ibid. s. 112.
[360] Ibid. s. 75.
[361] Atterbom 1813b, s. 75–76.
[362] Atterbom 1813b, s. 76.
[363] Vetterlund 1900, s. 8, 3–4.

Själva fragmentet, de strödda scener som följer, får därmed karaktären av en ruin – det är de resterande delarna av den svunna helhet som barndomens saga utgör. Som Carl Fehrman påpekar i *Ruinernas romantik* (1956) så är det ideal som ruinen framvisar ett ideal i spillror. Det frammanar kluvna, ambivalenta känslor, stämningar ”av ljuv melankoli” och insikt om ”all mänsklig storhets intighet” hos den moderna människan.[364] Ruiner antas en gång ha varit hela, och ruinliknande, litterära fragment vill, som Rajan beskriver det, väcka nostalgisk reflektion över ”the discrepancy between the whole that was and the fragment that is”.[365] De fordrar rekonstruktion. Läsaren måste hjälpa till och i minnet återskapa sagoidyllens svunna helhet, utifrån de spår som finns kvar. Det nostalgiska paradigmet styr över vad vi som läsare förväntas föreställa oss.

Wanning Harries menar att ruiner frammanar en särskild sorts ”double vision” hos läsaren/betraktaren: å ena sidan fantasins förmåga att föreställa sig den (svunna) helhet som ruinen/det fragmenterade verket utgör spåren av, å andra sidan en tidsmedveten, realistisk blick på de befintliga spillror som föreligger.[366] Läsaren måste pendla mellan ambivalenta känslolägen, både hänge sig åt svunna, fantiserade ideal och ha en kritisk, distanserad blick i behåll.[367] Den ruinromantiska, fragmenterade formen tvingar därmed fram en flexibilitet, eller rörlighet i läsarens medvetande. Fehrman menar att en sådan känsloambivalens ”är grundvalen för all djupare ruinupplevelse”, den hör ”hemma i det sublimas estetiska kategori” och är en sorts ”känslans oscillation” som ruinromantikerna ”gjorde poesi av”.[368] Wanning Harries talar om en spänning mellan undergångsstämningar och bejakelse av att livet går vidare också då det gått under och rasat samman.[369] I den formuleringen syns hur ruin- och fragmentformen är besläktad med sorgebearbetning. Med hänvisning till Walter Benjamin beskriver hon ruiner som allegoriska sorgeplatser.[370] Så kan också fragmentformen tolkas. Den uttrycker sorg över det som gått förlorat, men bär samtidigt också på en frigörelse och en kritisk distansering ifrån det förflutna.

Idyllen som genre är hos Atterbom på ett liknande vis förbunden med elegiskt vemod inför ett oskuldsfullt förflutet. Vetterlund beskriver hur det stillsamma adagiot samt minnet och saknaden av det svunna ”har sin klangbotten i idyllen” hos Atterbom. En ”bakomliggande morgonvärld”, den svunna barndomsidyllen i östgötska Åsbo, stod alltid ”i bakgrunden av At-

[364] Fehrman 1956, s. 23.
[365] Rajan 1985, s. 4.
[366] Wanning Harries 1994, s. 84: ”All ruins require a characteristic doublevision – a vision of the building when it was whole or perfect, a simultaneous vision of the building as ruinous or imperfect.”
[367] Ibid. s. 119.
[368] Fehrman 1956, s. 36–37.
[369] Wanning Harries 1994, s. 57.
[370] Ibid. s. 84. Med hänvisning till Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928).

terboms lif och poesi".[371] I sin avhandling *Minne, jag, 1800* (2015) ägnar Peter Henning ett kapitel åt Atterbom som minnesdiktare. Han visar där hur författarens förståelse av minnet är utpräglat elegisk och närs av "en idé om sorgens och inbillningskraftens nära förhållande".[372]

Vad är det då för svunna ideal som *Fågel Blå*-fragmentet utgör vemodiga spillror av? Ja, det uppenbara svaret är förstås att det är sagan som ligger i ruiner, och därmed också poesin. Novalis likställande av det poetiska med sagan är signifikativt för hur romantikerna värdesatte sagan: "allt poetiskt måste vara sagoaktigt".[373] Det är ett ofta citerat, typiskt romantiskt yttrande, som Vetterlund också relaterat till Atterboms sagoanvändning.[374] Sagan är poetisk och ideal, och därmed också skild från och på avstånd ifrån, ett mer prosaiskt "här och nu".[375]

Men sagan är också, vilket Anders Olsson uppmärksammat, förbunden med läkning genom förvandling. Här har den beröringspunkter med ironins dialektik mellan motsatser. Olsson skriver att den romantiska sagan "gör inbillningens syntes mellan motsatser möjlig genom […] sin förmåga att genom sällsam förvandling växla från en extrem till en annan". Det gäller därför "att vårda motsatsen, så att den kan slå över i befriande omkastning".[376] Atterbom har låtit *Fågel Blå*-sagan utspela sig i en riddarromantisk medeltid. Det är en medeltida värld som framställs som påfallande sagolik och naiv –ett oskuldsfullt minne från barn- och ungdomen. I det tidiga fragmentet är scenanvisningarna drömskt vaga, men har ändå drag av ett historiskt, medeltida och sydländskt ruinlandskap – där finns palmer, cypresser och en månskensbelyst ringmur.[377]

1814 års *Fågel Blå* är på så vis ett ruinmelankoliskt, ironiskt fragment av en naiv idyll. Å ena sidan skildras en idyllisk, riddarromantisk sagovärld, å andra sidan endast ruinerna av den, som den i verket inskrivne, melankoliske diktaren Deolätus betraktar. Han blir den sentimentala motpolen, på besök i den naiva idyllen. "The artificial ruin is a monument to the past we cannot really remember", skriver Wanning Harries, på en gång ett minne av det förflutna och samtidigt "a complex and ironic meditation on that past".[378] Enligt Fehrman tilltog ruinestetiken i popularitet i Europa under 1700-talet, i takt med att alltfler "tourister" från norr fick möjlighet att företa den lång-

[371] Vetterlund 1900, s. 32–33.
[372] Henning 2015, s. 33. Synen på sorgens och inbillningskraftens nära förhållande har Atterbom, enligt Henning, hämtat från Kellgren. Henning diskuterar Atterboms "Minnes-runor" och sätter den i relation till Kellgrens "Sigvarth och Hilma".
[373] "alles poëtische muß märchenhaft seyn". Citerat från Daniel Birnbaums och Anders Olssons svenska översättning. Se Novalis 1990, s. 134–135.
[374] Vetterlund 1924, s. 61.
[375] För mer om den romantiska sagan se Lokke 2005, s. 138f.
[376] Olsson 1990, s. 178–179. Resonemanget rör Novalis syn på sagan.
[377] Atterbom 1813b, s. 89, 119. Santesson 1932, s. 133 kallar miljön för "ett sydligt idealland".
[378] Wanning Harries 1994, s. 84.

väga resan söderut för att beundra medelhavslandskapens ruiner: ”Under andra hälften av 1700-talet blev månskenspromenaderna i Rom en fast ingrediens i turistprogrammet. Ruinen i månsken är en estetisk upplevelse, som ingår som ett grundelement i romantikens stämningsvärld.”[379] Ruinens skönhet var ”ett nytt slag av skönhet: spillrans, fragmentets”, och den ansågs framträda som bäst i månsken. Vid sidan av antika ruiner estetiserade romantikerna också gotiska klosterruiner, riddarborgar och orientaliska ruiner.[380] När Atterbom reser till Rom 1818 beskriver han det som ett slags *déjà vu*; Roms parker och trädgårdar ser precis ut som den sydländska fantasivärld han skapat i *Fågel Blå*-fragmentet fyra år tidigare.[381]

Ruinestetiken präglar alltså *Fågel Blå*-fragmentet: månen skiner över Amundus och Florinna då de möts under palmerna vid ringmuren, och själva fragmentformen liknar en artificiell ruin, medvetet utformad för att nostalgiskt peka bakåt, mot en föreställd, fantiserad och ideal förflutenhet. Friedrich Schlegel beskriver fragmentet som något som både förenar och visar på skillnaden mellan det antika och det moderna: ”Viel Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.” [Många antika verk har blivit fragment. Många nyare [moderna] verk är det redan från början.][382] I den formuleringen syns en dubbelhet av då och nu; fragmentet utgör både ett särskiljande och en överlappning, eller ett slags övergångsområde, mellan antikt och modernt. Och så kan Atterboms val att låta sagan utspelas i riddarromantisk medeltid också förklaras – som ett försök att gestalta en övergång från antikt till modernt, eller från naivt till sentimentalt.

Henrik Wallheim redogör i sin avhandling *En underbar berättelse om ridderliga äventyr* (2007) för hur Uppsalaromantikerna såg på ordet romantisk och hur det hänger samman med ordet roman, vilket ursprungligen användes som beteckning på de medeltida riddarromanserna.[383] Det romantiska svärmeriet för medeltiden är välkänt, och delvis bygger det just på tanken att medeltiden sågs som en brytningstid mellan det antika och det moderna/kristna.[384] Wallheim noterar att Atterbom ansluter sig till den bland romantikerna utbredda synen att ”skiftet från hedendom till kristendom” utgör

[379] Fehrman 1956, s. 7.
[380] Ibid. s. 7–8.
[381] Atterbom [1818] 2002, s. 424. Se även Santesson 1932, s. 132.
[382] Athenäumsfragment 24, *KFSA* II, s. 169.
[383] Alltså litterära verk på de romanska folkspråken. Wallheim 2007, s. 29–34.
[384] I den förut nämnda Ast-recensionen från 1810 gör Atterbom – i samband med karakteriseringen av den moderna idyllen – en utvikning om hur hos grekerna det verkliga livet överensstämde med idealen, ”i harmonisk utbildning av själens och kroppens förmågor”, medan kristendomens intåg sedan leder till att ”[i]déen hade för evigt besegrat Naturen”. Detta skedde dock inte utan ”en lång kamp mellan ljus och mörker: en fantastisk förvirring i sedliga och politiska begrepp” där ”Chevalleriets esprit [ägde] sin grund i Staternas chaotiska författning” och detta kaos bidrog till ”ett på äfventyr öfverflödande tidehvarf”. Se Atterbom 1810b, s. 183–185. Jfr även Wallheim 2007, s. 30.

en övergång från ändligt till oändligt. Om ”det gudomliga i den grekiska mytologin var någonting som fanns närvarande i den ändliga världen”, så vänder kristendomen på förhållandet och låter istället det oändliga vara överordnat det ändliga.[385] Men det intressanta här är övergången mellan två tillstånd – precis som fragmentformen etablerar en dubbelhet av svunnen helhet och fragmenterat nu, symboliserar medeltiden alltså för Atterbom en övergång mellan två paradigm. Med de medeltida miljöerna och den fragmenterade formen verkar *Fågel Blå* vilja upprätta ett slags svävande dubbelhet och vara en förbindelselänk mellan då och nu, på samma vis som ruinerna har en särskild förmåga att, som Fehrman skriver, låta ”[f]orntid och nutid […] smält[a] samman i en enhetlig bild”.[386]

Medeltidsmotivet är komplext i romantisk litteratur och filosofi, och förbundet med både idealisering, historienostalgi och såväl reaktionär som mer eller mindre utopisk modernitetskritik. Josefsson tar som utgångpunkt Heinrich Heines ofta anförda beskrivning i *Die romantische Schule* (1835), där Heine jämför hela epoken med Don Quijote och menar att romantikernas förhållande till medeltiden handlade om att ”åter kalla tillbaka en bortdöd förflutenhet till livet”.[387] Fullt så enkelt är det dock inte; skildringen av medeltiden i den romantiska litteraturen och filosofin är mer varierad och nyanserad än så, vilket Josefsson också visar.[388] Men visst syns i den romantiska medeltidsvurmen en tydligt nostalgisk och idealiserande tendens att uppvärdera en förmodern epok som nedvärderats av upplysningen.[389]

Enligt idéhistorikern Staffan Källström handlar medeltidsidealiseringen från romantiken och framåt om ”drömmen om hemkomsten och om ett återvändande till en paradoxalt välbekant men ändå helt annan värld”.[390] Källström beskriver hur romantisk antikapitalism och kritik av upplysningens mekanisering och rationalisering ofta formulerats i termer av förlust, av att ”något har gått förlorat i människans förhållande till världen”.[391] Medeltiden

[385] Wallheim 2007, s. 51.
[386] Fehrman 1956, s. 15.
[387] Josefsson 2002, s. 1, med hänvisning till Heine [1835], s. 168 och 231 samt Lundstedt 1986, s. 9–20.
[388] Förutom Josefsson kan här också hänvisas till Michael Löwy och Robert Sayres genomgångar av hur mångfacetterad den romantiska modernitetskritiken är, i ett spektrum från reaktionärt till revolutionärt. Se Löwy och Sayre 1995, 2001. Se även nedan refererade arbeten av Staffan Källström och Jayne Svenungsson.
[389] Josefsson tar upp hur beskrivningen av ”den mörka medeltiden” var ett led i upplysningens kritik av ”den samtida kyrkan och religiositeten” och att begreppet ”romantisk” från början användes just med betydelsen ”som i [de medeltida]romanserna” vilket i överförd bemärkelse betydde ”’overklig’ eller ’överdriven’”. De författare vi idag kallar romantiker anammade detta språkbruk, men ”som ett uttryck för erkännande och inte för klander”. Det förgångna tas på så vis i bruk och ”kampen om historien” blir ”ett led i kampen om framtiden”. Se Josefsson 2002, s. 7, 2–3, 6.
[390] Källström 2000, s. 12.
[391] Ibid. s. 22.

blev för många romantiker den historiska förebilden till ett förandligat, återförtrollat tillstånd att utopiskt fantisera om.

Ett av de värden som romantikerna tillskrev medeltiden är vad Källström kallar ”sann individualism”, det vill säga ett tillstånd ”då individen kunde uttrycka sina sanna egenskaper istället för de falska eller icke genuina egenskaper som kommer till uttryck under den rationella kapitalismen, då varje individ är utbytbar mot en annan”.[392] Medeltiden används på detta sätt i ”mer eller mindre utopiska bilder” under hela 1800-talet, av såväl reaktionärt konservativa och nationalistiska, antisemitiska tänkare som av utopiska socialister, och det är ”framför allt i Tyskland som kopplingen till medeltiden kommer att få nationalistiska övertoner”.[393]

Atterboms medeltidsbild beskrivs av Josefsson som ”övervägande estetisk” och tydligt nostalgisk. Han menar att dess känsloläge svarar ”väl mot Karin Johannissons beskrivning av hur nostalgi känns: ’smärta blandad med lust, melankoli blandad med sötma’”.[394] En sådan nostalgisk fäblesse för det riddarromantiska måste kritiseras. Som historikern Malcolm Chase inleder boken *The Imagined Past. History and Nostalgia* (1989): ”Of all the ways of using history, nostalgia is the most general, looks the most innocent, and is perhaps the most dangerous.”[395] Eller, för att låna en annan formulering ur samma antologi: ”Nostalgia tells it like it wasn’t.”[396] Josefsson poängterar också att romantikerna just i fråga om medeltiden tenderar att bli både ideologiserande och monumentalistiska.[397] Man använde historien som ett slags mytologi.[398]

Detta sker i *Fågel Blå*. Vetterlund beskriver det tidiga fragmentet som iögonfallande naivt. Han talar om Atterboms ”naivt hänförda” och ”gymnasistpatetiska skildring” av en riddarromantisk medeltid, där huvudpersonerna representerar ”den romantiska tidens idealtyper”.[399] Amundus är en stiliserad riddare och Florinna är helt och hållet genomgod, på ett närmast överdrivet vis – Vetterlund liknar henne vid en ”karrikerad konfirmationsflicka”.[400]

---

[392] Källström 2000, s. 22.
[393] Ibid. s. 23, 26–27. Källström hänvisar här till Barclay 1994, som urskiljer fem olika faser av tysk medeltidsidealisering under 1800-talet och där ingår såväl kosmopolitism, eskapism, kapitalismkritik som nationaldemokratiska försök att använda medeltiden och gotiken för att skapa en modern, tysk identitet.
[394] Josefsson 2002, s. 18, 53–54, med hänvisning till Johannisson 2001, s. 11.
[395] Chase och Shaw 1989, s. 1.
[396] David Lowenthal i Chase och Shaw 1989, s. 18. Jfr Källström 2000, s. 232.
[397] Josefsson 2002, s. 280. Monumentalistisk är Nietzsches beteckning på den historiesyn som gör det förflutna till ”något efterföljansvärt och än en gång möjligt” och därför omtolkar historien idealiserande på ett vis som ”närmar sig den fria dikten”. Josefsson 2002, s. 280, med hänvisning till Nietzsche [1874] 1998, s. 46.
[398] Som Fischer 1998, s. 213 visat tillhör denna föreställning ”den romantiska/idealistiska filosofins allmängods”. Josefsson lyfter fram en passage där Atterbom menar att ”[h]vad mythologin var för dem [antikens författare], är historien för oss”. Josefsson 2002, s. 100 med hänvisning till Atterbom 1870, I, s. 85.
[399] Vetterlund 1900, s. 16 samt Vetterlund 1896, s. 6.
[400] Vetterlund 1896, s. 7.

Josefsson menar att Atterbom ”utan tvekan försökt teckna sin bild av den ideale riddaren” i Amundus och att Florinna på motsvarande sätt är ett kvinnoideal.[401] Han tolkar det som att Atterbom projicerar ”det ideal av komplementaritet som idag brukar förknippas med romantiken” på medeltidens höviska ideal.[402]

Wallheim noterar också att vurmen för det ridderliga i Atterboms resonemang om medeltiden hänger samman med ett upphöjande av den kristna, heterosexuella kärleken.[403] I Atterboms idealiserade riddarromantiska värld tecknas könen i termer av ”manlig ädelhet och qvinligt behag” och kvinnor är damer i nöd som ska räddas och beskyddas.[404] Kärleksparet Amundus och Florinna gestaltar i det tidiga fragmentet en sådan utpräglat heterosexuell, riddarromantisk kärlek med stiliserat höviska könsroller. Samtidigt görs detta på ett närmast utstuderat vis, som för att understryka det naivt idealiserade i det hela.

De rollfigurer som presenteras i det tidiga fragmentet är alla sympatiska och som Vetterlund beskriver det verkar de ”stå på sagans rent naiva ståndpunkt” – först i de senare versionerna menar han att man ser hur Atterbom ”*sprängt sagostoffet*”.[405] Visst är idyllen övervägande naiv i det tidiga fragmentet. Men det är ett svunnet naivt sagoideal och en sentimental, utanförstående diktare. Och sagoidyllen *är* sprängd av själva fragmentformen. Etymologiskt härleds ordet *fragment* till det latinska *frangere* som betyder bryta.[406] Däri syns hur formen hänger samman med ironins illusions*brott*. Engdahl har beskrivit sambandet mellan fragmentet och den romantiska ironin som att ironin är ”den faktor som […] fragmenterar det skrivna”.[407]

I det tidiga fragmentet är ironin ruinmelankolisk – den åstadkommer en kluven känsla av nostalgi och kritisk medvetenhet om att den skildrade idyllen är naiv och tillhör det förflutna. Fehrman menar att ruinen ”personifiera[r] tiden” – inför ruinerna förvandlas den romantiska diktaren till historiefilosof.[408] Enligt Olsson är den begrundan som ruinen väcker förbunden med ”det modernas frambrytande” och liktydig med ”ett akut historiemedvetande”.[409] Med den splittrat oavslutade formen har Atterbom gjort sin naivt

[401] Josefsson 2002, s. 221–222.
[402] Ibid. s. 223.
[403] Wallheim 2007, s. 52. Med hänvisning till Atterbom 1810b, s. 183f.
[404] Atterbom 1810b, s. 185f. Wallheim 2007, s. 53–54. Jfr också i kapitel fem om hur Felicia vill klippa håret kort, klä sig i rustning och följa Astolf till jorden för att där bli hans vapensven. Josefsson 2002, s. 225 menar att stridsmör intar ”en undanskymd plats” i den romantiska medeltidsbilden. Men de finns alltså ändå.
[405] Vetterlund 1900, s. 21. Min kursiv.
[406] ”lat. *fragmentum* till roten i *frangere*, bryta”. Enligt Hellqvist 1980, uppslagsord ”fragment”.
[407] Engdahl 1988, s. 22.
[408] Fehrman 1956, s. 15–16.
[409] Olsson 2006, s. 35.

riddarromantiska, könsrollsstereotypa *Fågel Blå*-idyll till något delvis utplånat; den är spår av något sedan länge bortvittrat.

Wanning Harries framhåller att ruinernas poetik, eller ruinupplevelsens estetiska verkan, ofta handlade om att nostalgiskt-subjektivt föra människan tillbaka till sig själv och placera in henne i en historisk kontinuitet.[410] Nostalgin har med det självupplevda, med den egna, subjektiva upplevelsen av historien, snarare än med någon faktisk förfluten verklighet att göra – den tar oss tillbaka till oss själva. Atterbom likställer också i Ast-recensionen historien med ett människolivs olika faser: det antika görs till en svunnen barndom, medan riddartiden beskrivs som en kaotisk övergångstid förbunden med ”Könsdriftens förädling”.[411]

Fågel Blå-fragmentets medeltidsidyll är utformad som ett eskapistiskt, subjektivt återvändande till den egna barn- och ungdomen. Det sydländska ruinlandskapet är diffust och tidlöst, en subjektiv, idealiserad sagovärld från förr.[412] Och som Atterbom understryker i Ast-recensionen, till en sådan idyll måste fogas en ironi som påminner människan om ”att barndomens romantiska naivitet likväl icke är mensklighetens *högsta* ideal”.[413] Han använder sig av medeltiden (och historien) för att skildra ett vuxenblivande, eller en människas frigörelse från förflutna ideal och utveckling mot större självmedvetenhet.[414]

Det finns i fragmentet en vemodig längtan efter att få kontakt med något som gått förlorat, ett själsligt, inre liv. På så vis kan den barnsligt stiliserade idyllen kallas eskapistisk – dess poetiskt ideala sagovärld är helt avskild från verkligheten. Och eskapism handlar, som Rehal-Johansson påpekar, inte om att fly från det vardagliga livet i allmänhet, utan om att undkomma depression.[415] I mötet med idylltraditionen finner författaren en form för att åter-

[410] Wanning Harries 1994, s. 91. Med hänvisning till bland annat Diderots *Salon de 1769*.

[411] Atterbom 1810b, s. 185. Josefsson påpekar att denna tanke är återkommande hos flera romantiker, bland annat förekommer den i Friedrich Schlegels *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Josefsson skriver: ”Som han [Atterbom] och de andra romantikerna uppfattade historien […] bildade den en motsvarighet till en människas liv och medeltiden tilldelas därvid rollen av antingen barndomen eller ungdomen.” Josefsson 2002, s. 61, 54.

[412] Jfr Josefsson 2002, s. 116 som också menar att de historiska inslagen i *Fågel Blå* framför allt utgör en bakgrund till den centrala kärlekshistorien. Svenungsson, som diskuterat medeltidsmotivet i Novalis *Die Christenheit oder Europa* (1799), menar på liknande vis att Novalis text snarare än ”någon naiv plädering för en återgång till medeltiden” förmedlar ”en poetiskt stiliserad bild av medeltiden” som får ”en kritisk *profetisk* funktion”. Svenungsson 2014, s. 94, 99.

[413] Atterbom 1810b, s. 184. Jfr Josefsson 2002, s. 218.

[414] Detta ska dock inte tolkas som jämförbart med Hegels beskrivning av hur anden, den mänskliga tanken, gör den historiska processen till ”synonym med människans resa mot allt högre självmedvetenhet”, för att låna en formulering från Svenungsson 2014, s. 91 formulering. För som Svenungsson visar i sin översikt över de tyska romantikernas historieförståelse: den romantiska historiefilosofin är inte lika sekulariserad som Hegels utan till stor del präglad av visionen om ”en ny religion med estetiska förtecken”. Se Svenungsson 2014, s. 90–92, citat s. 92.

[415] Rehal-Johansson 2006, s. 74.

skapa inte bara minnet av en lycklig barndom utan också för att återskapa en lycklig värld utan sorg och den vuxna vardagens bekymmer och tristess. Men ”[p]riset för det goda objektets extrema godhet i den depressiva positionens föreställningsvärld är […] att de onda objekten […] hotar med förintelse”.[416] Den romantiske diktarens vemod, hans inre brist eller avskurenhet, hänger samman med just hur han nostalgiskt idealiserar det förflutna. Den nostalgiska idyllens baksida är ett depressivt, narcissistiskt tillstånd – ett själsligt eller religiöst kristillstånd.

Detta märks i de metafiktiva kommentarer som bryter in i dramat och skapar distans till den riddarromantiska världen och betonar att den är artificiell. Typisk är fragmentets femte scen, där Florinnas tärnor, Rosa och Bella (senare omdöpt till Lila), samtalar om färger och Rosa säger att hon nu, när hon har lärt känna en diktare, hoppas få läsa om sig själv i ett herdespel, alltså just en sådan idyll som *Fågel Blå* utgör och hon själv ingår i:

> Det skulle roa mig, att snart få läsa
> Min skönhet tecknad i ett herdespel,
> Bland några lam och herdar som dem likna,
> Så sött och tråkigt jollrande, som de.[417]

Beskrivningen ”sött och tråkigt jollrande” understryker idyllens tomhet. De metafiktiva inslagen fungerar distanserande på samma vis som fragmentformen understryker att sagoidyllen är i ruiner och obevekligen hör det förflutna till.[418] De uttrycker aggression och brist på tro, diktarens genomskådande av att idyllen han skapat är falsk och på låtsas.

I 1814 års fragment är denne diktare, Deolätus, en påfallande passiv, utanförstående iakttagare, skild och på avstånd från den riddarromantiska värld han idealiserar. Hellsten-Wallin och Wallin kallar honom för ”en främling bland människor” som med vemod ”fördjupar sig […] i det förgångna”.[419] Om sagoidyllen är ljus och naiv är han däremot svartsynt medveten om att den bara är en fiktiv ruin. Han nyttjar ”svarta tecken”, och är i sagan svartkonstnär.[420] Men det finns något likgiltigt över hans skapande:

> Ty som naturen skapar vår och vinter,
> Sjelf medvetslös af varma och af köld,
> Och som volcanen slungar lavan opp,
> Likgiltig, om hon bränner eller närer
> Det paradis som blommar på dess yta:
> Så, drifven blindt utaf ett inre tvång,

[416] Rehal-Johansson 2006, s. 81.
[417] Atterbom 1813b, s. 103–104.
[418] Wanning Harries skriver: ”Fragmentation – of buildings, of literary structures, of existing systems – presupposes a recognition of their constructed and historical character.” Wanning Harries 1994, s. 85.
[419] Hellsten-Wallin och Wallin 1957, s. 56–57.
[420] Atterbom 1813b, s. 111.

Min dröm bär ömsom färg af qval och vällust;
[…]
Och då jag dertill nyttjar svarta tecken,
Så kan en dylik konst, med rätta visst,
Förtjena namnet af den *svarta konsten*.[421]

Av de sagoriddare som omger honom uppfattas Deolätus som avvikande, en ”sällsam karl” som man är ”rädd att bli förhäxad” av.[422] Florinna och hennes tärnor ser honom som ”[e]n man, som lefver endast i det Sköna, / Liksom en fågel i den fria luften; / Som söker det på jorden öfverallt, / Och *finner* det — i sig och i sin cittra.”[423] När han själv gör entré talar han om hur han som barn ensam ”[m]ed blomstern umgicks blott och trädens susning”, missförstådd av människorna:

För hvilka jag en gåta är, ett spöke;
Som, när jag talar, undra hvad jag säger,
Och när jag tiger, undra nästan mer![424]

Han lever därför uteslutande i sin fantasi, ”[b]land varelser, dem jag blott ser och känner” och hämtar ur sig själv ”en verld i smått, / Skön, som en syn i barnets morgonslummer, / Och fästar den framför mig på ett papper”.[425] Han är ”[f]järmad från lifvet”, som Vetterlund beskriver det.[426] Outsiderpositionen gör honom till ett romantisk-ironiskt kluvet konstnärssubjekt. Han är oförmögen att leva, vare sig bland människorna eller i den fantasivärld han skapat. Hela fragmentet kan därför ses som en gestaltning av ett fixerat, melankoliskt tillstånd: den moderna människans double-bind av att varken kunna tro på eller helt och hållet frigöra sig från gamla ideal. Vetterlund talar i sin uppsats från 1896 om ”ett psykiskt perspektiv” i *Fågel Blå* som liknar det ”moderne sjæleliv” och för tanken till Schopenhauer, Nietzsche och Zola.[427] Fragmentformen är också, som ruinen, förbunden med destruktion och dödsdrift.[428] Deolätus är på besök i ett förflutet han på en gång idealiserar och destruerar.[429]

---

[421] Atterbom 1813b, s. 111.
[422] Ibid. s. 79.
[423] Ibid. s. 103.
[424] Ibid. s. 81 och 84.
[425] Ibid. s. 110.
[426] Vetterlund 1896, s. 14. Den äldre Atterbomforskningen har ofta tolkat Deolätus som ett Atterbomskt självporträtt. Det gäller både Vetterlund 1896, s. 10–11, och Nilsson [1916] 1964. Den senare beskriver Deolätus som ”en trogen bild av Atterbom själv”. Se Nilsson [1916] 1964, s. 162. Hellsten-Wallin och Wallin menar att denne diktarfigur är ”tolk för Atterboms rent personliga problem”. Se Hellsten-Wallin och Wallin 1957, s. 60.
[427] Han beskriver vidare detta moderna tillstånd som att det i Deoläti själ syns ”en kylig skådespelsåsigt af världen”. Vetterlund 1896, s. 7, 16–17.
[428] Fehrman 1956, s. 7.
[429] Ett ”nyromantiskt skaldeideal” kallar Vetterlund honom. Se Vetterlund 1896, s. 2 samt Vetterlund 1900, s. 3–4, 15.

Kontrasten mellan idyllen och den moderne diktaren görs också till en skillnad mellan sydländsk, harmonisk livsglädje och nordiskt, rastlöst svårmod.[430] ”Ni är i Norden född”, säger Cyprino, och fortsätter:

> Ert lynne bär dess färg. En rastlös oro,
> En evig vexling mellan is och hetta,
> Omåttlig hunger efter fjerran ting
> Och ledsnad vid hvart ändamål ni hinner, ––
> Förfölja er igenom lifvet, jaga
> Från land till land er klagan och ert hopp.[431]

Den moderne Deolätus är rastlöst ombytlig i kontrast till den arkaiske Cyprino, som är godmodigt fridfull.[432] Motsatsförhållandet mellan de två hänger samman med vad Atterbom i Ast-recensionen beskriver som ”[r]omantikens speciella motsats”.[433] Denna motsats sägs vara människans kluvna natur, som relateras till väderstrecken nordligt-sydligt och illustreras med två olika sorters diktartyper: Å ena sidan det nordliga, förnuftiga diktarkynnet (Shakespeare utgör här exempel), vars ironiska allvar sägs beteckna en absolut (och med det reella helt oförenlig) idealism. Å andra sidan de sydländska diktarna (Calderón, Ariosto), som med sin mer lekfullt humoristiska ironi blandar verklighet och ideal och representerar ”romantikens realism”.[434] När Cyprino uppmanar sin nordiske vän att ”njuta jordens prakt” och ”fly er sjelf, och lef / Mer i naturen och i dikten mindre” kan det alltså tolkas som en uppmaning att låta den absoluta idealismen, där liv och ideal är oförenliga, balanseras upp av ett mer humoristiskt realistiskt förhållningssätt.[435]

Deolätus beskrivning av sitt skrivande som magi och svartkonst är förbundet med romantikens nattsida. Och det är på natten, i månskensbelysning, som fragmentets kärlekshistoria utspelar sig. När fågeln och den i tornrummet inspärrade flickan i slutscenen sjunger om sin kärlek är det i skydd av den mörka natthimlen. Florinna hör fågeln utanför fönstret:

> Genom natt och dunkel stilla
> Svävar Trohet, gömd och säll;
> Endast ljud, som ej förvilla,

---

[430] Ulrike-Christine Sander har, i uppsatsen ”Die Dialektik nationaler Selbstidentifikation am Beispiel Per Daniel Amadeus Atterbom”, beskrivit hur Atterbom hämtat sin ”klimatisk-geografiska” förståelse av nationell karaktär och identitet från bland annat Herder och Carl August Ehrensvärds *Lära om Skönhet och Konst*. Hos Ehrensvärd finns en klimat-teoretisk ”Antithetik von Nord und Süd”, som Sander diskuterar. Se Sander 2001, s. 55, 63.
[431] Atterbom 1813b, s. 82.
[432] Ibid. s. 84. Vetterlund relaterar Deolätus och Cyprino till de två principerna adagio och allegro. Vetterlund 1900, s. 32.
[433] Atterbom 1810b, s. 172.
[434] Ibid. s. 172f. Resonemanget är hämtat från Ast och betecknar romantikens absoluta ”Idealismus, då den sydliga poesien återigen betecknar dess Realismus”. För mer om Asts poetik se Cullhed 2002, s. 102–110.
[435] Atterbom 1813b, s. 83.

Hinna förr till Kärleks tjäll.
Nattens stjerna
Lyser gerna
Sångarns varma vingeslag,
Och i milda
Speglar bilda
Sig den älskades behag.[436]

Kärleken blir en form av sanning, som trots, eller just på grund av, att den är höljd i dunkel, indirekt och förhindrad, hörs i sången. Vetterlund har fint beskrivit hur Atterboms själsliga stämningspoesi vill ”öfversätta och öfverföra kvintessenser, det i vårt väsen hvilket blott kan gripas som syntetiskt och oupplöst”. Det är en dikt som ”radikalt poetiserar själens ’drömlika musikaliska kaos’”, en form av suggestiv språkmusik.[437] Men Florinna saknar vingar att svinga sig mot himlen, och fragmentets slutscen präglas av ofullkomlighet och en anad, men onåbar lycka:

Florinna.
Inga vingar
Glad jag svingar
Upp till molnen med min vän;
Blåa bana!
Endast ana
Kan jag, men ej följa den.
[…]
Lifvet svingar
Sina vingar;
Är hon ej af natten skymd,
Kärlek gråter;
Trohet åter
Döljer sig i klangens rymd.[438]

Amundus och Florinna är den svunna idyllens Orfeus och Eurydike, analoga med den melankoliske diktarens inre kluvenhet.[439] Sången och kärleken mellan dem blir en reparativ, försonande kraft som överbrygger kluvenheten. Mot slutet av fragmentet vänder Deolätus på förhållandet mellan dikt och liv:

Och är ej dikten den egentliga

[436] Atterbom 1813b, s. 119–120.
[437] Vetterlund 1900, s. 29. Uttrycket ”drömlika musikaliska kaos” har Vetterlund hämtat från B. E. Malmström.
[438] Atterbom 1813b, s. 120, 122.
[439] Vetterlund menar att ”diktens största tema: den kamp mellan mörk och ljus sinnesstämning, som kan växa till negativ eller positiv världssyn och blifva en strid om död eller lif i djupaste betydelse” utspelar sig inom den melankoliske Deolätus. Vetterlund 1900, s. 19. Nilsson påpekar att ”Amundus och Florinnas slutliga förening motsvaras av Deolätus försoning med sig själv”. Nilsson [1916] 1964, s. 161

Naturen? ej materiens lif och moder?[440]

Vetterlund läser den ofta citerade monologen om att dikten är ”den egentliga naturen” som ett ”stycke schellingianism”, där dikten står för ”den skapande världsanden”.[441] Att dikten görs till livets moder understryker att flykten in i denna riddarromantiska diktvärld handlar om nostalgisk, regressiv idealisering, ett slags återvändo till moderslivet. Det innebär också att dikten ges en födande förmåga att besjäla och generera liv. När historien sedan tar fart, i utkastet från 1818, blir den passivt iakttagande diktaren efterhand alltmer aktiv och handlingskraftig. Ironin blir då ett slags utlevd aggression och destruktionsdrift, en frigörelse från den nostalgiska fixeringen vid det förflutna. Detta iscensätts genom en karnevalisk, humoristisk maskerad som får den nostalgiske diktaren att bli en mer balanserad, sammansatt och verklighetsförankrad person.

Fågel, fisk eller mittemellan? Ironi, förklädnad och utopi i prosautkastet

Under sin Italienresa och vistelse i Rom 1818 författade Atterbom ett utkast till hela *Fågel Blå*. Skrivet på en skämtsam, infallsrik prosa, är utkastet antitesen till det tidiga fragmentets poetiskt vemodiga ruinmelankoli. *Fågel Blå*-sagan gestaltas nu istället med lika delar lekfullhet och objektiv distans, och det har tillkommit en mängd nya scener, rollfigurer, utvikningar och detaljer. Med sina tio äventyr, uppdelade i två delar som heter ”Kärlekens strid” och ”Kärlekens seger”, bildar utkastet ett slags karnevalisk, humoristisk helhet med ett lyckligt slut – om än i skissens ofullbordade form.

I stora drag följer utkastet den ursprungliga sagans intrig. Konflikten kring Amundus och Florinnas förhalade förening är det nav som alltsammans kretsar kring. Men sagans innebörd – att skenet kan bedra, och att identitet är något föränderligt, något som görs – är utbroderat i en mängd vändningar.

Sagoidyllens illusion bryts av allehanda befängda infall och bisarra, realistiska detaljer. Den metafiktiva, psykologiska nivån i verket, där diktaren Deolätus, parallellt med att sagan utspelas, genomlider en personlighets- och utvecklingskris, har utvecklats i utkastet. Den onda Drottningen görs nu till hans dubbelgångare, hans inre furie, som härjar som värst då han är bortrest. Persongalleriet är också betydligt utbyggt i utkastet. De centrala rollfigurerna ges en mer psykologiskt realistisk detaljskärpa, och en rad komiska bifigurer har tillkommit.

[440] Atterbom 1813b, s. 83.
[441] Vetterlund 1900, s. 22–23.

Kung Guido, Florinnas far, är tecknad på ett sätt som påminner om *Rimmarbandets* satir över den gamla skolans klassicister.[442] Han gör entré ”i röd siden-nattrock, med gullblommor på, gröna tofflor, krona på hufvudet, under hvilken nattmössan framskymtar”, gör en ”theater-kungs-bugning” och talar på alexandriner i ”den högsta fransyskt-Leopoldiskt tragiska ton”.[443] Han har ”studerat in sublima tal” som han repeterar inför sin dotter och en sufflör. Han kommer av sig flera gånger, vänder sig med frågor till publiken och anmärker till Florinna att ”du talar *blankvers*, mitt barn, det duger ej; den är en revolutionär, en plebejisk versart”. Då hon övergår till alexandriner blir han nöjdare, sånär som på att ”hon blandar om hvarandra de manliga och qvinliga rimmen”.[444]

Här återkommer alltså användandet av teatern som ett sätt att peka på det konstlade i den gamla skolans klassicism. Vetterlund har reagerat skeptiskt på de metafiktiva ansatserna: ”En svaghet är i allmänhet utkastets litterära anspelningar. Hos Atterbom speglar sig dikten alltför gärna. […] Som hos Tieck, få vi midt inne i konstverket reflexion öfver konstverket sjelft och dess uttrycksmedel.”[445] Men metafiktionen gör samtidigt att den naiva sagoidyllens avlägsna, symboliska värld övergår i en mer dynamisk dubbelhet av både saga och historien om *skapandet av* en saga.

Jean Starobinski har beskrivit sagans dubbla funktion hos romantikerna som att den är ett slags förlåt som allegoriskt också låter framskymta en annan verklighet.[446] I den bilden syns sagans koppling till ironin och teatern – det romantiska sagospelet är en poetisk saga som samtidigt också gestaltar själva *uppförandet*, iscensättningen av sagan.

Rehal-Johansson påpekar att ”en dubbelhet i den värld som gestaltas” ofta öppnar för komiska förväxlingar – så kallade *mundus inversus*, alltså mardrömslika speglingar av det normala i form av karnevalisk magi, som kan ”förvandla idyllens lek och lycka till fruktansvärd fasa”, men också ”vid hot om tristess […] återställa lusten och glädjen igen”.[447]

I släptåg har Guido sina rådgivare, Mangipani och Dolcibene, kappvändande hovmän som till varje pris vill hålla sig väl med makten, samt kommendanten och fyllbulten Holofernes – en typisk burlesk figur, som skapats med Shakespeares Falstaff som förlaga.[448] Ytterligare en komisk person i utkastet är den onda Drottningens dotter, Forella. I likhet med Holofernes är hon prosaisk, godtrogen och naivt beskedlig. Hon försöker vara sin intriganta mor till lags, men misslyckas oftast. Mest tänker hon på mat, och hon

[442] Se kapitel fyra.
[443] Atterbom [1818] 1858, s. 187, 189, 188.
[444] Ibid. s. 188–189.
[445] Vetterlund 1900, s. 49.
[446] Starobinski 1966, s. 291–308.
[447] Rehal-Johansson 2006, s. 64–65.
[448] Han kallas i utkastet för ”ett slags Falstaff”. Atterbom [1818] 1858, s. 183.

har ett mycket jordnära, pragmatiskt och uppriktigt sätt att se på tillvaron, vilket leder till sociala klavertramp och missförstånd.[449]

Vetterlund beskriver utkastet som en humoristisk fabel, inspirerad av Shakespeares *The Tempest* och *A Midsummernight's Dream*.[450] Och visst finns där tydliga influenser från Shakespeare; förutom Falstaff-figuren Holofernes, har den vansinniga Florinna drag som påminner om Ofelia, och inslagen med spöken och häxor samt Deolätus möte med sina inre furier på en ”vild skogshed i Norden” under ett oväder för tanken till *Macbeth*.[451] Blandningen av kärleksintrig, politisk maktkamp och metafysisk allegori där de parallella betydelseplanen laddar dramat med en osäkerhet kring vad som är verkligt och vad som är fantiserad saga har också stora likheter med Calderóns *Livet en dröm*.[452]

Fågel Blå-utkastets sceniska miljöer är ett virrvarr av gotiska slott, heminredningsdetaljer, pinjer och cypresser, amfiteatrar med mera. Här finns såväl enhörningar som noggranna beskrivningar av klädmode, zoroastrisk magi och olika tekniskt avancerade, närmast science fiction-artade uppfinningar. Gränslösheten kan associeras till det Jean Paul kallar humorns totalitet, det vill säga humorns inkluderande sätt att omfatta allt. Asklund, som skrivit om humorns totalitet hos Jean Paul, förklarar det som att om satiren var ”gruppens kritik av den enskilde” är humorn ”det omvänt sublima”, den framställer hela mänskligheten ”som något skrattretande inför det oändliga”.[453]

Hos Cervantes, till exempel, framstår ”mänsklighetens realism och idealism som två parallella ändliga fenomen, i sin samtidighet lika skrattretande inför det oändliga”.[454] Ett sådant humoristiskt skratt finns i *Fågel Blå*-utkastet, och det drabbar alla, även verkets ideala hjältar och hjältinnor: Då Amundus förvandlats till fågel beskrivs hur han på väg till den inspärrade Florinna av misstag istället råkar flyga in hos Holofernes. Holofernes börjar kela med den vilsekomna fågeln, kalla honom för ”min lilla vackra papegoja” och locka med hampfrö.[455] Fågeln, som har ”hjelm på hufvudet och spira hållen under vingen”, blir besvärad av närmandena och söker fåfängt hävda sin konungsliga värdighet i ett ilsket utbrott.[456]

---

[449] Atterbom har frångått sagans schablonbild av den fula, onda styvsystern, och tecknat henne som en i grunden godhjärtad, men komisk, plump figur.
[450] Vetterlund 1900, s. 34.
[451] Atterbom [1818] 1858, s. 226.
[452] Calderóns drama från 1635 brukar beskrivas som just en blandning av ”metafysisk allegori, politisk maktkamp och kärleksintriger”, och motivet med vad som är verkligt och vad som är fantasi är centralt. Se vidare Staffan Bergstens introduktion till Jens Nordenhöks svenska översättning, Bergsten 1992, s. 11.
[453] Asklund 2008, s. 107.
[454] Ibid.
[455] Atterbom [1818] 1858, s. 210–211.
[456] Ibid. Citat s. 209.

Också den oskuldsfullt ljuva och alltigenom goda Florinna drivs det med. Hon beskrivs av den onda Drottningen som ”en fullkomlig roman-prinsessa, af det slaget som annars nu för tiden existerar blott i amm-sagor och gamla ballader”.[457] Detta får den inspärrade prinsessan att tvivla både på sig själv och sin sagovärld. Hon blir vansinnig, likt Ofelia. Det finns en mörkare sida av skämtandet med sagan.

Men med sin överlag humoristiska, gränslösa prosa är utkastet ett tydligt stilbrott mot fragmentets lyriska versdrama. Det är en påfallande skisserad, ofärdig text – just ett utkast, avbrutet av tankstreck på flera ställen, och fyllt av luckor av typen ”Amundus lyckönskar honom, men råder honom att – – – – ”, vilket stilistiskt påminner om Laurence Sternes *Tristram Shandy*.[458] Vidare finns en rad beskrivande metakommentarer i stil med ”ett samtal mellan en moder och dess barn, ungefär enligt Brentano’s idee”, det vill säga metalitterära syftningar som preciserar hur dialogen är tänkt att utformas, utifrån olika litterära förlagor.[459]

Texten är alltså påtagligt under arbete, ett *work in progress*. Istället för att vara tillbakablickande mot en i förordet utpekad, idealiserad barndomssaga är *Fågel Blå* nu i vardande genom en dialog med en mängd olika litterära verk från skilda tider och sammanhang. Om fragmentet var nostalgiskt vänt bakåt så pekar utkastet, med sina luckor och sin ofärdiga form, utopiskt framåt, mot fullbordandet av det verk som är på väg att bli. Edmund Burke liknar i en känd passage skissen vid våren, eftersom bägge bär på löftet om något mer.[460] Olsson menar att skissen framvisar en ”spricka mellan idé och realisering”, vars halvfärdiga försök ”att bringa avsikt och verk att sammanfalla” gör att det gestaltar ”en kamp om frigörelse som […] inte har avslutats”.[461] Bristen, avsaknaden av helhet, omvandlas här från ruinmelankoli till att i utkastet bli en tillgång, ett löfte om något kommande.

Ytterligare en skillnad mellan fragmentet och utkastet är att det skisserade verket, som Wanning Harries påpekar, ”does forcibly draw our attention to its maker”.[462] Hon lyfter fram en passage hos Marx, som belyser hur det bristfälligt ofullständiga verket på ett särskilt vis gör oss medvetna om tex-

---

[457] Atterbom [1818] 1858, s. 183.

[458] Ibid. s. 190. Wanning Harries 1994, s. 46 uppmärksammar hur den stora mängden luckor och utelämnade partier i Sternes *Tristram Shandy* är ett sätt att engagera läsaren genom att få henne att själv fylla i luckorna.

[459] Atterbom [1818] 1858, s. 240. Det här anförda exemplet anspelar troligtvis på en växelsång i Clemens Brentanos roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter – Ein verwilderter Roman* (1800–1801). I andra bandet av *Godwi* förekommer det en växelsång mellan modern och sonen Maria (tillika romanens författare). För mer om Brentanos roman *Godwi*, se Pirholt 2012, s. 155–188.

[460] Wendelin A. Guentner, som skrivit om skissens roll i brittisk romantik under perioden 1780–1830, har lyft fram och diskuterat citatet, som återfinns i Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Se Guentner 1993, s. 40–41.

[461] Olsson 2006, s. 17. Olsson diskuterar här specifikt Michelangelos oavslutade verk, men resonemanget är relevant också på ett mer allmänt plan.

[462] Wanning Harries 1994, s. 8.

tens materialitet, och att den text vi har framför oss är resultatet av ett tidsödande arbete.[463] Vi tänker inte alltid på att produkter vi använder oss av, eller konsumerar, är resultatet av tidigare arbete, men, som Marx skriver:

> Om under arbetets gång produktionsmedlen uppmärksammas som produkter av tidigare arbete, så beror det tvärtom på deras eventuella brister. En kniv som inte biter, garn som ständigt går av, påminner livligt om den knivsmed och den garnfabrikant, som bär ansvaret för felen. I en lyckad produkt är varje spår försvunnet av det arbete, som har framställt dess bruksegenskaper.[464]

Där fragmentet sökte tona ned det bakomliggande arbetet och skapande subjektet – genom att, likt en artificiell ruin, iscensätta att det var tidens gång, och den naturliga vittringen och förfallet, som hade mejslat fram de fragmentariska resterna av sagoidyllen – så får utkastets ofullständigheter alltså snarast en omvänd effekt. Den ofärdiga utkastformen synliggör hur ett aktivt, skapande medvetande har tänkt och gått till väga för att realisera verket i vardande.

Det förflutna finns dock närvarande i utkastet, men inte längre idealiserat, utan nedtaget på jorden, genom att sagans värld nu preciserats till ett bestämt, historiskt skeende. Den medeltid som var sagoskimrande och tidsmässigt obestämd i fragmentet, har i utkastet preciserats till Famagusta på Cypern under korsfarartiden, åren efter Jerusalems sammanbrott och den kristna härens nederlag vid Hattin 1187.[465] ”Cypern och Syriska kusten […] ungefär 1195–1198”, som Vetterlund skriver.[466] Ett flertal verkliga, historiska personer har getts centrala roller i sagan: Florinnas far är Guido av Lusignan – kung av Jerusalem 1186–1192 och kung av Cypern från 1192. Hans gemål, den onda Drottningen, är ”Sibylla af Montferrat”, frankisk drottning i Jerusalem 1186–1190, omgift med Lusignan 1180.[467] Amundus sägs vara furste ”af det lilla Frankiska riket Tripoli på Syriska kusten, kallad till Cypern af dess Konung Guido Lusignan […] för att bistå honom mot Saracenerna”.[468] Läkaren som botar Florinnas vansinne är den muslimske filosofen Ibn Rushd, också känd som Averroës (1126 –1198).[469]

Josefsson beskriver hur Atterboms romantiska, litterära medeltidsuppfattning med åren nyanseras av en tilltagande historiemedvetenhet, samt hur historieskrivning och diktning efterhand tillåts ge alltfler impulser åt

[463] Wanning Harries 1994, s. 7–8.
[464] Marx [1867] 1970, s. 158.
[465] Jfr Josefsson 2002, s. 116.
[466] Vetterlund 1900, s. 45.
[467] Atterbom [1818] 1858, s. 183
[468] Ibid. s. 181.
[469] Ibid. s. 244. Atterbom kallar honom ”Ebn Rosch”, ”den lärde araben”. Han framställs som en skeptiker och materialist, men han botar Florinna och skriver en avhandling om hennes tillfrisknande som framläggs vid universitetet i Salerno.

varandra.[470] I takt med att Atterbom skaffar sig ”betydligt mer ingående kunskaper om medeltiden” blir hans perspektiv på den historiska perioden mer kritiskt.[471] Josefsson talar om en svalnande hänförelse och lyfter som exempel fram Atterboms föreläsningsserie ”Öfversigt af korstågens historia” (1822), som visserligen ger uttryck för en idealiserad medeltidsuppfattning, men för den skull inte enbart hyllar epoken. Skildringen av korstågen ”innehåller många för de kristna härarna allt annat än smickrande inslag […] som strider mot den övergripande [idealiserande] tendensen”.[472] Josefsson invänder därför mot vad han i den äldre forskningen uppfattar som ”en beklaglig tendens […] att avfärda romantikernas bild av medeltiden som en fantasikonstruktion”.[473]

Fågel Blås medeltidsskildring är förvisso mest en bakgrund, men jämfört med fragmentets nostalgiska riddarromantik är förändringen i utkastet uppenbar: Den medeltida miljön har förankrats i ett bestämt historiskt skeende, och där finns försök att skildra den historiska epoken mer realistiskt. I ett par scener antyds korstågens våld och övergrepp, dock inte i särskilt kritiska ordalag, snarare ger väl Atterbom uttryck åt rasistisk och misogyn fördomsfullhet gentemot turkar och slavinnor, men strävan att ge en mer realistisk bild av riddartiden är uppenbar.[474]

Förankringen av sagoidyllen i en mer realistisk miljö präglas framför allt av att Atterbom befann sig i Rom då han skrev utkastet. De sydländska miljöerna är mer levande än förut. Förutom ”cypresserna och pinjerna” doftar akacian ”med sina hvita blommor”, och där finns granater, mandel och vallmo.[475] Som Santesson visat i uppsatsen ”Italien i Fågel Blå” präglas miljöbeskrivningarna både av Atterboms egna reseintryck av Italien och av olika litterära italienskildringar, som Madame de Staëls *Corinne ou l'Italie* och Byrons *Manfred* och *Childe Harold's Pilgrimage*.[476] Ett värdshus sägs likna ”en Italiensk Osteria, i skuggan af höga lönnar och castanier, på sluttningen af en bergskulle”.[477] Det dansas ”Saltarella” till ackompanjemang av

[470] Josefsson 2002, s. 77, 96, 98. Josefsson understryker dock att även om romantikerna luckrade upp ”skiljelinjen mellan historieskrivningen och konsten” så löstes den inte upp.
[471] Ibid. s. 85–86
[472] Ibid. s. 283. Jfr även sammanfattning s. 294–295.
[473] Ibid. s. 85. Josefsson polemiserar mot Santessons påstående att Atterbom har ”mycket begränsade historiska kunskaper om medeltiden”. Se Santesson 1920, 24–25, 164–168. Josefsson emotsäger inte att Atterboms medeltidsuppfattning framför allt är litterär, men han komplicerar bilden och visar att där också finns både historiefilosofisk medvetenhet och en uttalad strävan att göra den historiska verkligheten rättvisa. Josefsson 2002, s. 103.
[474] I samband med ett kväst uppror beskrivs hur krigsfångar föses förbi: ”Turkiska fångar […] men ock fångna Cyprier bakbundna, och midt ibland dem Malvicino's hufvud, som bärs på en lång pik.” Atterbom [1818] 1858, s. 184. (Malvicino är en cyprisk fältherre och upprorsledare.) Vid ett annat tillfälle talas om hur de korsfarare som lämnat sina fruar hemma ”under den långa tråkiga belägringen måste hjelpa sig med Turkinnor, slafvinnor m. m. efter råd och lägenhet”. Ibid. s. 246.
[475] Atterbom [1818] 1858, s. 194.
[476] Santesson 1932, s. 144–148, 165–167.
[477] Atterbom [1818] 1858, s. 183.

mandolin, och en festsal beskrivs som ”lik sals-galleriet i Palazzo Colonna”.[478]

Ruinromantiken som präglade det tidiga fragmentet är helt borta i utkastet. Fehrman anmärker att det ”är frapperande, att den bland våra fosforister, som har den kanske mest ursprungliga sympatien för ruinromantiken” under sin vistelse i Rom verkar ha ”föga eller intet till övers för de romerska minnesmärkena”. Det finns i Atterboms skrifter från Romresan ”över huvud ingen ruinpatetik”, istället är författaren ”lika fängslad av det brokiga folklivet och av de katolska folkfesterna som någonsin av de antika minnesmärkena”.[479]

”Huru fantastisk visar sig ej här själva vardagligheten!” utbrister Atterbom i ett av sina Rombrev: ”Allt är ju här en enda, gränslöst utbredd duk av omväxlande grupper och färgor: från präktiga herrar och fruntimmer ur alla land och världsdelar, vimlande hoptals om varandra […] till de tiggare som […] bjuda de förbigående snus.” Gång på gång växlar Atterbom mellan ”högt” och ”lågt” för att visa att de hänger samman – han fortsätter med att jämföra påvens ”skimrande symboliska skrud” med den uslaste kapucinermunkens ”grova yllemantel”, Rafaels tapeter i Vatikanen med de ”trasiga lintygen som torkas på Forum”, osv.[480]

Dessa upprepade kast mellan högt och lågt blir ett slags gränsutsuddande dialektik. Han diktar om gitarrspelerskor som han ser på marknad, och resebreven skildrar de sydländska, vardagliga miljöerna med en blick som Bengt Lewan karakteriserat som ”iakttagande, realistisk, humoristisk”. Lewan menar att Atterboms reseskildring blir som allra mest levande då den berättar ”om tiggande barn, kuriösa vägvisare och värdshusvärdar, om en burlesk operaföreställning i Verona, om en improviserad festmåltid i en smutsig stuga i Tivoli eller om en gestikulerande folksångare som deklamerar på Peters-platsen”.[481] På plats i den sydländska, poetiska idealvärld han läst och drömt om, utvecklas Atterbom alltså till en reporter med humoristisk känsla för det ideala i det reella. Detta avspeglas också i *Fågel Blå*-utkastet, där medeltidshistorisk rekvisita och sagolikt övernaturliga företeelser blandas med komiska vardagsdetaljer.

De realistiska ansatserna till trots är *Fågel Blå* dock fortfarande till stor del en saga. Där finns flygande drakar, enhörningar, trollkarlar och häxor. Men sagans trollkunniga figurer har nu drag som kan associeras till de historiska magerna och till den bild av zoroastrismen som förmedlas i Rameaus och Mozarts operor.[482] Drottningens och Sysis konspirerande förklaras bero

[478] Atterbom [1818] 1858, s. 216, 192.
[479] Fehrman, 1956, s. 68, 66.
[480] Atterbom [1818] 2002, s. 315–316.
[481] Lewan 1966, s. 77.
[482] Jean-Philippe Rameus opera *Zoroastre* (1749) och Mozarts *Trollflöjten* (1791). De historiska magerna var en grupp forniranska präster som tjänstgjorde vid perserkungarnas hov, men som efter det persiska imperiets fall på 300-talet f. Kr. fick en ny roll. De gjorde anspråk

på att Drottningen, med saracenernas hjälp, vill göra sig till enväldig härskare och införa ”Sysis (mörka och vidunderliga) religionssystem” på Cypern.[483] Sysis sägs vara en magisk ”Nattens prestinna”, hennes magi har getts egyptiska förtecken med hieroglyfer och Ibis-fåglar och hon tjänar ”Nattens Drottning, det mäktigaste af alla Gudaväsenden”.[484] Hennes syster, ”den Persiska Ljus-Prestinnan Gendillah”, är ”begåfvad med en desto större magisk makt”.[485] Hon bjuder på orientalisk mat och föreläser om ”själens natur och […] *blomman* af allt hvad *Plato* […] *Zoroaster* och *Brahminerne* sagt öfver dessa ämnen […] bragt i sammanklang med *Christendomens* dogmer”.[486]

Att kvinnlig magi ställs mot en maskulin, kristen riddarsfär känns ju igen från *Lycksalighetens ö*, men konflikten är inte könspolariserad på riktigt samma sätt här. Deolätus och Gendillah samarbetar och använder magi i osjälviskt syfte, för att motverka de onda, splittrande krafterna i sagan. Konkretiseringen av magins detaljer verkar för Atterbom framför allt handla om att ge sagan större realistisk förankring. Det förekommer också en mängd geografiska preciseringar. Fågel Blå flyr ”öfver det mellan Cypriska och Syriska kusterna ej särdeles breda hafvet till Libanons cederskogar”, medan Deolätus på sin resa tar ”landvägen från Constantinopel” efter att först ha ”genomströfvat Syrien”.[487] Sagans idealvärld avförtrollas och förläggs till ett historiskt Medelhavs- och Mellanösternlandskap.

I ansatsen att historisera istället för att idealisera finns en frigörelse. Denna frigörelse består i ett slags kritisk distans som motsvarar den moderna idyllens ironi, så som Atterbom beskrev den i den ovan nämnda Ast-recensionen: en påminnelse om att ”barndomens romantiska naivitet likväl icke är menskligheten *högsta* ideal”.[488] Som Wanning Harries kommenterar: ”[I]n understanding something as historical, we loosen its hold over us.”[489]

Utkastets vändning mot verkligheten skulle också kunna beskrivas som humorns perspektivskifte. Jag tog i kapitel två upp hur Jean Paul definierade humorns perspektivskifte: I och med att författaren vänder blicken mot en ändlig, avgränsad verklighet blir den position han iakttar ifrån så att säga idealets, och humorns blick blir därmed både upphöjd och förintande.[490] Diktaren frigör sig därigenom från sitt verk, höjer sig suveränt över alltihop,

---

på att vara bärare av uråldrig visdom med rötter hos profeten Zarathustra, men uppfattades också som charlataner och trollkarlar. De tre vise männen i Bibeln brukar ges som exempel på kända mager. Ordet magi är direkt avlett från namnet på denna grupp.

[483] Atterbom [1818] 1858, s. 185–86.

[484] Ibid. s. 193, 195, 197 och 206. I en scen förvandlar Sysis sig till en Ibis-fågel, i en annan ställer hon till en ”ägyptisk troll- och andebesvärjnings-scen”.

[485] Ibid. s. 229

[486] Ibid. s. 291.

[487] Ibid. s. 244.

[488] Atterbom 1810b, s. 184, 186–187.

[489] Wanning Harries 1994, s. 85.

[490] Jfr kapitel två. Jean Pauls humorbegrepp influerade Atterbom.

och skrattar åt det. Också Schlegel beskriver hur ironiska författare med ett överseende leende höjer sig, över sina egna verk. Immerwahr har sammanfattat det som att diktaren skrattar åt sig själv och åt allt ändligt och bristfälligt, inklusive sitt eget verk:

> The inner essence of such irony is that mood in which the artist, always mindful of the unbridgeable chasm between finite actuality and the ideal, elevates himself above everything limited, including his own art, merit or genius. This ironic mood is manifested outwardly in the poet's sly "mockery" of his own work through subtle exaggeration and tautology, conscious inconsistency, or deliberate neglect of stylistic detail. Just as a good Italian *buffo* is constantly laughing at his own histrionics, so the ironic poet always smiles at his own literary portrayal.[491]

Den italienska buffon i citatet ovan är en referens till Schlegels beskrivning av ironin som "transzendentale Buffonerie".[492] Italienresenären Atterbom har fångat upp den italienska buffons skratt och låtit det prägla *Fågel Blå*-utkastets "hugskott, luftsprång och vilda bizarrerier".[493] Utkastet går inte att ta på allvar, det sväller över alla bräddar, är överdrivet och befängt i sin spretighet. Om Kung Guido får vi till exempel veta att han ägnar sig åt "motion, hvilket sker på det sättet, att han *rider* på en stor sköldpadda, som vandrar långsamt omkring i hans rum".[494] Inifrån Sysis boning ges ett detaljerat hemma hos-reportage; hennes kabinett är fyllt av "mumier och anatomiska präparater", köket är utrustat med diverse "magiska husgeråd" som "gifva […] ljud ifrån sig" och hon har inredningsdekorerat med "en hop i rad uppställda små djeflar af glas".[495] Stämningsfullt vemodiga scener mellan Amundus och Florinna avbryts av komiska scener där de plumpa figurerna Holofernes och Forella ger luft åt betydligt mer prosaiska perspektiv på tillvaron.

Starobinski menar att strävan att låta sagan frigöra sig från sig själv och istället låta berättarens infall och kapriser få styra gör att den parodiska innebörden växer. Berättaren blir på så vis suverän: han kan återta sin lek, inskrida överallt för att ta isär det han konstruerat så att hans romantiskt-ironiska humör fattar sig självt såsom varande ren frihet.[496] I prosautkastet leker Atterbom med *Fågel Blå*-sagan på ett sådant sätt som Starobinski beskriver. Stämningarna bryts mot varandra utan att något stämningsläge blir renodlat, och i sammelsuriet av motstridigheter integreras det magiskt sagolika med det vardagligt realistiska.

---

[491] Immerwahr 1951, s. 189.
[492] *KFSA* II, Lyceumsfragment 42, s. 152.
[493] Atterbom [1823] 1870, s. 6.
[494] Atterbom [1818] 1858, s. 218
[495] Ibid. s. 206, 249.
[496] Starobinski 1966, s. 291–308.

Påfallande ofta ges detaljerade, tekniskt vetenskapliga förklaringar till magiska företeelser. Deolätus framstår som ett slags uppfinnare och teknik-nörd. Han äger en avancerad kommunikationslur, ett magiskt horn vars ”ljud hördes öfverallt i sex mils omkrets, och hvad ännu förunderligare var, att det inom denna omkrets med sin andra ända ur luften uppfattade hvarje svarande ljud och återgaf det till sin ägare”.[497] Med Gendillah kommunicerar han ”genom rymden” med hjälp av en särskild sorts ”magisk vexelverkning” mellan deras ”astraliska signaturer”.[498] Hans stora hobby är luftfarkoster. Han stjäl Sysis flygande drakvagn och gör ”åtskilliga lustresor i Asien” med den, innan han skänker den åt Amundus ”såsom en leksak”.[499] Den flygande vagnen sägs fungera på följande vis: drakarna är ett slags hästar som utfodras ”med kol istället för hö”, deras eldsprutande flygförmåga kommer sig av att ”kolen blifvit genom det starka löpandet uppglödgade i deras magar”.[500] Efter att ha experimenterat med den flygande drakvagnen uppfinner Deolätus så småningom ”ett ännu compendiösare sätt att resa öfver haf, liksom öfver land; han kunde gå på molnen och hade uppfunnit en möjlighet att göra detta slags seglats utan att lida af fuktighet”.[501] Hans imponerade vänner menar ”att detta manér att resa måste vara mycket beqvämt och mycket angenämt”.[502]

Dessa science fiction-artade inslag var kanske menade som en drift med en alltför materialistisk, förnuftsstyrd syn på tillvaron. Men Atterbom har samtidigt haft uppenbart roligt då han skrev dem. De visar på ett Jules Verneskt intresse för teknikens möjligheter och etablerar en analogi mellan magi och vetenskapliga uppfinningar, jämförbar med hur diktaren i sitt skapande måste ta kontroll över det magiska och sagolika. Det är som om Atterbom skämtsamt jonglerar med sagan, han både kastar upp den i luften och tar ned den på jorden, på en och samma gång. Leken med sagan blir ett sätt att distansera sig och understryka att den verkligen inte *ska* tas på allvar. Den är en saga blott och kan alltid ironiskt diktas om till något helt annat. Men frågan som väcks av denna fria lekdrift är samtidigt varför man då överhuvudtaget ska ta något alls på allvar? Dikotomin allvar–skämt har en parallell i sanning–lögn, och denna dikotomi visar sig efterhand vara den centrala konflikt som hela *Fågel Blå* kretsar kring.

[497] Atterbom [1818] 1858, s. 245.
[498] Ibid. s. 285.
[499] Ibid. s. 204.
[500] Ibid. s. 214. Denna förklaring ges av den prosaiska Forella.
[501] Ibid. s. 245–246.
[502] Ibid. s. 246.

Karnevalisk sanning och Deolätus och Drottningen som en romantisk-ironisk skaparkraft

”Så är ej dikten den egentliga naturen?”, undrade Deolätus i fragmentet, och i utkastet blir den metafiktiva frågan om förhållandet mellan fiktion och verklighet – och sanning och lögn – helt central. Jag nämnde att där finns komiska teater-i-teatern-scener, som då Guido övar tal inför publik och anmärker på sin dotters alltför obundna fria sätt att tala. Men metareflektionen i utkastet består av mer än bara enstaka illusionsbrytande scener och kommentarer. Hela dramat genomsyras av reflektion över konstens förmåga att låta skenet bedra, och metareflektionen etablerar ett parallellt fiktionsplan som bryter in i, och tar över, intrigen alltmer. *Fågel Blå ska* tolkas på flera plan: det är både en saga och ett psykologiskt drama där en skapandeprocess gestaltas. De i verket inskrivna diktarna – Deolätus och Drottningen – iscensätter tillsammans en skrivprocess och en utvecklingskris. Sagans teater och karnevaliska rollspelslek blir en väg ut ur depression och vansinne, till en mer integrerad personlighet.

På ett plan är *Fågel Blå* en historisk, sagoskimrande riddarromans, på ett annat plan ett metafiktivt prosafragment. Josefsson, som uppmärksammar att illusionen av ett medeltida Cypern inte hålls intakt i *Fågel Blå*, gör en historiefilosofisk tolkning av verkets parallella fiktionsplan, eller tider. Han beskriver hur det i romantiska författares strävan att skildra historiska motiv fanns en självreflexiv medvetenhet om att ”verk om de forna tiderna alltid på samma gång handlade om” romantikernas ”egen tid” och att man därför strävade efter ett slags sammansmältning av forntid och samtid: ”I den moderna bearbetningen av sagan strålar alltså förflutet, närvarande och tillkommande samman med varandra.”[503] I den formuleringen syns ironins koppling till tid och till den utopiska struktur som jag tog upp inledningsvis, med hänvisning till bland annat Abrams.[504] Utkastets humor och ironi är antitesen till fragmentets nostalgi. Det förflutna blir här en illusion som bryts för att låta skrivandets nu framträda. Och verket är ännu i vardande – det skissartat ofärdiga gör att utkastet utopiskt syftar hän mot det framtida verk som är i tillblivelse.

Fågel Blå är en historia om hur diktens lögn och fantasins förklädnad på en och samma gång både förvillar och uppenbarar det sanna. Det finns genomgående en språkmedvetenhet i dramat. En påfallande stor del av intrigens centrala vändningar kommuniceras via skrivna biljetter som skickas med bud, och gång på gång uppehåller sig dramats rollfigurer vid tolkningar av text; frågan om *hur* något har framförts, och om det är sant eller ej återkommer vid flera tillfällen. Ofta orsakas intrigens förvecklingar av språkligt oklara beteckningar och dubbeltydigheter. Typisk är scenen då Amundus i

[503] Josefsson 2002, s. 103.
[504] Abrams 1971. Jfr ovan.

”förvirring” tror att en hälsning från Forella är från Florinna då budbärarna ”händelsevis icke nämna ordet *Forella*, utan beteckna henne paraphrastiskt, såsom *den trogna Sörjande*, *den minnesgoda Prinsessan* o.s.v., hvilket allt Amundus uttyder på Florinna”.[505]

Den som bäst förstår att utnyttja språkets ironiska möjligheter är den onda Drottningen. Genom lögner, utklädnad och förställningskonst sår hon split mellan de älskande och iscensätter den verklighet som hon vill ska gälla. Vad hon utnyttjar är avsaknaden av enkel och rak överensstämmelse mellan språk och liv, alltså språkets förmåga att indirekt beteckna andra saker än de förgivettagna. Glappet mellan språk och liv möjliggör för henne att ta kontrollen över händelseutvecklingen, som när hon ”[p]å ett högst fint sätt berömmer [...] den försvunna Florinna [...] i sådana vändningar, att hon under, i och mellan sjelfva berömmet framställer henne såsom en fantastisk […] tillgjord, envis och hemligt lättfärdig varelse”.[506] Ofta utnyttjar hon tvetydiga ”tecken som kunna betyda allt” – ”en suck, en handtryckning, en omfamning”.[507] Och då hon klär ut Forella till Florinna ger hon henne en detaljerad anvisning om hur hon ska tala: långsamt, låta bli att stamma, inte avvika en tum från ”de poetiska phraser, som Sysis och Drottningen lärt henne”.[508] Forella rabblar sin utantilläxa och i den dunkla belysningen går den naive Amundus på framförandet och utbrister att ”så kan blott Florinna tala”.[509]

Allteftersom det passar hennes syften diktar Drottningen ihop nya sanningar och sprider lögner och ”flerahanda rykten och ankedoter” som får folk att tro på den version av verkligheten som hon presenterar.[510] Hon lurar i folk att Florinna är en ”roman-prinsessa” av en sådan typ som bara existerar i gamla sagor. Florinna själv, som spärrats in i tornrummet, plågar hon med ”en lögn-berättelse om Amundi bröllop med Forella”.[511] Hon manipulerar alla hovets män och anmärker i förbifarten ”hur lätt alla männer äro narrade”.[512] Genom smicker, löften och påhitt duperar hon alla i sin omgivning och får den att agera som hon vill. Hennes lögner splittrar och skapar nya vändningar och skeenden, till dess det enda som verkar finnas är ord – de ord som berättar fram historien.

Komplotten tätnar, ljugandet visar sig vara smittsamt och snart sagt alla rollfigurer visar prov på förmåga att dikta ihop alternativa verkligheter för varandra. Drottning Sibylla ljuger visserligen mest och bäst; lögnen är hennes främsta vapen i den litterära strid (eller skapandeprocess) som utspelar sig. Men även Deolätus ljuger (för Sysis), Cyprino ljuger för Drottningen,

[505] Atterbom [1818] 1858, s. 201.
[506] Ibid. s. 199.
[507] Ibid. s. 203.
[508] Ibid. s. 205.
[509] Ibid.
[510] Ibid. s. 198.
[511] Ibid. s. 183, 215.
[512] Ibid. s. 213.

Florinna ljuger för Rosa, Rosa ljuger för Florinna, Rosas far, Dolcibene, ljuger för sin dotter, Amundus och Florinna misstror varandra, och Florinna blir till sist vansinnig av alltihop, hallucinerar, vet inte längre vad som är verkligt och känner inte igen sina vänner.[513]

Ryktesspridningen och det tilltagande tvivlet leder till allt större kaos. Atterbom verkar ha velat utforska vad som händer i en värld där ironi och tvivel tagit överhanden och där alla till sist misstror varandra och diktar ihop sina egna verkligheter, så som det passar dem. Detta leder till ”[f]olkupplopp; tumult; flera hus brinna; skaror ströfva omkring med bloss och pikar”.[514] Folk blir ”vansinniga af fåfänga och sjelfbeundran”, de uppfattar sig själva uteslutande så som de ”antingen menar eller önskar sig vara”. Helt fixerade i nu:et har de glömt ”allt det förflutna och tänka ej mer på det tillkommande”. De ”träta och intriguera” oupphörligt, där råder allas krig mot alla, ett ”*bellum omnium contra omnes*”, som Atterbom kallar det, med hänvisning till Thomas Hobbes beskrivning av det mellanmänskliga naturtillståndet i *De Cive* (1642) och *Leviathan* (1651).[515]

För sagans invånare drabbar till sist tvivlet även orden, språket och hela tillvaron. ”Kan jag taga Er på orden?” frågar Amundus skeptiskt sina vänner, då de vill hjälpa honom att befria Florinna. Hans vänner bedyrar sin trohet mot den inspärrade prinsessan. Varpå Amundus avvärjande svarar att ”*Ord* rädda henne ej, de göra blott dröjsmålets pina ännu mera glödande inom mitt bröst”.[516] Drottningen sprider ryktet att Florinnas fångenskap och Amundus förvandling till en blå fågel är en saga blott. Det får kung Guido att förvirrat undra om de i så fall inte allesammans ”i sjelfva verket *icke* existerar”: ”[L]iksom Drottningen förklarade berättelsen om Florinnas fångenskap och Amundi förvandling till en blå fågel för en amm-saga, så kunde det ju vara möjligt att hon sjelf vore blott en tankbild, ett optiskt spectrum, ja, att de allesamman blott inbillade sig vara till, men i sjelfva verket blott figurerade såsom personer i en saga.”[517] Drottningen finner sig nu ”fallen i nätet af det fritänkeri hon sjelf predikat”.[518] Illusionsbrotten låter språket och den bakomliggande skapandeprocessen framträda allt tydligare.

Sagan förvandlas från naiv idyll till en allegori för en skrivprocess: Då Drottningen förstått vilket träd Fågel Blå gömmer sig i gillrar hon en fälla i trädet med vassa vapen som han ska skära sig på. Men dessa vapen är nu satirens vasst kritiska versformer: ”Får jag blott efter min smak dekorera det poetiska trädet, der fågeln brukar sjunga sina arier, då farväl, min vackra fågel! farväl, arme Amundus! Mina hvassa epigrammer och slipade xenier

[513] Atterbom [1818] 1858, s. 256, 258.
[514] Ibid. s. 254.
[515] Ibid. s. 291–292.
[516] Ibid. s. 202. Här anas konflikten mellan ord och handling, som ju finns också i *Lycksalighetens ö*.
[517] Ibid. s. 220.
[518] Ibid. s. 222.

skola snart göra ett slut för alltid på denna olägliga poesi.”[519] Samma övergång från sagobild till liv (eller språk/bakomliggande skrivprocess) sker då den inspärrade Florinna hör den stympade fågelns dödsskri utanför sitt tornrum. Hon svimmar och råkar i fallet välta omkull en i rummet stående harpa. Vid ljudet av strängarna som brister väcks hon ur avsvimningen, ”gnuggar sig i ögonen, liksom vaknande ur en djup sömn”, och då hon ser den sönderslagna harpan utbrister hon förtvivlat: ”*Diktens* tröst har då lemnat mig!”[520] Sedan ber hon desperat Rosa att förbli verklig, och inte försvinna, och hon undrar förvirrat om hon har drömt alltsammans. Sagans värld blir en drömsk dimma, som skingras och låter ana en annan verklighet, där verket skrivs fram och blir till, samtidigt som det utspelar sig.

Drottningen har en hel stab av anställda ”Hand-sekreterare”. Mot slutet av dramat, då kaos utbrutit och hon har förlorat makten över händelseutvecklingen, sätter hon i vild frenesi igång ”att ifrigt diktera skrifvelser för icke mindre än fem Hand-sekreterare på en gång”. Hennes opportunistiske medhjälpare Mangipani påpekar då ”att det nu icke är tid att *skrifva*, utan att *handla*”, varpå Drottningen, som anar hans svekfulla opportunism, sticker ner honom, fnysande: ”[S]aldon av din *handel* är ännu ej uppgjord – den gör bättre jag, som blott förstår att *skrifva*. – Förlåt, om qvitton gifs med *rödt* bläck!”[521] Hon är en destruktiv skrivkraft – en aggressionsutlevelse – men samtidigt också den ironiska, splittrande sida av pennan, som driver fram handlingen med sin kreativa förmåga att ljuga, hitta på, förnya och förändra vad som är sant.

Lögnen och den karnevaliska förvandlingskonsten verkar först vara en ondskefull kraft – det är den manipulativa Drottningen som ljuger, och Sysis använder svart magi för att förvandla Amundus till fågel, medan kärleksparet Florinna och Amundus snarast *drabbas* av ironin. De utsätts för tvivlets prov och måste genomskåda förklädnader och urskilja den sanna kärlek som hörs i fågelsången men döljs av lögnens rökridåer och förklädnader. När fågeln sjunger utanför tornrummet för Florinna tycker hon sig exempelvis ”mellan hvar stroph igenkänna Amundi röst”.[522] Men fullt så enkelt som att konstens ironi – dess karnevaliska förklädnings- och förvandlingskraft – står i motsättning till det goda och det sanna är det inte. Också de goda krafterna i sagan, Gendillah och Deolätus, använder sig av teater, utklädnad och förvandlingsmagi för att uppenbara sanningar och nå större självinsikt.[523]

Fågel Blå visar sig vara något av en kostymör och modedesigner. En stor del av sin tid som fågel ägnar han åt att smycka Florinna med olika broscher ”som han sjelf med näbben och klorna fästar emellan liljekullarne på hennes

[519] Atterbom [1818] 1858, s. 226.
[520] Ibid. s. 236.
[521] Ibid. s. 252.
[522] Ibid. s. 215.
[523] Gendillah förvandlar både sig själv och Deolätus flera gånger för att göra Deolätus medveten om sin sanna, föränderliga natur.

barm" samtidigt som han framlägger en invecklad "theori om sköna fruntimmers klädsel". Han omsätter sedan sin modeteori i praktik; "fortfar att smycka henne, ändra här och der på hennes klädsel m. m. samt nödgar henne omsider att se i en spegel (som han håller framför henne?) om ej allt sitter bra, o. s. v."[524] Scenen kan tolkas som att fågeln/poeten projicerar sin fantasi och smyckar sin älskade Andra i en språkdräkt som förvandlar den vansinniga, inspärrade flickan till den skönhet han vill att hon ska bli. Mot slutet av sagan, då Amundus återfått människohamn, söker Florinna upp *honom*, förklädd till en fattig spinnerska, och i en inverterad scen måste han nu höra och känna igen henne, enbart på rösten.[525] Skepnadsskiftandet och förklädnaderna lär de inblandade en läxa, gör dem medvetna om sin ytlighet och tvingar dem att omvärdera både vilka de är och relationen mellan yta och essens. Själva förvandlingskonsten och ironin blir på så vis ett tveeggat svärd, en i sig neutral kraft som kan användas för såväl onda som goda syften.

Frederick Burwick beskriver i en analys av humorns och teaterns roll i E. T. A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* (1821) hur maskeraden och rollspelsleken där får en terapeutisk funktion.[526] Hoffmanns drama är en commedia dell'arte-inspirerad caprice om två förklädda skådespelare som träffas och förälskar sig i varandra under karnevalen i Rom. De lever sig in i de roller de spelar vilket leder till komplikationer. Frågan om vilka de egentligen är, och vem som älskar vem, blir alltmer förvirrat tilltrasslad. Men genom teatern tvingas de också att lära sig skilja på sanning och lögn och känna sina sanna väsen bättre. Burwick skiljer i sitt resonemang mellan "self-delusion" och "make-believe", där det senare är rollspelslekens positiva kraft, då teatern och humorn används terapeutiskt för att stimulera "the restorative powers of emotion and imagination", befria människan från "the *idée fixe* of madness" och skänka henne större självkännedom genom att konfrontera henne med sin spegelbild.[527]

Det karnevaliska maskeradtemat är inte lika explicit i *Fågel Blå* som i Hoffmanns drama. Men drag av samma humoristiskt karnevaliska stämning som i *Prinzessin Brambilla* anas i prosautkastet. I resebreven från Italien talar Atterbom om hur han vill skynda sig till Rom för att "där kunna bevista Karnevalen", och senare vittnar han betaget om de präktiga, larmande högtidligheterna och "de oupphörliga festerna med processioner, fyrverkerier, musik, skott och glädjerop".[528] I *Fågel Blå* får de karnevaliska förvandlingarna effekten att rollfigurerna befrias från passivitet och depression – utklädningsleken och rollbytena får dem att mogna och uppnå mer integrerade, realistiskt förankrade personligheter. Detta gäller både för sagans kärlekspar och för diktaren Deolätus. Humorns perspektivskifte blir en karnevalisk kraft

[524] Atterbom [1818] 1858, s. 218.
[525] Ibid. s. 295. I sagospelets nionde äventyr.
[526] Burwick 2014, s. 399–419.
[527] Ibid. s. 414, 416.
[528] Atterbom [1817] 2002, s. 114, 316.

som ser till att omvandla kärleken (och subjektiviteten) från en passiv känsla till något man gör.

Drottningen och Deolätus är i denna process två sidor av skapandet. De kan beskrivas i termer av ironins dialektik. Om Deolätus representerar nostalgisk enhetslängtan så representerar Drottingen destruktiv aggressionsutlevelse. Båda behövs i den strid som skriver fram verket. De drar åt varsitt håll men behöver egentligen varandra för att en mer realistiskt insiktsfull idyll ska uppstå. I detta är Drottningen en kvinnlig Mefistofeles, som ju i Goethes *Faust* sägs vara ”Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft” [”En del utav den kraft, vars lott / är alltid vilja ont och alltid verka gott”].[529] Hennes ordvrängeri står i förändringens tjänst – hon skapar genom att destruera rådande verklighet, tar makten över berättelsen och frigör sig ifrån den genom förstörelse. Ironin handlar, som Immerwahr påpekat, om att ”[t]he romanticist asserts an infinite freedom of spirit through arbitrary destruction of his work”.[530] Drottningen är denna destruktivt ironiska antites till Deolätus, som alltid står lite utanför och passivt reflekterar det som sker. Deras motsatsförhållande kan beskrivas i termer av *Witz* och *Allegorie*, ett av de begreppspar som Schlegel använder för att beskriva den romantiska ironins dialektik, och i detta begreppspar syns också ironins förhållande till tid.[531]

Den onda drottningen beskriver sitt verk som en skämtsam ”*coup-de-main*”, alltså en plötslig attack, som likt vitsen sker i stundens ingivelse.[532] Hon befinner sig hela tiden mitt i händelsernas centrum – mitt i det *nu* hon är i färd med att förstöra och omformulera till ett nytt. Deolätus är däremot (under första hälften av sagospelet) minnets nostalgiska diktare, en passiv, utanförstående grubblare, som i tanken alltid längtar någon annanstans, snarare än att vara handlingskraftigt aktiv i nuet. *Witz* och *Allegori* är förbundna med olika former av temporalitet. Paul de Man har sammanfattat hur: Allegorin syftar alltid hän, den består av minne och framtid, söker utan att sammanfalla med det den betecknar, medan den vitsiga ironin splittrar synkront, som ett slags plötslig blixtupplysning, en nuets reva i tiden.[533]

Striden mellan de två författarjagen, Deolätus och Drottningen, avspeglas i den fluktuerande relationen mellan Amundus och Florinna. När Deolätus ser att Amundus och Florinna har träffats och att förälskelse uppstått blir han avundsjuk, känner sig överflödig och väljer att resa hem till Sverige.[534] Det möjliggör för Drottningens intrigerande att ta fart och paret splittras alltmer.

---

[529] Goethe [1808] 2000, s. 39. Studierzimmer I. Svensk översättning av Viktor Rydberg 1915.
[530] Immerwahr 1951, s. 176.
[531] Se Frank [1972] 1990, s. 28–36 för mer om *Allegorie* och *Witz* i Schlegels tänkande. Jfr även Barck et al 2000, s. 90, uppslagsord ”Allegorie”: ”Allegorie und Witz rücken (in Manfred Franks Lektüre) frühromantisch als die streng komplementären Momente der (romantischen) Ironie nebeneinander.”
[532] Atterbom [1818] 1858, s. 183.
[533] de Man 1983, s. 225–227.
[534] Atterbom [1818] 1858, s. 194–195.

Medan hon söndrar, härskar och snärjer sin omgivning som värst i den sydländska sagoidyllen, befinner sig Deolätus långt därifrån – ensam på en ”[v]ild skogshed i Norden”, där han känner sig ”utledsen vid det stora fundamental-lidandet att *vara till*” och upplever sig vara ”af sitt inres furier förföljd”, så till den grad att han ”önskar […] alldeles förintas”.[535] Parallelliseringen av scenerna gör att den onda Drottningen framstår som Deolätus skuggjag eller dubbelgångare. Frågan om ifall inte dikten är den verkliga naturen anas i upplägget, och etablerar parallella nivåer av verklighet. Vem är egentligen mest inspärrad? Florinna i tornet eller Deolätus i sig själv, av sina omedvetna, inre aggressioner? Utspelar sig kanske hela sagan egentligen i Deolätus inre? Han svarar själv indirekt på detta:

> Det vore dåraktigt att undersöka […] i hvilken af de poetiska gestalter, dem han i sina skrifter framställer, hans egen individualitet tydligast framträdde; han vore, allt efter som man betraktade saken, *alla* charakterer och *ingen*[…].[536]

Att i skapandet ge utlopp åt inre aggressioner är, som Winnicott visat, en viktig del av leken och den kreativa processens ”övergångsområde” mellan inre fantasi och yttre verklighet.[537] Jag nämnde förut Rehal-Johanssons beskrivning av den karnevaliska idyllen som en reparativ process där ”[e]tt oskadat inre, gott objekt kan etableras och en mera realistisk, i bemärkelsen icke-idealiserad, bild av både den egna personen och omvärlden växer fram”.[538] Ironin och den karnevaliska rollspelsleken i *Fågel Blå* kan tolkas som utlevelse och sublimering av aggressioner, begär och motsägelsefulla känslor i skapandet. I det finns en befrielse som gör det möjligt för en annan, mer jämlik kärlek att utvecklas.

Samtidigt är den onda drottningen i allra högsta grad en rollfigur och person i egen rätt. Vetterlund beskriver henne i hänförda ordalag som den starkast lysande gestalten i hela dramat, en ”flammande kvinnlig Antikrist”.[539] På ett plan är hon en misogyn nidbild av en ondskefull kvinna. Men i likhet med de många ”ryktbara hjeltinnor och qvinnor ur äldre historien” som Atterbom jämför henne med, är hon inte bara demonisk, utan också beundransvärd.[540] Paralleller dras till amazoner och till Zenobia, som under sin regenttid revolterade och stred mot romarna och erövrade såväl Egypten som en stor del av mindre Asien.[541] Vidare refereras till den bibliska Judit, som räddade sitt folk

[535] Atterbom [1818] 1858, s. 226–227.
[536] Ibid. s. 276.
[537] Rehal-Johansson 2006, s. 76–78. Jfr resonemang i kapitel fem om parallellerna mellan å ena sidan det romantiska subjektet och ironin och å andra sidan Winnicotts beskrivning av lekens självkonstituerande funktion.
[538] Ibid. s. 80.
[539] Vetterlund 1896, s. 7.
[540] Atterbom [1818] 1858, s. 199.
[541] Ibid. s. 214, 186.

genom att förföra och döda härföraren Holofernes, och till Jezebel.[542] Samtliga av dessa är välkända, mer eller mindre demoniserade symboler för kvinnlig styrka, stolthet och upproriskhet i (konst)historien.

Med dessa referenser kompliceras och nyanseras folksagans onda Drottning-schablon. Hon görs istället till en fullfjädrad diva och ett suveränt diktar-alter ego som inte hymlar med hur storslagen hon är: Klädd i ”praktfull amazondrägt” och ”beväpnad med allt sitt personliga majestät blickar hon stolt och strängt omkring sig”.[543] Som diktare höjer hon sig – hänsynslös, amoralisk och stolt – över sitt verk för att kunna omformulera det. Atterbom gör henne till en skicklig retoriker och därmed till representant för den äldre, klassicistiska smaken, allt det han ogillade hos den gamla skolan. Men hon är väsensskild från de förlöjligande karikatyrer av meningsmotståndarna som finns i *Rimmarbandet*. Istället beskrivs hon som ”en varelse, i hvilken, liksom fordom hos Lucifer, mycket stort och herrligt gått till grund genom egoism och öfvermod; att detta stora förtjenade vördnad, jemväl i dess spillror”.[544] Språket är hennes vapen och som verkets kvinnliga Mefistofeles liknar hon en operadiva.

Ursprungligen är ordet diva italienska för ”den gudomliga”. Enligt teater- och genusvetaren Tiina Rosenberg blir divan i början av 1800-talet ett fenomen inom operavärlden, till en början ungefär motsvarande begreppet primadonna.[545] Rosenberg beskriver divan som extraordinär, elak, glamorös och provokativ, och ”förutom att vara ’större-än-livet’” är ”[u]tsattheten, sårbarheten, styrkan, passionen och ironin” centrala egenskaper hos henne.[546] Karin Johannisson poängterar i sin bok om konstnärliga divor att ”[o]peran som genre insisterar på kvinnans rätt att gestalta stor tragik, att ha ett öde i paritet med mannen”.[547] Det har lett till att divan ofta uppfattats som ”yvig och anspråksfull”, en ”icke-hämmad kvinnlig natur”, som i sitt växlande mellan stämningar och sin förmåga att vara ”äkta och samtidigt konstlad” uttrycker ”motsägelsefulla bilder av det feminina”.[548]

I den romantiska och gotiska 1800-talslitteraturen finns också en mängd diaboliska kvinnoporträtt som varierar från misogyni till subversivitet. Denna typ av starkt lysande antihjältinnor hade ofta övertygande argument för sina amoraliska handlingar, vilket öppnat för feministiska tolkningar av dem. I sin avhandling *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Woman*

[542] Atterbom [1818] 1858, s. 189, 260. Jezebel är den feniciska kungadotter som förekommer i Första och Andra Kungaboken och straffas för sin Baaldyrkan.
[543] Ibid. s. 260, 219.
[544] Ibid. s. 259.
[545] Rosenberg 2009, s. 22, 110. Rosenberg skriver att ”[u]nder 1800-talet motsvarade ordet diva i stort sett begreppet primadonna, en teknisk term som betecknade den första sångerskan, samt markerade avståndet till seconda donna” och att ”i betydelsen ’särskilt firad’ finns ordet diva i italienskan först på 1840-talet”.
[546] Ibid. s. 37–38, 45.
[547] Johannisson 2015, s. 11.
[548] Ibid, s. 11–12.

in Nineteenth-Century Culture (2014) diskuterar religionshistorikern Per Faxneld hur Satan försågs med feministisk och socialistisk, revolutionär frihetspotential i den romantiska litteraturen. Lucifers uppror mot en auktoritär Gud var ett motiv som kunde vändas till ”a reflection of […] hatred of illegitimate authority and inherited power”.[549] Faxneld diskuterar hur sådana subversivt sataniska, feministiska gestalter skildras hos bland andra Percy Bysshe Shelley och Lord Byron.[550]

Atterbom var förvisso mer konservativ än Shelley och Byron, men han var också en stor beundrare av Byrons dramatik.[551] Hans porträtt av Sibylla är komplext och motsägelsefullt. På ett plan är hon uttryck för misogyni – en demoniserad, härsklysten kvinna. Men eftersom hon samtidigt görs till en återspegling av Deolätus inre är det svårt att inte se henne som den androgyne diktaren förklädd – i uppgörelse med såväl den könsstereotypa riddarromantiken, som med diktarens egen misogyni och fördomsfullhet mot kvinnor. Det finns inlevelsefull identifikation i skildringen av henne. Hon görs till en både suverän och sårbar diva och det finns en befrielse i det hat hon hämningslöst ger uttryck åt. Den fråga som divan, enligt Johannisson, ställer är: ”Hur mycket egensinnig, introvert eller utagerande kvinnlighet tål en samtid? Hur grandios, excentrisk, depressiv, suicidal, bisarr, queer eller sexuellt bejakande kan en kvinna vara innan hon kallas galen?”[552]

I folksagan stenas hon av folket, men Atterbom har försett henne med ”en stor glänsande sköld” att parera de haglande stenarna med.[553] På storstilat diva-manér håller hon sedan ett högmodigt men också feministiskt brandtal, ”fullt af stolthet och förakt för döden, liksom för den inskränkta mängdens omdöme, hvilken behandlat i alla tider alla stora qvinnor så som henne”. Melodramatiskt, men i överensstämmelse med att hon representerar den destruktiva, förintande förvandlingskraften i skrivprocessen, skriver hon sedan ut sig själv ur sagan: Hon stöter en dolk i bröstet och segnar ned, med orden att hennes befriade ande nu, likt ”en örn, en grip, svingar sig upp till det eviga ryktets rymder”.[554]

Folket ropar ”af bestörtning och förundran” och omdömet som ges om henne är en ”icke alldeles ofördelaktig charakteristik öfver den aflidna”, där det yrkas ”på skoning och vördnad” inför hennes lik.[555] Det blir ett slags

[549] Faxneld 2014, s. 117.
[550] Ibid. s. 123–137. Faxneld exemplifierar med Shelleys *The Revolt of Islam* (1817), där en ung kvinna får nattliga besök av ”[a] winged youth” som visar sig vara morgonstjärnan, Lucifer och en kvinna vid namn Cythna slåss för feministisk frihet.
[551] Tio år efter Italienresan, 1828, skriver Atterbom en dikt om Byron där han påstår sig ha mött denne i Venedig. I dikten ställer han Byrons nihilism mot sin egen optimism, eller som Vetterlund formulerat det: han låter ”den byronska poesins rykande vulkan avteckna sig mot sin egen dikts blå himmel”. Se Vetterlund 1902, s. 80.
[552] Johannisson 2015, s. 13.
[553] Atterbom [1818] 1858, s. 260.
[554] Ibid. s. 262.
[555] Ibid.

erkännande av att hon, trots sina omstörtande lögner och förklädnader, bidragit med något gott. Hon är en subversiv kraft som behövs i sagospelet för att skapa nya världar och tillstånd. Atterbom är dock så pass patriarkalt traditionell, och mån om att återställa den harmoniska ordningen, att hon måste dö på slutet. Men hon hinner skapa det glapp – den karnevaliska spricka i idyllen – som krävs för att en mindre naiv och mer realistisk kärlek ska kunna uppstå mellan Amundus och Florinna.

När drottningen är borta återkommer Deolätus och tar en allt mer aktiv del i sagans skeende. Florinna är nu frisläppt och tillfrisknad från sitt vansinne. Den självupptagne, passivt utanförstående diktaren och den inspärrade, vansinniga flickan är på så vis frigjorda på ett likartat vis – vilket utifrån Winnicotts och Rehal-Johanssons ovan återgivna resonemang skulle kunna tolkas som att ”[e]tt oskadat inre, gott objekt” har etablerats.[556] Deolätus hjärta beskrevs initialt som tomt och kallt, han led av att inte kunna delta i något.[557] Men i och med drottningens karnevaliskt omstörtande utspel (och Deolätus parallella själskris ute på heden) har hans apatiska tillstånd gett vika, och som diktare går han nu in för att ingripa i händelseutvecklingen och återförena kärleksparet. Med hjälp av sina olika tekniska/magiska uppfinningar – luren för fjärrkommunikation, förmågan att färdas snabbt genom luften, samt en läkande trollsång – ser han till att överbrygga de avstånd som drottningen upprättat mellan de älskande.

Deolätus får samtidigt också själv terapeutisk hjälp av den persiska ljusféen Gendillah att bli medveten om sin fördomsfullhet och sina aggressioner gentemot äldre kvinnor.[558] Efter att hon lärt honom att skifta skepnad upplyser hon honom också om att hans sanna väsen och gestalt är något ”som han ej sjelf känner”.[559] Parallellt med att Deolätus når större insikt om sitt kluvna, både föränderliga och beständiga, väsen intar den befriade, tillfrisknade Florinna i andra hälften av sagan en alltmer handlingskraftig roll. Det är hon som beslutsamt reser iväg, och förklädd till oigenkännlighet söker upp Amundus. Han måste nu känna igen hennes röst bakom förklädnaden, så som hon kände igen honom bakom fågelhamnen. Kärleksparets roller är på så vis ombytta i sagans andra del, och förklädnaderna, förmågan att gå in och ut ur olika roller, blir ett medel för att en mer insiktsfull kärlek ska växa fram.

I en lång utvikning följer så Deolätus råd till en ung poet där han förespråkar resor och kosmopolitism och varnar för att bli sittande som

[556] Rehal-Johansson 2006, s. 80.
[557] Atterbom [1818] 1858, s. 194.
[558] Gendillah visar sig i skepnad av en äldre kvinna och förebrår honom för hans oförmåga att ”utspana och erkänna närvaron af det sannt gudomliga i qvinligheten, så snart det göms under en oansenlig, föråldrad skepnad”. Atterbom [1818] 1858, s. 283–285, citat s. 284.
[559] Efter att de båda har skiftat skepnad flera gånger frågar Deolätus Gendillah i vilken gestalt han ska visa sig. Han får till svar ”att han bör uppträda i sin egen gestalt, men att denna är en som han ej sjelf känner”, och att han är en annan än han trott. Egentligen är han en Salamander-prins vars namn är Phosphorinus. Atterbom [1818] 1858, s. 292.

en passiv betraktare inför det skådespel som livet utgör: Man måste ta en ”verksammare andel deri, än åskådaren som sitter framför ett öppnadt theater-förhänge”. Annars förvandlar man ”sig snart till ett ironiskt hån öfver det reflecterande Jaget” och försätter sig i ”enslig aflägsenhet från allt hvad som i dess omgifning är lif”.[560] Diktaren ska istället vända sig mot ”det yttre jordiska lifvet i hela dess mångfald” och med nyfikenhet studera ”stjernor, metaller, plantor, menniskor, städer, konstverk, folkslag, häfder och sedvänjor, språk, vishet, narraktighet, snille, enfald, skönhet, fulhet, dygder, laster”.[561] Det är ”af synnerlig vigt för en poetisk konstnär, att ej i sin ungdom bli beständigt sittande hemma […] eller dväljas inom en viss sluten krets af menniskor, seder och nejder”.[562] ”[I]ngenting är nyttigare för en ung skald, än resor”, ”han bör se sig om i verlden, utvidga sina begrepp”.[563]

Esther Wohlgemut gör i *Romantic Cosmopolitism* (2009) upp med föreställningen om en skarp skiljelinje mellan upplysningens kosmopolitiska universalism och romantikens nationalism. Hon lyfter istället fram flera exempel på romantiska kosmopoliter, ofta Italienresenärer, och sammanfattar:

> The French Revolution has generally been understood as signalling a pivotal shift in European thought from eighteenth-century Enlightenment cosmopolitanisms to nineteenth-century Romantic nationalisms. In this formulation, nationalism is defined in counter-enlightenment terms as a fundamental departure from or reaction against eighteenth-century religious, intellectual, and political universalisms. More and more, however, cultural historians are reinterpreting this shift by emphasizing continuities between Enlightenment philosophy and the concept of the nation. Important work by Tzvetan Todorov and Julia Kristeva, for example, has drawn attention to how the universal works in close association with the national in late eighteenth- and early nineteenth-century French thought [...].[564]

Utifrån denna omvärdering uppmärksammar Wohlgemut hur förhållandet mellan patriotism och kosmopolitism under romantiken inte är oppositionellt, utan att dessa fenomen snarare är att förstå som ömsesidigt konstituerande i det tidiga 1800-talets tänkande. Hon diskuterar föreställningar om heterogenitet och assymetri, och visar hur nationen som konstruktion under romantiken ofta definieras som beroende av något utanför sig själv.

Som litterär figur bidrar den romantiske kosmopoliten till detta. Några av de litterära, romantiska kosmopoliter hon lyfter fram är Germaine de Staëls Corinne, i *Corinne, ou l'Italie* (1807) samt den sataniske pilgrimen, poeten och Rom-resenären Childe Harold, Byrons skapelse som Wohlgemut beskriver som ”indifferent to all borders (abstract and concrete)”.[565] Corinna och

[560] Atterbom [1818] 1858, s. 278.
[561] Ibid. s. 275, 276.
[562] Ibid. s. 269.
[563] Ibid. s. 274, 269.
[564] Wohlgemut 2009, s. 3.
[565] Wohlgemut 2009, s. 8.

Childe Harold kan ses som förebilder för Atterboms kosmopolit Deolätus. De är alla kringresande, romantiska författare, gränsöverskridare som bidrar till att skapa en pluralism som står i motsättning till en chauvinistisk, nostalgisk nationalism.

Santesson har uppmärksammat hur det kosmopolitiska hos Atterbom är förbundet med en etisk, relativistisk jämlikhetstanke – hans diktning visar gång på gång att ”[d]et största likt det minsta äger […] samma inbördes värde” och ”[i]ntet får förskjuta det andra”.[566] Denna ”vidsynta relativitetsuppfattning leder”, enligt Santesson, ”till en *litterär kosmopolitism*, hvilken för den svenska diktkonsten eftersträfvar en förening af nordiskt och sydländskt […] en kosmopolitism baserad […] på försonlighetstankens rent etiska grundval”.[567] I *Fågel Blå* gestaltas detta genom att Deolätus uppgörelse med sig själv leder till ett ideal av kosmopolitisk öppenhet, samtidigt som Amundus och Florinnas olika förklädnader gör att deras kärlek blir mer fördomsfri och jämlik.

Fågel Blå som non finito – och läsarens roll i det hela

> Flyg, fågel, ur min ark – flyg ut att sjunga!
> Än skyhögt vräker syndafloden vågor,
> Än hölja regnmoln fästets stjernelågor –
> Väl! flyg vid sken af blixtarne, som ljunga!
>
> Sök framtidslandet upp, det fagra, unga,
> Sjelf ung i önskningar, i hopp, i frågor,
> Blygs ej för ömma fröjder, sälla plågor!
> De helsas *der* af mången vänlig tunga.
>
> Ej bry dig, att med blad från dess oliver
> Till mig i arkens fängsel återvända;
> Mitt öde genast gör det bladet jäfvigt.
>
> Nej, stanna glad och glöm den storm mig drifver:
> Ej skall, som Noach, till dess kust jag lända;
> Men som Ulysses, sofvande – för evigt![568]

Sonetten om fågeln som lämnar en sovande Odysseus – evigt på drift ute på havet – för att nå i land, i framtiden, står som motto till den postuma utgåvan av sagospelet *Fågel Blå* (1858). Ordet nostalgi kommer från grekiskans *nostós*, vilket betyder hemkomst, och *nostoi* är hemkomstgenren som *Odys-*

[566] Resonemanget om det största och det minsta gäller Atterboms dikt om en lysmask, ”Johannesmasken”.
[567] Santesson 1917 s. 65–66. Min kursiv.
[568] Atterbom 1858, i förordet.

séen representerar. I kapitel tre tog jag upp hur den nostalgiske Odysseus kunde ses som antitesen till den androgyne, självreflexive och mer förvandlingsbenägne diktar-Narcissus.[569] I sonetten ovan återfinns kluvenheten mellan en nostalgisk Odysseus och en förändringsbenägen fågel, som lämnar det förflutnas stormar och flyger iväg mot framtidens utopi. Diktens jag liknar sig självt vid Odysseus, men det är inte den mångförslagne hemvändaren Odysseus. Istället avbildas nostalgikern som en sovare, riktningslöst på drift ute på ett stormande hav. Den som istället frigör sig ur stormens kastbyar, överbrygger avstånden och når land – ett nytt, och annat framtidsland – är poesins sångfågel. Tillsammans är de två förstås en bild för diktaren och hans dikt. Tonen i författarens avsked till sin fågeldikt är ambivalent. Han inser att ett nostalgiskt idealiserande av det förflutna inte leder någon vart, men han har heller inte möjlighet att frigöra sig ur sin tid på något annat sätt än via dikten. Den släpper han dock fri – med förhoppningen att den ska få möjlighet att leva igen, i andra tider och världar, förändrad.

Minne och utopi handlar i romantisk mening om att ”*omvägen över det förflutna*” är ”en nödvändig utgångspunkt för *språnget mot framtiden*”.[570] Josefsson beskriver hur den gängse bilden av Atterbom är att han med åren blir ”en minnets man som bor i det förflutna”.[571] Men samtidigt uppfattar han ”det historiska synsättet” som förbundet med ”tron på en försyn som länkar skeendet mot ett mål”, och därmed anser han – med en formulering hämtad från *Svenska Litteratur-Föreningens Tidning* 1835 – att det inte går att skatta ”det Förflutna, som sådant, för något högre eller förträffligare, än det Närvarande”.[572] Tron på att det finns ett mål med allt får honom också att skatta framtiden högt.[573] Det historiska tänkesättet blir här teleologiskt, kommenterar Josefsson, med hänvisning till M. H. Abrams, som lyft fram ”föreställningen om historien som vägen från det förlorade till det återvunna paradiset […] som någonting kännetecknande för hela den europeiska romantiken”.[574]

Delar av den senare utarbetningen av *Fågel Blå* publicerades i omgångar i olika tidskrifter 1839.[575] Dessa recenserades 1840 av en hänförd Carl Julius Lénström som beskrev *Fågel Blå* som ”Atterboms bästa dikt”:

> Där råder mera levnadsmod, åskådlighet och objektivitet än man är van att finna i hans dikter. Detta arbete, vars fullbordan vi begärligt motse, torde vara ägnat att öppna ögonen på skaldens argaste vedersakare, som hittills varit

[569] Resonemanget stödde sig på Julia Kristeva 1987, s. 113 som pekat ut Narcissus som Odysseus anti-tes. Se vidare kapitel 3.
[570] Löwy [1988] 1992, s. 249.
[571] Josefsson 2002, s. 55. Jfr även Kulling 1931, s. 42.
[572] Josefsson 2002, s. 80 citerar Atterbom ur *Svenska Litteratur-Föreningens Tidning* 1835, spalt 532.
[573] Josefsson 2002, s. 81.
[574] Ibid. med hänvisning till Abrams 1973, s. 141–195.
[575] Först i tidskriften *Mimer* och senare samma år ytterligare ett antal scener i den danska, nordiska tidskriften *Brage och Idun*. Se Vetterlund 1902, s. 75, 88.

> blinda eller blundat för den djupa poesi, som innebor, ej i alla, men i många, av denna skalds dikter.[576]

Lénströms förhoppningar om en fullbordad fågel kom dock på skam. Sin allra sista födelsedag, i januari 1855, firade Atterbom genom att bjuda hem sina kvarvarande Uppsalavänner för högläsning av några av de senast tillkomna *Fågel Blå*-bitarna.[577] När han avled några månader senare var sagospelet fortfarande ofullbordat. Verket slutar därmed på samma ofullständiga vis som det en gång började, mer än 40 år tidigare. Och ändå inte. Den övergripande stämningen i den sena utarbetningen är en annan än i det ursprungliga fragmentet. Någonting har hänt. Fågeln har förändrats, från att ha varit ruinmelankoliskt tillbakablickande till att bli poetiskt visionär. I den senare versionen finns spår både av det tidiga fragmentets drömskt elegiska lyrik och av utkastets komiska prosa, och det gör att *Fågel Blås* process tar formen av en integrerad syntes. I integreringen syns idyllens reparativa strävan efter helhet, som den oavslutade formen samtidigt underminerar och gör till en öppen fråga för framtiden.

Oavslutade diktverk väcker ofta frågor om författarens intention. Atterboms efterlämnade brev tyder på att han vid flera tillfällen hade för avsikt att slutföra verket. Ändå gjorde han aldrig det, och man kan egentligen bara spekulera om varför. Santesson funderar på om det var utkastets ”oformliga omfattning” som omöjliggjorde färdigställandet. Han menar att prosautkastets omfång gjorde alla ”bemödanden att frigöra en dramatisk eller lyrisk åder ur dess kompakta massa” utsiktslösa och att Atterbom därmed ”för alltid snedvridit sin sagospelsdikt och dömt den att förbliva ett fragment”.[578] Så kanske det var.

Men oavsett den bakomliggande orsaken är *Fågel Blå* ett avbrutet, oavslutat verk, och det är så jag har läst det. För som D. F. Rauber påpekat är frågan om intention och vad som fick en viss författare att lämna ett verk oavslutat inte alltid så enkel. Raubers poäng är att även om många romantiska verk kanske lämnades oavslutade av ren slump, är det inte självklart vad som är tillfällighet och vad som är avsikt. Bortom olika yttre förklaringar till varför en enskild romantisk författare inte förmådde eller lyckades avsluta sitt verk finns också möjligheten att författaren, mer eller mindre medvetet, löste romantikens problem med att hitta den form som bäst återger det oändliga i det ändliga.[579]

---

[576] Lénström 1840, citerad efter Vetterlund 1902, s. 99.
[577] Vetterlund 1902, s. 108, med hänvisning till Thekla Knös ”Fotografier af det forna Upsalalifvet”, ett verk som numera finns tillgängligt på litteraturbanken.se.
[578] Santesson 1932, s. 135.
[579] Rauber, som har Coleridge som exempel, skriver: ”It is at least possible that Coleridge was […] a man with such a complete intuitive understanding of the romantic position and its poetic problems, that he could unconsciously […] solve problems […] and […] create a great form against the pressure of his somewhat conventional and external views of poetic success.” Rauber 1969, s. 219.

Jag har därför valt att kalla den senare utarbetningen för ett *non finito*. Det är en konstvetenskaplig term som visar på sagospelets dubbelhet av att vara både avbrutet ofullständigt och oändligt. I estetiska resonemang görs ofta en distinktion mellan fragment och *non finito*. Författarens bakomliggande intention verkar vara mindre viktig då *non finito*-formen diskuteras. Jeremy Angier skriver i sin text ”The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito” (2001) att huruvida det var konstnärens intention att fullborda verket eller inte ”is essentially beside the point”.[580] Men framför allt är skillnaden, som ofta påpekas, att om fragment ofta beskrivs i termer av ruiner, och spår, eller delar av en given, större helhet, så vetter *non finito*-verket istället ut mot en betydligt mer obestämd, dynamiskt föränderlig oändlighet.

Exempelvis menar André Chastel att *non finito* som form är helt skild från fragmentet. Fragmentet ser han som associerat med ruinestetik. Det ska föreställa spillror av något som en gång varit helt och sedan splittrats eller vittrat bort av tidens gång. *Non finito* är istället en konstform som ger uttryck åt ett själsligt tillstånd av förändring. Det är en form som gestaltar rörelse. Han noterar att *non finito*-formen ibland förhastat satts i samband med den åldrande konstnärens tragiska oförmögenhetskänsla. Istället framhåller han att det är en form som illustrerar kampen mellan kroppslig materia och ande, och som bygger på tanken att människans själ och fantasi är både personlig och individuell – och samtidigt del av ett högre, större och allmänmänskligt sammanhang. *Non finito*-verket återger konstnärens brottning med att frigöra sin fantasi, och den konstnärliga processens olika etapper motsvarar den mänskliga själens försök att få fatt i sig själv. *Non finito* är alltså en form som speglar själens dynamik och förvandling under skapandeprocessen.[581]

Även Rauber och Rajan framhåller att skillnaden mellan fragment och *non finito* är att den senare formen är öppen och föränderlig på ett annat sätt än den förra – *non finito* är en del av en helhet som inte fullt ut kan begripas eller är på förhand given.[582] Den distinktionen är applicerbar på *Fågel Blå*. I det tidiga fragmentet fanns en tydlig, utpekad helhet; minnet av den gamla barndomssagan svävade som ett nostalgiskt skimmer över alltsammans. I den senare utarbetningen är ursprungssagan inte lika närvarande; det finns inga läsangivelser eller antydningar om vad som komma skall. Fragmentets ruinmelankoliska stämning är också nedtonad till förmån för den komiska realism som tillkommit i och med utkastet. Sagospelet är nu bara oavslutat.

---

[580] Angier 2001. Även André Chastel menar att non finito-verket skiljer sig från fragmentet i att det inte behöver vara avsiktligt ofullbordat. Se Chastel 1956, s. 86 samt Olsson 2006, s. 19 som också noterat detta.

[581] Chastel 1956, s. 83–86. Chastels diskussion tar sin utgångspunkt i renässansen och bland annat Michelangelos *non finito*-verk, men de distinktioner han gör mellan fragment och *non finito* är tillämpbara också på ett mer allmänt plan och relevanta här för att visa på skillnaden mellan det tidiga fragmentet och den sena versionen av *Fågel Blå*.

[582] Rauber 1969, s. 220 samt Rajan 1985, som menar att ”the unfinished is other than the ruin” och annorlunda än fragmentet, som är del av en tänkt helhet. Det oavslutade verket genomsyras istället av öppenhet, ”resistance to closure” och ”non-closure”. Se Rajan 1985, s. 4, 3, 7.

Rauber menar att den romantiska oändlighetens ”unending, ascending, and widening spiral” – alltså den virvelliknande rörelse som är återkommande också i Atterboms diktning – är en estetisk form som är särskilt svår att avsluta.[583] Men någonstans måste diktverket sluta, och frågan är hur man bäst gör det utan att förta oändlighetskänslan? *Non finito*-verkets plötsliga slut liknas av Rauber vid att man hör poeten läsa sitt verk inifrån ett annat rum – så stängs plötsligt en dörr, vi hör inte längre, men vi förstår, och känner på oss, att poeten läser vidare där borta.[584]

Är inte Atterboms oförmåga att avsluta *Fågel Blå* då det slutgiltiga beviset på att han är en i grunden oironisk författare, in i döden hängiven sin sagoskimrande poesi? Jo, på ett plan kan man kanske se det så. Som Immerwahr påpekat handlar ju ironin om att avgränsa sig från inspirationen och höja sig över sitt verk.[585] Den ironiska distansen är vad som krävs för att slutföra och begränsa sitt verk, innan döden träder in som den mest skoningslösa av ironiker. Det ironikern gör, i den självbegränsande rörelsen, är att frigöra sig från verket – han behåller kontrollen, över både verk och ego, genom att inte helt och fullt hänge sig åt det. Den oavslutade formen gestaltar ett uppgivande av kontroll på ett annat sätt. Att *non finito*-verket lämnas öppet – både begränsat och inte – blir mer dubbelt och paradoxalt.

Med Eric Santner kan man också notera att bruket av ord som ”shattering, rupture, mutilation, fragmentation” ofta är uttryck för försök att göra upp med ”the narcissisms and nostalgias central to the project of modernity – namely Enlightenment faith in progress – and the Western tradition more generally”.[586] Ur det perspektivet skulle *Fågel Blås* öppna, oavslutade form kunna ses som en begränsning, en ironisk ovilja att fullborda de riddarromantiskt nostalgiska drömmarna. Den ambivalensen syns i den ovan citerade sonetten. Odysseus är kvar i sin nostalgiska slummer, men fågeln släpps fri. Det Immerwahr pekar på i sitt resonemang om ironin är också en paradox – att skapandet alltid närs både av ett sökande *och* av insikten om att vi aldrig helt kan realisera det vi söker. Rajan menar att *non finito*-formen innebär ett erkännande och bejakande av ”an addiction to paradox”.[587] *Fågel Blås* oavslutade form är paradoxal. Den släpper verket fritt, gör det öppet för förändring. ”Ironi är paradoxens form”, skriver Schlegel, och ”paradox är allt, som är både bra och stort”.[588]

Utkastet från 1818 slutar i lycklig bröllopsyra och fest, ”sedan dess goda makter segrat öfver det gamla Kaos *både i det yttre och i Deoläti själ*” så kan

[583] Rauber 1969, s. 215. Jag har i kapitel 3 och 5 visat hur denna form återfinns både i *Blommorna* och i *Lycksalighetens ö*. Jfr även Hermansson 2010, s. 99 som tidigare pekat på denna form i *Lycksalighetens ö*.
[584] Rauber 1969, s. 215.
[585] Immerwahr 1951, s. 179.
[586] Santner 1990, s. 7.
[587] Rajan 1985, s. 5.
[588] ”Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.” *KFSA*, II, s. 153.

”Amundus och Florinna till slut omgifvas på en gång af alla sina vänner”.[589] Och glädjen genomsyrar också den senare utarbetningen, som är godmodigt lekfull i tonen – just ett *glädjespel*. De tolv scenerna är en blandning av sagoskimrande lyrik, komisk prosa och ironisk metareflektion. Florinna, Amundus och Drottningen talar vackrare blankvers, och brister stundtals ut i sång, medan de mer burleska rollfigurerna använder talspråklig prosa. När någon talar på vers ber Holofernes dem uttrycka sig ”på vanligt menskosätt”.[590] Sjungna, lyriska partier varvas med, och avbryts av, metafiktiv reflektion över språket, som då Florinna säger att kärleken är ”en poesi, hvars högsta skönhet läses / Just mellan, bakom, öfver sjelfva orden”.[591] De metafiktiva kommentarerna rör på detta sätt sagospelets övergripande fråga – om kärleken är något bakomliggande och evigt eller föränderligt och lekfullt som görs och skapas med orden.

Till en av de senare publicerade delarna av *Fågel Blå* valde Atterbom en formulering från Byron som motto. Den betonar det humoristiskt glädjefulla som ett förhållningssätt hos författaren gentemot verket: ”I don’t pretend that I quite understand my own meaning when I would be very fine; but the fact is, that I have nothing plan’d unless it was to be *a moment merry*.”[592] Stämningen från Byroncitatet återfinns på flera ställen i verket, som då Lila sjunger om solstrålens lek med den omgivande våren: ”Men spörjs han: hvad vill all den leken *betyda*? / Då svarar han tvärt: ’Gör ej tiden mig lång!’ […] Min tanka är blomma; min lära är sång.”[593]

Samma rader av Byron återfinns också i E. T. A. Hoffmanns förord till *Prinzessin Brambilla*, där Hoffmann varnar för att ta verket på för stort allvar.[594] Och det finns, som jag varit inne på, likheter mellan *Prinzessin Brambilla* och *Fågel Blå*. Bägge verken kan läsas som karnevaliska, romantisk-ironiska idyller. De är berättelser där teaterlek och förvandling används i läkande, reparativt syfte – för att få ett splittrat själv att inse att det inte kan nå sig självt fullt ut, som en bestämd helhet, eller i direkt, omedierad självkännedom. Alexander Schlutz har beskrivit Hoffmanns drama just som ”a story of change and healing” där ”the self comes to understand that it has no access to a stable and unmediated self-knowledge”.[595]

Prinzessin Brambilla är som nämnts en historia om två förklädda skådespelare som förälskar sig i varandra under karnevalen i Rom. Stor förvirring uppstår kring vilka de egentligen är, innan allt slutar lyckligt, i ett yrt, men glatt, skratt. Rollspelsleken med utklädnader används på ett liknande vis i *Fågel Blå*: för att komma till insikt om att den egna identiteten är samman-

[589] Vetterlund 1902, s. 122.
[590] Atterbom 1858, s. 7.
[591] Ibid. s. 89.
[592] Vetterlund 1902, s. 101.
[593] Atterbom 1858, s. 139–140.
[594] Enligt Schlutz 2011, s. 415.
[595] Ibid. s. 415.

satt och föränderlig och att kärleken är något man skapar och gör tillsammans med andra. Alla förvandlas på ett eller annat sätt i *Fågel Blå*. Amundus skiftar till fågelhamn, Florinna klär ut sig till fattig spinnerska. Deolätus kommer ut som diva, förvandlad till sin inre furie, och senare förvandlar han sig, med Gendillahs hjälp, till både Fågel Fenix och en Salamanderprins.[596] Grundstämningen är att oavsett om det finns någon mening med allt eller inte, så måste man skratta åt sig själv, och åt livet, och i det skrattet ryms också en ofördärvad, lekfull glädje. Bejakar man leken och skrattet så övergår ironin i humor – och, som Schlutz skriver, ”true humour […] is liberating rather than crippling, for it allows the self not to take itself too seriously and to break out of its narcissistic prison”.[597]

I Idunarecensionen skriver Atterbom att det enda som räddar oss ur ”det rådande tidehvarfvets egoistiska ostronskal” är en känsla för det paradoxala – förmågan att ödmjukt acceptera att det obegripliga är det enda som vi *reellt* sett kan begripa.[598] *Fågel Blå* visar att vägen ut ur ett depressivt, nostalgiskt och narcissistiskt tillstånd är att skratta åt de egna, inre självmotsägelserna, bejaka paradoxerna och det fragmentariskt ofullständiga. Men vändningen mot det reella, eller integreringen av ideal med levande, föränderlig verklighet, sker hos Atterbom inte bara med humor, utan också med sångens överbryggande kraft.

Under rubriken ”Caged birds and wild” skriver David Perkins om fågeln som motiv i den romantiska diktningen; det handlar om hur romantikerna knyter an till, och utvecklar, en lång tradition av poesi om fåglar. Han tar upp välkända exempel ur engelsk romantik, som Wordsworths ”To a Cuckoo”, Shelleys ”To a Skylark” och Keats ”Ode to a Nightingale” och menar att fågeln ofta fått representera en harmlös, oskyldig och okränkbar natur som människan inte kan skada (en kompensatorisk, romantisk dröm mot bakgrund av hur vanlig fågeln varit, och är, som jaktbyte och föda).

Ofta, påpekar Perkins, behandlar den romantiska fågelpoesin temat att fånga och sätta fåglar i bur, och stävja deras naturliga frihet och flygförmåga. Men fågelns förmåga att försvinna ut i rymderna och sjunga i mörkret gör att den också förknippas med det osynliga: ”As the invisibility, unknowability, and otherness of the birds is emphasized, imaginative space is opened for the subjective outpouring of human emotion in the lyric.”[599] Fågeln står, som poesin, för det obegripliga, annorlunda och ofattbara. I Perkins beskrivning av fågeln som en symbol för en harmlös, oskyldig och okränkbar natur syns kopplingen till idyllens syfte att gestalta det naiva och ofördärvade hos människan – det romantiska fågelmotivet handlar om att med poesins och det lekfulla skapandets hjälp reparera och återfå kontakt

[596] Atterbom [1818] 1858, s. 287, 292–293.
[597] Schlutz 2011, s. 416.
[598] Atterbom [1820] 1870, s. 207-208, 215.
[599] Perkins 2003, s. 141–142, citat s. 142.

med ett oskadat inre. *Fågel Blå*-dramat skildrar både en inre och en yttre förändrings- och försoningsprocess.

Den lyriska stämningen från 1814 års fragment återkommer också i den postuma utgåvan, men i förändrad, mer förklarad, ton. Där finns nu mjukare skiftningar av ljus och dunkel, och under Amundus och Florinnas kärleksmöten övergår natthimlens mörka rymd obemärkt i rosaskimrande vidder:

> Din vackra själ stod läslig i din första blick,
> Och hvad är *älska* annat än att djupt *förstå*?
> Som himmelen däruppe med sin stjärnehär,
> Så öppen är mitt hjärtas rymd, och famnar dig
> Med all sin anings tysta frid och skära luft,
> Med alla sina gyllne känslors ljusa vidd.
> O, vore den så gränslös, som min tacksamhet![600]

Vetterlund tar upp hur viktig samklangen mellan att älska och att djupt förstå är hos Atterbom – detta ”att förstå och förstås *ända ned i väsendets rot*”.[601] Formuleringen betonar en mer sammansatt och integrerad självförståelse, där det lägsta, subjektiva står i förbindelse med det högsta, objektiva. Han jämför med Novalis roman om den blå blomman och menar att ”[d]et ömsesidiga förståendet” i *Fågel Blå* är ”romantikens ’blå blomma’ förverkligad och funnen”.[602] Oändligheten i *Fågel Blå* är inte oåtkomligt bortom horisonten, att fåfängt tråna efter, utan något vi alla har delaktighet i, via ”den eröfrade medkänslan, hvilken, om den är full och hel, är lika djup och rik, d.v.s. lika oändlig som känslan själv”.[603]

I den senare versionen av *Fågel Blå* förklaras Drottningens ränker med att hon har ”ett såradt allra-innersta”, eftersom hon älskat Amundus, som kallt avvisat henne.[604] Deolätus är inte heller längre lika tom och likgiltigt distanserad som förut. Med nytt livsmod utbrister han i vad Vetterlund kallar en naturdityramb:

> Och sist, se’n en omätlig fröjd och klagan
> Mitt inre sammansmält med ditt, ånyo
> Ur detta öfverflöd mig sjelf förnimma
> Vid ljuden af en återvaknad sång,
> Som samfäldt kväller ur *ditt* bröst och *mitt*![605]

---

[600] Atterbom 1858, s. 129.
[601] Vetterlund 1902, s. 122.
[602] Ibid. s. 93, 122.
[603] Vetterlund 1902, s. 123.
[604] Vetterlund 1902, s. 84 kommenterar att hon har ”ett såradt allra-innersta”: ”Hon är, trots allt, i mycket hög grad kvinna, och skalden låter henne ha älskat Amundus förgäfves.”
[605] Atterbom 1858, s. 124.

Vetterlund menar att Deolätus här ger uttryck för en skapardrift som ”rör sig i dionysisk betagenhet” och för en romantisk subjektivitetslära och individualism som annars brukar förknippas med Schleglarna och Almqvist.[606] Men i strofen ovan syns samtidigt också den för Atterbom mycket typiska ”växelverkan mellan ett jag och ett du”.[607] Oändligheten anas i den ömsesidiga medkänslan, och den framställs som ett aktivt deltagande i en *gemensam* sång. Mot den bakgrunden tror jag att *Fågel Blås* oavslutade form ska förstås.

Rothstein och Guentner har i olika uppsatser visat att *non finito*-formen var mycket populär i konst och litteratur under 1700-talet och början av 1800-talet.[608] Rothstein förklarar formens lockelse med att den kräver läsarens/betraktarens engagemang och fantasi för att föreställa sig idealet i dess helhet.[609] Även Guentner understryker ”the capacity of the *non finito* to engage the beholder’s imagination”.[610] Den ofullbordade formen förlägger alltså idealens realisering till ett slags hermeneutisk metanivå. Wanning Harries beskriver *non finito* som en estetik av aktivt deltagande, som ett sätt att aktivera läsaren att bli medproducent.[611] Den ofullständigt bristfälliga formen visar att subjektet aldrig är autonomt i sig självt, att det blir till och befrias i relation till en andra. Den sena *Fågel Blå* tonar bort i en undrande vändning mot läsaren:

Fågeln
under bortflygten, långsamt förklingande
Kärlek gråter,
Trohet åter
Döljer sig i klangens rymd.[612]

Rauber menar att det oavslutade verket kan få läsarens medvetande att vilja fortsätta röra sig i samma bana och höra fortsättningen av den dikt som påbörjats.[613] Ett avbrutet diktverk är mitt uppe i sin frigörelsekamp. Det väntar på att bli befriat av senare generationers läsare. På så vis blir helheten – eller

[606] Vetterlund 1902, s. 91.
[607] Vetterlund påpekar också att ”[f]ör hvarje panteistiskt guds- och själsbegrepp ryser han [Atterbom] tillbaka, emedan det intet utrymme lämnar för den växelverkan mellan ett jag och ett du, som är all kärleks […] väsen”. Vetterlund 1896, s. 20.
[608] Rothstein 1976 samt Guentner 1993.
[609] Rothstein 1976, s. 324–328.
[610] Guentner 1993, s. 43.
[611] ”[A]n aesthetic of the unfinished leads to an aesthetic (and, ultimately, an ethic) of participation”. Wanning Harries 1994, s. 45. Wanning Harries tar Laurence Sternes *Tristram Shandy* som exempel: ”Tristram’s attempts to galvanize the reader, to make the reader a partner in the production of the text, are subtle indications of Sterne’s interest in and dependence on the *non finito*.” Ibid. s. 46.
[612] Atterbom 1858, s. 179.
[613] ”[T]he mind of the reader, caught up in the velocity of the movement, continues along the accidentally interrupted curve, and in an important sense the poem never really ends”. Rauber 1969, s. 216.

oändligheten – ett gemensamt projekt över tid, där verket står i dialog med framtiden.[614]

Vändningen ut mot ett läsande du är återkommande i Atterboms diktning, och den skulle kunna sättas i relation till Geijers jag-du-filosofi. Geijer blev också politiskt liberal. Atterbom var politiskt konservativ, men i hans diktning finns som jag har visat en kosmopolitisk jämlikhetssträvan. Från det ungdomliga fragmentets introverta, nostalgiska oändlighetslängtan vänder sig den sena *Fågel Blå* istället utåt mot en obestämd, framtida andra, och tystnar – för att höra vad dessa läsare har att inflika och vilka andra röster de tillför. Atterboms etik är, vilket Vetterlund mycket riktigt påpekat, ”*ej* […] en underkastelse inför det givna och bestående som sådant”.[615]

Non finito-verk är stadda i rörelse. Konst- och idéhistorikern Teddy Brunius beskriver det som att den oavslutade formen gör att konstverket aldrig kommer att tillhöra det förflutna.[616] Med sin splittrade, tredelade form iscensätter *Fågel Blå* en modern, föränderlig idyll. Novalis beskriver i ett av sina fragment hur ”[d]iktaren ordnar, förenar, väljer, uppfinner – och det är obegripligt för honom själv, varför just så och inte annorlunda”.[617] Atterbom överlåter åt läsaren att ta vid som diktare, och ordna, reparera och pussla ihop fågeln. Ur de spridda bitarna framträder då en frigörelseprocess.

I *Lycksalighetens ö* fick läsaren följa i Astolfs fotspår och uppleva hur poesin blev ”Befrierskan”. I *Fågel Blå* är diktverket splittrat och oförlöst; det vänder sig till läsaren och ber om att bli få helt, och befriat. Läsaren blir på så vis ”befrierskan”. Men fågeln befriar samtidigt den som läser, genom att ge henne förtroendet att bli delaktig i, och påverka reparerandet. *Fågel Blå* gestaltar en ömsesidig, gemensam frigörelseprocess över tid och den romantisk-ironiska oavslutade idyllen visar sig vara

[614] Wanning Harries 1994, s. 92.
[615] Vetterlund 1902, s. 91. Min kursiv.
[616] ”The work of art will never belong to the past.” Brunius 1967, s. 30.
[617] Novalis, *Fragment*, nr. 434. Här citerat i Daniel Birnbaums och Anders Olssons svenska översättning, Novalis 1990, s. 141.

7. Ironins skiftningar – avslutande ord

Den romantiska ironin har sagts vara en antiidealistisk trop mitt i den idealistiska romantiken.[1] Som sådan har jag tolkat den som ett uttryck för romantisk självkritik. Ironin är den romantiske diktarens sätt att ironiskt – och humoristiskt – vända blicken mot den egna blicken, för att bli kritiskt medveten om och kunna förändra förutsättningarna både för det egna jaget, och för förhållandet till den Andra. Friedrich Schlegel beskriver ironin som en dialektik mellan skapande och förintande – ironin är det skapande medvetandets reflexion, avspeglad som en dialektisk rörelse i det litterära konstverket – och han talar också om ironin som förbunden med det skrivande jagets självbegränsning: ironin framträder i *kontrasten* mellan diktjaget och den Andra.[2] Den Andra skiftar skepnad i romantiska litteraturen, hon är både det Absoluta, det omedvetna (som ofta könas kvinnligt i de romantiska texterna) men hon är också ett läsande du, en verklig andra, med en egen röst.

Schlegel beskriver också hur ironin skiftar stämningsläge över genre: ”Den börjar som satir med den absoluta skillnaden mellan ideal och realitet, svävar som elegi i mitten, och slutar i idyllens förening av [ideal och realitet]”.[3] Jag har följt denna rörelse i Atterboms författarskap: först i hans estetiska texter om ironi och humor och hans metapoetiska diktcykel *Blommorna*, sedan via satiren *Rimmarbandet*, tragedin *Lycksalighetens ö*, och den oavslutade, humoristiska idyllen *Fågel Blå* – för att se vilka olika former av subjektivitet som den romantiska ironins lek med fantasi och verklighet, ger upphov till.

De frågor som ställdes i inledningskapitlet, handlade om jaget som litterär fiktion, och premisserna för hur vi skapar oss själva språkligt. Syftet med min läsning av Atterboms större skönlitterära verk som romantisk ironiska, har varit att diskutera filosofiska, teologiska, psykologiska och genusmässiga aspekter av hur den romantiska ironin fungerar subjektskapande i litteraturen. Eftersom den motpart som det romantiska diktarsubjektet avgränsar sitt jag mot ofta är en hon, blir frågan om hur ironin fungerar subjektsskapande i den romantiska litteraturen också en fråga om genus.

---

[1] Adorno 1974, s. 24.
[2] Se kapitel två.
[3] ”Sie beginnt als Satire mit der absoluten Verschiedenheit des Idealen und Realen, schwebt als Elegie in der Mitte, und endigt als Idylle mit der absoluten Identität beyder.” Athenäumsfragment 238 är förhållandevis långt, den passage jag refererar ovan återfinns i fragmentets början. Se *KFSA*, II, s. 204.

Ironins maskspel och rollbyten är en Shakespeare-inspirerad, könsöverskridande teaterlek hos Atterbom, där omkastningar av roller och perspektiv vänder upp och ned på, och frigör det romantiska subjektet från en patriarkal världsförståelse och ett schematiskt, dikotomiskt tänkande i motsatser. Jag har sökt hur, och *om* det med ironins hjälp går att läsa fram en ”feministisk etik” i de atterbomska verken. En sorts självkritisk uppgörelse med, och frigörelse från de patriarkala kvinnobilder och begärsstrukturer som den romantiska litteraturen också reproducerar.

Min läsning visar att den romantiska ironins, och humorns negativa, “omvänt sublima” perspektiv och byten av roller, kastar om hierarkierna mellan subjekt och objekt, mellan manligt och kvinnligt och mellan medvetet och omedvetet i de atterbomska texterna. Därmed ges bortträngda, omedvetna och groteska sidor av psyket – i vid bemärkelse den Andra – utrymme att ta sig ton, och höras i dikten. Det romantiska, litterära subjektet öppnas för det främmande i det egna jaget, och för det familjära hos den främmande Andra. På så vis är ironin vägen till ett etiskt förhållningssätt gentemot den verkliga andra, och samtidigt också en kraft som förvandlar det patriarkala subjektet till poesi.

Det finns en dubbelhet i den romantiska ironins dialektik hos Atterbom, som jag analyserat dels med hjälp av Julia Kristevas och dels med Jessica Benjamins psykoanalytiska teorier om subjektivitet och konstnärligt skapande. Å ena sidan kan ironin sägas vara ett uttryck för en inre ambivalens – ett slags friktion mellan medvetet och omedvetet hos den romantiske diktaren – som splittrar det skapande jaget i flera dubbelgångare (däri självreflexionens inre avgrund) och förvandlar det till poesi. Den här sidan av ironin har jag tolkat med hjälp av Julia Kristevas teorier om hur subjektet gör upp med narcissism och frigör sig från patriarkala strukturer i skrivandet – då det omvandlas till poesi.

I sin utåtriktade vändning är den romantiska ironin ett slags lekfullt humoristiskt mellanläge av fantasi och verklighet som uppstår mellan diktverk och en läsande andra. Denna sida av ironin har jag diskuterat med Jessica Benjamins Winnicott-influerade teori om hur leken, och det konstnärliga skapandet, utgör ett slags intersubjektivt, intermediärt mellanläge där sorg kan bearbetas, och patriarkala könsroller och hierarkier mellan subjekt och objekt kan omförhandlas. Atterboms sagospel drar metafiktivt uppmärksamheten till sig själva som diktverk, och därmed involveras läsaren, och görs till medskapare i den romantiska diktens evigt fortskridande tillblivelse. Ironin öppnar på så vis det det romantiska diktverket för dialogicitet och förändring. Humorns paradox är att såväl text som läsare förändras och förnyas, i mötet med varandra.

Det går att se en utveckling i de verk jag läst: *Blommorna* lekte med paralleller mellan blomstererotik och konstnärligt skapande, och det ovidianska förvandlingsnumret användes metafiktivt; gång på gång förvandlades en

introvert blomma till utåtvänd dikt, och via den upprepade dialektiken blev språk och natur, liksom sexualitet och religion efterhand alltmer integrerade.

Satirens subjekt var aggressivt inriktat på att kritisera sin motpart, som objektifierades och nedvärderades. Men denna omnipotenta självhävdelse dolde en brist på egen, mer poetisk individualitet; det satiriska subjektet var övervägande negativt definierat. Satirens revolution mynnade därför ut i en uppgiven känsla av att ju mer allting förändras, ju mer blir det sig likt, och ett konservativt upprätthållande av ordning.

Tragedins dialektiska ironi i *Lycksalighetens ö* strävade istället efter både en inre och yttre förnyelse. Genom att integrera ideal med verklighet återfanns kontakten med bortträngda sidor av självet. Jag tolkade sagospelet metafiktivt, som en gestaltning av en sorge- och skrivprocess som upprepas, förnyas och förändras, vid varje läsning av verket. Den mödosamma sorgebearbetning som företas bär på en frigörelse från den oidipala tragedi som på ett plan också iscensätts. Men frigörelsen kräver uppoffring – sagospelet visar hur skrivandet innebär en uppoffring av tron och idealen. Denna uppoffring av tron krävs för att den paradoxalt ska förverkligas, och förnyas.

I den humoristiska, oavslutade idyllen, slutligen, syntes en mer harmoniskt försonad förmåga att skratta åt såväl den egna som tillvarons bristfälliga ofullkomlighet. *Fågel Blås* sönderslagna, karnevaliska idyll iscensätter en reparativ skapandeprocess, där verket blir helt av läsarens sammanfogande tolkning. I spänningen mellan de olika versionerna, fragment, utkast och *non finito* framträdde ett slags rörelse, en animering av den konstnärliga processen: Det tidiga fragmentet präglas av ett vemodigt tillbakablickande på en svunnen, naiv idyll, som via humorns perspektivskifte och teatral rollspelslek i prosautkastet, övergår i ett bejakande av kärleken som ett görande, som något man gör. Den sena versionens *non finito*-slut lämnar över detta görande till läsaren, som därmed blir medskapare i processen.

Ironin öppnar det romantiska subjektet och gör det dialogiskt, och delaktig i en större helhet, som är föränderlig över tid. Jaget finns i boken, men boken är inte jag.

Summary

Shiftings of Irony – Transformations of the Self: On Romantic Irony and the Paradox of the Subject in the Works of Swedish Romanticist P. D. A. Atterbom

Irony is a central concept of literary romanticism, one that denotes an author's self-reflective play with his or her work. Turning the work of art back in on itself, tongue-in-cheek, the ironic gesture typically brings about a critical perspectival shift which bears on literary subject matter and subjectivity alike. In this dissertation, I explore the intimate relationship between irony and romantic subjectivity, by drawing on feminist psychoanalytical theory, as I trace the shiftings of irony, and humor, in the works of the Swedish romanticist P. D. A. Atterbom (1790–1855).

Atterbom is not traditionally considered a Romantic ironist. In fact, the significance of irony in his works has often been disregarded or downplayed. This dissertation challenges that view. I show that Atterbom's fairy tale dramas display features emblematic of Romantic irony, such as metafiction, and that in his theoretical, non-literary works, too, irony and humor function as important critical concepts. The dissertation examines a broad range of Atterbom's works, with a particular emphasis on the following major literary texts: the metapoetic cycle of poems *Blommorna* [*The Flowers*] (1811), the literary satire *Rimmarbandet* [*The Rhyme Band*] (1810), the fairy tale play *Lycksalighetens ö* [*Island of Felicity*] (1824–27), and the humorous, unfinished idyll *Fågel Blå* [*Blue Bird*] (1814, 1818, 1858). However, the analytical ambit of the present dissertation extends beyond the purview of Atterbom criticism. Reading Atterbom through a feminist, psychoanalytical lens, I seek to shed light on the critical role played by irony in the formation of Romantic subjectivity.

Romantic irony is conventionally associated with the aesthetic theories of German Romanticist Friedrich Schlegel (1772–1829). However, a number of German Romantic authors, such as Johann Paul Friedrich Richter [Jean Paul] (1763–1825), Karl W. F. Solger (1780–1819), Ludwig Tieck (1773–1853) and E. T. A. Hoffmann (1776–1822), have also made important contributions to the established notion of Romantic irony. In Schlegel's writings,

irony is conceived as a dialectical movement in the literary work, the self-reflexive motion of the poet's mind, which is mirrored in the work of art. There is, in this sense, a doubleness to Romantic irony. On one level, irony represents a destructive mental force, one that fractures the creating subject into a potentially endless number of doppelgängers. But on another level, literary irony also serves as a means of communication, and as such, it is an intersubjective phenomenon irreducible to the introversive and self-reflexive. Romantic irony's extroverted, intersubjective aspect marks a playful, intermediate zone emerging between text and reader where fantasy and reality mingle.

To read Atterbom as a Romantic ironist demands acknowledging both of these dimensions. On the one hand, then, irony is an expression of inner ambivalence, a friction between conscious and unconscious aspects of the poet's mind, which disrupts the self and transforms it into poetry. On the other hand, irony marks a metafictive moment of the text whereby it draws attention to itself as a text and artifact, soliciting the reader to participate in the process of literary creation. By virtue of this doubleness, Romantic irony can be said to simultaneously bring the literary subject close to and divide it from its Other. The Other in this context might be the Absolute, or the unconscious, or a reading you. Often but not always, the Other that the male poet constitutes his subject in relation to is a she. Therefore, to ask the question of how irony impacts Romantic, literary subjectivity is also, necessarily, to raise questions of gender.

In her work *Borderlines: The Shiftings of Gender in British Romanticism* (2006), Susan J. Wolfson takes issue with the default dismissal of the male, Romantic canon as unequivocally sexist, which, she maintains, overlooks the emancipatory impulses actually embodied in male Romantic writing. She calls for a greater sensitivity to instability and contradictions in Romantic literature, where "the language of gender essence" often shifts "into mobile, less determinate syntax", arguing that in reading the Romantic texts, we have to free ourselves from the notion that the male Romantic subject is in the center, while the female subject equals periphery.[1]

My reading of Atterbom is inspired by this kind of perspectival shift advocated by Wolfson. What particularly interests me is irony's potential to undermine dualistically gendered notions of subject and object in Romantic literature. Drawing on feminist psychoanalytic theory, such as the work of Julia Kristeva and Jessica Benjamin, this thesis aims to lay bare the deconstructive work at play in Atterbom's poetry and fairy tale plays, with respect to subjectivity and patriarchal structures of desire.

For Atterbom, irony is a Shakespeare-inspired, gender transgressive and androgynous masque-play, and the feminine Other is no static, idealized "eternal female" in his work. Idealized and grotesque Mother images, as well

[1] Wolfson 2006, p. xviii.

as women in general divided into fantasized ideal and concrete body are prevalent in his poems and dramas. But femininity is also connected to change and revolt in his work, and the female characters are often shape-shifters, who are given voices of their own. There is a pervading quest to reverse the relationship between the ideal and the real, and to unite body and language in Atterbom's writing.

In her book *Delicate Subjects: Romanticism, Gender, and the Ethics of Understanding* (1990), Julie Ellison asks: "What is the place of gender […] within a theory of Romanticism? What is the place of Romanticism within a theory of gender?" And she talks about "a feminist ethics" that is "descended from the gendered figurations of Romantic criticism".[2] According to Ellison, central to this feminist ethics of Romanticism is "an identification with the victim; an intrigue with the construction and deconstruction of subjectivity".[3]

In my reading of Atterbom's work, I identify what can be seen as traces of such a feminist ethics, zeroing in on how irony operates as a subversive force that transforms Romantic longing and frees subjectivity from patriarchal forms. My dissertation shows that the metafictive, self-reflexive irony of Atterbom's Romantic literary works is often used to open the work to its Other, and herein lies a form of ethics and an escape from a conventional, patriarchal conception of self.

Atterbom's Romantic notion of irony is inspired by Shakespeare and closely related to drama and theatricality. In *Romantic theatricality: Gender, Poetry and Spectatorship* (1997), Judith Pascoe shows how Romantic writers put theatre and the theatrical to use in order to draw attention to artificial and unreal elements embodied in the supposedly authentic. This notion of the artificial in the natural, and the reality of created art, is central to Atterbom's irony. His literary works can be read as a critical unfolding of, and ironic liberation from the patriarchal structures of desire that the Romantic imagination on one level also reproduces.

Brief Outline, Chapter by Chapter:

In chapter one, the introductory chapter, I outline the central premises and points of departure for the study, as summarized above, and I present the author, Atterbom, and explain the reasons why I have chosen to do a Romantic-ironic reading of him. During the last half-century Atterbom has become somewhat sidelined in Swedish literary history. He is nowadays often dismissed as a traditional, outdated idealist Romantic author. To read him as a Romantic-ironist is to look for new entrances into this Romantic authorship, and to acknowledge a more modern and psychologically percipient aspect of Atterbom's work.

[2] Ellison 1990, pp. 10–11.
[3] Ibid.

Chapter Two: "A Game of Seriousness on the Border Between the Aesthetic and the Ethical: On Schlegel's Romantic Irony and Atterbom's View on Irony and Humor"

This chapter starts out with a presentation of Schlegel's irony and how it builds upon, but also criticizes Fichte's subjective idealism. I then outline the modern reception of Romantic irony, from Kierkegaard's Hegel-influenced critique of Romantic irony, via later, more positive interpretations, through Deleuze's notion of humor as a critique of irony. In the debate pro or contra Romantic irony, I side with Manfred Frank and Gary Handwerk and their more positive view of irony as a paradoxical, intersubjective phenomenon. In my view, Romantic irony is a way of liberating subjectivity from identity constraints, and patriarchal forms of desire, through writing.

In the second part of the chapter, "'Whims, air leaps and bizarre peculiarities' – on Atterbom's view of irony and humor", I show how irony is closely associated with drama for Atterbom. He describes irony as the gap in the mask of the god of theatre, Dionysus. When sorrow is added to irony's mix of seriousness and jest, irony turns into humor, according to Atterbom. Here, Atterbom is influenced by Jean Paul in his understanding of irony and humor. For Jean Paul, humor is "the conversely sublime", and the change of perspective that humor offers frees the Romantic subject from its solipsism and tragic longing.

I compare Kierkegaard's view on the difference between irony and humor with Swedish Romanticist C. J. L. Almqvist's Romantic-ironic humor and show that Atterbom's understanding of irony and humor is more closely related to Almqvist's than previously thought. The final part of the chapter is an analysis of Atterbom's statement that irony is a "manly thing". I show how this view is grounded in idealization of woman's love, and I turn to Julia Kristeva to reinterpret Atterbom's genderization of irony. With Kristeva's distinction between symbolic language and the semiotic (the poetic, musical qualities of language), I reinterpret Romantic irony as a tool for a writer who starts out in a patriarchal linguistic position. Irony makes the writing subject self-aware of this, and he/she can thereby free him/herself from the position she/he started out in. Irony – and humor – thus becomes a midwife, assisting in the birth of the writer's poetic subjectivity, beyond patriarchal identity restrains.

Chapter Three: "The Mask of the Romanticist: Metafiction, Androgynity and Femininity in Flux in Blommorna*"*

This chapter is an attempt to read Atterbom's early cycle of poems *Blommorna* [*The Flowers*] (1811) as a Romantic-ironic staging of a psyche in flux. I interpret the different flowers in the cycle as author heteronyms, and show how Atterbom uses the Ovidian metamorphoses in a metafictive way. In poem after poem, an initially introverted, inward-looking flower is trans-

formed into an outwardly facing poem, which is being redeemed when meeting the reader.

My analysis of gender roles and subject and object positions in *The Flowers* builds upon a feminist discussion of how the language of flowers and Linnaeus's botanic sexual system was used in the 19th century both to control female sexuality, but also to establish parallels between love/sexuality and artistic creation. Most of the flowers are female, but some are male and some androgynous.

In my effort to complicate and add nuance to the image of the male, Romantic subject I refer to feminist and queer interpretations of the Romantic androgyne. The Romantic androgyne is an ambivalent motif, which houses both a conservative heterosexist dream of perfect symmetry, but also has a more subversive, gender transgressive side to it. I show that *The Flowers* is not just about transformations of the male Romantic poet's Self; it is just as much about how the female Other changes when one listens to what she has to say. This chapter functions as an introduction to recurring themes in Atterbom's authorship.

Chapter Four: "The Split I of Satire: Master-Slave Dialectic and Repressed Female Grotesques in Rimmarbandet*"*

This chapter is a comparison of Atterbom's satire *Rimmarbandet* [*The Rhyme Band*] (1810) with Ludwig Tieck's famous *Der Gestiefelte Kater* [*Puss in Boots*] (1797). Tieck's play is a typical example of metafictive, Romantic irony, and Atterbom used it as a role model for his own satire. Satirical irony is aggressive, it attacks cant and hypocrisy, and *Rimmarbandet* forms a satirical, failed *rite-de-passage* for the older school of Stockholm-based, classicist poets who were the target of Atterbom's Romantic satire.

The satire exposes contrived theatricality and homosocial misogyny in the prevailing culture by borrowing and recycling the language of the targeted poets, and by using carnivalesque and grotesque motifs. I refer to Bakhtin's notion of the grotesque and Kristeva's concept of the abject in my discussion of the carnivalesque in Tieck's and Atterbom's satires. Both their works turn everything into chaos, and the borders between human and animal are blurred. In *Rimmarbandet*, the victims of the satire are being drawn out into the wilderness, and transformed into animals and abject beings without language.

However, in this critique of his opponents, the Romantic satirist reluctantly finds himself more like his enemy than he wants to admit. When borders are being blurred, and the language of the satirical work is put together mainly by quotes from the literary works of his opponents, the satirist must ask himself: "What really separates me from my opponents?" Initially the satirist is only negatively defined; he is implicitly the opposite of what is being criticized. But this dualistic, polarized worldview where I define my-

self negatively, as the opposite of what I criticize, is no foundation for real change. In my discussion of the dynamic between the satirical subject and his object of satire, I turn to Jessica Benjamin's interpretation of Hegel's master-slave dialectic. She shows how a dualistic worldview only inverts the old order to its undefined opposite, and the old, hierarchical power structure still remains. Revolt is followed by submission, and Romantic satire is in this respect a reactionary, conservative genre.

Both Tieck's and Atterbom's satirical plays show the disillusionment of victory in the power battles they stage and engage in. This disillusionment is a feeling of "the more something is changed, the more it stays the same". I discuss this by means of Kierkegaard's and David Foster Wallace's critical views on irony. But I also show that when satire's self-reflection hits the Romanticist himself, there is an opening for real change. This can be seen in *Rimmarbandet* in how the female grotesque, Sysis, is a doppelgänger to the sublime, idealized Romantic Goddess of Poetry. I discuss this using Mary Russo's notion of the female grotesque as an advocate for change.

Chapter Five: "The Irony of Tragedy in Lycksalighetens ö *– Repetition's Renewal"*

This chapter is a reading of Atterbom's most famous work, *Lycksalighetens ö* [*Island of Felicity*] (1824-27). I interpret it as a metafictive closet play about how the reader of a play always also becomes a writer. The fairy tale tells the story of King Astolf, who leaves his country and travels to the Island of Felicity, where he meets Felicia, Queen of Poetry, and stays with her for 300 years before he returns to his "reality" – a reality where much has changed, and Astolf struggles to find out who he was, who he is now, and who he is about to become, before time catches up to him, and he dies.

It is a tragic story, and I read it metafictively, as a grieving and writing process that is being repeated, but also changed and renewed with every new reading of the drama. On one level this is an oedipal tragedy à la *Hamlet*, one that works through a mother complex; the relationship on the island has features that makes it associable with Lacan's mirror stage, and the dialectical movement between fantasy and reality in the play can be compared to Freud's description of the grieving process as a dialectic between idealization and aggression.

I use Jessica Benjamin's Winnicott-influenced theory of how play – and artistic creation – can offer a way out from grief and patriarchy's strict gender roles. By staging and performing their own drama, Astolf and Felicia, as well as the reader, gain an ability to see through the gender roles and the power hierarchies that the patriarchal drama imbues them with, and therein lies the hope in the drama of change and liberation.

In the second part of the play the time travel motif functions as an analogy to the writer building his plot. There is a dark, uncanny side to Astolf's fate here. In order to be resurrected as an artwork, he must confront and re-

concile with his past, and let go of his old self. I show how Atterbom uses the doppelgänger motif in a way similar to that of E. T. A. Hoffmann, whose work was used by Freud when he developed his theory of the uncanny.

But there is also a positive, more creative side to this journey back and forth to the ideal land of poetry. As a setting for a creative process, *Island of Felicity* recognizes and processes dissonances in the mother relationship. By using irony and masque-play, the fairy tale play reverses gendered subject and object polarities, in order to release the involved subjects from the patriarchal tragedy that on one level is being reproduced. Artistic, poetic creation becomes tantamount to liberation and renewal, something that is shown in how the recurring motif of the mother and child is changing throughout the drama.

Atterbom uses the metaphor of childbirth metafictively, so that delivery equals giving birth to text. The child becomes the new poem, the new life which is generated in every reading of the fairy tale. In the epilogue to the play, the reader/poet wakes up from a dream, and finds in his hand a text, with the title *Island of Felicity* upon it.

Chapter Six: "The Idyll's Humor and the Transformations of Fågel Blå: *Fragment – Sketch – non finito"*

Here, I read the different versions of Atterbom's fairy play *Fågel Blå* [*Blue Bird*] as a story of change and healing through theatrical masque-play and artistic creation. The work consists of a fragment from 1814, a prose sketch from 1818, and a later, unfinished version of the play, posthumously published in 1858. I read this work as a shape-shifting hybrid and unfinished, restorative creative process, still in the making. In its shattered, fragmented form, *Blue Bird* can be called a carnivalesque idyll; it is the cracks and dark undertones of the idyll that make it vivid.

The *Blue Bird* story is about two lovers, Amundus and Florinna, who are separated for several years, one turned into a blue bird, the other held captive in a tower room. Out of this story Atterbom has made a self-reflexive play on how poetry and humorous art can be used for change and healing. Parallel to the story of Amundus and Florinna, the play follows the story of a Romantic poet, Deolätus, visiting in their southern fairy tale land. He is tormented by his inner demons, and his struggles with himself mirror how the star-crossed lovers are being torn apart by the evil schemes of queen Sibylla and her companion, the witch Sysis.

Sibylla is a capricious diva, an ironic, female Mephisto, who wills evil but works good in the play. I interpret her as Deolätus's doppelgänger, and destructive author-alter ego. Her destructive creativity becomes a carnivalesque force, necessary for renewal and maturity in the play. All the central characters in *Blue Bird* are in some way engaged in disguise and shape-shifting appearances and costumes. I compare this theme of finding oneself through theatrical play in *Blue Bird* to E. T. A. Hoffmann's *Princess Brambilla*

(1821), which is a Romantic-ironic story about how two actors fall in love in disguise, during the carnival in Rome.

Blue Bird stages a reparative process on several levels: in the fairy tale, where a girl in captivity and a prince turned into a bird mature, and finally reunite, and on the metapoetic level, where the poet Deolätus is reconciled with himself and his inner furies – who turn out to be magically gifted priestesses. And finally, in the form itself, where the shattered parts of *Blue Bird*, a fragment, a sketch and a *non finito* are put together, and given new life, by the reading process.

In the tension between the different versions of *Blue Bird* there emerges a kind of movement: a dynamic transformation of the fairytale, where the different versions are stages that animate the artistic process. The early fragment is characterized by nostalgic retrospection of a bygone, naïve, and medieval idyll. But with the prose draft's humorous shifts of perspective, and its theatrical role-play, love – and the Romantic subject – is transformed from a passive feeling into something one *does*, and creates.

The late version's *non finito* ending leaves the work open, at once frozen in the now when it was written, and turned outward toward infinity. The reparative process of change and healing is thus located at the meta-level, where the reader is activated, and forced to change from a passive, receptive reader to a creative subject actively engaged in the process of joining the scattered parts of *Blue Bird* together.

To conclude, irony is a feature of Romanticism, which makes the the Romantic, literary subject relational and dialogical, open to its Other, and herein lies a form of ethics and an escape from a conventional, patriarchal notion of the self. The shiftings of irony in Atterbom's work show a development from the satirical subject, where an aggressive form of self-assertion conceals a lack of individuality - via tragedy's painstaking efforts to integrate repressed aspects of the self - to the idyll's more harmonious subject, who has the capacity to laugh at him/herself and see both the grotesque in the holy, and the holy in the grotesque.

Litteratur

Abrams 1971: Abrams, M. H., *Natural supernaturalism. Tradition and revolution in romantic literature* (London, 1971)

Adams och Williams 1995: Adams, Jeffrey, Eric Williams, *Mimetic Desire. Essays on Narcissism in German Literature from Romanticism to Postmodernism* (Columbia, 1995)

Adolfsson 1996: Adolfsson, Eva, ”Kvinnligt, manligt, androgynt: Om förändringens gestalter hos Almqvist”, i *Carl Jonas Love Almqvist: Konstnären, journalisten, pedagogen. Föreläsningar och essäer*, red. Roland Lysell och Britt Wilson Lohse (Hedemora 1996), s. 135–173

Ahlmo-Nilsson et al 1990: *Romantikens kvinnor: Studier i det tidiga 1800-talets litteratur*, red. Birgitta Ahlmo-Nilsson, Eva Borgström, Ingrid Holmquist (Johanneshov, 1990)

Adorno 1974: Adorno, Theodor W., ”Noten zur Literatur”, *Gesammelte Schriften*, band XI, hrsg. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1974)

Almer 1997: Almer, Johan, ”En götisk poetik. C. J. L. Almqvist om Lings Asarne och skaldekonstens hemligheter”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1997: 3–4, s. 140–156

Almqvist [1833] 2010: Almqvist, C. J. L., ”Äfven om Humor, och stil deri” [1833], *Samlade verk*, del 3, *Estetiska, filosofiska och akademiska avhandlingar 1831–1838*, red. Jon Viklund (Stockholm, 2010)

Almqvist [1835] 1998a: Almqvist, C. J. L., *Baron Julius K* Ur Fröken Eleonoras Reseminnen*, *Samlade Verk*, del 7, *Törnrosens bok: Duodesupplagan. Band V–VII*, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1999), s. 75–165

Almqvist [1835]1998b: Almqvist, C. J. L., ”Dialog om sättet att sluta stycken”, *Samlade Verk*, del 7, *Törnrosens bok: Duodesupplagan. Band V–VII*, red. Bertil Romberg (Stockholm, 1999), s. 167–185

Angier 2001: Angier, Jeremy, ”The Process of Artistic Creation in Terms of the Non-finito” (New York, 2001) http://www.tuttiputti.com/writings/non-finito/non-finito.html. Hämtad 2017-03-13.

Arvidsson 2008: Arvidsson, Kristoffer, *Den romantiska postmodernismen: Konstkritiken och det romantiska i 1980- och 1990-talets svenska konst*, Diss. (Göteborg, 2008)

Asklund 2008: Asklund, Jonas, *Humor i romantisk text: Om Jean Pauls estetik i svensk romantik. C. F. Dahlgrens* Mollbergs epistlar *(1820), C. J. L. Almqvists* Amorina *(1822) och C. Livijns* Spader Dame *(1825)*, Diss. (Lund, 2008)

Aspelin [1958] 1990: Aspelin, Gunnar, *Tankens vägar: En översikt av filosofiens utveckling*, del II (Lund, 1990)

Atterbom 1810a: Atterbom, P.D.A., ”Recension. Om ett stort, ett patriotiskt tänkesätt”, *Phosphoros*, 1810, (Uppsala, 1810), s. 40–50, 100–109

Atterbom 1810b: Atterbom, P.D.A., ”Kritik. Öfversigt af Poesiens Historia. Af Friedrich Ast, professor vid universitetet i Landshut. Öfversättning, utg. af sällskapet Pro Joco”, *Phosphoros*, 1810, (Uppsala, 1810), s. 116–127, s. 165–187

Atterbom [1810] 1992: Atterbom, P.D.A., *Rimmarbandet. En satirisk pjäs* [1810], red. Louise Vinge (Stockholm, 1992)

Atterbom 1811a: Atterbom, P.D.A., ”Recension. Iduna. En Skrift för den Nordiska Fornålderns Älskare”, *Phosphoros*, 1811 (Uppsala, 1811), s. 177–184

Atterbom 1811b: Atterbom, P.D.A., ”Blommorna”, *Poetisk Kalender*, 1812 (Uppsala, 1811) s. 19–52

Atterbom 1812: Atterbom, P.D.A., ”Om Bellman och Valerius. (I anledning af den senares Visor och Sångstycken.)” *Phosphoros* 1812–1813, första häftet (Uppsala, 1812) s. 49–69

Atterbom 1813a: Atterbom, P. D.A., ”C. A. Ehrensvärds Lära om Skönhet och Konst”, *Phosohoros*, 1813, s. 343–80

Atterbom 1813b: Atterbom, P.D.A., ”Fågel Blå – fragment af en dramatiserad folksaga”, Poetisk Kalender 1814 (Uppsala, 1813) s. 77–124

Atterbom 1814a: Atterbom, P.D.A., ”Sjöqvinnan”, *Poetisk Kalender*, 1815 (Uppsala, 1814), s. 60–65

Atterbom 1814b, ”Recensioner: Poetiska studier af H. Hammarsköld”, *Swensk Literatur-Tidning* 1814, 19/3, nr 11, s. 159–173

Atterbom [1815] 1863: Atterbom, P.D.A., ”Mitt Portrait” [1815], *Samlade Dikter*, band VI, *Lyriska dikter*, del 3 (Örebro, 1863), s. 318–320

Atterbom [1818] 1858: Atterbom, P.D.A., ”Fågel Blå. Sagospel i tio äfventyr. Ett i författarens efterlemnade papper funnet äldre utkast”, *Samlade Dikter*, band III, *Fågel Blå. Sagospel* (Örebro, 1858)

Atterbom 1820a: Atterbom, P.D.A., ”Recensionsblommor”, *Poetisk Kalender*, 1821 (Uppsala, 1820), s. 7–21

Atterbom 1820b: Atterbom, P.D.A., ”Fridsrop”, *Poetisk Kalender*, 1821 (Uppsala, 1820), s. 17–21

Atterbom [1820] 1870: Atterbom, P.D.A., ”Rec. av åttonde häftet av Iduna” [1820] i *Samlade Skrifter*, band VII:1, *Litterära karakteristiker* 1 (Örebro, 1870), s. 202–281

Atterbom [1823] 1870: Atterbom, P. D. A., ”Recension af Euphrosyne” [1823] i *Samlade Skrifter*, band VII:1, *Litterära karakteristiker* 2 (Örebro, 1870), s. 1 – 35

Atterbom 1824: Atterbom, P.D.A., *Lycksalighetens Ö*, I (Upsala, 1824)

Atterbom 1825: Atterbom, P.D.A., ”Befrierskan (Prolog till Lycksalighetens Ö)”, *Svea* (1825), nr 7
Atterbom 1827: Atterbom, P.D.A., *Lycksalighetens Ö*, II (Upsala, 1827)
Atterbom 1837–1838: Atterbom, P.D.A.,”Blommorna”, *Samlade Dikter*,band I–II (Uppsala, 1837–1838), s. 1–119
Atterbom [1837–1838] 1863: Atterbom, P.D.A.,”Blommorna”, *Samlade Dikter*, band IV: 1 (Örebro, 1863)
Atterbom [1839] 1866: Atterbom, P.D.A.,”Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet i korthet antydda” [1839], *Samlade skrifter i obunden stil*, band V, *Ästhetiska afhandlingar* (Örebro, 1866), s. 1–66
Atterbom [1848] 1861: Atterbom, P.D.A., *Poesiens historia* [1848], *Samlade skrifter i obunden stil*, band II: 2 (Örebro, 1861)
Atterbom 1852: Atterbom, P.D.A.,”Bellman”, *Svenska Siare & Skalder eller grunddragen af svenska vitterhetens häfder intill och med Gustaf den III:s tidehvarf* (Örebro, 1852), s. 3–166
Atterbom 1854: Atterbom, P.D.A., *Lycksalighetens ö: Sagospel i fem äfventyr, Senare afdelningen*, *Samlade Dikter*, band 2, (Örebro, 1854)
Atterbom 1858: Atterbom, P. D. A., *Fågel blå: Sagospel*, *Samlade Dikter*, band 3 (Örebro, 1858)
Atterbom 2002: Atterbom, P. D.A., *Minnen från Tyskland och Italien*, del 1–2, red. Bengt Lewan, med inledning av Horace Engdahl (Stockholm, 2002)
Avanessian 2010: Avanessian, Armen, *Phänomenologie ironischen Geistes: Ethik, Poetik und Politik der Moderne*, Diss. (München, 2010)
Axberger 1929: Axberger, Gunnar, ”Atterboms dikt Narcissen”, *Samlaren* 1929, s. 111–136
Axberger 1936: Axberger, Gunnar, *Den unge Atterbom. Psykologiska problem i hans liv och diktning 1806–1819*, Diss. Stockholm (Uppsala, 1936)
Bachtin [1965] 1991: Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia: François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen* [1965], övers. Lars Fyhr, 2. uppl. (Gråbo, 1991)
Bak 1986: Bak, Krzysztof, ”Mellan nödvändighet och frihet. Om det tragiska i Atterboms sagospel Lycksalighetens ö“, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1986: 1, s. 39–58
Bak 1987: Bak, Krzysztof, *P. D. A. Atterboms sagospel* Lycksalighetens ö *som initiatoriskt drama*, Diss. (Stockholm, 1987)
Barck et al 2000: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänder*, hrsg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Stuttgart, Weimar 2003)
Behler 1972: Behler, Ernst, *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Ursprung dieser Begriffe* (Darmstadt, 1972)
Behler 1990: Behler, Ernst, *Irony and the discourse of Modernity* (Seattle, London, 1990)
Beiser 2002: Beiser, Frederick C., *German idealism: The struggle against subjectivism 1781- 1801* (Cambridge, Mass., 2002)

Benjamin 1988: Benjamin, Jessica, *Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination* (New York, 1988)
Benjamin 1995: Benjamin, Jessica, *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference* (New Haven, 1995)
Benjamin [1920] 1974: Benjamin, Walter, ”Der begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik” [1920], *Gesammelte Schriften*, Band I, Erster Teil, (Frankfurt am Main, 1974)
Benjamin [1923] 2010: Benjamin, Walter, ”Översättarens uppgift”, orig. titel ”Die Aufgabe des Übersetzers” [1923], sv. övers. Lars Bjurman [1998], i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, red. Lars Kleberg, ny utgåva (Stockholm, 2010), s. 134–146
Benjamin [1928] 2003: Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, orig. titel, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928] transl. by John Osborne [1963] (London , New York, 2003)
Berg 1910: Berg, Ruben G:son, ”Atterboms strofformer”, *Språk och Stil*, 10 (1910), s. 229–278
Bergsten 1966: Bergsten, Staffan, *Erotikern Stagnelius* (Stockholm, 1966)
Bergsten 1992: Bergsten, Staffan, ”Inledning”. Pedro Calderón de la Barca, *Livet en dröm*, sv. övers. Jens Nordenhök (Lund, 1992)
Bergsten 1993: Bergsten, Staffan, ”Inledning”. Erik Johan Stagnelius, *Själens resa. Dikter ordnade och förklarade* av Staffan Bergsten (Lund, 1993)
Bewell 2004: Bewell, Alan, ”Romanticism and Colonial Natural History”, *Studies in Romanticism*, Vol. 43, No. 1, *Romanticism and the Sciences of Life* (Spring, 2004), s. 5–34
Beyer 1987: Beyer, Rolf, *Die Königin von Saba. Engel und Dämon. Der Mythos einer Frau* (Bergisch Gladbach, 1987)
Bisztray 1988: Bisztray, George, ”Romantic irony in Scandinavian Literature”, *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber(Budapest, 1988), s. 178–187
Björk 1999: Björk, Nina, *Sireners sång: Tankar kring modernitet och kön* (Stockholm, 1999)
Blackwell-Johns 1983: Blackwell-Johns, Marilyn, *C. J. L. Almqvist and romantic irony* (Stockholm, 1983)
Blanchot [1969] 1993: Blanchot, Maurice, *The Infinite Conversation*, orig. titel. *Entretien infini* [1969] transl. Susan Hanson (Minneapolis and London, 1993)
Boehrer 2010: Boehrer, Bruce Thomas, *Animal characters: Nonhuman beings in early modern literature* (Philadelphia, 2010)
Bohlin 2008: Bohlin, Anna, *Röstens anatomi. Läsningar av politik i Elin Wägners* Silverforsen*, Selma Lagerlöfs* Löwensköldtrilogi *och Klara Johansons* Tidevarvskåserier, Diss. (Umeå, 2008)
Bohrer 1989: Bohrer, Karl-Heinz, *Die Kritik der Romantik: Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne* (Frankfurt am Main, 1989)
Booth 1974: Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony* (Chicago, 1974)
Borgström 1991: Borgström, Eva, *'Om jag får be om ölost'. Kring kvinnliga författares kvinnobilder i svensk romantik*, Diss. (Göteborg, 1991)

Bredsdorff 2011: Bredsdorff, Thomas, *Ironiens pris: Fire store ironikere – og et begreb* (København, 2011)
Breuer 1980: Breuer, Rolf, ”Irony, Literature and Schizophrenia”, *New Literary History* Vol. 12, No. 1, Psychology and Literature: Some Contemporary Directions (Autumn, 1980), s. 107–118
Brisson 1996: Brisson, Luc, *How Philosophers Saved Myths. Allegorical Interpretation and Classical Mythology* (Chicago & London, 1996)
Brooks 1949: Brooks, Cleanth, *The well wrought urn: Studies in the structure of poetry* (London, 1949)
Bruhm 2001: Bruhm, Steven, *Reflecting Narcissus. A Queer Aesthetic* (Minneapolis & London, 2001)
Brummack 1979: Brummack, Jürgen, *Satirische Dichtung: Studien zu Friedrich Schlegel, Tieck, Jean Paul und Heine* (München, 1979)
Brunius 1967: Brunius, Teddy, ”Michelangelo’s non finito”, *Contributions to the History and Theory of Art* (Uppsala, 1967), s. 29–67
Brylla 2003: Brylla, Charlotta, *Die schwedische Rezeption zentraler Begriffe der deutschen Frühromantik, Schlüsselwortanalysen zu den Zeitschriften Athenäum und Phosphoros*, Diss. (Stockholm, 2003)
Butler 1984: Butler, Marilyn, ”Satire and the Images of Self in the Romantic Period: The Long Tradition of Hazlitt’s Liber Amoris”, *English Satire and the Satiric Tradition*, ed. Claude Rawson (Oxford, 1984), s. 209–225
Byron [1823 – 1824] 1986: Byron, George Gordon, *Don Juan*. *The complete poetical works*, Vol. 5, *Don Juan*, ed. Jerome McGann (Oxford, 1986)
Burwick 2014: Burwick, Frederick, ”Play-Acting in Hoffmann’s *Princess Brambilla*”, *Comparative Literature*, 2014, Vol. 66, no 4, s. 399–419
Båth 2008a: Båth,Katarina,”Förälskelsens rädsla för döden. Om Felicia i Atterboms *Lycksalighetens ö*”, *Svensk Kyrkotidning*, nr 22–23, 2008
Båth 2008b: Båth, Katarina,”Yroni”, *Gläntas Framtidsencyklopedi. Glänta*, 3:08, 2008
Båth 2009: Båth, Katarina, ”Den romantiska ironins cirklar”, *Codex and Code: Aestethcis, Language and Politics in an Age of Digital Media*, NORLIT 2009, Stockholm, August 6–9, 2009, Linköping University Electronic Press (Linköping, 2009)
Båth 2012: Båth, Katarina, ”Allvarslek. Om Schlegels ironi och *Lucindes* androgynitet”, *Aiolos*, 2012:2–3
Båth 2014: Båth, Katarina, ”Den gruvliga romantiken”, *OEI*, 2014:63–64, s. 142 – 149
Campbell 1968: Campbell, Joseph, *The masks of God: Creative mythology* (New York, 1968)
Cavallin 1998: Cavallin, Anna, ”Androgynens kön – en feministisk läsning av C. J. L. Almqvists Drottningens juvelsmycke”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1998:1, s. 3–23
Chase och Shaw 1989: Chase, Malcolm, Christopher Shaw, *The Imagined Past. History and Nostalgia.* (Manchester, 1989)

Chastel 1959: Chastel, André, ”Le fragmentaire, l’hybride et l’inachevé”, *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposion*, hrsg. J. A. Schmoll, Bern 1959 , s. 83–89

Cederblad 1923: Cederblad, Sven, *Studier i Stagnelii romantik*, Diss. (Uppsala, 1923)

Cochran 2006: Cochran, Peter, *Byron and Orientalism* (Newcastle, Cambridge, 2006)

Colebrook 2004: Colebrook, Claire, *Irony* (London & New York, 2004)

Creuzer [1810–1812] 1837–1843: Creuzer, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* [1810–1812] (Leipzig, 1837–1843)

Critchley 1997: Critchley, Simon, *Very Little ... Almost Nothing – Death, Philosophy, Literature* (London, New York, 1997)

Cullhed 2002: Cullhed, Anna, *The language of passion: The order of poetics and the construction of a lyric genre 1746–1806*, Diss. Uppsala (Frankfurt am Main, 2002)

Dane 1991: Dane, Joseph A., *The Critical Mythology of Irony* (Athens, Georgia & London, 1991)

Danius 2013: Danius, Sara, *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga* (Stockholm, 2013)

Day 1996: Day, Aidan, *Romanticism* (London & New York, 1996)

de Man [1971] 1983: de Man, Paul, “The Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Ed. Minneapolis, 1983, s. 187–228

de Man 1979: de Man, Paul, *Allegories of Reading* (New Haven, 1979)

de Man 1996: de Man, Paul, ”The Concept of Irony”, *Aesthetic Ideology*. Ed. Andrzej Warminski (Minneapolis, London, 1996)

Deleuze [1968] 1994: Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, orig. titel *Différence et Répétition* [1968] transl. Paul Patton (London, 1994)

den Dulk 2012: den Dulk, Allard, ”Beyond Endless ’Aesthetic’ Irony: A Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallaces Infinite Jest”, *Studies in the Novel*, Vol. 44, No. 3, *David Foster Wallace: Part 1* (fall 2012), s. 325–345

Dischner och Faber [1979] 2003: Dischner, Gisela, Richard Faber, *Romantische Utopie - utopische Romantik*, 2:a uppl (Frankfurt am Main, 2003)

Dixelius 2000: Dixelius, Olof, *Linnétraditionen i svensk litteratur. En kritisk översikt* (Stockholm, 2000)

Doniger O’Flaherty 1980: Doniger O 'Flaherty, Wendy, *Women, androgynes, and other mythical beasts* (Chicago, 1980)

Edenborg 1999: Edenborg, Carl-Michael, ”Efterskrift”, i Ludwig Tieck, *Mästerkatten eller Katten i Stöflor. Käringsaga i tre Akter med Entreakt, Prolog och Epilog. Af Peter Leberecht. Försvenskad af Olof Mollbergsson, Stor-CeremonieMästare i Sällskapet för det Löjliga m. m.*, övers. Claes Livijn [1812], red. Carl-Michael Edenborg (Lund, 1999)

Edström 1969: Edström, Vivi, ”Atterboms Minnes-runor. Versionsjämförelse och forskningsdebatt”, *Samlaren*, 1969, s. 129–175
Edström 1992: Edström, Vivi, *Astrid Lindgren – Vildtoring och lägereld* (Stockholm, 1992)
Elegant-tidning 1810a: *Elegant-tidningen* (Uppsala, 1810), nr. 7
Elegant-tidning 1810b: *Elegant-tidningen* (Uppsala, 1810), nr. 12
Elleström 2002: Elleström, Lars, *Divine Madness: On interpreting Literature* (London, 2002)
Elleström 2005: Elleström, Lars, *En ironisk historia. Från Lenngren till Lugn* (Stockholm, 2005)
Ellison 1990: Ellison, Julie, *Delicate subjects: Romanticism, Gender, and the Ethics of understanding* (Ithaca, N.Y., 1990)
Ellison 2001: Ellison, David, *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature: From the Sublime to the Uncanny* (Cambridge, 2001)
Engdahl 1986: Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, Diss. (Stockholm, 1986)
Engdahl 1988: Engdahl, Horace, ”Anteckningar om fragment”, *KRIS* (1988), nr 36–37, s. 14–25
Engdahl 1989: Engdahl, Horace, ”Atterboms akustik”, *Sinnenas rike*, red. Göran Bergengren (Stockholm, 1989) s. 87–100
Engdahl 2002: Engdahl, Horace, ”Inledning”. Atterbom, P.D.A., *Minnen från Tyskland och Italien*, I-II, red. Bengt Lewan, inledn, Horace Engdahl (Stockholm, 2002)
Engström, red.1956: Engström, Gösta, *En mycket angenäm historia om Blå Fågel*… [faksimil av 1 utg. Stockholm, 1774]. Nyutgåva med inledning och ordförklaringar av Gösta Engström (Göteborg, 1956)
Eriksson 1962: Eriksson, Gunnar, *Elias Fries och den romantiska biologin* Diss. (Uppsala, 1962)
Faflak 2008: Faflak, Joel, *Romantic Psychoanalysis: The Burden of the Mystery* (Albany, NY, 2008)
Faxneld 2014: Faxneld, Per, *Satanic feminism: Lucifer as the liberator of woman in nineteenth-century culture*, Diss. (Stockholm, 2014)
Fehrman 1956: Fehrman, Carl, *Ruinernas romantik: En litteraturhistorisk studie* (Stockholm, 1956)
Felski 1995: Felski, Rita, *The Gender of Modernity* (Cambridge, 1995)
Ffychte 2012: Ffychte, Matt, *The Foundation of the Unconscious. Schelling, Freud and the Birth of the Modern Psyche* (Cambridge, 2012)
Fichte [1793–1795] [1926] 1987: Fichte, Johann Gottlieb, *Första inledningen till Vetenskapsläran*, orig. titel *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*, övers. och förord Olof Rabenius [1926] nytryck (Göteborg, 1987)
Fichte [1793–1795] 1965: Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* [1793 - 1795], i *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, band I, 2, *Werke 1793-1795*, hrsg. Reinhard Lauth et al (Stuttgart, Bad Cannstatt 1964)

Fincher 2007: Fincher, Max, *Queering Gothic in the Romantic Age: The Penetrating Eye* (Houndsmill, Basingstoke, Hampshire & New York, 2007)
Finlay 1988: Finlay, Marike, *The romantic irony of semiotics: Friedrich Schlegel and the crisis of representation* (Berlin, 1988)
Fischer 1998: Fischer, Otto, *Tecknets tragedi. Symbol och allegori i P.D.A. Atterboms sagospel* Lycksalighetens ö, Diss. (Uppsala, 1998)
Fischer 2001: Fischer, Otto, ”The Voice of the Mother: On Reading, Writing and Femininity in Romantic Poetics and in the Poetry of P.D.A. Atterbom”, *Romanticism in Theory*, ed. Lis Møller & Marie-Louise Svane (Aarhus, 2001), s. 73–82
Fjelkestam 2010: Fjelkestam, Kristina, *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner* (Göteborg, 2010)
Folkmarson Käll 2011: Folkmarson Käll, Lisa, ”Reclaimad röst – Ekos eget eko”, *G(l)ömda historier. Klassiska normer och antik kritik*, red. Dimitrios Iordanoglou & Johannes Siapkas (Uppsala, 2011), s. 217–243
Foster Wallace 1993: Foster Wallace, David, “ E unibus pluram: Television and US Fiction”, *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer, 1993), hämtad: 2012-04-14, http://jsomers.net/DFW_TV.pdf.
Franzén 1995: Franzén, Carin, *Att översätta känslan. En studie i Julia Kristevas psykoanalytiska poetik*, Diss. (Stockholm & Stehag, 1995)
Frank [1972] 1990: Frank, Manfred, *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Diss. München [1972] (Paderborn 1990)
Frank 1982: Frank, Manfred, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie* (Frankfurt am Main, 1982)
Frank 1989: Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Frankfurt am Main, 1989)
Freud [1900] 2002: Freud, Sigmund, ”Drömtydning”, orig. titel ”Die Traumdeutung”, sv. övers. John Landquist, Mia Engvén, i *Samlade skrifter av Sigmund Freud*, band II, *Drömtydning*, red. András Pöstényi (Stockholm, 2002)
Freud [1905] 1995: Freud, Sigmund, *Vitsen och dess förhållande till det omedvetna*, orig.titel *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* [1905], övers. Eva Backelin, förord: Per Magnus Johansson (Göteborg, 1995)
Freud [1917] 1997: Freud, Sigmund, ”Sorg och melankoli”, orig. titel ”Trauer und Melancholie” [1917], övers. Bengt Warren, *Divan* 1997:1 (Stockholm, 1997), s. 4–17
Freud [1919] 2007: Freud, Sigmund, ”Det Kusliga”, orig.titel *Das Unheimliche* [1919] övers. Ingrid Wikén Bonde, i *Samlade skrifter av Sigmund Freud*, band XI, *Konst och litteratur*, red. Clarence Crafoord (Stockholm, 2007)
Friedrichsmeyer 1983: Friedrichsmeyer, Sara, *The androgyne in early German romanticism: Friedrich Schlegel, Novalis and the metaphysics of love* (Bern, 1983)

Frunck 1889: Frunck, Gudmund, *Bidrag till kännedom om Nya Skolans förberedelser och första utveckling till år 1811*, (Stockholm, 1889)
Frykenstedt 1949: Frykenstedt, Holger, *Atterboms kunskapsuppfattning: Dess betydelse för hans livs- och världsåskådning och dess sammanhang med den transcendentala idealismen* (Lund, 1949)
Frykenstedt 1951: Frykenstedt, Holger, *Atterboms sagospel Lycksalighetens ö, en poesiens historia och en tragedi över fantasien. I belysning av romantikens litteraturhistoria, filosofi, estetik och mytologi*, Diss. Stockholm (Lund, 1951)
Frykenstedt 1951–1952: Frykenstedt, Holger, *Atterboms livs- och världsåskådning i belysning av den transcendentala idealismen*, I-II (Lund, 1951–1952)
Frykenstedt 1967: Frykenstedt, Holger, ”Atterbom och nyromantiken”, *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, III, red. Eugène Napoleon Tigerstedt, andra bearb. uppl. (Stockholm, 1967) s. 59 - 144
Fryxell 1860–1862: Fryxell, Anders, *Bidrag till Sveriges litteraturhistoria* (Stockholm, 1860–1862)
Furst 1984: Furst, Lilian R., *Fictions of romantic irony. Jane Austen, Flaubert, Byron, Jean Paul, Diderot, Sterne* (Cambridge, Mass., 1984)
Fyhr 2003: Fyhr, Mattias, *De mörka labyrinterna: gotiken i litteratur, film, musik och rollspel*, Diss. Stockholm (Lund, 2003)
Garber 1988a: Garber, Frederick, ”Editor’s Preface”, *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber (Budapest, 1988)
Garber 1988b: Garber, Frederick, *Self, Text, and Romantic Irony: The Example of Byron* (Princeton, N.J., 1988)
Gilbert och Gubar [1979] 2000: Gilbert, Sandra M, Susan Gubar, *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imagination* [1979], Ed. (New Haven, 2000)
Glicksberg 1969: Glicksberg, Charles I., *The ironic vision in modern literature* (The Hague, 1969)
Goethe [1808] 2000: Goethe, Johann Wolfgang, *Faust – Der Tragödie erster Teil* [1808] (Stuttgart, 2000)
Gold 1990: Gold, Helmut, *Erkenntnisse unter Tage. Bergbaumotive in der Literatur der Romantik* (Opladen, 1990)
Griffin 1994: Griffin, Dustin, *Satire. A Critical Reintroduction* (Lexington, Kentucky, 1994)
Grunnet 1993: Grunnet, Sanne Elisa, *Friedrich Schlegels Bevidsthedsteori* (København, 1993)
Guentner 1993: Guentner, Wendelin A., ”British Aesthetic Discourse, 1780–1830: The Sketch, the Non Finito, and the Imagination”, *Art Journal*, Vol. 52, No. 2, 1993, s. 40–47
Gurewitch 2002: Gurewitch, Morton, *The Comedy of Romantic Irony* (Lanham, New York, Oxford, 2002)
Gustafsson 1986: Gustafsson, Lars, *Estetik i förvandling: Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P. D. A. Atterbom till B. E. Malmström* (Uppsala, 1986)
Haag 1995: Haag, Ingemar, ”Almqvists leende arabesker”, *Aiolos*, 1995:1, s. 84–114

Haag 1998: Haag, Ingemar, *Det groteska: kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism* (Stockholm, 1998)
Haggarty 2006: Haggarty, George E., *Queer Gothic* (Urbana & Chicago, 2006)
Hallgren 1988: Hallgren, Stig, *Jean Paul och Sverige: en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800–1840* (Göteborg, 1988)
Handwerk 1985: Handwerk, Gary J., *Irony and Ethics in Narrative: From Schlegel to Lacan* (New Haven, Connecticut, 1985)
Heilmeyer 2001: Heilmeyer, Marina, *The Language of Flowers: Symbols and Myths* (München, London, New York, 2001)
Hellquist 1980: Hellquist, Elof, *Svensk etymologisk ordbok*, band 2, 3:e uppl (Malmö, 1980)
Hellsten-Wallin och Wallin 1957: Hellsten-Wallin, Elisabeth och Isak Wallin, *Den unge Atterbom och romantiken. Från Urania och Fågel Blå till Pilgrimshälsning* (Stockholm, 1957)
Henning 2015: Henning, Peter, *Minne, jag, 1800: Litterär självframställning hos Atterbom, Geijer, Widerberg och Heidenstam*, Diss. Lund (Göteborg, 2015)
Henrikson 2004: Henrikson, Paula, *Dramatikern Stagnelius*, Diss. Uppsala (Stockholm & Stehag, 2004)
Henrikson 2010: Henrikson, Paula, "'En gigantisk Journal' – om utgivningen av Phosphoros", i *Phosphoros*. *Månadsskrift*, faksimilutgåva av Svenska Vitterhetssamfundet i samarbete med Svenska Litteratursällskapet (Stockholm, 2010), s. vii–lii
Henrikson 2015: Henrikson, Paula, "Verk som process", *Kladd, utkast, avskrift. Studier av litterära tillkomstprocesser* Red. Paula Henriksson, Jon Viklund. (Uppsala, 2015), s. 7–20
Hermansson 2003: Hermansson, Gunilla, *At fortaelle verden. En studie i C.J.L. Almqvists* Törnrosens bok (København, 2003)
Hermansson 2010: Hermansson, Gunilla, *Lyksalighedens Øer. Møder mellem poesi, religion og erotik i dansk og svensk romantik* (Göteborg, 2010)
Hetzel 2012: Hetzel, Aurélia, *La Reine de Saba. Des traditions au mythe littéraire* (Paris, 2012)
Hjelmqvist 1926: Hjelmqvist, Bengt, "Uppslaget till Atterboms Narcissen", *Festskrift tillägnad T. Hjelmqvist* (Stockholm, 1926), s. 75–87
Hoeveler 1990: Hoeveler, Diane, *Romantic androgyny: the women within* (University Park, Pennsylvania, 1990)
Holmquist 2000: Holmquist, Ingrid, *Salongens värld. Om text och kön i romantikens salongskultur* (Eslöv, 2000)
Holmqvist 2017: Holmqvist, Sam, *Transformationer: 1800-talets svenska translitteratur genom Lasse-Maja, C. J. L. Almqvist och Aurora Ljungstedt* (Göteborg & Stockholm, 2017)
Häggqvist 1933: Häggqvist, Arne, *Atterboms första 'Blommor'. Historiskt stilistiska synpunkter* (Uppsala, 1933)

Hörisch 1979: Hörisch, Jochen, ”Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts”, *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos: Konstruktion der Moderne*, hrsg. Burkhardt Lindner & W. Martin Lüdke (Frankfurt a. M., 1979)

Hurwitz [1980] 2009: Hurwitz, Siegmund, *Lilith – The First Eve. Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*, orig. titel *Lilith – die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen* [1980], transl. Gela Jacobson, 3rd ed. (Einsiedeln, Switzerland, 2009)

Hutcheon 1980: Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Waterloo, Ontario, 1980)

Hutcheon 1988: Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (New York, 1988)

Hutcheon 1989: Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism* (London, 1989)

Hutcheon 1994: Hutcheon, Linda, *Ironys edge: The theory and politics of irony* (London, 1994)

Hyde 1998: Hyde, Lewis, *Trickster makes this world* (New York, 1998)

Immerwahr 1951: Immerwahr, Raymond, ”The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel’s Poetic Irony”, *German Review* 26, 1951, s. 173–191

Immerwahr 1953: Immerwahr, Raymond, *The Esthetic Intent of Tiecks Fantastic Comedy* (Saint Louis, 1953)

Irigaray [1977] 1985: Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, orig. titel *Ce Sexe qui n’ en est pas un* [1977], transl. Catherine Porter (Ithaca, New York, 1985)

Jansson 1996: Jansson, Bo, *Postmodernism och metafiktion i Norden* (Uppsala, 1996)

Jansson 2009: Jansson, Bo, *Fet-Mats. Den förstenade gruvdrängen i sakprosa och som inspirationskälla till dikt och konst från 1700-talet till idag* (Hedemora, 2009)

Japp 1983: Japp, Uwe, *Theorie der Ironie* (Frankfurt am Main, 1983)

Johannisson 2015: Johannisson, Karin, *Den sårade divan om psykets estetik (och om Agnes von K, Sigrid H och Nelly S)* (Stockholm, 2015)

Johanson 1953: Johanson, Klara, *Brev ,* red. N.Afzelius (Stockholm, 1953)

Johansson 2015: Johansson, Anders, *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik* (Göteborg, 2015)

Johansson 2017: Johansson, Niclas, *The Narcissus Theme from* Fin de Siècle *to Psychoanalysis: Crisis of the Modern Self*, Diss. Uppsala (Frankfurt am Main, 2017)

Johnson 1979: Johnson, Bengt-Emil, P.D.A. Atterbom *”Och är ej dikten den egentliga naturen?”: dikter i urval och med förord av B-E Johnson. I FIB:s lyrikklubbs lilla serie 1979.*

Jones 2000: Jones, Steven Edward, *Satire and Romanticism* (New York, 2000)

Josefsson 2002: Josefsson, Urban, *Det romantiska tidehvarfvet. De svenska romantikernas medeltidsuppfattning*, Diss. (Uppsala, 2002)

Jönsson 2006: Jönsson, Maria, *Som en byracka. Självbiografi, estetik och politik i Agneta Klingspors författarskap*, Diss. (Umeå, 2006).
Kahle [1993] 1995: Kahle, Sigrid, ”Förord”, i Edward Said, *Orientalism* [1978], övers. Hans O Sjöström (Stockholm, 1995)
Keats [1819] 1994: Keats, John, ”Ode to a Grecian Urn” [1819], *Romanticism. An Anthology*, ed. Duncan Wu (Oxford & Cambridge, 1994), s. 1058
Kierkegaard [1841] 1994: Kierkegaard, Søren, *Om Begrebet Ironi* [1841], *Samlede Værker*, band 1, orig. udg. A. B. Drachmann, J. L. Heiberg, H. O. Lange [1901–1906], 5. udg. gennemset og ajourført af Peter P Rohde (Köpenhamn, 1994)
King 2003: King, Amy Mae, *Bloom: the botanical vernacular in the English novel* (Oxford, New York, 2003)
Kittler 1977: Kittler, Friedrich, *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik* (Frankfurt am Main, 1977)
Kittler [1985] 2012: Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900*, orig. titel *Aufschreibesysteme 1800/1900*, övers. Tommy Andersson, med förord av Tommy Andersson, Otto Fischer& Thomas Götselius (Göteborg, 2012)
Kluckhohn 1960: Kluckhohn, Paul, ”Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und Dichtung”, i *Novalis Schriften*, band 1, *Das Dichterische Werk* (Stuttgart, 1960), s. 79–97
Knox 1989: Knox, Dilwyn, *Ironia: Medieval and Renaissance ideas on irony* (Leiden, 1989)
Koepke 1996: Koepke, Wulf, ”’Varför skrattar vi ändå?’ Om humorn och det sublima hos Jean Paul”, *Res publica*, nr 34, (1996), s. 79–97
Kofman [1984] 1985: Kofman, Sarah, *Schreiben wie eine Katze*, orig. *Autobiografiures* [1984] übersetzt von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt, hrsg. Peter Engelmann (Wien, 1985)
Kreuzer 2001: Kreuzer, Helmut, ”Nachwort”, *Der Gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* [1797] , hrsg. Helmut Kreuzer (Stuttgart, 2001)
Kristeva 1974: Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique: l’avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris, 1974)
Kristeva 1990: Kristeva, Julia, *Stabat mater och andra texter*, övers. Ann Runnqvist-Vinde, i urval av Ebba Witt-Brattström (Stockholm, 1990)
Kristeva [1980] 1992: Kristeva, Julia, *Fasans makt. En essä om abjektionen*, orig. titel, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* [1980], övers. Anna Forssberg, Agneta Rehal (Göteborg, 1992)
Kristeva [1983] 1987: Kristeva, Julia, *Tales of Love*, orig. titel *Histoires d’amour* [1983], transl. Leon S. Roudiez (New York, 1987)
Kristeva 1986: Kristeva, Julia, *The Kristeva reader*, Ed. Toril Moi (New York, 1986)
Kulling 1931: Kulling, Jacob, *Atterboms ’Svenska siare och skalder’: en undersökning av hans litteraturhistoriska forskning*, Diss. (Stockholm, 1931)

Källström 2000: Källström, Staffan, *Framtidens katedral: medeltidsdröm och utopisk modernism* (Stockholm, 2000)

Lacan [1949, 1966] 1996: Lacan, Jacques, *Spegelstadiet*[1949] *och andra skrifter*, *Écrits. Éditions du Seuil* [1966], övers. och urval av Iréne Matthis (Stockholm, 1996)

Lacoue-Labarthe och Nancy [1978] 1988: Lacoue-Labarthe, Philippe & Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, orig. *L'absolu littéraire* [1978], transl. Philip Barnard and Cheryl Lester, (Albany, State of New York, 1988)

Lada-Richards 1999: Lada-Richards, Ismene, *Initiating Dionysus. Ritual and theatre in Aristophanes' Frogs* (Oxford, 1999)

Lagerroth 1973: Lagerroth, Ulla-Britta, "Almqvist och scenkonsten", i *Perspektiv på Almqvist. Dokument och studier*, red. Ulla-BrittaLagerroth& Bertil Romberg (Stockholm, 1973), s. 217–298.

Lagerroth 1989: Lagerroth, Ulla-Britta, "Atterboms *Lycksalighetens ö.* En teatraliserad romantisk text", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1989:2 -3, s. 2–24

Lagerroth 2000: Lagerroth, Ulla-Britta, "Melodramteatern som kod", *Aiolos* 2000:14-15, *Slöja och spegel – romantikens former*, s. 53 - 78

Landgraf 1952: Landgraf, Ilse-Mari, *Über die einheit im Zyklus* BLOMMORNA *in 'Poetische Kalender 1812'. Versuch einer stilistitischen Interpretation*, Diss. (Göttingen, 1952)

Lang 1988: Lang, Candace D., *Irony/humor: critical paradigms* (Baltimore, 1988)

Langen 1940: Langen, August, "Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung", *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1940: 28 , s. 269–280

Lee 2004: Lee, Yoon Sun, *Nationalism and Irony* (New York, Oxford, 2004)

Leffler 1989: Leffler, Yvonne, "Kvinnliga författare och romantiken", *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1989: 2/3, s. 38–44

Leffler 1991: Leffler, Yvonne, *I skräckens lustgård: Skräckromantik i svenska 1800-talsromaner*, Diss. (Göteborg, 1991)

Leiby 2002: Leiby, David, "The Jaws of the Intellect Grip the Flesh of Occurrence: Order in Time Travel", *Worlds Enough and Time: Explorations of Time in Science Fiction and Fantasy*, Ed. Gary Westfahl, George Edgar Slugger, David Leiby (Westport, Connecticut, 2002), s. 37–48.

Lewan 1966: Lewan, Bengt, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*, Diss. Lund (Stockholm, 1966)

Levinson 1986: Levinson, Marjorie, *The Romantic Fragment Poem* (Chapel Hill, N. C., 1986)

Lidbeck 1808: Lidbeck, Anders, *Anmärkningar hörande till läran om det löjliga* (Lund, 1808)

Lilja 1991: Lilja, Eva, *Den dubbla tungan: en studie i Sonja Åkessons poesi* (Göteborg, 1991)

Lindén 1999: Lindén,Claudia,”EllenKey och moderlighetens metaforer”, *Litteratur och verklighetsförståelse*, red. Anders Pettersson et al (Umeå, 1999), s. 149–159

Lindén 2012: Lindén, Claudia, ”Ur led är feminismens tid: om tidsmetaforer, otidsenlighet och gengångare i feministisk historieskrivning”, *Tidskrift för genusvetenskap* 2012:3, s. 5–25

Lindén, kommande: Lindén, Claudia, "Perversion som politik i Stagnelius Riddartornet", under arbete.

Lippitt 2005: Lippitt, John, ”Is a Sense of Humour a Virtue?”, *The Monist*, *Humor* , Vol. 88, 2005:1, s. 72–92

Littberger Caisou-Rousseau 2012: Littberger Caisou-Rousseau, Inger, *Över alla gränser: Manlighet och kristen (o)tro hos Almqvist, Strindberg och Lagerlöf* (Göteborg, Stockholm, 2012)

Ljunggren 1867: Ljunggren, Gustaf, ”Det nyromantiska i Sagospelet Lycksalighetens Ö”, *Lunds universitets årsskrift*, IV, 1867 (Lund, 1867–1868)

Ljunggren 1895: Ljunggren, Gustaf, *Svenska vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*, del 4 1890 (Lund, 1873–1895)

Lokke 2005: Lokke, Kari, ”The Romantic Fairy Tale”, *A Companion to European Romanticism*, ed. Michael Ferber (Oxford, 2005), s. 138–156

Lowenthal 1989: Lowenthal, David, ”Nostalgia tells it like it wasn’t”, *The Imagined Past. History and Nostalgia*, Ed. Malcolm Chase& Christopher Shaw (Manchester, 1989), s. 18–32

Lundstedt 1986: Lundstedt, Göran, *Don Quijote och skuggan* (Stockholm, 1986)

Lysell 1982: Lysell, Roland, ”Atterboms *Lycksalighetens ö*”, *KRIS* 1982:23/24, s. 28–36

Lysell 1983: Lysell, Roland, ”Per Daniel Amadeus Atterbom. Den bottenlösa avgrunden och den konstruerande blicken”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1983: 3, s. 194–215

Lysell 1993: Lysell, Roland, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (Stockholm, 1993)

Lysell 1997: Lysell, Roland, ”P. D. A. Atterboms poetik i *Grundbegreppen af Ästhetik och Vitterhet*”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1997: 3–4, s. 157–179

Lysell 2008: Lysell, Roland, ”Linjer i svensk romantik”, *Ett möte. Svensk och dansk litterär romantik i ny dialog*, red. Gunilla Hermansson& Mads Nygaard Folkmann (Göteborg, 2008) s. 194–216

Löwy [1988] 1992: Löwy Michael, *Förlossning och utopi*, orig. titel *Rédemption et utopie* [1988] sv. övers. Gustaf Gimdal (Göteborg, 1992)

Löwy och Sayre 1995: Löwy, Michael & Sayre, Robert, ”Romanticism as a feminist vision: the quest of Christa Wolf”, *New German critique*, 1995, nr. 64, s. 105–134

Löwy och Sayre 2001: Löwy, Michael & Sayre, Robert, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, transl. Catherine Porter (Durham/London, 2001)

Malmberg 2005: Malmberg, Carl-Johan, *Sår: i myt, kult, bild och dikt* (Stockholm, 2005)

Malmström 1868: Malmström, Bernhard Elis, *Grunddragen af svenska vitterhetens historia*, del IV (Örebro, 1868)
Martis 2005: Martis, John, *Philippe Lacoue-Labarthe. Representation and the Loss of the Subject* (New York, 2005)
Marx [1867] 1970: Marx, Karl, *Kapitalet: kritik av den politiska ekonomin*, Bok 1, *Kapitalets produktionsprocess*, orig. titel *Das Kapital* [1867], sv. övers. Ivan Bohman, 2 uppl. (Lund, 1970)
Mathäs 2008: Mathäs, Alexander, *Narcissism and Paranoia in the Age of Goethe* (Newark, 2008)
Mellor 1980: Anne K., *English Romantic Irony* (Cambridge, Mass., 1980)
Mellor 1993: Mellor, Anne K., *Romanticism and Gender* (New York & London, 1993)
Menke 2003: Menke, Christoph, Artikel ”Subjektivität”, *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd 5, *Postmoderne bis Synästhesie*, hrsg. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Stuttgart, Weimar 2003) s. 734–786
Menninghaus 1987: Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* (Frankfurt am Main, 1987)
Miocevic 2007: Miocevic, Ljubica, ”Dynamiska tecken i Clas Livijns Spader Dame”, *Samlaren*, 2006 (Uppsala 2007) s. 85–155
Molin 1924: Molin, Nils, ”Atterbom och Shakespeare. Några anteckningar”, *Studier tillägnade Otto Sylwan på sextioårsdagen den 22 augusti 1924* (Göteborg, 1924)
Muecke 1970: Muecke, Douglas C, *Irony* (London, 1970)
Munck 2004: Munck, Kerstin, *Att föda text: en studie i Hélène Cixous författarskap* (Stockholm, 2004)
Mähl 1965: Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussentzungen* (Heidelberg, 1965)
Mälhammar 2009: Mälhammar, Åsa, *En svensk harlekinad. Narren som litterärt motiv hos Carl Jonas Love Almqvist, Hjalmar Bergman och Lars Forssell* Diss. Stockholm (Lund, 2009)
Møller Jensen och Hjordt-Vetlesen 1993: *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, band 2, *Fadershuset:1800-talet*, red. Inger-Lise Hjordt-Vetlesen, Elisabeth Møller Jensen (Höganäs 1993)
Nathan 1982: Nathan, Daniel O., “Irony and the artist's intentions”, *British Journal of Aesthetics* (1982), vol. 22, s. 245–256
Neumann [1953] 1994: Neumann, Erich, *The fear of the feminine and other essays on feminine psychology*, orig.titel *Zur Psychologie des Weiblichen* [1953], transl. Esther Doughty (Princeton, 1994)
Neumann [1954] 1959: Neumann, Erich, *Art and the Creative Unconscious: four essays*, orig. titel *Kunst und schöpferisches Unbewusstes* [1954] transl. Ralph Manheim (New York, 1959)

Newman 1997: Newman, Gail M., *Locating the Romantic Subject. Novalis with Winnicott* (Detroit, 1997)
Newmark 2012: Newmark, Kevin, *Irony on occasion: from Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man* (New York, 2012)
Nietzsche [1872] 2000: Nietzsche, Friedrich,"Tragedins födelse", orig.titel "Die Geburt der Tragödie", *Samlade skrifter*, band 1, övers. Martin Tegen och Joachim Retzlaff, noter och efterord Hans Ruin (Eslöv, 2000)
Nietzsche [1874] 1998: Nietzsche, Friedrich, "Om historiens nytta och skada. En otidsenlig betraktelse", orig. titel "Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben" [1874], sv. övers. och inledn. Alf W Johansson (Stockholm, 1998)
Nilsson [1916] 1964: Nilsson, Albert, *Svensk romantik. Den platonska strömningen* [1916] ny utg. (Lund, 1964)
Nilsson 2004: Nilsson, Christian, "Jessica Benjamin – intersubjektivitet och feminism", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, 2004, nr. 1, s. 80–89
Novalis 1965: Novalis [Hardenberg, Friedrich], *Schriften, die Werke Friedrich von Hardenbergs*, band 2, *Das philosophische Werk*, I, hrsg. Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz, Paul Kluckhohn, Richard Samuel (Stuttgart, 1965)
Novalis 1990: Novalis [Hardenberg, Friedrich], *Fragment*, övers. Daniel Birnbaum och Anders Olsson (Lund, 1990)
Ohmer 2011: Ohmer, Anja, *Ludwig Tieck: Romantische Ironie und absolute Kunst* (Essen, 2011)
Oliver 1993: Oliver, Kelly, *Reading Kristeva: unraveling the double-bind* (Bloomington, Indiana, 1993)
Olsson 1990: Olsson, Anders, "Novalis och övergången", i Novalis, *Fragment*, övers. Daniel Birnbaum, Anders Olsson (Lund, 1990), s. 159–183
Olsson 2000: Olsson, Anders, *Läsningar av Intet* (Stockholm, 2000)
Olsson 2006: Olsson, Anders, *Skillnadens konst* (Stockholm, 2006)
Olsson 2013: Olsson, Anders, *Vad är en suck? En essä om Erik Johan Stagnelius* (Stockholm, 2013)
Olsson 1927: Olsson Henry, *C. J. L. Almqvist före* Törnrosens bok (Stockholm, 1927)
Ovidius 1969: Ovidius Naso, Publius, "Sagan om Narcissus och Echo", *Metamorfoser. Förvandlingar*, sv. övers. Harry Armini, band I: Inledning, böckerna 1–8 (Malmö, 1969), s. 95–101
Pagrot 1961: Pagrot, Lennart, *Den klassiska verssatirens teori. Debatten kring genren från Horatius t. o. m. 1700-talet*, Diss. (Stockholm, 1961)
Pagrot 1962: Pagrot, Lennart, "Almqvist och den romantiska ironin",*Samlaren* (1962), s. 135–175
Palmblad 1813: Palmblad, Vilhelm Fredrik, "Narcissus", *Poetisk Kalender* 1814 (Uppsala, 1813), s. 51–56
Paludan 1900: Paludan, J., "*Lyksalighedens ö*. Atterbom og Paludan Müller. En sammenlignende litteraturstudie", *Nordisk Tidskrift för Vetenskap, Konst och Industri* (Stockholm, 1900), s. 173–205

Pascoe 1997: Pascoe, Judith, *Romantic Theatricality. Gender, Poetry, Spectatorship* (Ithaca & London, 1997)
Paul [1804] 1935: Paul, Jean, *Jean Pauls Sämtliche Werke*. Abt. 1, band 11, *Vorschule der Ästhetik* [1804] (Weimar, 1935)
Paul [1804] 1996: Paul, Jean, ”Utdrag ur Vorschule der Ästhetik”, övers. av Ingrid Windisch, *Res publica*, nr 34, *Tema: Jean Paul* (Eslöv, 1996), s. 37–76
Perkins, David, *Romanticism and animal rights* (New York, 2003)
Persson 1998: Persson, Anders, *Försonarn vid sitt bröst, en stjernkrönt Qvinna: jungfru- och moderstematiken hos C. J. L. Almqvist och P. D. A. Atterbom*, Diss. Umeå (Skellefteå, 1998)
Persson 2003: Persson, Eivor,*C. J. L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, Diss. (Lund, 2003)
Pirholt 2012: Pirholt, Mattias, *Metamimesis: imitation in Goethe's* Wilhelm Meisters Lehrjahre *and early German romanticism* (Rochester, N.Y, 2012)
Plaskow 1999: Plaskow, Judith, ”Lilith Revisited”, *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*, ed. Kristen E. Kvam, Linda S. Schearing, Valarie H. Ziegler (Bloomington, In, 1999)
Plaskow och Berman 2005: Plaskow, Judith & Berman, Donna, *The coming of Lilith: essays on feminism, Judaism, and sexual ethics, 1972-2003* (Boston, 2005)
Platon 2001: Platon, *Ion*, *Skrifter*, Bok 2, *Menon, Protagoras, Lysis, Charmides, Ion, Menexenos, Euthydemos, Faidros, Kratylos*, övers. Jan Stolpe (Stockholm, 2001)
Plotinus 1984: Plotinus, *Ennead*s IV, 1–9, ed. Arthur Hilary Armstrong (Cambridge, Massachusetts, 1984)
Poulet [1961] 1985: Poulet, Georges, *Metamorphosen des Kreises in Dichtung*, orig. titel, *Les métamorphoses du cercle* [1961], övers. Béatrice und Peter Grotzer, (Frankfurt am Main, Berlin, Wien, 1985)
Quendler 2001: Quendler, Christian, *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction* (Frankfurt am Main, 2001)
Quintilianus 1943: Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes*, english version by E. Butler (Cambridge, Mass., 1943)
Qvarnström 1968: Qvarnström, Gunnar, ”Den demoniska drottningen. *Lycksalighetens ö* och den romantiska psykologin”, *Svensk Litteraturtidskrift*, red. Karl-Åke Kärnell (1968), 31:a årg, nr. 1, s. 17–27
Rabenius [1926] 1987: Rabenius, Olof, ”Förord”, i Fichte, Johann Gottlieb, *Första inledningen till Vetenskapsläran*, orig. titel *Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre*, sv. övers. och förord Olof Rabenius [1926] nytryck (Göteborg, 1987)
Radford Ruether 1974: Radford Ruether, Rosemary, ”Preface”, *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian traditions*, ed. Rosemary Radford Ruether (New York, 1974), s. 9–13
Rado 2000: Rado, Lisa, *The Modern Androgyne Imagination. A Failed Sublime* (Charlottesville, Virginia, London, 2000)

Rajan 1985: Rajan, Balachandra, *The Form of the Unfinished. English Poetics from Spenser to Pound* (Princeton, New Jersey, 1985)
Rauber 1969: Rauber, D. F., ”The Fragment as Romantic Form”, *Modern Language Quarterly* 1969:30, s. 212–221
Reece 2002: Reece, Gregory L., *Irony and Religious Belief* (Tübingen, 2002)
Rehal-Johansson 2006: Rehal-Johansson, Agneta, *Den lömska barnboksförfattaren. Tove Jansson och muminverkets metamorfoser* (Göteborg, 2006)
Reid 2014: Reid, Jeffrey, *The Anti-Romantic. Hegel Against Ironic Romanticism* (London, 2014)
Retsö 2002: Retsö, Jan, ”Legendernas drottning. Berättelsen om drottningen av Saba och dess ursprung”, *Svensk Religionshistorisk årsskrift* (2002), vol. 11, s. 135–157
Richardson och Hofkosh 1996: Richardson, Alan, Sonia Hofkosh, “Introduction”, *Romanticism, Race, and Imperial Culture, 1780–1834*, Ed. Alan Richardson , Sonia Hofkosh (Bloomington, Indiana, 1996)
Romberg 1984: Romberg, Bertil, ”Recension av Blackwell, Marilyn Johns, *C. J. L. Almqvist and Romantic Irony*”, *Samlaren*, vol. 105, 1984, s. 141–144
Romberg 2000: Romberg, Bertil, ”Inledning”, i C. J. L. Almqvist, *Skrifter. Amorina eller Historien om de Fyra*, inledning och kommentarer av Bertil Romberg (Hedemora, 2000)
Rorty [1989] 1997: Rorty, Richard, *Kontingens, ironi, solidaritet*, orig. titel *Contingency, irony, solidarity* [1989], övers. Joachim Retzlaff (Lund, 1997)
Rosenberg 2002: Rosenberg, Hilding, *Lycksalighetens ö* [Ljudupptagning/CD] medverkande: Agneta Eichenholz, Patrik Forsman, Kristjan Järvi, Symfoniorkestern vid Norrlandsoperan, Norrlandsoperans kör, Norrlandsoperans barnkör (Stockholm, 2002)
Rosenberg 2009: Rosenberg, Tiina, *Bögarnas Zarah: diva, ikon, kult* (Stockholm, 2009)
Rothstein 1976: Rothstein, Eric, ”Ideal Presence’ and the ’Non finito’ in Eighteenth-Century Aesthetics”, *Eighteenth-Century Studies* 1976: 3, vol. 9, s. 307–332
Russo 1994: Russo, Mary, *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity* (London, New York, 1994)
Rydén 1989: Rydén, Mats, ”Atterbom och hembygdens natur”, *Sinnenas rike*, red. Göran Bergengren (Stockholm, 1989)
Rydén 2003: Rydén, Mats, *Botaniska strövtåg: svenska och engelska* (Uppsala, 2003)
Rösing 2009: Rösing, Lilian Munk, ”Hamlet er manden i mit liv”, *Den inre scenen: Psykoanalys & teater*, red. Barbro Sigfridsson (Stockholm, 2009) s. 65–76
Rösing 2014: Rösing, Lilian Munk, ”Witz, Lust und Aggression. Über literarischen Witz bei Freud, Schlegel und Shakespeare”, *Witty Art. Der Witz und seine Beziehung zu den Künsten*, hrsg. Regine Strätling, Erika Fischer-Lichte (Paderborn, 2014) s. 45–56
Said [1978] 1995: Said, Edward, *Orientalism* [1978], övers. Hans O. Sjöström (Stockholm, 1995)

Sander 2001: Sander, Ulrike-Christine, ”Die Dialektik nationaler Selbstidentifikation am Beispiel Per Daniel Amadeus Atterbom”, *Aneigung – Abgrenzung – Auflösung: zur Funktion von Literatur in den skandinavischen Identitätsdiskursen*, *Tagungsband*, hrsg. Wolfgang Behschnitt, serie: *Identitäten und Alteritäten*, nr. 8 (Würzburg, 2001), s. 53–67

Santesson 1917: Santesson, Carl, ”Mot Lycksalighetens ö”, *Samlaren* 1917, s. 1–69

Santesson 1920: Santesson, Carl, *Atterboms ungdomsdiktning* (Stockholm, 1920)

Santesson 1922: Santesson, Carl, ”Reseintrycken i ’Lycksalighetens ö” , *Dikt och Studie* (Uppsala, 1922)

Santesson 1929: Santesson, Carl, ”Historiskt verklighetsstoff i Atterboms Hyperboreiska republik”, *Samlaren* 1929, s. 74–110

Santesson 1932: Santesson, Carl, *Atterbomstudier* (Stockholm, 1932)

Santesson 1956: Santesson, Carl, *Mot Lycksalighetens ö. Atterbomstudier* (Stockholm, 1956)

Santner 2006: Santner, Eric, *On Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald.* (Chicago, London, 2006)

Santner 1990: Santner, Eric, *Stranded objects: Mourning, Memory and Film in postwar Germany* (Ithaca, 1990)

Schäfer 2006: Schäfer, Rainer, *Johann Gottlieb Fichtes ’Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre’ von 1794* (Darmstadt, 2006)

Schiller [1795] 2002: Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], hrsg. Klaus L. Berghahn (Stuttgart, 2002)

Schlegel [1798] 1967: Schlegel, Friedrich, ”Athenäum. Fragmente”, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band II, *Charakteristisken und Kritiken*, I [1796-1801], hrsg. Hans Eichner, Ernst Behler (München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967), s. 165–255

KFSA, I: Schlegel, Friedrich, ”Vom Ästhetischen Werte der griechischen Komödie” [1794], *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band II, *Studien des klassischen Altertums*, hrsg. Ernst Behler, (Paderborn, 1979), s. 19–33

KFSA, II: Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band II, *Charakteristisken und Kritiken*, I [1796-1801], hrsg. Hans Eichner, Ernst Behler (München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967)

KFSA, V: Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band V, *Dichtungen*, hrsg. Hans Eichner, Ernst Behler (München, Paderborn, Wien, Zürich, 1962)

KFSA, XII: Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band XII, *Philosophische Vorlesungen:* [1800 -1807], mit Einl. und Komment. von Jean-Jacques Anstett, hrsg. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett (Paderborn, 1964)

KFSA, XVIII: Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band XVIII–XIX, *Philosophische Lehrjahre 1796–1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828*, hrsg. Ernst Behler (Paderborn, 1963–1971)

KFSA, XIX: Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, band XVIII–XIX, *Philosophische Lehrjahre, 1796–1806, nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828*, hrsg. Ernst Behler (Paderborn, 1963–1971)

Schlegel [1799] 1957: Schlegel, Friedrich, *Lucinde. Romantisk berättelse*, orig. *Lucinde* [1799], inledning och övers. Erik & Ilse Gamby (Uppsala, 1957)

Schlegel [1800] 1992: Schlegel, Friedrich, ”Om oförståeligheten”, orig. ”Über die Unverständlichkeit”, övers. Horace Engdahl, *Obegripligheten* (Stockholm, 1992), s. 17 - 29

Schlutz 2011: Schlutz, Alexander, ”The Mirror of Laughter: Mediation, Self - Reflection and Healing in E. T. A. Hoffmann’s *Princess Brambilla*”, *European Romantic Review* 2011: vol. 22, nr. 3, s. 415–422

Seaton 1995: Seaton, Beverly, *The language of flowers: A history* (Charlottesville, 1995)

Shakespeare 2007: *A Midsummer Night's Dream*, Ed. Harold F. Brooks (London, 2007)

Segerbank 1993: Segerbank, Catharina, *Dödstanken i svensk romantik: Odödlighetstanke och uppståndelsetro hos tre svenska diktare: Per Daniel Amadeus Atterbom, Johan Olof Wallin, Erik Johan Stagnelius*, Diss. (Lund, 1993)

Sjöholm 1996: Sjöholm, Cecilia, *Föreställningar om det omedvetna: Stagnelius, Ekelöf och Norén*, Diss. (Stockholm, 1996)

Sjöholm 2000: Sjöholm, Cecilia: ”Finding a New Religion. Stagnelius *Bacchanterna*”, *Aiolos* 2000:14–15, s. 109–121

Soderquist 2007: Soderquist, Brian K., *The isolated self. Irony and Truth in Søren Kierkegaards On the concept of Irony* (Köpenhamn, 2007)

Solger [1815] 1970: Solger, K. F. W., *Erwin: Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst* [1815], Nachdruck der Ausgabe Berlin 1907, hrsg. von Wolfhart Henckmann (München, 1970)

Sperber och Wilson 1981: Sperber, Dan, Deirdre Wilson, ”Irony and the Use-Mention Distinction”, *Radical Pragmatics* (1981), s. 295–318. Hämtad från: http://www.ucl.ac.uk/ls/studypacks/Sperber-Ironyandtheuse.pdf. 2011-05-15

Spivak 1993: Spivak, Gayatri, ”Echo”, *New Literary History* 1993: vol. 24:1, s. 17–43

Staberg 2002: Staberg, Jakob, *Att skapa en ny man. C. J. L. Almqvist och Manna-Samfund 1816–1824*, Diss. (Stockholm, 2002)

Stanford Friedman 1989: Stanford Friedman, Susan, ”Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse”, *Speaking of Gender*, Ed. Elaine Showalter (New York, London), s. 73–100

Starobinski 1966: Starobinski, Jean, ”Ironie et mélancolie (I): Le theater de Carlo Gozzi”, *Critique* 1966:vol. 22, s. 291–308

Stevenson 2010: Stevenson, Warren, *Romanticism and the Androgynous Sublime Revisited: a new Perspective of the English romanticPoets* [1996], rev. Ed. (Lewiston, N.Y., 2010)

Stirling 2000: Stirling, Grant, ”Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory”, *College Literature* 2000: Vol. 27, No. 2, s. 80–102

Stobeaeus 2004: Stobeaeus, Per, ”Kärlekens blomma i midsommartid”, *Svenska Dagbladet*, 25 juni 2004. Hämtad: 2017-03-12. https://www.svd.se/karlekens-blomma-i-midsommartid.

Strindberg [1910] 1988: Strindberg, August, ”Pekoral-poesiens anor”, *August Strindbergs samlade verk, nationalupplagan*, del 68, *Tal till svenska nationen*, utg. Björn Meidal (Stockholm, 1988), s. 95–98

Stringfellow 1994: Stringfellow, Frank, *The meaning of irony: A psychoanalytic investigation* (Albany, N.Y., 1994)

Strohschneider-Kohrs [1958] 2002: Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Habil.-Schr. München 1958, 3. unveränd. Aufl. (Tübingen, 2002)

Svenungsson 2014: Svenungsson, Jayne, *Den gudomliga historien: Profetism, messianism och andens utveckling* .(Göteborg, 2014)

Szondi 1978: Szondi, Peter, ”Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, *Schriften*, II, *Essays: Satz und Gegensatz*, *Lektüren und Lektionen*, *Celan-Studies*, Anhang: *Frühe Aufsätze*, red. Wolfgang Fietkau (Frankfurt am Main, 1978), s. 11–31

Swift [1704] 1973: Swift, Jonathan, ”Preface”, *The Battle of the Books* [1704], *The Writings of Jonathan Swift*, Ed. Robert A. Greensberg, William S. Piper (New York, 1973)

Söderlund 1996: Söderlund, Petra, ”Den olycksaliga ön. Atterboms *Lycksalighetens ö* i ett litteratursociologiskt perspektiv”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1996: 3–4, s. 21–29

Söderlund 2000: Söderlund, Petra, *Romantik och förnuft. V.F. Palmblads förlag 1810–1830*, Diss. Uppsala (Hedemora, 2000)

Tieck [1797] 1999: Tieck, Ludwig, *Mästerkatten eller Katten i Stöflor. Käringsaga i tre Akter med Entreakt, Prolog och Epilog*, övers. Claes Livijn [1812], utg. med kommentar och efterskrift av Carl-Michael Edenborg (Lund, 1999)

Tieck [1797] 2001: Tieck, Ludwig, *Der Gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge* [1797] , hrsg. Helmut Kreuzer (Stuttgart, 2001)

Tieck [1812-1816] 1985: Tieck, Ludwig, *Phantasus*, *Schriften in zwölf Bänden*, Band 6, hrsg. Manfred Frank (Frankfurt a.M., 1985)

Tjeder 2003: Tjeder, David, *The power of character: middle-class masculinities 1800-1900*, Diss. (Stockholm 2003)

Tobin 2000: Tobin, Robert, *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe* (Philadelphia, 2000)

Trilling 1971: Trilling, Lionel, *Sincerity and Authenticity* (Cambridge, Mass., 1971)

Tykesson 1954: Tykesson, Elisabeth, *Atterbom: En levnadsteckning* (Stockholm, 1954)

Vardoulakis 2006: Vardoulakis, Dimitris, ”The Return of Negation: The Doppelgänger in Freuds 'TheUncanny' ”, *SubStance*, 2006:Vol. 35, No. 2, s. 100–116

Vetterlund 1895: Vetterlund, Fredrik, ”Ett nyromantiskt skaldeideal och idékretsen i Atterboms Fågel Blå”, *Svensk tidskrift* 1895:9
Vetterlund 1900: Vetterlund, Fredrik, *Atterboms sagospel Fågel blå* (Lund, 1900)
Vetterlund 1901: Vetterlund, Fredrik, ”Atterboms senare Blommor”, *Studier och dikter* (Stockholm, 1901), s. 3–49
Vetterlund 1902: Vetterlund, Fredrik, ”Atterboms sagospel Fågel blå. Senare afdelningen, Diktens senare utarbetning”, *Lunds universitets årsskrift* 1902:38, s. 66–123
Vetterlund 1920: Vetterlund, Fredrik, ”Atterboms sena Blommor”, *Romantik. Några valda essayer* (Helsingfors, 1920), s. 61–115
Vetterlund 1921: Vetterlund, Fredrik, ”Sägnen om ’Lycksalighetens ö’ bakom Atterboms sagospel”, *Ord & Bild* 1921: Årg. 30, s. 129–142
Vetterlund 1923: Vetterlund, Fredrik, ”Tieck och dramaformen i *Lycksalighetens ö*”, *Vår tid* 1923: 8, s. 179–200
Vetterlund 1924: Vetterlund, Fredrik, *Atterboms sagospel ”Lycksalighetens ö”: En estetisk och litteraturhistorisk undersökning.* (Stockholm, 1924)
Vetterlund 1940: Vetterlund, Fredrik, ”En sagodikt av Tieck och *Lycksalighetens ö*”, *Samlaren* 1940: s. 119–124
Vignaux Smyth 1986: Vignaux Smyth, John, *A question of Eros: Irony in Sterne, Kierkegaard and Barthes* (Tallahassee, 1986)
Vinge 1967: Vinge, Louise, *The Narcissus theme in Western European literature up to the early 19th century*, Diss. (Lund, 1967)
Vinge 1978: Vinge, Louise, *Morgonrodnadens stridsmän: Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807–1821*, (Lund 1978)
Vinge 1991: Vinge, Louise, ”Stanna, vandringsman, och skratta icke! Om den romantiska litteratursatiren i Sverige”, *Nordische Romantik, Akten der XVII. Studienkonferenz der International Association for Scandinavian Studies 7. – 12. August 1988 in Zürich und Basel* (Basel & Frankfurt am Main, 1991), s. 89–99
Vinge 1992: Vinge, Louise, ”Inledning”, *Rimmarbandet: en satirisk pjäs*, med inledning och kommentarer av Louise Vinge (Stockholm, 1992), s. 9–43
Wallheim 2007: Wallheim, Henrik, *En underbar berättelse om ridderliga äventyr: V. F. Palmblad och den romantiska romanen*, Diss. Uppsala (Hedemora, 2007)
Wanning Harries 1994: Wanning Harries, Elizabeth, *The Unfinished Manner. Essays on the fragment in the later eighteenth century* (Charlottesville, Virginia, 1994)
Webber 1996: Webber, Andrew J., *The Doppelgänger: double visions in German literature* (Oxford, 1996)
Weil 1992: Weil, Kari, *Androgyny and the Denial of Difference* (Charlottesville & London, 1992)
Weinbrot 1988: Weinbrot, Howard D., *Eighteenth-century satire: Essays on text and context from Dryden to Peter Pindar* (Cambridge, 1988)
Weiskel 1976: Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* (Baltimore, 1976)

Weiss 2014: Weiss, Johannes, *Das frühromantische Fragment: Eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte* (Paderborn, 2014)
Weitzman 2015: Weitzman, Erica, *Ironys antics: Walser, Kafka, Roth, and the German comic tradition* (Evanston, Illinois, 2015)
Wellek 1955: Wellek, Réne, *A History of Modern Criticism: 1750–1950*, vol. 2, *The Romantic Age* (New Haven, 1955)
Westman Berg 1962: Westman Berg, Karin, *Studier i C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning*, Diss. (Uppsala, 1962)
White 1973: White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe* (Baltimore, 1973)
Wiethölter 1979: Wiethölter, Waltraud, *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls* (Tübingen, 1979)
Wimsatt och Beardsley 1954: Wimsatt, W. K., Monroe C. Beardsley, ”The Intentional Fallacy”, i W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, Kentucky, 1954), s. 3–18
Winnicott [1971] 2003: Winnicott, Donald, *Lek och verklighet*, orig. titel, *Playing and reality* [1971], övers. Ingeborg Löfgren, rev. Arne Jemstedt, förord Johan Cullberg (Stockholm, 2003)
Witt-Brattström 1990: Witt-Brattström, Ebba, ”Inledning”, *Stabat mater och andra texter,* övers. Ann Runnqvist-Vinde, i urval och med inledning av Ebba Witt-Brattström (Stockholm, 1990)
Wittenberg 2013: Wittenberg, David, *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative* (New York, 2013)
Wohlgemut 2009: Wohlgemut, Esther, *Romantic cosmopolitanism* (Basingstoke, 2009)
Wolfson 2006: Wolfson, Susan J., *Borderlines: the shiftings of gender in British romanticism* (Stanford, 2006)
Wretö 1977: Wretö, Tore, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg* (Stockholm, 1977)
Ziegler 1995: Ziegler, Heide, *Ironie ist Pflicht. John Barth und John Hawkes Bewußtseinsformen des amerikanischen Gegenwartsromans* (Heidelberg, 1995)
Ziolkowski 1990: Ziolkowski, Theodore, *German Romanticism and its Institutions* (Princeton, 1990)
Ziolkowski 2015: Ziolkowski, Theodore, *The Alchemist in Literature: From Dante to the present* (Oxford, 2015)
Zipes 2006: Zipes, Jack, *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre* (New York, 2006)

Personregister

Abrams, M. H., 241, 242, 269, 281, 301
Adolfsson, Eva, 111, 301
Adorno, T. W., 45, 236, 290, 301
Afzelius, Arvid August, 213
Ahlmo-Nilsson, Birgitta, 17, 18, 301
Aiskylos, 162
Alighieri, Dante, 141, 171, 180, 233, 234, 323
Almqvist, C. J. L., 12, 15, 20, 21, 23, 25, 26, 40, 57, 58, 71, 72, 73, 74, 86, 87, 88, 107, 108, 111, 113, 137, 141, 169, 173, 218, 241, 288, 301, 304, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320
Angier, Jeremy, 242, 243, 283, 301
Ariosto, Ludovico, 39, 58, 205, 206, 209, 257
Aristofanes, 58, 111, 141, 149, 161, 166
Askelöf, Johan Christoffer, 141
Asklund, Jonas, 20, 24, 58, 60, 61, 67, 70, 71, 141, 261, 302
Ast, G. A. F., 239, 250, 254, 257, 266, 302
Austen, Jane, 40, 86, 309
Avanessian, Armen, 20, 54, 107, 222, 303
Axberger, Gunnar, 22, 83, 89, 105, 108, 109, 120, 125, 131, 132, 138, 238, 303

Bachtin, Michail, 35, 74, 142, 143, 144, 147, 153, 155, 156, 167, 240, 303
Bak, Krzysztof, 31, 170, 173, 177, 179, 181, 186, 204, 206, 208, 220, 231, 303
Behler, Ernst, 12, 19, 39, 40, 42, 43, 45, 51, 52, 53, 54, 74, 107, 202, 223, 231, 303, 319, 320
Beiser, Frederick, 42, 43, 44, 303
Bellman, Carl Michael, 12, 58, 60, 64, 71, 75, 145, 302, 303
Benjamin, Jessica, iv, 18, 29, 31, 32, 35, 44, 48, 50, 59, 78, 144, 160, 161, 163, 164, 165, 169, 170, 174, 175, 182, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 201, 202, 204, 205, 248, 291, 304, 316, 319
Benjamin, Walter, 27, 44, 48, 158, 169, 248, 304
Bergsten, Staffan, 91, 261, 304
Bewell, Alan, 128, 129, 304
Birnbaum, Daniel, 249, 289
Bisztray, George, 20
Björk, Nina, 182
Blanchot, Maurice, 28, 221
Boehrer, Bruce Thomas, 209, 304
Bohlin, Anna, 56, 304
Bohrer, Karl-Heinz, 27, 53, 54, 304
Boileau-Despréaux, Nicolas, 222
Borgström, Eva, 12, 17, 24, 31, 76, 77, 78, 79, 301, 304
Bosch, Hieronymos, 188
Brentano, Clemens, 262
Brooks, Cleanth, 40, 305, 320
Bruhm, Steven, 109, 116, 305
Brummack, Jürgen, 139, 140, 141, 161, 163, 305
Brylla, Charlotta, 23, 305
Burke, Edmund, 218, 262
Burwick, Frederick, 273, 305
Butler, Marilyn, 41, 140, 305, 317
Byron, George Gordon, 40, 126, 182, 221, 264, 277, 285, 305, 306, 309
Böök, Fredrik, 22

Calderón, Pedro de la Barca, 171, 257, 261
Campbell, Joseph, 176, 305
Carlyle, Thomas, 218
Cavallin, Anna, 111, 305
Cederblad, Sven, 22, 58, 60, 105, 306
Cervantes, Miguel, 39, 72, 173, 184, 261
Chase, Malcolm, 252, 305, 314
Chastel, André, 236, 242, 283, 306
Chaucer, Geoffrey, 39
Cixous, Hélène, 184, 193, 315
Cochran, Peter, 126
Colebrook, Claire, 39, 40, 41, 54, 306
Coleridge, S. T., 282
Creuzer, Friedrich, 107
Critchley, Simon, 29, 306
Cullhed, Anna, 257, 306
Curtius, Ernst Robert, 184

d'Albedyhll, Eleonora Charlotta, 17
d'Aulnoy, Catherine, 170, 235
Dahlgren, C. F., 20, 302

Danius, Sara, 98, 118, 306
Day, Aidan, 28, 306
de Man, Paul, 13, 28, 30, 40, 41, 42, 43, 50, 53, 112, 137, 148, 274, 306, 316
de Staël, Germaine, 17, 24, 40, 90, 98, 237, 264, 279
Deleuze, Gilles, 34, 54, 180, 306
Derrida, Jacques, 40, 41, 225, 316
Dischner, Gisela, 242, 306

Edenborg, Carl-Michael, 139, 140, 160, 163, 306, 321
Edström, Vivi, 89, 171, 307
Ehrensvärd, Carl August, 257, 302
Eichendorff, Joseph, 195
Eigen, Michael, 196
Elleström, Lars, 33, 39, 40, 46, 53, 107, 307
Ellison, David, 212
Ellison, Julie, 14, 15, 16, 17, 18, 307
Engdahl, Horace, 20, 29, 53, 54, 96, 103, 115, 172, 179, 186, 189, 193, 199, 229, 242, 253, 303, 307, 320
Engström, Gösta, 235
Euripides, 162

Faber, Richard, 242
Faflak, Joel, 28
Faxneld, Per, 277
Fehrman, Carl, 248, 249, 250, 251, 253, 256, 265, 307
Felski, Rita, 181, 182, 219, 225, 226, 307
Fet-Mats [Israelsson, Mats], 181, 311
Ffychte, Matt, 27
Fichte, Johann Gottlieb, 11, 21, 34, 41–47, 49, 52, 53, 56–59, 66, 67, 104, 147, 163, 178, 296, 307
Fischer, Otto, 24, 31, 76, 106, 171, 173, 178, 185, 186, 188, 190, 192, 193, 195, 217, 219, 225, 227, 229, 231, 232, 233, 245, 252, 308, 312, 318
Fjelkestam, Kristina, 79, 308
Folkmarson Käll, Lisa, 115, 308
Frank, Manfred, 34, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 53, 55, 56, 59, 107, 139, 148, 151, 163, 274, 308, 321
Franzén, Carin, 31, 80, 154, 156
Franzén, Frans Michael, 118
Freud, Sigmund, 27, 28, 35, 47, 48, 51, 67, 147, 148, 155, 170, 174, 178, 179, 182, 203, 212, 213, 216, 307, 308, 318, 321
Friedrichsmeyer, Sarah, 111, 112, 308
Fries, Elias, 86, 89, 307
Frunck, Gudmund, 138, 139, 309
Frykenstedt, Holger, 21, 22, 57, 58, 59, 85, 119, 138, 142, 171, 176, 193, 196, 201, 206, 207, 208, 220, 221, 231, 232, 233, 234, 309
Furst, Lilian, 38, 309
Fyhr, Mattias, 215

Garber, Frederick, 19, 29, 30, 138, 147, 148, 149, 151, 152, 162, 163, 165, 304, 309
Geijer, Erik Gustaf, 20, 23, 25, 88, 204, 213, 289, 310
Genette, Gérard, 214
Gide, André, 173
Gilbert, Sandra M, 155
Goethe, Johann Wolfgang, 40, 42, 58, 63, 91, 98, 104, 110, 126, 171, 238, 274
Gozzi, Carlo, 145
Grubbe, Samuel, 141
Grunnet, Sanne Elisa, 48, 309
Gubar, Susan, 155
Guentner, Wendelin A., 241, 242, 244, 262, 288, 309
Günderrode, Karolina, 17

Haag, Ingemar, 137, 155, 309, 310
Hāfez, 119, 125
Hallgren, Stig, 58, 60, 61, 70, 71, 75, 76, 78, 310
Hammarsköld, Lorenzo, 141, 142, 302
Handwerk, Gary, 20, 34, 41, 53, 55, 180, 223, 224, 310
Hegel, G. W. F., 35, 51, 52, 144, 160, 192, 205, 254
Heine, Heinrich, 40, 107, 140, 161, 251, 305
Hellsten-Wallin, Elisabeth & Wallin, Isak, 83, 238, 246, 255, 256, 310
Henning, Peter, 249, 310
Henrikson, Paula, 20, 60, 62, 92, 141, 171, 243, 245, 310
Herder, J. G., 104, 257
Hermansson, Gunilla, 20, 21, 24, 173, 174, 178, 180, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 196, 201, 226, 230, 232, 233, 234, 284, 310, 314
Herz, Henriette, 17, 77
Hjort, Peder, 22, 62
Hobbes, Thomas, 271
Hoeveler, Diane, 111, 112, 310
Hoffmann, E. T. A., 15, 23, 40, 108, 149, 155, 163, 169, 180, 181, 182, 192, 213, 216, 221, 273, 285, 305, 320
Hofkosh, Sonia & Richardson, Alan, 126, 318

Holmquist, Ingrid, 87, 88, 111, 112, 113, 301, 310
Holmqvist, Sam, 111, 310
Hutcheon, Linda, 15, 33, 40, 41, 96, 173, 176, 184, 185, 311
Hyde, Lewis, 149, 311
Häggqvist, Arne, 91, 109, 310
Hörisch, Jochen, 45, 311

Immerwahr, Raymond, 46, 51, 148, 159, 267, 274, 284, 311
Irigaray, Luce, 112, 311

Jansson, Bo G., 173, 181, 185
Jansson, Tove, 240
Japp, Uwe, 151, 311
Johannisson, Karin, 252, 276, 277, 311
Johanson, Klara, 25, 311
Johansson, Anders, 20, 311
Johansson, Niclas, 108, 311
Johnson, Bengt Emil, 23, 25, 26, 131, 132, 174, 311
Jones, Steven E., 140, 141, 142, 311
Josefsson, Urban, 206, 238, 251, 252, 253, 254, 263, 264, 269, 281, 311
Jönsson, Maria, 155, 312

Kafka, Franz, 216, 322
Kahle, Sigrid, 126, 128, 312
Kant, Immanuel, 11, 41, 53, 58, 79
Karr, Jean-Baptiste Alphonse, 159
Keats, John, 25, 181, 221, 286, 312
Kellgren, Johan Henric, 118, 249
Kierkegaard, Søren, 11, 12, 13, 19, 27, 34, 38, 39, 52, 53, 56, 69, 85, 107, 163, 164, 178, 180, 221, 222, 228, 306, 312, 316, 322
King, Amy M., 86, 87, 100, 101, 312
Kittler, Friedrich, 76, 182, 183, 193, 213, 220, 227, 312
Klingborg, Arne, 197
Koepke, Wulf, 68, 69, 312
Kofman, Sarah, 148, 149, 312
Kreuzer, Helmut, 140, 162, 312, 321
Kristeva, Julia, 14, 18, 26, 28, 31, 32, 34, 35, 58, 79, 80, 81, 106, 110, 116, 144, 154, 156, 291, 308
Källström, Staffan, 251, 252, 313

Lacan, Jacques, 35, 41, 112, 191, 192, 214
Lacoue-Labarthe, Philippe, 28, 29, 54, 55, 174, 223, 228, 313, 315
Lada-Richards, Ismene, 161, 162, 313
Lagerroth, Ulla-Britta, 92, 172, 203, 207, 313
Landgraf, Ilsemarie, 84, 85, 89, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 105, 106, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 313
Lang, Candace D., 54, 313
Lee, Yoon Sun, 218, 313
Leffler, Yvonne, 17, 19, 23, 313
Leiby, David, 211, 215, 313
Lenngren, Anna Maria, 24, 39, 58, 78, 307
Lénström, Carl Julius, 281, 282
Leopold, Carl Gustaf, 141, 142, 146, 150, 152, 166
Levinson, Marjorie, 242
Lewan, Bengt, 265, 303, 307, 313
Lidbeck, Anders, 70
Lilja, Eva, 155, 313
Lindegren, Carl, 153
Lindén, Claudia, 23, 184, 218, 225, 314
Lindgren, Astrid, 171
Linné, Carl von, 86, 87, 128, 129
Lippitt, John, 69, 314
Littberger Caisou-Rousseau, Inger, 111, 314
Livijn, Clas, 15, 20, 130, 139, 141, 306, 321
Ljunggren, Gustaf, 138, 142, 171, 178, 314
Lohenstein, D. C., 118
Lokke, Kari, 249
Lowenthal, David, 252
Lundstedt, Göran, 21
Lusignan, Guido, 263
Lynch, David, 27
Lysell, Roland, 21, 24, 27, 31, 58, 59, 60, 62, 91, 172, 174, 176, 180, 190, 193, 229, 301, 314
Löwy, Michael, 27, 29, 251, 281, 314
Malmström, B. E., 138, 258, 309, 315
Marx, Karl, 225, 262, 263, 315
Mathäs, Alexander, 110, 315
Mellor, Anne K., 19, 86, 101, 315
Menke, Christoph, 55, 315
Menninghaus, Winfried, 44, 48, 50, 55, 315
Merciers, Louis-Sébastien, 211
Milton, John, 130, 241, 244
Montferrat, Sibylla af, 263
Mozart, Wolfgang Amadeus, 183, 185, 265
Muecke, D. C., 33, 41, 315
Munck, Kerstin, 184, 185, 226, 315
Mähl, Hans-Joachim, 242

Nancy, Jean-Luc, 28, 29, 55, 174, 223, 228, 313
Nathan, Daniel O., 41, 315
Neumann, Erich, 183, 185, 186, 207, 208, 223, 315

Newman, Gail, 41, 43, 121, 180, 182, 183, 189, 190, 192, 195, 197, 199, 203, 316
Nietzsche, Friedrich, 27, 40, 44, 51, 53, 74, 107, 180, 202, 217, 252, 256, 316
Nilsson, Albert, 22, 32, 91, 100, 106, 171, 187, 220, 233, 238, 256, 258, 316
Nilsson, Christian, 32
Nordenhök, Jens, 261
Novalis, 11, 12, 41, 45, 63, 121, 126, 180, 187, 197, 242, 249, 254, 287, 289, 308, 312, 315, 316
Nyberg, Julia, 17, 24, 57, 58, 75

Oehlenschläger, Adam, 126, 132
Ohmer, Anja, 145, 316
Olsson, Anders, 20, 21, 53, 187, 236, 241, 244, 245, 249, 253, 262, 283, 316
Olsson, Henry, 21, 57, 316
Ovidius, 92, 104, 106, 109, 113, 114, 115, 123, 129, 184, 193, 225, 316

Pagrot, Lennart, 20, 21, 23, 58, 67, 72, 74, 140, 201, 316
Palmblad, V. F., 98, 109, 126, 307, 316, 322
Paludan, J., 171, 316
Pascoe, Judith, 84, 317
Perkins, David, 286, 317
Perrault, Charles, 139, 170
Persson, Anders, 12, 20, 111, 141, 170, 206, 207, 228, 233, 234, 317
Pirholt, Mattias, 262, 317
Plaskow, Judith, 134, 317
Platon, 39, 94, 111, 113, 114, 184
Plotinus, 107, 110, 111, 317
Poulet, Georges, 43, 317
Prang, Helmut, 19

Quintilianus, 38, 39, 317
Qvarnström, Gunnar, 27, 174, 181, 317

Radford Ruether, Rosemary, 134, 317
Rado, Lisa, 95, 317
Rafael, 265
Rajan, Balachandra, 241, 242, 244, 248, 283, 284, 318
Rameau, Jean-Philippe, 265
Rauber, D. F., 236, 241, 242, 243, 244, 282, 283, 284, 288, 318
Reece, Gregory L., 222, 318
Rehal-Johansson, Agneta, 36, 240, 254, 255, 260, 275, 278, 318
Retsö, Jan, 127, 318
Richter, Johann Paul Friedrich, iv, 12, 14, 15, 21, 22, 23, 58, 60, 61, 64–71, 74, 75, 76, 79, 80, 140, 173, 211, 216, 227, 239, 245, 261, 266, 302, 305, 309, 310, 312, 317, 323
Rorty, Richard, 149, 154
Rosenberg, Hilding, 171
Rosenberg, Tiina, 276
Rothstein, Eric, 242, 244, 288, 318
Rushd, Ibn [Averroës], 263
Russo, Mary, 35, 167, 318
Rydén, Mats, 92, 103, 128, 136, 318
Rösing, Lilian Munk, 47, 220, 318

Said, Edward, 126
Sander, Ulrike-Christine, 257
Santesson, Carl, 22, 84, 85, 89, 90, 91, 93, 96, 102, 105, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 126, 130, 132, 134, 135, 136, 171, 193, 210, 211, 212, 213, 215, 231, 238, 245, 246, 249, 250, 264, 280, 282, 319
Santner, Eric, 158, 284, 319
Sayre, Robert, 27, 251, 314
Schelling, F. W., 21, 28, 58, 59, 85, 91, 147, 307
Schiller, Friedrich, 58, 79, 130, 140, 141, 158, 196, 197, 202, 231, 236, 237, 319
Schlegel, A. W., 105, 237, 239
Schlegel, Dorothea, 77
Schlegel, Friedrich, iv, 15, 21, 22, 23, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 40, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 74, 75, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 96, 104, 105, 112, 113, 119, 120, 126, 132, 138, 140, 141, 143, 144, 147, 156, 163, 169, 171, 172, 173, 174, 201, 208, 222, 223, 224, 228, 231, 235, 245, 250, 254, 267, 274, 284, 290, 305, 308, 309, 310, 311, 316, 318, 319, 320, 321
Schlutz, Alexander, 285, 286, 320
Schopenhauer, Arthur, 27, 44, 256
Schrödinger, Erwin, 215
Schubert, G. H., 30, 68
Scott, Walter, 218
Seaton, Beverly, 98, 122, 134, 320
Segerbank, Catharina, 133, 320
Shakespeare, William, 12, 14, 16, 25, 39, 51, 103, 141, 153, 173, 175, 176, 184, 203, 222, 257, 261, 291, 315, 318, 320
Shelley, Percy Bysshe, 277, 286
Silfverstolpe, Malla, 17
Sjöholm, Cecilia, 11, 13, 20, 23, 30, 31, 43, 44, 67, 68, 79, 80, 108, 180, 320
Soderquist, Brian K., 52, 69, 320

Sofokles, 39
Sokrates, 39, 53
Solger, Karl W. F., 15, 19, 231, 232, 320
Spivak, Gayatri, 115, 320
Staberg, Jakob, 86, 320
Stagnelius, Erik Johan, 20, 21, 23, 25, 204, 304, 310, 314, 316, 320
Stanford Friedman, Susan, 184, 320
Starobinski, Jean, 53, 145, 260, 267, 321
Stenberg-Båth, Gunilla, 90, 223
Sterne, Lawrence, 40, 155, 262, 288
Stirling, Grant, 177, 178, 321
Stobeaeus, Per, 136, 321
Strindberg, August, 25, 321
Stringfellow, Frank, 41, 53, 321
Strohschneider-Kohrs, Ingrid, 19, 30, 42, 47, 49, 51, 52, 66, 67, 68, 139, 144, 156, 159, 231, 321
Svenungsson, Jayne, 242, 254, 321
Swift, Jonathan, 39, 66, 141, 165, 321
Szondi, Peter, 52, 53, 139, 151, 321
Söderlund, Petra, 98, 245, 321

Tasso, Torquato, 203, 205
Tegnér, Esaias, 25, 204
Thirlwall, Connop, 39
Tieck, Ludwig, iv, 12, 15, 23, 40, 48, 75, 91, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 148, 151, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 171, 203, 219, 260, 305, 306, 316, 321, 322
Tjeder, David, 88, 181, 204, 321
Tykesson, Elisabeth, 24, 62
Törneblad, Bengt, 153

Vardoulakis, Dimitris, 216, 321
Verne, Jules, 268
Vetterlund, Fredrik, 22, 25, 26, 27, 90, 125, 126, 134, 139, 170, 171, 174, 185, 210, 211, 212, 218, 235, 236, 237, 239, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 275, 277, 281, 282, 285, 287, 288, 289, 321, 322
Vignaux Smyth, John, 78
Vinge, Louise, 23, 59, 100, 104, 105, 107, 109, 110, 115, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 154, 155, 158, 166, 167, 168, 179, 302, 322
Voltaire, 39, 142
von Arnim, Bettina, 17
von Helvig, Amalia, 17, 77
von Humboldt, Caroline, 77

Wallace, David Foster, 35, 163, 164, 306, 308
Wallheim, Henrik, 59, 62, 119, 126, 250, 251, 253, 322
Wallin, Johan Olof, 83, 142, 146, 310, 320
Wallmark, P. A., 141, 142, 146, 150
Wanning Harries, Elizabeth, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 254, 255, 262, 263, 266, 288, 289, 322
Webber, Andrew, 215, 216, 322
Weil, Kari, 111, 113, 114, 322
Weiskel, Thomas, 212, 322
Weiss, Johannes, 242, 322
Wellek, René, 66, 67, 323
Westman Berg, Karin, 87, 323
White, Hayden, 218
Widström, Ulrika, 120
Wilde, Oscar, 216
Winnicott, D. W., iv, 31, 32, 41, 165, 175, 195, 196, 197, 198, 240, 275, 278, 291, 316, 323
Witt-Brattström, Ebba, 31, 79, 80, 154, 156, 312, 323
Wittenberg, David, 210, 211, 214, 216, 323
Wohlgemut, Esther, 279
Wolfson, Susan J., 14, 18, 19, 181, 323
Wordsworth, William, 286
Wretö, Tore, 238, 239, 323

Zenobia, 275
Ziegler, Heide, 231, 232, 317, 323
Zola, Émile, 27, 256

Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet

1. Birgit Antonsson: *Efterklang och särprägel*. En studie i Per Freudenthals – pseudonymen Ode Baltens – tidiga prosa till och med romanen I lustgården. 1972.
2. Mats Ekelöf: *Ernst Didrings Malm*. 1975.
3. Pär Hellström: *Livkänsla och självutplåning*. Studier i framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountes-diktning. 1976.
4. Carola Hermelin: *Vinteroffer och Sisyfos*. En studie i Erik Lindegrens senare diktning. 1976.
5. Andrzej Nils Uggla: *Strindberg och den polska teatern 1890–1970*. En studie i reception. 1977.
6. Anita Boström Kruckenberg: *Roman Jakobsons poetik*. Studier i dess teori och praktik. 1979.
7. Örjan Torell: *Litteraturen som karaktärsdanare*. En presentation av sovjetisk litteraturpedagogik. 1979.
8. Gunnar Syréhn: *Osäkerhetens teater*. Studier i Lars Forsells dramatik. 1979.
9. Arne Widell: *Ola Hansson i Tyskland*. En studie i hans liv och diktning åren 1890–1893. 1979.
10. Ingrid Björkman: *Nini Roll Ankers Stampetrilogi*. Tillkomst, bakgrund, budskap. 1979.
11. Karl Lindqvist: *Individ grupp gemenskap* – studier i de unga tiotalisternas litteratur. 1980.
12. Esbjörn Funck: *Berättaren från fattighuset*. Åke Wassing och hans roman Dödgrävarens pojke. 1980.
13. Ann-Lis Jeppson. *Tankar till salu*. Genombrottsidéerna och de kommersiella lånbiblioteken. 1981.
14. Margareta Fahlgren: *Litteraturkritiker i arbetarrörelsen*. En studie i Erik Hedéns dagskritik 1909–1925. 1981.
15. Björn Sundberg: *Sanningen, myterna och intressenas spel*. En studie i Hjalmar Söderbergs författarskap från och med Hjärtats oro. 1981.
16. Lars Wendelius: *Bilden av Amerika i svensk prosafiktion 1890–1914*. 1982.
17. Lars-Åke Skalin: *Den bundna viljan*. Till determinationens problem i skönlitterär naturalism. 1983.
18. Birgitta Jansson: *Trolösheten*. En studie i svensk kulturdebatt och skönlitteratur under tidigt 1960-tal. 1984.
19. Eva-Britta Ståhl: *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism*. En studie i hans lyrik 1900–1906. 1984.
20. Mona Korsnäs: *Eyvind Johnson och Djävulen*. Människans andra jag och och den politiska ondskan – studier kring ett motivkomplex i Eyvind Johnsons romankonst. 1984.
21. Ulf Malm: *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers*. Exemplet Karlfeldt. 1985.
22. Tommy Danielsson: *Om den isländska släktsagans uppbyggnad*. 1986.
23. Ulla Nordin Lönner: *C. J. L. Almqvists Målaren* – en strukturanalys. 1987.
24. Ola Kindstedt: *Strindbergs Kristina*: historiegestaltning och kärleksstrategier. 1988.
25. Lars Burman: *Den svenska stormaktstidens sonett*. 1990.
26. Claes Ahlund: *Den skandinaviska universitetsromanen 1877–1890*. 1990.
27. Bo G. Jansson: *Självironi, självbespegling och självreflexion*: den metafiktiva tendensen i Eyvind Johnsons diktning. 1990.
28. Ola Nordenfors: *”Känslans kontrapunkt”*. Studier i den svenska romansen 1900–1950. 1992.

29. Ingela Pehrson: *Livsmodet i skrönans värld*. En studie i Torgny Lindgrens romaner Ormens väg på hälleberget, Bat Seba och Ljuset. 1993.
30. Svante Lovén: *Skuggornas Rike*. Mytiska mönster i Heidenstams Endymion och Hans Alienus. 1993.
31. Göran O:son Waltå: *Poet under Black Banners*. The Case of Örnulf Tigerstedt and Extreme Right-Wing Swedish Literature in Finland 1918–1944. 1993.
32. Michael Gustavsson: *Textens väsen*. En kritik av essentialistiska förutsättningar i modern litteraturteori. Exemplen Cleanth Brooks, Roman Jakobson, Paul de Man. 1996.
33. Bo Georgii-Hemming: *Träd.* Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt Jerk Dandelinsviten. 1997.
34. Dorothea Hygrell: *Att översätta komik*. En undersökning av funktionsförändringar I tyska översättningar av svensk skönlitteratur. 1997.
35. Per Stam: *Krapula*. Henry Parland och romanprojektet Sönder. 1998.
36. Otto Fischer: *Tecknets tragedi*. Symbol och allegori i P. D. A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö. 1998.
37. Patrik Mehrens: *Mellan ordet och döden*. Rum, tid och representation i Lars Noréns 70-talslyrik. 1999.
38. Janne Lindqvist: *Dygdens förvandlingar*. Begreppet dygd i tillfällestryck till Handelsmän före 1780. 2002.
39. Maria Wennerström Wohrne: *Att översätta världen*. 2003.
40. Daniel Andersson: *The Nothing That Is*. The Structure of Consciousness in the Poetry of Wallace Stevens. 2006.
41. Sigrid Ekblad: *Författaren*. En studie i litteraturvetenskaplig argumentation med analyser av August Strindbergs I havsbandet som exempel. 2006.
42. Birgitta Wistrand: *Elin Wägner i 1920-talet.* Rörelseintellektuell och internationalist. 2006.
43. Hanif Sabzevari: *Varför tiger du?* Expositionen i sju enaktare av August Strindberg. 2008.
44. Pär Alexandersson: *Konsten att avstå.* Framställningar av åldrande och visdom i väst-europeisk litteratur från Cicero till Fredrika Bremer. 2009.
45. Annie Mattson: *Komediant och riksförrädare.* Handskriftcirkulerade smädeskrifter mot Gustaf III. 2010.
46. Linn Areskoug: *Den svenske mannens gränsland*. Manlighet, nation och modernitet i Sven Lidmans Silfverstååhlsvit. 2011.
47. Ingeborg Löfgren: *Interpretive Skepticism: Stanley Cavell, New Criticism, and Literary Interpretation.* 2015.
48. Katarina Båth: *Ironins skiftningar – jagets förvandlingar: Om romantisk ironi och subjektets paradox i texter av P. D. A. Atterbom.* 2017.