

# Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 123 2002

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Ingemar Algulin, Anders Cullhed, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Anna Williams (uppsatser) och Conny Svensson (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av  
*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. A0, 752 37 Uppsala. Uppsatserna granskas av externa referenter. Ej beställda bidrag skall inlämnas i form av utskrift och efter antagning även på diskett i något av ordbehandlingsprogrammen Word for Windows eller Word Perfect. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2003 och för recensioner 1 september 2003.

Från och med denna årgång av *Samlaren* erhåller uppsatsförfattarna ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil, lagrad på en diskett.

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

ISBN 91-87666-20-0

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by  
Elanders Gotab, Stockholm 2003

# Guld, silver och järn

## *Myt och metafor i Clas Livijns Spader Dame*

AV OLA WIMAN

### *I. Inledning*

I Clas Livijns brevroman *Spader Dame. En berättelse i Brev, funne på Danviken*. (1824)<sup>1</sup> möts läsaren först av ett förord undertecknat en anonym "Utgifware" som beskriver hur han på Danvikens dårhus funnit den avlidne studenten Zachäus Schenanders efterlämnade papper. Där finns studentens dagboksanteckningar och brev samt en del protokoll rörande polisens häktning av och förhör med honom. Av dessa papper har utgivaren konstruerat något som är avsett att fungera som en fiktiv ready-made-roman i stil med Goethes *Werther* men vars likhet också med ett så modernt experiment som Gösta Oswalds *En privatmans vedermödor* (1949) har framhållits av Gunnar Ekelöf.<sup>2</sup> Merparten av pappren består av studentens brev skrivna på vitt skilda platser: Uppsala, Slaggmyra, Smygestads Länsmansboställe, Kråkbygget, häktet och dårhuset etc. Berättarpositionen är i ständig rörelse och tvingar läsaren att hela tiden uppmärksamma flera rumsliga och temporala positioner samtidigt: handlingens och utsägelsens rum-tid är inte alltid desamma som den ofta mycket desperata skrivsituationens rum-tid. Ett sådant berättargrepp underlättar förvisso inte för läsaren; för även om det yttre handlingsplanet i sig är relativt enkelt kräver romanen åtskillig inlevelse (men ger i gengäld en livlig och omtumlande läsoplevelse).

Men nu är det inte bara en ambulerande berättarposition som gör boken svår-tillgänglig. Än mer iögonfallande är stilen, berättarrösten, om vilken Kjell Espmark sagt att "den bärs av en smärta som fortfarande talar ursinnets och gycklets språk".<sup>3</sup> Metaforikens brokiga myller är en konsekvens av Schenanders vansinne som i sin tur är ett påfund av Livijn i syfte att kamouflerad bakom bildernas mångtydighet få fritt utlopp åt en från samtidskritik. Men ännu har Livijnforskningen ägnat sig rätt lite åt tolkning av metaforiken i *Spader Dame*. Vanligen nöjer man sig med att anföra ett eller annat stickprov ur texten som belägg för Schenanders vansinne.<sup>4</sup>

Det följande är ett försök till tolkning under tesen att det finns metod i galenskapen, d. v. s. mönster i metaforiken, vars funktion påminner om vad James Joyce och T. S. Eliot lanserade som den mytiska metoden och som är av betydelse för förståelsen av romanen. Med metodologisk utgångspunkt i distinktionen mimesis/semiosis hos Michael Riffaterre<sup>5</sup> särskiljs det yttre handlingsplanet, d. v. s. de faktiska miljö-

erna och den faktiska handlingsräckan, från den lyriska överbyggnaden som utgörs av Schenanders metaforiska reaktioner på de yttre händelserna. Schenander är den interioriserade berättaren på båda dessa nivåer varför ingen av dem kan lyftas ut som objektiv verklighetsåtergivning, men det som möjliggör särskiljandet av dem är att ogrammatiskheterna på den semiotiska nivån i huvudsak ligger inom det jag kallar den lyriska överbyggnaden. Utifrån denna uppdelning behandlas sedan det yttre handlingsplanet som sakledet i en metaforisk dikt, som genererar den lyriska överbyggnadens bilder. I det sista avsnittet försöker jag precisera mönstrets funktion i romanen och diskuterar några likheter och skillnader med Joyces mytiska metod. Men jag vill understryka att det mönster jag pekar på här naturligtvis inte är det enda i romanen, det finns t. ex. en mängd bibliska referenser som jag inte går in på men som säkerligen är värda ett eget studium.

## II. *Det yttre handlingsplanet*

Det yttre handlingsplanet i *Spader Dame* kan kort beskrivas som så: Schenander lämnar Uppsala för en informatortjänst hos brukspatron Fjäderström i Slaggyra. Där blir han genast kär i fosterdottern Marie – alias Spader dame – som mot sin vilja är bortlovad till kapten Leyonbraak. Leyonbraak är samtidigt brukspatronens älskare och tillsammans är de ute efter Marias arv. Rättfärdigad av sin rena kärlek protesterar Schenander mot det hjärtlösa utnyttjandet av Marie och blir då avskedad. Sedan följer en mängd turer där Schenander häktas på falsk angivelse från Leyonbraak, sänds till Uppsala på fängtransport, återvänder för att leta upp Marie och häktas igen. Slutligen hamnar han på Danvikens dånhus.

Under tiden har Leyonbraak lyckats driva i genom giftermålet med Marie. Genom brev har Marie underrättat Schenander om sin situation och lovat att uppsöka honom. Detta sker på Danviken kort före Marias död. Strax därpå dör också Schenander, lämnande efter sig ett brev skrivet – som det synes – i dödsstunden där han ser sig återförenas med Marie (105). Så slutar romanen med Schenanders febriga vision om en återförening efter döden.<sup>6</sup>

På det yttre handlingsplanet förekommer en rad miljöer som var för sig kan ses som metonymier för tendenser i tiden och som tillsammans målar upp bilden av ett samhälle i moraliskt förfall, där en tillfällig frånvaro av korrupktion och brutalitet bara är tecken på ett än värre bakomliggande bedrägeri. Exempel på detta är inte svårt att finna. Redan i förordet meddelar utgivaren hur han drog på sig en vakt-knekts misstankar genom att intressera sig för en dåres efterlämnade papper. Vakten ”antog en högst eftertänklig min, och lät undfalla ett och annat ord om förryckthet, samt nödvändigheten att förvissa sig om personer, vådliga för det allmänna lugnet.

Redan genomträngde mig en rysning och jag tyckte mig höra dörren till den vakanta skrubben öppnas" (4). Godtycket i därhusinstitutionens urvalskriterier understryks av att han räddas ur situationen av en ämbetsman som sägs vara extraordinarie vid både sjötullsverket och pantbanken (4).

På vägen till sin informatorstjänst i Slaggyra gör Schenander ett uppehåll i Enköping där han stiger in i hållstugan. Denna plats utgör en metonymi för den delen av offentligheten som i pressen sprider liberalismens idéer. Vad som möter där är ett samtal mellan liberalistiskt sinnade hantverkare som beklagar att tidnings-skrivarnas åsikter inte anammas av makten. För Schenander framstår det hela som okunnig självtillräcklighet driven av egoistiska vinstintressen. På sitt sedvanliga sätt frångår han all diplomati och håller med väl valda bibelcitater en hårt förmanande predikan och drar så på sig ett rejält kok stryk av "liberalismens hasselskog" (11).<sup>7</sup>

Brukspatronparets hem i Slaggyra är en metonymi för den borgerliga sfären i vilken ståndsblandningen var som intensivast, bruksmiljön.<sup>8</sup> Där är en satirisk hyperbol som adelsnamnet "Leyonbraak" mycket gångbar. Det är en väl vald miljö för den socialt äregiriga brukspatronessen som gestaltar en neurotiskt förfinad och inbilsk kvasibildning som bara har till uppgift att spackla över det faktum att intimiteten är helt undergrävd av individuell egoism (14 ff., 30), under det att den uppblåsta brukspatronen ovetandes demolerar sin götiska självbild inför läsaren genom total avsaknad av handlingskraft (30, 38 f.).<sup>9</sup>

Tillsammans med polisprotokollen och Maries brev ger dessa gestaltningar en bild av Schenanders dystra upplevelse av samtiden. Ett återkommande motiv i dessa miljöer är järnet som också på metonymins nivå bär på symbolisk betydelse. Slaggyra är talande nog ett järnbruk och Schenander knyter an till detta när han som informator liknar sig vid "övermasmästare" (6) och metaforiken genomförs ytterligare genom att undervisningen sägs bestå i "bearbetandet" av "torr-, kvick-, flott- eller blandstensmalmerna hos hans, i ett kristlovligt äktenskap med sin dygdädra fru brukspatronessa sammanavlade piltar" (6). I en mer direkt allegori om de konservativa tendenserna i samtidsläget säger Schenander:

Nu var dagens hjälte slagen, och nattens förenade, stora armé hade inryckt på himlavalvet. Stjärna prålade vid stjärna, likasom vid en riksfest; och mörkret stod lika praktfullt över 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 bisoverskor, drängar och gycklare. Det är järnkorsets tid, det glittrar omgivet av gyllene strålar. (84)

"Järnkorset" syftar antagligen på det preussiska järnkorset som infördes 1813 som krigsdekoration, något som Livijn bör ha varit bekant med eftersom han det året

deltog i Karl Johans fälttåg i Tyskland.<sup>10</sup> Men det har med sina konnotationer till mörker, kyla och skymning också en djupare symbolisk betydelse i *Spader Dames* semiotiska system, ty järnet är tecknet på den profanering av heliga värden som samtiden utmärker sig för. Redan i romanens första kapitel beskrivs denna profanering:

[...] ingen birfilare, edsvuren eller obesvuren, är så överspänd av ädelmod, att han, medan paroxysmen varar, vill gratis stryka på rese- och traktamentsersättningens violin. Och vad har väl en fattig stackare att betala med? Ett öppet – ett redligt hjärta, menar du. Bah! när läste du väl i Dagligt Allehanda: Åstundas att överkomma ett rättvist och fromt hjärta. Nej för vad ditt av kärlek och tro lågande bröst innesluter, får birfilaren ej en gång konfonium. Sådant mynt är av så ringa halt och så helt och hållet kommet ur kurs, att icke en gång Vitterhets-, historie-, och antikvitetsakademien kan tillstyrka dess inlösen av allmänna medlen. (5)

Det redliga hjärtat står som den försmådda motsatsen till pengarna, och det får i detta citat några av sina bestämningar: rättvisa, fromhet, kärlek och tro. Dessa bestämningar är ju minst sagt vaga och preciseras bara negativt som motsats till allt vad Schenander kritiserar i sina många utfall mot vulgärliberalismen, krass utilitarism, de konservativas värnande om sina privilegier o. s. v.<sup>11</sup>

Utsattheten i Schenanders situation blir uppenbar mot bakgrund av dåtidens försvarslöshetssystem. Detta är ju tiden för ståndssamhällets upplösning och det borgerliga samhällets genombrott, då det också ägde rum en successiv övergång från naturahushållning till penninghushållning. I ståndssamhället tillhörde arbetaren en husbonde, och den som inte kunde intyga att han eller hon tillhörde en husbonde sågs som försvarslös enligt det dåtida försvarslöshetssystemet vilket innebar att man kunde häktas och interneras eller dömas till tvångsarbete.<sup>12</sup>

Att fiktionens världens profanering av de i Schenanders ögon heliga värdena pågår även i Slaggmyra minskar knappast hjältens utsatthet, särskilt inte när hans egen falenhet för att se mellan fingrarna är obefintlig. Schenanders avsaknad av pengar står i ett symmetriskt förhållande till makarna Fjäderströms och kaptan Leyonbraaks avsaknad av ideella värden, och omvänt kan sägas att Schenanders rikedom på just ideella värden står i ett symmetriskt förhållande till Fjäderströms och Leyonbraaks intresse för ekonomisk vinning. Redan första kapitlets klagan över tidens fokusering på det materiella och hjältens fattigdom är således en gestaltning av en grundläggande motsättning som är ett genomgående motiv i romanen.

Som vi sett är den ena parten i denna motsättning kopplad till järn medan den andra – som utgörs av det redliga hjärtats imperativ – är kopplad till guld:

Men själen – själen, huru vämjeligt, om ett helt snår av små begär och små tankar får tillfälle att där innästra sig. Heliga aftonrådnad! må det icke komma så långt! Efter den stupande solen uppvälla ju från västern de purpurlågor, över vilka känslans degel sättes, då tårarna skola bortdunsta. På botten träffas då guldet – ett rent människohjärta. (9)

Genitivmetaforen ”känslans degel” anknyter tillsammans med guldet till alkemistiskt guldmakeri där det högt värderade guldet hade sitt andliga eller själsliga korrelat. Men som vi skall se är de övriga symboliska laddningarna i *Spader Dames* metallurgi helt andra än de som förekommer i alkemin, framför allt gäller det silvret, varför det alkemistiska bildspråk som förekommer i romanen nog bär ses som ett relativt löst påhäng. Schenander betraktar guldet som den positiva pendangen till järnet. Ytterligare ett exempel på detta finner vi då han talar om Marie, ett exempel som också knyter an till citatet ovan då det redliga hjärtat sades vara ett ”mynt” som är av ”ringa halt” och ”helt och hållet kommet ur kurs” (5):

Jag bönfaller ej mera om löspenningar; jag kräver guld. Dock när jag närmare betänker det, så begär jag ej mera, än vad jag förmår återbära. Jag är en växlare. Jag vill omsätta känslor, jag vill växla kyssar, jag vill realisera förhoppningar; och jag erinrar mig ej, att banken – jorden – är tom på verkligt mynt. (41)

”Verkligt mynt” är här en metafor för Marie och vi skall senare se att det är i sina lyriska utbrott angående kärleken till henne som metallmetaforiken utvecklas i den lyriska överbyggnaden.

Det är i förstone inte helt enkelt att närmare precisera det konkreta i motsättningen profant/sakralt bakom symbolspråket järn/guld i *Spader Dame* eftersom Schenander gör kritiska utfall i så många olika riktningar att knappast några samtida företeelser återstår som kan föras upp på det sakrala kontot. Målen för hans kritik bildar en smärre katalog: den liberalistiska oppositionen och dess skandalpublicitet, den konservativa regeringens reaktionära politik, det korrumperade rättsväsendet och dess brutalitet, en hel rad samtida diktare och dikter ur både nya och gamla skolan (inte minst Svenska Akademien), den överdrivna göticismen, adelsprivilegierna, utilitarismen... etc. – katalogen kunde göras längre ändå. Det enda Schenander för fram som alternativ till allt detta är det redliga hjärtats rättvisa, kärlek, fromhet och tro; och det är här jag tror att vi trots allt kan finna en möjlig precisering: det är inte på en så att säga partipolitisk (vare sig när det gäller politik, litteratur eller social grupptillhörighet) nivå Schenanders kritik siktar in sig, utan på en sinnelagsetisk nivå. Det tycks snarast vara den bakomliggande motivationen i tillämpningarna av de intagna positionerna som klandras.

Man kan inte undgå att härvidlag se likheterna mellan Livijn och Schenander;

även Livijn riktade i brev och artiklar kritiska synpunkter mot allt som ingår i den schenanderska katalogen ovan. Thomas von Vegesack har beskrivit ”kungstanken” i Livijns hela publicistiska verksamhet så:

[...] vikten av att var och en självständigt bildade sig en uppfattning och inte lät sig påverkas av ovidkommande hänsyn, ett krav som kunde ställas på riksdagsmännen lika väl som på dagbladsskribenterna. I själva verket ville L på dessa grupper tillämpa samma krav på oväld som man ställer på en domare. Att våga ställa det kravet i en tid som i mycket präglades av korruption och kryperi är kanske hans viktigaste insats.<sup>13</sup>

Det är som en motsättning mellan egenintresse och medlöperi å ena sidan och opartiskhet och uppriktigt engagemang å den andra man på en samhällskritisk nivå bör förstå motsättningen profant/sakralt och järn/guld i romanen.

Men till detta kommer Schenanders kärlek till Marie och varken på det området eller inom litteraturen gäller principen om opartiskhet. Tvärtom gäller för kärleken en glödande entusiasm: ”Med kyssarna leder jag blixten från molnen och ned i mitt bröst. Arma hjärta! Du är ingen avkylare, det märker jag. Den värmegrad du en gång fått, den behåller du, den ökar du, till dess att ett helt orangeri av fromhetens palmer, konstens lagrar och kärlekens myrten uppväxer utur dig. Det är rätt.” (25). Och på detta område är det opartiska förnuftet snarast ett ont: ”Varför fruktar jag? Varför vill jag kring mitt hjärta smida ett stålharnesk av reflexioner, och härda det i förnuftsslutens köld? Tror jag icke Marie vara den ovanifrån nedstigna dygden?” (58). Inte heller inom konstens område är det loja förnuftet något positivt vilket Svenska Akademien får statuera exempel för; den befinner sig i ”Ishavet” och dess medlemmar är ”flytande berg och glupande valar, vilka sins emellan, med lika så mycket snille och smak, som sans och artighet, avhandla de viktigaste ämnen” (25). Men inte heller den nya skolans företrädare undgår kritik av detta slag. Flera av de svenska romantikerna skrev som bekant i sonettform, en form som A.W. Schlegel beskrivit som ”ett tämjande av det lyriska vattnet”<sup>14</sup>, och just av en sådan anledning hånas den av Schenander som ett alltför mekaniskt hantverk: ”Detta var så ömt, så rörande, att om en öm själ varit vittne därtill, hade tårträngdhetens slussverk säkert blivit öppnade, så att en hel flotta av vemodighetens sågblockar fritt därigenom kunnat transporteras till närmaste sonettvarv” (40).

Sammanfattningsvis kan den profanering som järnet symboliserar sägas bestå i ett uppvisande av allt för mycket resonerande förnuft i kärlek och konst och allt för lite av detsamma i frågor om politik och rättvisa, medan det omvända gäller som det redliga hjärtats – guldets – imperativ.

### III. Den lyriska överbyggnaden

Hittills har vi mest rört oss på romanens mimetiska nivå och när vi nu följer motsättning mellan guld och järn i *Spader Dames* metaforik finns det anledning att återvända till källorna för järn- och guldåldersmyterna i Ovidii *Metamorphoser* och Hesiodos *Arbeten och dagar*<sup>15</sup> vilka tycks utgöra – med Riffaterres terminologi – hypogram, eller snarare deskriptiva system för *Spader Dame*.<sup>16</sup>

Järn och guld används som värdemässiga symboler i båda verken. Guldåldern är världens första period, ”en gyllene tid” (Ovidius) då ”ett gyllene släkte” (Hesiodos) som danats av Olympens gudar lever i utopisk harmoni utan några negativa inslag. Järnåldern är den sista och sämsta åldern och den präglas av ondska och girighet bland ett släkte skapat av järn:

#### Ovidius:

Af stenhårdt jern är det fjerde.  
 All vanhelgd på en gång inbröt i den sämsta metallens  
 Ålder: Då vek all blygd, då flydde sanning och trohet:  
 Dessas rum intogos af list, af svek och af falskhet,  
 Och af försåt och af våld och af lastbar kärlek till vinning.  
 [...]  
 Jordan, gemensam förr, som solens ljus och som luften,  
 Delades genom en mätande hand och märktes med gränsor:  
 Ensamt ej heller dess rika förråd på frukter och föda  
 blef tillitadt: Man steg i djupet ner af dess sköte;  
 Och, hvad hon der fördolt i grannskap av Stygiska skuggan,  
 Skatter gräfdde man opp, att öka människans plågor.  
 Så framstod ett förderfligt jern och ett mera förderfligt  
 Gull; så yppades krig, som nyttjar dem begge i striden,  
 Och som med blodig hand lärt föra de skrällande vapnen.  
 Nu man lefde af rof: Gästvän var ej säker mot gästvän;  
 Svärfar icke mot måg; och broderlig trohet var sällspord.  
 Mannen sökte sin hustrus förderf; hon dennes tillbaka;  
 Af styfmoderligt hat giftblandningar sveksamt bereddes.  
 Sonen eftersporde sin faders ålder i förtid.  
 Fromheten störtad låg: Och Astrea bland himmelska väsen  
 Var den sista som vek från den mordbefleckade jorden.<sup>17</sup>

#### Hesiodos:

Näfrätt gäller för Lag: den ene plundrar den andre;  
 Den rättvise ej lides, ej den som Gudarne dyrkar,  
 Icke den fromme: den, tvärtom, som främjar det onda,

Ära bevises: försyn och rätt, verkställande makten  
 Aktar ej värda att kännas: en bof den ärliga mannen  
 Skadar till ryckte med vrång beskyllning, dikter och mened.  
 Afund glädes åt andras förderf, och Smädelser Sprider.  
 Detta, ej synliga troll, som ökar mennskors elände.–  
 Blygseln och Rättvisheten, de himmelska Tärnorna redan  
 Flytt i sin hvite drägt från jorden, från menskornas boning  
 Flytt till Olympens höjd och upp till odödlige gudar,  
 Lemnande efter sig qvar obotelig skada och smärta.<sup>18</sup>

Tematiken uppvisar en hel del likheter med den fiktionsvärld vi finner på *Spader Dames* yttre handlingsplan. Enligt Riffaterres semiotiska teori kan man i början av en dikt finna vad han kallar matrisens modell. Det kan röra sig om ett ord eller en fras vars innebörd sedan varieras med andra uttryck genom hela dikten. Dessa varianter innebär är ekvivalenta med modellens innebörd.<sup>19</sup> Modellen i *Spader Dame* återfinns i citatet från romanens första kapitel där Schenander orerar om samtidens låga uppskattning av ett redligt hjärta som används metaforiskt för kärlek, tro, fromhet och rättvisa i motsättning till reda penningar. Inte ens en usel violinist gnider på ”rese- och traktamentsersättningens violin” (5) av hjärtats lust eller god vilja utan enbart för kontant betalning, och för värdet av ett rent hjärta kan han inte ens köpa fiolharts. Allegorin anspelar, som Erland Bohlin påpekat, på det förslag om rese- och traktamentsersättning för civila statstjänstemän som ständerna avslag vid 1823 års riksdag.<sup>20</sup> Allegorin sluter egenintresset i en absurd paradox: inte ens den för omgivningen plågsamt undermålige debattören vill utan höjd ersättning debattera höjning av sin ersättning, under det att det äkta engagemanget (det redliga hjärtat) inte är värt att lyssna till. Detta är matrisens modell och matrisen hos Hesiodos lyder: ”Ej den som sanningen älskar man gynnar, ej heller den god är, / nej, missdådaren, skurken, den ära de högt, och han gynnas, / ty all känsla av blygsel och heder har flyktat från världen.” Symbolen för denna uselhet är hos både Ovidius och Hesiodos järnet, och symbolen för godheten är guld.

Och egoismen som råder vid Slaggmyra har sina direkta motsvarigheter i de urartade familjerelationerna i Ovidius beskrivning. Kaptenens trolovning och giftermål med Marie liknas av Schenander vid ”människohandel” (28): ”Hon är såld för en vällustig kvinnas aftonlek och en svag mans morgonlugn” (30). Kaptenens motiv för giftermålet är Maries arv och brukspatronessans motiv är hennes draging till kaptenen (som också tycks bestå i lockelsen av hans adligt klingande namn) medan brukspatronen åser alltsammans utan att ingripa. Att detta schackrande pågår just vid ett järnbruk visar sig vara en variant genererad av Ovidius rader om den fatala gruvdrif-

ten. Enligt Victor Svanberg var bruksägarna i början av 1800-talet landets rikaste samhällsklass som dock såg sitt välstånd sjunka till följd av ökad konkurrens från England.<sup>21</sup> Således är järnbruket inte bara ett välfunnet motiv som hem för de socialt äregiriga utan detta gäller även motivets relevans för de ekonomiskt drivna; ty medan brukspatronessan vinner adligt blod i familjen genom att gifta bort Marie med kapten Leyonbraak, så får kaptenen i sin tur tillgång till sin nya hustrus pengar.

När Schenander lämnat hållstugan där han fick stryk, reser han vidare och håller under resans gång ett tal till sin ”ständige följeslagare”, d. v. s. till sin koffert. Han kallar då de liberalistiska tendenserna i samtiden för ”skymningens avel” (13) medan den goda upplysningen får så lite utrymme att den ”tronar på en svärdspets, för att vara himmelen så mycket närmare” (13). Detta kan ses som en variant av modellen. Skymningen är en metafor för den tilltagande egoismen och materialismen, och upplysningen står för idealitetens knappa villkor. Vi minns också hur han i ett senare avsnitt talar om att ”det är järnkorsets tid” (84) vilket inte ligger särdeles långt från ”järnålder”.

Även i kärleksskildringen finner vi motsättningen järn/guld. När Schenander träffar Marie för första gången låter det så här:

Vi inträdde i annat rum. Där funnos frun, tvenne rödblommiga pojkar och en flicka. Och flickan? Min vän! högt sprutade blodet ur mitt hjärta, ty djupt trängde en tagg av kärlekens vita ros därin. Men ändå trängde han icke nog djupt. Därför lät jag inbillningen med ändliga armar omfatta det oändliga; hon omfattade rosen, den omätliga rosen, inom vars blad hela världen rymmes (19)

Vad man rent konkret får veta om Marie är att hon har blå ögon. Hon är den rätta, den goda, den trogna, den oskyldiga och framför allt är hon genom nästan hela boken den frånvarande. Denna frånvaro försöker Schenander i en korruperad värld förvandla till närvaro utan att korrumpas sig själv. En sådan besudling skulle innebära att han blir henne ovärdig och därmed förtjänar hennes frånvaro och ännu värre konsekvenser, som vi skall se.<sup>22</sup> De positivt laddade begrepp Marie står för är samtidigt tillräckligt odefinierade för att Schenander skall kunna fylla dem nästan helt med sina egna föreställningar. Samförståndet mellan de älskande är garanterat i och med att närvaron uteblir och således inte kan innebära några överraskande komplikationer. När han senare försjunkar i fantasin återvänder rosen:

Vad är det för ett blått berg, som jag ser där borta? Aha, nu förstår jag. Det är gränsen emellan det förflutna och det närvarande. Här har jag tallskog och granskog, och något lövskog, för känsliga hjärtan till äroportar åt höga överheten, då den färdas genom orten; där borta bakom berget hava de palmer och höga blommor. I dem leka barnen.

Jag hade ock en lekvän. En gång tumlade vi lustigt om emellan bladen av en ros; men vi voro oförsiktiga. I blommans botten stod dödens järnkalk, den slogo vi omkull. Vi ned-sölade våra vingor; man tog dem ifrån oss, man bannade oss och körde bort oss, till dess att vi åter bliva rene igen./ Nu har jag träffat min lekvän. Det är Spader Dame. (24 f.)<sup>23</sup>

Efter att Schenander kysst Marie dyker rosen upp igen men nu med en viktig förändring:

Jag tryckte Spader dame mot mitt bröst; våra läppar nådde varandra. Då märkte jag, att tonerna voro försedda med vingor och buro oss, och högt svävade vi uppåt -uppåt! jag återsåg kärlekens omätliga ros och igenkände bladen, emellan vilka vi fordom lekt. På rosens botten stod ej mera dödens järnkalk; nej, livets gyllene kalk stod där i stället, och dess glans spridde sig långt utom rymdens mest avlägsna stjärna. Vi fattade kalken och satte den till våra läppar; men vem kan skåda i dess botten? (27 f.)

Guldet och järnet står som motsatta symboler för livet och döden. Närmar man sig kärleken utan allvar möts man av dödens kalk medan man i den rena kärleken finner livets kalk. Det rena hjärtat och livet har här samma symbol i guld.

Till denna metallmetaforik är en hel rad konnotationer knutna; guldet konnoterar kärlek, ljus och värme, medan järnet konnoterar ondska, mörker och kyla. Så kan man se hur Schenander när han ligger sjuk förväxlar snöflingor, som med sin kyla tillhör järnmetaforiken, med fjärilar som bär kärleksbrev på vingarna: ”På den enes läser jag med guldbokstäver: kärlek” (65).

Man kan se hur Kapten Leyonbraak genomgår en betecknande förändring genom sitt fiffel. Han sägs ha isgrå kinder och guldaiguiletter (28 & 63) och guldet indikerar att det finns något gott kvar hos honom medan de isgrå kinderna har både färgen och kylan hos järnet. I spelhallen senare har något hänt: ”guldet på kragen var borta, han hade för det köpt sig mera bly på kinderna.” (85). Det goda är borta och det onda har ökat (även om bly inte är järn så delar det konnotationer som kyla och gråhet med järnet; jfr också Schenanders fråga ”Var talar dödsängelen bly- eller järn- ord till det klappande människohjärtat” (77)). Det naturliga vore annars att, som Anne Marie Wieselgren, tolka guldet som världslig makt och ära,<sup>24</sup> men det stämmer dåligt med det faktum att samtidigt som Leyonbraaks kragguld är borta så har han också avancerat från kapten till major.

Kärleken är räddningen från den onda världen och liknas vid en himmelsfärd:

Då anticiperade min själ några ögonblick av sin himmelsfärd. En blå sky samlade sig under mina fötter; ett högrött aftonmoln glänste på avstånd. Det var Maries vagga, däri skulle hon sövas för evigheten. Uppåt blickade jag åter. Himmels portar såg jag

öppna. Ingen nyckel fanns för att stänga dem, icke något svärd brann för att avskära vägen. (46)

Schenander är inte ute efter att rödda eller reformera världen, han vet att den skratrar åt honom. Det framgår redan innan han kommit till Slaggmyra och drabbas av ondskan där: ”Den I dennes åt jag frukost i sällskap med trenne besynnerligen goda vänner, som, stadda i den övertygelsen, att de under min handledning belett hela världen, icke märkt att världen egentligen belog så dem som mig” (10). När Johan Mortensen skriver om Schenander och Marie att de ”äro offren, som överlistas och dödas”<sup>25</sup>, ser han inte att Schenanders idealism lägger ett helt annat perspektiv på händelserna. Han har den goda evigheten för ögonen, och den kan inte gärna vara granne med den genomkorruperade världen. De älskande får inte varandra förän efter döden, men då har de uppfyllt villkoren för att nå den goda evigheten. Det finns nämligen vissa regler för att nå dit. Som vi såg var det kärlek och tro som skapade det rena hjärtat. Kärleken fann de men tron är i fara under alla yttre prövningar de utsätts för. Efter att Leyonbraak lyckats genomdriva bröllopet ger Marie i brevet till Schenander ett löfte:

Jag önskar ej att återse dig; men ännu en gång vill jag lämna dig underrättelse om mig, likväl då först, när de jordiska förbindelserna äro nära att slutas. (76)

Detta löfte uppfyller hon i och med att hon, enligt vaktmästarens vittnesmål, besöker Schenander på Danviken. Vid åsynen av henne hade Schenander:

[...] kastat sig på knä, och, med sammanknäppta händer, till henne hållit en bön. Den främmande hade under tiden avsvimmat, och måst bortbäras av vaktmästaren, då Schenander, beständigt kvarliggande i samma ställning, ej velat biträda honom. Återkommet till sans, hade fruntimret strax bortgått, efter givet löfte, att vidare underrätta sig om honom. Detta skedde likväl ej, utan hade vaktmästaren försport, att samma fruntimmer, som skall hava varit gift med en officer, kort därpå avlidit. (104)

Schenander dör själv strax därefter och lämnar ett brev adresserat till ”S. H. T. Herr Regnbåge” efter sig.<sup>26</sup> Regnbågen har tidigare förekommit som försoningens symbol:

Jag har gråtit på vägen, och tårarna hava dämpat min första brand. Då uppsteg en tjock och mörk rök; men av den bildade jag en regnbåge – ett försoningstecken. Uppstiger hon på denna bifrost till himmelen, då äro ej tårarna förgäves utgjutna och jorden har då ej druckit sällare. Vad gör det väl, om mitt hjärta blöder, om det även förblöder? Av kärlek förblöder det; och kärleken varar i alla fall längre än verkligheten. (70)

Passagen tycks anspela på Heras budbärare Iris som i grekisk mytologi är en personifikation av regnbågen (förbindelsen mellan jorden och Olympen) och som uppträder i en dräkt av dagg- eller regndroppar som glittrar i regnbågens alla färger. Anne Marie Wieselgren har noterat att de ”metaforiska användningarna av tår för regn och regn för tår är synnerligen vanliga i Spader Dame”.<sup>27</sup> Med en sådan metaforisk förskjutning från tårar till regn kommer passagen ovan att aktualisera mytens Iris i hennes funktion som övergång mellan jorden och Olympen. Detta styrks sedan också av innehållet i regnbågsbrevet: ”Jag ser dig glänsa i din helgdagsdräkt av färgade tårar; de kyssas av solen; och av solen leva de.” (104), att jämföras med Ovidius beskrivning ur sagan om Halkyone (som vi också återkommer till senare): ”Iris, klädd i sin dräkt af tusende färgor,/Sedan på himlen hon hvälfvt sin präktigt lysande båge...”<sup>28</sup>

I den citerade passagen ovan står kärleken mot verkligheten och i regnbågsbrevet återkommer kärlek och tro:

Ängeln är redan uppfaren mot höjden. I natt såg jag den på oskuldens vingar. Den flög kärlekens flykt efter tron. Jag kände igen henne. Mullfrätaren har förlorat sin rätt. Allt är kvittat. Uppåt! Lycka till! Nu gäller det.

Ilar du också uppåt? Vita fjärl! du lämnar rosen. Det gör du rätt uti. Världens kärlek är röd; emedan blod släcker sig i blod. Uppåt! Skynda! Svävande förebud! den Evige betalar ----- (105)

Denna avslutning är en variant av de motsvarigheter som finns i hypogrammen; hos Ovidius avslutas åldersmyten med rättvisans gudinna Astrea som sist bland himmelska väsen ”vek från den mordbefleckade jorden” och hos Hesiodos har ”Blygseln och Rättvisheten, de himmelska tärnorna redan/ Flytt i sin hvite drägt från jorden, från menskornas boning/ Flytt till Olympens höjd och upp till odödliga gudar,/ Lemnande efter sig kvar obotelig skada och smärta.” Rättvisa var en av det redliga hjärtats bestämningar och den går direkt tillbaka på Astrea hos Ovidius och på de himmelska tärnorna hos Hesiodos. Schenander nämner ”den Evige” vilket markerar att han och Marie liksom deras mytiska paralleller rör sig (i Schenanders föreställning) mot odödighetens mytologiska trakter.<sup>29</sup>

Så slutar romanen och allt tyder på att Schenander tror sig nå sin guldålder genom sin och Maries trohet. Man kan notera att det sista ”den Evige betalar” också knyter an till det citat i första kapitlet som jag kallade matrisens modell. Där sades att ett rent hjärta inte räckte ens till fiolharts, här är det inträdesbiljetten till evigheten. De hinder som stått i deras väg utgörs av Leyonbraaks girighet och den materialistiska samtidens råhet. Men det finns ytterligare ett hinder som följt Schenander hela vägen.

#### IV. Den andra evigheten

Guldåldern är den bästa åldern hos Hesiodos. Själv beklagar han att han blivit född i järnåldern, som är den sämsta. Den näst bästa åldern var silveråldern<sup>30</sup>:

Men de Olympiske Gudarne skapade sedan ett sämre  
 Mennskoslägte, det andra i ordningen, endast af silfver,  
 Icke det gyllene slägtet likt i växt eller snille; \_  
 Hela hundra år uppfostrades Sonen med omsorg  
 Hemma hos Modren, långsamt bildad och veklig och barnslig;  
 Men när han fullväxt blef och hunnit sin manliga ålder,  
 Lefde han ganska kort: de trycktes af ständiga plågor  
 Till sina dårskares lön. De sig och hvarandra ej kunde  
 Värja för oförrätt: de ville ej Gudarne dyrka,  
 Ej på de Himmelskas altare bära högtidliga offer,  
 Som är billig människosed. Fördenskull har äfven  
 Dem den Kronidiske Zevs bortgömt i sin vrede; emedan  
 De för de Gudar, som bo i Olympen, ej vördnad beviste.  
 Men, sen i jordens sköt det slägtet var äfven förborgadt,  
 Blefvo af dessa dödlige och lycksalige andar,  
 Fast i en lägre krets; dock äga de äfven sin heder.<sup>31</sup>

Silverålderns män är veka och högmodiga och på detta sätt inte olika Schenander. Och i likhet med honom har de genom sitt högmod dragit på sig svåra bekymmer. Efter döden blir de ändå saliga men får bo i underjorden. I *Spader Dame* finns också en underjordisk invånare som Schenander står i nära förbindelse med. Hans brev är nämligen skrivna till en adressat som dränkt sig i Fyrisån flera år tidigare:

Redan äro trenne år förflutna, sedan du drunknade. Då jag såg dig för första gången – såg dig uppdragas ur Fyrisån, med ditt milda anlete, dina bleknade läppar – och din Hylasskapnad; då beslöt jag att taga dig till vän, alldenstund man nödvändigt måste äga en dylik i världen, och jag hitintills befunnit mig utan en sådan klenod, -NB. om man förstår att värdera den. Sedermera har jag menat så redligt med dig. Jag har så ofta skrivit dig till. Svar har jag väl aldrig fått; men jag väntar det. Säkert griper du dig an denna gången. Jag är angelägen därom. (26)

Vännens milda anlete påminner om silversläktets veka män och liksom de har han dött ung. Han liknas vid Hylas som i grekisk mytologi lockades ned i vattnet av källnymfer och drunknade. Schenanders liknelse antyder att han tänker sig att vännen dränkt sig till följd av olycklig kärlek. Schenanders invokation till den döde sker två dagar efter att han själv träffat Marie och i henne återfunnit sin lekvän. Man kan tolka detta som att den döde vännen (för Schenander) symboliserar

självordsmöjligheten, som Schenander ser som utväg om hans kärlek skulle få en olycklig utveckling.<sup>32</sup> Det får den också till följd av Leyonbraaks intriger och genom hela boken följer den döde vännen i Schenanders medvetande. Tydligast är kanske vännens koppling till självmordet i en passage när Schenander fått veta att Marie är bortgift; Schenander stöper då två blykulor (avsedda för Leyonbraak och sig själv) men skräms och avbryts av vännens vålnad som uppmuntrar honom att stöpa en kula till (för Marie) (67).

När Schenander fått avslag på sin begäran om Maries hand utbryter slagsmål mellan honom och Leyonbraak, vilket får till följd att han inte får stanna hos familjen och Marie. Han springer då ned till sjön och flyr in bakom ”Vänskapens sköld”, d. v. s. han kastar sig i sjön:

Då, bästa vän! erfor jag vilka lindrande omslag vänskapen förstår att lägga kring det svidande människohjärtat. Med varje isflinga, som berörde mitt bröst, kände jag din omarmning; och i vågornas fläktar kring mina kinder märkte jag din kalla andedräkt, då du kysste mig. Då blev jag så sval, jag blev så redig; jag visste vad jag borde göra. Jag såg mig om efter vattenliljor, efter näckrosor. De förra hade tanten Vintern kört ut på visiter i främmande länder; de senare hade Näcken plockat, för att ur deras kalkar dricka sig ett aftonrus till issömnen. Men tömmer han än ditt livs hela gyllene kalk, så när han likväl ej vänskapens silverskål. Därför, huru ljuv är icke vänskapen! (39)

Kärleken hade sin guldalk, döden en järnalk och vänskapen, d. v. s. självmordet är i Schenanders medvetande förknippat med silver. Som vi såg i förra avsnittet är det inte den faktiska döden som Schenander dör utan hans död är en passage till den goda evigheten. Självmordet leder till en annan evighet som inte är lika god, men som Schenander håller för något mycket bättre än den råa samtiden. Innan han lämnar Uppsala för andra gången besöker han Fyrisån:

[...] där du firade din vatteninviande och döpte dig själv i Jordan, för att hastigt hinna det förlovade landet. Där lade jag mig på stranden. Ett töcken vilade över ån. Jag märkte en viss rörelse där bakom; jag sköt förhänget något undan, jag tittade in. På andra sidan av ridån var maskeradbal. Blodlösa kusiner, nattens offer och bebyggare, förlustade sig med dans, och näcken själv anförde orkestern, som bestod av idel svarta kattor. Det var en dråplig musik: gräsliga toner flaxade så som flädermöss om varandra i luften. Nå, men balen sen? Det var en riktig hovbal. På intet ansikte log kärlek, i intet öga brann liv. Blott tre steg till; och du har betalt din entrébiljett, viskade jag vid mig själv. (60)

Den döde vännen är oftast metonymt kopplad till kontexten, vanligtvis genom svalkande vatten i en sjö eller en å. Men genom att töcknet som här ligger över ån

benämns med en metafor ("förhänget") tagen från en närmast vardaglig och privat kontext får situationen till en början något hemvant och ofarligt över sig. I meningen därpå införs metaforen "ridå" som med festliga men också dunklare konnotationer förvandlar situationen till de nattliga nöjenas sfär; metaforiken fullföljs med "maskeradbal" som ger associationer till lekfulla och kittlande identitetsförändringar. Sedan vänds i ett slag det festliga och spännande till en kusligt makaber spökscen.<sup>33</sup> Att Schenander ändå lockas av denna dystra tillvaro gör att *Spader Dames* rangordning av guld, silver och järn följer Hesiodos ordning. Vi ser här också att silvret inte äger något av den regenererande förmåga som återfinns inom alkemin, där det ges en mycket positivare funktion än i *Spader Dame* och *Arbeten och dagar*.<sup>34</sup>

Samtiden är den sämsta av de tre sfärerna och det är där den själsliga döden finns. Detta framgår tydligt när Schenander säger till en fångvaktare att hans brev är skrivna av en död till en levande och det är "mycket bättre att läsa brev från döda till döda. Däruti härska mycken sans, mycken smak och mycken köld, så att tankarna stelna under tiden och förvandla sig till fagra rosor, sådana som ni ser på fönsterrutorna om vintern" (51). Schenander kallar sig här död och den drunnade vännen sägs vara levande. Schenander betraktar alltså samtidens människor som döda och det är detta tillstånd han vill undkomma antingen genom kärleken till Marie eller i värsta fall genom självmordet. Och i slutet av romanen återkommer frostrosorna (de dödas frusna tankar). Enligt vaktmästaren på Danviken skall Schenander under sin sista tid ibland ha hållit tal just till frostrosorna på fönsterrutorna (103). Detta kan ju i och för sig tolkas som galenskap, men det kan också sättas i samband med hans metaforiska begreppsvärld. Rosen ingår ju i kärlekens metaforik, och i frostrosen har den sin negativa pendang på samma sätt som "dödens järnkalk" (28) är den negativa pendangen till "livets gyllene kalk" (28). Leyonbraaks giftermål är inte en följd av kärlek utan av egoistisk tankeverksamhet och står under frostrosens tecken som med järnet delar konnotationer till kyla och gråhet. Så kan dårhushjonets tal till frostrosorna ses som en reaktion mot den girighet som fördärvat hans och Maries lycka.

Ett annat exempel på hur de levande betraktas som döda, ligger dolt i en allusion i Schenanders beskrivning av hur hans liv tedde sig innan han mötte Marie. Han simmade i ishavet bland isberg och glupande valar som avhandlade de viktigaste ämnen med "lika så mycket snille och smak, som sans och artighet" (25). Då känner han "en ljum vårvind och över mitt huvud sjöng isfågeln. Han sjunger besynnerligt. Enkla klagande ljud darra i rymden." (25). Räftegård pekar i kommentaren<sup>35</sup> på anspelningen till den grekiska mytologins isfågel Halkyone som, genom att förmå Aiolos att låta vindarna vila, fått ge namn åt uttrycket "halkyoniska dagar" vilket betecknar en tid av lugna och sorglösa dagar. Men Halkyone förekommer också hos

Ovidius i en saga där hon siktar sin man Ceyx, som dött till havs, flytande mellan vågorna. Hon slänger sig efter honom och gudarna förvandlar henne till en fågel. Med ett sorgset, klagande läte försöker hon väcka honom till liv. Gudarna beveks av hennes klagan och döden släpper mannen. Tillsammans flyger de två bort som fåglar.<sup>36</sup> Detta följer mönstret i *Spader Dame*, där Maries kärlek väcker Schenander ur den kalla samtidens (ishavets) själsliga dödstillstånd och räddar honom till den goda evigheten.

Schenander liknar sina lyriska kärleksutbrott vid trollrunor (26) och till fångvaktaren säger han att breven medför döden ”så framt man ej förstår att rista trollrunor på vänstra bröstet” (51). Vänstra bröstet ger en metonym koppling till hjärtat, och trollrunorna är en metafor för kärlekens besvärjande kraft mot självmordsdriften. Kärleken till Marie ger hopp om den goda evigheten, men när Schenanders tro sviktar under de många provningarna tenderar han att nöja sig med självmordets konsekvenser. När Marie uppfyller sitt löfte med sitt besök på Danviken genomgår Schenander en betecknande förändring:

Efter detta besök, har Schenander ansett sig likasom renad från all synd, visat en synnerlig avsky för vatten, varuti, efter hans påstående, en honom förföljande gast dolde sig [...] (104)

Reningen från synd kan ligga däri att han till följd av Maries besök återfår tron. Plötsligt är den goda evigheten nära och självmordet hålls på avstånd.

### *V. Åldersmytens funktion i Spader Dame*

I kommentaren till *Spader Dame* har Räftegård redan uppmärksammat hur Livijns citat- och allusionsteknik liknar den som senare blev vanligt förekommande inom modernismen:

Det är nämligen uppenbart att Livijn vid flera tillfällen räknar med att hans kort-huggna allusioner skall tjäna som en signal till läsaren att erinra sig hela sammanhanget. I dessa fall påminner hans teknik i hög grad om den som möter inom den lyriska modernismen, t. ex. hos T. S. Eliot eller Gunnar Ekelöf.<sup>37</sup>

Den monologiska brev- eller dagboksform i vilken Schenanders tankar får sitt uttryck var inte någon nyhet på Livijns tid. Förutom hos Goethe hade den ju förekommit också hos Rousseau, Sterne, Jean Paul m. fl. Men när denna berättarform används för gestaltning av ett splittrat och brustet medvetande uppnås effekter som inte är olika de som bl. a. Joyce åstadkom med återgivandet av ”the stream of consciousness” i *Ulysses*. Med gestaltandet av medvetandeströmmen kunde Joyce inte

bara nå längre i den naturalistiska strävan efter en mer autentisk verklighetsåtergivning, han kunde också använda det för att – som David Lodge uttrycker det i *Modes of Modern Writing* – ”smuggle into his discourse items drawn from the most heterogeneous contexts to make up other, quite artificial patterns, unrelated to the individual psychologies of his characters”.<sup>38</sup> Livijn har inte behövt ”smuggla in” semiotiska mönster från till synes disparata kontexter; redan företaget att övertyga läsaren om Schenanders sviktande förstånd har givit honom anledning att splittra upp diskursen.

Med hjälp av bl. a. insmugglade referenser till främmande kontexter kunde Joyce och Eliot utveckla vad som går under beteckningen ”den mytiska metoden”. I *Ulysses* signalerar redan titeln kopplingen till Homeros epos. Den mytiska metoden blev för Joyce ett sätt att belysa likheterna mellan då och nu, mellan myt och verklighet eller – för att tala med Salustius: ”Dessa ting har aldrig hänt; de sker varje dag”. Eliot välkomnade, i sin recension av *Ulysses*, Joyces innovation på följande sätt:

In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method. It is, I seriously believe, a step toward making the modern world possible for art.<sup>39</sup>

I *The Waste Land* använde Eliot Graalsagan som mytisk struktur. Samtidens sterilitet och andliga fattigdom hade en parallell i sagan. Genom att allt mer orientera sig mot den metaforiska polen kunde den skenbart främmande mytiska parallellen aktualiseras i samtidskontexten.

Innan jag försöker visa hur Livijn arbetar med en i viss mån liknande teknik vill jag framhålla och understryka en viktig sak inför jämförelsen med Joyce/Eliot. *Spader Dame* gavs ut året efter första delen av Atterboms *Lycksalighetens ö* och samma år som Tegnér's *Frithiofs saga*. I versberättelsen gestaltades oftast en mytisk värld eller en sagovärld. Som Ingrid Elam påpekat ”representerar versberättelsen det sista omfattande försöket att förnya versepiken: ingen ny versepisk genre växer fram efter den”.<sup>40</sup> Sedan avlöste romanen successivt versberättelsen som episk genre. *Spader Dames* ständiga parodier och travestier på samtida litteratur av såväl den Gamla som den Nya skolans diktare i de högre genrerna kan ses som ett exempel på Michail Bachtins beskrivning av hur romanen utmanar och avlöser dessa genrer; och även den högtravande lyriska stilen i Schenanders deklamationer vittnar om närhet till versen.<sup>41</sup> Därför bör den nyskapande kreativiteten bakom Joyces och Eliots metoder

inte överföras på Livijn; Livijn kom så att säga från andra hållet: hans romankonst återvände inte till myten utan var på väg att frigöra sig från den till förmån för realismens ”lägre” motiv. Mot bakgrund av dessa synpunkter behöver kanske inte jämförelsen med Joyce/Eliot synas fullt så anakronistisk som den i förstone kan göra.

De tre metallernas estetiska funktion i *Spader Dame* är, även för den läsare som inte medvetet associerar dem tillbaka till de antika källorna, verksamma när de med sina respektive färgningar av romanens viktigaste stationer (samtid, självmord och den rena kärleken/evighet) ger ordning åt Schenanders annars så kaotiska framställning. Kärleksskildringen utvecklas i ljuset av guldets varma glans; samtiden lever under trycket av järnets dystra gråhet; och inte minst förstärker silvret den trolska, nästan stagneliantskt långtansfulla dragningskraften från den drunknade vännens vatten. (Utifrån motsatsen guld/järn utvecklas även motsättningen varmt/kallt som med sin symboliska laddning nästan alltid indikerar var vi befinner oss i Schenanders värdesystem.) Det är också dessa tre stationer som utgör intrigens grundstomme: samtiden som hjältens outhärdliga men faktiska utgångspunkt, och självmordet resp. den rena kärleken som de två – i Schenanders medvetande – möjliga utvägarna. Genom den systematiska markeringen av dessa stationer med järn, silver respektive guld riskerar aldrig intrigens dynamik att bli allför diffus och försvinna i det övriga tumultet, samtidigt som markeringen inte är så ostentativt genomförd att metaforikens suggestivitet går förlorad i övertydlighet.

Än viktigare är den ideologiska sidan av metallurgin. ”Dödens järnkalk”, ”vänskapens silverskål” och ”livets gyllene kalk” gestaltar med sina symboliska innebörder grundpelarna i vad som kan kallas en transcendental ordning, en ordning som Schenander upplever världen genom. I romanen råder en konstant spänning mellan denna den transcendentala ordningens vida perspektiv och den (i fiktionen) världsliga ordningens snävare perspektiv. Till stor del kan Schenanders vansinne förklaras med att han orienterar sig efter den transcendentala ordningen samtidigt som han befinner sig i – och bedöms av – den världsliga. Men det sker också en stegring av hans disharmoni till följd av det ökande trycket från den världsliga ordningens representanter. På detta plan kan man bara med begränsad rätt säga att Schenander vid en eller annan tidpunkt förlorar förståndet vilket yttrar sig i att han mer och mer aviker från de språkliga konventionerna, för han överger aldrig den transcendentala ordningen utan förblir begriplig och ”rationell” mot bakgrund av den.<sup>42</sup>

Utifrån Riffaterres läsarorienterade semiotik kan spänningen mellan de två ordningarna beskrivas som en spänning mellan mening och signifikans. Vid en första heuristisk läsning då vi successivt tillgodogör oss texten utifrån ordens mimetiska funktion uppstår ogrammatiskheter som måste tolkas som metonymi, metafor eller ironi för att bli begripliga. Man skulle kunna säga att i *Spader Dame* tillhör den mi-

metiska nivån samtidens representanter: replikerna från fiktionens alla figurer utom från Schenander är begripliga på denna nivå. Den läsare som stannar på romanens meningsnivå har all anledning att betrakta Schenanders ogrammatiskheter som nonsensrapporter från en galnings överhettade hjärna. I sitt sökande efter svensk realism har Victor Svanberg i sin läsning av *Spader Dame* tydligen stannat på denna nivå: ”Det är skada att Livijn gjort saken lätt för sig genom att låta Schenander vara så sinnessjuk, att verkligheten sedd genom hans ögon oftast blir oigenkännlig”.<sup>43</sup> Detta kanske är sant för romanens mimetiska nivå, men ur det perspektivet är det också sant att Platon är en dålig realist.

Det är först när man ger sig i kast med en i Riffaterres mening hermeneutisk läsning, när man genom metaforiska eller metonymiska tolkningar av textstrukturen som helhet når signifikansnivån, som man gör romanen rättvisa. Det är här som Schenanders något esoteriska världsuppfattning låter sig uppfattas som bittra sanningar och vansinnet istället börjar falla över på hans omgivning. Den komplexitet och det motstånd texten erbjuder på den semiotiska nivån får inga avsiktligt genomförda motstycken i svensk romanhistoria förrän drygt hundra år senare.

Att den ordning som de tre metallkalkarna upprättar går tillbaka på mytologiska källor ger den en särskild tyngd eller auktoritet vars logik Bachtin har kallat ”historisk inversion” och som ”innebär att sådana kategorier som finalitet, ideal, rättvisa, fullkomlighet, harmoniskt tillstånd hos människa och samhälle o. s. v., i det mytologiska tänkandet lokaliseras till det förgångna. Myterna om paradiset, guldåldern, den heroiska tiden, den uråldriga sanningen, senare föreställningar om ett naturtillstånd, om naturliga medfödda rättigheter o. s. v., är uttryck för denna historiska inversion.”<sup>44</sup> Bachtin menar att detta sätt att kasta om tiden utmärker det mytologiska och konstnärliga tänkandet under olika tider. Grunden till detta ser han i det faktum att framtidens ”skall” saknar den materialitet och innehållsliga konkretion som är kännetecknet på nuets ”är” och det förgångnas ”var” och därför förläggs det tänkta idealet ”till det förgångna eller delvis till nuet där allt detta blir mer vägande reellt och bevisbart”:

För att ge ett visst ideal realitet tänks det såsom en gång existerande i en guldålder i ett ”naturtillstånd” eller som existerande i nuet någonstans på andra sidan jordklotet, bortom haven, om inte på jorden så under jorden, och om inte under jorden så i himlen. Man är snarare beredd att organisera verkligheten (nuet) vertikalt, uppifrån och ned [...] Dessa vertikala överbyggnader må förklaras vara hinsides, ideala, eviga, utomtidsliga – detta utomtidsliga och eviga tänks som samtidigt med det givna ögonblicket, med nuet, d. v. s. som någonting samtida, som någonting redan existerande.<sup>45</sup>

Schenanders upprepade utrop och tänkta flykt ”Uppåt!” (inte minst i romanens slut) visar hur Livijn har organiserat hans verklighet enligt en sådan vertikal princip. Det jag har kallat den lyriska överbyggnaden gestaltar just en bortomliggande men simultan verklighet som Schenander med ”den Eviges” ekonomiska bistånd tror sig sväva upp mot i bokens slut. Vad myten därmed tillhandahåller i *Spader Dame* är inte som hos Joyce ett parallellt handlingsmönster som löper längs hela handlingen (bortsett från sådana *enskilda episoder* som de om Iris resp. Halkyone), utan snarare en estetiskt/mytologiskt etablerad värdehierarki som i bakgrunden tjänar som retorisk form åt romanens ideologi. Därför är heller inte den mytiska parallellen så demonstrativt genomförd i *Spader Dame* som i *Ulysses*, men tydlig nog i gestaltningen av Schenanders transcendentala ordning.

I detta sammanhang är det också intressant att se den kamp om det mytologiska utrymmet som äger rum genom Schenanders otaliga attacker på samtida litteratur och diktare i de högre genrerna. Bachtin menar att när personer och händelser från samtiden tas upp i de höga genrerna så dras de ”så att säga ut ur samtiden med dess ofullbordan, obestämdhet, öppenhet, möjlighet till omtolkningar och omvärderingar”.<sup>46</sup> Från Schenanders låga position i romanen avslöjas de poetiska ordens förljugenhet i konfrontationen med en alltför prosaisk verklighet. Vad som händer är att den fulländade slutenhet som Bachtin menar utmärker de höga genrerna bryts upp i en komisk kollision och degraderas till ihåliga eller falska eufemismer. Ett exempel på nerdragandet av en till myten heroiserad historisk person finner vi redan i Schenanders första yttrande i romanen: ”----- den samma; Apollo drager ingen peruk, han nyttjar ej en gång hårtour.” (5), som torde vara en travestering på följande rader i J. O. Wallins hyllningsdikt till Gustav III vid avtäckandet av Sergels ärestod: ”Och nu, då en Pygmalions hand,/Åt tidehvarfvens blick, ur glömskans band/De strålande Apollo-dragen frälsar”.<sup>47</sup> Wallins apoteosering av den diktkonstbeskyddande konungen dementeras bryskt med den torra upplysningen att en diktkonstens gud – till skillnad från Gustav III – inte förställer sig genom att styra ut sig i peruk eller ens hårtour. Som romaninledning låter sig detta tolkas som ett oförställdhetens och uppriktighetens litterära manifest – kort visserligen, men ändå.

Men Livijn har inte nöjt sig med att låta Schenander dra ner den höga samtidslitteraturen ur sin slutna fulländning, han låter honom också med metallmetaforiken införa en ny sluten (estetisk/mytisk) ordning som ger tyngd åt romanens ideologi. När åldersmyten aktualiseras i *Spader Dame* ersätts alltså, efter Schenanders attacker, de höga genrernas kasserade myter med nytt mytologiskt stoff om ett storslaget förgånget. På samma sätt som Wallin upplät diktens mytologiska rum åt Gustav III genom att likna honom vid mytologins Apollo, gav Livijn Schenander tillträde till mytens värld genom att aktualisera guldåldern. I Dithyramben låter Wallin kungen

leva vidare i ett med nuet simultant existerande hinsides men i *Spader Dames* fiktionvärld plockas han ner från denna upphöjda plats till förmån för Schenander som får överta den som belöning för sin okorrumpade vandel och rena kärlek.

#### ABSTRACT

Ola Wiman. Gold, Silver and Iron – Myth and Metaphor in Clas Livijns Novel *Spader Dame* [*Queen of Spades*].

Clas Livijns novel *Spader Dame. En berättelse i Brev, funne på Danviken* (1824), is one of few novels from Sweden's romantic era that have survived (although in undercurrents) as an inspiration to authors in the modern and postmodern ages. The first person narrator is a student who ends up in a lunatic asylum where he finally dies, leaving a pack of letters behind. These letters make up the novel in which we can follow the student's desperate way, from his subjective perspective. The voice of the mad student expresses itself through a heavy use of bold metaphors which, at least on the surface, indicates that he really is insane. This essay is an attempt to point out a metaphoric pattern which goes back to Hesiodos' *Work and Days* and Ovidius' *Methamorphosis*, and which is vital for an understanding of the novel. With the mimesis/semiosis-distinction and some other concepts taken from Michael Riffaterre's semiotic theory I try to show that the nonsense which might seem like madness on the mimetic level, turns out to open up an alternative kind of rationality on the semiotic level by means of intertextuality. Livijns metaphoric play with intertexts is in some respects similar to the mythic method of James Joyce and T.S. Eliot, and a discussion of such similarities (and differences) is closing this essay.

#### NOTER

- 1 Clas Livijn, *Spader Dame. En berättelse i Brev, funne på Danviken*. Stockholm 1824. (Anon.) Romanen har sedan kommit i flera utgåvor. Här används genomgående 1997 års utgåva i Svenska Akademiens serie Svenska Klassiker, Stockholm 1997. Denna utgåva är försedd med utförliga kommentarer och ordförklaringar av Börje Räftegård, vilka avsevärt underlättar läsningen för en bredare publik.
- 2 Gunnar Ekelöf, "Nightletter", ur *Lägga patience*, Stockholm 1969, här cit. ur *Skrifter*, Band 7, Stockholm 1992, s. 248.
- 3 Kjell Espmark, "Den fragmentariske Clas Livijn", i Clas Livijn, *Spader Dame*, Stockholm 1997, egen paginering.
- 4 Den enda som i tidigare forskning om *Spader Dame* har gjort en mer ingående undersökning av romanens metaforik är Anne Marie Wieselgren 1971 vars tolkning av guldets symbolik kommenteras längre fram i denna studie. Givetvis har den övriga litteraturen om romanen varit till stor hjälp på många andra sätt. Utrymmet medger inte mer än

- denna förteckning över de viktigaste forskningsinsatserna: Peter Wieselgren, *Sveriges sköna litteratur, en öfverblick vid akademiska föreläsningar, femte delen: Statens sköna litteratur 1809–1844*. Stockholm/Uppsala 1849; Carl David af Wirsén, "Claes Livijn, hans verksamhet inom skönlitteraturen och den literära polemiken", i *Svensk tidskrift för litteratur, politik och ekonomi*, Stockholm 1870; Nils Erdmann, "Claes Livijn. En karaktärsbild från århundradets början", i *Nordisk tidskrift för vetenskap, konst och industri*, Stockholm 1894; Mila Hallman, *Clas Livijn. En studie. Bihang: Spader Dame*, Stockholm 1909; Johan Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment*, Stockholm 1913; Vilhelm Ljungdorff, "E. T. A. Hoffmann och Sverige", i *Edda* nr 10 1918. Kristiania 1919; Fredrik Böök, *Den romantiska tidsåldern*, i *Svenska litteraturens historia, andra delen*. Stockholm 1919; Henrik Schück, "Stockholmsromantikerna" i Schück/Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, femte delen: *Romantiken*, Stockholm u. å.; Holger Frykenstedt, "Atterbom och nyromantiken" i *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria* band 3, utgiven av E. N. Tigerstedt Stockholm 1956; Olle Holmberg, "Spader Dame", i *Lovtal över svenska romaner*, Stockholm 1957; Erland Bohlin, "Kärleksskildringen i Clas Livijns Spader Dame", opubl. trebetysuppsats, Uppsala universitet 1962; Sven G. Melander, *Hoffmann i Sverige*, opubl. Lic. avh. Uppsala 1965; Anne Marie Wieselgren, *Carl-Johan-tidens prosa. Språkliga studier i texter från den moderna prosaberättelsens framväxttid*, Lund 1971; Victor Svanberg, *Medelklassrealism*, Uppsala 1980; Victor Svanberg, *Romantikens samhälle*, Uppsala 1980; Sigbrit Swahn, "Clas Livijns jag och du", i *Svensk litteraturtidskrift* nr 4 1981; Horace Engdahl, *Den romantiska texten*, Stockholm 1986; Göran Lundstedt, *Don Quijote och skuggan*, Stockholm/Lund 1986; Börje Räftegård, "Kommentar till Clas Livijn", i *Spader Dame och andra prosaberättelser ur svensk romantik*, red. Börje Räftegård, Stockholm 1987; Stig Hallgren, *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800–1840*, Göteborg 1988; Börje Räftegård, "Särlingen Clas Livijn", i *Den svenska litteraturen* band 2, red. Delblanc och Lönnroth, Stockholm 1988; Börje Räftegård & Stephan Michael Schröder, "Kommentarer", i Clas Livijn, *Riddar S:t Jöran, Ett Quodlibet*, Berlin 1993; Börje Räftegård, "Kommentarer och ordförklaringar", i Clas Livijn, *Spader Dame*, Stockholm 1997; Kjell Espmark, "Den fragmentariske Clas Livijn", i Clas Livijn, *Spader Dame*, Stockholm 1997; Otto Fischer, "Clas Livijn Tecken och offentlighet – en förstudie", i *Tidskrift för litteraturvetenskap* nr 2 1997; Carl Michael Edenborg, efterskrift till Livijns översättning av Ludwig Tieck, *Mästerkatten eller Katten i Stöflor*, Lund 1999.
- 5 Michael Riffaterre, "Det referentiella felslutet", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion* del 2, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson, Lund 1991, 1993.
  - 6 Föreställningar om hinsides återförening är vanliga hos romantikerna som en del av den platoniskt färgade metafysiken och förekommer i t. ex. Almqvists *Murnis*. Och även om man i *Spader Dame* inte finner någonting av den erotiskt upphettade brudmystiken från herrnhutismens psalmdiktning som Almqvist tagit intryck av, kan man ändå finna gemensamma utgångspunkter för de två romanerna i Swedenborgs lära om det himmelska äktenskapet och i Jean Pauls spekulationer om evighetslivet, (om Almqvists

Murnis se Stig Hallgren, *Jean Paul och Sverige – en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800–1840*, Göteborg 1988, s. 115–120; samt Henry Olsson, *Törnrosdiktaren och andra porträtt*, Stockholm 1956, s. 48 ff.) Att Livijn inte var främmande för tanken på en förening med änglar framkommer med all tydlighet i romanen *Axel Sigfridsson* (1817) där hjälten, som benämner sig svärmare, förkunnar följande: ”Tillåts det mig att uppträda såsom siare,” yttrade vidare Sigfridsson, ”så skulle jag förklara aningens natur sålunda: kärleken förband de otaliga härskarorna af englar, som tjennande följde hvarannan inför den alsvådige; men i djupet låg förförelsens ande, och han uppsteg och han klädde sig i praktens och herradömetts skrud, och han ställde sig vid vägen. En härskara af de till den eviges thron framtågande såg honom, förbländades och afföll. Uti ett åskmoln framgick Herren; han slungade sin blixst öfver de fallne och de störtade till jorden. De efterföljande skarorna förskingrades, och flydde bäfvande till thronen, men de föregående vänta ännu sina olyckliga bröder; midt utur vredens moln vinka de, och det är dessa vinkar vi kalla aningar. Förstår du mig?”, ur Clas Livijn, *Axel Sigfridsson*, Stockholm 1817 (Anon), här citerad ur *Samlade skrifter*, första delen, Örebro 1850, s. 139. Jordelivet ses här som ett avfall från ett utopiskt ursprung. Mikael van Reis har skrivit om Tintomara i *Drottningens Juvelsmycke* att ”Tintomara är en ofallen varelse i en fallen värld. Det gör henne till en gränsvarelse i flera avseenden. Almqvists roman kunde läsas som en allegori där en gestalt ur en klassicistisk pastoral får liv genom att vandra in i en ”modern” och förfallen värld som hon egentligen inte är en del av.” (Mikael van Reis, ”Drottningens juvelsmycke och moderniteten”, i *Res Publica* nr 22 1992, s. 133). Bortsett från att Schenander vore otänkbar i en klassicistisk pastoral så skall vi se att detsamma i viss mån också kan sägas om honom och Marie, ty den återförening som föresvävar Schenander i romanens slut är inget som uppnås automatiskt vid dödens inträde utan måste ses som resultatet av att de varit trogna värdena från sitt förlorade utopiska ursprung. Precis som det i citatet ur *Axel Sigfridsson* förekommer en förförelsens ande klädd i ”praktens och herradömetts skrud” som lockar till avfall, så finns det liknande fatala lockelser i *Spader Dame*. Kanske är det Schenanders omutlighet härvidlag som föranlett Göran Lundstedt att i honom se en kristusgestalt? (Göran Lundstedt, *Don Quijote och skuggan*, Stockholm/Lund 1986, s. 19.)

- 7 Börje Räftegård visar hur dessa bibelcitats innebörd blir än skarpare om de sätts in i sina ursprungliga sammanhang, Clas Livijn, *Spader Dame*, Stockholm 1997, s. 145.
- 8 Victor Svanberg, *Romantikens Samhälle*, Uppsala 1980, s. 236 ff.
- 9 Arne Melberg beskriver hur Fredrika Bremer i romanen *Hemmet* (1839) handskas med en latent motsättning inom den borgerliga familjen: ”hon gestaltar en möjlig familj, d. v. s. en familj som vore möjlig om inte verkligheten vore så hindersam. Hon gestaltar den borgerliga familjens självförståelse – och det är den ideologi, som rationaliserat eller sublimerat familjens materiella förutsättningar, d. v. s. produktionsförhållandena: egendomen och drifterna.” Arne Melberg, *Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, Stockholm 1978, s. 80. Livijns gestaltning av den borgerliga familjen utgår knappast från en självförståelse. Således är det inte heller fråga om sublimering av de materiella förutsättningarna, utan

om en hänsynslöst satirisk exponering. Det rör sig om samma förutsättningar som C. J. L. Almqvist i *Det går an* föreslog en "lösning" på, en lösning som i själva verket skulle ha upplöst det mesta av vad man lade i begreppet familj.

- 10 *Nationalencyklopedin*, tionde bandet, Höganäs 1993, s. 295: "järnkorset, tyskt krigsutmärkelsetecken, instiftat 1813 i Preussen. Benämningen var en symbolisk markering av att, som det uttrycktes, en järnhård tid (kriget mot Napoleon) krävde järnhård ståndaktighet hos landets soldater." Som deltagare i fälttåget 1813–1814 borde Livijn känna till detta.
- 11 Detta slags samtidskritik är inget egenartat för Livijn utan kommer även till uttryck i t. ex. Atterboms *Lycksalighetens ö*. Intryck kom inte minst från bl. a. Schellings och Hölderlins tankar om den från Gud eller det Absoluta avfallna världen och drömmarna om en ny guldålder. Om Atterbom och Schelling, se Krysstof Bak, *P. D. A. Atterboms sagospel Lycksalighetens ö som initiatoriskt drama*, Stockholm 1987, s. 18; om Hölderlin se Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis "Det omöjliga"*, Lund 1989, s. 185–187.

Men den författare som kanske mest av de övriga romantikerna i Sverige liknar Livijn i fråga om intagandet av en tredje ståndpunkt till såväl litteratur som till politik är nog Erik Sjöberg (Vitalis). Hos båda finns samma burleska och bittra satir. I sin essä "Vitalis och ärans omäteliga hospital" i *Årans hospital*, Stockholm 1999, s. 150, skriver Gunnar D. Hansson: "Vitalis är den förste svenske poeten med de egendomslösas frigörelse på programmet – låt vara att det proletära ställningstagandet har fått satirens form som en närmast munter olustgest inför den litterära offentlighetens trånga begrepp om "poesi som söt gröt"."

Livijn lämnade den skönlitterära offentligheten med utgivningen av *Spader Dame* för att verka som ämbetsman. Han övergav dock inte samhällsengagemanget utan publicerade flera kritiska artiklar fram till sin död. Och som Olle Holmberg framhållit finns det kopplingar mellan *Spader Dames* författare och ämbetsmannen Livijn: "Han gick ämbetsmannavägen i stället för litteraturvägen, blev så småningom generaldirektör och ordförande i styrelsen för fängelserna och arbetsinrättningarna i riket samt utarbetade strax före sin död 1844 en vidlyftig skrift som kallades Prememoria angående Sveriges försvarslöshetssystem. Innehållet var en vädjan om humanare behandling av lösdrivaren Zachäus Schenanders kollegor och likar. Bandet mellan romanen 1824 och promemorian 1844 ger ett vackert exempel på enhet i en mans verk" (Holmberg 1957, s. 25). *Promemoria angående Sveriges försvarslöshetssystem, ingifven till H. exc. herr justitie-stats-ministern*, från 1844, ingår i Clas Livijn, *Samlade Skrifter* andra delen, Örebro 1852. Jfr också Mortensen 1913, sid. 77 om Livijn: "Han förblev jakobin ända till det sista".

- 12 Arne Melberg, *Realitet och utopi*, Stockholm 1978, s. 23 f.
- 13 Thomas Von Vegesack, "Livijn, Clas Johan", i *Svenskt biografiskt lexikon*, red. Birgitta Lager-Kromnow, band 23, Stockholm 1980–81, s. 764.
- 14 Citatet är från essän "Giacomo da Lentini" ur Gunnar D. Hanssons *Årans hospital*, Stockholm 1999, s. 119.

- 15 Ovidii, *Metamorphoser*, Stockholm 1820; i översättning av Gudmund Göran Adlerbeth som Livijn tillsammans med flera andra i Nya skolan var bekant med, Se *Bref rörande Nya skolans historia I–V*, utg. av Gudmund Frunck, Uppsala 1886–1891, s. 38 och 387. Se också Mortensen 1913 angående Livijns praxis vid översättningsarbeten: hans ”tolkningssätt öfverensstämde för öfrigt med de nya öfversättningsprinciper, som Regné och Adlerbeth proklamerat, och hvilka Livijn så troget följde.”

Hesiodos, *Arbeten och dagar*, Stockholm 1813; i översättning av M. Boman. I inledningen till denna utgåva sägs visserligen att ”Hesiodos i allmänhet knappast är känd till namnet” men då författaren till inledningen (som även står som utgivare), är Livijns närmaste vän Lorenzo Hammarsköld, är det högst troligt att Livijn var bekant med verket. Hammarsköld skriver också att ”Hesiodos, en auctor, som för några år tillbaka utgjorde det hufvudsakliga föremålet för mina studier” och inledningen består av ”resultaterna af den *Undersökning om de Hesiodiska Poemerna*, som jag, i min Introductions-Uppsats i det Kongl. Götheborgska Vetenskaps- och Vitterhets-Samfundet, anställt.” Livijn kan också ha läst Hesiodos och Ovidius på originalspråken, hans kunskaper i både grekiska och latin styrks av Johan Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* 1913, s. 53.

- 16 *Modern Litteraturteori* del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson Lund 1991, 1993, s. 155. Ett hypogram är hos Riffaterre en redan befintlig text som en senare text kan referera till och, så att säga, överta poetiska klichéer från. Om hypogrammet ”överskrider frasen och satsen” kallas det ett deskriptivt system, vilket det är frågan om här.
- 17 Ovidii, *Metamorphoser*, Stockholm 1820, s. 5.
- 18 Hesiodos, *Arbeten och Dagar*, Stockholm 1813, s. 5.
- 19 *Modern Litteraturteori* del 2, red. Claes Entzenberg och Cecilia Hansson, Lund 1991, 1993, s. 145.
- 20 Erland Bohlin, ”Kärleksskildringen i Clas Livijns Spader Dame”, Uppsala 1962, s. 4 i ”Appendix”.
- 21 Victor Svanberg, *Romantikens Samhälle*, Uppsala 1980, s. 25.
- 22 I sin opublicerade trebetygsuppsats ”Kärleksskildringen i Clas Livijns Spader Dame”, Uppsala 1962, har Erland Bohlin bl. a. utifrån biografiska fakta övertygande argumenterat för att kärleksskildringen är mycket allvarligare menad än den tidigare forskningen gjort gällande.
- 23 Jfr Stig Hallgren, *Jean Paul och Sverige* 1988, s. 21: ”Jean Pauls livliga engagemang i barn-domstemat får ses i dagern från hans spekulationer i Herders efterföljd om pånyttfödelsens och evighetslivets mysterier. Hans apoteosering av kärleken har samma platonska grund. Herder hade visat vägen genom att samla bevis för människans evighetsvärde. En försmak av evighetslivet trodde man sig återfinna hos barnet liksom man i sinnesex-tasen under kärleksmötet mellan man och kvinna trodde sig återfinna en ursprunglig men förlorad paradsvärld.” Konstigt nog kopplar inte Hallgren detta till *Spader Dame* eller till Livijns tidigare roman *Axel Sigfridsson* (1817).
- 24 Anne Marie Wieselgren, *Carl-Johan-tidens prosa*, Lund 1971, s. 261.
- 25 Johan Mortensen, *Clas Livijn. Ett nyromantiskt diktarefragment* 1913, s. 307.

- 26 Handlingsräckan med Maries brev, löftet (förtroendet), dess uppfyllande (vänskap) och slutligen döden, har förutsagts långt tidigare i romanen. Detta sker redan i Slaggmyra när brukspatronessan spår i kort och undrar: ”Vad skall detta betyda? Spader dam och spader kung ligga alldeles för varandra och emellan dem hjärter ess, hjärter tia samt hjärter dam; således bara *kärleksbrev, förtroende och vänskap*. Det ser vackert ut. Jaså, spader tia är där också; den betyder *döden*.” (20, min kursiv.)
- 27 Anne Marie Wieselgren, *Carl-Johan-Tidens prosa*, Lund 1971, s. 74.
- 28 Ovidii, *Metamorphoser*, Stockholm 1820, s. 295.
- 29 Jag inte funnit någon explicit referens till Astrea i *Spader Dame*, men det kan vara intressant att notera – om än inte som bevis – att hon nämns i politiska sammanhang i *Fragment ur ett oförlutat Arbete: ”Riksdagen År 1834. Rhapsodier”* – alltså tio år efter det att *Spader Dame* tillkom. Avsnittet (citerat ur Clas Livijn, *Samlade Skrifter* andra delen, Örebro 1952, s. 251f.) rör ”villervallan” som uppkom kring franska revolutionen och det är, menar Livijn, ”just i detta element, som svaga hufvuden och politiska vinglare befinna sig så väl”: ”Då, vid en allmän oreda, ingen vet hvad göras bör, tänker den kloke mannen innan han talar; det svaga hufvudet åter talar först, i den förhoppning, att tankarne förmodligen komma efter, och på detta sätt blir ett sådant också en gång i tillfälle, att låta sitt ljus lysa för människorna, ömsom från bord och bänkar, ömsom ifrån tryckpressen. Vinglaren åter finner alltid något att förtjäna under villervallan, skulle det än ske på samma sätt, som vissa öfver lagarnes tvång upplyftade snillen ofta hitta näsdukar och fickur i folkträngsel. Emellertid företogo sig både folkets representeranter och folket sjelft att löpa på hvad man kallade de nya idéernas bana, för att på detta sätt komma ur det iråkade trångmålet; men följderna av denna hurtiga kapplöpning blef, att mången kom att springa längre, än han sjelf både anat och velat, och att återgång inom sansens gränсор icke mera blef möjlig. Nog hade man bekommit frihet; men denna, hvilken man föreställt sig lik en ny Astraea, spridande sällhet och rättvisa öfver jorden, stod der nu, en furie, svängande bilan med den fart, att blodet flödade både öfver den skyldige och oskyldige; och så storsinnad, så oväldig var den dessutom, att den fördrog allt, utom forskning, utom olikhet i åsigter, hvilka grofva brott den icke trodde sig kunna nog strängt bestraffa.”
- 30 I Ovidius skildring av silveråldern finns inget som motsvarar de unga underjordiska invånarna hos Hesiodos, vilket pekar mot att *Spader Dames* silversymbolik går tillbaka på Hesiodos skildring.
- 31 Hesiodos, *Arbeten och Dagar*, Stockholm 1813, s. 5.
- 32 Livijns inställning till självmordet var något som kunde bekymra hans vänner, inte minst Lorenzo Hammarsköld. Redan 1804 hade Livijn skapat oro i Vitterhetens vänner genom att tävla med bidraget *Tankar om självmord* i vilket han ”försvarat självmordets berättigande”, se Mortensen 1913, s. 81 där Mortensen också säger att ”Skriften finnes icke kvar”. Se också Livijns brev till Leonard Rääf från 14/6 1814 där han meddelar sitt inköp av pistol: ”Jag har i Liège köpt ett par evighetsnycklar, och i det ögonblick jag tog dem i hand ryste jag för mig sjelf. Men du älskar ej dessa allvarsamma betraktelser, kanske anser du dem, lika som många andra, för ögonblicksfoster”, ur Clas Livijn, *Bref*

från fälttågen i Tyskland och Norge 1813 och 1814, Stockholm 1909, s. 186 f.

- 33 Om Livijn i *Spader Dame* arbetar med en metaforisk teknik, så kan man dock i detta avsnitt notera förvandlingar eller metamorfoser som tenderar mot den ”metamorfo-siska” teknik som i *Riddar S:t Jöran* är fullt genomförd.
- 34 Inom alkemin förekommer drunkningen som en symbolisk död som ett led i en längre process. Se exempelvis Mona Sandqvist, *Alkemins tecken i Göran Sonnevis ”Det omöjliga”*, Lund 1989, s. 188: ”Den drunknande fadern/kungen har också en alkemistisk innebörd: drunkningen står för ett nedstigande som leder till regeneration, en havsförvandling.”, se även sid. 52 ff. och 197 f. I *Spader Dame* tycks dock den drunknade vännen inte vara symboliskt död utan snarare vara verkligt död. Självmordsmöjligheten är här inte ett led i en längre uppåtgående process utan ett distinkt alternativ som Schenander har att *antingen* välja *eller* välja bort. Således är det tydligt att Livijn följt Hesiodos värdeskala i vilken silvret står för degenerering i förhållande till guldets snarare än regenerering.
- 35 Clas Livijn, *Spader Dame* 1997, s. 152.
- 36 Ovidii, *Metamorphoser*, Stockholm 1820, s. 288–300. Efter översättningen av raderna om att Halcyone ”utkläcker sin avel” på havsytan har Adlerbeth lämnat följande not: ”Halcyon öfversattes med Isfågel, ett släkte vars fortplantning så beskrives av de gamle Naturkunnige”, s. 300. Schenander benämner visserligen isfågeln med ”han”, men så benämns ju ofta djur när – som i Adlerbeths not – artspecifika drag framhålls. Det finns ytterligare exempel på sådana genusväxlingar i *Spader Dame*: ”... tillåt emellertid skönheten att leva, medan den lever. *Hon* är ju egentligen ej annat, än en liten stackars gulfisk, spärrad inom ungdomens bräckliga glasvalv. Då tidens lia far susande däröver, är glaset i blinken bräckt och livets böljor förrunna. Fisken blir då liggande på det torra, *han* sprattlar till en gång, *han* dör och färgen är borta” (67 f., min kursiv).
- Johan Tranér som var medlem i nya skolan och bekant med Hammarsköld och Livijn vann 1805 pris av Svenska Akademien för en tolkning av sagan om Halcyone och Ceyx, en bedrift som Mortensen utan att ange något skäl påstår att Livijn och Hammarsköld räknade sig till förtjänst, se Mortensen 1913, s. 105.
- 37 Clas Livijn, *Spader Dame* 1997, s. 140. I sin recension av 1953 års *Spader Dame*-utgåva ”Två seklers handslag”, i *BLM* nr 1 1954 s. 132 f., pekar Gunnar Ekelöf på likheter mellan romanen och verk av Breton och Eluard och Gösta Oswalds romaner. Kjell Espmark framhåller i ”Den fragmentariske Clas Livijn”, i Clas Livijn, *Spader Dame* 1997, drag som modernismen och postmodernismen har gemensamma med romantiken och Livijns verk.
- 38 David Lodge, *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, New York Auckland: Arnold 1977, 1997, s. 139.
- 39 T. S. Eliot, ”Ulysses, Order, and Myth”, i *The Dial* November 1923, s. 428. Här citerad ur Mats Jansson, *Tradition och förnyelse – Den svenska introduktionen av T. S. Eliot*, Stockholm/Skåne 1991, s. 35.
- 40 Ingrid Elam, ”... i kärleken blott hjälte...” *Den romantiska versberättelsen i Sverige 1820–1850*, Göteborg 1985, s. 17.
- 41 Michail Bachtin, ”Epos och roman”, i *Det dialogiska ordet*, Gråbo 1990.

- 42 De två ordningarnas olika perspektiv torde sammanfalla rätt väl med vad Espmark kallar "den ironiska sammansattheten" som enligt honom "möjliggör en bitande kritik av statsskick och rättsväsende, adel och borgerskap, akademi och litteratur utan att den förbluffade lyssnarskaran ens begriper vad som sätts i fråga. Föredraget är riktat till en friare åhörarkrets.", ur "Den fragmentariske Clas Livijn" egen paginering i Clas Livijn, *Spader Dame* 1997.
- 43 Victor Svanberg, *Medelklassrealism*, Uppsala 1980, s. 87.
- 44 Michail Bachtin, "Kronotopen", i *Det dialogiska ordet*, Gråbo 1990, s. 67.
- 45 Ibid., s. 68.
- 46 Michail Bachtin, "Epos och roman", i *Det dialogiska ordet*, Gråbo 1990, s. 178.
- 47 Johan Olof Wallin, Dithyramb den 24 Januarii 1808. Den citerade frasen ingick endast i den omarbetade version som trycktes först i *Vitterhets-Försök* 1821. Här citerad ur *Svensk Litteratur* band 3, utgiven av Ingemar Algulin och Barbro Ståhle Sjönell, Stockholm 1994, s. 13.