SAMLAREN

Tidskrift för svensk litteraturhistorisk forskning

ÅRGÅNG 88 1967

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

Almqvist & Wiksells
BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG
UPPSALA 1968

officiella ortodoxin är ovedersägligt, men samtidigt bör påpekas att de står ganska långt vid sidan av den frambrytande sekterismen. Extatisk Jesuskult och sårmystik ger de sig aldrig hän åt.» (Jag vill här nämna att ett liknande kritiskt synsätt på denna punkt utvecklas i en förtjänstfull uppsats av Christina Monthan-Axelsson, som behandlades på 3-betygsseminariet i Uppsala vårterminen 1965.)

Ett modernare sätt att se företräder Stålmarck också i sin tolkning, visserligen endast antydd vid ett par tillfällen, av fru Nordenflychts poetiska känslouttryck som »rollgestaltningar». När författarinnan i *Den sörjande turturduvan* gav uttryck åt sin sorg över maken Jacob Fabricius' död, var sorgen »otvivelaktigt stor och äkta», säger Stålmarck, »men hon kunde också *iscensätta* den, hon spelade en roll». Och på tal om hennes kärlekshistoria med Johan Fischerström och de litterära uttrycken för denna påpekar Stålmarck att det i själva verket är »ogörligt att skilja ut en 'verklighet' i detta spel med känslor i en litteraturmättad atmosfär». Det är viktiga synpunkter, som gärna hade kunnat ges en lite starkare emfas och som kanske också något hade kunnat anknytas till tidens litteraturestetiska diskussion, där frågan om det lyriska känslouttryckets »äkthet» i hög grad är aktuell.

Knappast mer än antydd är heller Stålmarcks synpunkt på fru Nordenflychts författarverksamhet som en målmedveten strävan att skaffa sig en litterär position. »Fru Nordenflycht ville synas, det var ett livsvillkor för henne — om hon ville leva på sin penna.» Detta förklarar, menar Stålmarck, att hennes diktning under 1740-talet blir påtagligt politiskt engagerad och samtidigt litterärt mera ambitiös, vilket bland annat »eposet» *Den frälsta Svea* vittnar om.

Inom sin begränsade ram tycks mig Stålmarcks monografi vara ett alldeles utmärkt arbete, sakrikt, synpunktsrikt och välskrivet. En anmärkning av mera teknisk art vill jag dock tillfoga: även om boken är kortfattad, borde den ha delats in i kapitel, med rubriker, och försetts med ett register.

Lars Gustafsson

LOUISE VINGE: *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Akad. avh. Lund 1967.

Litteraturhistoriska undersökningar, som följer den litterära användningen av en historisk eller mytologisk gestalt genom tiderna i ett material hämtat från världslitteraturen har vi inte många i Sverige. Den svenska litteraturvetenskapen har länge isolerat sig och hållit sig till enbart nationella ämnen. Först från senare år har vi ett par arbeten av denna typ, Örjan Lindbergers *The Transformation of Amphitryon* (1956) och Gustaf Fredéns *Orpheus and the Goddess of Nature* (1958). Det är emellertid inte i sina svenska föregångares spår Louise Vinge går — hon nämner dem heller inte, trots likheten i fråga om ämne — utan i spår, som dragits upp av fransmannen Raymond Trousson, som 1964 presenterade en mäktig avhandling om Prometheusmotivet, och tyskan Elisabeth Frenzel, som gett oss ett välkänt lexikon, Stoffe der Weltliteratur (2 uppl. 1963). Båda dessa forskare har dessutom genom teoretiska studier bidragit till bestämning av metoden.

En undersökning av den här typen är förbunden med många problem. Svårigheterna möter redan i terminologien. Den vacklar mycket och varierar dessutom från språk till språk. I tyskt språkbruk skiljer man mellan *Stoffgeschichte*, som undersöker historiska och mytologiska gestalters användning i litteraturen, och *Motivgeschichte* och *Themageschichte*, som rör mera allmänna och abstrakta företeelser. Gränsen mellan de båda senare är emellertid oklar. Frenzel har velat dra den så, att *Thema* skulle vara t. ex. kärlek eller död, medan *Motiv* skulle beteckna t. ex. Mannen mellan två kvinnor eller De fientliga bröderna. I Sverige är terminologien lika vacklande, om inte mer. Termerna *stoff* resp. *stoffhistoria* har aldrig slagit igenom här, och *motiv* och *motivhistoria* torde för de flesta täcka rätt mycket. *Tema* betyder i allmänhet något annat än det här aktuella, och *temahistoria* — ett oskönt ord! — torde inte förekomma alls. När jag här talar om Narcissusmotivet, och kallar avhandlingen en motivhistorisk undersökning, följer jag det vanligaste bruket men är medveten om behovet av en klar gränsdragning och vill inte på något sätt bidra till att sanktionera detta bruk.

I anglosaxisk litteraturforskning kan man skönja en tendens att använda termen *theme* om objektet för undersökningar av denna typ. Docent Vinge har följt denna tendens, när hon talar om *The Narcissus theme* och använder motsvarande adjektiv *thematological*. Men *theme* har samtidigt i engelskan en mycket vidare betydelse och kan beteckna både vad tyskarna kallar Stoff och vad de kallar Motiv och Thema. Å andra sidan finns fortfarande termen *motif* i just samma betydelse som den Louise Vinge tillägger *theme*. Som läget nu är torde dock termerna *theme* och *thematological* vara de mest ändamålsenliga. De ger dessutom fördelen att *motif* blir fritt för andra användningar. I avhandlingen betecknar således *motif* de olika innehållsliga element, som Ovidius' Narcissusberättelse visar sig bestå av. På andra ställen i avhandlingen möter vi »the drowning motif» och »'the donna che si specchia' motif». Konsekvensen är med ett par diskuterbara undantag (s. 152, s. 323) fullständig.

Motivhistoriska undersökningar har mött stark kritik från ledande litteraturhistoriker med René Wellek och Wolfgang Kayser i spetsen. Huvudinvändningen har varit, att motivhistoria inte bidrar till att ge en helhetsbild av de enskilda litterära verken. Kritiken får ses mot bakgrunden av det hävdande av diktens integritet, som växt fram med The new criticism. Louise Vinge har därför känt sig uppfordrad att försvara sitt val av forskningsuppgift. Hon gör det delvis med argument hämtade från en uppsats av den nämnde Trousson, Plaidoyer pour la Stoffgeschichte (1964), delvis med kritik av hans ståndpunkter. Ett av Troussons argument, som författaren ansluter sig till är att motivhistorikern kan ge en vetenskapligt säker stadga åt sitt arbete, om han skaffar sig en klar bild av vilka element som innehålles i det motiv han undersöker. Författaren har själv också mycket skickligt gjort en sådan analys av Narcissusmotivet hos Ovidius och vid den fortsatta undersökningen kunnat ge sin diskussion fasthet just genom den klara bilden av de olika elementen i Narcissusmotivet.

För Trousson är det viktigare att efterforska kontinuiteten än att strikt följa den kronologiska ordningen, det må gälla motivet i dess helhet eller enskilda tolkningstraditioner. Docent Vinge har i motsats härtill i första hand tagit hänsyn till kronologien, detta t. o. m. på ett mekaniskt sätt, så att århundradena bildar ramen för de olika kapitlen. Detta är medvetet och avsiktligt. Det har synts mig viktigt, skriver hon (s. XV inledningen), att visa, att traditionerna lever kvar samtidigt som och även senare än innovationerna. Trots detta har författaren inte strikt följt denna ordning, eftersom det, som hon säger, inte skulle ge någon överblick. Hon har därför valt att inom de mekaniskt avgränsade partierna söka systematiskt visa de olika användningssättens förekomst. Vidare har hon tillämpat ännu en princip, som strider mot denna systematiska eller tematiska, den nämligen, att olika användningar av motivet i ett och samma verk eller författarskap har belysts i ett sammanhang.

Inte mindre än tre principer kämpar således om makten. Först huvudprincipen, en mekaniskt genomförd kronologisk uppdelning av materialet med sekelskiftena som ram. Därefter en tematisk princip, tillämpad inom de områden som den kronologiska principen avgränsar. Till sist principen om verkens eller författarskapens enhet, en princip, som kolliderar både med den första och den andra. Detta är otillfredsställande redan som teori och blir naturligtvis även otillfredsställande i praktiken.

Då författaren behandlar en diktares produktion som enhet, gör hon ofta våld på den tematiska principen men även någon gång, som t. ex. beträffande Goethe, på principen om sekelskiftena som ram. Det är också störande att vissa författarskap, t. ex. Ronsards och Marinos, anses värdiga att behandlas som enheter, medan andra som Marbeufs inte får den rangen. Lägger man någon vikt vid det tematiska — och det måste man göra i en motivhistorisk undersökning — besväras man mycket av att tidsgränserna skär obarmhärtigt genom det som mest intimt hör samman. Särskilt hårt drabbar gränsen vid 1800, som skiljer den romantiska poesien under 1800-talet från Young, Herder och bröderna Schlegel. Det sker också någon gång, att den kronologiska ordningen våldföres till synes onödigt, som när i kap. V: 2 Boccaccio behandlas först, sedan Dante, sedan Deschamps och Froissart m. fl., så Petrarca, Guzmán och sist Deschamps (eller i varje fall ett verk som tillskrivits honom).

Man kan naturligtvis tänka sig olika modeller vid en motivhistorisk undersökning. Louise Vinge antyder möjligheten av ett alternativ till sitt förfaringssätt: att gruppera

exemplen på Narcissusmotivet efter epokgörande verk. Det synes mig vara en farlig väg, eftersom många ställen, där Narcissusmotivet användes, då lätt kunde behandlas ensidigt med betoning på likheten med vissa verk, som betraktas som epokbildande. Det förefaller dessutom inträffa sällan, att en tolkning av ett motiv får en sådan betydelse, att den bildar epok. Detta är ett allmänt intryck, som förefaller bekräftas av det resultat författaren själv fått. Mig förefaller det som om den bästa metoden vore en helt annan. Det viktiga är, synes det mig, att man går till texterna med så få förutfattade meningar som möjligt, att man söker lyssna sig till vad de säger och först därefter söker gruppera dem. Detta kunde ske, om man använde två helt skilda procedurer vid undersökningen. Först samlar man alla texter, ordnar dem i kronologisk följd, beskriver och analyserar dem med avseende på ett klart definierat begrepp om vad motivet innehåller. Man tar därvid givetvis tillbörlig hänsyn även till kontexten. Först sedan detta är gjort sker grupperingen och den systematiska bearbetningen. Man ställer då frågor av olika typer till materialet, beroende på vad man anser vara väsentligt i en motivhistorisk undersökning. Man kan fråga: när har vi denna tolkning, hur stor spridning har den, när upphör den att finnas, vidare: vilka användningar av motivet har vi under den och den perioden, hos den och den författaren. Denna metod har dock — det skall genast erkännas — sina vanskligheter. En ligger i svårigheten att få en säker norm för den kronologiska ordningen: skall man välja tillkomstår eller tryckår? Tillkomståret kan ibland inte fixeras, tryckåret är ofta tillfälligt.

Ett annat metodiskt problem rör valet av material. En avgränsning har författaren frivilligt underkastat sig, nämligen den geografiska till västeuropeisk litteratur och den tidsmässiga, till tiden före 1825. Om det är inget att säga, men man kan inte undgå att undra över att inte någon dansk eller holländsk text är medtagen. Finns det inga exempel på Narcissusmotivet där? Så är givetvis inte fallet. I holländsk litteratur kan man finna många exempel. Särskilt anmärkningsvärt är att författaren med tystnad gått förbi den holländske nationalskalden Vondels stora Metamorfosparafras från 1671, Ovidius' Herscheppinge. Som A. Geerts i en specialundersökning av Vondel als classicus (1932) visat, är Vondel där påverkad inte bara av mytografer som Natalis Comes utan även av de jesuitiska myttolkningarna och bland dem framför allt av Athanasius Kirchers.

Utöver denna avgränsning finns en annan, som är ofrivillig. Ingen ensam forskare kan göra en så omfattande excerpering, att han vågar säga: jag har undersökt allt som är bevarat. Detta inverkar givetvis på möjligheten att fälla omdömen av typen: här sker en innovation, denna tolkning finns inte under denna tid osv. Louise Vinge är mycket försiktig med sådana utsagor, men det finns några, t. ex. »Masenius presents a speculative explication with an entirely new content» (s. 194). »To this is added an entirely new, positive explication in religious poetry and drama» (s. 249). Det skall dock framhållas, att författaren gjort en så omfattande excerpering, som det överhuvudtaget är möjligt, och att sådana utsagor i hennes mun är mindre klandervärda än vanligt. De få kompletteringar jag strax skall göra förändrar inte det sagda.

Innan jag övergår att granska själva avhandlingen, vill jag beröra den bestämning av begreppet Narcissusmotivet, som författaren gör i inledningen s. XIII. Författaren säger, att endast sådana texter skall behandlas, som nämner Narcissus vid namn eller tydligt alluderar på hans namn, vidare sådana som innehåller en kombination av *motifs*, som klart kan härledas från *the Narcissus theme* (t. ex. spegling plus förvandling) eller som citerar äldre utformningar av *the theme* (oftast Ovidius) och därmed visar, att det finns en allusion på Narcissus även om endast ett *motif* — t. ex. spegling — finns i texten. Men dessutom behandlas några texter, som strängt taget inte faller inom dessa gränser, nämligen sådana ställen, som traditionellt har ansetts alludera på Narcissus eller som av andra skäl kommit att införlivas med traditionen — och forskningstraditionen — kring Narcissusmotivet, t. ex. det kända stället i Plotinus' Enneader I:6:8 och Ausonius' epigram In Echo pictam. Som avgränsning synes mig detta ofullkomligt, då det lägger i forskarens egna händer att avgöra vad som skall tagas med eller inte. Vad har traditionellt ansetts alludera på Narcissus? Vad har kommit att införlivas med forskningstraditionen kring Narcissusmotivet? Men redan de fyra punkter, som lägger

grunden till bestämningen av Narcissusmotivets omfattning, väcker frågor. Vad avses med *motifs*. Om motifs talar författaren i analysen av Narcissusberättelsen hos Ovidius. Är det dessa element, som bestämmer vad som är Narcissusmotivet? I så fall, räcker en kombination av två vilka som helst, t. ex. skönhet plus spegling? Om man alltså kan invända mot författarens bestämning av ämnets omfattning, så måste man samtidigt erkänna, att författaren i praktiken är mycket säkrare. Man kan inte visa på något ställe, där ovidkommande material dragits in; perifera texter förvisas till notapparaten.

*

Själva avhandlingen ger Louise Vinge två — som hon kallar det — startpunkter: en i en presentation av alla de texter från antiken, som innehåller Narcissusmotivet, en annan i 1100-talet, när motivet på nytt dyker upp i samband med det växande intresset för Ovidius. Det är ett gott grepp. De antika texterna har gett oss motivet och bildar den grund, varur de olika traditionerna växer fram.

Bland de antika texterna står Ovidius' berättelse om Narcissus i Metam. III: 339–512 i förgrunden. Detta är den enda bredare litterära framställningen av motivet, och det är denna framställning som betytt ojämförligt mest för motivets fortlevande. Författaren gör här en mycket skicklig analys, i vilken vi får det första provet på författarens eminenta förmåga att använda det värdefulla i äldre litteraturhistoriska tolkningar men ändå själv följa en egen rak linje.

Det finns vissa likheter mellan Narcissusmyten och några andra antika myter. Narcissus har också i den senare traditionen ibland ställts samman med andra mytologiska figurer, t. ex. Hyacintus och Pygmalion. Det hade därför varit lämpligt att författaren i kapitlet om antiken hade visat med vilka myter Narcissus har beröringspunkter och bestämt var dessa finns. Det kan nämligen mycket väl tänkas, att andra, liknande myter under historiens gång kommit att inverka på tolkningen av Narcissusmotivet. Särskilt påfallande är det, att under 1700-talet, när den bild Narcissus ser tolkas som en bild av hans eget väsen eller som hans skapelse, Narcissus ofta ställs samman med Pygmalion, t. ex. av Fielding i Joseph Andrews (avh. s. 292) och av Friedrich Schlegel i Lucinde (s. 410 not 208).

Mellan kapitlet om antiken och den följande genomgången av den västeuropeiska litteraturen århundrade för århundrade har Louise Vinge ställt en översikt över forskningen, inte bara kring Narcissusmotivet utan även kring Ovidius' betydelse, vilket är mycket tacknämligt, särskilt som översikten inte bara refererar utan även har kritisk karaktär.

Att tala om 1100-talet som en Aetas Ovidiana, — den karolingiska epoken skulle då vara Vergilius' tidsålder, 900-talet och 1000-talet Horatius' — som författaren gör i anslutning till först Ludwig Traube och sedan många andra är naturligtvis att hemfalla åt en generalisering. Något riktigt ligger väl i det: det förefaller som om intresset för Ovidius — och just Ovidius! — skulle ha varit mycket starkt under 1100-talet. Men redan under karolingiska renässansen läste man Ovidius. Theodulf av Orléans bekänner i en dikt sin kärlek till Ovidius, Naso loquax, och försöker redan han ge en allegorisk tolkning av Metamorfosernas personer i dikten De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur. Modern forskning (Manitius, Raby) har också visat, att Ovidus redan under den karolingiska epoken tjänade som mönster för diktningen i minst lika stor utsträckning som Vergilius. Man borde därför inte bidra till att gamla felaktiga generaliseringar lever kvar i medvetandet.

Några spår av Narcissusmotivet före 1100-talet torde dock vara svåra att finna. Som desto mer anmärkningsvärd framstår då den popularitet motivet av allt att döma hade under denna tid. Ett vittnesbörd om detta utöver dem författaren funnit har vi i ett ställe i Mathieu de Vendômes Ars versificatoria från 1170- (ev. 1180-)talet. Mathieu de Vendôme talar där om gåtor och ger själv ett exempel i form av ett distikon:

Quaerit amans quod habet, quod amat; quod quaerit amantis
Est proprium: propriis rebus abundat, eget.

Om detta säger han: »Hoc videtur impossibile nisi de amore Narcissi intelligatur». Berättelsen om Narcissus förutsätter han alltså vara så väl känd, att den litterate kunde tolka gåtan rätt.

I åtskilliga texter från medeltiden och även senare heter det, att Narcissus dog genom drunkning. Den versionen finns inte hos Ovidius eller i någon annan antik text, i varje fall inte klart utförd. Detta bland annat har gjort att man laborerat med hypotesen, att det funnits en äldre medeltida dikt om Narcissus med det slutet. Hypotesen framställdes först av A. Duval 1838, men moderna forskare har övergivit den. Louise Vinge berör den på några ställen, men framför i stället en annan hypotes (s. 352 not 29): »It seems, however, as if the myth is often half forgotten and then supplied with such an ending; one need not necessarily suppose the existence of any particular poem which narrated the story in this way, every time one finds mention of Narcissus' death by drowning.» Det tror jag inte heller: den ena medeltida dikten kan mycket väl ha fört över denna version av myten till den andra.

Det märkliga är bara, att drunkningsversionen uppträder även på ett helt annat håll. Louise Vinge nämner i en not (s. 341 f. not 149) tre sena grekiska retoriker, Severus, Nicolaus och Nicephorus, som alla gjort Narcissusmotivet till föremål för retoriska övningar. Men förf. har utelämnat dem, eftersom de, som hon säger, inte har haft någon betydelse för den senare traditionen och inte kastar något ljus över övriga texter från senantiken. Det märkliga med dessa retoriker är emellertid att åtminstone Severus och Nicephorus, kanske också Nicolaus — hans ord är rätt dunkla — har versionen, att Narcissus kastade sig i källan, och tar den som självklar och odiskutabel. (Texterna finns i Rhetores Graeci ed. Waltz I 1832 s. 539, 440 f. och 295 ff.) Severus är Severus Alexandrinus, som levde på 300-talet, Nicolaus levde troligen på 300- eller 400-talet, medan Nicephorus är mycket yngre, då han levde på 1100-talet. Från 1100-talet är också en annan byzantinsk text med Narcissusmotivet, som författaren nämner men i en undanskymd not (s. 337 not 79), nämligen Eustathius' kommentar till Homerus. Även denne har drunkningsversionen. Man frågar sig: när denna version dyker upp vid 1200-talets mitt med romanen Flamenca, kan detta ha något samband med den byzantinska tradition, som tydligen var levande så sent som på 1100-talet. Man räknar nu mer än tidigare med litterära kontakter mellan Byzans och Västeuropa under denna tid, men det är, förefaller det mig, ändå ganska otroligt, att versionen förts över den vägen. Det verkar rimligare att anta, att någon antik text med denna version funnits kvar under medeltiden i Västeuropa men sedan förkommit. I varje fall finns här ett problem, som man velat få belyst i en avhandling om Narcissusmotivet.

*

En av huvuduppgifterna vid en motivhistorisk undersökning är väl att uppmärksamma, när nya tolkningar dyker upp och att påvisa vad som är det nya. Louise Vinge har i detta sett en av sina uppgifter, och denna observans har, enligt min mening, gett många vackra resultat. Men räcker det med detta? Bör motivhistorikerna inte också så långt det är möjligt söka sätta in förändringar i deras tidssammanhang, se dem mot bakgrunden av den allmänna idéutvecklingen? Författaren har gjort det, men punktvis och ojämnt. Texter av Rousseau, Shaftesbury och Young är mycket skickligt tolkade mot bakgrunden av 1700-talets viktiga diskussioner om *amour de soi* och *amour propre.* Men på andra håll har avhandlingen tenderat att bli ren registrering. Det gäller särskilt de tidigare delarna.

Sidan 72 möter vi rubriken »The earliest allegorical explications». Det första namnet där är Johannes av Salisbury, vars allegoriska tolkning beskrivs. Men vi får inte veta något mer om den märklige mannen. I noten (s. 349 not 57) får vi ett par lexikaliska uppgifter, att Policraticus, det verk, som innehåller tolkningen, är »an encyclopedia of miscellanies», som speglar »the cultivated thought of the twelfth century». Vidare får vi veta, att Wieseler i sitt arbete om Narcissus anför honom som en av dem som tolkat myten på ett sätt som liknar det nyplatonska. Det säger inte mycket, om man tänker på att han är den som först inför den allegoriska tolkningsprincip, som sedan skulle bli så betydelsefull, inte bara under medeltiden utan långt senare. I själva verket var denna »encyclopedia of miscellanies» ett av högmedeltidens mest inflytelserika arbeten, och

det spelade en stor roll även senare, vilket visas bl. a. av att det trycktes redan 1476. Och det torde inte vara en tillfällighet, att det är just hos Johannes av Salisbury som man först tycker sig se en allegorisk tolkning. Han ägde tidens yppersta bildning: han var skolad i Chartres. Chartresskolan är känd för att den för första gången efter senantiken ledde västerländsk filosofi mot nyplatonismen. Chartresskolans filosofi är mättad med allegoriska tolkningar, ja, allegorien kan sägas vara dess speciella tankeform.

I flera medeltida texter alltifrån den franska lai, som kallas *Narcisus,* har vi versionen att Narcissus tror det han ser i källan vara en källnymf. Förklaringarna till denna ändring av den ovidianska berättelsen av myten kan vara flera. Men man kan inte låta bli att sätta det i samband med att homosexualiteten, som betraktades som normal i Grekland och inte var främmande för Rom, med kristendomen hade blivit pervers och syndig. Författaren underlåter helt att söka någon förklaring, trots att hon uppmärksammar att flera av de medeltida texterna, bland dem först dikten Narcisus, ger motivet en hövisk inramning.

Hos Boccaccio, i hans berömda De genealogia Deorum, får Echo en ny innebörd. Hon blir Fama, det goda ryktet. Författaren ser i detta ett exempel på den värdering av den personliga äran, som Burckhardt ansåg utmärka renässansen. Det är säkert riktigt. Men man kunde gå längre. När Narcissus förvandlas till blomma, följer Boccaccio den medeltida traditionen, som i blomman såg en symbol för vanitas. Boccaccio tolkar förvandlingen så: om kanhända något lever kvar av deras namn, som följer Narcissus, så förvandlas det till en blomma, som om morgonen lyser röd men om aftonen faller och dör och blir till intet. Sålunda förefaller de ha någon glans fram till sin död, men den försvinner, när graven är sluten och faller i glömska tillsammans med deras namn. Det har undgått författaren, att vi här har en överensstämmelse med den skillnad, som humanisterna, i anslutning till Cicero och andra antika auktorer, gjorde mellan *fama* eller *gloria bonorum,* som var oförgänglig, och *gloria multorum,* som levde högst en generation efter människans död.

I analysen av Albrecht von Halberstadts Ovidiusöversättning — den första till modernt språk — vill författaren (s. 78) kanske finna en influens från Johannes av Salisbury. Albrecht låter Narcissus' klagan sluta med att han blivit tvungen att älska utan frukt, »on frucht». Johannes av Salisbury talar om »flos sine fructu». Intressant är, att en liknande anspelning möter i Petrarcas Trionfo d'Amore, där Narcissus' öde beskrivs med orden »un bel fior senza alcun frutto».

*

Hos Marsilio Ficino har vi åter en nyplatonsk tolkning av Narcissusmotivet, på ett viktigt ställe i den berömda kommentaren till Platons Symposion. Det finns intet att invända mot författarens säkra analys. En formulering kan dock ge upphov till missförstånd. Författaren skriver (s. 126): »Like his ancient masters, Ficinus tries to show that earthly beauty, if we learn the right understanding of its esssence, can lead to the superior beauty of which it is a reflection.» Det Ficino talar om är inte jordiskt contra det högre i och för sig. Han använder idén om scala naturae. Varje lägre steg utgör en avbild av det närmast högre.

Det finns en dikt från 1500-talet, vars tolkning av Narcissusmotivet kommer mycket nära Ficinos, men som författaren inte uppmärksammat. Det är Sir John Davies' filosofiska poem Nosce teipsum, med undertiteln Of the Soule of Man and the Immortalite thereof, som kom ut 1599. Diktaren talar där till den okunniga människan, the »ignorant man», om vilka skatter hon har i sitt inre. Narcissus förs så in:

Looke in thy soule, and thou shalt beauties find,
Like those which drownd Narcissus in the flood:
Honour and Pleasure both are in thy mind,
And all that in the world is counted good.

Think of her worth, and think that God did meane,
This worthy mind should worthy things embrace
[— — —]

John Davies: The complete Poems, ed. Grosart I s. 115.

Narcissus används här som ännu ett medel att visa hur stora rikedomar människan har i sin själ. Det är frestande att här läsa in en positiv syn på Narcissus: han sökte ju det som fanns hos honom själv. Men så har diktaren inte menat. Människans inre rikedomar är inte identiska med dem Narcissus sökte, utan endast liknande dem, och Narcissus drunknade, emedan han sökte det falska. Att Narcissus' roll är denna framgår även av den sist anförda raden, där diktaren syftade på hans öde, säger att denna höga själ bör omfamna (embrace) värdiga ting. John Davies ser i Narcissus detsamma som Ficino.

*

Under 1500-talet är texterna med Narcissusmotivet många. En av de diktare som ofta återvänder till det är Ronsard. Detta och Ronsards ledande ställning i övrigt har synts författaren motivera, att huvudprincipen här frångås och en enskild diktare ställs i centrum. Syftet är att se huruvida de drag som man finner hos Ronsard genomtränger hela diktningen under århundradet eller de är speciella för honom. På samma sätt har författaren gjort med 1600-talets användning av motivet i den världsliga erotiska poesin, där Marino får inta hedersplatsen. Detta grepp skapar naturligtvis omväxling, men det är ett avsteg från det förutsättningslösa närmandet till texterna som ligger i den motivhistoriska undersökningens idé.

En litterär genre, som vann stor utbredning i Europa under slutet av 1500-talet och början av 1600-talet, först i Spanien, sedan också i andra länder, är den som man med en något diffus term kallat ensamhetsdiktningen (spanska *soledades*, franska *solitudes,* engelska *solitudes*). Louise Vinge diskuterar den hos några franska företrädare, de s. k. libertinerna, men eftersom de inte uppfyller de krav som ställts för att något skall sägas innehålla *the Narcissus theme*, har de lämnats åsido, trots att en annan forskare velat finna narcissism i dem. Vossler påstår emellertid i sitt stora arbete om Poesie der Einsamkeit in Spanien (komplett utg. 1950), att Echo och Echorim ofta förekom i denna genre och att med Echo följde Narcissus som älsklingsmotiv i den lekfulla ensamhetsdiktningen. Han ger dock inte något exempel, och jag har inte haft tillfälle att undersöka riktigheten av uppgiften. Däremot ger han exempel på varning för *philautia* som en fara för den ensamme, men Narcissus nämns inte där.

I en av de spanska dikterna inom genren, i den mest berömda av dem alla, nämligen Góngoras första Soledad, förekommer dock Narcissus. Sammanhanget är följande. Den unge mannen har kommit ut i naturens ensamhet. Han hälsas av herdarnas ledare. Så följer en apostrofering av och lovsång till eremithyddan:

No en ti la ambición mora
hidrópica de viento,
ni la que su alimento
el áspid es gitano;
no la que, en vulto comenzando humano,
acaba en mortal fiera,
esfinge bachillera,
que hace hoy a Narciso
ecos solicitar, desdeñar fuentes;
[— — —]
Góngora: Obras Completas ed. Mille y Gimenez 1961 s. 637.

Góngora är här ännu dunklare än vanligt, och den tolkning jag ger är att betrakta som ett blygsamt försök: »I dig ser vi inte och hoppas inte heller finna någon ärelystnad, uppblåst av vind, ej heller avund, den egyptiska ormen, ej heller hon som, fast ett mänskligt ansikte skjuter upp, är ett vilddjur nedanför, en vältalig sfinx, som kommer Narcissus av i dag att anropa ekon och förakta källorna». Góngora ger Narcissusmotivet en egenartad användning. Narcissus är — förefaller det — den unge hovmannen, som låter sig lockas av den farliga sfinxliknande, vem hon nu är, att — i motsats till mytens Narcissus — anropa ekon, som väl bör förbindas med hovets lockelser, och förakta källorna, naturens verkliga väl i första hand, men kanske även självbetraktandets, själv-

bespeglingens; man kan inte veta hur långt Góngora driver förvandlingen av Narcissusmotivets traditionella värderingar. Denna användning av motivet har så vitt jag kunnat se ingen egentlig motsvarighet i det rika material författaren samlat och analyserat. Med tanke på detta och på vem diktaren är måste man beklaga, att denna allusion gått författaren förbi.

*

1600-talet kallas Another Aetas Ovidiana. Denna från E. K. Rand lånade benämning försvarar Louise Vinge bl. a. med att peka på de talrika översättningar av, parafraser och travestier på Metamorfoserna, som gjordes under århundradet. Bland travestierna anförs Louis Richers L'Ovide bouffon, ou les Metamorphoses burlesques från 1649. Det kunde nämnas, att det hörde till salongsnöjena att dikta metamorfoser. Vi har flera sådana från 1638 och framåt. De mest kända är de som skrevs i Hôtel de Rambouillet 1640. Det kan vidare nämnas, att abbé Cotin, som rörde sig i salongerna, har skrivit en vältalig *discours* över Ovidius' Metamorfoser, som anses ha betytt mycket för romanens popularitet vid mitten av 1600-talet. I det sammanhanget kan också påpekas, att det i La Guirlande de Julie finns betydligt fler dikter över Narcissus, än dem författaren funnit. Några är avtryckta i ett supplement till Livets av författaren använda arbete, andra har förts in i en senare upplaga av samma verk.

Den mest egenartade tolkningen av Narcissusmotivet under 1600-talet är den teologiska, som man i olika utformningar finner hos den tyske jesuiten och poetikförfattaren Jacob Masenius, i den franska dikten om Maria av Pierre de Marbeuf och i den mexikanska nunnan Juana Inés de la Cruz' drama El divino Narciso. Tolkningen blir inte mindre gåtfull genom att den möter först i poetisk form hos Marbeuf och inte förrän trettio år senare hos teoretikern Masenius och då i största korthet. Louise Vinge räknar med möjligheten, att tolkningen är äldre än så, att den kanske finns i ett äldre emblem. Det är möjligt. Men det är inte alls uteslutet, att Masenius känt till Marbeufs dikt. Även Marbeuf var nämligen jesuit, och tillhörde en grupp av diktare, som var extremt jesuitiska och ultramontanska.

Kanske kan man i jesuitismen finna en förklaring till den egendomliga användningen av den hedniska myten. Den grupp Marbeuf tillhörde hade ett stort intresse för Ovidius — ett par av dem översatte Heroiderna — men de var extremt moderna i sin attityd till den klassiska litteraturen. Däri uppvisar de samma mönster som jesuiterna i allmänhet. För dem var den klassiska litteraturen viktig, men såsom ett medel att beskriva den kristna religionens sanningar.

Författaren söker (s. 189 f.) ge några förklaringar till den nya användningen av Narcissusmotivet. Hon anför, att spegeln länge varit en metafor för renhet, och att den redan under högmedeltiden betecknar Marias fullkomlighet och Kristi inkarnation. Detta är riktigt, men vi har mera närliggande exempel. Det finns en emblembok, som i sin helhet är ägnad spegeln. Boken kallar sig Dvodecim Specvla Devm och kom 1610. Författaren är en jesuitpater, Johannes David. Narcissus finns inte där: den bild, som man tror visar Narcissus, den ena av dem som samlas under rubriken Specvlum complacentiae, behagets spegel, visar Corydon, som enligt Vergilius' andra eclog har sett sig i floden och funnit att han inte var så oskön. En annan bild visar Maria, som Kristi spegel, på samma sätt som månen är solens spegel. Ännu större intresse har en annan emblemsamling, 1600-talets största, den italienske katoliken Philippo Picinellis gigantiska Mundus symbolicus, tryckt första gången 1650, men med flera senare upplagor, bl. a. 1680 och 1687. Under rubriken Speculum finner man där bl. a. följande: »Speculum planum in quo sol repraesentatur, epigraphen à P. Masenio accepit: IN PARVO TOTUS. Ss, Eucharistiam haec imago concernit, in cuius angusto orbe totus continetur Sol Justitiae. Översatt: »den plana spegel, i vilken solen avbildas, får av Masenius överskriften Det hela i det lilla. Denna bild rör den heliga nattvarden, i vars trånga krets hela Rättfärdighetens Sol innefattas.» Direkt därpå fortsätter han: »Insuper Maria Virgo intra uteri sui angustias totum conclusit Christum, simulque totam virtutum lucem.» Vidare betyder den, att Maria som jungfru i sitt skötes trånghet inneslöt Kristus och samtidigt dygdernas hela ljus. För detta hänvisar han till kyrkofadern Ambrosius'

ord i De Virginibus om Maria som dygdernas spegel. Vi har alltså här kombinationen nattvarden och inkarnationen, båda sedda i samma emblem, spegeln som återger solen, med mottot In parvo totus. Det är samma kombination och en liknande symbolik, som hos Marbeuf och Juana Inés, med undantag för att Narcissus inte är med här.

Men även källmetaforen hade länge använts för Maria. Höga visans brud kom mycket tidigt att tolkas som en förebild, en *typus* för Maria, på samma sätt som Salomo blev en typus för Kristus. Om bruden heter det i Höga visan: »En ingärdad örtagård är min syster och brud, en förseglad källa och en tillsluten brunn», (IV: 12, 1917 års övers.). Detta ansågs syfta på den obefläckade avlelsen. Tolkningen har visserligen behandlats försiktigt av de katolska teologerna, men den fick ett kraftigt stöd av den jesuitiske exegeten Cornelius à Lapide. Det är mot den bakgrunden vi bör se det rika bruket av Höga visans ord och symboler i El divino Narciso. Den mänskliga naturen, Naturaleza humana, uppträder där i samma roll som Höga visans brud och Maria *och* är samtidigt den källa, i vilken Kristus, brudgummen skall se sin bild.

Analysen hade alltså kunnat drivas längre och den egenartade tolkningen av motivet hade blivit lättare att förstå om hänsyn hade tagits till denna bakgrund. De anvisningar Pfandl ger har man inte stor glädje av. Likheten med Thomas av Aquino inskränker sig — efter vad jag kunnat se — till att sluthymnen Canta lengua i Juana Inés' drama nästan översätter Thomas' hymn Pange lingua. Det är intressant endast såtillvida, som Thomas' hymn ingår i Officium de festo corporis Christi och Juana Inés skrev sin auto att uppföras just på Kristi lekamens fest.

Calderóns drama Eco y Narciso har vissa forskare ansett böra läsas som en allegori. Författaren förkastar efter en ingående analys denna tolkning. Men därutöver söker hon stöd för sin åsikt från ett annat håll. Juana Inés har använt element ur Calderóns drama, när hon skrev sin El Divino Narciso. Detta senare har uppenbart en allegorisk innebörd. Av detta drar författaren en slutsats angående Calderóns drama: »Had Calderón's play in itself had an allegorical meaning and been thus understood by the audience of the time, El Divino Narciso would have been a tautology» (s. 247). Det är ett kuriöst resonemang. Hur många tautologier uppvisar inte världslitteraturen i så fall! F. ö. kan Calderóns drama, läst som allegori, endast ha en *moralisk* innebörd, medan Juana Inés' har en *teologisk*. Juana Inés kan mycket väl ha tolkat sin föregångares drama allegoriskt, men själv velat skapa ett liknande, med helt annan innebörd.

*

Under 1700-talet förändras inställningen hos kritikerna till Ovidius, konstaterar författaren. Som exempel på den nya kritiska synen väljer hon engelsmannen Joseph Spence. Viktigare än detta enstaka namn är väl den allmänna bakgrunden, som kritiken bör ses mot. När Spence och andra i England fäller anmärkningar mot Ovidius, är det under inflytande från striden mellan *les anciens* och *les modernes*. I Frankrike hade redan 1627 Charles Sorel i sin roman Le Berger extravagant utsatt Ovidius för sträng kritik. Det är främst två fel han finner i Metamorfoserna: förvandlingarna är osannolika och därför stötande för den kristne, och de saknar sammanhang och ordning. Detta senare är detsamma som Spence tillvitar dem hundra år senare. De båda argumenten togs upp av de moderna i den stora striden. Desmarets de Saint-Sorlin upprepar sålunda anmärkningen, att Metamorfoserna saknar inre sammanhang, då han 1670 gör sin stora Comparaison de la poésie française avec la latine.

Författaren anför i detta sammanhang Holberg som exempel på att man också sökte försvara Ovidius. Att Holberg försvarar honom behöver dock inte betyda att hans vördnad är så särdeles stor. Holberg är ju också känd för sina Metamorphosis eller Forvandlinger från 1726, där han vänder de ovidianska metamorfoserna bakfram, så att växter och djur förvandlas till människor.

En av de relationer som Narcissus kom att symbolisera under senare hälften av 1700-talet är relationen konstnären—hans verk. Vi möter den hos Hamann i en inte helt entydig aforism, där han talar om hur vi umgås med den klassiska litteraturen. Han använder ett ord — f. ö. hämtat från Jakobs brev (I: 23) — om mannen, som sedan han sett sitt ansikte i spegeln går därifrån och strax glömmer hur han ser ut. På helt