Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 127 2006

I distribution:
Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ:

Göteborg: Stina Hansson, Lisbeth Larsson
Lund: Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén
Stockholm: Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin
Uppsala: Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Anna Williams (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av
Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2007 och för recensioner 1 september 2007.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

I Samlaren 127/2006 publiceras de bidrag av Hanif Sabzevari (Uppsala universitet) och Lisa Schmidt (Södertörns högskola) som belönats med Svenska Litteratursällskapets pris för bästa magisteruppsats i litteraturvetenskap läsåret 2004–05.

Abstracts har språkgranskats av Sharon Rider.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.littvet.uu.se.

ISBN 91–87666–24–3
ISSN 0348–6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2006

Dynamiska tecken i Clas Livijns *Spader Dame*

Av LJUBICA MIOČEVIĆ

1. Inledning, eller Om den rättfärdige

Clas Livijns *Spader Dame* (1824) förefaller i många avseenden vara ett destillat av idéer och tänkesätt som florerat under tidskriftsbataljer mellan Gamla och Nya skolan. Hjälten Zachäus Schenanders polemiska udd är riktad mot samma mål som stockholmsromantikernas tryckalster, nämligen dels mot det moraliskt och estetiskt förfallna 1700-talets ideal, dels mot uppsalaromantikernas poetiska känsloutgjutelser.[1] I likhet med Nya skolans anhängare, tycks även Schenander se sig själv som en krigare och sin verksamhet som en strid.[2] Motsättningen mellan hjälten och hans fiender tematiseras i oppositionen kristet/diaboliskt; medan han själv strör bibelcitat och bibelallusioner omkring sig,[3] förknippas motståndarna på olika sätt med djävulen. Schenander träder fram i rollen som en rättfärdig gudsman med rätt att tillrättavisa sina vedersakare, och användningen av guds ord framstår som ett sätt att skänka auktoritet åt hans anspråk.

Denna uppsats ska undersöka hur striden mellan Schenander och hans fiender gestaltas på teckenplanet. Läsningen är organiserad kring fyra olika teckenkretsar – spelkort, metaller, personnamn och religiösa boktitlar. De disparata kontexterna till trots, ska uppsatsen visa att de olika tecknen förenas av samma slags dynamik: ett teckens betydelse förblir inte stabilt igenom hela verket, utan förändras beroende på kontexten och de olika användarnas synvinklar. Detta dynamiska teckenbruk framstår, vid sidan av den rika metaforiken, som ett av de viktigaste kännetecknen för *Spader Dame*.

Dessa semiotiska lekar är egentligen romanens stora behållning, medan handlingen är av underordnad betydelse. Studenten Schenander åker till Slaggmyra, för att bli informator hos brukspatronen Fjäderström. Där förälskar han sig i flickan i huset, Marie eller Spader Dame, som dock gifts bort med kaptenen, senare majoren Leyonbraak. Efter diverse förväxlingar blir Schenander vansinnig och slutar sina dagar på Danvikshospitalet. Galenskapen har dock funnits antydd hela tiden, märkbar inte minst i studentens samtidigt gravallvarliga och ironiska användning av religiösa texter. Metoden etableras i början av romanen, när Zachäus skarpt förmanar

sina syndfulla medmänniskor. Mottagarna för Schenanders predikan är gästerna på hållstugan i Enköping, där den liberala pressens skriverier hålls för den högsta sanningen. Efter att ha utmålat kroggästerna som en obetänksam folkhop, fortsätter Schenander med att likna dem vid spöken:

> Wißerligen sade de ej något, men på samma sätt som man af Gastarnes anletsdrag och swängningar på käftarne kan, under spökjulottan, se hwilken psalm de sjunga, så tyckte jag mig märka, att deße hälsade fåkunnighetens nyfödda ljus och egenkärlekens morgonstjerna, hwar för sig gnolande:
>
> Uns ist ganz Kannibalisch wohl
> Als wie fünfhundert Säue!
>
> ”Wärdaste Kristne!” så tog jag till orda, ”Solen skall nedergå öfwer Profeterne och dagen öfwer dem mörk warda;”, säger Profeten Micha. ”Låter Eder icke af de stora uppenbarelser förhäfwas:” så warnar Paulus de Chorinthier; ”ty i liggen på Basiliskäggom och wäfwen dwärjsnät:” ropar Profeten Esaias; ”men de som mätte wordo, de wordo sålde för bröd”, läses i 1 Samuels Boks 2 Cap. 5 vers. (s. 18 f.)[4]

Predikaren drabbas av kroggästernas vrede och blir misshandlad. Skildringen är dock karakteristisk för Schenanders syn på samtiden. En invertering av den kristna framställningen av Jesu födelse, ”fåkunnighetens nyfödda ljus och egenkärlekens morgonstjerna”, får tjäna som spökens sång, alltså de egentligen ej levande kroggästernas tal. Spökjulottan är en syftning på en utbredd folklegend om att de dödas själar samlas till en egen julotta. Schenander använder ofta folktro, som om han ville markera sin tillhörighet till det folkliga, oförstörda och ursprungliga. De ord som studenten tycker sig höra från kroggästernas läppar är tagna från den berusade hopen på Auerbachs källare i Goethes *Faust* I (1808). Mefistofeles har tagit dit Faust för att visa honom hur man roar sig, och han skapar vin åt alla. Det är i den första begeistringen efter att ha smakat djävulens vin som gästerna utbrister i den nöjda sången om att de mår ’kannibaliskt gott, som femhundra suggor’. Det är till sådana människor Schenander vänder sig med stöd i fyra olika bibelställen.[5] Å ena sidan utmålas gästerna i spöklika och diaboliska bilder, medan Schenander står å den andra sidan och predikar om människornas fel och tillkommande straff. Kontrasten mellan djävulskt och kristet är påtaglig.

Schenanders bruk av Den heliga skrift påminner om äldre predikotraditioner, i vilka direkta bibelord var att föredra framför predikarens egna: i grunden ligger misstroendet mot den mänskliga förmågan att återge trons sanningar. Den som upprepar Guds ord, markerar att sanningen är på hans sida. Fiendelägret däremot tillhör djävulens och därmed lögnens sfär; som registret i Karl XII:s bibel upplyser, är lögnen ett av djävulens kännemärken.[6] En folkloristisk handbok skriver att allt

ont tillskrevs Satan: ”sin, sickness, lies, death, treachery”[7]. Motsättningen mellan gott och ont, ljus och mörker, liv och död, sant och falskt, evighet och nutid skapar ett underliggande nät av binära oppositioner i *Spader Dame*, vars yttersta poler är Gud och Djävul.

Tankegången hör till samtidens slitna metaforer; dagblad och tidskrifter vimlar av exempel och i flera *Polyfem*-artiklar överförs den religiösa dualismen till estetikens område för att övertyga om att den Gamla skolans smak i själva verket är låga reflektioner som endast givits ett förnämt utseende – motståndarens estetik associeras med djävulens verk, falskheten.[8] Både i *Spader Dame* och i *Polyfem* kritiseras den skönhet, vars behållning endast ligger i uttrycket, men som förlorat kopplingen till ett innehåll. Det religiösa och det estetiska temat är alltså tätt ihopflätade. Schenanders motståndare förknippas uteslutande med djävulens verk och med 1700-talets estetik.

Sida vid sida med dessa oerhörda anspråk finns den allt genomträngande ironin. Dels ironiserar Schenander över sin samtid, dels framstår han själv i ett ironiskt ljus på grund av sina uppskruvande anspråk. Den extrema polariseringen i kristet och diaboliskt, som är så tydlig i början av romanen, mattas delvis av i takt med att Schenanders vansinne tilltar och hans förluster i kriget mot fienden börjar infinna sig.

Efter denna första bekantskap med Schenander är bilden av honom befäst. I nästa avsnitt ska hans ankomst till järnbruket Slaggmyra studeras.

2. Spelkort och kortspel

Förutom spelkortssymboliken, synlig redan i titeln, innehåller *Spader Dame* även två spelscener, en i början och en i slutet av romanen, vilka representerar två huvudanvändningar av kort, nämligen divination respektive hasard. Den förstnämnda har en fördeterminerande funktion – den avslöjar huvuddragen i romanens handling, vilka därmed framstår som oundvikliga. Den senare scenen är en spelduell mellan Schenander och hans motståndare, som fungerar som ödets företrädare. Hasardspelets semiotik, som först studerats av Jurij Lotman, är rakt motsatt divinationens – hasarden är snarast ett försök att bryta determinationen. I detta kapitel ska dessa två centrala scener och de två mekanismer som styr dem undersökas närmare. Stridstematiken, synlig redan i valet av boktiteln, kommer att tona fram tydligt.

2.1. Spaderdam – den ordnade stridens jungfruliga gudinna

För dagens läsare kan det förefalla märkligt att Marie, föremålet för studenten Schenanders kärlek, fått heta Spader Dame. En hjärter dam hade ju varit naturligare som beteckning för den älskade kvinnan. Numera har ju spader tämligen olycksbådande förtecken, vilka också utnyttjas i Alexander Pusjkins novell *Spader dam* (*Pikovaja dama*, 1834) – spader står vanligen för död, förstörelse, misslyckande, olycka, fientlighet och annat negativt. För Livijns samtid hade dock spadern även en annan betydelse, som går tillbaka på medeltida föreställningar kring denna färg. Då betecknande den uteslutande huggvapen som svärd eller lans.[9] I förklaringsmodeller över kortens symbolik ansågs spadern representera krigarståndet, riddarskapet, styrka och militär makt överhuvudtaget.[10]

I det tidiga 1800-talet fanns således både negativa och positiva föreställningar förknippade med färgen spader. I Sverige tycks spaderdam dock fortfarande ha haft övervägande positiva konnotationer, som tar fasta på spadertecknets krigiska och ädla sida, och som sannolikt beror på kortets grafiska utformning. De klädda korten har nämligen sedan sen medeltid burit namn efter bibliska eller mytiska personer. På de så kallade parisporträtt, som var de dominerande i Sverige åtminstone sedan karolinsk tid,[11] har spaderdam i regel kallats Pallas.[12] Namnet har varit utsatt med stora tydliga bokstäver på kortet, oftast lodrätt i övre högra hörnet. Dessa gamla kort föreställde damen i helfigur (till skillnad från moderna kort med spegelvända ansikten),[13] vilket gör det än lättare att se målningen som ett porträtt av en 'verklig' person. Spaderdamen är vanligen inte klädd efter grekiskt, utan efter medeltida klädmode och liknar snarare en drottning än en grekisk gudinna.

Det finns belägg för att spaderdam vid spådom inte längre används som den spåddes kort eftersom det anses beteckna en ondskefull kvinna.[14] Men under 1700- och 1800-talet var det vanligt att se matadorerna, alltså de klädda korten, som representanter för olika personlighetstyper. Pallas-bilden gjorde att spaderdamen enligt vissa äldre divinatoriska traditioner ansågs symbolisera andlig styrka och vishet.[15] Gudinnan Pallas Athena var ju inte bara krigsgudinnan; hon var även den klara himlarymdens härskarinna.[16] Till skillnad från krigsguden Ares, som ofta framstår som en oregerlig vilde, är Athena den ordnade stridens jungfruliga gudinna. Det är betecknande att det aldrig är det fulla namnet Pallas Athena som är utsatt på korten, utan endast det krigiska *pallas*; man trodde tidigare att *pallas* betyder 'den lanssvingande'. Associationerna till senare krigiska och jungfruliga kvinnogestalter har frodats i divinationslitteraturen. En äldre skribent menar till och med att "chaste and warlike Pallas is but an emblem of Joan of Arc"[17].

Spaderdamen kunde sålunda konnotera både olycksbådande och ädla egenskaper.

En sida av spadertecknet är det destruktivt krigiska – död, förstörelse, illvilja – men en annan är det gudomligt krigiska och rättvisa – den visa och jungfruliga krigsgudinnans sfär.

2.2. Kortens divinatoriska användning i Spader Dame

Spader Dame etableras som alias för Marie genast vid Schenanders ankomst till Slaggmyra, i patronessans spådomar. Schenander berättar:

> Wi inträdde i ett annat rum. Der funnos Frun, twänne rödblommiga pojkar och en flicka.
>
> Och Flickan? Min Wän! högt sprutade blodet ur mitt hjerta, ty djupt trängde en tagg af kärlekens hwita ros derin. Men ändå trängde han icke nog djupt. Derföre lät jag inbillningen med ändliga armar omfatta det oändliga; hon omfattade rosen, den omätliga rosen, inom hwars blad hela werlden rymmes […]. (s. 34)

Efter ett långt stycke skildring av den frambrytande förälskelsen, avbryts Schenanders inre drömmerier av ett bryskt utrop:

> ”Tag hit kortleken!” sade Fru Brukspatroneßan åt Flickan. ”Jag skall se efter om wi få främmande i morgon.” Och på mig kastade flickan en blick och den talade och den sade: ”Främling, tro henne ej! Hon har icke något att göra med morgondagen; hon har knappt något att beställa med den närwarande.”
>
> Kortleken framlades.
>
> ”I hwilken färg går min Herre?” frågade Frun.
>
> ”I Spader;” – svarade jag – ty ”Spader betyder ju ett spjut;” och för mig sjelf tänkte jag: Wäl är Du ingen Höfwidsman, som med ditt spjut stinger efter de dödas hjertan, men efter de lefwandes kroppar lärer Du sticka så mycket raskare.
>
> ”Och du, Marie! är, som förr, Spader-dame?” fortfor Hennes Nåd.
>
> ”Ja,” yttrade flickan och såg på mig, men hwad den blicken betydde, förmådde jag icke tolka.
>
> Goda Spader Dame! sade jag för mig sjelf: också ditt hjerta har denna jordiskt-eteriska höfdingsqwinna säkert mångfaldiga gånger öppnat, och derur har flutit både kärlekens blod och tårarnes watten. Jag ser det på dig, ty, för att speja i ditt milda blå öga, behöfwes ingen efter Kongl. Maj:ts Nådiga Tjenstgörings-Reglemente utlärd spion. De hieroglyfer jag upptäcker inom ditt bröst, har jag förr läst; jag känner dem fullkomligt. Naturens hand inhögg dem wäl ej, – ty naturen hugger ej något; – men hon tecknade dem i kalken på den låga och osynliga förgät-mig-ej; och skriften blir ewigt läslig. Töm endast känslans försoningsdryck, och med öga, med hjerta, ja med hela din själ skall du läsa och förstå oskuldens blickar.
>
> ”Kors! i morgon kommer wißt icke Kapten Leyonbraak!” utropade Hennes Nås, med en hög och romanesk känslohäfning.

> ”Nå, Nå!” swarade Fruns ägta man; tilläggande saktmodeliga: ”man måste offra så i kapellet, att kyrkan får något med.”
>
> ”Men,” skrek nu hennes Nåd med häftighet: ”hwad skall detta betyda? Spader Dame och Spader Kung ligga alldeles för hwarandra och emellan dem Hjerter-eß, Hjerter-tia samt Hjerter-Dame; således bara kärleksbref, förtroende och wänskap. Det ser wackert ut. Ja så, Spader-tia är der också; den betyder döden.”
>
> Döden! Döden! Hwad betyder döden? frågade jag mig sjelf. O! måtte jag skyndsamt kunna fylla min aërostatiska machin med tankar, med inbillningar, att den höjer sig, att den undandrager sig de nyfiknas blickar och ilar uppåt! uppåt! Genom stormar, genom töcken, genom dimmor, genom kyla, så högt och nära ljuset, att alla sinnen förwirras och sammansmälta i ett enda, – kärlekens sinne, som omfattar dem alla och förenar dem alla, för att i stoftet, efter deras förgängelse, sätta ett frö för ewigheten.
>
> ”Jag tror Spader Dame rodnar,” så behagade hennes Nåd uttrycka sig; och Spader Dame liknande werkligen en sprittande ros. (s. 35 ff.)

Marie uppträder här för första gången, och en bild av samförstånd mellan henne och Schenander målas genast upp. Schenanders förälskelse är omedelbar och förstärks när Marie visar sig tillhöra samma färg som han spontant väljer, spadern. Kortfärgen bekräftar och förstärker känslan av deras obönhörliga själsfrändskap, som tematiseras via blickarna de utbyter. Maries oskuld betonas genom en konventionell symbol, den vita rosen, samt i formuleringen ”oskuldens blickar” (s. 37). ”I blicken är du med mig” (s. 47), tänker Schenander några dagar senare om Marie. Hennes första blick tolkar Schenander som kritik mot patronessan, vilket samtidigt förstärker samhörigheten mellan Marie och honom, då de därmed skulle dela omdömet om fru Fjäderström. För Schenander är Maries blickar ett språk att tyda, men märkligt nog misslyckas han ibland med tolkningen. Således förmår han inte tolka Maries andra blick, men hävdar ändå att han kan läsa både hennes ögon och hennes hjärta. När musans blick förblir stum, fyller poeten i efter eget önskemål. Denna andra blick åtföljs av ett ’ja’ – det enda ordet som Marie yttrar i hela kapitlet, som svar på patronessans fråga om hon ska, ’som förr’, vara spaderdam. Med sitt jakande svar går Marie med på att vara Spader Dame, såväl i spådomen som i dikten. Det är också det enda ’ja’ Marie yttrar i romanen, ty trots att hon blev gift med Leyonbraak, gick hon aldrig med på det äktenskapet – hon svimmade innan vigselsakten var genomförd.[18]

Det ska noteras att Marie kallas Spader Dame inom familjen – hon är ”som förr” (s. 36) spaderdam – och det är inte Schenander som utser henne till det. Han kommenterar till och med det hela: ”så behagade hennes Nåd uttrycka sig” (s. 38). Uppenbarligen är det Pallas- och inte de illvilliga konnotationerna av spaderdamkortet som aktualiseras i denna scen. Den känsla av samhörighet med Marie som Schenander ger uttryck för bottnar rimligen i att han tar fasta på den krigiska konnotationen

– det är vishetens och krigets gudinna som uppenbarar sig för honom i ögonblicket då han valt spader, stridens kännemärke, till sitt tecken.

Spadertecknets olycksbådande konnotationer aktualiseras dock vid flera andra tillfällen i romanen. Första gången sker det i det citerade stycket, där spadertian sägs betyda döden (s. 38), men även senare återkommer kortet som en dödssymbol (s. 129, 161). I Livijns verk sker en uttrycklig differentiering mellan å ena sidan spaderdamen och spaderkungen, och å den andra spadertian. Spadern förblir ett potentiellt hotfullt tecken; i slutet av romanen är det Schenanders motståndare Leyonbraak som kallas för Spader Kung! Tolkningen av spaderdamkortet är starkt beroende av läsarens förkunskaper: utan kännedom om att spaderdamen brukade avbilda Pallas och de konnotationer som följer därav, är läsaren hänvisad till sina föreställningar om svitmärket, som numera endast har negativa förtecken.

Vid Schenanders möte med familjen Fjäderström begagnas alltså korten till spådom – patronessan vill se om de ska ”få främmande i morgon” (s. 35). I folkmytologin är denna användning uteslutande förknippad med mörka krafter, och inom demonologisk litteratur har det setts som en del av häxans verksamhet.[19] Patronessans association med den demoniska sfären är således tydlig. Även estetiskt är hon en fiende till Schenander – som Sigbrit Swahn påpekat är patronessan en företrädare för det slutande 1700-talet.[20] Till exempel upplyser fru Fjäderström stolt att hon uppfostrats på en flickpension i Stockholm, där hon bland annat fick lära sig att skriva erotiska herdedikter. I det perspektivet är det inte förvånande att troheten inte varit prioriterad i patronessans äktenskapliga samliv. Till saken hör att de stockholmska flickpensionerna i romantikernas ögon var högborgar för upplysningstidens ideal, som förflyktigade det kristna budskapet till tomt moraliserande; själva det tidevarvet ansågs präglat av lösaktighet.[21] Att utomäktenskaplig kärlek traditionellt demoniserats[22] bidrar till bilden av patronessan som okristlig och upplysningstiden som stridande mot kristendomens anda.

Schenander tvivlar på värdet av den kunskap patronessan tror sig kunna leverera: han tycker sig märka att Maries blick säger att patronessan ”icke [har] något att göra med morgondagen” (s. 35) eller ens nuet. Denna gång har han fel, ty patronessans divinatoriska läsning slår in. Hennes förbindelse med de mörka krafterna är det inget fel på – hon kan läsa ’djävulens bok’. Patronessans läsning av korten är typisk för spådomslekar. Personerna man ska spå motsvaras av vissa klädda kort, manliga av en kung, kvinnliga av en dam. Spådomen grundar sig sedan på hur dessa två kort ligger i förhållande till varandra och på vilka kort som ligger mellan dem.[23] I det här fallet ”ligga [de] alldeles för hwarandra och emellan dem Hjerter-eß, Hjerter-tia samt Hjerter-Dame; således bara kärleksbrev, förtroende och wänskap” (s. 37 f.). Och så den olycksbådande spadertian – ”den betyder döden” (s. 38). Hjärtern

står mot spadern, som i sin tur dels är Maries och Schenanders färg, dels en olycksbådande färg. Hjärter är kärlek, det goda, men spader är döden, det onda. Marie och Schenander associeras alltså från första början med dödens sfär. Även om vishets- och styrkesymboliken bakom spaderdamkortet är känd, måste man fråga sig hur de motstridiga konnotationerna kan samexistera.

Svaret på denna fråga är att valet av svitmärket måste ses mot bakgrunden av vem det är som använder kortens språk. Schenanders och Maries val motiveras av spaderns styrkekonnotationer, medan en destruktiv tolkning av tecknet är uteslutande patronessans. Denna betydelse ingår i hennes läsning av 'djävulens bok'. Det är ju hon som introducerar spadertians betydelse som dödens kort på s. 38. När Schenander tar upp denna tolkning i spelscenen, understryker han att den tillhör "likmaskens Gudmor" (s. 161). Spader Dame däremot är, enligt Schenander, från allra första början god – i sina tankar tilltalar han henne ofta med 'goda Spader Dame' (s. 36, 44, 59), vilket senare varieras med 'goda flicka' (s. 77, 166) och 'goda Marie' (s. 78). Sett från Schenanders vinkel är spadern ingalunda något negativt tecken. Han *väljer* ju den till sitt tecken med motiveringen att "'Spader betyder ju ett spjut'; och för mig sjelf tänkte jag: Wäl är Du ingen Höfwidsman, som med ditt spjut stinger efter de dödas hjertan, men efter de lefwandes kroppar lärer Du sticka så mycket raskare." (s. 36) Dessa rader förefaller vara en allusion på 2 Mackabeerboken 15:15–16, där hövitsmannen Judas Mackabaios i en vision får ett gyllene svärd av profeten Jeremias.[24] Detta svärd leder honom till segern över romarna, som avslutas med att motståndarens döda kropp styckas. Episoden har ibland satts i samband med senare europeiska legender om ett magiskt svärd som ges den starke anföraren; svärdet är dessutom en biblisk och kristen symbol för de rättfärdigas kamp.[25] Sålunda uppmanar Paulus efesierna att ikläda sig Guds vapenrustning inför kampen mot ondskan: "Och tager på eder salighetens hielm/ och Andans swärd/ som är Gudz ord." (Efes. 6:17) Läsaren har redan haft tillfälle att bevittna Schenanders stridbara sida i början av samma kapitel, vid hans fördömande predikan på hållstugan. Hans motivering av teckenvalet gör det lätt att associera till den kristna kampsymboliken. Schenander kämpar ju berättelsen igenom, med ordet som svärd; i miljö efter miljö strider han i tur och ordning mot de förstockade avisläsarna, den förslappade smaken, den havererade moralen och det korrumperade rättsväsendet, ända tills han dukar under.

Marie uppenbarar sig i Schenanders värld den 6 juni. Fastän dagen inte formellt högtidlighölls, hade den en särskild innebörd även i början av 1800-talet. Regeringsformen från den 6 juni 1809 förändrade i ett slag landet, och med den följande tryckfrihetsförordningen skapades i förlängningen förutsättningar för hela den romantiska rörelsen.[26] Dessutom hade Gustav Vasa, själv en ung hövitsman, valts till kung samma dag år 1523. Sedan Gustav III:s tid firades den 6 juni som Gustav-

dagen. För att ära sin anfader hade Gustav III framhävt denna dag i almanackan, och då dopnamnet Gustav var vanligt, blev dagen föremål för ett flitigt borgerligt namnsdagsfirande.[27] Att Zachäus Schenander utnämner sig själv till Spader Kung på denna för landet så avgörande dag, dessutom med motiveringen att spader betyder spjut, ger en fingervisning om hans egna anspråk som anförare: han är ute efter en strid till vilken han beväpnar sig med tecken. Genom sin överdrift färgas pretentionerna av en parodisk anstrykning.

För Schenander markerar alltså spadern en kamp med religiösa och antytt politiska förtecken, men i patronessans divinatoriska användning står spadern för död. Maries och Schenanders, Spader Damens och Spader Kungens öden är alltför starkt påverkade av spadertian för att deras och patronessan betydelsesfär ska kunna hållas åtskilda. De första två är visserligen valda att beteckna den goda sidan i berättelsen, men deras framtid är märkt av den destruktiva tian, som förknippas med ”likmaskens Gudmor”. Motsättningen framstår som en semiotisk kraftmätning mellan den goda och den onda sidan i berättelsen: genom en omfokalisering av tecknet spader försätts striden mellan Schenanders och patronessans diskurser till det semiotiska planet. Schenander tar upp ett tecken som redan i sig självt står för strid, och som dessutom innefattar en motsättning mellan olycksbådande konnotationer och andlig styrka. Han anammar det främmande bruket, ytan, men laddar det med sitt eget innehåll, vilket i och för sig existerar i den föreställningsvärld som delas av hans samtida, implicita läsare men som inte tillhör patronessans diskurs (i den mån denna är synlig för läsaren). På detta sätt försöker han erövra ett tecken från den demoniska sfären, från den föraktade patronessan och hennes (miss)bruk av det i divinatioriska lekar. Tecknet i fråga är dessutom mycket speciellt – det är hans älskades bild – och det vill han göra till sitt eget. Detta är ett prov på Schenanders skapande kraft som poet: den främmande diskursen måste erövras och omskapas. Det är dock ingen nyskapande användning Schenander syftar till; i stället försöker han återföra spadern till tecknets ursprungliga betydelse, ett vapen. Här, som annorstädes i romanen, visar Schenander en tydlig preferens för det betecknade. Spadern har drabbats av samma slags korruption som präglar samtiden i övrigt; från början riddarskapets och den militära maktens kännemärke, blir spadern i patronessans mun enbart destruktiv och dödsbringande. Ett misslyckande finns dock inbyggt i Schenanders företag: tecknets negativa konnotationer är för starka för att kunna övervinnas. Däri ligger en ödets ironi: det semiotiska misslyckandet är predeterminerat av själva kärleksemblemet. Å ena sidan inger Marie hopp, men å andra sidan symboliseras hon av Spader Dame, som delvis hör till motståndarlägret. Scenen är bäddad för ett ”semiotiskt bedrägeri”, som Otto Fischer så träffande beskrivit Livijns teknik i ett annat sammanhang.[28]

Spadertians betydelse enligt patronessan, döden, skrämmer inte Schenander: ”Döden! Döden! Hwad betyder döden? frågade jag mig sjelf.” (s. 38) Patronessans spådom tycks mera fungera som en dom än som en spådom – Schenander tycks acceptera den som ett färdigt faktum. Hans enda bekymmer är att hinna fylla sin ”aërostatiska machin med tankar, med inbillningar, att den höjer sig, att den undandrager sig de nyfiknas blickar och ilar uppåt! uppåt!” Schenander är införstådd med konsekvenserna, och hans tankar och diktning ska räcka för att få honom tillräckligt högt upp, att de ska räcka till evigheten.

Marie fortsätter hela verket igenom att vara Spader Dame. När Schenander kontemplerar över hennes öde och över möjligheterna att besöka henne – Marie har då blivit bortförd till Leyonbraaks tant – sker detta i form av en kortleksmetafor:

> […] endast en suck från Spader-dame. Huru är hon nu inblandad i korten? Huru måste deßa tagas utaf, på det att hon ej må falla för den lumpnaste hacka, som ödet och makten någonsin stämplat till Trumf. Jag måste se till. Frommaste Hack-tant! Sjelf en hacka. Man säger, att du ser ut som falskhetens titel-vignet. Så mycket bättre. Då kan ej sällskapslifwets Großhandlare i minut bjuda ut dig för något bättre än du är. Wänta, jag will gästa dig. Icke såsom Björn Jernsida gästade Carl den Skallote – för att åtkomma dina tennstop. Jag lämnar tennet till ideal för någon målare, som påtagit sig att måla silfwer. Jag ernar gästa dig, såsom själamålare. Jag har länge öfwertänkt ett porträtt af hin-Håhles Farmor. Min Nådigaste! tager säkert ej illa upp? Ödmjukaste tjenare. (s. 81 f.)

Endast på ett metaforiskt plan är det här fråga om divination; Schenander tar inte fram en kortlek för att se efter hur spaderdamen är ”inblandad i korten”. Men patronessans divinatoriska användning av korten är en outsinlig källa för honom att hämta poetiskt material ur, och det är en koncentrerad fokalisering av patronessans kortanvändning som antyds. Betraktelsen börjar med att nutiden ställs mot minnet av det gångna – Schenander tänker tillbaka på sitt första möte med Marie, när patronessan blandade korten: ”Huru är hon *nu* [min kurs.] inblandad i korten”, funderar Schenander. Sedan utsätts den lånade kontexten för nedmontering och återuppbyggnad, eller med andra ord ett slags dekonstruerande och genererande verksamhet. Hackor är de lägre, värdelösa korten, till skillnad från matadorerna, till vilka spaderdamen tillhör. Schenander tar fasta på lexemet ’hack’ och utsätter det för en omskapande behandling. Hack kan av ”ödet och makten” ”stämplas till Trumf”, det vill säga ett högt, vinnande kort, men sådant är ju bara tillfälligheter, enligt honom. Underförstått är att Spader Dames värde är absolut, medan hackans höga värde endast är en chimär. Innan allvaret helt tagit över, avbryts harangen av att Schenander låter tecknet ’hack’ få ett eget liv i det att han tar fasta på uttryckssidan och låter

den ingå i nya förbindelser: hackor (låga kort) blir ”Hack-tant” bara för att omedelbart vandra tillbaka till ”sjelf en hacka”. I nästa ögonblick överger han leken med signifikantet och tar upp en av dess konnotationer: falskheten. Hackan låtsades vara något den inte är, nämligen trumfen – en konflikt som upprepades i ”frommaste Hack-tant”. I nästa steg lyfter Schenander fram återigen det falska och bedrägliga, och fortfar att tala om utseendet på Leyonbraaks tant som ”falskhetens titel-vignet”. Utseendemotivet återkommer i sin tur efter den långa utvikningen om gästabud. Falskheten ska avmålas som djävulskt släktskap – falskheten är ju, som nämnts ovan, djävulens kännemärke. Tantens band till den demoniska sfären understryks då hon kallas ”hin-Håhles Farmor”. Enligt folkmytologin är fan så upptagen med att sköta världen att hans farmor måste hjälpa till.[29]

Så kan Schenanders metaforräckor fungera. Mellanlederna i denna associationskedja är utelämnade, men de skulle kunna skrivas på följande sätt: tanten (är en) hacka (som har) lågt värde (men råkar vara) stämplad till trumf – (detta är ett exempel på) falskhet (som har en parallell i) tenn som ideal för målaren som målar silver – (detta är en målning av) falskhet (som exemplifieras av) hin håles farmor (som tillhör) djävulen. Motståndarlägrets band till djävulen har alltså betonats ännu en gång. Associationskedjan bekräftar intrycket som läsaren säkert ändå fått men utan att riktigt veta hur det har gått till. Schenander tar läsaren med på en svindlande färd över åtskilliga vingliga broar tills man till slut inte vet hur man kom till ändplatsen. Kvar finns dock känslan av att något negativt sagts om Leyonbraaks tant, att Schenander drivit med henne, att hon tycks stå nära djävulen.

Schenanders egen användning av spadersymboliken förtar alltså inte den demoniska sfärens potens; spaderns negativa konnotationer lurar under ytan. De olika betydelserna skiftar beroende på fokaliseringen. Tecknet visar en dynamik som visserligen finns antydd i den allmänna diskursen, men som i *Spader Dame* förstärks. I slutändan har Schenander lyckats ”fylla sin aërostatiska machin” och fått den att lyfta, det vill säga han har förmått förskjuta spaderns betydelse, men han har inte kunnat utplåna den negativa sidan, som obönhörligen drar mot undergång, som om den vore determinerad.

Det märkliga valet av spadern som tecken för den älskade kvinnan uppmärksammades kort redan av Wirsén, som skrev att ”arbetet genom en lek med ord och betydelse fått namnet Spader Dame. Att Schenander vid spådomen i kort ’gick i mörk färg’, synes dock ej alldeles sakna mening.”[30] Onekligen förebådar *spader*damen ett olyckligt slut. Oaktat alla försök till omdiktning, står i slutändan patronessans språkbruk som vinnare. Spaderdamens positiva och gudomliga konnotationer, betingade av Pallas-bilden, drunknar i spadertecknets negativitet. Ty trots att Schenander gärna demoniserar patronessan på olika sätt, är hennes språkbruk det mest

invanda. I modern divinationslitteratur saknas den positiva tolkningen helt, liksom inom Livijn-forskningen. Om vetskapen om den lilla historiska detaljen – att Pallas Athena avbildats på spaderdamkortet – saknas, då blir den för romanen så viktiga stridstematiken mindre synlig. Den semiotiska konflikten som råder inom spadertecknet är dock en yttring av samma välkända kollisioner som löper som två röda trådar genom all Livijn-forskning, nämligen den mellan Schenanders krav på äkthet och samtidens korrumperade värden, och också den mellan den poetiska kreativiteten och den krassa verklighetens förgörande krafter. Denna uppsats visar att motsättningen inte är förbehållen handlingsplanet och idéinnehållet, utan även genomsyrar teckenanvändningen.

2.3. Hasard i Spader Dame

Människor har sedan urminnes tider sett slumpen som ett uttryck för gudarnas vilja. Hasardspel, där utgången inte beror på spelarens skicklighet utan endast på slumpen, har därför starka band till denna äldre tradition. Det är samma tanke som ligger bakom divinationen: en övernaturlig makt tros kunna gripa in och ordna korten så att den som lägger dem ska kunna se in i framtiden. Ändå har hasard och divination diametralt olika semiotik. Vid divination är spelaren en passiv mottagare av 'information' från den högre makten; det övernaturliga elementet avslöjar för människan det oundvikliga och orubbliga ödet medelst sitt verktyg, slumpen. Den spående är ute efter att ta reda på framtiden; att spådomen slår in betyder egentligen att den verkar som en determinering av det fortsatta händelseförloppet. Det är i och för sig inte fråga om ett kausalsamband (spådomen i sig ger ju inte upphov till de framtida händelserna, den registrerar dem endast), men när en spådom förekommer i texten, påverkar den läsarens förväntningar. Om spådomen dessutom visar sig vara en korrekt beskrivning av framtiden, har den i verkets fiktionella universum de facto haft en determinerande funktion.

Hasarden, som är ämnet för detta avsnitt, har en rakt motsatt semiotik – divinationens predeterminering kontrasteras här av en konfliktsituation, där den spelande inte är en passiv mottagare, utan en aktiv utmanare. Spelet är alltid en strid och kraftmätning; oaktat spelformen talar vi om vinnare och förlorare. Redan strategispel innehåller detta element – schackspelets ursprung, fyra härar uppställda mot varandra, är ett belysande exempel.[31]

En av de första att undersöka de två kortanvändningarna strukturellt var den ryske semiotikern Jurij Lotman. I sin analys av Pusjkins *Spader dam* har han övertygande argumenterat för att kortspel och synen på livet som ett spel var utbredda motiv i europeisk kultur och litteratur i början av 1800-talet.[32] Efterdyningar av den franska

revolutionen hade öppnat för viss rörlighet mellan samhällsskikten, som förblev ett faktum trots restaurationens reaktionära strömningar – de sociala omvälvningarnas ohejdbara framfart hade satts igång, påminner Lotman. Hasardspel innebar en möjlighet att utmana ödet på en duell om sin determinerade position på samhällsstegen, menar Lotman. Strategispel, där spelarnas skicklighet är avgörande, modellerar en intellektuell kraftmätning. Hasardspel däremot, som avgörs av slumpen, är spelarens kraftmätning med ödet, enligt Lotman.[33] Även om det finns många olikheter mellan spelsituationerna i Pusjkins och Livijns verk, är den strukturella metoden tillämpbar även på den svenska romanen, vilket det följande ska visa.

Två dagar efter det första mötet med Marie har det blivit den 8 juni. Schenander börjar anteckningarna med funderingar kring helgon, skönheten, det eviga, ett oskuldsfullt tillstånd som är människans barnålder. Dessa kopplas till konstnärens förmåga till framställning. Efter det inledande, reflekterande stycket följer ytterligare en utläggning som anspelar på kortspelssymboliken. Passagen är en fortsättning av känslomåleriet från den 6 juni. Marie, som redan då omgavs av oskuldsfulla drömmerier, återkommer som en inspirationskälla; kärleken till henne är Schenanders skäl till diktning; hon är det helgon som han ska måla.

> När man målar helgon – icke jordiska helgon, sådane som sätta sin helighet i försakelse och bara försaka; ty medweten försakelse är sällan ej annat, än egen ansökning om fullmagt på Helgona-namn, heder och wärdighet, utan tour och befordringsrätt; – utan, när man målar helgon, som icke känna, ännu mindre skria om sin helighet, så målar man i sjelfwa werket, oskyldiga leksaker ur menniskans barnaålder, för menniskans barnaålder. Sagan tror, att när barnet ler i sömnen, då talar det med en fordoms bekantskap, – med en ängel; och när fröjden antingen flyter i långsamt heliga wågor, lik Ganges, eller kastar sina Etna-lågor högt öfwer liwfets förbrända lava, wid betraktandet af konstens försök att skelettera den ewiga skönheten, då är det endast reminiscencer, höstblommor och oläsbara namnteckningar i menniskans stambok af samma fordna wänner. Konstnären tåtar efter dem; han gör helgon. Ibland lyckas han; men ej får han då teckna efter lewfande modeller, icke efter döda modeller, icke i lä af en Konstakademies stångpiska; nej, deßa bilder måste han hemta ur sitt eget hjerta; och med sitt eget hjerteblod målar han glorian. Hell dig, Målare, på duk, eller i sten, med toner eller med ord! Om Du gäldar ewigheten ditt lån, om Du målar för henne.
>
> Hwad will jag med kortet, som jag nära två timmars tid hållit i handen? skall jag spela lanter med Ödet om min sällhet? gråpojs med Skickelsen om min framtid? Då är Spader dame ingen Klöfwerknekt, ingen Hoffullmagt, och ej heller något öppet Creditbref. Den fyller ej talet. Nej, hellre Farao! Der gäller hwar och en för sig; det vill jag försöka. Blifwer jag afslagen – nå wäl, då är jag förlorad – förlorad! – Ack denna målning, denna Pallas! Hon sprang ej ur åskslungarens hjerna, hon krälade fram under en Hofmans hattställare för att fylla en galen Konungs. Wäl bekomme! Derföre fick

> hon ingen gloria, ty i uppfinnarens bröst klappade icke något hjerta, hofetikettens pendelur knäppte endast der, och det war bomoljan till deß smörjande, som rann i ådrorna; således ingen gloria. Men min Pallas skall ändå ej sakna sin nimbus. Jag påkostar den sjelf.
>
> Goda Spader Dame! egde jag något mera att gifwa dig! Jag bjuder dig ej lifwet. Då älskaren bjuder sin älskarinna sitt lif, säger han en dårskap. Har man en gång älskat och förmår likwäl att lefwa, sedan kärleken mördats, då war besagde kärlek ej annat än en aftonlig längtan och trängtan med wederbörlig tjusning och berusning, efter qwällsward eller morgonkaffe; en högt förnäm metkrok för en rik Borgaredotter, eller en gråkall wårdag af lifwet, eller ock något af det werldsbekanta fikonlöfwet, som, wid arfskiftet efter gamle fader Adam, föll på mångas lott. (s. 41 ff.)

Anteckningarna börjar alltså med en utläggning över konstens villkor och väsen och resulterar i en estetisk trosbekännelse. Bakgrunden till dessa funderingar avslöjas först i andra stycket. Situationen är alltså den att Schenander i två timmar hållit spaderdamkortet i handen och nu flyter känslorna för Marie samman med reflektionen kring kortbilden. ”Ack denna målning, denna Pallas”, suckar han (s. 41 f.). Det första stycket är hållet i samma anda som skildringen av den frambrytande förälskelsen från den 6 juni. Associationerna som omgav Maries uppenbarelse då upprepas återigen, men ämnet nu är den konstnärliga framställningen. Inspirerad av sann kärlek, målar konstnären sanna helgon, i bilder hämtade från sitt eget hjärta och ”med sitt eget hjerteblod”, i motsats till stilen som står under ”Konstakademies stångpiska” (s. 42). Schenanders konstnärliga credo formuleras i denna anteckning: allt estetiskt tvång förvisas ur den skapande processen och ersätts av känslans äkthet. Målningens Pallas saknar sin nimbus, men Schenander ska påkosta den själv, lovar han, i det att han återknyter till stycket om helgonens gloria. Kärleken till Marie, hans musa, omgiven av associationer till det oskuldsfulla tillståndet, barndomens förtrollande tid, ska vara hans inspiration och hans styrka. Det är slående att det stridande elementet ständigt återkommer i anknytning till konstnärliga spörsmål. Den strid Schenander vill utkämpa är inte minst estetisk. Konstnärens mål, oavsett medium, måste vara den eviga skönheten – han måste måla för evigheten. Det sanna, det eviga, det sköna – rättvisa, religion, konst – dessa är Schenanders tre slagfält. Kärleken till Marie och den estetiska striden tvinns samman till en tråd.

Associationskedjan Marie – Spader Dame – Pallas understryker alltså den stridande sidan i Schenanders kärlek. Han undrar själv vad han vill med kortet och svaret blir en tillspetsning av en stridssituation – en duell med de högre makterna. Återigen står korten i centrum, men inte längre i sin divinatoriska funktion; i stället gör hasarden sitt intåg i berättelsen. Lanter, gråpojs och farao var alla okända hasardspel. Särskilt intressant för *Spader Dame*s del är farao, som under 1700-talet var ett av de

populäraste spelen i Sverige,[34] trots ett förbud utfärdat redan år 1730; illegala spelklubbar fanns det alltid gott om.[35] Fortfarande på Livijns tid var farao ett omtyckt spel, och det nämns ofta i författarens brev.[36]

Schenanders funderingar kring gråpojs, lanter och farao lämnar inga tvivel om varför han vill spela farao: det är en duell med ödet och de högre makterna han är ute efter. De två spelen Schenander avvisar, lanter och gråpojs, är också hasardspel, men semiotiskt liknar de inte en duell på samma sätt som farao.[37] Fastän alla tre spelen endast beror av slumpen, tävlar spelarna i lanter och gråpojs mot varandra medan man i farao i första hand spelar mot bankiren, som tycks kliva in i rollen som ödets ställföreträdare, vilket Lotman noga uttrett. Det är mot denna bakgrund som man ska förstå Schenanders önskan att spela farao. Slumpens roll i de två andra spelen begränsas av regler. I lanter till exempel är knektarna högsta kort och bland dem är klöverknekten högst. Detta är förklaringen till Schenanders ord om att spaderdamen inte är någon klöverknekt,[38] det vill säga hon är inte ett överlägset kort som enligt spelreglerna är determinerat att vinna. Han vill spela farao, ty ”[d]er gäller war och en för sig” (s. 43). Kraftmätningen skulle vara slutgiltig – skulle han förlora den, då är han själv ”förlorad” (s. 43). Det är alltså inte bara fråga om hans sällhet eller framtid, som det skulle vara i lanter eller gråpojs, där den enda vinsten skulle vara pekuniär: ”[…] spela lanter med Ödet om min sällhet? gråpojs med Skickelsen om min framtid?” (s. 43.) Det är i ljuset av detta som spelpartiet mot Leyonbraak ska läsas: då får Schenander sin chans till duell och kraftmätning.

Lotman har alltså betonat att faraospelets semiotik påminner om en duellsituation. Det är uppbyggt kring binära oppositioner: bankiren-spelaren, höger-vänster, vinna-förlora.[39] Talande är dessa rader från en tidskriftssatir från 1769: ”Du Pharao, du alla Spels förstinna, / Du, som till vahlspråk har, att stupa eller vinna.”[40] Beskrivningar av hur spelet gick till skiljer sig åt. Sannolikt fanns många varianter, liksom det gör i pokern idag. Farao spelas med två kortlekar, den ena bankirens, den andra spelarnas. Spelarna satsar på ett visst kort de själva väljer. Färgen är oväsentlig; endast kortets valör räknas. Bankiren drar ett kort och lägger det antingen till vänster eller till höger. Den ena sidan innebär vinst för honom, den andra för spelarna. Om någon av spelarna har satsat på kortet som faller på spelarnas sida, får han en lika stor summa utbetald av bankiren som han själv satsat. Om det på bankirens sida faller ett kort av samma valör som någon satsat på, då förlorar den satsande spelaren sin satsning till bankiren. Regler för vinstutdelning och förnyad satsning är mer invecklade, men grundprincipen är som synes enkel.

I spelscenen i kapitel XVIII sägs det inte uttryckligen vilket spel som det rör sig om. Det som dock avslöjas om spelets gång stämmer väl in på farao, som ju är det spel Schenander ville pröva sin lycka i den 8 juni, vilket i och för sig inte utesluter

något annat bankspel. Eftersom bankiren inte är skyldig att utbetala mer än vad som finns i banken, måste man kontrollera innan man satsar att eventuell vinst verkligen kan utbetalas. Det är detta Schenander varnas för av vissa åskådare i partiet med Leyonbraak – ”Banquen är sprängd” (s. 161) om han vinner; därför rekommenderas han att ”begär[a] liqvid” (s. 161). Det tycks ha varit vanligt att faraobankiren alltid var en och samma person, som i vissa fall reste mellan olika orter. Bankiren i Pusjkins *Spader dam* reser landet runt i denna egenskap, och även i Hoffmanns *Djävulselixiret* och *Spellyckan* är det alltid samma person som är bankiren. Kanske är det i denna egenskap Leyonbraak följer ”med en Caffekokerska på marknaderne” (s. 155). Flera andra speltermer som förekommer i skildringen av spelscenen passar in i beskrivningen av farao eller andra liknande bankspel. Sålunda talas det på s. 159 om att göra transporter, det vill säga sprida insatsen, och om att göra ”ett Paroli på kortet” (s. 158), vilket antingen betyder att spelaren viker kortet för att markera att han vill fördubbla insatsen, eller så är det ett konstaterande av att han fördubblat insatsen.[41]

Anteckningarna från den 8 juni får en fullbordan i spelscenen i kapitel XVIII. Kampen mellan ljusets och mörkrets makter kulminerar där. Motsättningen mellan ljus och mörker speglas, precis som i religiös litteratur, på alla tänkbara nivåer. Det börjar med att natten smyger sig över staden. Men natten härskar också på det moraliska och politiska planet. Lösaktiga kvinnor, slösaktiga män och synd av alla de slag har sitt näste i staden. Om sig själv säger Schenander:

> Alla förhållanden emellan mig och den förnämare werlden woro afknutne genom mina röda och gröna strumpeband. De woro gifne af ett godt hjerta; ett godt hjerta är ett enfaldigt hjerta. Det är enfalden, som den förnämare werlden skyr, sannolikt emedan enfalden ej står att förena med plattheten. (s. 149 f.)

Enfalden i den betydelse Schenander begagnar ordet tillhör framför allt den religiösa vokabulären, och är där ett ideal för den troende att eftersträva – att vara enkel, okonstlad och uppriktig. Enfalden vet inte av falska prydnader i tal, dräkt eller handling som kännetecknar de syndiga stadsmänniskorna. Solen ’stupar’ och ”nattens förenade stora Armé” rycker in på himlavalvet. Ett bokstavligt mörker sammanfaller med ett moraliskt, politiskt och religiöst. Schenander går in på ett hus dit han såg ”folket med from förlägenhet smyga sig in i” (s. 151):

> Jag inträdde. Hu! – Capiten Leyonbraak förrättade der Gudstjenst. Han tjenade inför altaret och höll Fånighetens konungabok i sina händer. Han lade boken på det gröna täcket, han öppnade den och läste: Mine söte Bröder! I frodige kalfwar från Midian! I benåsnor från Gath! Låtom oß skatta ollonen och stryka mjölonlöfwen från wåra

> känsliga bröst. I sen här en twättbalja för ödet: och om någon olyckligtwis råkat att rödfärga sig på kärleken, eller hwitmena sig af sanningen, så är nu tillfälle att blifwa ren. Kransen altarets bräddar, och wi skola genom kärlek omfatta hwarandra och trösta hwarandra; emedan menniskoslägtet nu lefwer i slaggtiden, och lycktgubbarne lärt sig att med stadig arm bära upplysningens faklor.
>
> Nu lyftade han sitt Mißale och fortfor: Se här en regeringsform, att grundeligen studeras af det första Ståndet. Så kan det afkyla sitt mannamod och uppglödga sitt tålamod […]. […] Jag försmår intet, ej en gång en redlig mans hånblick, så framt den kan göras kurrant.
>
> Rundt omkring stod oxar, räfwar, getabockar och mång' annor djur på tu ben, bredwid hwarandra. Med fromma ögon följde de högprestens minsta rörelse, och han såg sig omkring med en leende blick […]. (s. 152 ff.)

Sigbrit Swahn har beskrivit spelscenen som en ”svart gudstjänst i guldets tjänst”[42] och pekat på olika demoniska inslag: ”[o]xar, rävar, getabockar – helvetets demoner i klassiska inkarnationer”[43]. Den egentliga handlingen – kortspelet – kan endast anas genom detaljer som 'fånighetens konungabok' för kortleken och 'grönt täcke' för spelbordet. Framställningen är helt och hållet Schenanders upplevelse av det betraktades moraliska innehåll. Det är han som ser spelsällskapet som en grupp demoniska varelser och deras spelritual som en invertering av gudstjänsten. Så till vida liknar den folkmytologins skildringar av riter vid häxornas sammankomster.[44] Liksom häxorna måste straffas om de inte varit tillräckligt onda, måste också spelsällskapets medlemmar tvätta bort eventuell kärlek och sanning de råkat komma i beröring med.

Schenander stannar inte vid en drastisk förvandling av de spelande till demoniska gestalter. Kritik av den aktuella politiska situationen hade redan föregått detta stycke. Nu varieras denna kritik, om än i en mindre bestämd form, när Leyonbraaks förmenta läsning ur mässboken tar upp regeringsformen. Avarterna av det politiska livet kopplas samman med demoni, och Leyonbraaks penningabegär med slaggtidens. Också upplysningstidens facklor ser Schenander som djävulens verk. Därmed lyckas han knyta ihop de viktigaste trådarna i verket. Det politiska och moraliska förfallet hör båda till den demoniska sfären.

Spelets duelliknande semiotik gör den till en fullbordan av anteckningarna från 8 juni, när Schenander satt i timmar med Pallas-kortet i handen och undrade över sitt öde. Nu har han en chans till duell med Leyonbraak och en kraftmätning med ödet. Hade ödet fått verka fritt, skulle Schenander ha vunnit på sin spaderdam – han vinner ju tio gånger i följd, ända tills Leyonbraak fuskar och vinner med spadertian, dödskortet enligt patronessan.

Schenander blir alltså besegrad av tecknet för döden enligt den demoniska sfären.

Diktaren Schenander går under och hans anteckningar tar här slut; resten av framställningen upptas av rättegångsprotokoll, där studentens poetiska utsagor misstas för erkännande av brott. Natten efter spelkvällen tar Schenander det oåterkalleliga steget in i vansinnet. Han har då hela tiden stridit på fiendens mark. Divination och hasard är patronessans respektive Leyonbraaks domäner. Spader Kung och Spader Dame är fångade i en värld och ett tecken de är främmande för. Undergången är inskriven i deras blotta existens.

Motsättningen mellan divinationens och hasardens principer utgör en djupliggande struktur i *Spader Dame*. Hasardens kraft ligger i slumpen, som kan slå sönder predetermineringens bojor, uppenbarade genom divination. Trots att slumpen lyder Schenander, är hela spelsituationen endast ett bedrägeri, ty spelreglerna sätts av spelets sanne herre, den demoniske Leyonbraak – när slumpen står på den goda sidan, griper den onde till fusk. Det är betecknande för *Spader Dame*s universum att en allmän dissemination råder; absoluta gränsdragningar är inte möjliga och allt och alla inkräktar på främmande territorium. Slumpen, som borde vara Leyonbraaks vapen, lyder inte honom utan Schenander. Det godtyckliga kräver frihet, oordning, vansinne; det är motsatt förstelningen, ordningen, konvenansen. Att Zachäus Schenander framstår som en herre över slumpen innan den korrumperats av den demoniske Leyonbraak är bara naturligt; det godtyckliga draget i Schenanders poetiska företag är riktat mot språkets förstelning – tecknens utbytbarhet är en drift med och en protest mot poetisk konvention.

3. Metaller

Hypotesen om tecknens dynamik i *Spader Dame* motsägs av ett tidigare forskningsbidrag, en Samlaren-uppsats av Ola Wiman, som menat att metallmetaforiken i romanen följer antika metallåldersmyter, enligt vilka olika metaller har en entydig symbolik.[45] Analysen i detta kapitel kommer dock att visa att järn och guld, i likhet med spadern, är dynamiska tecken vars betydelser pendlar mellan olika sfärer. Silver däremot uppvisar en mer stabil semiotik, med övervägande himmelska konnotationer.

3.1. Metallmotivet i litteraturen och i Livijn-forskningen

Ola Wiman har hävdat att *Spader Dame* ska läsas mot bakgrunden av Hesiodos' *Verk och dagar* och Ovidius' *Metamorfoser*. Onekligen har det klassiska arvet sedan länge blivit en del av de europeiska språkens idiomatik; det räcker att slå upp orden guld,

silver och järn i SAOB för att få åtskilliga belysande exempel. Romantikens behandling av tidsåldersmotivet skiljer sig dock ofta från de klassiska diktarnas. I modern tid fanns även de nya vetenskaperna kemi och mineralogi att söka inspiration i. De nya lärorna hade en praktisk anknytning till malmhanteringen, men mot 1700-talets slut blev de också föremål för naturspekulativa betraktelser, vilka i sin tur tacksamt togs upp inom skönlitteraturen. Under intryck från Friedrich Schelling och G.H. Schubert frodas föreställningar om naturens olika nivåer som reflekteras i varandra.[46] Romantikerna talade även gärna om olika tidsåldrar i beskrivningar av poesins tillstånd.[47] Till detta tillkom intresset för metallsymboliken.[48]

Hos Livijn återfinns metallmotivet i romanen *Axel Sigfridsson* (1817). Här blir malmbrytningen en allegori för kunskapssökande i till synes samma tradition som hos bergsromantikerna. Motivet präglas av motsättningen mellan den sanningssökande hjälten och ”slaggletarna”, som nöjer sig med ytliga, materiella rikedomar. Likheterna med motsvarande konflikt mellan Schenander och brukspatronens värld i *Spader Dame* är tydliga.

Ola Wiman berör dock inte romantikens förhållningssätt till metallsymboliken, utan menar att det finns en entydig värderingsskala för metaller i *Spader Dame* som motsvarar den i Ovidius’ *Metamorfoser* och Hesiodos’ *Verk och dagar*. Med terminologi hämtad från Michael Riffaterres semiotik hävdar Wiman att de två klassiska texterna är inte endast ’hypogram’ utan även ’deskriptiva system’ för Livijns text. Det skulle alltså inte bara vara frågan om att Livijn övertagit enskilda detaljer från de två klassiska verken, utan att han följer dem på ett djupare plan. Wiman lyfter ut några formuleringar från *Spader Dame*, som ’dödens järnkalk’, ’vänskapens silverskål’ och ’kärlekens gyllene kalk’, och ser dem som representativa för de respektive metallernas symbolik i verket. De anknyter, menar Wiman, till de klassiska verkens värderingsskalor.

Jag är övertygad om att Wiman har rätt i att de klassiska verken utgör viktiga intertexter till *Spader Dame*. De textställen som Wiman tar upp visar tveklöst på en motsättning mellan guld och järn, ett tillstånd av ursprunglig salighet respektive samtidens förfall. Det är dock nödvändigt att inse dels att dessa bilder hörde till tidens slitna metaforer, dels att deras användning hos Livijn är betydligt mer sammansatt än vad Wiman låter påskina. Redan hos Ovidius är guldet inte bara guldålderns attribut, utan har i järntiden blivit lika uselt som järnet. Trots att denna användning bättre skulle ha svarat mot synen på guldtecknet i *Spader Dame*, kommenteras den inte alls av Wiman.

Min huvudsakliga invändning mot Wiman är således att han söker få teckenanvändningen i *Spader Dame* att framstå som mer stabil än den faktiskt är. Den entydighet som finns i skildringen av guld-, silver-, brons-, hjälte- och järnsläktet hos

Hesiodos är fullkomligt främmande för Livijn. Wimans tolkning förefaller i högre grad vara styrd av de arketypiska hypogram han valt än av de faktiska beläggen i *Spader Dame*. Problemet är egentligen metodologiskt och avhängigt av Riffaterres semiotikteori. Hur lockande det än kan te sig att använda den på Livijn, som alldeles uppenbart medvetet använt allusioner till olika 'hypogram', är det också farligt, eftersom Livijn begagnar intertexterna endast sporadiskt. Att ta steget från hypogram till deskriptiva system är därför mer problematiskt än det i förstone kan tyckas. Arbetsmetoden leder Wiman till ett märkligt tänkande: å ena sidan har han inga belägg för att Livijn medvetet använt Hesiodos' och Ovidius' texter, vilket han också erkänner, men å andra sidan hävdar han att vissa fenomen som finns i *Spader Dame* skulle vara "genererade" av motsvarande rader i de påstådda intertexterna eller att Livijn "följt Hesiodos värdeskala".[49] Terminologin är betingad av den riffaterrska semiotiken, men för den livijnska texten blir resultatet minst sagt missvisande. Tonar man dock ner det teoretiska inslaget, återstår en uppslagsrik läsning av Livijn.

Jag ska i det följande försöka modifiera den entydiga bild Wiman ger. De få textställen han faktiskt analyserat resulterar i rätt rimliga tolkningar, varför jag inte går närmare in på dem. I stället ska jag lyfta fram de många exempel som motsäger hans hypotes.

3.2. "Vad tiden mest behöver och minst äger – järn, och framför allt gott eggjärn"

Enligt Wiman är järnet "tecknet på den profanering av heliga värden som samtiden utmärker sig för";[50] vidare påstår han att "järnet konnoterar ondska, mörker och kyla".[51] Han ser järnet som en negativ pendang till guldet; motsättningen mellan järn och guld, menar Wiman, speglar en djupare konflikt, nämligen den mellan profant och sakralt.[52]

Järn och död, samt järn och Slaggmyra är onekligen förenade. Denna betydelse är dock inte den enda. Associationskedjan Slaggmyra – järn – död som Wimans tolkning förutsätter borde delas upp i två relationer och kompletteras med en tredje: Slaggmyra – järn, järn – död, järn – vapen. Brottet som därmed uppstår resulterar i en mer sammansatt bild än vad Wimans tolkning ger vid handen. Järn är ett centralt tecken i alla tre fallen, men det är olika konnotationer som aktualiseras i de olika relationerna. Dessutom finns en ständig spänning mellan järnets innehålls- och uttryckssida.

Att Schenanders förhållande till järnbruket och brukspatronen kommer att präglas av ironi är klart redan innan han ens avrest från Uppsala. Brukets namn, Slaggmyra, signalerar också en låg och ironisk värdering av järnhanteringen överhuvud-

taget. Men denna ironi implicerar inte automatiskt en förkastande dom av järnet; på sin höjd drabbar den miljön kring järnhanteringen. Fortfarande i Uppsala skriver Schenander att han erhållit resepenningar

> för att dymedelst sätta mig i stånd att, såsom Öfwer-Masmästare, aftåga till Herr Brukspatron Fjäderström på Slaggmyra. Dennes malm eller tackjern är det emedlertid icke, som skall af mig bearbetas; det är torr- qwick- flott- eller blandstensmalmerne hos hans, i ett christlofligt ägtenskap med sin dygdädla Fru BruksPatroneßa sammanaflade, piltar, som skola förädlas. Om sådant werkställes på Tyska eller Wallonska sättet wet jag ej. Hwad betyder sättet, om endast beskickningen, rostningen och bokningen går bra; och deraf kan blifwa hwad tiden mest behöfwer och minst äger – jern, och framför allt godt eggjern. (s. 8 f.)

Den ironiska hållningen signaleras genom den högtravande och stilbrytande formuleringen ”i ett christlofligt ägtenskap med sin dygdädla Fru BruksPatroneßa”. Intrycket förstärks genom den oväntade och utsträckta järnhanteringsmetaforen som växer ut till en allegori över barnuppfostran. Schenander äger uppenbarligen goda kunskaper i hur järnhantering går till; uppdelningen i torr-, kvick-, flott- eller blandstensmalmerna är samtidens konventionella beskrivning av järnmalmfyndigheter; det tyska och vallonska sättet var de två brukliga metoderna att framställa järn på; beskickningen, rostningen och bokningen var produktionssteg inom äldre järnframställning; informatorn är då en ’övermasmästare’ som ska övervaka förädlingsprocessen.[53] Denna nästan vetenskapliga noggrannhet i skildringen blir ironialstrande just på grund av sin exakta utförlighet och sitt oväntade tillämpningsområde.

Ironin till trots är Schenander inte någon fiende till varken järn eller järnhantering. Tvärtom lämnar hans allegori plats för hoppfullhet. Liksom malmerna kan förädlas, kan också informandernas unga sinnen formas till något gott. Sättet på vilket det sker är inte viktigt, ”[h]wad betyder sättet”, så länge som produkten blir ”hwad tiden mest behöfwer och minst äger – jern, och framför allt godt eggjern” (s. 8 f.). Järns styrkekonnotationer lyfts fram i önskan om ett ”godt eggjern” (s. 8); järn kunde i början av 1800-talet även användas elliptiskt för olika eggjärn, samt stick- och huggvapen.[54] I följande kapitel väljer Schenander ett sådant vapen till sitt eget tecken – spader, med den explicita motiveringen att spader betyder spjut.

I nästa stycke spinns en ny allegori över barnuppfostran. Kontexten har då utvidgats från Slaggmyras piltar till att omfatta hela mänskligheten, och järnhanteringen har bytts ut mot ”den lofl. Kruko- eller Pottomakarehandteringen”. Ironin är fortfarande lika närvarande, trots att övermasmästarens roll i den nya allegorin innehas av Prometeus, titanen som enligt myten skapade människan ur lera. Schenan-

der behandlar dock denna, i romantiken så omhuldade gestalt, med samma respektlöshet som allting annat – krukor och pottor blir en utmärkt karakterisering av de Prometeus' skapelser som omger Schenander. Ett ”godt eggjern” som efterfrågades i första stycket saknas i samtiden, där militärerna endast bär ”Krigs-Officers ståndkragar, aiguilletter och andra den moderna wapenärans sängwärmare” (s. 9). (Ägiljett är en guldsnodd som ingår i vissa militära uniformer; den fästs på bröstet och hänger löst över axeln.) Pöbeln kontrasteras mot den gamla adeln: ”[…] Roturen sirar ut sig med den gamla Adelns medfödda prydnader” (s. 10). Äldre tiders eggjärn står i all sin enkelhet i skarp kontrast mot den nya tidens utsmyckning, som visserligen är vacker men endast ett tomt tecken utan kraft. Ett ”godt eggjern” var modiga forna människors vapen, medan den ”moderna wapenäran” kännetecknas av fåfängda prydnader. Något senare i samma kapitel gisslas fosforisterna för deras överdrivet känslosamma och sinnliga poesi; de kallas för ”helgon utan gloria” och ”riddare utan swärd” (s. 12). När Schenander i de följande kapitlen talar om att måla gloria åt sitt eget helgon, Spader Dame, och när han väljer spjutet till sitt tecken, måste det läsas i ljuset av hans kritik mot både poeter och samtida militärer.

Kapitel II är sålunda en förberedelse bland annat för den senare skildringen av Leyonbraak. Här etableras den förkastande domen av de tomma uniformstecknen, vilka Leyonbraak sedan ikläds. Antingen officerskrage eller ägiljetter eller båda delarna återkommer i samtliga fyra framställningar av Leyonbraak: ”en hjelte, med gallonerad krage och isgrå kinder, aiguilletter och löshår” (s. 52), ”Herren med de grå kinderna och de gyllne aiguilletterne” (s. 113), ”den nya Atropos med aiguilletter” (s. 120) och ”guldet på kragen war borta, han hade för det köpt sig mera bly på kinderna” (s. 154). Dessa karakteriseringar utgör en teckengrupp som fungerar som stående epitet i skildringen av Leyonbraak. De understryker Leyonbraaks falskhet, som genomsyrar hela hans uppenbarelse. Redan innan hans nesliga behandling av Marie ägt rum, har Schenander genomskådat honom: ”Med en pußerligt öm känslighet höll han [Leyonbraak] flickans [Maries] hand, och jag märkte tydligen, att orden figurerade för flickan, men tankarne skulle figurera för Fru Brukspatroneßan.” (s. 52) Också Leyonbraaks fysionomi är sinnebilden av falskhet. ”Den tunna röda näsan, den skräddarsax-enliga munnen, utan läppar, utan purpur, den afmejade kinden, hwaraf endast hafrestubben står qwar, och det fräcka, samt såsom en Fahlu-demantslipade ögat, bewisa att jordfrukter äro skadlige.” (s. 113) Tunna linjer kännetecknar en svag natur. Purpur är annorstädes i berättelsen ett tecken på gudomlig närvaro,[55] och här skvallrar dess frånvaro om att för mycket av världslig njutning är skadligt. 'Fahlu-demanten' kröner detta emblem av falskhet: faludiamanter är glasbitar som överdragits med bly och tenn; de glittrar vackert, men – som i fråga om allt annat på Leyonbraak – skönheten sitter i skenet.

Schenander angriper här tecknets tomma yta. Den förhatlige Leyonbraak är en personifiering av falskhet. De många officersprydnaderna som räknas upp är endast tomma uttryck – sambandet till innehållet är numera brutet. Detta brott möjliggör Leyonbraaks demonisering. När bandet mellan uttryck och innehåll är brutet, härskar lögnen, djävulens tecken.

Schenander tar upp eggjärn även vid andra tillfällen. I grälet med Leyonbraak säger han om sig själv att han är ”Contingentborgare” och att han ”handlar med eggjern”; han föreslår att ”sabeln, Herr Capitenen spännt på sig, kan wara god?” (s. 70) Leyonbraak har alltså själv ett ”eggjern”, men det har han ”spännt på sig”, som Schenander ser det, antydande att också ett eggjärn blir till en prydnad när det tillhör Leyonbraak. Kontingentborgare, vilka Schenander påstår sig tillhöra, var inte en del av borgarståndet, men fick bedriva handel mot avläggande av en avgift. Schenander tycks härmed understryka sin oberoende samhällsställning. Eggjärn i hans händer skulle vara någonting potentiellt gott, ty det kan användas i kampen mot falskheten, här personifierad av Leyonbraak. Dessutom är ju spadern, spjutet, Schenanders tecken. I själva verket är dock Leyonbraak den ende som är beväpnad, medan Schenander inte har några eggjärn att kämpa med. Hans ord är hans enda vapen.

Anne-Marie Wieselgrens konstaterande att ”[j]ärnet symboliserar det okuvliga och obevekligt fasta”[56] beskriver väl denna användning av järntecknet i *Spader Dame*. De exempel som här lagts fram visar att järn brukas som vapen i det godas (Schenanders) tjänst. Järn kan också vara bödelns redskap (bödeln ”glödgar ändå kallsinnigt sitt jern”, s. 99), men det står inte i det ondas tjänst per se. Den järnhanteringsmetafor som avsnittet inledes med må vara ironisk men den är inte entydigt negativ.

Järnhanteringsmetaforen är inte det enda belägget för Schenanders utnyttjande av metallernas egenskaper som metaforiskt material för beskrivning av människan. Vid ett tillfälle klagar Schenander på människans styrka, som låter henne uthärda mycket lidandet:

> Hwarföre fick menniskan kött och ben och senor? Och hwarföre fick hon blod? Hwarföre göts detta flytande jern i hennes ådror? Skedde det i den afsikt, att hon skulle uppglödgas af sorgen och så mycket längre uthärda lidandet? Wore hon endast en molnfläck, som winden sammanskockade och winden förströdde. (s. 66)

Järnets styrka har här sin antites i vindens obeständighet. Det flytande järnet är i sin tur en metafor för blodet. Betecknande nog är sorgen den känsla människan uppglödgas med, och syftet med uppglödgningen är att förlänga lidande. Järnet må beteckna styrka, men denna styrka är endast av ondo.

I de flesta andra fall upprepas järnets konnotationer – det obevekliga och det

starka – i olika variationer.[57] Wiman har rätt i att järnet förknippas med död, men detta är egentligen inte något entydigt negativt i *Spader Dame*. När järnet tas upp i samband med döden, är det för att betona dödens rättvisa och obönhörliga gång. Döden är för Schenander en oväldig befriare av de lidande och en straffare av de korrumperade. Tydligast framgår det av följande passage:

> Hej, frihet och jemlikhet! ropade jag och sprang opp. Därföre supa wi brännwin ur inwigda kalkar och beskänka wåra små Clorißor med meßskjortor. Se, det är werkligheten; det kallas att ådagalägga synnerlig skicklighet och utmärkt wälförhållande i sin Landshöfdinge- eller Öfwerste-beställning. Hwad betyder det, att tusende och tusende, och ytterligare mång' tusende, sårade och qwidande öfwerridas, när Makten commenderar: marsch! och Fjäsket i ögonblicket repeterar: marsch-marsch! De högborna är äro undanburne, endast roturen ligger qwar. Men, hwad hjelper det? Alle äro ändå ofrälse för döden; han har alldrig bewiljat någon skattfrihet. Med samma jernpenna antecknar han i sin mantalslängd, så wäl den unga Hjelten, som med en coquettes miner sitter till häst och förer ett Cawalleri-Regemente, som Stadswaktsoldaten, den der rullar bort lumpbalar till Tumba Pappersbruk. Slutligen kommer ändå uppbördsdagen. (s. 108 f.)

Wiman har påpekat att sceneriet som föranleder denna passage behärskas av dödsstämningar.[58] Schenander ligger på vännens grav förskjunken i dödstankar men plötsligt sliter han sig loss och bryter ut i detta exalterade tal. Från att ha frossat i dödsmättad symbolik, tar Schenander ett plötsligt språng ut i verkligheten: ”Se, det är werkligheten”, säger han. Makten och Fjäsket framträder personifierade i en satiriskt-allegorisk marsch där de utsatta trampas ner. Men så kommer vändningen: ”Men, hwad hjelper det?” Döden är en pålitlig gäst som inte diskriminerar. Av kontexten är det helt klart att det är denna egenskap hos döden som går igen i karakteriseringen av dödens skrivdon som ”jernpenna”. Obevekligheten är den punkt i vilken järnets och dödens innehållsplan överlappar varandra. Så skapas och förstärks betydelser i *Spader Dame* – samma egenskap upprepas på både innehålls- och uttryckplanen.

Det finns ett flertal textställen där denna förklaring är giltig och där semiosis fortgår på liknande sätt. Det gäller bilden av Nemesis, det rättvisa straffets och hämndens gudinna, som kastar ”jernvikter” (s. 182), eller Schenanders undran: ”Hwar talar dödsengelen bly- eller jern-ord till det klappande[59] menniskohjertat.” (s. 139)

En sista viktig användning av järntecknet har ofta tagits upp inom forskningen:

> Nu war dagens hjelte slagen och nattens förenande stora Armé hade inryckt på himlahwalfwet. Stjerna prålade wid stjerna, likasom wid en Riksfest; och mörkret stod lika

> praktfullt öfwer jorden, som det står i tyrannernas själ. Nu grydde en mera charmant dager för tro och lydnad och andelig fattigdom, samt trogna undersåtares skattskyldighet till förnäma bisofwerskor, drängar och gycklare. Det är jernkorsets tid, det glittrar omgifwet av gyllene strålar. – Emellertid sitter jag här så sorgsen. Jag rullar tankar på tankar, deraf will jag bygga ett berg och från det storma himmelen. Derifrån will jag hämta det blodiga korset – Försoningens kors, som bortrycktes, på det att ingen Kejsare, eller Kejsaremoder skulle frestas, att åt det samma bygga en kyrka, och genom helighet wanhelga Sanningen. Men jag märker, att jag bygger utan grund, att jag ej står på fast botten. Jag måste befinna mig på en klappbrygga, der man nyß twättat en ung Enkas snibbhufwa, eller på locket af en snusdoda, skänkt åt en Minister för omtanka om enskildt Wäl i allmänt Nit. (s. 150 f.)

Redan Wirsén pekade ut en uppenbar tolkningsmöjlighet: ”Något mera mördande utfall mot den *heliga alliansens* tid och system är väl ej gjordt” än i denna ”teckning af dagens förvandling till natt i den yttre naturen […].”[60] Wiman följer Wirséns tolkning när han påminner om att järnkorset syftar på den preussiska utmärkelsen med samma namn som instiftades 1813 under de pågående Napoleonkrigen.[61] Varken Wirsén och Wiman kommenterar fortsättningen av stycket, som handlar om Försoningens kors. Varför järnkorset glittrar omgivet av gyllene strålar, som, om man ska följa Wimans argumentationslinje, borde vara ”guldålderns” attribut – det får man inte heller reda på.

Hur är det då med Försoningens kors, som i det citerade stycket förekommer som järnkorsets antites? Räftegård kommenterar det inte i sina noter, men Erland Bohlin har i en opublicerad uppsats uppmärksammat en utbredd kristen legend,[62] som berättar att den romerske kejsaren Konstantin skickade sin mor, den heliga Helena, att leta efter det kors på vilket Frälsaren hade blivit korsfäst. På den plats i Jerusalem där korset hittades byggde Konstantin Den heliga gravens kyrka.[63] Bakgrunden var den att kejsaren hade haft en uppenbarelse mitt på dagen under ett viktigt slag. Ett lysande kors hade uppenbarat sig på himlen tillsammans med orden ”i detta tecken ska du segra”. Berättelsen finns tidigast upptecknad av kyrkohistorikern Eusebius, som hävdat att Konstantin själv berättat den för honom,[64] och den brukar omnämnas som bakgrunden till att Konstantin gjorde kristendomen till det romerska rikets religion.

Det citerade stycket bygger dock i lika stor utsträckning på motsättningen mellan dag och natt, både i den yttre naturen och i metaforiken. Kapitlet börjar med Schenanders besök i staden, där han förfäras över det moraliska förfallet. ”Emellertid stupade solen och menniskorna tröttnade wid att önska, att betrakta, att förargas. Den ene begaf sig bort efter den andre.” (s. 150) Dessa rader föregår det citerade stycket. Dagen har blivit till natt, också i Schenanders verklighet, och det är nu som nat-

tens demoniska krafter blir synliga; detta är även kvällen för Schenanders spelduell med Leyonbraak. Samhällsanknytningen från det citerade stycket går igen i inledningen till spelscenen; om huset där spelandet pågår tror Schenander inledningsvis att det kan vara ”en kyrka, upprest åt samhällsordningen, ty laglydnad lyste i de besökandes blickar” (s. 151 f.). Dag och natt, ljus och mörker, vanligen distinkta och absoluta, diametralt motsatta varandra är här båda lika korrumperade. Den ena ekar den andra. Varken ”dagens hjelte” (Napoleon) eller hans efterföljare finner nåd inför Schenanders ögon. Man hade kunnat tänka sig att dagen skulle konnotera ljus och att dagens hjälte skulle vara Ljusets konung, i motsats till Mörkrets furste – dylika bibliska konnotationer hade inte förvånat, ty *Spader Dame* är späckad med dem. Men här är dagen och natten motsatta endast på uttrycksplanet; innehållsligt ekar den ena av den andra: ”På denna lifliga dag, måste wäl nattens echo swara i ljufwa accorder.” (s. 152) Det ljus som det är frågan om här är inte det gudomliga, utan sådant som utmärker en ”mera charmant dager”. Järnkorset, som instiftades för att vara religionens och styrkans tecken, är i själva verket symbolen för ett nytt mörker, som glimmar av falskhetens gyllene strålar.

Dynamiken från den första delen av stycket upprepas i den andra, som kretsar kring Försoningens kors. I grunden ligger uppenbarligen legenden om den heliga Helena och Frälsarens kors, men Schenander förbigår helt legendens positiva tolkning och tar i stället fasta på att ”kejsaren” och ”kejsarmodern” byggde en kyrka *åt* detta *föremål*, för att ”genom helighet vanhelga sanningen”. Schenander använder inte ordens konventionella konnotationer; i ordet ”helig” fokaliseras världens syn på korset, som här ses som en profanering av den eviga sanningen. Schenander tar fasta på korsets innehållssida: försoningen. Guds enfödde son dog för våra synders skull, varmed han friköpte oss från skuld och straff; genom sitt offer återupprättade han människans brutna gemenskap med Gud. Detta är en av kristendomens centrala tankar och det är den Schenander syftar på när han talar om ”det blodiga korset – Försoningens kors” (s. 151). Konstantins kyrka framstår i jämförelsen som ren avgudadyrkan. De av världen och den världsliga makten dyrkade ’heliga’ föremålen är tomma skal; sanningen finns i innehållet, inte uttrycket.

Men i nästa ögonblick förbyts tonen helt. Det citerade stycket slutar med att Schenander påminner sig om att han ”ej står på fast botten” och att han därför inte kan bygga det berg, som skulle hissa honom till himlen och det sanna korset. Plötsligt tycks ingenting trovärdigt längre. Stabil grund skulle behövas, men de alternativ han erbjuder, ”klappbrygga, der man nyss twättat en ung Enkas snibbhufwa” och ”locket af en snusdosa, skänkt åt en Minister för omtanka om enskildt Wäl i allmänt Nit” (s. 151) är låga i ordets alla bemärkelser. Denna vändning är både ett sätt att rädda språket från att bli alltför svulstigt av det religiösa patoset, och ett sätt att

markera sin obetydlighet. Schenander skulle själv synda om han trodde att människan av egen kraft kan nå himlen. Om en profet på detta sätt hade avslöjat hur makten korrumperade korsets idé genom att dyrka signifikantet, hade han själv erbjudit en alternativ väg till Gud. Men när narren pekar ut den syndige, erbjuds inget alternativ; det är endast själva utpekandemomentet som intresserar. Bubblan upplöses, narren skrattar och låter språket peka tillbaka in i den förfallna världen, där ministrar avtackas med snusdosor.

I likhet med spadern, uppvisar alltså även järnet en viss dynamik. De användningar som undersökts här växlar mellan järn som symbol för styrka och vapen, vari en beröringspunkt med spader som Schenanders vapentecken finns. Men framför allt visade exempel i detta stycke på en motsättning mellan tecknets innehålls- och uttrycksplan. Karakteriseringar av Leyonbraak utmärks av ett brott mellan de två planen, vilket är det ultimata kännetecknet för lögn och falskhet.

3.3. ”Himmelskt silver”

Wimans argumentation om silvret går i flera led. För det första menar han att den döde vännen förknippas metonymiskt med vatten. För det andra skulle två scener vid vattnet antyda att Schenander, lockad av vännens öde, funderar på självmord. För det tredje talar Schenander på ett textställe om ”wänskapens silfwerskål” (s. 72). Sammantaget läser Wiman ur allt detta att silvret står för självmord och för ”den goda evigheten” som är ett sämre alternativ än kärleken men bättre än verkligheten. Silver står därför lägre i kurs än guld men högre än järn.[65]

Trots att den strängt taget bygger på ett endaste textställe, är denna tolkning av silvrets symbolik inte helt obefogad. Det tycks mig dock som att Wiman har förskjutit tyngdpunkten för textens egentliga budskap. Utan tvekan förknippas den döde ynglingen metonymiskt med vatten. Likaså stämmer det att Schenander lockas av tanken på självmord de två gångerna han befinner sig vid vattnet (s. 71, 106 f.). Men ”wänskapens silfwerskål” lyfts som sagt fram i ett endaste textställe. Dessutom är det inget märkvärdigt att silver och vatten förknippas; till och med SAOB anger vatten som en av betydelserna för silver.[66] Att kalla vatten för silver hör alltså till poetiska klichéer. Det återstår då ett tiotal andra användningar av silvret, som inte kan avfärdas som irrelevanta, och som avviker radikalt från Wimans tolkning. De flesta av dessa konnoterar samma egenskap, nämligen det himmelska.[67]

Textstället som Wiman bygger sitt resonemang på beskriver händelserna efter att Schenander råkat i slagsmål med Leyonbraak och patronen, kort innan han lämnar Slaggmyra:

> Tusendetals lycktgubbar dansade nu omkring mig, och hwart jag wände min blick nöp hånet efter mig med glödande tänger. Wänskapen är en sköld: sade jag för mig sjelf. Bakom den måste jag nu flykta. Således begaf jag mig ned till stranden, afklädde mig och kastade mig i sjön.
>
> Då, bäste Wän! erfor jag hwilka lindrande omslag wänskapen förstår att lägga kring det swidande menniskohjertat. Med hwarje isflinga, som berörde mitt bröst, kände jag din omarmning; och i wågornas flägtar kring mina kinder märkte jag din kalla andedrägt, då du kyßte mig. Då blef jag så swal, jag blef så redig; jag viste hwad jag borde göra. […] Men tömmer han [Näcken] än ditt hela lifs gyllene kalk, så når han likwäl ej wänskapens silfwerskål. Derföre, huru ljuf är icke wänskapen! (s. 71 f.)

Schenander utmålar en plågsam situation på gården. Han har precis varit i slagsmål med patronen och alla på gården vet vad som hänt. Det är för att undfly detta hån han springer till vattnet. Wiman hävdar att det rör sig om ett självmordsförsök och att Schenander förknippar självmord med silver.[68] Tanken på självmord svävar onekligen över textstället; sålunda har Swahn menat att det är Schenanders ”egen död som frestar honom”[69]. Men tyngdpunkten ligger inte på döden, utan på att Schenander blivit till ett åtlöje även för drängarna och att han flyr till den ende vännen han har. Skildringen utmålar inte bilden av någon som flyr till vattnet för att dränka sig, utan av någon som flyr till en vän som råkar ’bo i vattnet’; att detta i sig innebär död är läsarens insikt, inte Schenanders. Det märker vi om vi fortsätter läsa stycket. När Schenander väl börjar känna vattnets kyla och vännens ’kyssar’, blir han ’redig’ – då går konsekvenserna av hans handlingar upp för honom, varpå han genast lämnar vattnet. Vansinnets första förvirring försvinner och i stället föds insikten om vad som borde göras. Schenander har alltså hånats på gården, och han kastar sig i vattnet för att få ”wänskapens lindrande omslag” – ett uttryck som, i likhet med hela scenen, balanserar på knivseggen mellan tragik och komik.

Wiman tycks överhuvud ta Schenanders förhållande till vännen på alltför stort allvar. Lorenzo Hammarsköld föreslog med all rätt att Schenander skriver

> till en redan död, för att såmedelst äfven parodiera och förhåna det öfverspändt tillgjorda i så mången ynglings vänskapsförbindelser. Ty det egentliga föremålet för Schenanders hat är affectation, är bemödandet att tillkonstla sig skenet och utseendet af någon ting annat än man verkligen är […].[70]

Det är ofta omöjligt att avgöra var fogarna mellan skämt och allvar går i *Spader Dame*, men många gånger är Schenanders förvirring kring vem som är den egentlige adressaten för hans brev roande. Schenander skriver sålunda till vännen: ”Du will – d. w. s. jag will hafwa en beskrifning om resan […]!” (s. 101) Eller: ”Men jag uppehåller dig allt för länge. Du will sofwa; det will säga: jag uppehåller mig sjelf;

jag will sofwa." (s. 114) Schenanders motivering till varför han utsett ynglingen till sin vän är märkt av såväl vansinne[71] som ironi:

> Redan äro trenne år förflutne, sedan Du drunknade. Då såg jag dig för första gången, – såg dig uppdragas ur Fyrisån, med ditt milda anlete, dina bleknade läppar – och din Hylas-skapnad; då beslöt jag att taga dig till wän, alldenstund man nödwändigt måste ega en dylik i werlden och jag hitintills befunnit mig utan en sådan klenod, – NB. Om man förstår att wärdera den. Sedermera har jag menat så redligt med dig. Jag har så ofta skrifwit dig till. Swar har jag wäl aldrig fått; men jag wäntar det.*) Säkert griper du an dig denna gången. Jag är angelägen derom.
>
> Ack, Spader Dame! Spader Dame! I skenet af din bild skådar min själ så ljust, att den upptäcker ett nät öfwer mitt hufwud. Är det sinnewerldens, hwari Skönheten och Styrkan skola af Convenansens Vulcanus besnärjas? Är det Wansinnighetens, som hotar att fånga mig, eller oß bägge? Lef wäl!
>
> *) Häraf torde Läsaren finna, att deßa Bref i själfwa werket endast äro en Dagbok, förd i Bref-form. (s. 48 f.)

Tvekan i detta du och jag förhållande är i hög grad tragikomisk. Samtidigt är det typiskt för upplösningen av alla positioner i *Spader Dame*; som Swahn också visat, är du-jag-relationerna i Livijns diktning flytande. Du och jag – två poler som i vanlig kommunikation är oförenliga, sammanfaller fler än en gång i *Spader Dame*. Tilltalet flyttas från ett yttre till ett inre du; steget till duets uppgående i jaget är nära. Själva tanken är överraskande och skrämmande – för omgivningen framträder den som vansinne.

Även i anknytning till skildringen av den drunknade understryks Schenanders stridbara natur. Ynglingen liknas vid Hylas (s. 48), som lockades till vattnet av nymferna och drunknade. Hylas var vännen till Hercules, den främste grekiske sagokämpen, vilket återigen understryker Schenanders självbild av en stridsman.

Att silver konnoterar det himmelska framgår till exempel av talet Schenander håller till den frånvarande patronessan vid avfärden från Slaggmyra. Han funderar över möjligheten att få klockringning vid sitt frånfälle:

> Men, war wid god tröst, Nådigaste Patroneßa! Jag får ingen klockringning; ej heller gör jag med den. Medan jag lefwer, tyckas Förhållanderne så flitigt ringa, med Storklockor och Lillklockor, med Wällingsklockor och Passionsklockor, ja äfwen med skällor, att det ännu upphörligen [oupphörligen][72] brusar för mina öron. Hwad Du sjelf war i den disharmoniska concerten, will jag icke nu bedömma. Åtminstone wet jag likwäl, att wid stöpningen af dig har ingen medlidsam ängel offrat en bit himmelskt silfwer uti gjutgodset. Då hade wäl din klang anslagit något hjerta; ty icke rör det hjertat, om någon oförmodadt kommer med sin göthiska skinnpels för nära en sparbößa wid tullbommen och flux griper efter den.

> Deremot, hwar klingar wäl Spader Dames milda änglastämma? Och klingar den wäl mitt namn? Anslår wäl en halvqwäfd suck hennes hjerta, darrande inom hennes bröst, såsom ljudets wåg dallrar i rymden? (s. 74 f.)

Schenander leker med olika sidor av lexemet 'ringa'. Bilden av ringande klockor är lika användbar både som ett tecken för hans begravning och som skildring av den dödes erfarenheter i livet. Mångfalden av de olika klockorna Schenander nämner, "Storklockor och Lillklockor, med Wällingsklockor och Passionsklockor" skapar bilden av en kakofoni av sakrala och profana ljud; 'skällornas' konnotationer till djurriket tillsätter en sista komisk knorr. Patronessan är en av dem som ställde till problem för Schenander, alltså var hon en del av den missljudande konserten. Disharmonin beror dock inte bara på mångfalden av omaka klockor, utan också på metallblandningen de gjordes av. Bildledets egenskap flyttas till sakledet och det blir möjligt att tala om patronessans inre i termer av metallinnehåll. Hon äger ingenting himmelskt i sin person, ty "ingen medlidsam ängel [hade] offrat en bit himmelskt silfwer" då hon skapades; annars hade hon kunnat beröra något hjärta. I nästa stycke ställs Spader Dame mot patronessan: motställningen betonas av att stycket inleds med 'däremot'. Spader Dame har allt som fattas patronessan: Spader Dames suck och "milda änglastämma" ljuder genom rymden.

Blockcitatet ovan är ytterligare ett exempel på hur metallmetaforerna används för att spegla mänskliga egenskaper. Detta tycks vara en återklang av de romantiska teorierna om naturens analogier som nämndes i avsnitt (3.1) ovan. Det är dock knappast fråga om genomtänkta och konsekventa användningar. Här symboliserar silvret de himmelska egenskaperna som fattas patronessan, men metaforen inkluderar även metallurgisk behandling: patronessan själv är 'gjutgodset' och hennes tillblivelse är 'stöpningen'. Ovan har två liknande exempel visats för järn, nämligen Schenanders tankar före ankomsten till Slaggmyra, när han använde järnhanteringsmetaforen om barnens uppfostran, samt metaforen om blodet som flytande järn. Metallernas egenskaper är en spegel för människans, och metallurgiska metaforer är användbara bilder för människans inre beskaffenhet.

Det fåtal andra användningar av silver som tecken är nästan alla knutna till en högre, konstnärlig eller himmelsk sfär. Det gäller till exempel följande fyra textställen

> (1) Jag lämnar tennet till ideal för någon målare, som påtagit sig att måla silfwer. (s. 82)

> (2) Under wägen uppsteg en hög lofsång till den Mäktige från foglarnas silfwerorgor, och jag hörde huru skogen dertill sjöng sin choral. (s. 83)

(3) Ett silfwerflor täckte nejden, likasom det Tillkommande täcker menniskans framtid. (s. 107)

(4) På mitt [hjärta] tecknades med de mildaste färgor en Mariebild. Intet biföremål blir der hufwudföremål, främst sitter den heliga Jungfrun, hon thronar på oskuld och hon ler kärlek.

Syndfria bedrägeri! skuldlösa synwilla! Efter dig trånar min själ. Till dig färdas min tanke, dragen af diktens swanor. Ser du silfwerspannet glänsa på afstånd? Men hwarföre glänser det? Jo, diktens swanor äro oskuldens swanor. Derföre glänsa de på afstånd; och charen, hwari konsten färdas, är blott en guldlåga uppbloßande ur fantasiens morgonrådnad. Men lågan är stark; Hell dig Prometheus! förgäfwes stal du ej eld från solen. (s. 112)

I det första fallet låter Schenander förstå att vanliga målare, till skillnad från honom själv, inte kan avmåla silver. Silvret är för sådana konstnärer en ouppnåelig förebild och det enklare tennet får vara deras ideal. Kontexten, som också framgår av blockcitatet på sidan 94 ovan, är den att Schenander håller ett tal till Leyonbraaks frånvarande tant; han önskar måla porträtt av hin håles farmor, det vill säga tanten själv, och detta ska han göra 'såsom själamålare'. Silvret förknippas därmed med konstnärliga ideal och med själsliga angelägenheter. Den gudomliga dimensionen är påtaglig.

I exempel (2) och (3) är silvrets överjordiska konnotationer ännu tydligare. Fåglarnas sång till Gud frambringas av deras "silfwerorgor". Det himmelska inslaget understryks i ordvalet i nästa sats: "choral" är ju en psalmmelodi. Silvret figurerar således i en bild av naturens fromhet; silvret är ett tecken på den gudomliga närvaron. Besläktad med detta är bruket i det tredje exemplet, där ett "silfwerflor" täcker omgivningarna. Wiman har i detta fall tagit fasta på att scenen utspelat sig vid vännens grav och därför hävdat att vänskapens silver är besläktat med självmord, vilket enligt min mening innebär en stark förskjutning av det skildrade. Sceneriet präglas visserligen av död, men utan att denna direkt förknippas med silver. Man kan belysa skillnaden med hjälp av associationskedjor. Wimans resonemang skulle kräva kedjan silver – vänskap – död, medan relationerna som egentligen målas upp är: silver – himmelskt, död – himmelskt, vän – död. Wiman tar fasta på att den omgivande stämningen präglas av dödssymbolik, men bortser ifrån att silvret inte ingår i denna symbolik, utan kännetecknar det gudomliga förhänget som öppnar Schenanders blick för det övernaturliga. Silverfloret markerar gränsen mellan verkligheten och evigheten.

Det fjärde exemplet målar upp en bild av kärlek och oskuld av himmelska proportioner. Schenander är då på väg från Uppsala tillbaka till Slaggmyra-trakten. Han

hoppas kunna återse sin älskade Marie, vars bild han målar på sitt hjärta. Denna bild blir en ”Mariebild”, den heliga jungfruns bild. Den jordiska Marie blir till en himmelsk. Hans tankar blir dikter, som åker upp till den heliga jungfrun i ett silverspann av diktens svanor. Svanarnas vithet och oskuld paras med Maries, den heliga jungfruns upphöjdhet. Formuleringarna ”syndfria bedrägeri” och ”skuldlös synvilla” återknyter till styckets inledning där han omnämnde målarkonsten som ”en stadigvarande lögn”. Schenander vet själv att hans föreställningar av Marie som himmelsk varelse är uppdiktade, men detta är ett bedrägeri utan synd. ’Kärlekens himmelska drag’ omger honom i form av blå moln (s. 111 f.). Silvrets kontiguitet med oskuld, kärlek och himmel är överväldigande.

Även om silvrets mest frekventa konnotationer är himmelska, finns ett exempel på silvret som pengarnas attribut. Det handlar dock om en sliten och poetiskt ej markerad bild. Efter att patronparet avtalat Maries äktenskap med Leyonbraak, kommenteras detta av Schenander med: ”Såld är hon; och det för något ännu lumpnare än en grynwälling, – för mindre än trettio silfpenningar.” (s. 55) Allusionerna är bibliska; Judas fick trettio silverpenningar för att förråda Kristus (Matt. 26:14–15) och Esau sålde sin förstfödslorätt till Jakob för en grynvälling (Gen. 25:31–34). Detta enda exempel, som dessutom lånats från en biblisk kontext, räcker inte för att dra några bestämda slutsatser om att silvret även har en profan innebörd. Silvrets vanligaste användning är som attribut för det himmelska. I fråga om metallen som ska tas upp i nästa avsnitt, guldet, är motsättningen mellan det himmelska och det jordiska betydligt tydligare.

3.4. ”Guld är ej annat än mull”

Wiman har hävdat att guld konnoterar ”kärlek, ljus och värme” och är en symbol för kärleken och ”det rena hjärtat och livet”.[73] Guld, som symbol för livet, skulle därför stå i motsatsförhållande till järn, som symboliserar döden, enligt Wiman. Anne Marie Wieselgren har däremot sett guldet som tecken på ”världslig ära och pengar”[74]. I detta avsnitt ska jag visa att den faktiska användningen av guldtecknet i *Spader Dame* lämnar utrymme för båda tolkningarna; guldet betecknar både sakrala och profana värden. Motsättnigen ska dock inte i första hand sökas mellan järn och guld, som Wiman menat, utan inom guldets olika betydelselager.

Lexemen ’guld-’, ’gyllen-’ och ’förgyll-’ både som självständiga ord och som adjektivistiska förled, förekommer i olika böjningsformer sammanlagt tjugonio gånger i *Spader Dame*. En knapp tredjedel av denna förekomst upptas av positiva omnämnanden, varav endast ett par i passager där de tycks inneha en signifikant roll. Detta torde ge perspektiv på Wimans argumentation. Det råder inget

tvivel om att Livijn vid de få tillfällen som Wiman lyft fram anspelar på guldålderskonnotationerna. Detta är dock inte den enda användningen. Eftersom Wiman redan ingående påvisat dessa konnotationer, ska den följande analysen koncentreras till den motsatta användningen.

Guld återfinns i *Spader Dame* oftast i beteckningar för prydnader av olika slag. Det handlar om: ”guldtråd i en Kammarherreknapp” (s. 12); ”guldtofsar” som attribut åt en obefängd älskare (s. 44); ”guldgalonerad rock” (s. 63); ”guldgaloner och tofsar” på Maries brudsäng (s. 122). I samtliga fall förhåller sig Schenander ironiskt till dessa föremål. Ironin framträder på olika sätt; ofta är den mättad med bitterhet och sorg. Ett exempel är de två nämnda textställena på s. 63 och s. 122, som går in i varandra. Innan Marie gifts bort, finns det fortfarande hopp. Schenander säger att Marie bör låta Leyonbraak få hennes pengar; han tycks mena att det är viktigare att Marie undkommer Leyonbraak än att hennes förmögenhet räddas, ty om ”bergningswädret [är] swårt, så hjelper det ej att breda guldgalonerad rock öfwer laßet, regnet slår strax igenom och säden blifwer i alla fall skämd” (s. 63). Den guldgalonerade rocken är bara en vacker prydnad; den är av ingen nytta, ty vattnet tränger igenom i alla fall. När Marie sedan blir gift, stegras Schenanders smärta till förtvivlan. Vid en jämförelse mellan den säng som Marie valde bort och brudsängen hon fick med Leyonbraak, utbrister han:

> O! att hon wille bädda sin brudsäng med snö, och breda öfwer den ett schabrak med guldgaloner och tofsar! att hon försköt det rosenblad Amor plockar i Fantasiens trädgård och någon gång nedför till jorden, till ett brudtäcke, på det at de älskande må undgå att skyla sig med blygselns fikonalöf! Ser hon då ej, att det är jag som blifwit öfwersnöad? Att det är jag som bär drifwan, hwarpå hon hwilar med en Cleopatras wälbehag? (s. 122)

Också här är guldgalonerna en tom prydnad på ett tygstycke. Deras förkastlighet är nu desto tydligare, då den säng de täcker jämförs med kärlekens bädd. Schenanders och Maries säng skulle ha bäddats av Amor, med rosenblad ur ”Fantasiens trädgård” – poesi, natur och gudar förenas i denna bild. Naturens skönhet kontrasteras av schabrakens konstgjordhet; kylan strålar inte bara ur snön sängen bäddats med, utan också ur schabrakens artificiella grannlåt. Samma slags användning av gulddekorationer är starkt förknippad med Leyonbraaks uniform. De gyllene ägiljetterna och guldet på kragen är, som visats ovan, ett stående inslag i skildringen av honom.

Denna världens guld är alltid en efterhärmning och en falsk avbild av det sanna guldet, det vill säga guldtecknets innehåll. Exemplen är många. När Schenander ironiserar över den litterära smakens tillagning, föreslår han att man ”förgyller” den, inte för att det egentligen skulle göra någon skillnad utan mera för ”prydlighet skull”

(s. 31). På ett annat ställe häktar ”Polisens Drottar” Friheten i en allegorisk passage (s. 145); de tvingade ”en piska i deß händer, lade en kafle i deß munn och satte en förgyld krona på deß hufwud” (s. 146). Friheten utrustas med tecken som inte är Frihetens sanna attribut. Förgyllningen på Frihetens krona eller vid smakens tillagning är samma slags patetiska försök till bedrägeri som i jämförelsen av pigan Marie med Schenanders älskade Marie; rättegångsprotokollet berättar att Schenander ”nekade sig känna den föreställda personen [pigan], som, jemförelsewis med hans så kallade Marie, ej war annat, än ett förgyldt lingonris på en Mamsell-graf, jemförelsewis med en blomsterkrans kring en Gudinnas panna” (s. 178). Signifikantet är detsamma, men signifikaten olika. Förgyllningens falskhet har slutligen ett exempel i en karakterisering av förhållandet mellan patronessan och Leyonbraak:

> En gång lefde jag, då lyste Solen öfwer mitt hjerta; och min själ war ej något pandämonium af antitheser. Men Mutter på Förgylda Känslan fick makt med min sol; den dränkte hon i tårar, på det att hennes huskatt skulle få äta stekrofwor. (s. 157 f.)

Schenander utmålar en hel allegorisk tablå, i vilken patronessan gjorts till föreståndare för ett värdshus. Leyonbraaks namn är, som vid flera andra tillfällen, en källa för semiotiskt material. Förledet i kaptenens namn, ’lejon’, förvandlas till en huskatt, åt vilken Mutter, alltså patronessan, skaffar god mat. Priset betalas av Marie, Schenanders sol, som lämnas dränkt i tårar. Patronessans falskhet får ett pregnant uttryck i värdshusnamnet, Förgyllda känslan.

Förgyllning är i sig en akt av bedrägeri – man ger en tunn fernissa av guld åt föremål vars inre beskaffenhet egentligen är mindre dyrbar. Men även guldtecknet råkar illa ut hos Schenander. I ett stycke fyllt med ordspråksvändningar deklarerar han att ”guld ej annat är än mull” och avslutar med det bibliska utropet ”Sela” (s. 60), som återfinns efter vissa psalmer i Gamla testamentet. Det är i denna betydelse guldet förekommer i den utdömande karakteristiken av samtidens journalistik; vid Schenanders möte med de uppretade avisläsarna på krogen i Enköping, tvingas han ”tillbedja dagens Dagon, med hans gyllene möß och gyllene ardzar” (s. 20). Också i namngivningen sätter guldets falska glans sina spår. Det gäller Leyonbraaks hjälpare i spelscenen, friherre Gyllenook (s. 162, 187), som åberopas av majoren som vittne till anklagelserna mot Schenander. Han tycks onekligen lida under det jordiska guldets ok.

Dubbelheten i guldtecknets betydelse i *Spader Dame* är besläktad med biblisk guldsymbolik, där guld både förekommer som en symbol för evig skönhet och för världens inbillade rikedom.[75] Det nya Jerusalem ska, enligt Uppenbarelseboken, vara av rent guld (Upp. 21:18–21). Samtidigt är guldet en symbol för den förgänglighet som denna världens rikedomar är dömda till, så hos Petrus som talar om ”för-

gängeligit […] guld" (1 Petr. 1:18) eller hos Jakob: "Edart guld […] är förrostat/ och theras rost skal wara eder til witnesbyrd/ och skal vpäta edart kött såsom en eld." (Jak. 5:3)

Redovisningen av guldets användning i bildspråket i *Spader Dame* är långt ifrån uttömd, men den är tillräcklig för att två tydliga tendenser ska kunna skönjas. Å ena sidan finns några exempel på guldets upphöjda symbolik som tecken för kärlek och liv i visioner fyllda av tro och fantasi. Å andra sidan försöker världen efterbilda detta sanna guld i olika förskönande ändamål (prydnadsföremål, förgyllning, namngivning), vilket Schenander ser som ett tecken på världens förfall. Det sanna guldet nedsmutsas genom sin instrumentalisering. Den underliggande konflikten är sammanstötningen mellan samtidens och evighetens värderingsskalor och den finns inte bara mellan olika tecken utan också inom ett enskilt tecknen.

Schenander är i högsta grad medveten om de kolliderande systemen. Han säger till sig själv vid ett tillfälle att "werlden är helt enkelt en liten uppfostrings-anstalt, der man lärer att anstifta uppror mot sanningen och begå wåldtägt på skönheten" (s. 130).[76] Sanningen och skönheten hör således till en annan värld. Schenanders samtid är en värld där varje försök till imitation av den eviga skönheten resulterar i falska skenbilder. "Werldens stigande sol utbredde en skymning" (s. 17), konstaterar Schenander. Formuleringen är typisk för hans antitetiska stil, men den är också ett exempel på den omvända polariteten i världens skalor. På jorden är sanningen och skönheten förvrängda. Därför är också den enda möjligheten att komma åt sanningen att ställa sig utanför världen och samhället, till exempel genom att bli vansinnig. Identitetsupplösningen, som studeras i nästa kapitel, är ett av de tydligate tecknen på Schenanders galenskap.

4. Publikanen från Skänninge och hans identiteter

Forskningen har tolkat Zachäus Schenanders förnamn på olika sätt. Fredrik Böök har menat att "Zachäus för tanken på Amadeus; Livijn hade alltid hånat de romantiskt förskönade eller uppdiktade förnamnen."[77] Argumentet är dock svårt att förstå: den påstådda likheten mellan Zachäus och Amadeus förefaller godtycklig. Dessutom är Zachäus ett bibliskt namn, varken romantiskt eller uppdiktat. En ironisk anstrykning finns onekligen men den är ingalunda riktad direkt mot Zachäus. Förnamnets betydelse har även kommenterats av Sigbrit Swahn, som framför allt understrukit polysemin. Swahn har pekat på olika bibliska Zachäus och Zackris, på Livijns släktingar vid det senare namnet och på en Zachäus hos Hoffmann.[78]

Tolkningsmöjligheterna är alltså många. Också den utläggning av förnamnet som

Zachäus själv ger är tvetydig, men betydligt mer avgränsad än de förslag forskningen kommit med. Ankommen till Slaggmyra, möter Schenander fru Fjäderström:

> ”Jag har glömt att fråga min Man om edert namn;” fortfor Damen.
>
> ”Zachäus Schenander;” yttrade jag, ”Eders Nåd till tjenst.”
>
> ”Huru kan man heta Zachäus Schenander?” sporde Hennes Nåd mig häftigt till.
>
> ”Tillät mig Eders Nåd!” genmälte jag, ”att upplysa orsaken dertill,” och fortfor: ”Min aflidne fader, som var Extra Landttulls-Besökare wid Kisa under Marknadstiderne – –”
>
> ”Huru kan man hafwa en Extra Landttulls-Besökare till fader?” inföll Hennes Nåd, icke utan en viß spotskhet.
>
> ”Jo, att sådant låter sig göras;” inwände jag – ”derpå är jag ett lefwande exempel.”
>
> ”Fortfar!” täcktes Hennes Nåd säga; och jag fortfor: ”Min salige Herr Fader var 5 fot och 2 tum lång, samt nog undersätsig till wäxten, men hade gerna welat blifwa något högre i werlden, än Extra Besökare under Marknadstiderne. Som jag nu blef den första frukten av hans ägta förening, så beslöt han, wid min födelse, att jag borde blifwa här i jemmerdalen hwad han gerna welat, men icke kunnat. Han utnämnde mig således i sitt sinne till ett högt ämbete på jorden – till en Öfwer-Inspector för Sjö- eller Landttullarne; och för att ännu mera förviß mig derom, kallade han mig Zachäus, efter en liten och tjock Öfwer-Inspector i Jericho, hwilken, på det att han skulle få se Christus, lopp framför honom och steg upp i ett mulbärsträd, hwarifrån han likväl antyddes att klyfwa ned.”
>
> ”Men,” avbröt mig Hennes Nåd, ”Zachäus är i alla fall ett Barbariskt namn. Det är mig omöjligt att fördraga sådana. Derföre ger jag alltid mina Pigor mera poetiska namn, i stället för de uslitna Brita, Greta eller Cajsa, hwarmed de flytta till mig. Således kallas nu Kökspigan Alida, Bryggerskan Hertha, Ladugårdspigan Stella och Barnpigan har alltid hetat Selma. Skulle ej, min vän! för att göra mig till wiljes, också behaga ändra sitt, och i stället för det widskepliga Zachäus, antaga ett mera upplyst, t. ex. Alphonso, Amadeo, Bernardo eller något dylikt.”
>
> ”Det är mig omöjligt, min Nådigaste!” inwände jag, ”likväl kunde jag, om Eders Nåd är dermed betjent, tills widare kalla mig Balthasar eller Barnabas.”
>
> ”Gud bevare oß!” ropade hennes Nåd. (s. 25 ff.)

Schenanders utläggning av det namnval fadern gjorde går tillbaka på en episod som återges av evangelisten Lukas (Luk. 19:1–10). En stor folkmassa hade samlats för att se Jesus, däribland Zachäus, som ”war en öfwerste för the Publicaner; och war rijk” (Luk. 19:2). Publikanerna samlade in skatten åt romarna. Zachäus, en jude, arbetade alltså för ockupationsmakten med att samla in skatt från sina egna; han var dessutom ”öfwerste”, alltså förman för skatteindrivarna. Då Zachäus var liten till växten, kunde han inte se Jesus, så han klättrade upp i ett mullbärsträd. Jesus kom fram till trädet, tittade upp och sade: ”Zachee/ stig snarliga nedh: ty i dagh måste jagh

gästa i titt huus." (Luk. 19:5) Zachäus skyndade ner, berättar Lukas, för att ta emot Jesus med glädje, medan hans grannar 'knorrade' över att Jesus besökte en syndare. Zachäus blev genast omvänd: Gud hade kallat på honom och han svarade: "Sij/ HErre/ hälftena af mina ägodelar gifwer jagh the fattiga; och om jagh hafwer någon bedragit/ thet gifwer jagh fyradobbelt igen." (Luk. 19:8) Eftervärlden har tolkat löftet som ett erkännande av att han faktiskt lurat sina medmänniskor, även om detta inte uttryckligen framkommer. Ty ironin är den att Zachäus, från hebreiskans *zakkay*, den rättfärdige och rene,[79] som namnregistret i Karl XII:s bibel upplyser, knappast kan ha varit trogen sitt namn som romersk skatteindrivare. Efter Zachäus' löfte, lovade Jesus i sin tur frälsning åt honom.

Därmed är också den direkta skildringen av Zachäus-episoden över. Tolkningarna av händelsen är ganska samstämmiga i olika tider och kulturer, även om tyngdpunkten läggs vid olika aspekter av Zachäus' handlande.[80] Kyrkofäderna lyfte huvudsakligen fram bibelstället för att varna för snikenhetens faror. I den senare kristna traditionen har Zachäus främst varit ett exempel för frälsningen: tron frälser även den mest inbitne syndaren. Trots sina synder, finner Zachäus nåd inför Guds ögon, ty också han tillhör det utvalda folket. Vidare har Zachäus' generösa botgöringslöfte prisats; att betala tillbaka fyrdubbelt till dem man stulit ifrån är mer än vad lagen kräver.[81] Dessutom är det inte många andra personer som Jesus själv uppsöker, men till denne syndare inbjuder han sig själv.[82]

Detta är huvuddragen i standardtolkningar av Zachäus-episoden. Olle Holmberg har, med en humor som harmonierar väl med Schenanders, menat att Zachäus i likhet med sin bibliske namne "stiger upp i ett mullbärsträd, kärlekens mullbärsträd, men antydes att kliva ner och i stället hamnar på Danvikens hospital"[83]. Jämförs standardtolkningarna med Schenanders utläggning, är det dessutom tydligt att Schenander skruvar den kristna traditionen flera ironiska varv. Han utlägger sitt namn från sonens synvinkel. Samtidigt förblandas faderns och sonens positioner ohjälpligt. Det är fadern som har den bibliske Zachäus' egenskaper – det är han som är kort och tjänsteman, till skillnad från sonen som är ganska lång och student. (Att Schenander måste vara relativt lång vet läsaren, eftersom patronen knappt når honom upp till axlarna (s. 33).) Det är faderns svikna ambitioner som har bestämt sonens namn, som fadern vill ska ha en frambesvärjande kraft – genom att välja rätt namn vill han tillförsäkra barnet de egenskaper som han utläser ur den bibliska berättelsen. Det är dock inte gudfruktigheten eller frälsningsaspekten som står i centrum för fadern, som i de vanliga kristna tolkningarna; i stället tar han fasta på den bibliske Zachäus' världsliga framgångar. De egenskaper som gör Zachäus till en syndare är desamma som fadern vill ska komma sonen till del. Men egentligen är allt detta inte alls faderns motivering till namnvalet, utan sonens tolkning av faderns

val. Hela utläggningen andas djup ironi och visar upp en typiskt schenandersk attityd till sin omvärld.

Ironin ligger även däri att en modern Zachäus, uppkallad efter en syndare och tjuv, är den som känner sig kallad till kamp mot sin korrupta samtid. Namnets samtliga nivåer aktualiseras i texten. Föreställningar om namnet Zachäus och dess etymologiska konnotation (den rättfärdige) blandas med den bibliske Zachäus' korruption, hans öde som en figura för frälsningen och med de förhoppningar som Schenanders far hyste. Polysemin är överväldigande och ironiskapande.

En annan dimension i dialogen mellan Schenander och fru Fjäderström är motsättningen mellan bibliska och moderna franska namn. Ironin till trots är Zachäus' namn fast förankrat i den bibliska traditionen och starkt förbundet med frälsningssymboliken, till skillnad från namn som fru Fjäderström tar upp, vilka snarare fungerar som vackra, men tomma prydnader. För övrigt har patronessan själv burit ett av de namn som pigorna tvingas byta, Greta. Från det kristna Greta[84] har hon gått till det franska Heloise. Liksom titelpersonen i Rousseaus *La nouvelle Héloise*, har ju också patronessan ett utomäktenskapligt förhållande.[85]

Forskningen har ofta påpekat att Livijn aldrig tröttnade på att driva gäck med den bland romantikerna vanliga seden att skaffa sig poetiska namn. Sålunda var han obarmhärtig i sina skämt med Atterbom som hade tagit sig namnet Amadeus, en variant av vilket patronessan nämner.[86] Gammaltestamentliga namn gick dock an, om än med en skämtsam anstrykning. När romantikerna samlades för en sista skärmytsling med den gamla skolan år 1820, bildades Kommittén för Markalls sömnlösa nätter, vari Livijn ingick. Kommitténs medlemmar uppkallades efter gammaltestamentliga profeter, och de tilldelades efternamnet Bergström, efter "en i Stockholm då allmänt känd, gladlynt och skämtsam man".[87]

Markall-kommitténs namnvanor ger en föreställning om hur gammaltestamentliga namn uppfattades inom den romantiska kretsen närmast Livijn. Man tycks ha sökt sanktionera sin egen estetik genom att begagna sig av auktoriteter som överskuggar den Gamla skolans, och för detta ändamål är Bibeln oöverträffbar. Försök att skaffa sig denna höga auktoritet är dock förenade med en stor dosis självdistans. Att se Zachäus Schenanders namn inom denna sällskapstradition faller desto naturligare om man påminner om att *Spader Dame* sannolikt var tänkt att publiceras i *Opoetiska Calendern för Poetiskt Folk*,[88] vars redaktion till stor del bestod av samma personer som ingick i Markall-kommittén.

Till skillnad från den gode hjältens bibliska namn, har hans demoniska motståndare utrustats med litterära. Senare i verket, i kapitel XIV, får läsaren veta att Leyonbraaks fulla namn är Alphonso Alonso Leyonbraak. De två förnamnen är variant på ett och samma namn, vilket understryker den tomma ytan i Leyonbraaks hela up-

penbarelse. Att Alonso är Don Quijotes förnamn *innan* han förlorat sig i romanernas fantasivärld gör ju namnet lämpligt för en prosaisk person. Ändå utgör namnet Alonso därmed en mötespunkt med Schenander, vars idelistiska kamp mot världen onekligen påminner om Don Quijote.

Också hjältens efternamn har givit upphov till ganska skiftande tolkningar. Fredrik Böök har hävdat att ”Schenander stöter på geni”,[89] medan Olle Holmberg i stället menat att Schenander ”allittererar både med generad och med geni”[90]. Enligt Sigbrit Swahn har hjältens efternamn att göra med ”sken, återglans” av ”bilder som konstnären bär inom sig”; han är ”också genial, en skön-ande, men hans förstånd *skenar* i väg med honom”.[91] Den uppenbara tolkningen, som bygger på namnets etymologi, har endast sparsamt tagits upp. Swahn har sålunda även skrivit att namnet Schenander innehåller ”ekoklang” från författarens barndomså, Skenaån.[92] Räftegård påminner i anslutningen till teologen Per Schenberg, vars lexikon nämns i *Spader Dame*, att dennes efternamn är bildat efter hans ursprungsort, Skänninge, och uppmanar till en jämförelse med huvudpersonen.[93] Likheten är även ortografisk, om man betänker att en äldre stavning av stadens namn är Scheninge.[94] Efternamnets etymologi är därmed typisk för namn som studenterna antog eller tilldelades vid inskrivning vid svenska universitet: huvudordet utgörs av ursprungorten och ändelsen *–ander*, härlett ur det grekiska ordet för man.[95] Schenander är alltså en man från Skänninge,[96] vilket styrks av andra uppgifter som Zachäus kommer med. Han berättar att hans far arbetade som extra lanttullsbesökare i Kisa och det ligger nära till hands att tro att det är Kisa i närheten av Skänninge som åsyftas.

Det första namnet som huvudpersonen använder är dock inte alls Zachäus Schenander. Sin första anteckning skrev han under endast med initialerna Z.S., medan det fulla namnet avslöjas först vid ankomsten till Slaggmyra. Till att börja med uppger han dock ett helt annat namn:

> På Slaggmyra aftorkade jag mina stöflor och inkom i förmaket, der min Fru Patroneßa befann sig.
>
> ”Herr Profeßor Taurenius anmäler sin wördnad;” sade jag bugande.
>
> ”Är det Herren, som skall blifwa Informator?” frågade mig en hög, axelbred samt med wäldiga bröst och kupiga länder rikligen wälsignad figur, korteligen sjelfwa den Nordiska Hertha, i det samma hon reste sig opp ur soffan.
>
> ”Ja;” swarade jag, och framträdde för att vördnadsfullt kyßa handen.
>
> ”Jag har glömt att fråga min Man om edert namn;” fortfor Damen.
>
> ”Zachäus Schenander;” yttrade jag, ”Eders Nåd till tjänst.” (s. 24 f.)

Sedan följer scenen enligt det förra blockcitatet. Namnet som Schenander anger inledningsvis, professor Taurenius, har jag inte kunnat belägga som ett släktnamn.

Sannolikt leker Schenander med det latinska ordet för oxe, tjur eller kalv, *taurus*.[97] Tjuren har i de flesta kulturer gudomliga konnotationer, varför den gärna använts som kungligt attribut och symbol för styrka.[98] Oxen har setts som orakel och tillskrivits talförmåga.[99] Ibland tros den vara en förvandlad människa som kan återställas till sin rätta form.[100] De associationer som i synnerhet borde ha varit aktuella för Livijns läsare är den grekiska gudavärlden och den judisk-kristna traditionen. Också i den grekiska traditionen står förvandlingsmotivet i centrum: Zeus förvandlar sig till tjur för att kunna röva bort Europa, och den odödliga drottningen Pasifaë undergår en liknande förvandling av kärlek för en tjur.[101] I grekisk respektive judisk tradition är oxen respektive kalven i första hand ett offerdjur.[102] Även de gudomliga konnotationerna framträder i Gamla testamentet, när judarna gör sig skyldiga till avgudadyrkan genom att gestalta Gud i form av guldkalv (Ex. 32:4).

'Professor Taurenius' föds ur det långa tal som Schenander håller till sin kista på vägen till Slaggmyra. Ämnet är människornas ord och gärningar om vilka han säger: "Menniskornas tal äro olika läsarter i Naturens ewiga bok, och menniskornas handlingar äro figurer till upplysning deraf." (s. 21 f.) Den övergripande metaforen, som varieras på olika sätt, är träsnideriet, och en av de falska avgudarna som råkar illa ut är upplysningstidens ideal. Det ledet som sedan återuppstår i presentationens 'professor Taurenius' låter så här:

> Skär åt oß, o store träsnidare! ett beläte af den nu herrskande upplysningen och bemåla henne med alla dagens färgor. Nog känner Du henne? Hon börjar sin bana som en pudel, men pudelns kärna är en resande Scholast. Vißerligen är hon trångbröstad samt här och der något mycket apaktig; men icke destomindre bäfwa de Mäktige för henne. (s. 22 f.)

Till den sista meningen har utgivaren en pastischerande lärd not som förklarar att passagen syftar på scenen i början av Goethes *Faust*, då Mefistofeles kommer in i Fausts kammare förklädd till en pudel. Den djävulska sfären hör i Schenander ögon samman med den falska upplysningen. I fortsättningen av stycket avslöjar Schenander att ett alternativ ges: "[…] ännu finnes en annan upplysning; hon är född wid solens uppgång, likasom den andra wid deß nedergång […]." (s. 23 f.)

I *Faust* måste djävulen förvandla sig till ett djur för att kunna ta sig in i den lärdes hem (djävulen kan i sin naturliga skepnad inte komma in i ett hus om han inte är inbjuden, men som djur går det bra, upplyser Mefistofeles Faust). På ett liknande sätt tar sig också Schenander, själv en resande 'skolast', in på Slaggmyra. Han reser dock inte som pudel, utan som en mäktig *taurus*. Associationerna till det gudomliga och det demoniska drar åt olika håll och den uppsluppna tonen som präglar hela presentationen bidrar till betydelseglidningarna.

Genom denna associationslek uppenbaras Schenanders beröringspunkter med Leyonbraak. Det är nämligen så att den person som senare i verket associeras med nötkreatur är inte Schenander, utan Leyonbraak. Det är till honom Schenander riktar följande ord: ”Fy F—n! Herr Kalf! dig kan jag en gång, blefwe du än en krönings-oxe, träda opp på ett spett.” (s. 99) I det fallet markerar Schenander sin egen styrka genom att hävda att han är starkare än ett starkt djur. Dessutom återfinns kalvar och oxar i skildringen av människorna i spelhålan där Leyonbraak presiderar (kapitel XVIII), men då är associationerna otvetydigt demoniska.

Märkligt nog reagerar inte patronessan på Schenanders första presentation. Av hennes fråga framgår att hon redan räknat ut att den ankomne är den blivande informatorn, varför hon knappast kan vänta sig att han skulle vara professor. Fastän patronessan inte alls reagerar på det ovanliga namnet ’professor Taurenius’, blir hon upprörd av hjältens riktiga, bibliska namn och vill prompt ändra det.

Uppenbart är att Schenander leker med identiteter, och att namngivning är central för honom. I det avseende är han lik författaren, som ju möblerat hela sin fiktionsvärld med gestalter och platser som existerar i kraft av sina namn. *Spader Dame*s universum är så till vida en allegorisk värld, att personer och platser i hög grad är personifieringar av bestämda egenskaper.

Identiteterna skapas och förstörs i uttryckssfären. Taurenius är inte det enda alias Schenander använder. När han sitter häktad för barnamord kallar han sig för Gotthard Basilius Brakander, ”Extra-Profoß wid Kongl. Likmask-Regementet” (s. 170).[103] Leyonbraak utnämner han till förste majoren vid samma regemente. Schenander har satt ihop sitt nya efternamn av ändelserna i Leyonbraaks och sitt eget namn. Vid det laget tror Schenander att han dödat Leyonbraak efter deras spelparti, och han tycks anse att han därmed blivit mera lik sin motståndare. En del av dennes namn tas över som krigstrofé och han själv blir mera lik sin fiende genom att han inför domstolen påstår sig tjänstgöra i samma Likmaskregimente dit han sedan tidigare förvisat Leyonbraak. Det är betecknande att den del av motståndarens namn som Schenander erövrar är den mindre betydelsefulla; det är inte det konkreta styrketecknet ’lejon’ som han tar över, utan det skrällande ’brak’. Schenander har ju vid det laget blivit berövad sin diktarröst; det osammanhängande prat han åstadkommer i slutkapitlet, som Brakander, misstolkas av omgivningen.

Identiteterna upplöses och förskjuts. Leyonbraak gör en liknande förflyttning in på Schenanders identitetsterritorium. Från början är Schenander Spader Kung, Marie Spader Dame, och spader ett tecken på deras samförstånd och kamp. Men medan Marie förblir Spader Dame genom hela verket, träder Leyonbraak så småningom in som Spader Kung – detta enligt Schenanders språkbruk (s. 176). När Schenander kapitulerar inför vansinnet, ger han upp krigsbytet till Leyonbraak; spa-

dern, själva tecknet på striden, blir hans, liksom redan skett med Spader Dame. Därmed erkänner sig Schenander besegrad i detta liv. Han ville strida och valde sitt tecken med tanke på detta. När spelduellen med Leyonbraak väl var överstånden och Schenander hade snuvats på sin seger, återstod endast att lägga ner vapnen. Det främsta vapnet har hela tiden varit språket och slagfältet dikten, men duellen ägde rum på Leyonbraaks verkningsfält – den gröna duken. Majorens seger sker på alla plan; allt har tillfallit honom – pengarna, Damen, spadertecknet. Poetens sång upphör; Schenanders anteckningar slutar här. I stället tar den korrumperade världsliga maktens språk, kurialstilen, över.

Sigbrit Swahn har sett denna lek med identiteter som ett exempel på den i romantiken vanliga dubbelgångarmotivet. Mig tycks det dock att det handlar om olika typer av identiteter. Det finns egentligen ingenting i texten som tyder på att Schenander skulle se Leyonbraak som en spegling av sina egna strävanden. Det är endast freudianska förklaringsmodeller som möjliggör en sådan tolkning. Leyonbraak är inte, som Swahn menar, allt som Schenander inte kunnat uppnå – han är allt som Schenander inte velat uppnå. De två männen är varandras motpoler. Det är ingen glidning, utan fullständig omkastning som sker när Schenander ger upp sin titel Spader Kung till majoren.

Om Leyonbraak är en motståndare som segrar i detta liv, och hans och Schenanders namn semiotiska skattkammare ur vilka krigstroféer kan hämtas, är Schenanders vän, den drunknade ynglingen i Uppsala, en namnlös främling som tycks uppgå i Schenander själv.[104] Hans död är ett förebådande av Schenanders egna misslyckanden. Det 'du' som texten vänder sig till är i själva verket ett 'jag'. Som nämnts ovan, glömmer Schenander ibland bort sin egen fiktion och identifierar brevmottagaren med sig själv. I ett brev till Marie skriver Schenander: "Nödwändigt måste jag ju företa mig något stort; och sedermera hälsar jag på Tull-Inspectören i Jericho" (s. 167), alltså sig själv![105] Relationerna Leyonbraak – Schenander och Schenander–vännen utmärks av samma slags föränderlighet och diffusa gränser. Ändock är det fråga om principiellt olika typer av förhållanden. I det första fallet handlar det en motsättning mellan två motståndare, varav den ena vinner över den andra, varpå den andre tror att han hämnats genom att ta livet av den förre, för att därefter skenbart överta vissa av den andres egenskaper. Relationen med vännen däremot bygger från början på en affinitet som den ene tror sig märka hos den andre, som om han igenkände något av sig själv; först med tiden börjar Schenander uppleva den andre som skrämmande. Vännen är dock en främling, som med tiden förvandlas till en hotfull skugga, vars gröna grin tycks följa Schenander. Den drunknade ynglingen har inte ens något namn, vilket i ett verk som fäster sådan vikt vid namngivning, gör honom ännu mera speciell. Förenad med vattnets element, ett hotfullt hav av för-

tryckta begär och önskningar, en dualitet av ett du och ett jag, blir vännen en spegling av dödens element i själve Schenander.[106] Det är spaderns mörka betydelse av död som förföljer honom.

Gemensamt för relationerna Leyonbraak–Schenander och Schenander–vännen är dock att gränserna mellan liv och död tycks utsuddade och till och med inverterade, något Schenander återkommer till flera gånger. Till den döde vännen vänder han sig som om denne levde, men om Leyonbraak säger han att han ”icke lefwat, aldenstund han icke ägt någon själ, utan bara warit en hopfrusen Mumie efter en Apa, med Konglig Fullmakt, buren till grafwen af twå klumpiga Cupidoner, gjorde af utslitna Riksgälds-Sedlar” (s. 172). Liv tycks vara ett moraliskt tillstånd för Schenander. På det sättet följer han den kristna tron: Gud är Livet och Sanningen, Djävulen Döden och Lögnen. Samtidigt finns en motsatt tendens hos Schenander själv: han dras oupphörligen till döden. Det är betecknande att den person han utnämnt till sin vän, eftersom ”man nödwändigt måste ega en dylik i werlden” (s. 48), är någon som inte ens är en del av denna värld längre. Han tycks söka upp döden: han uppehåller sig nattetid på kyrkogårdar, han stöper kulor och leker med tanken på död. Den ena döden liknar närmast den, som i den kristna tron är djävulens attribut; det är denna död Leyonbraak associeras med. Den andra döden är en befriare och en rättvis bestraffare. Dynamiken finns till och med *inom* ett så extremt tecken som död.

Gränserna mellan liv och död, du och jag, vän och fiende präglas alltså av olika typer av dynamik. Förhållanden mellan protagonisterna speglas i namnens plastiska yta. Namn tycks man kunna krypa in i och ur ut; de kan tas isär, sättas ihop med beståndsdelar i andra namn, och användas i nya sammanhang. Därmed visar namn en utpräglat semiotisk karaktär. Dynamiken existerar likväl mellan som inom vissa namn. Relationerna flyttas från det betecknade ut till det betecknande, trots att Schenander så ofta tycks föredra det förra. I följande avsnitt ska jag visa att samma slags mekanism förekommer även i fallet med en boktitel.

5. Schenanders bibliotek

Med tanke på huvudpersonen Schenanders flitiga citering av andras verk är det angeläget att granska det lilla bibliotek han för med sig från Uppsala (kapitel III). I brännpunkten står en av de medhavda böckerna, *Morsus Diaboli*, djävulens bett, och denna fras' semiosis genom verket. Genom åren har bokens titel ställt till med viss förvirring inom forskningen, då kunskapen om verket tillfälligt hade gått förlorat.[107] Nyligen har dock Sigbrit Swahn föreslagit en trolig förlaga – en uppbyggelse-

skrift av den danske 1600-tals författaren Nils Heldvad.[108] I det följande behandlas ”morsus diaboli” som ett tecken, vars olika associationslager analyseras. Härmed visas ett något annorlunda teckenbruk jämfört med de hittills undersökta. Visserligen är även detta tecken polysemiskt, men samtliga betydelser är negativa och det finns ingen polarisering mellan kristet och diaboliskt som svarar mot olika synvinklar. Kapitlet illustrerar dock hur ett lån från offentlighetens diskurser dynamiseras i verket – hur det först anropas i kraft av dess tillhörighet till en viss diskurs, för att därefter gradvis förvandlas till en betydelsemarkör.

5.1. Om uttrycket morsus diaboli

Det mesta tyder på att Heldvads *Morsus Diaboli* inte kan ha varit känt till innehåll av Livijns läsare,[109] utan att Livijn antagligen räknat med att själva uttrycket ’morsus diaboli eller den lede djävulens bett’ skulle räcka för att utlösa bestämda associationer. I detta avsnitt ska därför några troliga föreställningar kring detta begrepp utredas.

I ett tidigare arbete har Swahn menat att ”djävulens bett utmärkte dem, som var i förbund med den lede”[110]. Detta är dock en sanning med modifikation. Sannolikt tänker Swahn härvidlag på djävulsmärket. Enligt folkmytologin beseglade djävulen kontraktet med människor som sålde sin själ till honom genom att stämpla sitt märke på deras kropp. Demonologernas standardbeteckning för detta märke är *sigillum diaboli* eller *stigmata diaboli*.[111] Att hitta djävulens märke var ett nödvändigt steg i kontinentala häxjakter,[112] och det ansågs lika fällande som ett erkännande. Eftersom märket ansågs okänsligt för smärta, ingick det i det så kallade nålprovet att leta efter det genom att sticka den misstänkte med nålar. I praktiken var nålprovet en del av tortyren.[113] Djävulsmärket tycks dock mest ha varit utbrett i demonologisk litteratur medan det spelar en underordnad roll inom folkmytologin. I den enda svenska folkloristiska undersökningen av folkliga trosföreställningar om magi och trolldom som grundar sig på rättsprotokoll från häxprocessernas tid nämns djävulsmärket ytterst sporadiskt.[114]

Med tiden har föreställningar om djävulsmärket flutit ihop med begreppet ’häxmärken’. Sådana troddes uppstå på häxans kropp för att hon skulle kunna ge näring åt sin demoniske ’hjälpare’, vanligen ett djur som djävulen lämnat åt häxan för att bistå henne i hennes onda arbete. Vårtor och födelsemärken av misstänkt form kunde därför ses som häxmärken.[115]

Sigillum diaboli och häxmärken har det gemensamt att de båda betecknar märken på människokroppen, som tyder på bärarens frivilliga samhörighet med den demoniska sfären. Djävulens bett, *morsus diaboli*, har däremot helt andra konnotationer.

Det begreppet fokuserar på djävulens ondskefulla avsikter gentemot den goda människan, till skillnad från *sigillum diaboli*, som närmast är ett emblem för den fallna människans villighet att tjäna djävulen.

Djävulens bett eller *morsus diaboli* har lämnat rika spår i kulturhistorien. Både växter och delar av inre organ har burit detta namn. Sålunda kallades ängvädden i äldre tider för djävulsbett, eftersom växtens rot ser avskuren eller avbiten ut.[116] Belägg i vetenskaplig botanisk litteratur tyder på att namnbruket varit vanligt från sen medeltid fram till sent 1800-tal.[117] Gemene man ansåg växten verksam mot en rad allvarliga sjukdomar, såsom pest och vattusot. Tyska källor visar att växten i synnerhet ansetts effektiv mot förhäxning av kreatur och andra yttringar av svartmagi.[118] I folkmytologin förklarades namnet djävulsbett med att djävulen inte ville unna människan växtens läkande egenskaper, utan att han hade bitit av en del av roten, så att människan inte kom åt växtens fulla kraft.[119] SAOB berättar om en annan variant, enligt vilken djävulen avbet växtens rot i vrede över att han av Jungfru Maria förhindrats dra fördel av den.[120] Ytterligare en annan legend förtäljer att en man sålde sin själ till djävulen i utbyte mot kunskap om läkeväxter. Djävulen ansåg dock att mannen botade alltför många sjuka, varför denne straffades med blindhet. Mannen botade sig själv genom att äta en bit av växtens rot. ”Af vrede häröfver afbet djäfvulen nu den läkekraftiga roten, som sedan dess alltid växer med ’afbiten rot’.”[121] Det genomgående draget i dessa folkberättelser om *morsus diaboli* är att djävulen önskar straffa den goda människan.

Också inom anatomin har *morsus diaboli* förekommit. Flikiga hinnutbredningar i äggledarnas mynning bar detta namn inom äldre läkarvetenskap.[122] Bakgrunden tycks i detta fall ha varit att flikarna i äggledaren ser ut som tänder som sluter sig kring ett främmande föremål. Denna användning hör dock till fackkunskaper som knappast var spridda utanför medicinska kretsar.

Det är inom äldre religiös litteratur som *morsus diaboli* torde ha varit vanligast. Man hittar det till exempel hos den puritanske teologen John Flavel (ca 1630–1691), som nämner det i anslutning till ett bibelställe. Det gäller aposteln Petrus’ liknelse om djävulen som ett rytande lejon: ”eder fiende diefwulen går omkring såsom ett rytande leijon/ och söker hwem han upsluka må” (1 Pet. 5:8).

> This roaring lion is continually going about, ”seeking whom he may devour,” Pet. 5:8. It is the precious soul he hunts after; that is the Morsus diaboli, the bit he gapes for, as the wolf tears the fleece to come at the flesh. […] This is the trade they have been driving ever since their fall. By destroying souls he at once exercises his revenge against God, and his envy against man, which is all the relief his miserable condition allows him.[123]

Hos Flavel står alltså 'morsus diaboli' för djävulens försök att förleda människan till synd för att därmed bemäktiga sig hennes själ. Flavel hänvisar dessutom till begreppet som om det var välkänt. Det latinska ordet *morsus* har en rik semiotik, som möjliggör associationsrikedomen. Det betecknar olika djurs bokstavliga bett och sting, fysisk upplevelse av brännande känsla eller verbala angrepp och illvilliga gliringar.[124] Sannolikt har bilden varit rätt vanlig inom äldre teologi, vilket också Heldvads verk bekräftar. Även Johann Gerhard (1582–1637), en av de främsta protestantiska teologerna och flitigt tryckt i Sverige, skriver om djävulens försåtliga list i termer av en illistig "orms hugg" och ett rytande lejons angrepp.[125]

Om Livijns publik inte kände till någon skrift vid namnet '*Morsus Diaboli* eller den lede djävulens bett', fanns såväl en rik och levande folklig som en teologisk tradition att associera till. Likheten med användningen av begreppet *sigillum diaboli* består i att båda syftar på spår av djävulens verksamhet. Men i det senare fallet handlar det om de goda kristnas sätt att peka ut djävulens verk bland människor som misstänks för trolldom. Synsättet och språkbruket tillhör således förföljarna, inte utövarna av svartmagi. Därför vore det också märkligt om en bok i svartmagi gavs ett namn som speglar motståndarlägrets syn på ens egen verksamhet. Djävulen nämns av fromma kristna författare i förmanande och uppfostrande syfte – genom att peka ut hans verk ska de kristna varnas och räddas undan faran att falla för Frestaren.

5.2. Om Heldvads Morsus Diaboli

Uttryckets kontextuella bakgrund sprider ljus över receptionsfrågan, men det förklarar fortfarande inte vad det var för bok Schenander sägs ha haft med sig. *Morsus Diaboli* är alltså en dansk uppbyggelsebok, skriven av Niels Heldvad (1564–1634) år 1629 och översatt till svenska 1674.[126] Titelbladet sammanfattar ganska väl dess ämne och syfte:

> Morsus Diaboli Eller Then skarpa och bittra Sanningen/ om Judas Jscharioths/ Christi Forräderes *Compagnie* och Gille-Stuga: Til hwilken höra alle falske förrädiske och lögnachtige Örnataßlare/ Trappedragare/ arg-listige Hufwuder/ Baaktalare/ Försmädare/ RidderRöd/ Tallrickeslickare/ Ögnetienare/ Bespottare/ Ähreskämmare/ Paßqwill- eller Smädesskriffters Dicht- och Skrifware:
>
> Allom Gudz och Ähreförgätarom/ och lögnachtigom Baakdantarom til en Spegel och *Memorial*: Theßlijkes allom frommom och oskyldigom Hiertan/ som i thenna lögnachtiga/ haatfulla och falska Werlden beliugas och begabbas/ til Tröst/ effter then gyllene Sanningen/
>
> Sammanskrefwen Aff Nicolao Helduadero, &c. Och effter föregången *Communication* medh Wederböranderne/ Förswenskat Aff Nils Krook.[127]

> Syr. Cap. 4. v. 32. Förswara Sanningen in til Döden: Så skal HErren Gudh strijda för tigh.[128]

På nästa sida tillkommer ytterligare bibelord:

> Matth. 5. v. 10. Salige äro the som lijda förföljelse för Rättwijsans skul/ ty them hörer Himmelrijket til.
>
> 1 Pet 4. v. 15, 16. Ingen ibland eder lijde såsom en Mordare/ Tiuff/ Illgärdningzman/ eller som then ther träder in i ens annars Embete. Men lijder han såsom en Christen/ skämme sigh intet/ utan prijse Gudh för then Deelen.

Uppbyggelselitteraturen var 1600-talets stapelvara,[129] och *Morsus Diaboli* är på många sätt typisk för sin tid, inte minst genom den något svulstiga titeln. Skriften består av två, sinsemellan ganska olika delar. Stilen i skriftens första del är rapp och underhållande och formuleringarna kärnfulla. Olika varianter av brott mot det åttonde budet – ”[t]u skalt icke bära falskt witnesbyrd emot tin nästa” (Ex. 20:16) – avhandlas och udden riktas därmed mot lögnare och baktalare av olika slag, vilka nogsamt klassificeras och vars förrädiska dåd, liksom de välförtjänta straff de så småningom erhållit, noga beläggs i bibliska, historiska eller antika källor. Greppet är tidstypiskt; enligt Per Wieselgren var bruket att använda historiska exempla vanligt i 1600-tals predikningar, så länge som det skedde ”i religiöst ändamål och i christlig anda”.[130] Oftast anger Heldvad de citerade källorna i marginalen.

Den andra delen av *Morsus Diaboli* behärskas av en försonligare stämning. I stället för den lögnaktiges tillkommande straff, står den förtalades och förorättades förlåtelse i fokus. Så till vida är boken ganska typisk för uppbyggelsegenren: från synden måste en övergång mot försoning ske. (En liknande utveckling finns även i *Spader Dame*, som ju slutar i försoningens tecken, samt i den andra uppbyggelseboken Schenander för med sig, Scrivers *Själaskatt*.)

Den bärande metaforen i Heldvads verk som också ligger till grund för titeln är synen på lögnen som djävulens bett i människans själ. På tidstypiskt manér förankrar Heldvad sitt resonemang i talrika bibliska bilder som skildrar djävulen i ett djurs skepnad, vanligen orm, skorpion, lejon eller något annat djur som bits eller stings. Såsom dessa vilddjur anfaller människans lekamen, lurpassar också djävulen på att angripa människans själ och locka henne i fördärv. Den synd Heldvad är mest intresserad av är lögnen, vars yttersta ursprung är djävulen, liksom Gud är den yttersta sanningen.

Det är i dessa allmänt-kristna föreställningar som Heldvad tar ansats, och de sammanfaller med karakteriseringar av Gud och Djävul som registret i Karl XII:s bibel upplyser om. Kärnan i Heldvads argument är oppositionen mellan Gud och

Djävul, den eviga sanningen och den yttersta lögnen, ljuset och mörkret. ”Lijka som Gudh Fader/ som är then ewiga Sanningen/ hafwer födt en Son til Werlden/ som ock är then Ewiga Sanningen. Så hafwer ock then leeda Diefwulen och Artz-Lögnaren födt en Son/ som kallas Lögn.”[131] Heldvads översättare förklarar bokens namn genom hänvisning till olika bibelställen. Urbilen är löftet som Gud avger före Adams och Evas fördrivning från paradiset:

> […] Helwetes Betet/ eller *Morsus Diaboli* (så kallat aff Gen. 3,15, hwarest Gudh vprättar wåra första Föräldrar effter Fallet/ säijandes: Och iagh skal sättia Fiendeskap emellan tigh (Ormen) och Qwinnona/ och emellan tina Sädh och hennes Sädh/ then samme skal söndertrampa titt Hufwud/ Och tu (säger Gudh til Ormen) skalt stinga honom i hans Hääl.[132]

Karl XII:s bibel ger i marginalerna den gängse kristna tolkningen av Gen. 3:15: samtidigt som Gud fördriver människan ur paradiset, utlovar han Kristi ankomst. Det är Kristus som ska söndertrampa ormens (djävulens) huvud genom sin offerdöd på korset. Försoningen mellan Gud och människa kan därmed uppnås. Kristus friköper våra synder och framför allt – ursynden. Detta att ormen ska stinga människan i hälen tolkas ibland som Judas’ förräderi, ibland allmänt som djävulens angrepp på människans själ.

Det är denna tolkning av frasen *morsus diaboli* som torde ha varit mest aktuell för Livijns läsare. Bilden är en av de centrala i kristendomen och fokuserar på djävulens falskhet och hans strävan att förleda människan till synd.

De övriga bilderna av bett eller sting som Heldvad tar upp – lejonets, hundarnas eller skorpionens – är ytterligare realiseringar av denna urbild. Heldvad anför även exempel från antika författare som använder liknande metaforer för lögnarens verksamhet, till exempel galna hundars bett. Heldvad anspelar hela tiden på lögnens två betydelsenivåer: dels varnar han för lögnen i läsarens egen värld, dels för Urlögnen – djävulens vapen med vilket han lurade Eva till synd. Den första lögnens allvar understryks genom att karakteriseras med en bild av Urlögnen.

I Danmark var Heldvad en uppskattad författare av bondepraktikor och annan populärlitteratur.[133] Hans biograf Gregersen skriver att Heldvad ”forstod at servere en god historie” och ”at give sine skrifter et folkeligt præg”.[134] Det kan vara förklaringen till varför en svensk boktryckare i Göteborg vågade riskera att trycka en för svenska läsare tämligen okänd författare. Anspråk på folklighet och enkelhet är i den svenska översättningen tydliga från första början. Översättaren berömmer flera gånger skriftens korta form och kontrasterar den mot andra, stora och dyra böcker som ligger olästa. Själv har han haft den till reselitteratur och menar att den

> icke allenast är kort/ och förthenskul beqwäm til en roligh Reesebok; Utan ock kan gifwa the Eenfallige/ och någorlunda Christälskande beweeklige Hiertan/ ther hon utan *Affecter*, medh *Devotion* läses/ och icke drages uthi någon wrång Uthtydning/ en nyttigh Warning/ helsosam Lärdom och hiertans Tröst […].[135]

Även bokens yttre utformning talar för dess folklighet. En uppbyggelsebok av *Morsus Diaboli*s typ, tryckt i oktav och med ganska små typsnitt, är vanligare i folklitteraturen.[136] Amund Grefwe, verkets svenske tryckare, anses dessutom ha haft näsa för kommersiellt gångbar litteratur.[137]

Nu när både den kontextuella bakgrunden och den sannolika referenten har utredds, ska uppmärksamhet riktas mot den faktiska användningen av frasen 'morsus diaboli eller den lede djävulens bett' i *Spader Dame*. Jag ska visa hur denna fras gradvis slutar fungera som en boktitel, för att i stället bli en källa för semiotiskt material; den sönderdelas i semiotiska byggstenar, som paketeras om till nya relationer. Den centrala tesen hos Heldvad – att Gud är sanningen och lögnen Djävulens verk – är en god beskrivning även av titelns användning i *Spader Dame*.

5.3. Den lede djävulens bett i Spader Dame

Vid avresan från Uppsala berättar Schenander:

> […] wi skrattade och upplyfte kofferten på kärran. Ändtligen satte jag mig grensle öfwer denna min Klädkammare, mitt Bibliothek, mitt Familjarchiv, korteligen mitt ärfda Stamhus. Man är stolt då man från tinnarne af sin borg betraktar werlden; om också denna borg icke rymmer mer än twå skjortor, ty den tredje hade jag på mig, ett par byxor, Schenbergs Lexicon, Schrivers Själaskatt och *Morsus Diaboli* eller den lede djefwulens bett. Jemte deßa medförde jag några och tjugo buntar egna skrifter, hwaraf likwäl ej mer än Titlarne finnas för det närwarande utarbetade. (s. 16 f.)

Hela passagen är höljd i ironiska dimmor. I den första meningen radas fyra överdrivna karakteriseringar av kistan upp: ett par byxor och två skjortor gör knappast en klädkammare, tre böcker är inte mycket till bibliotek, och en kista utgör endast en fattig stackares stamhus. Bildens implikationer är kännetecknande för Schenanders inställning till verkligheten. Han vägrar godkänna realitetens bojor – han bekämpar dem med språket som vapen. Egentligen sitter Schenander på en fattig students kista, men i poesin sker detta på "tinnarne af sin borg". Kontrasten är hjärtskärande och ironiskapande. Detsamma gäller styckets avslutning: först tillkännager Schenander att han bär "några och tjugo buntar egna skrifter", bara för att i nästa andetag upplysa om att endast titlarna finns utarbetade.

Den nonchalanta uppräkningen av de medhavda böckerna är frapperande: 'bibliotekets' innehåll följer tätt efter redovisningen av klädesplaggens antal. Märkligt nog namnger Schenander inte författaren till *Morsus Diaboli*, trots att han upplyser om författarna till de andra två verk som göms i kistan. Orsaken till att *Morsus Diaboli* behandlas annorlunda ska nog sökas i att det verket, till skillnad från de välspridda Schenbergs *Lexikon* och Scrivers *Själaskatt*, sannolikt inte kan ha varit känt för Livijns publik. Att i det läget ange en bestämd författare hade endast verkat distraherande. Om Livijn inte kunde vänta sig att publiken skulle känna igen boken och dess innehåll, måste han ha räknat med att bokens titel skulle utlösa bestämda associationer. *Morsus Diaboli* tycks alltså ha fått vara med i kraft av sitt namn: allusionerna till djävulen, hans bett och hela den religiösa kontexten utgjorde levande kunskap hos det tidiga 1800-talets människor.

Nu när alla böcker i Schenanders bibliotek kan anses vara identifierade inställer sig frågan vad för slags intryck de kan ha lämnat hos en samtida läsare. Den första av dem, Schenbergs svenskt-latinska lexikon, brukades länge i skolorna och det förefaller väntat att en informator medför det till sin anställning. Den andra boken, Christian Scrivers *Själaskatt* (*Der Seelenschatz*, 1675), hör till de mest använda och folkligt spridda andaktsböckerna inom den protestantiska kyrkligheten.[138] Som redan Per Wieselgren påpekat, var Bibeln i början av 1800-talet alltför kostsam för att 'vanligt folk' skulle ha råd med den; i stället var uppbyggelselitteraturen människornas andliga föda.[139] Schenander är tydligen inget undantag. Medelst sitt bokinnehav framställs Schenander som en rättrogen protestant av det folkliga och praktiskt lagda slaget – i motsats till en mer introvert religiös läsare. Detta illustreras bäst kontrastivt. Scrivers *Själaskatt* brukar ofta jämföras med en annan, något äldre andaktsskrift, nämligen Johann Arndts *Den sanna kristendomen* (*Das wahre Christenthum*, 1605–1609), som gärna tenderar åt det mystiska och abstrakta.[140] *Själaskatten* däremot erbjuder många inblickar i det vardagliga livet; också språket är mer verklighetsnära och levande.[141] Scriver har till och med kallats den mest betydande lutherske författaren.[142] Till skillnad från Arndts verk, vars huvudsakliga innehåll var böner, innehåller *Själaskatten* fler exegetiska avsnitt, och framställningen lättas upp av många bilder ur vardagslivet och kyrkohistorien.

Andra gången 'den lede djävulens bett' nämns är när Schenander testamenterar den till patronessan vid sin påtvingade avfärd från Slaggmyran. Då har han fått reda på patronparets planer på att gifta bort Marie och bränt *Själaskatten.*

> Den Lede Djefwulens Bett fick Fru Brukspatroneßan, försedt med en så lydande inskrift: "Till en ringa åminnelse öfwerlämnas denna Bok åt Dygdädla Fru Brukspatroneßan Gretha Heloisa Fjäderström född Clapsell. Herren förläne henne Nåd och

> kraft, att så läsa och förstå denna Bok, att hon må en gång på den yttersta dagen, blifwa delaktig af de saligas arfwedel!" (s. 73)

En sådan tillägnan som Schenander låter åtfölja gåvan lämnar inte utrymme för att gåvan skulle kunna vara något annat än en religiös bok. Schenanders önskan om patronessans deltagande i de "saligas arvedel" återknyter till bibelordet, "[s]alige äro the som lida förföljelse för rättwison skul; ty them hörer himmelriket til" (Matt. 5:10), som även återfinns i början av Heldvads *Morsus Diaboli*. Schenanders formulering är djupt ironisk. Det är ju han själv som lider förföljelse för rättvisans skull, medan patronessan tillhör förföljarna. Det är också därför hon får en uppbyggelsebok, vars funktion är att mana till bot och bättring. Titeln och dedikationen understryker ytterligare att Schenander anser sig ha Gud på sin sida i kampen mot sin gudlösa omgivning. Schenander har fräckheten att ta sig rätten att föreskriva medicinen för själens bot.

Patronessans partner i brott, Leyonbraak, intrigerar med länsmannen mot Schenander, ett samband som den senare förstår mycket väl:

> Min Länsman är sannolikt en Envoyé extraordinaire från min Capiten, ernad icke att inleda mig i snöpliga alliancer och conventioner, utan för att bortleda mig, i egenskap av paßlös eller lösdrifware, till något Konungens fäste eller hus. Och min Egid, min utur det lärda Riddarehus-archivet utlösta Stamtafla, Swettduken som öfwerantwardades mig af Rector Magificus, och hwarpå han, lik en annan helig Veronica afbelätat Minervas uggla, korteligen mitt Student-bref gick förloradt bland lågorna, då jag lät eld och swafwel regna öfwer Själaskatten, samt förwandlade *Morsus diaboli* till en saltstod, på det att min Patroneßa ej skulle lida mangel, under sina sötebrödsdagar. (s. 79)

Länsmannen är inte bara en utsänd, han är en "envoyé extraordinaire". Schenander tycks vandra omkring i världen med en förstoringslupp som avslöjar smutsiga detaljer i världens relationer genom att projicera upp dem till groteska proportioner. Schenander vet alltså om att Leyonbraak, som nu utnämnts till kapten, skickat länsmannen efter honom. Den långa omskrivningen för studentbrevet är kännetecknande för Schenanders ironiska stil, som eskalerar genom uppradning av metaforiska karakteriseringar. De olika bildlederna tillhör olika kontexter – den militära, den adliga, den religiös-mytiska. Sakledets avslöjande inträder som en antiklimax: svettduken var "korteligen mitt studentbrev". Läsaren finner sig då plötsligt utslängd från höjderna av Schenanders poetiska omgestaltningar av verkligheten när den enkla sanningen att han råkade bränna upp studentbrevet uppdagas. Tillfället när det inträffade målar han upp med en biblisk bild av otvetydigt fördömande ton.

Genesis 19 berättar att Gud förgjorde de syndfulla människorna i Sodom och Gomorra genom att låta eld och svavel regna över dem. Lot och hans familj hade dock blivit lovade räddning om de lät bli att vända sig om, men Lots hustru såg tillbaka och blev till saltstod. Schenander berättar om studentbrevets öde med denna bibliska händelse även för länsmannen: ”Då Gud lät regna eld och swafwel öfwer Sodom och Gomorrha […] så flydde Loth och glömde alla sina säkerhetskort samt medborgerliga rättigheter efter sig. De brunno opp.” (s. 91 f.) Första gången är Schenander det agerande subjektet; det är han som låter eld och svavel regna över *Själaskatten*. En bok har intagit platsen av Lots hustru, och straffet – att bli förvandlad till en saltstod – är att bli skänkt till patronessan. När Schenander upprepar bilden inför undersökningsdomaren, nämner han inte sig själv som den som bränt studentbrevet. Nu tar han endast upp den bibliska versionen, där Gud uppträder som straffaren. Bytet av subjektet är talande. Schenander tar gärna Guds plats, särskilt när det gäller relationen till de syndiga. Här gällde det studentbrevets öde, men tidigare var det frågan om att tukta patronessan genom att anbefalla henne gudfruktig läsning.

Subjektets utbytbarhet hänger samman med metaforernas speciella funktion i *Spader Dame*. Många av metaforerna växer ut till autonoma, dynamiska och allegoriska tablåer. Inuti dessa små världar kan nästan vad som helst hända på uttryckssidan, så länge som innehållssidan förblir invariant. Anspelningen på förstöringen av Sodom och Gomorra har sina otvetydiga konnotationer till syndens straff – detta är bildens egentliga budskap. Att Schenander sätter sig själv på den straffande gudens plats är också signifikant och något läsaren säkert lägger märke till; i synnerhet borde det ha gällt den samtide läsaren som torde ha varit ovan vid bibliska bilder som överflyttats till skönlitteraturen, och där Gud blivit ersatt av en människa. Den ursprungliga, bibliska betydelsen låser dock inte bilden till en statisk position. Bilden kan återkomma flera gånger, visserligen med bibehållen andemening men i något skiftande skepnad. Förskjutningar av bildens element förändrar inte bildens primära konnotationer. Detsamma gäller även den teckengrupp som åtföljer framställningen av Leyonbraak; den återkommer flera gånger med minimala förändringar. Alltid understryks Leyonbraaks falskhet, antingen den representeras av officerskragen, ägiljetterna eller löshåret. Samma slags mekanism uppträder också i den dubbla exponeringen av Sodom och Gomorra-utplåningen. Ett annat exempel på denna mekanism är den subtila metamorfos som ’morsus diaboli den lede djävulens bett’ undergår. Vissa primära konnotationer är alltid närvarande – djävulen, ondskan, synden – men frasen är ingalunda statisk. Vid varje ny förekomst har en betydelseglidning skett.

Senare omnämnanden av uttrycket ’den lede djävulens bett’ tyder på att Schenander använder det synonymt för lögn. Fjärde gången uttrycket påträffas är när Schenander är på väg till Uppsala på fångkärran. Han har blivit häktad såsom passlös

och förd inför landshövdingen, som kritiserar länsmannen för häktningen. Landshövdingen försäkrar Schenander att han kommer att bli frigiven i Uppsala om han verkligen är student. Men skadan är redan skedd. På vägen dit, medan Schenander satt häktad på fångkärran, mötte de en vagn som Marie satt i tillsammans med Leyonbraaks tant. Det hela var, informeras läsaren sedan genom Maries brev, arrangerat av Leyonbraak och länsmannen i syfte att få Marie att tro att Schenander var kriminell och därmed förmå henne till giftermålet med Leyonbraak. Nu när Schenander, efter mötet med landshövdingen hoppas kunna bli fri, tänker han:

> Gud ske lof! att Du är afdånad. Din själ är räddad, om också likmasken föder sig af din kropp. Men länge skall han ej göra det. Mitt yttre lif måste jag förswara, för att kunna för dig uppoffra mitt inre. Då jag aftwått de fläckar, hwarmed mina kläder blefwo nedsölade wid den lede djefwulens bett efter mig, står jag åter framför dig. Jag bär dig ur lågorna […]. (s. 100 f.)

Schenander lovar med andra ord att, så fort han blivit fri från de uppdiktade anklagelserna, komma tillbaka och rädda Marie. Detta framgår även av nästa stycke, där han hoppas att Marie ska ”hafwa mod” (s. 101). Meningen som börjar med ”[d]å jag aftvått” blir begriplig endast om man tolkar ”den lede djävulens bett” som syftande på lögn, här i form av orättfärdiga anklagelser. I annat fall blir det metaforiska uttrycket ”den lede djävulens bett” ganska generellt och poängen att ”bettet” utgörs av falska anklagelser, alltså lögner, missas.

Nästa gång uttrycket återkommer är i spelscenen i kapitel XVIII. Schenander har precis fått berättat för sig hur grymt Leyonbraak och patronparet behandlat Marie, samtidigt som han ser Leyonbraak spela en ledande roll i spelhålan. Då utbrister Schenander: ”’Min Gud!’ utropade jag, ’huru syndigt har jag förslösat den lede Djefwulens bett, men krukomakarens åker är inköpt, ser jag!’” (s. 156 f.) Dessa ord återknyter till Schenanders gåvor till patronparet. Till patronessan hade han efterlämnat *Morsus Diaboli*, med hopp om att hon skulle bättra sig. Nu inser Zachäus att han förslösat *Morsus Diaboli*, ty fru Fjäderström har uppenbarligen ingenting lärt av den om hon inte velat ta emot Marie när denna behövde hjälp. Den andra delen av Schenanders utrop anknyter till de femtio riksdaler med vilka patronen försökt muta undan Schenander, men som denne lämnat efter sig. Också mot patronen vände sig Zachäus med bibliska ord som vapen. Pengarna önskade han skulle användas till inköp av ”en krukomakares åker till fremmandes begrafning” (s. 73), i likhet med den som översteprästerna inköpte för de trettio silverpenningar som var Judas’ belöning för förräderiet mot Jesus, men som denne i ånger lämnade tillbaka (Matt. 27:3–7). Krukomakarens åker tycks nu syfta på Leyonbraaks förehavanden.[143] Nu förestår Leyonbraak en spelverksamhet som säkerligen är en begrav-

ningsplats för mången främmandes förmögenhet. Dessutom har Leyonbraak betett sig som en Judas mot Marie, misshandlat och övergivit henne så fort han bestulit henne på pengarna.

När frasen 'den lede djävulens bett' återkommer för sista gången har betydelsen blivit försvagad till oigenkännlighet. I domstolshandlingarna hittas Schenanders redogörelse av hans förehavanden efter spelscenen och slagsmålet med Leyonbraak:

> I sammanhang hwarmed han satt efter Majoren och hunnit opp honom, kastat honom ur slädan, samt bemött honom med hugg och slag, så att blå gnistor utsprakat ur kroppen, på alla ställen der Brakanders hand träffat, hwilke denne ansåg såsom gnistor efter den lede Djefwulens bett, dem han bultade ut. (s. 176 f.)

Utan vetskap om de föregående användningarna skulle läsaren vara ganska vilsen. Men med tanke på att den lede djävulens bett genomgående konnoterat falskhet och lögn, förefaller Schenander/Brakander vilja genom slag fördriva lögnen ur majorens kropp.

De två religiösa böckernas värde understryks av att endast de men inte latinlexikonet omnämns i skildringen av uppbrottet från Slaggmyra. Det börjar med *Själaskatten.*

> Först brände jag mina arbeten, brefwen till dig [den döde vännen] undantagne. Sedermera antände jag Själaskatten. Det drog länge ut innan den hann att förstöras; men den måste blifwa till aska, och sedan jag en god stund med en plutonisk ifwer marterat den, återstod slutligen endast de swarta kålen, hwarpå tusendetals stjernor gnistrade, lupo förbi hwarandra och förswunno; lika som tusende tankar födas och omkomma, innan själen hinner att till intet göra sin skatt, för att på den afbrända platsen efter Ungdomens Salomoniska tempel, med deß helgedom och Cherubimer, merendels ej finna annat än – ett andeligt rep och en andelig krok. Jag hade säkerligen blifwit mjeltsjuk, om jag haft tid dertill; nu måste jag taga afsked af min koffert, som jag öfwerlät till Caßakista åt fattigstuguhjonen. Detta war så ömt, så rörande, att om en öm själ warit wittne därtill, hade tårträngdhetens slußwerk säkert blifwit öppnade, så att en hel flotta af wemodighetens sågblockar fritt derigenom kunnat transporteras till närmaste sonetthwarf. (s. 72 f.)

Varför förstör Schenander sina skrifter och *Själaskatten*? Av nästa kapitel inser läsaren att Schenander måste redan ha bestämt sig för att söka efter Marie och behöver därför bli av med sitt bagage. I nuläget vet dock läsaren endast att Schenander grälat med patronen och blivit utslängd, att han därefter sökt tröst hos den döde vännen genom att kasta sig i sjön och därefter återuppstått ovanligt beslutsam. Men varför sker förstörelsen med sådan iver? Svaret på den frågan avslöjas gradvis och blir inte helt avtäckt förrän mot slutet av stycket.

Sonetten var särskilt omhuldad av Uppsalaromantikerna, vilket avslöjar att stycket är riktat mot överdriven sentimentalitet, som fosforisterna också annorstädes i verket klandras för. Vid ett tillfälle undrar Schenander om den döde vännen vill ha en skildring av den andra resan från Uppsala:

> Du will – d. w. s. jag will hafwa en beskrifning om resan; – Jo pytt! eller en skildring af mina känslor; – hå kors! Jag har redan beskrifwit mera än jag borde. Mina Bref äro ej ämnade till en känslosam Madamoiselles aftonlecture, medan hon upplägger sina papiljotter; eller till en wemodig sonnettrimmares morgonbrasa, innan han gifwer sig åstad att gunga på alldagliga tankar och rim, likasom på sin hustrus barm. (s. 101 f.)

Det känslosamma är trivialt och falskt; Schenander är ute efter något annat. Även vid bokbålet är det samma estetiska värderingar som vädras. Schenander har inte tid, säger han, att bli mjältsjuk – antydande att han inte är en av dessa sysslolösa sentimentala poeter som utbreder sig om lidandet; denna hjälte handlar och han gör det som en god kristen – kofferten skänks till de fattiga. Det diktade lidandet har inget värde om det är en maskinal och manierad process, som hos sonettskaparna. Schenanders förkastande attityd börjar i och med valet av bildledet till sin metafor: att likna diktande vid masshantering av virke är en nedvärdering i sig; när sedan en '*flotta* av vemodighetens *sågblockar*' transporteras till 'närmaste sonett*varv*' understryks ytterligare dikternas bristande originalitet. Denna typ av dikt är egentligen en underavdelning av lögn, då den är motsatt den sanna känslan. Därmed är den djävulens verk. Den ungdomliga förvillelsen avslöjas som bedrägeri och måste brutalt förstöras. Nu blir *Själaskatten*s roll i saneringen klarare. 'Själa-skatten' utsätts här för ett grepp vanligt i *Spader Dame*: ett namn blir en källa för semiotiskt material; källtecknet bryts upp i sina semantiska komponenter och dessa ingår i nya relationer, med helt eller delvis förändrat förhållande till det betecknade. När cirkeln har slutits är vi tillbaka vid utgångsläget men relationerna har blivit fullkomligt inverterade – själens skatt står mot den 'avbrända platsen' där själen tillintetgjorde sin skatt. Genom att förstöra sina skrifter och *Själaskatten*, gör Schenander upp med sin egen ungdoms "Salomoniska tempel", ett uttryck som här tycks framhäva både ungdomens överdrivet idealiserade ideal – "helgedom och Cherubimer" – och dessa idealers bedräglighet – när de försvunnit finns endast "ett andeligt rep och en andelig krok" kvar. Schenanders iver är "plutonisk", alltså demonisk och underjordisk; *Själaskatten* lider en martyrdöd – "marteras".

Början och slutet av stycket, *Själaskatten* och sonettvarvet, markerar därmed två motstående poler. Schenander dekonstruerar den första till dess motsats, samtidigt som han bevarar dess upphöja onåbarhet – den blir visserligen till kol men under avgivande av tusentals stjärnor. I själva verket kan man peka på en brytpunkt i stycket

som delar *Själaskatten*s sanningssfär från sonettvarvets lögnsfär: i den första delen dominerar bitter besvikelse och bibliskt och religiöst färgad vokabulär, men denna del får ett abrupt och definitivt slut med frasen ”ett andelig rep och en andelig krok”. Det är som om Schenander inser att han balanserar på gränsen till det patetiska och därför måste avbryta sina känsloutgjutelser och genast ta avstånd ifrån dem. Fördömandet av sonettvarvets diktning innehåller i högsta grad ett självironiserande element. Schenander tillhör inte automatiskt sanningssfären, utan måste alltid vara på vakt inför lögnsfärens förledande makt – han förfaller lätt åt känsloutgjutelser han samtidigt fördömer. Såsom en sann kristen ständigt måste kämpa mot djävulens makt, måste poeten Schenander ständigt kämpa mot uttryckets falskhet. Därav de ständiga avbrotten och ironins modererande funktion.

*Själaskatten*s särskilda ställning framgår också av att den bränns medan *Morsus Diaboli* skänks bort: det finns inga mottagliga själar som skulle kunna förstå den förstnämndas budskap på Slaggmyra, medan *Morsus Diaboli*s uppgift är att tukta till bättring (så hoppas åtminstone Schenander i sin dedikation). De två titlarna är varandras motpoler: själens skatt och djävulens bett, oskulden och synden.

De tre bibelord som slår an tonen för Heldvads *Morsus Diaboli* kännetecknar i högsta grad Schenanders inställning: också för honom står sanningen och rättvisan, den stridande och prövande aspekten av tron i centrum. Den rättfärdige kristne ska, om han förlitar sig på Gud, segra i det eviga livet. Temat tillhör det allmänt kristna tankegodset. Ändå är Schenander knappast någon sinnebild av en kristen riddare. Bibelcitat och andra anspelningar på religiös intertext tycks i första hand tjäna som ett sätt att ge auktoritet åt det egna poetiska projektet. Schenanders religiositet skulle näppeligen sanktioneras av någon institutionaliserad kyrka. Även om den religiösa intertexten tycks statisk så till vida att den endast anlitas av Schenander och är därför inte utsatt för den typ av tydlig ironi som dess antipod, den världsliga diktningen, råkar ut för, är dess ställning varken problemfri eller entydig. Tvärtom präglas den av en viss distans, påminnande om den som påtalades för polysemin i namnet Zachäus Schenander, vilken i slutändan lämnar gott om utrymme för ironi. Ett skimmer av tragikomik kommer lätt över Schenanders överdrivna språkbruk, vilket markerar en viss distans mellan den religiösa diskursen som Schenander använder som källa för metaforernas bildleder och hans egen position. Samma slags dubbelhet är överhuvudtaget kännetecknande för humorn i *Spader Dame*; auktoriteten är till för att omkullkastas.

Denna undersökning av förekomsten av frasen ’morsus diaboli eller den lede djävulens bett’ och dess olika varianter är ännu ett exempel på hur Schenander beväpnar sig med tecken hämtade från den religiösa kontexten. Dynamiken ligger i detta fall inte i fokaliseringen inom tecknen – djävulens bett är alltid ute efter den gode

Schenander – utan i tecknets semiotiska plasticitet. Schenander, som alltid tycks föredra det betecknade, bygger sin poetiska verksamhet i första hand på en lek med det betecknande.

6. Slutord

Inom Livijn-forskningen har det varit en oantastlig sanning att Zachäus Schenander är författaren Clas Livijns meningsfrände. Trots att släktskapet påpekats flera gånger också i denna uppsats, hoppas jag att uppsatsen visat att Schenanders position ständigt förvrids genom självironiska bespeglingar. Envisas man med att sätta likhetstecken mellan författaren och hans hjälte, låses tolkningen av den litterära gestalten. I själva verket finns en djup spricka mellan författarens och hjältens position: visserligen finns ett dödligt allvar i Zachäus Schenanders kritik av samtidens politik, moral och estetik, men vapnen med vilka Schenander angriper sina fiender står tillräckligt långt ifrån författarens position för att introducera ett ironiskt element i framställningen av hjälten. Författaren behöver inte finnas med i ekvationen för att sprickorna i bilden av Schenander ska bli tydliga – samma analys kan göras med en verkimmanent läsning. Att Zachäus Schenander förmedlar en djup världssmärta inför mötet med en värld där all skönhet och sanning förgåtts, hindrar inte att han själv utsätts för ironiska sting. Ingenstans är dubbelheten så tydlig som i bruket av religiösa intertexter: å ena sidan tillför de tyngd åt Schenanders argument, men å den andra används de med sådan fanatism och samtidig vårdslöshet att de får Schenander att framstå som antingen naiv eller självironisk eller båda delarna.

Den mekanism som framför allt präglar teckenanvändningen i *Spader Dame* är det dubbeltydiga och dynamiska; upplösning i positioner och definitioner är påtaglig. Men utgångspunkterna är alltid skarpa och väldefinierade, som i motsättningen mellan den rättfärdige Schenander och den demoniske Leyonbraak. I nästa ögonblick delar de två motståndarna titeln Spader Kung; en sammanstötning äger rum och identitetsupplösningen är ett faktum. De ursprungliga bipolära oppositionerna löses upp och identiteterna byts.

Exakt hur den dynamiska rörelsen sker skiljer från fall till fall. Spader och guld kan få exemplifiera två underavdelningar. Romanen utspelar sig i skuggan av det olycksbådande spadertecknet. Schenander sträcker sig dock efter tecknets ursprungliga innehåll – 'spader betyder ju ett spjut'. Spjut, ett vapen, kan användas i kampen mot samtidens kälkborgerlighet. Genom sina val och i motiveringar av dem visar Schenander viss förkärlek för tecknets innehåll; ytan har blivit allför märkt av samtiden. På liknande sätt är järn antingen den ädle riddarens vapen eller degrade-

rat till en handelsvara för småskurna själar som patron Fjäderström att berika sig på. Drömmen om det sanna, överjordiska guldet, symbolen för det sköna och goda, kontrasteras mot guldets instrumentalisering i imitationer av skönheten i den jordiska tillvaron. Innebörden oscillerar mellan två motsatta betydelsepoler, den ena i Schenanders poetiska och överjordiska sfär, och den andra i den världsliga maktsfären. Det vore fel att säga att tecknets betydelse förändras; snarare kan själva tecknet laddas med olika innebörder beroende på användaren och ändamålet. Därför kan den tidigare forskningen visa exempel på diametralt olika tolkningar av ett och samma tecken; ett exempel är Ola Wimans positiva och Anne Marie Wieselgrens negativa tolkning av guldet – uttolkaren tar fasta på endast ett betydelseskikt av tecknet.

Det intressanta är i varje fall att de flesta tecknen i *Spader Dame* uppvisar en förvånande hög grad av dynamik. Det är vanskligt att säga hur vanlig eller ovanlig denna typ av användning är i litteraturen, det vill säga hur unik *Spader Dame* är i det avseendet. En möjlig hypotes skulle kunna vara att det vanliga är att tecknen är tämligen stabila inom ett och samma verk; i de fall där ett tecken skiftar betydelse inom ett verk, sker det sannolikt gradvis – förändringen sker i det temporala rummet, under en vandring som läsaren företar tillsammans med berättaren och där förändringen kanske knappt märks. Så är inte fallet i *Spader Dame*; här växlar betydelserna mellan olika sfärer om vartannat.

*Spader Dame*s universum genomsyras dock och befruktas av motsägelser; detta leder till en utpräglat dynamisk semiosis, som i sin tur framstår som ett viktigt led i den poetiska kreativiteten. Oppositionen mellan determination och slump präglar *Spader Dame* på flera nivåer. I uppsatsen har visats att dessa är de två mekanismerna bakom divination respektive hasard, alltså bakom patronessans och Leyonbraaks verksamheter. Detta till trots utmärker slumpen i högsta grad Schenanders förhållningssätt till språket och verkligheten, och i spelduellen lyder slumpen Schenander och inte Leyonbraak. Endast tack vare falskspel vinner den demoniske motståndaren. Schenanders öde är förutbestämt från början – läsaren känner det genom den fiktive utgivarens förord, hjälten genom patronessans spådom. Diktningen är ett sätt att trotsa determinationen (inte bryta den dock – som visats, accepterar Schenander sitt öde utan invändningar). Det oundvikliga hänger hela tiden som en mörk skugga över berättelsen; all kamp är egentligen utsiktslös. Spader betyder alltid död, även när det betyder vapen. Märkligt nog minskar inte detta Schenanders kampvilja. Det vardagliga, invanda, stelnade bruket är det ständiga målet för hans angrepp, inom såväl språket som samhället.

Carl David af Wirsén kallade Livijns humor för ”*äkta* demokratisk”.[144] Det finns onekligen en antiauktoritär tendens i *Spader Dame*s förhållande till både samhället

och språket. Redan verkets uppbyggnad är ovanligt fri: brev- och dagboksromanerna hör till de friaste romangenrerna, vilket här uttnyttjas till det yttersta, då skilda stilar används i olika kapitel. Det fragmentariska och det satiriska, som i så hög grad präglar *Spader Dame*, är subversiva uttrycksformer. De ska ses i motsättning till en sträng poetik av klassicistiskt snitt, som tvingar känslan i en viss form. Sådan estetik strider klart mot Schenanders moraliska rättesnören. Schenanders metaforkedjor tillåter de enskilda textelementen att lysa som sprakande irrbloss; de får träda fram i löst uppbyggda allegoriska tablåer för att skina i sin fulla kraft. Greppet kan ses som ett förkroppsliggande av uppriktighet och sanning – känslan får ett till synes spontant och fritt utlopp, som inte behöver underordna sig varken handlingens eller retorikens krav. Någonstans fogas bitarna samman, men i övrigt är metaforerna slängda huller om buller i anhopningar inte olika de barocka bildallegorierna. De snabbt slocknande ljusblixtar som lyser upp det meningsskapande rummet i *Spader Dame*, diskontinuerliga och retfulla, erbjuder en möjlighet till att bevara känslans autenticitet.

NOTER

1 Konflikten är väl belagd inom Livijn-forskningen. Se t.ex. Carl [David] af Wirsén, ”Claes Livijn, hans verksamhet inom skönliteraturen och den literära polemiken”, *Svensk tidskrift för literatur, politik och ekonomi* (1870), red. Hans Forsell och Carl [David] af Wirsén, s. 1–35, 65–111. Också ett nyare forskningsbidrag betonar implicit konfliktproblematiken hos Livijn: Otto Fischer, ”Clas Livijn. Tecken och offentligheten – en förstudie.”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997:2, s. 3–17. Fischers artikel är relevant för denna uppsats också därigenom att den tar upp teckennaturen i *Spader Dame*. Fischer lyfter fram en tanke som tidigare även förekommit i mycken tysk romantikforskning, nämligen detta att bandet mellan signifikat och signifikant brustit i många romantiska verk. Fischer går så långt som att tala om Livijns ”utbytbara” tecken och menar att individuella tecken förlorat i vikt – ett visst tecken skulle lika gärna kunna bytas ut mot ett annat, varför det blir meningslöst att inordna dem i olika kategorier. Som denna uppsats visar, anser även jag att brottet mellan det betecknade och det betecknande är centralt. Till viss grad delar jag även hypotesen om tecknens utbytbarhet; tveklöst är det så att många tecken endast har en ”infärgande funktion” (Fischer, s. 9) och att det viktiga ofta inte är tecknet i sig, utan de kontexter och diskurser tecknet aktualiserar. Som denna uppsats visar, tror jag dock inte att en systematisering ska uteslutas, även om den snarare bör bygga på mekanismerna bakom teckenförvandlingar än tecknen själva. Jag ansluter mig även till Fischers karakterisering av Livijns skrivsätt som allegoriskt.

2 I fallet romantikerna har motivet utretts i Louise Vinge, *Morgonrodnadens stridsmän. Epokbildningen som motiv i svensk romantik 1807–1821*, Skrifter utgivna av vetenskapssocieteten i Lund, 73 (Lund 1978).

3 Bibelns och den religiösa litteraturens betydelse för både det språkliga uttrycket och tematiken i *Spader Dame* är ett återkommande tema bl.a. i Anne Marie Wieselgren, *Carl-Johans tidens prosa. Språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxt*, Lundastudier i nordisk vetenskap, Serie A nr 21 (diss. Lund 1971), samt i Sigbrit Swahn, ”Clas Livijns jag och du”, *Svensk litteraturtidskrift* 1981:4, s. 17–50.

4 [Clas Livijn], *Spader Dame. En berättelse i Bref, funne på Danwiken* (Stockholm 1824). Sidhänv. ges härefter i texten.

5 Se Räftegårds kommentarer, s. 145 f., i Clas Livijn, *Spader Dame och novellen Samvetets fantasi*, red. och kommentarer Börje Räftegård, inledning Kjell Espmark (Stockholm 1997) [1824 resp. 1821]. De berörda bibelställen är Mika 3:6, 1 Kor. 12:7, Jes. 59:3–5, 1 Sam. 2:3–5. Notera att enkla citationstecken markerar framhävning, dubbla citering.

6 *Biblia. Thet är all then heliga skrift på swensko* […], faksimil av Carl XII:s kyrkobibel (Stockholm 1978) [1703]; se ingångarna ”diewulen” och ”lögn” i registret. Alla bibelcitat i texten kommer från denna utgåva.

7 *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, red. Maria Leach m.fl. (New York 1949–1950), II, s. 973.

8 Exempelvis: ”Om Falsk och Sann Upplysning” i *Polyfem*, IV, nr 44, 45, 46, 49; ”Principerna för den werkliga inkorrektheten, eller den falska Poesins natur” i *Polyfem*, V, nr 16, 20, 21. Den första artiklen är i själva verket en i huvudsak positiv anmälan av E.G. Geijers skrift vid samma namn.

9 Spadern är det svitmärket som förändrats minst under århundradens gång. Men medan fokuset numera ligger på tecknets negativa aspekter, framhöll äldre skribenter tecknets styrkesymbolik. I den moderna litteratur jag gått igenom har dock spader och spaderdam nästan uteslutande haft negativa förtecken. I några få fall modereras betydelsen av de omgivande korten. Se t.ex. Ove Torgny, *Tio spel med spader kung. Historia kring spelkort och kortspel* (Stockholm 2003), s. 110; *A Dictionary of Superstitions*, red. Iona Opie & Moira Tatem (Oxford 1989), s. 56 f.; Åke Ohlmarks, *Spelkort och kortspel. En ny syn på saken (*Stockholm 1983), s. 105, 112–123, 128 f., 135; W.A. Chatto, *Facts and Speculations on the Origin and History of Playing Cards* (London 1848), s. 247 f., som citerar en äldre författare. Beträffande namnet, se John Bernström, *Spelkort*, ny, genomsedd uppl. (Stockholm 1960), s. 21 f., 58. Jmf. idem, *Om gamla spelkort* (Eskilstuna 1954), s. 4, och Chatto, s. 227 ff. Svenska namn på de övriga svitmärkena härstammar troligen från holländskan, där de heter *ruiten*, *harten* och *klaver*, medan spadern sannolikt är av äldre datum. På holländska heter spader nämligen *schoppen* och, liksom det dubbeltydiga engelska *spades*, betyder grävspade. Omtolkningen till spade är betydligt nyare (se Bernström 1960, s. 21 f.). Jmf. SAOB, XXIX, S 9075.

10 Chatto återger äldre skribenters föreställningar om spadern på s. 209, 247 f. Se även: Dan Glimne, *Kortspelshandboken. Allt om kortspel och spelkort* (Stockholm 1996), s. 16; Catherine Perry Hargrave, *A History of Playing Cards and a Bibliography of Card and Gaming* (New York 1966) [1930], s. 41, 231; Torgny, s. 31.

11 Bernström 1960, s. 58. Se även Sylvia Mann, *Alle Karten auf den Tisch. Geschichte der standardisierten Spielkarten aller Welt*, Deutsches Spielkarten-Museum (Leinfelden-Ech-

terdingen & Marburg 1990), I, s. 292. För divination användes vanliga spelkort (Torgny, s. 35 f.).

12 I Bernström 1954, s. 6, återges en svensktillverkad spaderdam från 1823 med ”Pallas” tydligt utsatt. Se även Bernström 1960, passim; George Beal, *Playing Cards and their Story* (Newton Abbot, London & Vancouver 1975), s. 47; Chatto, s. 208 f.; Hargrave, s. 48 f., 54; Mann, I, s. 120, 150 ff., 272 f.; Mann, II, s. 160; Roger Tilley, *A History of Playing Cards* (London 1973), s. 69 ff., 94.

13 Dubbelbilder har dock funnits i Sverige sedan 1760-talet. (Bernström 1960, s. 62; se även Torgny, s. 89.)

14 Beläggen är från vår tid. Se s. 107 i B.F. Egorov, ”Prostejšie semiotičeskie sistemy i tipologija sjužetov”, *Trudy po znakovym sistemam*, 2 (Tartu 1965), s. 106–115.

15 Tilley, s. 71, återger en 1600-tals jesuits spekulationer kring spaderdamens symbolik. Se även Glimne 1996, s. 154.

16 Om föreställningar kring gudinnan Athena, se: Martin P:n Nilsson, *Olympen*, 2. uppl. (Stockholm 1964) [1919], s. 80 ff.; *Nordisk familjebok*, red. Th. Westrin (Stockholm 1904–1926), II, sp. 327 ff.

17 Chatto, s. 209. Chatto återger en 1700-tals jesuits tolkning.

18 Iakttagelsen om ja-sägandet är gjord av Adriene Várkonyi-Nordwall, ”Synpunkter på Clas Livijns roman *Spader Dame*”, C-uppsats i litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria i Stockholm, 1976, s. 17.

19 Rossell Hope Robbins, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology* (New York 1959), s. 137.

20 Sigbrit Swahn, *Svenska humoristiska berättare & Svensk trettiotalslitteratur*, Svenska litteraturföreläsningar (Köpenhamn 1967), s. 22.

21 Se Knut Hjalmar Fredlund, *Carl Fredrik Dahlgren. Hans lif och diktning. En litteraturhistorisk studie* (diss. Göteborg 1903), s. 55, 87, 89.

22 Se t.ex. Alison Jones, *Larousse Dictionary of World Folklore* (Edinburgh 1995), s. 140.

23 En semiotisk-strukturalistisk studie finns i M.I. Lekomceva & B.A. Uspenskij, ”Opisanie odnoj semiotičeskoj sistemy s prostym sintaksisom”, *Trudy po znakovym systemam*, 2 (Tartu 1965), s. 94–105. För en genomgång av olika spådomssätt med vanliga spelkort, se t.ex. Ohlmarks, s. 107–139.

24 Jmf. Swahn 1981, s. 45. Swahn tycks mena att den åsyftade hövitsmannen är Zachäus i 2 Mackabeerboken 10:19. Men den Zachäus nämns endast denna enda gång och ingenting sägs om hans gärningar.

25 *The Dictionary of Biblical Tradition in English literature*, ed. David Lyle Jeffrey (Grand Rapids & Leominister 1992), s. 742 ff.

26 Diskussionerna om den 6 juni som eventuell nationaldag kom igång först i slutet av 1800-talet. En debattör ansåg då att dagen ”icke talar till hjertat” (Hans Hildebrand, *En svensk nationaldag. Föredrag i svenska nationalföreningen*, Svenska nationalföreningens skrifter, IV (Stockholm 1894), s. 18). En senare skribent konstaterar att man sökt men inte lyckats göra 6 juni till nationaldag (s. 12 i Gustaf Munthe, ”Den lekande människan”, i *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna*, I, red. Gösta Berg m.fl.

(Stockholm 1947), s. 1–40). Äldre historieskrivningar berättar med anledning av kungavalet 1523 om den unge hövitsmannen som rikets befriare och understryker folkets kärlek för honom; se Peder Swart, *Konung Gustaf I:s Krönika*, med inledning och ordförklaringar utgifven af Nils Edén (Stockholm 1912), s. 63 ff., och [Olof von Dalin], *Svea Rikes Historia historia ifrån dess begynnelse til wåra tider* (Stockholm 1747–62), III:2, s. 76 f.

27 Nils Arvid Bringéus, *Årets festdagar* (Lund 1999), s. 195 ff.

28 Fischer, s. 5.

29 SAOB, VII, D 1799. Se även *Funk & Wagnalls*, II, s. 973.

30 Wirsén, s. 94.

31 Bernström 1954, s. 3. Jmf. *Hand-Bibliothek för sällskapsnöjen*, utg. G.J. Billberg (Stockholm 1838–1839), II, s. 173.

32 Några andra samtida verk där kortspel är ett viktigt motiv: Karl Grosse, *Der Genius* (1791–1794); Carl Franz van der Velde, *Arved Gyllenstierna* (1816); E.T.A. Hoffmann, *Die Elixier des Teufels* (1815–1816); idem, *Die Spielerglück* (1819); C.J.L. Almqvist, *Drottningens juvelsmycke* (1834). Fredrik Böök har påstått att Livijns ”bisarra idé, som ligger till grund för titeln […] är endast skenbart originell; i verkligheten är den ett lån från E.T.A. Hoffmann” (F. Böök, *Den romantiska tidsåldern i svensk litteratur* (Stockholm 1918), s. [337]). Uppfattningen stöds inte av några handfasta fynd; tvärtom är Livijns behandling av motivet väsentligen olika Hoffmanns och andra samtida författares, vilket jag visat i min magisteruppsats: Ljubica Miočević, *”Spader betyder ju ett spjut.” Tecken och teckenanvändning i Clas Livijns* Spader Dame, D-uppsats i litteraturvetenskap, Institutionen för litteraturvetenskap och idéhistoria i Stockholm (Stockholm 2005), avsnitt 2.2.

33 Jurij Lotman, ”*Pikovaja dama* i tema kart i kartočnoj igry v russkoj literature načala XIX veka”, i förf:s *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'ji i zametki. 1960–1990. ”Evgenij Onegin”. Kommentarij.* (Sankt Petersburg 1995) [1975], s. 786–814. Ang. synen på spelande som ett brott mot den sociala ordningen jmf. J. Jeffrey Franklin, *Serious Play. The Cultural Form of the Nineteenth-Century Realist Novel,* New Cultural Studies (Philadelphia 1999), s. 69. Min analys är självfallet inspirerad av Lotman. Det innebär dock inte att Lotmans slutsatser rakt av kan överföras på Livijns verk; spelkontexten är olika, hjältarna drivs av olika motiv och spelet har olika funktioner i de två verken.

34 Carl-Herman Tillhagen, ”Spel och dobbel”, i *Det glada Sverige. Våra fester och högtider genom tiderna*, II, red. Gösta Berg m.fl. (Stockholm 1947), s. 1265–1317; här s. 1309.

35 Johan Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* (Stockholm 1913), s. 210. Ang. förbud, se Bernström 1960, s. 58; Torgny, s. 185; Malin Lindquist m.fl., *Hasard. Spela är silver, vinna är guld. Hasard genom tiderna*, Statens historiska museum, Katalog 123 (Stockholm 1994), s. 22.

36 T.ex. Livijn 1909, s. 31, 35 f., 49.

37 Se Lotman, s. 786. För spelregler och annan karakterisering av lanter, gråpojs och farao se artiklar om resp. spel i SAOB (XV, L 272; X, G 1125; VII, F 290), samt *Hand-Bibliothek för sällskapsnöjen*, I, s. 291 f., 327 ff., 342–351; *Konsten att spela kort-, boll-, tärnings-*

och brädspel m.m., öfvers. från 16e tyska upplagan af Nils Wilhelm Lundequist (Stockholm 1832–1849), 3e häfte, s. 67–75, 108–112. Om faraoreglerna i Ryssland se t.ex. Paul Debreczeny, *The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction* (Stanford 1983), s. 196 ff.

38 Noterat av Wieselgren 1971, s. 315.

39 Lotman, s. 798 f. Jmf. Swahn 1981, s. 40, som kallar spelet i *Spader Dame* för en duell.

40 SAOB, VIII, F 291, som citerar *Stockholms nöjen. Satire* 4 (1769).

41 På s. 158 står det: ”Jag gjorde ett Paroli på kortet.” Räftegårds menar att det betyder: ”Jag fördubblade den vunna insatsen.” (Räftegård i Livijn 1997, s. 167.) Ur sammanhanget går det dock inte att utläsa om det är satsningen eller vinsten som härmed åsyftas.

42 Swahn 1981, s. 47.

43 Ibid., s. 40. Jmf. Jones, s. 140.

44 Se kapitel 4 i Per-Anders Östling, *Blåkulla, magi och trolldomsprocesser. En folkloristisk studie av folkliga trosföreställningar och av trolldomsprocesserna inom Svea hovrätts jurisdiktion 1597–1720*, Etnolore, 25 (diss. Uppsala 2002). Jmf. kapitel 5 i Montague Summers, *The History of Witchcraft and Demonology*, 2. ed. (New York 1956), Robbins, s. 414–424, och Bror Gadelius, *Tro och öfvertro i gångna tider* (Stockholm 1912–1913), II, s. 119–135.

45 Ola Wiman, ”Guld, silver och järn. Myt och metafor i Clas Livijns *Spader Dame*”, *Samlaren* 2002, s. [50]–77.

46 T.ex. Erik Wallén, *Studier över romantisk mytologi i svensk litteratur* (diss. Lund; Malmö 1923), s. 206–219; Gotthilf Heinrich Schubert, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (Dresden 1840) [1808].

47 Talrika exempel hittas i Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliterature. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4., überarb. und erg. Aufl. (Stuttgart 1992), s. 27–37. Beträffande den svenska romantiken kan man påminna om Hammarskölds framställning av den svenska litteraturens tidsåldrar. Redan år 1809 talar Hammarsköld om litteraturens ”järnår” (”Prospectus”, Stockholms-Posten, 12.12.1809, nr 289, s. [2]-[4]) och två år senare återkommer han med en fullständigare översikt (”Anteckningar hörande till Svenska Skaldekonstens Historia”, *Polyfem*, IV, nr 47 & 48, 1811). Se även Mortensen, s. 66. En annan flitig användare av metallålderssymboliken var Swedenborg, t.ex. i *De cultu et amore Dei* (1745) och i *De amore conjugiali* (1768).

48 Se t.ex. Wallén 1923, s. 206–273; idem, *Nordisk mytologi i svensk romantik* (Stockholm 1918), s. 73.

49 Wiman, s. 57 resp. 76. På s. 64 skriver han i samma anda att ”*Spader Dames* rangordning av guld, silver och järn följer Hesiodos ordning”. Alldeles i onödan knyter Wiman även andra knutar av tvivel och otydlighet. Trots att han själv anför obestridliga bevis på att Livijn måste ha känt till de föregivna ’hypogram’, vågar han av någon anledning inte ta det för givet (ibid., s. 74). Något skäl till osäkerhet finns det inte. I förteckningen över Livijns böcker som såldes efter hans bortgång finns en utgåva av *Metamorfoserna* upptagen.[a)] Adlerbeths översättning av samma verk nämns av Hammarsköld som det mest glädjande under järnåren.[b)] Dessutom citeras *Metamorfoserna* i Livijns roman *Johan Da-*

vid Lifbergs Lefverne.[c] Angående Hesiodos har jag inte kunnat hitta direkta omnämnanden hos Livijn, men referenser till *Verk och dagar* förekommer i en välkänd artikel av Hammarsköld om den svenska litteraturens historia från 1811.[d] Också Wimans tvekan i fall Livijn kände till Astrea-myten före tillkomsten av *Spader Dame* är obefogad; i ett privatbrev från 1822 skriver Livijn att han börjat frukta att ”hvarje försök att återföra den flydda Astrea, är en stor dumhet”.[e] // [a] *Förteckning öfver framl. General-Direktören och Riddaren Claes Livijns efterlämnade rikhaltiga Boksamling, hvilken kommer att försäljas å Stockholm Stads Bok-Auktions-Kammare, den 20:de Mars 1845. Tryckt hos P.G. Berg* (Stockholm 1845), s. 108. // [b] Mortensen, s. 66. // [c] [Clas Livijn], *Johan David Lifbergs Lefverne. Komisk Roman* (Upsala 1810), s. 9. // [d] Hammarsköld 1811, nr 47, s. [4]. // [e] Nils Erdmann, ”Claes Livijn. En karaktersbild från århundradets början”, *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, utg. av Letterstedtska föreningen, 1894, s. [641]–661; här: 659.

50 Wiman, s. 53.

51 Ibid., s. 59.

52 Ibid., s. 54 f.

53 Se *Nordisk familjebok*, red. N. Linder m.fl. (Stockholm 1875–1899), VII, sp. 1117–1139, och *Nordisk familjebok,* XII (1910), sp. 378–394.

54 Se SAOB, XIII, J 398–404, och de där anförda skönlitterära beläggen.

55 Purpur tillhör de dynamiska tecken; se Livijn 1997, s. 9, 21, 27, 55, 90, 96, 98, 100.

56 Wieselgren 1971, s. 296.

57 Fyra förekomster av lexemet järn tas inte upp, då de inte förefaller ha någon viktig funktion i tecknet järns betydelse i verket. Sidhänvisningar går till Livijn 1997. Det gäller: omnämnandet av ”Jernkontoret” (s. 31); Björn Järnsida (s. 45), som åker ut på plundringståg; ”pikerjärn” (s. 53), ett föremål för utsmyckning av papper, här använt ironiskt och metaforiskt i samband med akademisk diktning; ”järndörren” bakom vilken Schenander sitter fängslad (s. 45).

58 Wiman, s. 62 ff.

59 Originalutgåvan har här ”klappade”, men det handlar sannolikt om ett tryckfel. Jmf. Livijn 1997, s. 77, som har ”klappande”.

60 Wirsén, s. 96. Se även Mortensen, s. 305 f. Denna förklaring har även hittat fram till Räftegårds noter till *Spader Dame*. (Räftegård i Livijn 1997, s. 165.)

61 Wiman, s. 52 f. Wiman uttrycker där en onödig osäkerhet om huruvuda Livijn kan ha känt till järnkorset. I sina brev från Tyskland ironiserar Livijn över att den ryske tsaren och den preussiske kungen skickat femton ”ordenskors” vardera till ”utdelning bland de officerare, som deltagit uti slaget vid Dennewitz, men dessa äro ej flera än nio, huru skola nu Ordnarne delas?” (Citeras efter Livijn 1909, s. 82.) Brevet är från september 1813 och då hade den preussiske kungens beslut att endast dela ut järnkors och inga andra ordnar varit i kraft sedan mars samma år. Trots praktiska problem med framställningen, delades flera tusen järnkors ut före utgången av 1813, däribland ett storkors till den svenske härföraren i Tyskland, kronprinsen Carl Johan. Med tanke på att slaget vid Dennewitz var ett av de större och med tanke på tidpunkten, är antagandet att

de nämnda ordnarna var järnkors välgrundad. Dessutom infördes järnkorset även på preussiska standar och fanor under 1814 och 1815, vilket knappast kan ha undgått Livijn som var kvar i Tyskland fram till 1815. (Om järnkors, se Louis Schneider, *Die Preußischen Orden, Ehrenzeichen und Auszeichnungen. Bd. 1. Das Buch vom Eisernen Kreuze*, utg. Klietmann (Berlin 1971) [1872], s. 33, 43. Jmf. den något större skattningen i Walter von Bremen, *Das eiserne Kreuz 1813–1870–1914*, Unterm Eisernen Kreuz 1914. Kriegsschriften des Kaiser-Wilhelm-Dank Verein der Soldatenfreunde. Heft 2 (Berlin 1914), s. 16.)

62 Erland Bohlin, ”Kärleksskildringen i Clas Livijns Spader Dame”, 3-betygsuppsats i litteraturhistoria, Litteraturhistoriska institutionen i Uppsala, 1962; här: Appendix, s. 22. Legenden om försoningens kors var spridd. Se t.ex. *Conversations-lexicon*, öfversättning i sammandrag af C.A.B., Tredje heftet, G-L, bd. 2 (Örebro 1822).

63 Legenden var utbredd sedan tidig kristen tid. För bakgrunden, se följande spalter i *Lexikon für Theologie und Kirche* (Freiberg 1957–1968), 2. uppl., utg. Josef Höfer & Karl Rahner: V, sp. 208 f.; VI, sp. 478 ff., 614 f. Se även *Funk & Wagnalls*, I, s. 265; *Nordisk familjebok*, XI (1909), sp. 287 f.; *Nordisk familjebok*, XIV (1911), sp. 1087.

64 De grekiska orden är *en touto nika*. Se *Lexikon für Theologie und Kirche*, VI, sp. 479, och *Nordisk familjebok*, XIV (1911), sp. 830 ff. Enligt vissa versioner var korset placerat framför solen.

65 Wiman, s. 62 f.

66 SAOB, XXV, S 2400.

67 Lexemet silver- med stavningsvarianter förekommer sammanlagt nio gånger. (Sidhänvisning till Livijn 1997.) I två fall handlar det om ett verkligt namn (s. 12, 78); i ett fall om pengar (s. 30), i ett fall om vänskap (s. 39) och i fem fall om olika himmelska konnotationer (s. 41, 45, 46, 60, 63). I själva verket är silver inte något utpräglat dynamiskt tecken, men en kort behandling är nödvändig för att påvisa den felaktiga förskjutningen i Wimans tolkning.

68 Wiman, s. 63.

69 Swahn 1967, s. 20 f.

70 [Lorenzo Hammarsköld], ”Bref Om Romanen Spader Dame”, *Conversations-Bladet*, 14.03.1825 & 17.03.1825 (nr 16 & 17); här nr 16, sp. [3], räknat från början av recensionen.

71 Swahn 1967, s. 20, nämner denna förvirring som ”intressant för studiet av Schenanders galenskap”.

72 Jmf. Livijn 1997, s. [41].

73 Wiman, s. 59.

74 Wieselgren 1971, s. 261. Jmf. Wiman, s. 59.

75 *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, 2. uppl., utg. Ivan Engnell (Stockholm 1962–1963), II, sp. 98; jmf. ibid., I, sp. 849 f.

76 Som Swahn påpekat, är bilden inspirerad av Jean Paul. (Swahn 1981, s. 46.)

77 Böök 1918, s. 147.

78 Swahn 1981, s. 44 f. Swahn har rätt i att namnet är mångbottnat och en fonetisk likheten

mellan Zachäus och Zachris föreligger. Det bör dock icke glömmas att de två namnen har olika etymologi, att de betecknar olika bibliska personer och att de därigenom har ganska olika konnotationer. Se *The Anchor Bible Dictionary*, VI, red. Gary A. Herion m.fl. (New York 1992), s. 1032. Jmf. *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, II, sp. 819 ff., 826.

79 Namnregistret i Karl XII:s kyrkobibel.

80 Angående denna och andra bibeltolkningar i uppsatsen bör det sägas att det saknas normativa utläggningar att åberopa. Olika postillor som kan anses ha utgjort populärläsning bland folkets breda laget i början av 1800-talet har väldigt olika stil och lyfter fram skiftande aspekter i det kristna budskapet. Det handlar dock aldrig om några drastiska avvikelser från de här anförda tolkningarna. Oloph Bexell visar i sin analys av några svenska påskpredikningar att ”[p]redikans grundbudskap kan skifta ganska väsentligt” men också att det finns en ”kontinuitet i sättet att predika med en utarbetad läroutläggning”, varpå hans fortsätter: ”Ute i de svenska byggderna […] har det funnits och finns uppenbarligen alltjämt en relativt enhetlig form av bibelutläggning och trosförkunnelse […].” (Oloph Bexell, ”Svensk påskpredikan under 1800- och 1900-talen”, *Luthersk påskpredikan i Norden*, 1, red. Sven-Åke Selander & Christer Pahlmblad, Nord, 6 (København 2001), s. 445–550; här s. 539.)

81 De traditionella tolkningarna återges efter *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, s. 855. Jmf. *Svenskt bibliskt uppslagsverk*, II, sp. 819 ff.

82 *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, s. 855. *The Anchor Bible Dictionary*, VI, s. 1032 f. Enligt Svenska kyrkans nutida predikoordning är Lukas 19:1–10 en av texterna som hör till 22:a söndagen efter Trefaldigheten, vars tema är frälsningen.

83 Olle Holmberg, *Lovtal över svenska romaner* (Stockholm 1957), s. 22.

84 Greta är kortformen av Margareta, som är ett kristet namn. Se Gösta Bergman, *Kortfattad svensk språkhistoria* (Lund 1968), s. 83 f.

85 Rousseaus *La nouvelle Héloise* (1761) gjorde namnet Julie populärt i Sverige; ibid., s. 154.

86 Räftegård i Livijn 1997, s. 147 f.

87 Arwidsson i Livijn 1850, s. xvii. Livijn fick heta Obadia Bergström. Man kan även misstänka att Bellmans fader Bergström föresvävat vid namngivningen.

88 Det gäller kalenderns sommarhäfte. Att så inte skedde kan bero på att Livijn inte hann bli klar i tid eller att romanen blev längre än planerat. Erland Bohlin har påpekat att det i inledningen till *Opoetiska Calendern* tycks finnas en referens till *Spader Dame*; för att understryka framgången med vinterhäftet, skriver berättaren att han tvingats skänka bort allt sitt ”hår till souvenirer åt Smålandsfröknarne”, medan polisongerna har han ”per posto öfwerskickt till Grefwinnan på Slagmyra”. (*Opoetisk Calender för Poetiskt Folk* (Stockholm 1821–1822), sommarhäftet, ”Bokens Biographie, fortsättning”, s. [1].) Det ligger nära till hands att se ”Grefwinnan på Slagmyra” som en arbetsvariant av patronessan Fjäderstöm på Slaggmyra. Bohlins argument styrks även av att det bevarats flera manuskript innehållande brev adresserade till utgivarna av *Opoetiska Calendern*; breven har samma funktion som det förord som ingår i slutversionen, nämligen att förklara utgivarens fynd. Se Bohlin, s. 16 f. Även Livijns gode vän och sällskapsbroder, C.F. Dahlgren, använde ett namn som förekommit inom sällskapet samt i förordet till *Opo-*

etiska Calendern, när han flera år senare omarbetade sina barndomsminnen till dikten *Nahum Bergsströms krönika* (1832).

89 Böök, s. 147.

90 Holmberg 1957, s. 21.

91 Swahn 1967, s. 19. Kursiveringen är Swahns.

92 Swahn 1981, s. 46.

93 Räftegård i Livijn 1997, s. 144.

94 Enklast är stavningen att belägga i de många kungliga förordningarna rörande staden. Se t.ex. *Kongl. Maj:ts Nådiga Resolution om understöd för Scheninge Stad* […] [Stockholm 1762].

95 Bergman, s 131 f.

96 Det har faktiskt funnits en historisk person vid namn Schenander som Livijn borde ha känt till och som närmare presenteras i Gunnar Lötstam, ”Niclas Schenander en karolinsk bildhuggare och officer”, i *Östergötland. Meddelanden 1972 från Östergötlands och Linköpings stads museum*, red. S.E. Noreen, s. 51–84. I Vårfrukyrkan i Skänninge, där Clas Livijns far tjänstgjorde i sonens tidiga ungdom, finns flera epitafier gjorda och tydligt signerade av bildhuggaren Niclas Schenander. Att signera sina verk hörde till ovanligheter i sammanhanget (Lötstam, s. 64 ff.). Om bildhuggarens namn uppger Lötstam: ”Namnet Schenander har han säkerligen tagit sig för att markera sitt östgötska ursprung sedan han på 1680-talet inflyttat till Stockholm.” (Lötstam, s. 52.) Se även s. 169 f. i Erik Fant, ”Vårfrukyrkan”, *Skänninge stads historia*, red. Adolf Schück (Linköping 1929), s. [152]–175.

97 Påpekas av Bohlin, Appendix, s. 9, men han översätter det med ’tjur’. Se dock Karl Ernst Georges, *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 13. uppl., eftertryck av 8. uppl. av Heinrich Georges (Hannover 1972).

98 Jones, s. 99. Jmf. *Funk & Wagnalls*, I, s. 170.

99 *Funk & Wagnalls*, II, s. 839. Jones, s. 338.

100 *Funk & Wagnalls*, II, s. 839. Jones, s. 338.

101 Jones, s. 99. Jmf. Nilsson, s. 75 f., 215 f.

102 *Funk & Wagnalls*, II, s. 839. Jones, s. 338.

103 Namnet Brakander förekommer redan i Livijns roman *Johan David Lifbergs Lefverne*. Jmf. Swahn 1981, s. 47 f.

104 Spelet mellan ett jag och ett du har framför allt undersökts av Swahn, särskilt i Swahn 1981, s. 47 ff.

105 Jmf. Wieselgren 1971, s. 296.

106 Jmf. Swahn 1981, s. 39.

107 Swahns obekräftade gissing (Swahn 1981, s. 38) återges av Räftegård i Livijn 1997, s. 145; ett fantasifullt förslag framfördes även i Várkonyi-Nordwall, s. 18 ff.

108 Sigbrit Swahn, ”Sveriges sköna litteratur och dess författare”, s. 101–112, i *Phénomenet Peter Wieselgren*, red. Lars Aldén, Peter Aronsson och Lennart Johansson (Växjö 2003); här s. 112. Det ska också noteras att den danske författarens namn förekommer i olika varianter: Nicolaus Helduaderus eller Halvaderus, samt Niels Helvad, Hellvad, Held-

vad eller Heldvader. I den enda biografin om författaren stavas namnet 'Heldvad' och också danska Kungliga biblioteket har valt denna form, en praxis som jag här följer. Se H.V. Gregersen, *Niels Heldvad* (København 1957).

109 Under arbetet med min magisteruppsats 2004/05 kom även jag fram till att det sannolikt var Heldvads verk som åsyftades i Livijns roman. Då kände jag ännu inte till Swahns nya inställning kring *Morsus Diaboli*, som jag dock upplystes om av Swahn själv i september 2005. Verkets tänkbara utbredning utreddes därför i detalj i min uppsats (Miočević, kapitel 6). Genomgången där visar att verket sannolikt inte kan ha varit särskilt vanligt i Sverige.

110 Swahn 1981, s. 38.

111 Varianterna *stigmata diaboli* och *stigmata diabolicum* förekommer endast sparsamt. Se dock: Bente Gullveig Alver, *Heksetro og trolddom. Et studie i norsk heksevæsen* (Oslo 1971), s. 35 ff.; Gadelius, I, s. 230–263; Gadelius, II, s. 120, 215 ff. Se även Fred Gettings, *Encyclopedia of the Occult* (London 1986), s. 71, och Robbins, s. 135 ff, 369–379.

112 Detta gäller dock endast häxjakter som inte bedrevs av inkvisitionen. Se John Tedeschi, "Inquisitorial Law and the Witch", i *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, ed. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen (Oxford 1993) [1990], s. [83]–118.

113 Om djävulsmärket som grunden för ett fällande slag, se Robert Muchembled, "Satanic Myths and Cultural Reality", i *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, red. Bengt Ankarloo & Gustav Henningsen (Oxford 1993) [1990], s. 139–160; här s. 140, 148. Se även Brian P. Levack, "State-building and witch hunting", i *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in Culture and Belief,* ed. Jonathan Barry, Marianne Hester & Gareth Roberts, Past and Present Publications (Cambridge 1996), s. 96–115; här s. 106 f. För exempel från nordisk rättspraxis, se Bengt Ankarloo, *Trolldomsprocesserna i Sverige*, 2. uppl., med efterskrift, Skrifter utgivna av Institutet för rättshistorisk forskning grundat av Gustav och Carin Olin, Serien I, Rättshistoriskt bibliotek, XVII (diss. Lund 1972; Stockholm & Lund 1984), s. 48, 245. Se även: Alver, s. 57; Per Sörlin, *Trolldoms- och vidskepelseprocesserna i Göta hovrätt 1635–1754* (diss. Umeå; Stockholm 1993), s. 52 f.; Kim Tørnsø, *Djævletro og folkemagi. Trolddomsforfølgelse i 1500- og 1600-tallets Vestjylland* (Aarhus 1986), s. 118; Gadelius, II, s. 215 ff.

114 Studien i fråga är Östlings avhandling. En av de få gångerna Östling tar upp företeelsen är på s. 178. I avsnittet om bevisföring nämns varken nålprovet eller *signum diaboli* (Östling, s. 268–276). På s. 105 f. understryker Östling att kunskaper i demonologisk litteratur, varifrån föreställningen om djävulsmärket härrör, inte var särskilt utbredda ens bland svenska trolldomskommissionernas medlemmar.

115 Gettings, s. 71. Robbins, s. 135.

116 Växtens latinska namn är *Succisa pratensis Moench*, eller i äldre tider *Scabiosa succisa L*. Släktnamnet *Succisa* betyder avskuren. De ockulta föreställningar speglas i växtens namn på danska, tyska och engelska: *djævelsbid*, *Teufelsabbiß* och *devil's-bit*. (August Lyttkens, *Svenska växtnamn*, faksimil av 1a uppl. (Lund 1981) [1904–1915], I, s. 143 ff., och III, s. 1644 f.; se även C. F. Nyman, *Utkast till svenska växternas naturhistoria*, I (Örebro 1867), s. 72 f.)

117 Lyttkens, I, s. 144 f. Nyman, I, s. 73.

118 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, red. Hanns Bächtold-Stäubli m.fl. (Berlin 1927–1942), IV & VIII, sp. 744 ff.

119 Lyttkens, I, s. 143.

120 SAOB, VII, D 1813.

121 Lyttkens, I, s. 143 f, som tillägger att ”[f]lera variationer af denna legend finner man hos olika förf.” (s. 144). Se även *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, VIII, sp. 744 ff.; Nyman, I, s. 73.

122 *Nordisk familjebok*, XVI (1912), sp. 437. Det finns uppgifter från början av 1900-talet om att man i vissa afrikanska samhällen anser dessa flikars rörelse vid obduktionen vara ett tecken på att den obducerade kvinnan varit besatt av djävulen. (Robert H. Nassau, *Fetichism in West Africa* (London 1904), s. 242.)

123 John Flavel, *Pneumatologia. A Treatise on the Soul of Man* (1698); texten är tillgänglig elektroniskt, via Christian Classics Ethereal Library, <http://www.ccel.org/f/flavel/pneum/flavel-pneumatologia04.html>; besökt 10.03.2005.

124 Georges, artikeln ”morsus”. Se även *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*. Fascicule VI. M. Prepared by D.R. Howlet et al. (Oxford 2001).

125 Johann Gerhard, *Heliga betraktelser. Sacrae meditationes*, övers. Bo Sture Viking, inled. Bengt Hägglund (Skellefteå 1993) [1606], s. 103 f.

126 Nicolaus Heldvaderus, *Morsus Diaboli*, förswenskat aff Nils Krook [1629] (Götheborg 1674) [med ”Epistolia Dedicatoria”, s. [1]-[8], och ”Företalet”, s. [1]-[20], av Nils Krook]. De två delarna av *Morsus Diaboli* har separat paginering, medan översättarens dedikation och företal helt saknar den. Min numrering börjar fr.o.m. titelsidan för resp. avsnitt.

127 Nils Krook kan knappast ha haft någon ”Communication” med Niels Heldvad, då denne dog redan 1633, medan dedikationen och företalet är daterade 1673. Om kontroverserna kring Krooks identitet, se Stina Hansson, *”Afsatt på swensko”. 1600-talets tryckta översättningslitteratur* (Göteborg 1982), s. 131; jmf. Gösta Engström, *Amund Grefwe. Den förste boktryckaren i Göteborg*, Acta Bibliothecae Universitatis Gothoburgensis, XXII (Göteborg 1983), s. 42.

128 I Karl XII:s bibel är detta vers 33, men i ytterligare andra editioner hittar man den som vers 28.

129 Valborg Lindgärde, ”Andaktslitteratur och svenskt 1700-tal”, i *Opplysning i Norden*, Foredrag på den XXI. studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies […], Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik, red. Heiko Uecker (Frankfurt a.M. 1998), s. [317]–324. Jmf. Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650–1720,* Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 20 (Göteborg 1991), s. 306–339.

130 P[er] Wieselgren, *Svenska kyrkans sköna litteratur*, 3. uppl. (Lund 1866), s. 213.

131 Heldvaderus, s. 30 f. Heldvad citerar kyrkofadern Augustinus.

132 Krook, ”Företalet”, s. [12] i Heldvaderus.

133 För denna del av hans verksamhet, se Henrik Horstbøll, *Menigmands medie. Det folke-*

lige bogtryk i Danmark 1500–1840. En kulturhistorisk undersøgelse, Danish humanist texts and studies, 19 (diss. Aarhus; København 1999), s. 571 f. Om hans popularitet, se även Gregersen 1957, s. 173.

134 Gregersen 1957, s. 137; se även ibid., s. 141. Jmf. Horstbølls, s 571, 612.

135 Krook, ”Epistola Dedicatoria”, s. [1 f.], i Heldvaderus.

136 Arne Jarrick, *Mot det moderna förnuftet. Johan Hjerpe och andra småborgare i upplysningstidens Stockholm*, Historia i perspektiv (Stockholm 1992), s. 93, menar att oktavformatet var ”folkboken framför andra”. Hansson 1982, s. 225, kommenterar de små typsnitten i folkböckerna.

137 Engström, s. 40.

138 Se t.ex. Bror Olsson, *Från Martin Luther till Sven Lidman. En historisk översikt över andaktsböckerna i svenskt fromhetsliv* (Lund 1943), s. 11.

139 Wieselgren 1866, s. 397. Enligt uppskattningar från 1812 hade mindre än fem procent av befolkningen tillgång till en bibel. Se Hilding Pleijel, ”Bibeln i svenskt fromhetsliv”, i *Våra äldsta folkböcker*, av Hilding Pleijel, Bror Olsson & Sigfrid Svensson (Lund 1967), s. 9–52; här s. 36.

140 Emil Liedgren, ”Gamla andaktsböcker”, i *Församlingsbladet. Evangeliskt veckoblad*, Svenska kyrkans diakonistyrelses sekretariat (1929), s. 247 f., 307, 404 f.; här s. 307. Jmf. Lindgärde, s. 321.

141 Liedgren, s. 404 f., skriver att boken är ”rolig att läsa”. Se även Olsson, s. 11.

142 Contantin Grosse, *Die alten Tröster. Ein Wegweiser in die Erbauungsliteratur der evangelisch-lutherische Kirche des 16. bis 18. Jahrhunderts* (Hermannsburg 1900), s. 257 f. I Sverige lyftes Scrivers betydelse som folkförfattaren fram av Schück; se Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria. D. 2, Reformationstiden och stormaktstiden*, 3., fullständigt omarb. uppl. (Stockholm 1927), s. 183.

143 Jmf. Swahn 1981, s. 39.

144 Wirsén, s. 96. Kursiveringen är Wirséns.

ABSTRACT

Ljubica Miočević, *Dynamiska tecken i Clas Livijns* Spader Dame. (*The Use of Dynamic Signs in Clas Livijn's* Queen of Spades.)

This paper examines the short novel *Queen of Spades* (1824) by the Swedish romantic writer Clas Livijn in respect to four groups of signs found throughout the work. These involve card games and playing cards, different designations for metals, proper names, and the titles of religious literature.

The theme of battle is paramount in the text. This is already visible in the choice of “Queen of Spades” as the name for the protagonist's beloved, as this card has been illustrated with a portrait of Pallas Athena, the Goddess of War, since late medieval times. Livijn's main character, Zachäus Schenander, views himself as a righteous Christian crusading against the moral and aesthetic decay of his contemporaries, who are associated with the forces of evil.

The virgin Goddess of War is his muse. Schenander's pretensions of authority are, however, obscured by irony.

The investigation of the semiotic and rhetorical strategies that Livijn employs emphasizes the dynamic nature of the signs he uses, that is, the differing and often contrary meanings of a given sign are actualized in respect to different points of view. This results in a text in which virtually every sentence undergoes numerous ironic twists. A central example of such sign usage is the "Queen of Spades" herself, who combines Schenander's positive view with the negative views held by his antagonists. But the negative connotations, which also dominate Pushkin's *Queen of Spades* (1834), cannot be vanquished. The poet-hero is defeated by the hostile corrupted world and is driven insane.