



UMEÅ UNIVERSITET

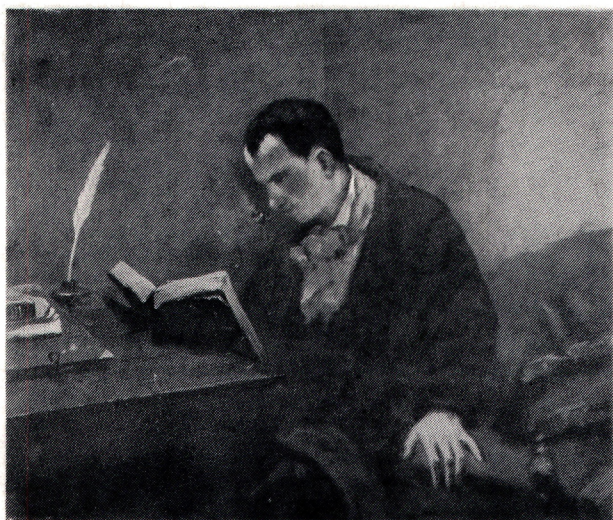
Tillgängliggjort av Umeå universitet enligt avtal med avtalslicensverkan som ingåtts med medlemmarna i den kollektiva förvaltningsorganisationen Bonus Copyright Access.

Får användas i enlighet med gällande lagstiftning.

Provided by Umeå University by extended collective licence in agreement with the members of Bonus Copyright Access.

May be used according to current legislation.

PROSADIKT OCH MODERNITET



LARS NYLANDER

SYMPOSION

Prosadikt och Modernitet

Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur
med särskild inriktning på Skandinavien 1880—1910

AKADEMISK AVHANDLING

som med vederbörligt tillstånd från Rektorsämbetet vid Umeå universitet
för avläggande av filosofie doktorsexamen kommer att offentligt försvaras
i Samhällsvetarhuset, hörsal B, fredagen den 14 december 1990, kl 10.15

av

Lars Nylander

Fil kand

Nylander, Lars: *Prosadikt och modernitet. Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur, med särskild inriktning på Skandinavien 1880 — 1910. / Prose Poem and Modernity. The Prose Poem as a borderline phenomenon within European literature, with special attention to Scandinavia, 1880-1910.*

Swedish text with summary in English.

Department of Comparative Literature, University of Umeå, Umeå 1990, 575 pages.
Doctoral dissertation

ISBN 91-7868-237-1

Printed in Sweden by Tryckeri AB Atheneum, 1990

ABSTRACT

In international research, the term prose poem generally describes a particular genre, created by Louis Bertrand and Charles Baudelaire. But the term, as well as the conceptual opposition between prose and poetry that it refers to, became central to the aesthetic debate already at the end of the 17th century.

This thesis, the subject of which is the European prose poem in connection with literary modernity, therefore starts with a description of the basic problem surrounding the concept and the practice of prose poetry. The basic argument is that prose, which appears as a discursive practice within the medium of writing, introduces a neutrality which makes it conceivable as Language as such rather than as one discursive practice among others. This causes a crisis of legitimacy for poetry, which continues to use verse forms taken from an oral tradition. Poetry becomes "versified prose", a subordinated categorization which literary modernity sets out to challenge. The primary project of literary modernity from the 17th century onwards has been to "save" poetry from the discursive hegemony of prose by developing a new, more autonomous poetic principle. Romanticism was a first effort at this, but it was modernism that, at least to some extent, finally accomplished it.

The first and second chapters of the thesis are devoted to 17th and 18th century prose poems. The succeeding three chapters describe and analyse the modern prose poem(s), and discuss the aesthetics of modernism. The chapters centre on the prose poems of Louis Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud and Stéphane Mallarmé.

Chapters six to eleven deal with the prose poem in Scandinavian literature between 1880 and 1910. They focus mainly on the Dane Johannes Jørgensen, the Norwegian Sigbjørn Obstfelder, and the Swede Vilhelm Ekelund. Prose poems by other poets, such as August Strindberg, Ola Hansson, Johannes V. Jensen, Hjalmar Söderberg, Gustaf Uddgren, and Ivar Conradson, are also analysed and discussed. The purpose of these studies is to show in what different ways the prose poem was used, and how important it was for the emergence of modernism.

Keywords: prose, aesthetic prose, prose poem, modernity, romanticism, modernism, Charles Baudelaire, Johannes Jørgensen, Sigbjørn Obstfelder, Vilhelm Ekelund.

ADRESS TILL FÖRLAGET:

Symposion Bokförlag

Rönneholm 6

240 36 Stehag

LARS NYLANDER

PROSADIKT OCH MODERNITET

Prosadikt som gränsföreteelse
i europeisk litteratur,
med särskild inriktning på
Skandinavien 1880-1910

SYMPHOSION BOKFÖRLAG
STOCKHOLM/STEHAG 1996

SYMPOSION BIBLIOTEK

Skrifter från den aktuella kulturella och vetenskapliga debatten.

Nylander, Lars

Prosadikt och modernitet.

Prosadikt som gränsföreteelse i europeisk litteratur,
med särskild inriktning på Skandinavien 1880-1910.

Stockholm/Ste-hag: Symposion Bokförlag & Tryckeri AB
1990

ISBN: 91-7868-237-1

©Symposion samt författaren 1990

Alla rättigheter förbehållna.

All kopiering, även för undervisningsbruk, är förbjuden
utan förlagets skriftliga medgivande.

Bindning: Sydbok (046/25 00 75)

Grafisk produktion: Tryckeri AB Atheneum (0413-344 11)

ISBN: 91-7868-237-1

Innehåll

FÖRSTA BOKEN: PROSADIKT OCH DEN MODERNA ESTETIKENS FRAMVÄXT

1. *Poesi i prosans värld*

Prosadikten som genre. Inledande teoretisk-metodisk kommentar 17 ; Prosa, poesi; prosadikt 19 ; Prosans uppkomst: alfabet och flerspråkighet 27 ; Prosans framträngande 30 ; Prosans diskursiva neutralitet 35 ; Modernitetens paradigm 42 ; Skrift och litterär modernitet 48 ; Poesi i prosans värld 52 ; Det sublimala 55 ; Poesins begynnande re-formation via den poetiska prosan 58 ; Expressivitet som mimetisk princip 61 ; Det romantiska jagets uppkomst 64 ; Organismidealet 70 ; Originalitetskonflikten 74 ; Den poetiska prosans tvetydighet 78 .

2. *Prosadikt från klassicism till romantik*

1700-talets prosadikt 83 ; Eposet 83 ; Odet 87 ; Hymnen 88 ; Idyllen 90 ; Primitivismens exotiska prosa 95 ; Den engelska romantikens prosadikt 96 ; Novalis: prosadikt och magisk idealism 100 ; Prosa — och prosans vers 104 ; Man — och mans kvinna 109 ; Prosadikt i den svenska förromantikens 112 ; Thorild och poesins scen 115 ; I Thorilds kölvatten 122 ; Almqvists senromantiska natt 125 ;

3. *Prosadikt mellan romantik och modernism*

Bertrands *Gaspard*: exotism och gyckel 134 ; Den moderna prosadikten som genre 147 ; Poesi och offentlighet 151 ; Baudelaire och modernismens *je est un autre* 155 .

4. *Baudelaires spleen de Paris*

Storstadens prosaism 163 ; Inbjudan till resa: från lyrik till prosadikt 164 ; *Les Spleen de Paris* som poetisk rapsodi 167 ; Stil och motiv 170 ; *Spleen* och ideal 171 ; Jagets diskursiva bestämning 175 ; Symbolens nedmontering 177 ; Det poetiska jaget och massan 182 ; Den frånvarande läsaren 188 .

5. *Den franska symbolismens prosadikt*

Poesins andra legitimitetskris 193 ; Poesins semiotiska poeticitet 195 ; Lautréamont, Rimbaud och prosadikten som diabolisk antidiskurs 197 ; Rimbaud: från helvete till *Illuminations* 201 ; Gycklaren och barnet 206 ; Den dubbla referensen 210 ; Språkspelet 212 ; Mallarmé och poesi som negativ metafysik 215 ; Symbolismen: från prosadikt till fri vers 226 ; Symbolismen som romanticism och dekadens 229 ; Poesins andra reformation 231 .

ANDRA BOKEN:

PROSADIKT OCH DET MODERNA GENOMBROTTET I SKANDINAVISK LITTERATUR 1880-1920.

6. *Det moderna genombrottets prosadikt*

Impressionism och modernitet 237 ; Skiss, prosadikt, fri vers 241 ; Turgenjevs *Senilia* 241 ; Strindbergs "Solrök": flykten till ensamhet 246 ; Ola Hansson vid prosadiktens fönster 250 ; Prosadikt och fri vers i 80-talets litterära offentlighet 261 .

7. *Johannes Jørgensen och poesins exil*

Prosadikt och tidig symbolism 268 ; Johannes Jørgensen: utanförskap och modernitet 274 ; Liv och dikt 276 ; Den tematiska helheten 278 ; Flykt och revolt 281 ; Staden och sexualiteten 284 ; Poetiseringen av det prosaiska 287 ; Begärets poetiska *stemninger* 291 ; Det demoniska 300 ; Den prosaiska världens återkomst 302 .

8. *Sigbjørn Obstfelder: Prosadikten mellan musik och ord*

Vilhelm Krag: fri vers och prosadikt 306 ; Bilden av Obstfelder: Dikt som person 308 ; Obstfelders *mysik*: det rytmiska universet 311 ; Poesins *mysik* bortom vers och prosa 320 ; Tematiseringen av *mysiken* 328 ; Ordets stabilisering i prosan 332 ; Prosadikternas formspråk 333 ; Jaget och subjektiviteten 338 ; Den Andres blick 347 ; Bortom genrens avgränsning 350 .

9. *Sekelskiftets prosadikt*

Den approximativt episka prosadikten 352 ; Söderbergs historiet som förtätd novell 353 ; Prosadikten som myt: J.V. Jensen 355 ; Gustaf Uddgren 361 ; Romanticism och modernism 366 ; *Acherontia* 368 ; Prosadikt som gravskrift över en förlorad poesi 369 ; Stadens prosaiska demoni 371 ; Ivar Conradson: poesi som bön 376 ; Det personligt andliga 377 ; Conradsons retoriska anti-retorik 379 ; Från poesi till bön 386 .

10. *Vilhelm Ekelund: Jaget och det retoriskt sublima*

Två gånger Ekelund 390 ; Det instabila jaget 391 ; Text, röst, intertext 395 ; Det estetiskt, retoriskt och naturmässigt sublima 401 ; Prosa och vers 406 ; Kampen om det poetiska jaget 413 ; Prosans stabiliserade subjekt 416 ; Prosan och staden 417 ; Ekelunds *spleen de Berlin* 421 ; Prosadiktens plats i Ekelunds författarskap 426 .

11. *Prosadikt, modernitet, modernism*

Prosadikt och fri vers i den offentliga debatten 429 ; De fria formerna som expressiv formlöshet 431 ; Poesi som skriftkonst 438 ; Modernismens obegriplighetsetetik 440 ; Summering av sekelskiftets debatt 442 ; Prosadikt, modernitet, modernism 444 ; Modernismen och reträtten från det semiotiska 452 .

SUMMARY 457

NOTER 464

REGISTER 565

Ligne droite et ligne arabesque,
intention et expression, roideur
de la volonté, sinuosité de verbe,
unité du but, variété des moyens,
amalgame tout-puissant et indivi-
sable du génie,
quel analyste aura le détestable
courage de vous diviser et de vous
séparer?

Charles Baudelaire, Le Thyrses

- hypocrite auteur,
mon semblable, mon frère.

L'autre analyste

Att till sist börja skriva det förord som skall komma först i den studie det både skall inleda och föregå, är en situation som på ett kännbart sätt aktualiserar modernitetens konflikt mellan konvention och autenticitet, och som obönhörligt tvingar fram ett begär efter en Början. Var, när, började det som fört mig fram till detta förord?

Det är naturligtvis en omöjlig fråga. Min personliga bakgrund och livserfarenhet har präglat detta arbete i lika hög grad som mina akademiska studier. Min uppväxt i en på många sätt unik kulturmiljö i 1950-talets Malmberget; mina föräldrar Clary och Torsten, vilka under ytan av ett konventionellt medelklassliv närde äventyrliga bohemdrömmar vilka de också hade mod att förverkliga; min bokälskande farmor Helga, som såg till att läsning blev en naturlig del av livet - dessa, och många andra närstående, har var och en på sitt sätt utgjort en början.

En annan, för avhandlingen förmodligen mer kännbar början, utgjorde min tonårstid i 60-talets Kalmar. Det politiska engagemang som oftast får karakterisera denna period utgjorde endast en aspekt av en vidare ungdomskultur, som för mig och mina vänner - särskilt Kåre Holgersson - inkluderade musik, litteratur, konst och filosofi. Jag är knappast ensam i min generation om att ha fått mitt intresse för poesi och kultur väckt av pop- och beatpoeter som Bob Dylan, Leonard Cohen och Allen Ginsberg, snarare än ur traditionen av kanoniserade författarskap.

Ur detta vaknade min nyfikenhet på universitetsstudier. Det som sedan fick mig att fortsätta att läsa på forskarnivå var i hög grad den vänskap, den intellektuella och personliga gemenskap jag fann med Elisabeth Hästbacka och Anders Öhman. De har fortsatt att vara mina

bästa vänner och kritiker, mot vilka jag alltid kunnat testa idéer och uppslag.

Men det var många som bidrog till att göra seminarier och övrig verksamhet vid Umeå universitets litteraturvetenskapliga institution till en engagerande och stimulerande miljö, med en personlig atmosfär som kanske endast kan uppstå vid en liten institution då den fungerar väl. I ett tidigt skede fanns där Birgitta Holm som, med sin nyfikenhet på allt och sin förmåga att ständigt utmana och vidareutveckla gamla sanningar, fungerade som min och många andras förebild. Där fanns Sverker R. Ek, som sedermera blev min handledare och som sådan under många år kommit att stötta mig med kritik och uppmuntran, och hjälpt mig att strukturera mitt stundtals något gränslösa projekt. Där fanns Gunilla Domellöf, Dag Nordmark, Kerstin Laitinen, Ingeborg Nordin-Hennel och många fler, inte minst bland institutionens doktorander, som engagerat läst, kritiserat och diskuterat framlagda uppsatser och kapitel. Och där fanns i slutfasen Kristina Heldner och Ann-Louise Edlund, som hjälpte mig med besvärliga översättningsproblem respektive granskade min summary. Stort samlat tack till alla ni som bidragit till att göra detta arbete möjligt och dessa år så givande!

Tack också för det stipendium jag tilldelades ur Ingrid och Sverker Eks fond.

Vill man höja blicken från det personliga sammanhanget skulle mycket kunna sägas om parallellerna mellan det 1890-tal som studien primärt behandlar och det 1980-tal under vilket den tillkommit. Båda dessa perioder har präglats av en reaktion mot en tidigare periods modernitet och framstegsoptimism. Men i båda fallen har det handlat om en reaktion som inte endast utgjort ett konservativt återtagande och olika grader av desillusionerad uppgivenhet, utan även en problematisering, fördjupning och vidareutveckling av modernitetens paradigm. Jag överlämnar alla vidare reflektioner av denna art till läsaren, med följande ord på vägen:

Om min hållning till modernitetens paradigm ibland kan te sig något ambivalent, så beror det inte på att den är ogenomtänkt. Jag har svårt att se hur man idag seriöst skulle kunna förhålla sig på något annat sätt gentemot detta så paradoxala paradigm. Om beskrivningar av vår tid som en postmodern era ofta, inte minst i konstnärliga sammanhang, kan te sig något förvirrande, så har de på en övergripande social nivå en

mycket entydig innebörd. Vi lever i en tid och en kultur som på ett unikt sätt genomsyras av modernitetens paradigm, från de mest övergripande politisk-ekonomiska sammanhangen till livets minsta vardagsproblem. Kanske är det i sista hand just därför att moderniteten idag blivit så vanlig att den förlorat sin aura av utvaldhet, geni och avant-gardism, som intellektuella allt oftare tenderar att beskriva den som något passerat, ibland t.o.m. något "passé" . . .

- som om strävan efter och tron på möjligheten av en ny Början skulle kunna avgränsas som ett slags förord . . .

Umeå, oktober 1990

Första boken

Prosadikt och den moderna estetikens framväxt

1. Poesi i prosans värld

Prosadikten som genre. Inledande teoretisk-metodisk kommentar.

En längre forskningsprocess utvecklar alltid en inneboende dynamik som inte går att förutse från början. Då jag påbörjade mina studier av prosadikten var det i syfte att göra en genrestudie över denna prosa-poetiska form inom Det moderna genombrottets epok i skandinavisk litteratur. Projektet anslöt sig till redan befintliga studier över prosadikten inom andra språkområden; Franz Rauhuts, Suzanne Bernards och Fritz Nies' studier över den franska prosadikten, Ulrich Fülleborns över den tyska och John Simons samlade studie över europeisk prosadikt.¹ I likhet med dessa ämnade jag inledningsvis nämna något om framväxten av en poetisk prosa under 1700-talet. Därefter skulle jag ha proklamerat Louis Bertrand, Charles Baudelaire och Arthur Rimbaud som de författare vilka ur denna diffusa, poetiska prosa destillerar fram prosadikten som specifik genre. Denna genre skulle då definieras som en kort prosatext med stark formell "gestaltkaraktär" och som, trots sitt bruk av episka, dramatiska, essäistiska och andra icke-lyriska element, i grunden utgör en historiskt ny, *lyrisk* genre.

Efter hand började emellertid detta tillvägagångssätt te sig något tveksamt. Det litterära genrebegreppets inneboende problematik blev alltför iögonfallande då det var fråga om en "genre" vars själva namn anger att den utgör en gränsföreteelse, ett möte av motsatser.² Denna aspekt har visserligen alltid betonats i studier över prosadikten. Den första större genrestudien, Franz Rauhuts *Das Französische Prosagedicht* från 1929, inleds t.ex. med kommentaren: "Det är en tvistefråga huruvida litterära genrer alls existerar", varefter författaren betonar vikten av att hålla isär genrebegreppets teoretiska och historiska aspekt.³ I praktiken visar sig detta emellertid mycket svårt att genomföra. Man kan omöjligen göra en studie över ett objekt utan att definiera och

avgränsa det teoretiskt. Diskussioner om genreproblematiken i studier över prosadikter har därför alltid tenderat att utmynna i någon form av normativ genrebestämning. Och hur vaga eller paradoxala sådana definitioner än må vara (se genomgången av genredimensioner i kap 3), så medför de alltid att forskaren förbigår de prosadikter som faller utanför den uppställda ramen. Historiskt kan termen prosadikt ha använts också för dessa, och de kan ha varit minst lika viktiga för att popularisera prosadikten som litterär form som de som faller in i den enskilde forskarens retrospektiva genredimension.

Merparten av studier över prosadikten har därför karaktär av "historiska" studier över en genre som forskaren själv tillskapat. Även om historiska studier aldrig helt kan undgå ett sådant normativt moment framstod det alltmer som ett besvärande problem med tanke på att det som behandlas är en litterär form som författare lockats till just för dess *avsaknad* av genrebestämning. (Och vad kan vara mer lockande för en författare med originalitet som ledstjärna än att skapa sin egen genre? — ett projekt som knappast blir mindre åtråvt av att idén om en "egen" genre är helt oförenlig med genrebegreppets traditionella innebörd.)

I internationell litteratur över prosadikten fanns emellertid några studier som avvek från detta normativa tillvägagångssätt. I första hand avser jag då Vista Claytons tidiga verk *The Prose Poem in French literature of the 18th Century*. Till skillnad från senare historiker använder sig Clayton av termen prosadikt i den vidare innebörd den hade under 1700-talet, då den betecknade alla former av estetiskt "högvärdig" litteratur som var skriven på prosa. Claytons studie påvisar att den estetiska problematik som omger moderna former av prosadikt var exakt densamma som den som omgav 1700-talets prosadikter. Också Wilhelm Füger ger i *Das Englische Prosagedicht* stort utrymme åt 1700-talets prosadiktning, samtidigt som han vidgar begreppet genom att definiera det på *tre* istället för ett sätt (se nedan s 00).⁴

Dessa studier övertygade mig efter hand om att jag måste utvidga min undersökning, dels genom att ägna visst utrymme åt äldre former av prosadikter, dels genom att försöka reda ut själva begreppets historia och dess betydelse för den moderna litteraturens och estetikens framväxt. Jag kom därvid också att ägna något större utrymme åt 1800-talets franska prosadikt än jag från början avsett.

Termen prosadikt skall därför i denna studie inte primärt uppfattas som ett genrebegrepp, utan som ett *estetiskt gränsfenomen* mellan dikt/poesi och prosa, vilket som sådant undandrar sig varje mer specifik definition. Men eftersom det inte är möjligt att göra en historisk studie över något sådant, har jag i praktiken kommit att koncentrera mig på den *approximativt* lyriska prosadikten. Denna svarar bäst mot den innebörd termen prosadikt haft sedan slutet av 1800-talet, då poesi blivit synonymt med lyrisk kortdikt, och det är också denna prosadikt som haft störst betydelse för den modernistiska poesins framväxt.

Avhandlingen har på detta sätt kommit att bli ett mellanting mellan en och två studier, därav den dubbla indelningen i å ena sidan två "böcker", å andra sidan en löpande kapitelnumrering. Slutresultatet blev således *inte riktigt en* genrestudie över något som inte riktigt är *en genre*. Om tanken på en genrestudie över något som inte riktigt är en genre kan synas som en något underlig utgångspunkt/slutpunkt, så låt mig föregripa ett av mina resonemang om prosadikten med att säga, att på samma tvetydiga sätt kan man beskriva merparten av litteraturhistoriska studier över *romanen*. Också romanen visar sig vid närmare betraktande vara mycket svår att definiera och avgränsa som litterär genre, något som inte hindrat historiker att diskutera den som en sådan.

I sista hand hoppas jag att mitt tillvägagångssätt, trots eller just genom sitt vagt avgränsade objekt, skall framstå som det mest rimliga sättet att behandla en litterär form som ständigt framstått som ett underligt varken—och.

Prosa, poesi; prosadikt

Kring sekelskiftet 1700 börjar termen *prosadikt*, alternativt *prosapoem** (*poème en prose; Prosagedicht; prose poem*) dyka upp regelbundet i den

* Inom svensk vitterhet användes under 1700-talet såväl den från latinet övertagna termen *poem* som den germanska dikt. Den förra avsåg högre, mer omfattande idédikter, den senare var en närmast pejorativ beteckning för det uppdiktade i motsats till det sanna, verkliga. Först fram emot 1800, då romanen vinner erkännande, börjar termerna fungera som synonymer. Se Lennart Breitholtz, *Studier i frihetstidens litteratur*, Uppsala 1956. Termen "prosadikt" betydde således till en början endast fiktionsverk på

litterära debatten, tidigast och mest ihärdigt i Frankrike. Mer sporadiskt hade den använts tidigare som beteckning för renässansens folkspråkliga motsvarigheter till den latinska konstprosan⁶, men under slutet av 1600-talet börjar den förknippas med något radikalt nytt inom den konstnärliga litteraturen, en "invention nouvelle".⁷ I anslutning till Fénelons prosaepos *Télémaque* uppstår så en omfattande debatt om prosans och prosadiktens konstnärliga status.

I detta sammanhang markerar termen slutfasen av den historiska process varigenom *prosan* etableras som (skrift)språklig norm. Denna "prosaisering" blev under 1600-talet något av ett hot mot poesin som diskursiv praktik. Dikotomin prosa-poesi etablerades som (det skrivna) språkets viktigaste indelning, och termen prosadikt (liksom sammanställningen "poetisk prosa") blev därmed en vanlig beteckning för olika gränsfenomen.

Den klassiska poetiken utgjorde ett normativt genresystem, där de högre genrerna samtliga var på vers. Någon föreställning om en enhetlig, skönlitterär eller "estetisk" sfär hade man dock inte, och det var i denna mening ett öppet system. En renässanssteoretiker som Philip Sidney kunde t.ex. tala om åtta genrer — "heroisk, lyrisk, Tragisk, komisk, satirisk, jambisk, elegisk och pastoralpoesi" — som de "mest framstående".⁸ Underförstått fanns det fler, och nya kunde komma till.⁹ Poesins genrer utgjorde ingen sluten enhet och man använde sällan termen "poesin" i bestämd form.¹⁰ Men prosatexter som i likhet med romanen helt saknade anknytning till de kanoniserade genrerna kunde definitionsmässigt inte vara dikt/poem/poesi.

Under slutet av 1600-talet började allt oftare kanoniserade versgenrer att både översättas till och direkt nyskrivas på prosa (fr.a. epos, idyll och ode). Det var i första hand dessa gränsfall mellan konst och icke-konst som termen prosadikt kom att beteckna. Termen kunde även användas om romaner som uppfattades som kvalitativt högtstående. Gränsen mellan roman och prosaepos var också flytande; *Télémaque* beskrevs ömsom som en roman, ömsom som ett epos.

I takt med att romanen under 1700- och 1800-talet vann högre status

prosa. Den term som, i likhet med franskans *poème en prose*, uppfattades som en anomali och därför användes för att beteckna gränsföreteelser mellan hög och låg litteratur, var "prosapoem". Jag kommer emellertid för enhetlighetens skull att genomgående använda mig av "prosadikt i denna betydelse.

och konkurrerade ut eposet som viktigaste episka form, upphörde prosan att vara ett a priori icke-konstnärligt formspråk. Dikotomin poesi-prosa levde emellertid kvar. I takt med att man började acceptera prosan inom högre genrer följde hela poesibegreppet med versformen i dess förskjutning mot de *lyriska* genrerna. Poesi och lyrik blev alltmer synonyma begrepp, och "poesi" etablerades som den ena polen av en skönlitterär eller estetisk sfär, vars andra pol var (skönlitterär) prosa.

Detta nya begreppspar kom emellertid inte att ersätta utan istället överlagra den äldre distinktionen mellan poesi som konst och prosa som icke-konst. I det tyska språket fungerade länge *Poesie* och *Dichtung* som synonymer, medan *Poesie* i modern tid reducerats till en beteckning för (vers)lyrik. I det engelska språkområdet har *poetry* länge haft kvar båda dessa innebörder.

På detta sätt uppstod ett begreppsligt paradigm där vers och lyrik uppfattades som "mer" poetiska än konstnärlig prosa och epik, vilka i sin tur uppfattades som "mer" poetiska än icke-konstnärlig litteratur. Schematiskt skulle vi kunna illustrera denna dubblering av dikotomin poesi/prosa med följande schema (oppositionen myt-historia kommer nedan att diskuteras):

Konstnärlig			Icke konstnärlig
litteratur	vs.		litteratur
poesi	vs.		prosa
			
poesi (vers)	vs.		prosa (icke-vers)
(lyrik	vs.		epik)
			(myt
	vs.		historia)

Det uppenbara problemet med detta begreppsliga komplex, som än i dag styr användningen av de inbegripna begreppen, är att "prosa" både definieras i opposition till "poesi" och till "vers". En mer grundläggande svårighet är att "poesi" i termens vidare betydelse av konstnärlig litteratur definieras utifrån två olika principer: å ena sidan fikcionalitet, å andra sidan en "poetisk" språkprincip. (Den bästa definitionen av den senare, som jag nedan kommer att tala om som

formbundenhetens princip, är kanske Roman Jakobson beskrivning av den "poetiska språkfunktionen".) Det tycks mig inte möjligt att, som ibland antyds, homogenisera dessa så att den förra kan reduceras till en effekt av den senare.

Detta problem är nära förbundet med ett annat, som förvånansvärt sällan diskuteras i historiska undersökningar av den moderna estetikens framväxt, nämligen: Vad är prosa? Redan Friedrich Schlegel konstaterade: "Vad prosa egentligen är, har ännu ingen sagt", och antydde att den primärt måste förstås som ett historiskt, logiskt och ideologiskt fenomen: "Prosans grund är dialektisk, dvs. logisk och politisk — först därefter grammatisk".¹² För romantikerna var prosan en instrumentell diskursiv princip, förbunden med filosofin, vetenskapen och en borgerlig nyttomoral. Inom deras historiemytiska tänkande sågs poesin som en primitiv språkform, härrörande från mänsklighetens barndom av sinnlighet, känslsamhet och magiskt tänkande, vilken nu var på väg att överges till förmån för prosan och dess inkarnerade förnuft.

Att diskussioner om prosans förutsättningar och funktion efter romantiken blivit mindre vanliga, måste ses som ett utslag av prosans allt starkare hegemoni som skriftspråklig norm. Prosan har i så hög grad kommit att uppfattas som språkets "natur" att det blivit allt svårare att diskutera den som en specifik, diskursiv praktik.

En tendens inom vår tids, av prosan bestämda, språkförståelse är att skillnaden mellan prosa och poesi tenderar att behandlas som en i

* Relationen mellan det poetiska och det fiktiva diskuteras sällan i termer av en relation. I diskussioner av den förra principen antyds ibland att den även bestämmer om en text uppfattas som "sann" respektive "sannolik". Roman Jakobson menar att distinktionen mellan poesi och icke-poesi bestäms av om texten tilldelar den "poetiska funktionen en tvingande roll" eller inte. Man kan knappast uppfatta detta på annat sätt, än att fiktionsbestämningen skulle vara en effekt av en tillräckligt stark poetisk strukturering. Jakobson, "Lingvistik och poetik", i ds. *Poetik och lingvistik*, red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, Stockholm 1974, s. 151.

Jurij Lotmans definition av poesi i *Den poetiska texten*, Stockholm 1974, antyder på liknande sätt att fikcionaliteten skulle vara en effekt av den poetiska principen. Först då prosan får en estetisk prägel menar han att den kan närma sig talspråkets idiom "utan att behöva befara att läsaren förlorar känslan av att ha att göra med en återgivning av verkligheten och inte med verkligheten själv" (s. 43). Endast med hjälp av en estetisk bestämning kan vi med andra ord förstå att det handlar om fiktion och inte "verklighet". Jag menar dock att det inte är texten utan läsaren som bestämmer textens principiella relation till en historisk verklighet; det fiktiva är inte en språklig utan en metaspråklig kvalitet.

språket inneboende polaritet. Istället för att beskrivas som två självständiga diskursiva praktiker tenderar de att uppfattas som renodlingar av å ena sidan språkets "prosaiska" innehåll, före varje slag av konstnärlig eller retorisk bearbetning, utsmyckning eller tillägg, och å andra sidan språkets "poetiska" form (meter, rim, musikalitet, retoriska figurer etc.). Poesi reduceras därmed till ett slags "supplement", ett tillägg som inte tillför något essentiellt, enligt samma logik som retoriska figurer uppfattas som ett slags "kläder" för språkets nakna prosakropp.¹³

I en nyutkommen studie av Jeffrey Kittay och Wlad Godzich, *The Emergence of Prose*, ställs prosans framträngande och konstituerande som språkets natur som ett historiskt problem. Författarna försöker placera sig utanför prosans egen diskursiva logik för att kunna beskriva hur den historiskt etableras som "ett slags språklig nollpunkt för all vidare formförädling".¹⁴ Sådana försök — inklusive detta inledande kapitel — att beskriva prosan som teoretiskt objekt, kan naturligtvis i vår så prosaiserade värld endast göras tentativt.

De svårigheter ett sådant projekt möter framgår av forskningen kring den poetiska prosan och prosadikten. Trots att ämnet fokuserar själva avgränsningen mellan prosa och poesi/vers, innefattar sådana studier sällan någon reflektion över prosabegreppets och -praktikens historiska framväxt. Då t.ex. Jurij Lotman i *Den poetiska texten* försöker göra en strukturell bestämning av den poetiska prosan, utgår han helt enkelt från "prosa" som en historiskt och strukturellt ursprunglig kategori, såväl inom det talade som det skrivna språket. Hans bestämningar av vers och poetisk prosa görs sedan mot bakgrund av detta närmast mytiska prosabegrepp.¹⁵

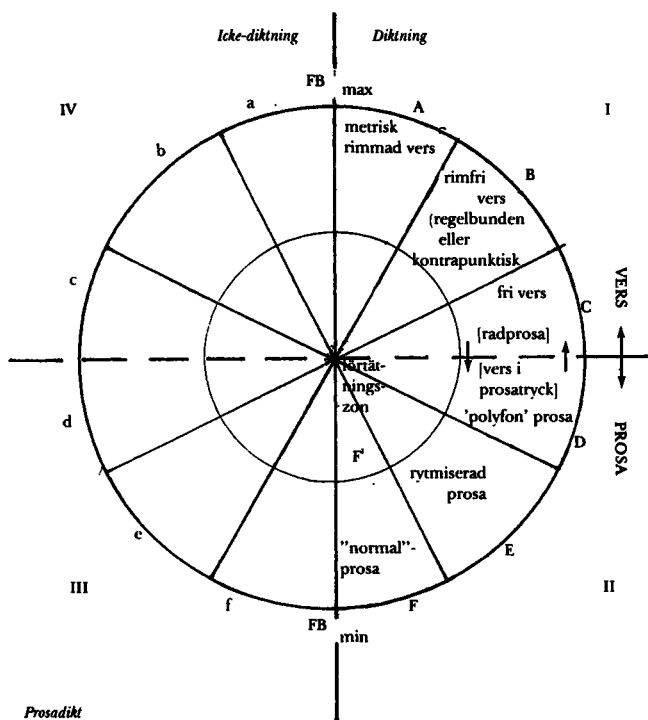
Ett annat exempel utgör Michel Riffaterres bestämning av poesi som "en avvikelse från [textens] prosaversion".¹⁶ Definitionen implicerar att varje text ursprungligen (om inte faktiskt så dock *logiskt*) måste tänkas existera i form av prosa. En poetisk text uppstår då antingen genom att "form" (t.ex. vers) adderas till denna grundläggande natur, eller att dess syntaktisk-grammatiska logik bryts upp genom "ungrammaticalities" (ung. "ogrammatiska konstruktioner"). I båda fallen gäller, att för att kunna "förstå" en poetisk text måste läsaren (och i än högre grad tolkaren) transformera den till dess "ursprungliga" prosaversion. Man måste alltså omvandla vad den *faktiskt säger* till vad den *vill-säga*, vilket

alltid förutsatts vara synonymt med dess "formlösa" innehåll, något som i praktiken tenderar att sammanfalla med en prosaparafras.¹⁷ Liknande bestämningar av poesi som en avvikelse från eller ett tillägg till ett prosainnehåll stöter man ständigt på i litteraturhistoriska och -teoretiska verk.

Ett något annorlunda tillvägagångssätt uppvisar Wilhelm Füger, som i *Das Englische Prosagedicht* (s. 40) försöker särskilja formspråk (vers, prosa) från diskursiv funktion (diktning, icke-diktning). Han tecknar då följande grafiska bild:

GRAFISK FÄLTFRAMSTÄLLNING

Från Wilhelm Füger, *Das Englische Prosagedicht*



Prosadikt

- 1) i egentlig mening (Baudelaire-typ): Innersektor F'
- 2) i vidaste (även överförd) mening: kvadrant II förutom F'
- 3) i mest användbar mening: innersektorena av kvadrant II

Inom schemats vänstra sida, som upptar icke-konstnärlig litteratur, blir Fügers identifikation av vers och form något problematisk. (Var skall man t.ex. placera in moderna former av starkt kodifierade vetenskapliga systemspråk? De är knappast "formbundna" på samma sätt som en verstext, med de är klart avgränsade från och mer formaliserade än normalprosa.) Men om vi begränsar oss till schemats högersida, och om vi därutöver uppfattar det som en *terminologisk* snarare än deskriptiv karta, så finns inte mycket att tillägga. Fügers inplacering av "prosadikt" i tre skilda fält är också ett utmärkt sätt att visa på begreppets moderna innebörder.

Fügers tal om att versifierade texter är mer formbundna (FB) än prosatexter behöver emellertid preciseras. Påståendet kan knappast betyda att prosan är mindre "form" (och därför mer "innehåll"), inte heller att den är mindre "bunden" (och därför mer "fri") än versen. Det kan endast betyda att den är mindre bunden på en formnivå *därför* att den är *mer* bunden till någon eller några andra principer.

Den första princip som då anmäler sig är grammatikens regelsystem. Fokuserar man denna blir det mest "bundna" språkbruket det som skapar starkast semantiska entydighet. En sådan logik impliceras i klassicismens tal om poesins *licentia poetica*, dess "frihet" att avvika från de grammatiska regler som normalt gällde för (det skrivna) språket. Och Herder kunde utifrån detta perspektiv vända på de konventionella innebörderna av "bundet" och "obundet" språkbruk, och tala om prosans "fasta, reglerade tal" i motsats till poesins friare "musikaliskt, rytmiskt, 'tonande' språk".¹⁸ Sådana beskrivningar, där man tar fasta på språkanvändningens relativa trohet mot en av grammatikens reglerad normalprosa, klargör emellertid att medan den grammatiska principen alltid måste vara närvarande också i versifierade texter, gäller inte detsamma för formbundenhetens princip. De båda koderna eller principerna är inte likvärdiga, och den grammatiska koden tycks inte ensamt kunna definiera prosan som diskursiv praktik.

Frågan blir då av vad denna asymmetri mellan prosa och vers beror, en asymmetri som redan avspeglar sig i det faktum att "prosa" både fungerar som opposition till "vers" och till "poesi"? Svaret får vi om vi betänker vilken betydelse formbundenhetens princip har, eller snarare hade: dess mnemotekniska funktion. Vers var ursprungligen ett, eller snarare ett flertal olika tekniker att strukturera texter — och med en

”text” avser jag en språkligt fixerad helhet som är ämnad att bevaras oförändrad — så att de lättare kunde memoreras. Med andra ord: den formspråkliga koden (meter, rim, parallellism, topoi och andra retoriska figurer) uppstår och får sin funktion i ett *oralt* kommunikations-sammanhang, där texter endast kan bevaras genom muntlig trade-ring.

På denna funktionsnivå är inte ”prosa” jämförbar med ”vers”. Motsvarigheten till vers, eller rättare sagt till formbundenhetens princip, är istället *skriften*. Skriften är ett medium som i sig innefattar en mnemoteknisk aspekt, varför denna inte behöver tillgodoses genom diskursiva tekniker. Då formbundna texter, i övergången från orala till skriftmässiga kulturer, börjar skrivas ned, förlorar därför de mnemotekniska strukturelementen sin tidigare funktion. De frigörs som ett slags språkligt överskott, vilket istället får eller kan tas i bruk för *estetiska* effekter.¹⁹

Den slutsats detta leder till är att prosa *inte* kan förstås som nedskrivet talspråk. Prosa är en diskursiv praktik, ett sätt att strukturera språket som uppstår och utvecklas i anslutning till skriften, och som därför måste definieras som *bunden* till detta medium. Men eftersom skriften inbegriper en mnemoteknisk funktion, kommer prosan att uppvisa samma frånvaro av formbundenhetens diskursiva tekniker som det talade språket.^{*} Skillnaden mellan skriftens prosa och vers kommer därför att uppfattas som en direkt parallell till skillnaden inom talat språk mellan normalspråk och formbundna texter. Den analogi mellan prosa och talspråk som härmed uppstår förblir emellertid haltande, då det talade språket saknar mnemotekniska aspekter: det existerar i talandets *här-och-nu* och utgör i denna mening ingen ”text”.^{**}

* Detta gör det också möjligt för skriften att använda sig av påtagligt talspråkliga idiom. Dramat, vars text realiserar sig som talhandling, utgör ett gränsfall mellan prosa och talspråk. Men så fort vi har att göra med skrivet och läst ”talspråk” — t ex i de prosadikter som använder sig av dialog — befinner vi oss inom skriftens och prosans domän.

** Detta påstående kräver en viss modifikation. Ett språk bygger naturligtvis på en rad konventioner eller ”koder” som etableras och förändras genom den språkliga praktiken. I grunden är varje språk, såväl det talade som det skrivna, ”bundet” av sin egen konventionalism. Ändå finns en avgörande skillnad mellan denna generella bundenhet till språkets kommunikativa koder och funktion, och formbundenhetens mnemotekniska princip, där ordet tenderar att förtingligas på bekostnad av dess betydelseuttryckande funktion. Därutöver kommer, som bl a Walter Ong påpekat, den alfabetiska

I och med att formstrukturer frigörs från sin mnemotekniska funktion och tas i bruk för estetiska effekter, uppstår också det "formproblem" som, fr.a. med boktryckarkonsten och uppkomsten av en mer utpräglad skriftkultur, placerar sig i centrum av den estetiska debatten. Särskilt påtaglig har naturligtvis denna problematik blivit ifråga om den poetiska prosan.

Det kan finnas anledning att något mer utförligt diskutera prosans historiska uppkomst och egenart, innan vi går in på sambanden mellan modernitet och prosa. Först mot bakgrund av detta blir det möjligt att förstå de djupare orsakerna till och problemen med den prosaisering av det estetiska språket som under 1700-talet genomförs med hjälp av prosadikter av olika slag. Förhoppningsvis kan en sådan översikt ge oss en viss distans till prosans idag så överväldigande hegemoni. Samtidigt kan det kanske ge en fördjupad förståelse av framväxten av den moderna, spekulativa estetik som etableras under romantiken, och som än idag utgör grundvalen för vår beskrivning av den estetiska litteraturen. Som var och en förstår har vi här att göra med en lång, mycket omfattande och komplicerad utveckling, där det ofta är svårt att urskilja vad som är orsak och vad som är verkan. Låt oss förlika oss med problemets dimensioner och kalla det som följer en essä över prosans framväxt.

Prosans uppkomst: alfabet och flerspråkighet

Det alfabetiska skriftsystemet utgör otvivelaktigt en nödvändig förutsättning för vår västerländska kultur. I relation till andra former av skriftsystem, t.ex. ideografiska där grafement direkt hänvisar till ett begrepp, inför alfabetet en extra teckennivå. Istället för att beteckna begreppen direkt betecknar grafemsekvensen de kodifierade språkljud, fonemsekvenser, som först i sin tur betecknar begreppen. Mellan skrift och betydelse införs med andra ord talet som en medierande teckennivå, vilken samtidigt är frånvarande från skriftens eget medium.

skriften och själva skriftmediets visuella fixering av ordet att skapa ett nytt slags förtingligande. "The alphabet implies that [...] a word is a thing, not an event, that it is present all at once, and that it can be cut up into little pieces", skriver Ong i *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London 1982, s. 91.

Det grekiska alfabet som uppstod på 700-talet f.Kr förfinade denna teknik genom att också införa tecken för vokaler. Det blev härigenom möjligt att använda ett och samma skriftsystem för att nedteckna olika språk, t.o.m. språk som nedtecknaren inte själv förstod. Av denna anledning har den alfabetiska skriftens uppkomst, speciellt den grekiska, ofta förknippats med handelsekonomins flerspråkiga kultur. Rousseau skrev t.ex:

Detta sätt att skriva, som är vårt, måste ha skapats av handelsmän som, genom sina ständiga resor mellan olika länder där de var tvingade att tala olika språk, fick ingivelsen att uppfinna ideogram som kunde vara gemensamma för dem alla.²²

I sin kommentar till Rousseau framhäver Jacques Derrida den analogi mellan alfabetisk skrift och penningekonomi som ofta antyds i sådana beskrivningar:

Den kritiska beskrivningen av kapital är en direkt avspegling av beskrivningen av skrift. I båda fallen ersätts tinget av ett anonymt supplement[...] på samma sätt som pengar ger det "gemensamma värdet" för ojämförbara objekt i syfte att etablera dem som varor, transkriberar alfabetisk skrift heterogena signifiés: de levande språken, i ett system av arbiträra och gemensamma signifikanter.²³

Också den berättande prosan och romanen har beskrivits som uttryck för denna flerspråkiga handelskultur. I Grekland var hexametern den äldsta formen för berättande diskurs. I ett tidigt skede användes prosan främst för juridiska och andra dokument. Först framemot 500-talet f. Kr., med den grekiska handelsekonomins allt närmare kontakter med arabiska och andra kulturer, uppstod en berättande skriftprosa. Den kom först att användas för olika typer av geografiska och etnografiska studier, men i växande grad också för en historisk-episk framställning som sedemera kom att förkroppsligas med Herodotos.

T. A. Sinclair är en bland flera historiker som beskrivit den episka prosans uppkomst som ett resultat av de växande marknadskulturen, och som en revolt mot epikens äldre, mer elaborerade och stilerade berättarformer.²⁴ En liknande beskrivning ger Bachtin av romanens uppkomst, vilken han förbinder med hellenismens kulturella heterogenitet. Det var en kultur som var utspridd över hela östra Medelhavet, med "centra, städer och bosättningar där många kulturer och språk

blandades och sammanflätades i distinkta mönster”.²⁵ Detta menar Bachtin kommer till uttryck redan på en tematisk nivå i den grekiska äventyrsromanens ständiga skildringar av resor mellan olika länder. Viktigare för Bachtin är dock romanens dialogiska, dubbelstämmiga och travesterande karaktär, dvs. dess ironiskt lekfulla sätt att förhålla sig till olika berättartraditioner. Denna lekfullhet påvisar en distans till det egna språket och den egna kulturen, som Bachtin menar endast är möjlig att få i en mångkulturell och flerspråkig värld. ”Endast polyglossi [flerspråkighet] frigör medvetandet från det egna språkets tyranni och dess egen språkmyt”, skriver han.²⁶ Även om Bachtin aldrig mekaniskt förbinder romanen med prosan som diskursiv praktik, så betonar han att romanen är den enda av de större genrerna som är ”yngre än skriften och boken”, och som från början varit ”organiskt anpassningsbar till nya former av stum varseblivning, dvs, läsning”.²⁷ Det finns därför all anledning att betrakta romanen som prosans genre per se. Redan under antiken kan man också se hur prosan börjar bryta upp och ”romanisera” etablerade genrer, t.ex. Longus’ *Daphnis och Cloe*, som är en romanmässig version av den pastoral idyllen.²⁸

Dessa grundläggande aspekter av den västerländska kulturens uppkomst har ofta, i enlighet med forskningens disciplinära avgränsningar, kommit att studeras isolerade från varandra. Det finns sedan länge en omfattande forskning kring själva skriftsystemet och skriftmediets framväxt och betydelse, vars mer kända företrädare är E. A. Havelock, Walter Ong och Marshall McLuhan.²⁹ På ett mer egenartat sätt har Derrida givit sitt bidrag till förståelsen av det ”logocentriska” tänkande han menar utvecklas i anslutning till den alfabetiska skriften.

Hos ingen av dessa författare har jag dock kunnat finna några diskussioner om själva prosabegreppet och -praktiken. På samma sätt som inom lingvistisk forskning tenderar man att identifiera prosa med (skrift)språket som sådant. Samma tendens präglar litteraturhistorisk forskning, där visserligen skillnader mellan vers och prosa ofta diskuteras, men utan att man försöker precisera prosans egenart i dess förbindelse med skriften som medium.

Det är detta som Kittay-Godzich försöker göra i sin studie. Härmed banar de väg för en rad frågor om *relationerna* mellan de aspekter av skriftkulturen som forskningen oftast behandlat isolerade från varandra. Jag skall i det följande koncentrera mig på ett karakteristiskt drag,

som jag uppfattar som en av de mest centrala aspekterna av den moderna litteraturens och det moderna tänkandets framväxt. Jag avser då den *abstraktionsnivå* som skapas av skriftsystemet och skriftmediet (och, som Derrida antydde, samtidigt utvecklas inom den framväxande penningekonomin och dess abstraherade bytesvärde), och som avspeglar sig i det *neutrala textsubjekt* som Kittay-Godzich finner i tidiga former av episk prosa. Som jag förstår det, är denna neutralitet själva förutsättningen för prosans naturalisering som (skrift)språklig norm. Den frigörelse från genrebestämda formspråk som detta innebär, ger textens understödjande subjekt en mer obestämd, abstrakt karaktär. Detta skapar samtidigt utrymme för den *individualisering* av det understödjande subjektet som så starkt präglar modern litteratur, och som får sitt mest påtagliga uttryck i den litterära prosans *point of view*-teknik.

Prosans framträngande

Den grekiska prosan normaliserades successivt till en skriftspråklig praktik där satsen utgjorde högsta, idealt sett enda organiserande enhet. Då grammatiken under 200-talet f.Kr. etableras som en självständig disciplin introduceras också tydligare ord- och satsgränser, samt syntaktiska skiljetecken.³⁰

I *Poetiken* anlade Aristoteles ett estetiskt synsätt på litteratur, baserat på avgränsningen mellan *logos* (historia, naturvetenskap) och *mythos* (myt, fiktion, poesi). En aspekt av detta estetiska tänkande är kravet att särskilja en texts formspråkliga nivå från dess diskursiva funktion. Detta var något nytt för den grekiska kulturen, som hellre använde sig av genrespecifika begrepp vilka inte gjorde någon skillnad mellan "form" och "innehåll", till exempel ΕΠΟΣ (*épos*), ΧΟΡΟΣ (*chorós*, körsång), ΜΕΛΟΣ (*mélos*, vislyrik).³¹ För Aristoteles var det dock ΜΙΜΗΣΙΣ (*mímesis*), imitationen, som utgjorde poesins särart, inte dess bruk av versformer.

Denna formspråkliga distinktion stabiliseras sedan av de latinska termerna *prorsa* (= rätt fram gående) och *versus* (= vändning vid radslut; eg. dragdjurens och plogens vändning vid slutet av en fåra), vilka utvecklas till beteckningar för "obundet tal" respektive "bundet tal".³² Uppkomsten av det abstrakta, generaliserade versbegrepp som möjlig-

gjorde denna indelning, måste ses som en effekt av skriftspråkets allt starkare genomslagskraft. Först i jämförelse med skriftens prosa kan man börja uppfatta alla olika versformer som uttryck för en och samma princip - "vers". Den romerska metriken uppvisar därvid en än tydligare anpassning till skriftmediet. Medan den grekiska *metron* ännu avsåg en metrisk enhet i ett uteslutande rytmiskt-fonetiskt system, införde latinet en kvantitativ versprincip som var närmare knuten till skriftmediets grafiska prosodi.³³

Redan för antikens språkteoretiker utgjorde prosan ett filosofiskt problem som man helst undvek. Detta underlättades av att de formspråkliga begreppen förblev underordnade de funktionella, genremässiga. Genom hela medeltiden, som i förhållande till senantiken innebar en återgång till mer oralt fungerande kulturer, finner vi också inom den latinska traditionen en rad distinktioner mellan en sofistikerad eller "bunden" konstproua (*rhetoricus sermo; eloquentiae prosa* etc.) och en enkel, obunden sådan (*sermo simplex*).³⁴ Varken "prosa" eller "poesi" utgjorde några enhetliga begrepp, och "vers" tycks endast undantagsvis ha använts som samlingsterm för alla typer av versprinciper.

Retoriken förblev rättesnöre för förståelsen av språket. Den *pragmatiska* aspekten, textens muntligt framförda effekt på åhöraren, förblev i centrum för den språkliga beskrivningen. Då vältaligheten under Ciceros tid började förlora sin politiska betydelse fick visserligen retoriken en ökad estetisk prägel, varvid skönheten hos en text uppvärderades på bekostnad av dess målbestämda effektivitet.³⁵ Och med skriften *Peri hupsous* [*Den stora stilen*], som länge tillskrivits Longinus, får vi en fortsättning på Aristoteles estetiska synsätt.³⁶ Men varken Aristoteles eller Longinus fick någon egentlig betydelse före renässansen, och retorikens mer instrumentella, pragmatiska synsätt förblev dominerande.

Att retoriken länge behöll sin ställning som överordnad förståelsemodell för språket, berodde på att textförståelsen fungerade inom ramen för en *oral handskriftskultur*.³⁷ Skriften underordnades det muntliga framförandets kommunikationssammanhang varför den i praktiken fick "sin etik från framförandets här och nu och inte från det skrivna", som Kittay-Godzich skriver.³⁸

Men som Derrida visat kom den alfabetiska skriften genast att undergräva synen på skriften som ett enbart mnemotekniskt medium.

Förståelsen av språk, betydelse, sanning etc. börjar redan hos Platon att präglas av en generaliserad "skriftmässighet". Skriftens abstrakta karaktär och dess frånvaro av talande subjekt tycks resultera i, att det talande subjektets fysiska närvaro i talakten börjar uppfattas som garant för en i talet omedelbar närvaro av *betydelse*, som inte existerade hos skriften. Det som händer är med andra ord att den språkliga utsagans alltid tvetydiga karaktär av opersonligt system (jmf. strukturalismens paroll "det är inte vi som tänker genom språket utan språket som tänker genom oss") och personligt uttryck, av *den Andres* respektive *jagets* tal³⁹, spaltas upp så att skriften ses som bärare av det förra och talet av det senare.

En sådan förståelse, som Derrida kallar "fonocentrisk", kan naturligtvis aldrig fungera utan motsägelser. Den motsägelse som ständigt tenderat att dekonstruera fonocentrismen inifrån är dess medföljande konvention att, i samma ögonblick som man nedvärderar skriften som medium, använder man sig gärna av den som *metafor* för just den essens och närvaro man menar endast existerar hos talet. Då Platon i "Faidros" varnar för skriften som ett yligt, farligt substitut för det talade språket och dess "levande minne", motiverar han detta med att det talade språket på ett direkt sätt "*nedskrivs i lärjungens själ*" [min kurs.].⁴⁰ Samma logik präglar kristendomens dogm om den verbalinspiration som gör Bibeln till *Den heliga Skriften*. Paulus' formel: "Bokstaven dödar, anden ger liv", där andligheten förblir förknippad med det talade ordet, genomsyrar kristendomens tänkande. Samtidigt använde sig medeltida tänkare gärna av metaforen om "Naturens stora Bok", där Guds ande skrivit *direkt*.⁴¹ Rousseau var inte ensam om att tillåta sig att misstro Bibeln eftersom den "när allt kommer omkring är en bok", och istället hävda att Guds lag på ett mer direkt sätt existerade "i människans hjärta, där Hans hand värdigats att *skriva*" [min kurs.].⁴² Alltså: då skriften enbart uppfattas som nedskrivet tal, kommer obönhörligen talet att börja uppfattas som *ett slags skrift*, också eller särskilt då man som mest anstränger sig för att definiera talet som det *logiskt ursprungliga* och skriften som något sekundärt.

Logocentrismen utgör för Derrida fonocentrismens generella, "supplementära" princip, enligt vilken språket alltid tenderar att förankras i ett transcendentalt Ursprung som endast kan existera i form av en *frånvarande närvaro*. Förutom talet i dess relation till skriften kan det gälla

Guds relation till världen eller intentionens, känslans och idéns relation till uttrycket. Och inte minst gäller det innehållets relation till formen. Om Derrida främst fokuserat detta tänkande inom en filosofisk tradition, så tycks det historiskt snarast ha etablerat sig genom historicismen⁴³ och prosaiseringen av skriftspråket. Först då denna *prosa-historicism* och dess sanningsbegrepp börjar ersätta ett mytiskt tänkande, förbundet med oralt traderade texter, får logocentrismen ordentlig genomslagskraft.

I de nordeuropeiska kulturerna är det först under senmedeltiden som man börjar skriva ned sina texter, parallellt med att man utvecklar en egen prosa. Bland de mer kända exemplen på tidiga prosaberättelser i Frankrike märks *Lancelot-Graal* och *Tristan en prose* från början av 1200-talet. Kittay-Godzich visar i sin studie att denna tidiga prosa ofta åtföljdes av häftiga angrepp mot bruket av vers, inte endast i juridiska och andra typer av dokument utan även i historiska skrifter. 1202 begär t.ex. grevinnan av Saint Pol att få berättelsen om Karl den stores erövring av Spanien, som fanns omsjungen och nedskriven i ett flertal versifierade *chansons de gestes*, överförd till prosa. Motiveringen för detta var: "det är inget annat än lögner som de säger och sjunger, dessa sångare och jonglörer. Ingen rimmad berättelse är sann; allt de säger är lögn, ty de vet ingenting om det annat än genom hörsägen".⁴⁴ Och i det versifierade (!)⁴⁵ förordet till en prosakrönika från 1226 heter det: "det finns ingen rimmad (vers)historia där inte en lögn lagts till för att få ett rim".⁴⁶

Vi ser här exempel på hur prosan beledsagas av ett nytt och statiskt sanningsbegrepp, nära förknippat med *verifierbarhet* i relation till ett utomspråkligt objekt: en *händelse*. "Sanning", skriver Kittay-Godzich, "existerar inte längre i en rörlig tradition utan [. . .] i något som är identiskt med sig själv, en oföränderlighet, ett dokument".⁴⁷ Ytterst är denna textens funktion av dokument förankrad i den historiska händelsens *närvaro*, vilken historicismens logocentriska sanningsbegrepp knyts till.

Att det mytiska tänkandet existerade i en "rörlig tradition", innebär naturligtvis inte att det var mer *relativistiskt* än prosahistoricismen. Tvärtom. För en mytisk kultur ligger sanningen i själva trädningen av texten, och den rörlighet detta innebär förblir dold. Mytens grundläggande funktion, så som den t.ex. beskrivits av Claude Lévi-Strauss, är

just att förneka förekomsten av historiska förändringar, att få det nya att framstå som endast en ny version av det gamla och välkända. Sanning är något både diskursimmanent och oföränderligt, utan förankring i historisk rum-tid.

Då episka verk, som länge existerat i en muntligt traderad form, börjar skrivas ned, markerar detta att man börjat få syn på den muntliga tradingens "rörlighet" i relation till något statiskt, den historiskt unika *händelsen*, och att man inte längre litar på att den muntliga traditionen kommer att föreviga denna händelse precis så som den är/var. Härmed uppstår ett behov av att *dokumentera* den historiska period man befinner sig i.

Denna prosahistoricism konstituerar således sin sanning *utanför* den berättande diskursen, som ett objekt i en kausal rum-tid som förutsätts vara oberoende av de diskurser som berättar (om) det. Det är i denna mening som historicismen har ett mer statiskt sanningsbegrepp än det mytiska tänkandet.

Effekten av detta icke-diskursiva sanningsbegrepp blir emellertid att själva *diskursen* relativiseras, en relativism som ger upphov till historicismens — och empirismens — epistemologiska språkproblem. Diskursen omvandlas från sanningens diskurs till en bland ett otal möjliga diskurser *om* ett externt, "sant" eller "verkligt" objekt. Då man på detta sätt börjar skildra världen i enlighet med en kausal rum-tid, vilket kräver att läsaren på ett principiellt annorlunda sätt än ifråga om en mytisk diskurs kan hålla isär de beskrivna objekten från de ord som beskriver dem, uppstår samtidigt ett kunskapsteoretiskt problem om förhållandet mellan kunskapens *medium* och dess objekt. Detta gäller inte endast den historiska prosan i snäv betydelse. Bachtin har t.ex. skrivit om romanen, som han uppfattar som bärare av den process varigenom "litteraturen tillägnade sig den reella historiska tiden och rummet", att dess framväxt förutsätter och medverkar till att "kunskapsteorin [blir] den ledande filosofiska disciplinen".⁴⁸

I anslutning till detta nya, referentiella sanningsbegrepp och objekt frigör sig prosan alltmer från beroendet av muntlig framställning. I Frankrike är det namn som Le Bel och Froissart som på 1300-talet förespråkar denna prosahistoricism. Deras främsta angreppsmål är de rim, som utgjort den muntliga tradingens främsta stöd. Froissart skriver t.ex: "Många jonglörer och gatusångare har besjungit och

rimmat de brittiska krigen och genom sina sånger och uppdiktade rim korrumpertat den rätta och sanna historien".⁴⁹ Att angreppen var framgångsrika framgår av att 1300- och 1400-talen av franska historiker ofta beskrivs som "avrimmandets era".⁵⁰

Prosans diskursiva neutralitet

Hur såg då den nya prosapraktiken mer konkret ut? Antika manuskript var ännu under medeltiden i stor utsträckning skrivna i *scriptio continua*, utan interpunktion eller tydliga avstånd mellan ord och satser. Det var en skrift som krävde eller åtminstone tenderade mot långsam högläsning. Denna skriftpraktik normaliserades under slutet av medeltiden enligt de principer som börjat tillämpas under antiken. Man införde punkter och kommatering för att avskilja först ord, därefter större enheter. Om det från början var en periodisering som primärt fungerade retoriskt, så fick den med tiden alltmer en grammatisk och semantiskt stabiliserande funktion.

Det var inte enbart ordets relation till ett utomspråkligt objekt som tycktes bli mer entydig inom denna prosa. Också en berättelses narrativa struktur kan generellt sägas framstå klarare i prosa än i vers. I nedskrivnen form blir versens strukturprinciper grova och retarderande, vilket ger prosan fördelar när det gäller att gestalta temporala förlopp. Prosan möjliggör en tyst snabb läsning, som inte praktiserats tidigare.*

Från vårt nuunda perspektiv kan strävan efter en mer semantiskt bunden språkpraktik te sig som högst naturlig. Kittay-Godzich menar dock att den bl.a. måste förstås som uttryck för en social maktkamp som riktade sig mot "jonglören", dvs. professionella recitatörer av olika slag. Som vi såg förknippade Platon (liksom senare bl.a. Thomas af Aquino⁵²) talet med inte endast individens och betydelsens närvaro, utan också med talarens *makt* över åhöraren. Det är en aspekt som alltid stått i centrum för retorikens språkbeskrivning: talarens förmåga att *övertala*.

* Under antiken uppfattades tyst läsning som ett underligt beteende. I *Bekännelser* berättar t.ex. Aurelius Augustinus med förvåning om en man som ägnade sig åt detta: "hans ögon gled över sidorna och hans tanke arbetade medan röst och tunga vilade", och han försöker finna orsaker till beteendet (ville inte bli störd, behövde vila sin röst). *Bekännelser*. Stockholm 1957, s. 101.

Den muntliga kulturens skrifter skrevs för att uppläsas, varför de kan sägas ha haft karaktären av synopsis. Först då texten framfördes kunde dess semantiska och deiktiska möjligheter ges mer specifika betydelser. Framförandet hade alltså en stark prägel av *tolkning*, på samma sätt som en teaterföreställning alltid innebär en tolkning av dramatexten.

Det faktum att oral recitation av texter är underställd recitatörens fysiska närvaro och dramatiseringar omöjliggör någon mer generell kontroll av betydelsepotentialen hos de texter som ger en kultur dess symboliska identitet.⁵³ Strävan att fixera textens semantiska register och göra den mer entydig förutsatte en mer abstrakt och diskursivt *neutral* skriftpraktik. Man behövde ett språk som uteslutande var underställt allmänna, grammatiska lagar och som inte redan på sin formnivå kunde identifieras som en viss typ av genre eller diskurs. Denna strävan efter en mer allmän, neutral språkpraktik innebar enligt Kittay-Godzich att prosan kom att utveckla vad man kan kalla en *trans-diskursiv* eller *para-diskursiv* teknik. De skriver:

[Prosan] är inte identisk med någon av de diskurser eller betydelseskapande praktiker den innefattar [...] Bland alla de diskurser den mobiliserar intar den själv positionen av att endast hålla dem samman.⁵⁴

Vad författarna här pekar på är att prosan etableras som en *allmän* skriftpraktik, inte en specifik genre eller diskurs. Detta skiljer den markant från de olika versformer som redan i sin yttre struktur kan identifieras som en specifik genre. Prosan saknar sådana formspråkliga särdrag, vilket gör att gränserna mellan olika typer av prosadiskurser och prosagenrer aldrig blir lika påtaglig som mellan olika versgenrer. Prosan inför med andra ord en helt ny typ av genreproblematik, som ifråga om estetiska texter med tiden skulle visa sig oförenlig med en klassisk poetik.

Prosans diskursiva neutralitet ger den möjlighet att göra sig själv till synes *transparent*, att framhäva betydelse och referentiellt objekt på bekostnad av såväl det enskilda ordet som textsubjektet. Det senare tenderar härmed att osynliggöras som någon som "vare sig säger, tillägger eller skapar något" i relation till den verklighet eller argumentation texten presenterar.⁵⁵

Denna tendens är tydligt framträdande i de tidiga prosakrönikor som strävade efter att syntetisera alla tidigare existerande beskrivningar av en

viss händelse. Resultatet blev ett slags "administrerande" av diskurser med syftet att etablera en "högre" form av neutral diskurs genom vilken verkligheten framträdde *direkt*. Montaigne berömde t.ex. de "enkla" historikerna, speciellt Froissart, för att de "inte har något eget att lägga till och som flitigt och noggrant bara samlar allt som kommer till deras kännedom och troget registrerar allt utan att välja och vraka", och därmed "låter oss själva döma helt fritt om sanningen [. . .] Det är historiens material, naket, formlöst".⁵⁶

På svensk mark uppstod denna prosahistoricism med 1400-talsverket *Prosaiska krönikan*, som Carl Ivar Ståhle har beskrivit som "en torr och oinspirerad kompilation".⁵⁷ Den kom att utgöra startpunkt för vasa-tidens historiska krönikor, vilka av Sten Lindroth likaledes beskrivits som "torra och osjälvständiga sekreterarövningar utan litterärt värde".⁵⁸ Sådana negativa beskrivningar förbiser det faktum, att prosakrönikorna just *syftade* till att vara något annat än "litterära". Deras karaktär av kompilationer och Lindroths term "sekreterare" för deras understödjande subjekt, påvisar tydligt hur de strävade efter att neutralisera textsubjektet och upprätta en närmast stillös (icke-)diskurs. Det är en strävan som påvisar prosahistoricismens direkta koppling till de under senmedeltiden centraliserade europeiska staterna och deras behov av kontroll över de skilda folkgrupper som de kontrollerade. Prosahistoricismen blir den nationella statens administrativa, neutrala sanning om nationens förflutna, förmedlad i det nationella språkets endrätt.⁵⁹

Prosans diskursiva neutralitet blir emellertid också möjlig att använda i rakt motsatt syfte, dvs. för att *framhäva* ordet och diskursen just som "ord", "diskurs" eller "genre". Det är denna kvalitet inom den tidiga prosan som både Bachtin och Kittay-Godzich främst intresserar sig för. Bachtin skriver om den parodierande, travesterande litteratur som "frigjorde tingen från språkets makt" och frambringade romanen, att den var "riktad mot tingen — men även mot den andres ord, ett parodierat ord *om* tingen som härigenom *själv* blir en bild"; "tinget är alltid insnärjt i någon annans diskurs om det, det är alltid redan närvarande med förbehåll".⁶⁰ I skarp kontrast till prosahistoricismens absoluta (icke-) subjekt, kommer denna teknik att skapa en diskursiv och genremässig hybridform, vars understödjande subjekt får en påtagligt *instabil* karaktär. Detta kommer inte minst till uttryck i romanens självreflekterande, metaspråkliga tendens, där texten tenderar att

distansera sig från sig själv genom att beskriva sitt eget språk "som det uppfattas i någon annans språk".⁶¹

För Kittay-Godzich är denna dynamiska, självreflekterande princip i grunden en effekt av prosans skriftmässiga karaktär:

Skrift utgör en form av kommunikation i frånvaro (i adressatens frånvaro, där vi endast erbjuds spår av handlingar), och det är just denna kvalitet hos skriften som prosan utnyttjar. Nödvändigheten att etablera en stabil position är av mindre vikt för prosan än själva den *process*, det hantlag som *frånvaron* av identifierbart subjekt påtvingar läsaren. [. . .] Läsaren måste lära sig hantera positionalitet, det vill säga att tilldelas olika, mångsidiga och kortvariga positioner. [. . .] läsare av prosa rör sig från diskurs till diskurs för att gradvis kunna etablera en känsla av relativ positionalitet. Sådan är den läskunnighet prosan kräver.⁶²

Där traditionella genrer och diskurser etableras och struktureras utifrån en värdemässigt fixerad subjektsposition, ett *genresubjekt*, och prosa-historicismen utifrån ett lika stabilt och absolut men *neutralt* subjekt, etablerar den tidiga, episka prosan snarast ett obestämbart och *dynamiskt* subjekt. I en klassiskt, normativ genreestetik är, som Bachtin skriver, "Den mest näraliggande författarpositionen, den synvinkel som är nödvändig för att forma materialet [. . .] immanent i själva genrerne". Men "romangenren har ingen sådan immanent position", och detta utgör grunden för dess hybridartade, dialogiska och dubbelstämmiga princip.⁶³

Prosans diskursiva neutralitet används alltså inte här för att sammanföra heterogena diskurser och genrekonventioner i syfte att "syntetisera" dem till en ny, högre form av diskurs, utan för att aktivera *skillnaderna* mellan dem och göra dessa skillnader betydelsebärande.⁶⁴ Romanens prosa iscensätter en processuell rörelse mellan olika diskursiva positioner, vilka tillfälligtvis laddas med olika värdesystem, men där själva rörelsen etablerar en relativitet som omöjliggör någon position av "härskande subjekt eller härskande diskurs". Det under-

* "master subject or master discourse", Kittay-Godzich, a.a., s. 130. Läsaren kan naturligtvis, som ett slags försvar mot textens positionella mångfald, själv genomföra en läsning som upphöjer någon av dess positioner till övergripande värdesystem för texten i dess helhet. Men det handlar då om en tolkningsakt som genast får karaktären av personligt ställningstagande. Ett bra ex. på detta utgör det gräl mellan läsare som Samuel Richardsons 1700-talsroman *Clarissa* gav upphov till. vem av romanens kontrahenter, Clarissa eller Lovelace, var den moraliskt rättfärdige, vem var den cyniske

stödjande subjekt som härmed etableras kan endast beskrivas som *processuellt*, ett subjekt i ständig rörelse och tillblivelse. I direkt kontrast till prosahistoricismens administrativa neutralitet tenderar därför den berättande prosan mot en dialogisk, stundtals också värderelativistisk princip, vilket kommer till uttryck hos tidiga prosaister som Boccaccio, Chaucer, Cervantes och Rabelais.

För denna berättande prosa hade sådana diakritiska innovationer som citationstecken och parenteser — vilka båda togs i bruk först under 1400- och 1500-talet — en viktig betydelse. De gjorde det möjligt att skapa en inre stratifiering av texten i olika diskursiva nivåer. Den samtidiga närvaron av ett flertal perspektiv, ofta (men inte nödvändigtvis) knutna till gestaltade karaktärer, innebär att "vad som är möjligt att säga och se från en position eller ett perspektiv är inte nödvändigtvis så från ett annat". För att kunna läsa en sådan text krävdes därför gränsmarkörer mellan de olika, i texten representerade positionerna.⁶⁶

Då prosan med boktryckarkonstens uppkomst etableras som de nya, nationella skriftspråkens diskursiva norm, börjar den snabbt spaltas upp i ett nytt diskursivt fält, ett slags repertoar av prosagenrer och -diskurser. För enkelhetens skull kan vi dela in denna prosarepertoar i tre huvudkategorier:

— En syntaktisk-semantiskt starkt bunden och "neutral" prosa, där objektet eller begreppet fokuseras på ordets bekostnad, och vars främsta uttryck är historicismen, den empiriska vetenskapen, filosofin samt mer specialiserade ämnesmässiga genrer.

— En subjektiv prosa, starkt expressiv och introspektiv, som främst utvecklas inom de religiösa genrernas framställning av jagets dialog med Gud (predikan, meditationen, bönen och hymnen). Augustinus *Bekännelser* bildar ett slags bro mellan dessa och 1600-talets mer profana bekännelsegenre, memoaren, där jagets dialog med Gud transformeras

manipulatören? Att texten klart visar Richardsons preferens för Clarissa, hindrade inte en del läsare från att ha motsatt uppfattninga. En dylik kontrovers skulle inte kunna uppstå kring en text med ett fixerat genresubjekt.

Det motsatta sättet att hantera frånvaron av transcendent position är då läsaren fikionaliserar berättaren genom att läsa honom "in quotes, as if it is a character talking" (Kittay-Godzich, a.a., s. 135). Som vi skall se i kap. 3 är detta en receptionell strategi som blir vanlig i relation till den modernistiska texten, och som ger upphov till den idag närmast programmatiska separationen av "berättare", "implicit författare" (text-immanent position) och 'författaren' som empirisk person.

till jagets dialog med sig själv. Denna subjektiva prosa tycks nära förbunden med den nya, socialt så viktiga skriftpraktik som etableras med dagboken och brevet (mer därom nedan). I samtliga dessa former röjer prosans neutrala subjektsposition väg för en ny form av individualiserad expressivitet, självreflektion och självgestaltning.

— Den berättande, paradiskursiva prosan i romanen och andra prosaberättelser. Inom denna prosa kommer, som Bachtin menat, det mytiskt, "absolut förgångna" som präglar de klassiska genrerna att brytas upp, och texten sätts istället i förbindelse med "det ofullbordade nuet":

Både sångaren och åhöraren, som är immanenta i ett epos, befinner sig [i romanen] i samma tid och på samma (hierarkiska) värdenivå, men hjältarnas värld befinner sig på en helt annan ouppnåelig värde- och tidsnivå, avskild av eposets distans. Den nationella legenden sammanlänkar dem. Att skildra en händelse på samma nivå som sig själv och sina samtida (och därmed utifrån personlig erfarenhet och fantasi) innebär en radikal omvälvning, en förflyttning från eposets värld till romanens värld.⁶⁷

Då romanen vinner framgång börjar den enligt Bachtin sprida denna princip av samtidighet till andra genrer. De kommer med nödvändighet att "romaniseras" eftersom "De genrer som håller fast vid sitt gamla kanon får en karaktär av stilisering". Romanen "problematiserar dessa genrer, inför en specifik innebördslik ofullbordan i dem och en levande kontakt med den ofullbordade samtiden i tillblivelse (det ofullbordade nuet)".⁶⁸

Denna dramatiska samtidighetsprincip tenderar ständigt mot en dynamisk berättarposition som omöjliggör epikens klassiskt auktoritativa berättare.⁶⁹ Romanen har därför genom historien ständigt experimenterat med berättarpositioner av skilda slag. Det har ömsom handlat om en "självbiografisk" identifikation av textjag och författare, ömsom en tydligt dramatiserad och självkaraktiserande berättare och, med författare som Gustave Flaubert och Henry James, en "dold" berättare, vilket resulterat i en roman som till synes berättar sig själv.

Då det poetiska/estetiska länge förutsatte den typ av absolut distans, diskursiv slutenhet, perspektivisk stabilitet och tydligt markerade avstånd från livets och själva *skrivandets* här-och-nu som präglade de klassiska genrerna, har den instabila berättarposition som präglar

romanen och den episka prosan länge gett dem ett estetiskt legitimitetsproblem. Boileau talade vid ett tillfälle om "dessa prosadikter som vi kallar ROMANER, och där vi hos oss har modeller som man inte riktigt vet hur man skall värdera, förutom ifråga om dess moral, vilken är mycket lastbar, varför denna läsning är farlig för yngre personer".⁷⁰ Han säger inte riktigt, men nästan, att romanens amoralitet är ett direkt resultat av svårigheten att värdera dem estetiskt, dvs. dess brist på Skön form. En sådan sammankoppling av estetik och moral har omgivit romanen och prosadikten fram till vårt sekel, och rester av detta motstånd finns idag kvar i debatter om vår tids s.k. triviallitteratur. Samtidigt är det just pga. att den poetiska prosan inom romanen och andra former av prosadikter på detta sätt placerat sig på gränsen mellan dikt och icke-dikt som den kommit att fungera som modernitetens främsta litterära uttryck.

Medan Bachtin primärt uppfattar romanens egenart och framgång som ett resultat av dess historiska ungdom, att den (ännu) inte som andra genrer stelnat och kodifierats, antyder som vi sett Kittay-Godzich att romanens egenart snarare har att göra med kvaliteter hos prosan. Den "romanisering" av andra genrer som Bachtin talar om framstår i detta perspektiv som uttryck för en mer allmän "prosaisering" av språket. Successivt tränger prosan också in i den estetiska litteratur som ursprungligen, genom sitt bruk av "oral" språkelement, definierats i motsats till prosa.

Prosaiseringens fenomen innebär en omfattande och djupgående förändring av människors förståelse för och användning av språket, en förändring som implicerar framväxten av en helt ny subjektuppfattning. Det bästa sättet att försöka beskriva denna är kanske just med termer som "abstrakt" och "neutral". Det är ett subjekt som framträder i vetenskapens homogeniserade rum-tid som mottagare av "verklighetsintryck", som neutral observatör av empiriska fakta; inom filosofin framträder det som det opersonliga mediet för en universell logik, immanent i språket och människans tänkande; inom bildkonsten som centralperspektivets geometriska neutralitet, där subjektet reduceras till en matematisk skärningspunkt; och inom litteraturen som prosans diskursivt och genremässigt neutrala subjekt. Denna tomma subjekt-position kommer sedan att på olika sätt relateras till kategorier som jaget, karaktären, personligheten eller individen, och generera en rad

olika beskrivningar av människan i termer av en inre spaltning i subjekt-objekt. Mest påtagligt sker det hos Kant med hans distinktion mellan ett transcendentalt subjekt och människan som observerbart objekt. Liknande modeller stöter man på inom modern fenomenologi och psykologi. Mot bakgrund av detta moderna paradigm framstår mer holistiska beskrivningar av människan som sekundära, som strategier att motbevisa, motverka eller syntetisera den spaltning av människan i subjekt/objekt som utgör det moderna tänkandets grundläggande paradigm.

För att återgå till den konstnärliga litteraturen så kommer termen "prosadikt" att fungera som den mest påtagliga markören för den prosaisering eller "romanisering" av äldre genrer som sker från slutet av 1600-talet och framåt. Inte minst tydligt blir det ifråga om prosadiktens roll för den modernistiska poesins framväxt under 1800-talet. Denna prosaisering av poesin går från början hand i hand med det problemkomplex som brukar omtalas som *modernitet*. Innan vi tar itu med hur prosans framträngande förändrar de äldre, poetiska genrerna, kan det därför vara lämpligt att försöka göra en generell bestämning av moderniteten som kategori.

Modernitetens paradigm

Europas historia efter renässansen är historien om kapitalismens framväxt, omvandlingen av agrara, feodala och lokalt fungerande ståndssamhällen till centraliserade handels- och industrinationer. Den egendomsägande medborgaren träder därmed fram som produktionsens, rättsväsendets och den representativa maktens understödjande subjekt. Den autonomi som denne medborgare förutsätts ha som moraliskt subjekt hämtar sitt ideologiska stöd ur vetenskapens *cogito* och den Gud, som reformationen frigör från kyrkans auktoritet. Men primärt upprättas och upprätthålls detta centrerade, självkontrollerande jag eller *ego* som ett slags synekdoke för nationen, dess språk och dess kollektiva "folksjäl". Jaget eller individen blir med andra ord ett mikrokosm av nationen eller folket som kollektiv enhet. Då James Harris 1751 talar om hur varje språk äger en "språksjäl" som svarar mot respektive folks "genius"¹, visar han hur viktig skriftmediet och den

starkt normativa grammatiken var för uppkomsten av den europeiska nationalismen och dess individualism. McLuhan skriver: "Boktrycksmediet satte för första gången människorna i stånd att *se* sitt modersmål samt att levandegöra den nationella enheten och makten inom ramen för folkspråkets gränser". Och han citerar Harold Innis som hävdar att såväl nationalism som individualism är "beroende av och härstammar från den 'fasta synpunkt' som gjorde sitt intrång med boktryckarkonsten, perspektivet och den visuella kvantifieringen."⁷²

I den process där de europeiska nationerna etableras som mytiska enheter får *moderniteten* en genomslagskraft som aldrig förr. Med modernitet avses här inte en epokal kategori (såsom t.ex. "Det moderna projektet") utan ett tanke- och förhållningssätt som utgår från "en strävan att utplåna allt som föregått en i hopp om att till sist nå fram till något som kan kallas en sann närvaro, ett ögonblick av ursprunglighet som markerar en ny utgångspunkt", som Paul de Man skrivit.⁷³ Till en början tycks detta paradigm ha etablerats som en *kollektiv modernitet*, en strävan att konsolidera Nationen som en ny början och ett nytt ursprung. 1500-talets bibelöversättningar utgör startpunkt för denna nationella kulturbildning, och de åtföljs av en lång rad försök att skriva nationalepos. Samtidigt översätter man alltmer av den klassiska litteraturen i en strävan att sammanfoga Bibeln och antikens litteratur med det egna folkspråkets myter och berättartaditioner.⁷⁴ Och man drar sig inte för att ständigt "förbättra" de översatta texterna i enlighet med sina egna moraliska och poetiska konventioner.⁷⁵

Man skulle kunna hävda att denna nationella kanonisering inte endast utgör startpunkten för en "modern" fas av europeisk kultur- och litteraturhistoria, utan att det handlar om *litteraturens* själva konstituering.⁷⁶ En första förutsättning för detta enhetliga litteraturbegrepp var att skriften, boken, etablerats som gemensamt medium. En andra var de nationella språkens nya enhet, där såväl antika som bibliska texter kunde existera i samma språkdräkt som inhemska. Men en kanske ännu viktigare förutsättning för denna process var den distinktion mellan *mythos* och *logos* som det historiska tänkandet och dessa prosaframställning byggde på. Enda möjligheten att "sammanfoga" en rad olika myttraditioner från skilda kulturer och epoker som alla gör anspråk på sin "sanning", synes vara att man spaltar upp sanningsbegreppet i å ena sidan myt och fiktion, å andra sidan historia och verklighet. Resultatet av

detta blev att såväl de nordeuropeiska kulturernas egna myttraditioner som de antika och religiösa kom att *fiktionaliseras*. De blev, som Kittay-Godzich skriver,

kvarlevor av tradition som i själva verket var det som kom att konstituera traditionen [...], men de äger inte den åläggande kraft man finner hos förklarande myter som förlänats sanningsfullhet. [...] Myterna har neutraliserats [...] deras fiktionalisering är priset för fredlig samexistens i ett större, differentierat samhälle.⁷⁷

Ur den kollektiva moderniteten genereras den *individuella modernitet* som är den aspekt av moderniteten som begreppet idag främst brukar avse. Det är en strävan att som enskild individ skapa något genuint nytt, att vara modern och originell, och där autentisk erfarenhet ställs i direkt motsats till den erfarenhet som förmedlas av traditioner och samhällseliga institutioner.

Modernitet är således inte primärt något litterärt begrepp. Tvärtom är det en av de Mans poänger att moderniteten hamnar i motsättning till ett genuint historiskt, och därmed även litteraturhistoriskt, tänkande, eftersom detta förutsätter ett erkännande av ens egen plats i en tradition, något "den moderne" ständigt tvingas att förneka. Den litterära moderniteten blir med andra ord ett starkt motsägelsefullt paradig.

På en ekonomisk-politisk nivå var samhällsomvandlingen intimt förbunden med det nya, prosa- och skriftbaserade förnuft som fungerade som ideologiskt stöd för naturvetenskapens framväxt. Det var ur detta förnuft 1600-talets filosofer, i sin polemik mot auktoriteter och etablerade tankesystem, hämtade sin starka intellektuella självkänsla. Ett mer konkret stöd för detta förnuft utgjorde den ökade bokutgivningen, som kom att detronisera föreställningen om en *enhetlig* tradition. Speciellt direktkontakten med grekiska texter resulterade i att man, som Trond Berg Eriksen skrivit, "upptäckte att traditionen inte talade med endast en stämma utan var en skärande falsk kör. Det krävde att läsaren själv valde ut sina auktoriteter och tog ställning till det de sade".⁷⁸

Renässansens Faustus är kanske en av de första, mytiska representanterna för modernitetens individualism, dess intellektuella högmod och Gudsrevolt.⁷⁹ Under 1600-talet etableras denna modernitet som vetenskapligt paradig. Descartes formulering: "C'est nous plutôt qui devons être appelés anciens" [Det är i första hand vi som borde kallas de gamla] upphöjs av Pascal i *Traité du vide* 1647 till vetenskapens och

framstegstänkandets främsta paroll. Som sådan kom den att stå i centrum för grälet mellan *les anciens* och *les modernes* i slutet av seklet, där den användes av *les modernes* för att undergräva traditionalismen hos *les anciens*. "Det är vi som är de gamla [...] om vi föreställer oss den mänskliga naturen som en enskild individ", skrev t.ex. Perrault.⁸⁰ Historien omvandlas här från degeneration till framåtskridande, det förflutna från mytisk fader till ett outvecklat barn, som först i samtiden uppnått mognad och vishet. Detta något hybrisartade framstegstänkande var inte *les anciens* sena att ironisera över, bl.a. genom att lansera den pejorativa beteckningen "modernister".⁸¹ Vi skall strax återkomma till detta akademiska gräl.

Descartes' *cogito, ergo sum* — Jag tänker, alltså är jag — har med goda skäl ofta fått representera den moderna rationalismens, och det moderna subjektets konstituering. Hans beskrivning i *Discours sur le Methode* 1637 om sin väg till kunskap är främst en berättelse om möjligheten att bryta sig loss från det förgångna, från traditionens grepp om tanken och erfarenheten. Han berättar hur han lärde sig att "bygga på en grund, som helt är min egen", att "leda mig själv [...] som en människa, som går ensam och i mörkret". På detta sätt kunde han till sist nå fram till en förnuftets renade nollpunkt — *cogito, ergo sum* — som blev garanten för sann kunskap.⁸²

Descartes iscensätter denna intellektuella självkänsla som ett allomfattande tvivel, inte bara på traditionella tankesystem, där "det finns icke en enda sak [som] icke är tvivelaktig", utan även på "allt, som vi iakttaga med våra sinnen, emedan dessa understundom bedraga oss".⁸³ Ur denna förmåga till total skepticism "deducerar" han sedan fram, med hjälp av en diskurs och en argumentativ logik som idealt sett vill vara lika stringent som matematiken, sin starkt dualistiska medvetandefilosofi. Det mänskliga *varat*, hennes "själ" eller "jag" identifieras direkt med hennes *tänkande*, vilket underställs ett universellt förnuft.⁸⁴ Den moderna uppspaltningen av människan i subjekt-objekt syntetiseras på detta sätt till ett enhetligt, autonomt jag eller ego. Priset för denna föreställning om ett centrerat, självidentiskt medvetande var dock en absolut motsättning mellan medvetandet och individens kroppslighet och driftsmässighet.

I motsats till Descartes tog den i England parallellt utvecklade *empirismen* sin utgångspunkt i *objektet*, eller rättare sagt subjektets direkta

erfarenhet och möjlighet att matematiskt — och med hjälp av den nya referentiella prosan — beskriva omvärlden. Den enda vägen till kunskap om världen och människan kom för empiristerna att gå via en neutral, objektiv registrering av fakta.

Rationalismen och empirismen etablerar sammantagna en stark dualism mellan inre och yttre, mellan en död objektivvärld och ett medvetande för vilket denna yttre värld endast kan existera "subjektivt", som upplevelse och erfarenhet. Den medierande position som tidigare intagits av Gud och/eller traditionen lämnas här tom, varför den enskilde individen blir förnuftets och sanningens ende garant. En objektiv logik eller ett objektivt registerande av den yttre verkligheten ersätter den roll som traditionen tidigare uppburit som sanningens högsta ort. Det enskilda medvetandet isoleras som en ursprunglig kategori snarare än det förstås som en effekt av en intersubjektiv socialitet som förkroppsligas i traditioner av olika slag. Den yttersta konsekvensen av denna subjektivism blir en pendling mellan gudomlig allmakt och solipsistisk identitets- och verklighetsförlust, något som inte minst kom att prägla den litterära modernitetens originalitetskonflikt.

De sociala och psykologiska aspekterna av den nya individualismen och dess problematiska förhållande till auktoriteter av alla slag, gestaltas tydligt i *Robinson Crusoe*. För att bli framgångsrik måste Robinson begå vad han senare kallar sin "ursprungliga synd"; han måste bryta faderns påbud, lämna hemmet och via sin sociala isolering (där den öde ön låter sig avläsas som revoltens ensamma ingen-fars-land), skapa sig ett originellt och helt *eget* liv. Hans *synd* , orsakad av hans modernitetsbegär (vi skulle idag säga hans strävan efter "självförverkligande"), blir själva förutsättningen för hans framgång.⁸⁵

Den ideologiska och psykologiska paradox detta skapar blir fullt synlig i nästa (generations)led: Du måste göra *som* din far och bli lika originell *som* han, genom att revoltera *mot* honom!⁸⁶ Om det är ett universellt fenomen att varje son/dotter endast själv kan bli far/mor genom en process av identifikation och rivalitet, så är de flesta kulturer strukturerade för att underlätta denna process. Frågan är om det någonsin har funnits en kultur som lika påtagligt som den borgerliga har förstärkt den oidipala rivaliteten, åtminstone vad avser relationen far-son, i syfte att göra den socialt "produktiv".

* På vilket sätt det borgerliga samhällets framväxt förändrade relationen mor-dotter och

Kapitalismen skiljer sig från andra samhällssystem genom att vara beroende av ett cykliskt krisförlopp. För att bevara själva systemet måste det ständigt förnyas, och i brist på övergripande ekonomisk maktinstans kan denna förnyelse endast realiserats genom återkommande, till synes okontrollerbara kriser som slår ut en del av produktionsapparaten och ger näring åt en annan. Krisen utgör kapitalismens normalitet. Själva poängen i Marx' beskrivning av relationen mellan produktivkrafter och produktionsförhållanden var just att visa hur en ekonomisk "slit-och-släng" princip med nödvändighet hamnar i motsättning till den tendens till status quo som alltid utmärker sociala maktstrukturer. På det ideologiska och psykologiska planet träder denna konflikt fram som en alltmer accentuerad generationsmotsättning, en ständig kamp mellan gammalt och nytt, mellan gamla och unga, mellan tradition och revolution, mellan fäder och söner.

Moderniteten är på detta sätt direkt förankrad i ekonomins paradoxala princip att "allt som är fast förflyktigas", som Marx uttryckte det.⁸⁸ Eller som Ian Watt skriver: "Crusoes 'ursprungliga synd' är i grunden själva kapitalismens dynamiska tendens".⁸⁹ Denna dynamiska kraft tenderar på det subjektiva planet att manifesteras som ett *abstraherat begär*, ett begär efter det "supplement som ersatt tinget", som Derrida skrev om skriftens och kapitalets princip; eller, för att citera Arne Melberg, "ett begär att begära" som tar över begäret efter specifika objekt. Melberg vill med denna formulering antyda att den mänskliga begärslogik som psykoanalysen beskriver i grunden bör preciseras som den moderna människans, eller till och med *modernitetens* begär.⁹⁰

Men det är viktigt att påpeka, att som litterär, kulturell och social kategori kan moderniteten endast framträda som *opposition* mot rådande normer, ideal och konventioner. Moderniteten blir något av en anti-traditionalistisk tradition. Den sociala och kulturella kanonisering av moderniteten som sker under 1950- och 60-talen innebar därför en form av pacifiering av moderniteten som oppositionell kraft, något som avspeglar sig i den stundtals något förvirrande debatten om en ny, "post-modern" epok.⁹¹

far-dotter framstår som ett mer utforskat, kanske också mer komplicerat problem. Moderniteten tycks som socialt och konstnärligt paradigm uppstå och för lång tid förbli ett utpräglat manligt föreställningskomplex, något som avspeglar sig i denna studies ensidiga inriktning på manliga författare. Mer härom nedan.

Den litterära moderniteten kan beskrivas som en sammankoppling av originalitet och historiskt framstegstänkande. Under medeltiden stod originalitet för "ursprunglighet" i betydelsen av att alltid ha existerat. Det nya, moderna, kunde definitionsmässigt inte vara originellt.⁹²

Den nya innebörden av "original" tycks ha uppkommit just i anslutning till den allt intensivare översättningsverksamheten och dess distinktion mellan original och kopia. Det originella kom i allt högre grad att konnotera något genuint *nytt*, något som var *sitt eget ursprung* i den meningen att det inte var härlett. Modernitet och originalitet kopplas samman, och ifråga om litterärt skapande kom originalitet att denotera ett slags intertextuell "oskuld".

Det var bland den protestantiska medelklassens författare som originalitet i denna betydelse vid 1600-talets mitt började lanseras som högsta estetiska värde. I en första fas avsåg man främst en kvalitet hos det behandlade *motivet*, med udden riktad mot den klassiska traditionen; all diktning som inte utgick från antikens eller folkdiktningens hedniska motiv kunde följaktligen betecknas som originell.

I enlighet med detta synsätt kunde de mest devota poeter motivera sin bibelinspirerade litteratur utifrån originalitetens krav snarare än kristna dogmer. Abraham Cowley skrev t.ex. 1656 om klassiska motiv och mytologi att "det är närmast omöjligt att tillaga någon ny rätt över denna eld. De är inget annat än de antikas överblivna rester, nyuppvärmda och serverade en andra gång". Genom att istället anknyta till Bibeln kunde tidens poeter skapa "en underbar mångfald av nya, vackrare och mer behagfulla ting".⁹³ Och Isaac Watts menade senare att biblisk originalitet erbjöd de största möjligheterna att "överglänsa alla moderna författare", varför den tillförsäkrade poeten "större ledighet och säkrare framgång".⁹⁴

De religiösa texternas framställning av bibliska underverk ("the inconceivable"; "le merveilleux") hade aldrig varit lätt att förena med en klassisk imitationestetik av vare sig retorisk eller aristotelisk art. Framför allt gick den inte att förena med kravet att gestalta det typiska och sannolika.⁹⁵ Kristna retoriker kom av denna anledning att utveckla en mer allmänestetisk hållning, mer inriktad på det *expressiva* än det mimetiska. Från renässansen och framåt kan man märka en tilltagande

estetisering av Bibeln. Att Bibeln var den högsta formen av poesi motiverades länge utifrån konfessionalistiska sannings- och moralkriterier. Men under 1600-talet börjar alltmer dess estetiska kvaliteter att föras fram som argument för den bibliska poesins överlägsenhet gentemot tidens profana poesi.⁹⁶ I längden kunde inte denna kristna estetik samsas med retoriken och klassicismens litteratursyn.

Den kristna poesins betoning av originalitet gick under 1600-talet hand i hand med vetenskapens. Det skrevs "originell" poesi också om de vetenskapliga upptäckterna. Och då det i båda fallen var *innehållet* snarare än formen som uppfattades som bärare av originaliteten, krävde den originella poesin ett så enkelt språk som möjligt. Den klassiska poesins komplexa retorik sågs som tekniker att dölja dess brist på (originellt) innehåll. Modernitetens originalitetsideal uppvisar därför i sitt tidiga skede en tydlig preferens för prosanära idiom.

Den viktigaste vetenskapliga motivsfären var astronominns nya, heliocentriska världsbild. Henry Moore gav på 1640-talet många beskrivningar av den chockerande upplevelsen att blicka ut genom ett teleskop och inte se något annat än oändlig rymd av död materia, en tomhet och tystnad som degraderade människan från skapelsens centrum och mening till dess periferi, och som raserade oppositionen mellan ändlig materia och en evig, oändlig Gud. I detta nya, astronomiska istället för astrologiska, universum fanns inte längre något som *talade* till människan. Som Pascal skrev i *Pensées* 1670: "dessa oändliga rymders eviga tystnad förfärrar mig".

Kring 1700 börjar poesins vetenskapliga motivsfär smälta samman med det nya intresset för det sublima, och utveckla sig mot en ny estetisk känsla av panteistisk art som kom till uttryck i 1700-talets sublima naturgestaltningar. Vi skall strax återkomma till detta. Men moderniteten kräver ännu en bestämning som rör frågan om själva skriftens betydelse för framväxten av det moderna tänkandet.

Som vi tidigare varit inne på är prosan en diskursiv praktik som baserar sig på skriftens medium. Men om prosan därför inte kan tänkas oberoende av skriften, så har ändå skriften och *boken* som medium vissa egenskaper som går utöver de bestämmningar vi gett prosan.

Det är i första hand decennierna kring 1700 som utgör vad McLuhan talat om som "tryckexplosionen", då den tryckta skriften får sitt mediala genombrott i form av religiösa och profana böcker, tidskrifter och

pamfletter. Swift gav i *The Battle of the Books*, liksom Pope med sin term "the flood of books", bokfloden, uttryck för en växande oro bland tidens bildade för boken som en subversiv kraft.⁹⁷ Oron handlade delvis om hur skriftkulturen splittrade upp den bildade elitens kulturella homogenitet och manifesterade närvaron av en heterogen kulturell mångfald.⁹⁸ Inte minst det protestantiska "läseriet", med dess krav på rätten till egna tolkningar av Bibeln, gav anledning till en sådan oro. Men den handlade också om författarrollens minskade status i en tid, då massan av publicerade böcker tycktes undergräva föreställningen om Verket som medium för själens odödlighet. Leibniz talar 1680 om "den ohyggliga massa böcker som bara växer och växer", vilket får honom att frukta att "den oändliga mängden författare snart nog [kommer] att utsätta dem alla för risken att falla i glömska".⁹⁹

Den konkurrens som denna bokflod skapade kom att förstärka modernitetens originalitetskrav. Författaren börjar alltmer avkrävas en litteratur i form av en anti-litteratur, en litteratur som skapade något unikt nytt ur hans eller hennes individuella erfarenhet.

Med bokens allt större utbredning kommer också skriften alltmer att användas som metaforisk modell för människans inre. Vi har tidigare påpekat sambandet mellan nationalism, individualism och en folkspråklig skriftkultur. Den viktigaste faktorn för framväxten av detta moderna paradigmen var dock knappast poesin, utan den nya sociala, skriftmässiga självrepresentation som uppstod med *dagboken* och *brevet*. Den subjektsrepresentation och självförståelse som växte fram ur denna skriftmässiga kommunikation, överfördes sedan till litterära genrer som romanen, reseskildringen, essän och meditationen.

Montaigne är med sina *Essäer* en tidig exponent för denna subjektiva prosa. Han beskriver själv sin teknik i formuleringar som "Jag beskriver inte varat. Jag beskriver det som passerar förbi", och "Det jag yttrar [syftar till att] ge ett mått på min syn, inte ett mått på sakerna".¹⁰⁰ Det är en passivt registrerande, reflekterande och introspektiv teknik som McLuhan betecknat som "introspektiva snapshots"¹⁰¹, och som utgår från och medverkar till att förstärka en föreställning om medvetandet som "tankeflöde", "bildflöde", etc., dvs. något lineärt och endimensionellt. Denna självgestaltning kom att utgöra grunden för den medvetandefilosofi som växte fram under 1600- och 1700-talet hos bl.a. Locke och Hume. Personlig identitet beskrevs här som en temporalt strukturerad

minnesrepertoar, vad Hume kallade en "chain of causes and effects, which constitute our self or person".¹⁰²

I ett försök att framhäva det konstruerade i denna subjektsrepresentation, som inte minst 1900-talets litteratur utvecklat sofistikerade tekniker att beskriva, har McLuhan skrivit:

Föreställningen att man rör sig konstant längs isolerade plan av uppmärksamhet på vad som berättas, är totalt främmande för språkets och medvetandets natur. Men den är i högsta grad förenlig med det tryckta ordets natur.¹⁰³

Som litterär teknik tycks denna gestaltning först ha utvecklats inom det litterära brevet, en form som i Frankrike populariserades genom J.-L. Guez de Balzac och Mme de Sévigné, samt inom memoaren, som fick en storhetstid decennierna efter utgivningen av Augustinus *Confessions* 1650.¹⁰⁴ Gränsen mellan memoar och roman var dock aldrig särskilt stor; en "memoarroman" som Mme Lafayettes *Princess de Clèves* 1678 — vilken gått under arbetstiteln "Mémoires de la Cour de France"¹⁰⁵ — utgör ett tidigt och radikalt uttryck för hur den subjektiva prosan utvecklar en intim-realistisk gestaltningsteknik, som förebådar 1900-talets psykologiska roman.¹⁰⁶ Och förutsättningen för denna teknik var prosans möjlighet att iscensätta en neutralt registrerande "blick", en *point of view*.

Det är lätt att konstatera, att ju närmare vår egen tid vi rör oss, desto oftare dyker skriftmetaforen upp i beskrivningar av det mänskliga psyket — och i än högre grad i beskrivningar av *språket* som sådant. Derrida lanserade sitt grammatologiska projekt just som en strävan att tydliggöra den fonocentrism som länge präglat västerländskt tänkande, men som under 1900-talet försvagats så pass mycket, att det nu blivit möjligt att få en viss distans och förståelse för skriftens funktion och betydelser.

Det är som om det västerländska språkbegreppet [. . .] idag framstod som en dräkt eller förklädnad för en mer ursprunglig skrift: mer fundamental än den som innan denna omvändelse gällde som ett enkelt "supplement till det talade ordet" (Rousseau).¹⁰⁷

Synen på skriften som ett enbart mnemotekniskt medium blir med andra ord allt svårare att upprätthålla i en kultur som den västerländska,

där skriften i allt större utsträckning börjat *ersätta* muntlig kommunikation, och där individens förståelse av världen och sig själv i allt högre grad struktureras av skriftens medium och prosa.

Poesi i prosans värld

Under 1600-talet når prosaiseringen sin ideologiska kulmen i form av vad K. G. Hamilton beskrivit som en utilitaristisk sakprosa, nära sammankopplad med den nya vetenskapen. För tidiga vetenskapsmän som Peter Rasmus och Francis Bacon blir denna prosa ett medel i strävan att utvidga logikens kompetensområde. Det handlar om en logik som inte primärt är av språklig art utan snarare ett analogisystem baserat på matematik och geometri. Språket ges därmed den instrumentella uppgiften att förmedla sanningar som inte är av språklig art, en förståelsemodell som skapar en stark klyvning mellan tanke (identifierad som logik) och ord. Hamilton skriver: "För vetenskapsmännen kom tänkandet att organiseras på basis av mekaniska och spatiala snarare än språkligt inramade analogier, och orden uppfattades ha en sekundär, utilitaristisk funktion, något som följde efter tanken istället för att vara en integrerad del av den".¹⁰⁸

Descartes och Newtons mekaniska världsbild med dess homogeniserade rum-tid, möjlig att mäta och klassificera, bildar epistemologisk grund för detta tänkande. Den nya prosan kan dock, tillsammans med den logocentriska spaltningen i form och innehåll som medföljer prosan, inte entydigt förstås som en *effekt av* den nya vetenskapens logik. Som Hamilton skriver måste prosan ses som "en aktiv beståndsdel av hela den process varigenom de vetenskapliga metoderna uppstod".¹⁰⁹

Ett av de mest direkta uttrycken för alliansen mellan vetenskap och prosa var *Royal Society of London*. Dess verksamhet dominerades av en strävan att utveckla skriftspråket mot "ett förtroligt, naket och naturligt sätt att tala", samt "föra varje ting så nära den matematiska enkelheten som möjligt", som biskop Sprat beskrev det.¹¹⁰ Det gällde att "förkasta varje form av stilistisk expansion, utvikning och ansvällning: att återgå till den primitiva renhet och knapphet som rådde då män i det närmaste överbringade ett *ting* med varje *ord*".¹¹¹ Inte minst signifikativ för det nya prosaiska tänkandet är Sprats tendens att på en och samma gång

identifiera prosa med talspråk ("naturligt sätt att tala") och med vetenskaplig logik ("matematisk enkelhet").

I Frankrike var det främst den cartesianska strömningen som förespråkade ett liknande prosaideal, t.ex. i form av Port Royal-skolans grammatiska program. Strävan att etablera en klart avgränsad och reglerad prosapraktik, som skulle garantera förnuftets hegemoni i språket, innebar att man var motståndare till varje form av rytmisk eller musikalisk prosa.¹¹² Detta rationalistiska prosaideal fördes fram i opposition mot i första hand inhemska motsvarigheter till latinets retoriska prosa. Antiretoriken blev dock ofta också en antipoesi. Prosans stilideal fick därför, mest påtagligt i Frankrike under slutet av 1600-talet, allt större genomslagskraft inom poesin.¹¹³ Då l'abbé Terrasson summerade den cartesianska litteraturkritikens strävan med att den ville "upprätta inom de sköna konsterna den filosofiska anda som sedan ett sekel tillbaka åstadkommit så stora framsteg inom naturvetenskaperna", handlar det om ett framstegstänkande som vill lämna retoriken och poesin bakom sig som primitiva språkformer.¹¹⁴

1200-talet har av historiker beskrivits som det sista seklet i Europa då musik, poesi och dans fortfarande bildade en enhetlig konstart. Då de under följande sekler gradvis avskiljs från varandra innebär det att poesin etablerar sig som en skriftkonst. Ett tidigt exempel på detta är sonetten som uppstår i Italien under 1200-talet som den första nya diktform efter antiken som skapas primärt för att läsas.¹¹⁶ Då verspoesin på detta sätt började transformeras från en oral till en skriftmässig konstart uppstår, som vi tidigare berört, en direkt jämförelse och opposition mellan poesi/vers och prosa. De fungerar nu som två diskursiva praktiker inom ett och samma medium, skriften och dess tysta läsning. Och de är inte jämbördiga, eftersom prosan utvecklats just som en skriftmässig praktik, medan versens grundläggande element härrör från ett oralt kommunikationssammanhang.

Alltifrån renässansen kan man finna exempel på hur versprinciper modifieras för att bättra fungera inom skriftens medium. Den traditionella versens mest iögonfallande strukturelement, radslutsrimmet, var som vi såg angreppsmål redan för 1200-talets prosaister. Under renässansen skapas en rad rimlösa versformer, däribland den engelska blankversen, vilka man ofta fann modeller för i antikens eller "primitiva" kulturers rimfria poesi.

Ett senare exempel på verspoesins prosaiska anpassning till skriftmediet erbjuder Abraham Cowley. I en not till sina *Pindarique Odes* 1656 talar han om sina svårigheter med att översätta Jesaja i pindarisk stil. För att klara detta har han sett sig

nödsakad att lägga till en del och utelämna stora delar i syfte att få helheten att bli begriplig för oss [. . .] för det gamla sättet att skriva var som att tvista med argument, där hälften överlämnas till åhöraren att själv fylla i: vårt sätt är mer likt syllogismer där allt som avses också uttrycks.¹¹⁷

Då den poetiska texten presenteras som skrift, tenderar författaren således att göra den mer semantiskt entydig. "allt som avses också uttrycks" kan läsas imperativiskt: allt som tidigare kunde lämnas öppet för uppläsningens performativa betydelsegivning måste nu fixeras! Detta krav på större entydighet gör genast vers och rim problematiska, eftersom de svårligen kan motiveras semantiskt.

Poesin började efterhand anpassa sig till prosans "realistiska", homogeniserade rum-tid¹¹⁸, samt bli alltmer stilistiskt prosaiserad. Man kan säga att den underställdes en repressiv tolerans, explicit formulerad som dess *licentia poetica*. Att denna frihet hade sina begränsningar tydliggörs då John Dryden kritiserar Ben Jonsons poesi för dess "felaktiga grammatik".¹¹⁹ Detta normativa ideal formulerades ofta explicit. Edward Phillips hyllar 1675 den poesi "som är så ren och korrekt att den inte skulle kunna vara bättre i prosa".¹²⁰ Och senare hävdar Voltaire: "all vers som inte har prosans lätthet och tydlighet är inte värd någonting".¹²¹

De mest direkta angreppen mot poesin som sådan kom från cartesianska litteraturkritiker. "Man måste överge fantasin hos poeter och deras anhängare", menade t.ex. François de Callières utifrån argumentet att de "korrumperar förnuftet". Poeterna "intresserar sig främst för orden och deras disposition" och "negligerar tingen själva", varför de "omkastar ordens naturliga ordning".¹²² Callières naturliga ordning var uppenbart sakprosans neutrala diskursivitet. För hans extremt logocentriska tänkande framstod poesin — som identifieras med vältalet som "retorisk" praktik — som en farlig förförelse och pervertering av språkets rationella väsen. "Den sanna vältalet kunde man enligt Callières finna "hos tingen och icke hos orden".¹²³

Men poesins verkliga legitimationskris skapades inte främst av sådana

explicit poesifientliga hållningar utan mer av den företeelse de mest ihärdigt attackerade, nämligen den poetiska prosan. Då Dubos och andra börjar tala om "romaner på prosa där man återfinner poesins fiktion och stil" — vilket Dubos exemplifierar med *La Princesse de Clèves* och *Télémaque*, två "vackra dikter utan vers"¹²⁴ — börjar genast poesins traditionella tekniker att te sig överflödiga. Den poetiska prosans framgång ledde till slutsatsen att poesi i grunden inte var en motsats till prosa utan en form av innehållslig *essens*. Tanken låg då nära till hands att denna borde kunna uttryckas bättre på prosa än på vers.

Detta poetiska nytänkande, där poesin fick en essentiell snarare än textuell definition varför frågan om yttre formspråk tedde sig som något sekundärt, genomdrevs främst med hjälp av kristna argument. Samlade under parollen *le chrétien merveilleux* fick dessa en estetisk tillämpning genom *det sublimes* som förde vidare den tidiga modernitetens strävan mot ett enklare, mer prosanära poetiskt språk. Då den distinktion mellan det sköna och det sublimes som här etableras kom att bli en av den moderna estetikens mest centrala motsättningar, finns det anledning att se lite närmare på dess uppkomst.

Det sublimes

Stor stil är en återklang av en stor själ.

Longinus

Termen *det sublimes* (*hypsos*; höjd, upphöjelse), härstammar från första århundradet f.K. och användes av t.ex. Philo som en moralisk term med platonska förtecken. Dess anknytning till Bibelns förmedling av "inspirerat" tal finns dock redan på detta stadium; Philos exempel på sublimt tal är Moses gudomliga inspiration och Guds tal i Gen. 4.10.¹²⁵

Begreppet kom dock delvis att, i likhet med Aristoteles *mimesis*-begrepp, underordnas retorikens förståelsemodell och fungera som synonym till den höga stilen. Fram till 1600-talet kvarhöll *det sublimes* denna dubbla tillhörighet i en retorisk och en platonsk-kristen kontext. Men då Edward Benlowe 1652 talar om hur "sublime poeter är styrkta av naturen, upptända av själens krafter och inspirerade av gudomlig hänryckning"¹²⁶, och underlåter att nämna den inspiration som utgår

från de gamla mästarna, är det ett tecken på att protestantiska poeter vid denna tid började ställa en sublim inspiration *mot* en klassisk, intertextuell inspiration.¹²⁷

1674 utgav Boileau sin översättning av Longinus' *Peri Hupsous* under titeln *Traité du sublime, ou du merveilleux dans le discours*. Boileau betonar i sitt företal att Longinus, som han snarare vill se som filosof än retoriker, inte intresserar sig för retorikens höga stil, utan "detta märkvärdiga och underbara [merveilleux] som drabbar en i diskursen och som får ett verk att lyfta, förtjusa och hänföra".¹²⁸ För Boileau var det dock självklart att Longinus' sublima avsåg en *textuellt förmedlad* kvalitet.

Boileau förtydligar skillnaden mellan de båda formerna av sublimt (som Longinus differentierar som "det svulstiga" visavi "det höga".¹²⁹) på följande sätt: "Den sublimes stilen fordrar alltid stora ord; men det Sublima kan man finna i en enskild tanke, en ensam figur eller ordvändning".¹³⁰ Longinus' sublima avser således något som endast momentant dyker upp i en text som en förtätad passage eller formulering. Paradexemplet är Genesis' formulering: "Gud sade: Varde ljus, och det vart ljus".

Som Samuel Monk påpekat leder Boileaus skrift till att "det sublimes avskiljs från retoriken och blir konst".¹³¹ Även det sublimes *religiösa* kvalitet börjar med Boileaus hjälp att förskjutas mot en allmänestetisk innebörd. För Boileau fungerade emellertid Longinus främst som argument mot den cartesianska litteratursynen, med dess övertro på rationell förståelse och systematik. Det sublimes kom också snabbt att etableras som ett samlingsbegrepp för allt som undgår enkla klassifikationsregler, ett litteraturens "je-ne-sais-quoi" [jag-vet-inte-vad] som franska kritiker kunde uttrycka sig. Det är denna funktion Monk åsyftar då han talar om det sublimes som, i sin första fas, "en bekväm säkerhetsventil för det nyklassicistiska systemet".¹³²

Longinus blev dock något av en trojansk häst som, väl insläppt i den klassicistiska borgen, började utveckla sin egen dynamik.¹³³ Framför allt kom debatten om det sublimes att markera den bibliska kodens litterära genombrott också bland den bildade eliten. Longinus erbjöd en *estetisk* terminologi för den religiösa poesin och den religiösa upplevelsen. "Efter 1674 blev kritisk analys av bibliskt bildspråk ett växande mode", menar David Morris.¹³⁴ Det var också först i och med att John Dennis och Joseph Addison efter 1700 lanserade Miltons *Paradise Lost* som det

största exemplet på originell, sublim dikt, som detta verk fick sitt egentliga genombrott. Det var en framgång som i hög grad vilade på att det sublima redan introducerats som estetisk term.

Under 1600- och 1700-talet sker en genomgripande förändring av kristendomen sakrala och dogmatiska karaktär, mest påtagligt inom protestantiska strömningar av pietistisk art. Ortodoxin överges till förmån för en mer innerlig, intimiserad, sentimental och erotiserad religiositet. Gud både abstraheras och mystifieras, förbinds allt mindre med *lagen* och samhällseliga auktoriteter, och allt mer med ett *unio mystica*, en individens relation till och begär efter sammansmältning med något för hennes medvetande ofattbart. ”I vissheten om att ändå aldrig kunna tränga fram till en klar uppfattning om sitt objekt, vidgas den religiösa känslan och framträder i förvandlad form såsom extatisk naturdyrkan, vänskapskult eller erotisk hänförelse”, skriver Martin Lamm om denna utveckling under 1700-talet.¹³⁵

Den religiösa känslokulten når sin största utbredning fram emot romantiken men utgör en central aspekt av hela 1700-talets litterära lyricism. Morris observerar hur ”profan litteratur fylldes av from religiositet medan det direkt sakrala skrivandet genomgick en egendomlig sekularisering”¹³⁶, och Fügner talar om utvecklingen i England efter 1760 som ”en intensiv sammanbindning av biblisk stil och bibliska motiv med världslig diktning”.¹³⁷ Det estetiska tänkande som långsamt etableras genom debatten om det sublima, kom kring mitten av seklet att skapa en nedgång för den konfessionellt kristna poesin, samtidigt som poesin i dess helhet alltmer underställs ett kristet-platoniskt tänkande. Det faktum att detta fick sina tydligaste uttryck inom den poetiska prosan — den överväldigande majoriteten av de författare som skrev poetisk prosa under 1700-talet hade anknytning till pietistiska strömningar — är en tydlig indikation på sambandet mellan den oortodoxa protestantismen och den moderna estetikens framväxt.

Longinus’ betoning av litteraturens känslointensitet, där ”Stor [sublim] stil är en återklang av en stor själ”¹³⁸, kom att ge det estetiska tänkandet en transcendental grund. Det sublima uppfattas som en sensation som utplånar distinktionen mellan text och läsare: ”Av naturen lyfts vår själ utav den sanna storheten till jublande flykt och fylls med stolthet och glädje, *som om den själv skapat det den hör*” (min kurs), skriver han.¹³⁹ Neil Hertz har påvisat hur Longinus, i sina beskrivningar

av sublimes passager hos bl.a. Homeros, tenderar att sudda ut en rad liknande distinktioner; inte bara mellan text och läsare utan även mellan författare och hjälte, författare och text, författare och föregångare.¹⁴⁰ Detta tillvägagångssätt förs vidare i debatten om det sublimes. Boileau och Pope beskriver Longinus som en "sublim själ" respektive "själ det stora sublimes som han gestaltar", och Gibbon ställer frågan: "vad är mest sublimt, Homeros' kamp mellan gudarna eller Longinus' åkallan [...] av den", varmed också distinktionen mellan skönlitterär och litteraturkritisk text suddas ut. Hertz talar om dessa strategier som ett övertagande av 'Longinus' "transports" (= hänryckningar, överföringar).¹⁴¹

Det sublimes/poetiska etableras härmed, i enlighet med logocentrismens hierarkisering av innehåll över form men i direkt opposition till cartesianismens rationalism, som en icke-språklig essens eller känslointensitet: ett *je-ne-sais-quoi* som "gör sig med oemotståndlig styrka till herre över oss, upphöjt över vår vilja" (Longinus¹⁴²); en "osynlig kraft" (John Dennis¹⁴³) som befinner sig i ständig överföring, och vars ursprung inte kan tillskrivas vare sig författare, text eller läsare. Ett innehåll, en tanke, idé, känsla, intensitet, som ytterst återgår på en transcendental "sublim själ". Thomas Weiskel har insiktsfullt påpekat: "Det sublimes grundläggande anspråk är att människan, i känsla och tal, kan transcendera det mänskliga".¹⁴⁴ Det är ur denna sublimes transcendentalism och dess antropomorfisering av den poetiska texten som romantikens poetiska jag successivt växer fram.

Poesins begynnande re-formation via den poetiska prosan

Idén om en poetisk prosa eller prosadikt kom att hamna i centrum för det akademiska grälet mellan *les anciens* och *les modernes* i Frankrike under slutet av 1600-talet. I denna kontext av kristen och rationalistisk modernitet etableras prosa/poesi som språkets grundläggande polaritet, varigenom talet om en syntetiserande *poetisk prosa*, en "poetisk prosa sprungen ur en ny innovation", får central betydelse för det estetiska tänkandet.¹⁴⁵

Prosans förespråkare återfinns såväl bland poesins motståndare som dess beskyddare. Medan de förra menar att poesin måste "prosaieras" i

betydelsen bli lika argumentativ och referentiellt strukturerad som prosan, så argumenterar de senare för en poetisk prosa som skall rena poesins sublimes essens från fallet ned i retorikens och de yttre formernas ornamentala utsmyckningar. Skillnaden framträder tydligt i La Mottes direkta angrepp på Port Royal-skolans "förbud" mot starkt rytmisk-musikalisk prosa, vilket han avfärdar som "tyranniskt".¹⁴⁶

Grälet mellan *les anciens* och *les modernes*, som generellt handlade om hur den samtida litteraturen skulle värderas i relation till den antika, kom i hög grad att gälla frågan om översättningar, inte minst då de vid denna tid uppdykande prosaöversättningarna av grekiska verk (mer härom i kap 2). Även inom bildade kretsar var det under 1600-talet få som behärskade grekiska. *Les anciens* var starkt misstroga mot alla slags översättningar, men anledningen till detta skiftade. Utifrån en syn på poesi som "gudarnas språk" och prosa som människornas, fördömde t.ex. Longpierre prosaöversättningar som en korrupcion och profanering av något gudomligt.¹⁴⁷ Andra i kretsen kring *les anciens*, som Mme Dacier, var snarare kritiska mot tidens alltför "fria" tolkningar. Hon kunde därför förespråka och själv utföra prosaöversättningar i syfte att skapa större trohet mot originalets innehåll. Principiellt menade dock även hon att ett verks poetiska kvaliteter var oskiljaktiga från dess specifika språkuttryck, varför en översättning alltid förlorade i värde.

För *les modernes* var (prosa)översättningar, liksom friare tolkningar, inte bara acceptabla utan i vissa avseenden t.o.m. överlägsna sina (vers)original. Det var ett omdöme som dels utgick från den "modernistiska" dogmen om det franska språket och samhället som högre utvecklat än det grekiska, dels den logocentriska tanken att "vers endast är poesins ornament [...] inte dess essens".¹⁴⁸ Mot *les anciens* syn på poesi som gudomlig och deras strävan att så troget som möjligt imitera originalets form, ställde de den franska prosan/språket som mer "naturlig". Abbé de Pons skriver 1717:

Tvingade att tala det av naturen dikterade språket, översätter vi alla genrer till prosa, och med större överensstämmelse och sanning, eftersom variationen hos vårt språk bättre svarar mot variationsrikedomen hos våra känslor och tankar.¹⁴⁹

Och Charles Perrault:

Den som läser en översättning, koncentrerar hela sin uppmärksamhet på ordningen, ordföljden, dispositionen. Läsaren behöver sannerligen inte rikta sitt omdöme mot stilens skönhet, utan kan direkt bedöma verkets tanke, resonemang, ordning och ekonomi.¹⁵⁰

I den mån poesins "yttre" språkdräkt, dess retoriska "beauté du style", alls tillerkändes någon specifik kvalitet, var det som vi sett snarast en negativ sådan, en feminin "charm" som framstod som en farlig förvillelse av det manliga förnuftet. En översättning som rensade bort en texts retoriska utsmyckningar kunde då bättre framhäva dess "inre" poetiska kvaliteter.

Diskussionen kom i stora drag att upprepas i andra delar av Europa, t.ex. i Tyskland med anledning av Johann Bodmers prosaöversättning av *Paradise Lost* 1732.¹⁵¹ Genomgående framträder en påtaglig tve tydighet i argumentationen för poetisk prosa: å ena sidan motiveras den utifrån en strävan att *prosaisera* poesin och göra den delaktig av den moderna prosans förnuft; å andra sidan som ett sätt att framhäva en *poetisk* essens och egenart, och hindra poesin från att reduceras till "versifierad prosa". Denna senare tanke innebar alltså att poesin, för att kunna höja sig över sin underordnade status av versifierad eller rimmad prosa, måste bli poetisk prosa. Det är en paradox som beledsagat prosadikten långt in i modern tid.

Det sublima kom på detta sätt, i samverkan med den poetiska prosan och både i samverkan med och opposition mot tidens rationalism, att verka för en ny poetisk essentialism, förbunden med en lyrisk expressivitet. I förordet till 1717 års upplaga av *Télémaque* skriver Ramsay:

Det som frambringar poesi är inte fixerade versmått och en kadens reglerad av stavelser; utan känslan som besjalar allt, den levande fiktionen, de skarpa figurerna, bildernas skönhet och variation. Det är entusiasmen, glöden, häftigheten, kraften; ett jag vet inte vad i uttrycken och tankarna, som endast kan härstamma från naturen.¹⁵²

Med hjälp av denna lyrisk-expressiva essentialism börjar poesin efter sekelskiftet 1700 avgränsa sig från såväl retoriken som sakprosan. Då Joseph Trapp i *Lectures on Poetry* 1711 fastslår att skillnaden mellan poesi och retorik är mycket stor, kan han göra det genom att identifiera poesi och lyrik: den lyriska poesin blir för honom "bland alla former av poesi

den mest poetiska [. . .] lika avgränsad, i stil och tanke, som poesin i allmänhet är från prosan".¹⁵³

Behovet att legitimera poesin som en specifik konstart, bortom den prosaiska bestämningen av "versifierad prosa", tvingar således fram postulatet om en poetisk essentialism, frikopplad från vers, rim och andra formelement, och vilken därför kan förmedlas också på prosa. Men som vi skall se i nästa kapitel kom det att dröja länge innan denna principiella argumentation för en poetisk prosa började ge utslag i en lika markant produktion av prosadikter. Man praktiserade inte den poetiska prosan lika gärna som man propagerade för den.

Expressivitet som mimetisk princip

Poesins reformering som lyrisk essentialism kom att utvecklas parallellt i en naturalistisk-impressionistisk och en expressiv kod. Då den förra var lättare att förena med en klassisk imitationsteori fick den fäste inom klassicismen. Aristoteles *mimesis* omtolkades alltmer i riktning av den antika formeln *ut pictura poesis*: "poesi är verbal målning, och målning tyst poesi", som det heter hos Horatius och Plutarkos.¹⁵⁴ Vad Aristoteles menat att konsten skulle imitera var förstås en ideal, typiserad *mänsklig* natur; följdenligt var för honom dramat poesins högsta form.¹⁵⁵ Genom att imitationsbegreppet efter renässansen successivt förskjöts till att gälla naturscenarier, tablåer och andra visuella aspekter av en *yttre* natur kom man, i enlighet med oppositionen mellan natur och kultur, att kring 1700 alltmer ställa strävan att "kopiera naturen" i direkt *motsats* till att "kopiera gamla regler". Det var en strävan helt i linje med tidens prosaideal och empirismens (Lockes) upphøjelse av synsinnet till människans högsta sinne.¹⁵⁶

Ut pictura poesis infogades snabbt i klassicismens allmänna system och fick karaktär av estetisk dogm. Mot slutet av seklet kunde Hugh Blair hävda att "en god poet bör kunna skänka oss landskap som en målare kan måla efter".¹⁵⁷ Trots denna stundtals dogmatiska karaktär kom den visuella koden att fungera som en förnyelsepotential som fick sina mest radikala uttryck inom prosan.¹⁵⁸ Imitationen av naturen fördes här bort från klassicismens sköna, kulissartade topoi-natur, antog större detalj-

rikedom och stilistisk variation, och verkade i riktning mot ett impressionistiskt, individualiserat perspektiv.

Detta visuellt förankrade mimesis-begrepp var dock inte tillräckligt för att ge poesin en ny funktionell bestämning. En större sprängkraft låg i den lyriska poesins expressiva tradition. Den hade tidigare utvecklats dels inom religiösa genrer som psalmen och hymnen, dels antikens lyriska genrer. Under 1600-talet kom dessa traditionslinjer att föras samman i det religiösa odet.

Den första stora teoretikern och profeten för poesins expressiva särart var John Dennis i *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* 1701 och *The Grounds of Criticism* 1704. Poesins egenart låg för honom i att den gestaltade och förmedlade starka känslor, antingen vanliga "Passions" eller mer sublimes former av "Enthusiasms", vilka utmärkte sig genom att "inte helt förstås av han som upplever dem".¹⁵⁹

Dennis gav delvis *les anciens* rätt i att den klassiska litteraturen var överlägsen den samtida; men endast inom de genrer (tragedin och odet) som baserade sig på religiösa föreställningar, och där antikens författare lyckats förena "sin religion med sin poesi". Detta menade han var förutsättningen för poetisk framgång, något den moderna poesin sällan uppnådde eftersom den var alltför profan. Men åtminstone i ett fall hade den visat sig kapabel till samma storhet, nämligen med Miltons *Paradise Lost*, "den största dikt som människan någon skrivit".¹⁶⁰

Dennis påpekade att "varken antika eller moderna kritiker gav någon övergripande definition av poesi". I expressiviteten tyckte han sig finna en sådan övergripande definition, som samtidigt förde in poesin i en vidare, religiös kontext. Han menade att poesin, i likhet med religionen, "bättre tillfredsställer förnuftet samtidigt som den uppväcker starkare känslor och underhåller sinnena, särskilt ögat, på ett mer förtjusande sätt". Av denna anledning var poesin kapabel att "försona [känslan] med förnuftet och återuppta harmonin hos människans förmågor [faculties]".¹⁶¹

Dennis gav här en tidig formulering av vad som kom att bli 1700-talets syn på det estetiska som en enhetlig sfär, indelad i "episk, tragisk och [...] lyrisk poesi". Denna estetiska sfär förbands med människans *inbildningskraft*¹⁶², hennes förmåga att syntetisera medvetandets (för den nya filosofin och vetenskapen) alltmer uppsplittrade "fakulteter" av erfarenhet och kunskap. Det sammanhållande, metaforiska elementet i

denna ekvation var antropomorfiseringen av originaliteten som en *själslig* kvalitet. "Verkets ande får inte lånas från någon annan utan måste vara författarens egen", skriver Dennis, och det är ett ideal som från första stund åtföljs av rädslan att vara "en kopist istället för ett original".¹⁶³

Ifråga om poesins formspråk ställde Dennis blankvers mot rimmad vers; rimmen "försämrar och försvagar anden hos den högre poesi", och "innan detta sekel hunnit halvvägs kommer rim att helt ha förvisats från vår högre poesi", profeterade han.¹⁶⁴

Den expressiva bestämningen av poesi tillät honom på detta sätt att behandla poesi och prosa som själsliga snarare än språkliga entiteter, och avfärda den "prosaiska" definitionen av poesi som versifierad prosa. "Metrisk prosa" blir för honom ett skällsord för vers utan poesi — dvs. vers utan "Enthusiasm" — medan en entusiastisk eller passionerad prosa ses som fullt kapabel att skapa "poesi utan meter".¹⁶⁵

Dennis åsikter följdes raskt upp av en rad förromantiska kritiker i England, Frankrike och senare även Tyskland.¹⁶⁶ I denna utveckling sammanförs den kristna estetiken med Shaftesburys nyplatoniska ideal. Poeten sågs av Shaftesbury som "en andra Skapare", och konstverket karakteriserades som "ett *helt*, sammanhängande och proportionerligt i sig självt, och där de ingående delarna är tillbörligt betvingade och underordnade".¹⁶⁷ Såväl analogin poet-Gud som kravet på en strukturell harmoni fanns redan utvecklade under renässansen. Vad Shaftesbury tillförde dessa var ett nyplatoniskt formbegrepp av starkt antropomorfiserande karaktär. Om poeten heter det t.ex: "Han observerar känslornas egenart och känner deras exakta *tones* och *rytmer*, genom vilka han rättvist gestaltar dem", och: "Den moraliske konstnären, som på detta sätt förmår imitera Skaparen [. . .] har härigenom kännedom om sina medvarelseers inre form och mönster".¹⁶⁸ Denna Longinus-inspirerade betoning på representationen av det inre hos människan/poeten, ett inre vars struktur förutsattes vara direkt analog med den poetiska texten ("de rytmer som utgör själens harmoni"), resulterar i ett nytt, *organiskt* formbegrepp, en "inre form", som upphäver logocentrismens dikotomi av form/innehåll. Detta medför samtidigt ett diskursimmanent sanningsbegrepp: "sanning är det allra mäktigaste ting i denna värld, eftersom även fiktion måste låta sig ledas av den", skriver

Shaftesbury.¹⁶⁹ Den sanning det här är tal om handlar mer om känslans äkthet än relationen tecken — referent.

J. B. Dubos gör i *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture* 1719 ett försök att sammanföra influenser från Longinus, Locke, Addison och Shaftesbury (möjligen även från Vico) till en ny estetisk helhetssyn. Verket har av Tzvetan Todorov utnämnts till det första försöket till en konstarternas semiotiska typologi.¹⁷⁰ Skälet till detta är den distinktion Dubos gör mellan bildkonstens och musikens *signes naturels* (naturliga tecken) och poesins *signes artificiels* eller *arbitraires* (artificiella eller arbiträra tecken). Dubos' använder denna distinktion i syfte att gå emot Aristoteles och hävda att poesins främsta strävan inte alls är imitation utan att förmedla "passionens språk".¹⁷¹ Poesins mentala stöd är således inte Förnuftet eller Omdömet, utan Känslan, hennes "sjätte sinne".

I Tyskland, slutligen, vidareförs Dubos' kritik av Bodmer och Breitinger. Trots att de, i likhet med Dubos starkt betonar poesins piktoral karaktär — den grupp de bildade i Zürich fick det talande namnet "Die Discours der Mahlerin", Målarnas samtal — så är det ur en expressiv poetik, influerad av Shaftesbury och Blackwell, som de utvecklar sin kritik av klassicismens litteratursyn.

Det romantiska jagets uppkomst

Naturalism, impressionism och expressionism kom på detta sätt att föras fram som olika aspekter av en övergripande, individualiserad, sublim och anti-retorisk estetik, "en imitation av naturen genom ett patetiskt och harmoniskt språk", som Dennis formulerade det.¹⁷² Mot retorikens pragmatiska bestämning av poesi som övertalning kunde man nu ställa Longinus' ord om att "det upphöjda [sublima] språket övertalar och övertygar inte åhöraren, det hänför honom".¹⁷³ Debatten om det sublima kom på detta sätt, i samverkan med nyplatonismens organiska formbegrepp, att bana väg för 1700-talets teorier om inbildningen och övergången från klassicismens *normativa* genrepoetik till en modern, *spekulativ-deskriptiv* estetik.

Intresset för det sublima inskränkte sig inte till en litterär kontext. Renässansens estetiska ideal av ordning och symmetri började allmänt utmanas av det sublimas njutningsfulla rysning inför det oordnade, det

vilda, det oändliga. Astronomins heliocentriska världsbild omsattes i en estetisk-religiös känsla där, som Locke formulerade det, "det är observationen av rymden som gränslös och tiden som ändlös som inger oss de sensationer som konstituerar vår föreställning om Guds existens".¹⁷⁴

I *The Pleasures of the Imagination* 1711-12 gav Addison den programmatiska formuleringen åt denna nya, med ett oändligt, icke längre sinnligt gripbart universum korresponderande estetik. Han skiljer där mellan tre slags föreställningar ("images"): *Great*, *Uncommon* och *Beautiful*. Det senare förbinder han med ett klassiskt skönhetsideal av ordning och symmetri, men också med starka färger, ett ideal som han något pejorativt beskriver som "överflödiga ornament". Istället är det den förstnämnda föreställningskategorin som beskrivs som den mest högstående:

Vår föreställning älskar att fyllas med ett objekt eller att sträcka sig efter någonting som är alltför stort för dess förmåga. Sådana gränslösa utsikter försätter oss i angenäm förvåning och i vår själ upplever vi en förtjusad häpenhet över dem.¹⁷⁵

Kategorin "great" blev genast en synonym till Longinus' sublima, och Addisons fenomenologiska system kom att lägga grunden för den naturalisering av det sublima som skedde under 1700-talet.¹⁷⁶ Det sublima frigjordes gradvis från inte bara Longinus' textuella utan även 1600-talets kristna kontext.¹⁷⁷ Det blir allt mindre fråga om den Gud som människan kan uppleva via det oändliga och eviga, och alltmer en isolering av dessa upplevelser i sig. Denna sekularisering fick till följd att det sublima istället börjar att beskrivas i fenomenologiska och psykologiska termer, samtidigt som intresset försköts från det sublima mötet med den (i naturkrafterna inneboende) vredgade guden till Pascals sublima rysning inför universums/själens tomhet.

Naturaliseringen/psykologiseringen av det sublima utvecklas under 1740- och 50-talen av Robert Lowth, John Baille och Edmund Burke.¹⁷⁸ I *An Essay on the Sublime* 1747 avfärdar John Baille utan diskussion den retoriska modellen genom att hävda att "Det sublima i skrifter är endast en beskrivning av det sublima i naturen".¹⁷⁹ Detta naturens sublima handlar inte heller om Gud, utan om själens "Insikt om sin egen vidsträckthet" och "en upphöjd föreställning om sina egna krafter". Utgångspunkten är tydligt lockeansk:

vad själens essens än må vara så är det endast genom att reflektera över sina sinneserfarenheter som hon lär känna sig själv och förstå sina förmågheter.¹⁸⁰

För empirismen var inte längre själen något givet innehåll: "Själen är ett tomrum vars utsträckning upptäcks då den fylls. Den inre rymden, det romantiska medvetandets oändlighet, uppstår som en väldig, mer eller mindre omedveten tomhet, en frånvaro", som Thomas Weiskel skriver.¹⁸¹ Man kan se detta som det historiska svaret på den fråga som Earl of Mulgrave ställde i *An Essay upon Poetry* 1682. Efter att ha beskrivit poesin i termer av Hobbes distinktion i *Fancy* och *Judgement* inser han att något saknas:

A Spirit which inspires the work throughout,
As that of Nature moves the World about,
[. . .] Something of Divine [. . .]
Where dost thou dwell? what caverns of the Brain
Can such a vast and mighty thing contain?¹⁸²

[En ande som uppfyller hela verket, så som naturen får världen att leva
[. . .] Någonting gudomligt [. . .] Var dväljes du? vilka grottor i hjärnan
kan rymma något så ofantligt och mäktigt?]

Svaret ges av det transcendentala subjekt som etableras då det sublima upphör att behandlas som en kvalitet hos språket, Gud eller den yttre naturen, och istället isoleras som en fenomenologisk kategori. Denna antropomorfisering och psykologisering av det sublima får sin slutgiltiga formulering med Kants *Kritik der Urteilskraft* 1790.

Kant renodlar två former för det sublima, "das dynamisch Erhabene" (det dynamiskt upphöjda, mötet med Gudens och naturens oerhörda kraft i t.ex. en storm) och "das mathematisch Erhabene", mötet med något oändligt, gränslöst. Mest intressant blir det senare, som jag i fortsättningen väljer att kalla det *numeriskt* subluma.¹⁸³ Subjektet ställs här inför ett så ofattbart objekt att relationen subjekt-objekt bryter samman, föreställningsförmågan blockeras och en känsla av inre upplösning tar vid. För den "primitiva" människan menar Kant att denna upplevelse enbart är skräckinjagande. Kulturmänniskan kan dock med hjälp av sitt förnuft distansera sig från upplevelsen och begreppsligt fatta det hon inte är kapabel att föreställa sig, t.ex. oändligheten. Kant summerar förloppet i förjande ord: "[det subluma] är ett (natur)föremål, som

bestämmer själens föreställning att tänka sig naturens ouppnåelighet som gestaltning av idéer". Hans poäng är att själva diskrepansen mellan förnuft och föreställning erbjuder människan en möjlighet att transcendera sina egna sinnen och närma sig en ren idédimension:

Bokstavligt talat och logiskt beaktat, kan inte idéer gestaltas. Men [...] känslan av omöjligheten att nå idéen med hjälp av inbillningskraften, är i sig en gestaltning av den subjektiva ändamålsenligheten hos vår själ [...] och den tvingar oss att subjektivt *tänka* själva naturen i dess totalitet som en gestaltning av något översinnligt, utan att *objektivt* kunna bringa denna gestaltning till stånd".¹⁸⁴

Det sublima blir den egentligen enda möjligheten för förnuftet att transcendera föreställningsförmågan, och höja människan över sig själv. Detta ger det sublima en mycket speciell plats i Kants filosofi som förnuftets yttersta vaktpost, även om han ägnar betydligt större utrymme åt det skönas harmoniserande funktion.

Parallellt med det sublimas psykologisering förskjuts som vi såg hos Dennis innebörden av "originalitet" från motiv och ämnen till textens understödjande subjekt. De första fullt utvecklade gestaltningarna av jaget som en gränslös och autonom enhet, analog med den heliocent-

* Thomas Weiskel har påpekat att det är svårt att hålla isär en fenomenologisk och en ideologisk nivå hos Kant. Även om Kants beskrivning av det sublimas psykologiska process kan te sig mycket trovärdig, menar Weiskel att "it may in fact be fictional, masking the project of his 'ultimate', the nonumenal ego, with all its contradictions", a.a., s 38. Weiskel fortsätter: "it is difficult to avoid the conclusion that in the sublime, reason posits its own sensible or imaginative frustration in order to discover itself freshly in an attitude of awe [...] we are ultimately referred not to the failure of empirical imagination but to reason's project in requiring this failure. The cause of the sublime is the aggrandizement of reason at the expence of reality and the imaginative apprehension of reality." (s. 40 f.)

Weiskels ideologikritik har vidareutvecklats av Neil Hertz, delvis i polemik mot Weiskel. Hertz menar att Kants beskrivning av det sublima inte kan generaliseras utöver 1700-talets specifika blandning av rationalism och kristen mysticism. "Is the moment of blockage [...] simply a fact about the experience of the sublime, attested to by one after another eighteenth-century writer, available for the subsequent generalizing commentary of historians like Monk or literary theorists like Weiskel? I think not". Det är förstås inte själva upplevelsen av det numeriskt sublima som Hertz ifrågasätter, utan att den automatiskt skulle övergå i en triumf över mötet med något så överväldigande. Kants egentliga problem tycks inte vara av fenomenologisk art, utan strikt teoretiskt; det numeriskt sublima blir en utmaning för filosofins subjekt-objekt ontologi, för vilken en relation mellan subjektet och ett formlost Allt blir omöjlig att beskriva. Hertz, "The Notion of Blockage in the Literature of the Sublime" i *The End of the Line*, s 46

riska bilden av ett universum utan centrum och gränser, hade dykt upp inom kristen poesi redan kring sekelskiftet 1700. Även om "originalitet" ännu inte direkt uppfattades och skildrades som en själslig kvalitet, så föregriper denna poesi den senare romantikens jaggestaltning. Ett bra ex. är Isaac Watts volym *Horae Lyricae* från 1706, där vi i dikten "True Riches" kan läsa:

When I view my Soul,
And survey myself a whole,
And enjoy myself alone,
I'm a kingdom of my own.
[...]
'Tis a Religion half unknown
That has Treasures of its own,
More removed from public View,
Than the Bowels of *Peru*,
Broader 'tis, and brighter far,
Than the Golden *Indies* are;
Ships that trace the watry Stage,
Cannot cross it in an Age,
Harts or Horses, strong and fleet,
Had they Wings to help their Feet,
Could not run it half way o'er
In ten thousand Days or more.¹⁸⁵

[Då jag betraktar min själ, och överblickar mig själv som ett helt, och ensam gläds åt mig själv, är jag ett kungadöme i mig själv. [. . .] Det är en halvt bortglömd religion med sina egna skatter, mer undandragna från allmänhetens insyn än det inre av *Peru*, mer vidsträckt och glänsande än det gyllene *Indien*; Skepp som utforskar dess vattenvidder kan inte korsa det på en livstid; hjortar och hästar, starka och snabbfotade, hade de ock vingar att hjälpa sina fötter, skulle inte kunna springa dess halva avstånd under tio tusen dagar eller mer.]

Vi ser här prototypen till vad som kom att bli 1700-talets iscensättning av det hyperboliska, autonoma och gränslösa jaget i natursublima scenarion. Här fungerar gestaltningen ännu som en explicit liknelse, laddad med ett konfessionellt, triumfatorisk patos. Med hjälp av fr.a. Shaftesburys genibegrepp utvecklas under 1700-talet idén om själslig originalitet bort från sådana tacksägelseaktigheter till en mer implicit

analogi mellan naturens oändlighet och subjektets inre, tomma rymd, samt mellan estetisk och själslig originalitet.¹⁸⁶

Förmänskligandet av originalitet som "själslig individualitet" får sin dittills mest radikala formulering i Youngs *Conjectures on Original Composition* 1759. Young ställer helt enkelt en *referentiell* och *expressiv* mimesis ("Originality") i direkt motsats till en intertextuell "Imitation".¹⁸⁷ Det förstärkta kravet på själslig originalitet är hos Young tydligt förbundet med en känsla av litterär senkommenhet i vad Ben Jonson kallade "The Age of Authors", författarnas era. Youngs grundläggande syfte är just att "rädda" inspirationen och det poetiska skapandet från ett intertextuellt, "imitativt" ursprung genom ett långtgående antropomorfisering av texten. Det originella verket är "av *vegetativ* art", skriver han, "[det] *växer*, det tillverkas inte", och den originella författaren är "sitt eget ursprung".¹⁸⁸ Imitationen eller kopian medverkar endast till att öka "själva lagret av böcker", och imitativa författare uppvisar endast "en lånad kunskap".¹⁸⁹ Genialitet, å andra sidan, är "kunskap som är medfödd och endast vår egen". Den behöver inte ens manifesteras sig utåt; "Det har förmodligen funnits många genier som aldrig kunnat skriva eller läsa".¹⁹⁰ Originalitet och geni tillhör naturens och själens, inte kulturens eller litteraturens domän.

Den föreställning om det autonoma jaget som på detta sätt deduceras fram ur reflektionen över det sublimes utgör m.a.o. en sekulariserad version av den kristna subjektetsföreställning, där människan är en direkt avbild av Guds allsmäktighet och autonomi. Via denna romantiska jagföreställning förankras moderniteten i en rad absoluta värden (Naturen, Nationen, Gud etc.), vilka fungerar som modernitetens främsta motiveringar samtidigt som de tjänar som moraliska försvar mot dess inneboende nihilism. Men i och med att den teologiska kontexten börjar retuscheras bort från dessa värden, blir jagets autonomi starkt problematisk. Subjektets inre rymd blir snarare objekt för ångestladdad rysning än triumfatorisk hänförelse. Föreställningskomplexet utvecklas till en ömtålig balansgång mellan allmakt och solipsism, och det är denna balansgång som romantikens originalitetskonflikt kretsar kring.

Den moderna, spekulativa estetikens syntes av de idéer som växt fram ur denna kristet-platoniska strömning inleds med Charles Batteux' *Les Beaux-arts réduits à une même principe* [De sköna konsterna återförda på en

gemensam princip] 1747. Där Dubos i syfte att hävda ett expressivt ideal hade sett sig tvungen att argumentera direkt mot Aristoteles, så vill Batteux snarare komplettera Aristoteles' estetik, genom att fylla ut den frånvaro Aristoteles klagat på i *Poetiken*: att det inte fanns någon samlad term för de konstarter som primärt arbetade med ord.

Batteux vill med andra ord homogenisera de sköna konsterna till en enhetlig sfär genom att utvidga mimesis-begreppet till att, utöver konstarter som musik och dans, också inkludera lyrisk poesi. "På samma sätt som man inom den episka och dramatiska poesis imiterar handlingar och död, besjunger man inom lyriken imiterade känslor eller passioner".¹⁹² "Det lyriska" som tidigare endast omfattat det höga odet, abstraheras hos Batteux till "en egen sorts poesi", som bl.a. omfattar "merparten av franska sånger".¹⁹³ Med hjälp av denna enhetliggjorda lyrik kan han så skapa en systematiserad poetisk eller snarare *estetisk* sfär.¹⁹⁴

Det lyriska kom på detta sätt att inte endast utgöra *en* av den moderna estetikens tre principer (det episka, dramatiska och lyriska), utan dess högsta, "mest poetiska" princip. Genom denna process etableras de dubbla innebörderna av "poesi" som vi inledningsvis diskuterade. Paradigmet tycks främst motiverad av en strävan att höja poesins status och filosofiskt avgränsa den mot prosan som en i grunden artskild företeelse. Detta formulerades utförligt av de romantiska filosoferna, vilka upphöjde poesis/estetiken till en högsta, syntetisk kunskapsform. I detta perspektiv framstår romantiken som poesins stora motoffensiv mot prosans ökade herravälde. Men i denna offensiv mot prosan, en offensiv vars framgång visar sig i det senare 1700-talets djupgående *lyrisering* av alla genrer, kom samtidigt poesis att *prosaiseras* på ett sätt som tydligt visar, att det i längden inte var möjligt att hejda poesins legitimitetskris i en fortsatt alltmer prosaisk värld.

Organismidealet

Dubos' ansats till en semiotisk beskrivning av konstarterna fördes vidare av Gotthold Lessing i *Laokoon* 1766. Han kritiserar där *ut pictura poesis*-doktrinen utifrån argumentet att bilden har en *spatial* struktur och arbetar med *motiverade* tecken, medan poesis har en *temporal* struktur

och arbetar med *arbiträra* tecken. Om därför poesin försöker efterlikna bildkonsten kommer den endast att bli mer förkonstlad.

Poesins möjlighet att förverkliga sin egen natur låg enligt Lessing istället i onomatopoetiska effekter, meter och metaforik. Han anknöt till Blackwells metaforteori, där relationen mellan bild- och sakled uppfattas som en analogi till relationen mellan ord och ting. Effekten av denna analogi var, menade man, att metaforen kom att transcendera språkets arbiträra, konventionella natur. En liknande funktion tillskrev Lessing poesins metrisk princip vilken, i likhet med musiken, inte är av referentiell art. I ett brev där han försvarar *Laokoon* skriver han:

Poesin måste helt enkelt försöka höja sina arbiträra tecken till naturliga tecken: det är så den skiljer sig från prosa och blir poesi. De medel genom vilka detta genomförs¹⁹⁵ är ordens ton, deras position, meter, figurer och troper, liknelser, etc.

För Lessing var det dramat som mest effektivt upphävde språkets arbiträrhet (genom att vara ett *naturligt* uttrycksmedel för dramats *karaktärer*) och som därför utgjorde poesins högsta form. Detta kritiserades av andra, t.ex. Herder och Moritz, som istället tog fasta på tanken att metaforer och rytmisk-musikaliska principer fick (den lyriska) poesin att höja sig över språkets konventionalism och få en organisk karaktär.

Det organismideal som på detta sätt utvecklades under romantiken, där intresset försköts från textens mimetiska gestaltning av en yttre natur till dess inre enhet och struktur, dess imitation av naturens och Guds *skapelseprocess*, dominerades av kravet på skön harmoni och enhet, dvs. en stark *imaginär* kvalitet.¹⁹⁶ Man framhävde hur varje element i en dikt var eller borde vara organiskt förbundet med och motiverat av helheten. Kant, Goethe och Schiller överförde i denna anda metaforteorin till *symbolen*, vilken i sin dubbla funktion av referentiellt och metaforiskt tecken kom att hyllas som poesins högsta figur.¹⁹⁷ Oppositioner som subjekt/objekt, det partikulära/det generella, det reala/det ideala tänktes genom symbolens sinnliga, analoga och intuitiva kvalitet uppgå i en ny, transcendental identitet.

Det sublimas princip fanns emellertid ständigt närvarande som en motverkande strävan mot öppna, dynamiska, oavslutade strukturer. Då K. P. Moritz skriver att "[det Skönas] inre väsen består [...] i dess

tillkomst, i själva dess tillblivelse", tycks han snarare betona verkets inre dynamik än dess harmoniska helhetsstruktur.¹⁹⁸

Friedrich Schlegel är en av dem som mest ihärdigt framhäver den inre dynamiken på den slutna helhetsstrukturens bekostnad, inte minst genom att fokusera *ironin* som stilgrepp. Den romantiska diktens egentliga väsen, skriver han i det berömda *Athenäum*-fragmentet 116, består i en "evig tillblivelse".¹⁹⁹ Hans syntes av medvetande och värld, av idealt och realt, formuleras i termer av en "transcendental poesi" som "förutom produkten även gestaltar den producerande" och "i varje gestaltning också gestaltar sig själv".²⁰⁰ Texten tänkes här spegla eller dramatisera det mänskliga medvetandet i dess ständigt pågående självreflektion. Det är ett ideal som ansluter sig till Lessings tal om att språket, även om det är arbiträrt i relation till tinget, ändå utgör ett *naturligt uttryck* för människan som social varelse.

Schlegels främsta exempel på detta processuella, dynamiska och diskursivt öppet ideal var romanen. Man kan dock under romantiken finna fler uttryck för samma princip; det estetiska fragmentet, den "fria fantasin" (en "genre" inom såväl litteratur som bildkonst och musik) och "arabesken", där strävan efter skön slutenhet radikalt motarbetas. Arne Melberg har beskrivit fragmentets öppna estetik som uttryck för "den teoretiskt produktiva oro som rådde i tomrummet efter den traditionella poetikens och epistemologins sönderfall", och detsamma kan sägas om förromantikens sublimes estetik generellt. Även om, som Melberg påpekar, Schillers "harmoniseringstvång" blir mer representativt för romantikens estetik än Kants sublimes, så finns det sublimes ständigt närvarande som något som "[bygger] in en slags oro i den estetiska upplevelsen".²⁰¹

Spänningen mellan skön harmoni och sublim dynamism kommer tydligt till uttryck hos Wordsworth. Han utvecklar en form av sublim "minnespoesi", strukturerad som en självreflekterande rörelse mellan ett reflekterande jag-här-nu och ett upplevande jag-där-då. Rörelsen syftar till att i sista hand syntetisera denna medvetandets inre spaltning i subjekt-objekt, och införliva omvärlden som en aspekt av ett allsmäktigt medvetande. Men den sublimes estetiken motverkar denna strävan till skön syntes. Istället drivs texten vidare i en ständigt pågående rörelse som egentligen aldrig kan avslutas, endast avbrytas.

Den organiska skönhetsprincipen visar sig i att "dikt" alltmer börjar

avse en kort, väl sammanhållen text, där språkets temporalitet motverkas av en metaforisk, spatial strukturprincip som ger texten en stark inre "gestalt". Det tyska "Gedicht", som tidigare betytt fiktion, börjar i anslutning till denna centrallyriska tendens att istället konnotera en kort, lyrisk dikt. 1796 skriver Herder i *Humanitätsbriefe*: "Ingen poetisk genre är av större omfång än romanen", och han använder då "poetisk" i vår moderna betydelse av lyrisk.²⁰² Omfånget blir för honom ett viktigare poetiskt element än versen. Alla poetiska genrer kan i hans mening skrivas på prosa, så länge de uppfyller detta krav på korthet, förtätning och organisk enhet.²⁰³

Organismidealet utvecklas efter romantiken mot 1900-talets teorier om diktens "autonomi". Det är också denna princip som många litteraturhistoriker än idag använder för att avgränsa prosadikten som genre från en mer diffus poetisk-lyrisk prosa, vad Füger (se ovan sid 00) betecknade som prosadikt i "egentlig" respektive "vidaste" mening. Organismidealets strävan att höja sig över såväl prosans som de traditionella versprincipernas konventionalism är det tydligaste uttrycket för romantikens kamp mot prosaismens formbegrepp. I syfte att rädda poesin undan sin underordnade bestämning som versifierad prosa söker man skapa en ny, poetisk essentialism, en "inre form" i känslan, fantasin, metaforen, symbolen eller rytmisk-musikaliska strukturer.

Anthony Easthope kan därför i *Poetry as Discourse* hävda, att (den engelska) poesin alltsedan renässansen styrts av en kontinuerlig strävan efter "ett helt transparent språk".²⁰⁴ Modernitetens och autenticitetens kamp mot bundna former ser han som uttryck för det negativa ideal, där "All poesi vars utsägelseform är manifest eller över huvud taget uppenbar definieras som dålig poesi". Rytmen och rim frigörs successivt

* "All poetry in which the forms of enunciation are manifest or at all obvious is defined as bad poetry", Easthope, a.a., s 123. Easthope gör en ofta alltför totaliserande beskrivning, där all litteratur framstår som präglad av modernitetens ideal. Så har naturligtvis inte varit fallet. Som jag tidigare påpekade är moderniteten en oppositionell strömning, som endast kan existera i relation till ett mer preskriptivt estetiskt normsystem. Min beskrivning av modernitet har inte anspråk på att vara en beskrivning av litteraturens historia. Vill man ge en sådan måste man lägga betydligt större vikt vid den litteratur som vid varje historisk period utgjort estetisk norm, såväl bland kritikerna som den läsande publiken. Det litteraturhistoriska paradigmet som dominerat vårt sekel är en ofta inkonsekvent blandning av ett sådant historiskt perspektiv och det perspektiv som jag i denna studie renodlar, nämligen modernitetens inriktning på det estetiskt innovativa.

från formbundenhetens princip. De upphör härigenom att vara uttryck för *genrens* tradition och blir istället tillgängliga som individuella uttryckselement. "Formen" kan då på ett helt nytt sätt göras *betydelsebärande* och få dikten att framstå som en organisk förening av form och innehåll.

Synen på poesin som den diskursiva princip som höjer språket över dess arbiträra, prosaiska konventionalism, ligger också till grund för 1700-talets och romantikens historiemytiska beskrivningar av poesin som människans urspråk. Vico är den som först formulerar en sådan syn i *Scienza nuova* 1725. Den förs sedan vidare av bl.a. Blackwell och Rousseau fram till tyska romantiker som Herder och Hegel.²⁰⁶ Språket och världen beskrivs här som en utveckling från ett mytiskt Naturspråk av omedelbar betydelse och sinnlighet, över en konstepok fram mot den filosofiska prosans och förnuftets slutliga hegemoni. Som Melberg skrivit om Hegel är konsten i denna historiemyt "både placerad i en förfallshistoria på väg mot romantikens nutid och i en triumfatorisk utveckling när den förverkligas av filosofin och därmed adopteras av den segrande världsanden".²⁰⁷ Det är en dubbelhet som avspeglar poesins komplicerade beroendeställning till den alltmer dominerande prosan.

Synen på poesin som människans ursprungliga språk kom även att fungera som en regressiv utopi, där historiens faser inte primärt förstås som aspekter av en universell utan cyklisk utveckling. Det gällde i hög grad för Herder, som ständigt vacklade mellan en linjär (deterministisk) och en cyklisk (utopisk) version: "Låt oss återvända till den äldsta mänskliga naturen, och allt annat skall ordna sig", kunde han skriva.²⁰⁸ Denna regressiva utopism skall vi möta i poetiskt gestaltad form i Novalis' *Hymnen an die Nacht*.

Originalitetskonflikten

Som resultat av organismidealet och originalitetens och autenticitetens tendens att förmänskliga den poetiska texten, uppstår den originalitetskonflikt som mest ingående beskrivits av Harold Bloom. Det sublimes innebär för Bloom alltid en naturalisering av ett retoriskt sublimt, dvs. den situation där författaren grips av sådan hänförelse

inför en annan författares text att han "fylls med stolthet och glädje, som om [han] själv skapat det [han] hör", som Longinus skrev. Relationen mellan en text och den intertext varur dess inspiration utgått, vad Bloom ibland kallar textens "parent-poem", dess föräldradikt, måste nu i originalitetens och autenticitetens namn döljas. Relationen mellan text och intertext får därför prägel av en *konfrontation*:

Betydelsen av en stark dikt är en annan stark dikt, en föregångares dikt som misstolkas, revideras, korrigeras, undviks, snedvrids; som underkastas en inklin-ation eller benägenhet som tillhör den senare och inte den förra dikten. Poetisk influens är i denna mening i grunden poetisk *misprison* [ung. felaktig instängning], där en poet gör sig av med en föräldradikt som, för att använda en av Coleridges formuleringar, ständigt *hemsöker* honom.²⁰⁹

Bloom påpekar att denna "det skapande medvetandets desperata insisterande på prioritet" endast gäller "starka poeter", vilka han definierar som "stora figurer som har uthållighet att brottas med sina starka föregångare".²¹⁰ "Svagare begåvningar idealiserar", konstaterar han på ett sätt som gör honom själv till en blandning av analytiker av och företrädare för denna typ av modernitet.

Att denna oidipala konkurrensmodell har en tydlig manlig karaktär, beror inte enbart på en viss ensidighet från Blooms sida.²¹¹ Modernitetens paradigm tycks länge ha varit knutet till en manlig subjekt-position.²¹² Under romantiken motverkas denna manliga karaktär av organismidealet, vars yttersta, imaginära objekt - sammansmältning med Gud eller Alltet i ett *unio mystica* - innebar en strävan att också införliva vad som uppfattades som kvinnliga värden. Ett av romantikens mest laddade utopiska figurer var just androgynen (mer härom i genomgången av Novalis i kap 2). Med modernismen förstärks dock modernitetens ideal på ett sätt som samtidigt innebär en renodling av dess manliga karaktär. Vi skall återkomma till denna könsproblematik längre fram.

Den faderspoet som blir mest väsentlig för den engelska romantikens författare är Milton. Wordsworth blir för Bloom det bästa exemplet på en poet som lyckas övervinna sitt beroende av Milton genom att sekularisera dennes motivsfär. Som H. M. Abrams skrivit transformerar Wordsworth Miltons uppståndelsestema "från ett övernaturligt till ett naturligt sammanhang".²¹³ Han blir härigenom ett av de tydligaste

uttrycken för det sublimas alltmer sekulariserade och psykologiserade utformning, där "själens höjder och djup ersätter himmel och helvete, och själens krafter ersätter de gudomliga protagonisterna".²¹⁴ Det är knappast någon tillfällighet att Keats talade om Wordsworths poesi som "egoistiskt sublim", eller att Blake vid ett tillfälle hånfullt utbrast: "Tror herr Wordsworth att hans själ kan överglänsa Jehovah?"²¹⁵ I ett historiskt perspektiv måste Blakes fråga besvaras jakande. Inbildningen blir för Wordsworth medvetandets möjlighet att, som Paul de Man skrivit, "existera uteslutande av och för sig själv, oberoende av alla relationer till omvärlden."²¹⁶ För ett sådant solipsistiskt medvetande kan inte heller Gud existera som en intersubjektiv princip, som en absolut Andre att förhålla sig till. Wordsworth var också medveten om denna solipsistiska fara. I ett ögonblick av desublimerande självkritik skriver han: "Vi förgudar oss själva; [...] därav kommer till slut misströstan och galenskap".²¹⁷ Vad som återstår av den teologiska triaden Gud/Själ/Natur är endast ett suveränt medvetande, som med tiden får allt svårare att upprätthålla sina gudomliga attribut.

Om Wordsworth genom sin självhävdelse exemplifierar en "stark" poet i Blooms mening, blir Coleridge ett av de tydligaste offren för originalitetstråkandets rädsla för påverkan och imitation, inte minst därför att fadersrollen för honom både kom att gälla Milton och Wordsworth. I ett sent brev skriver Coleridge:

Varje tanke och tankeled har genomgått ett så oändligt antal poetiska omgestaltningar, att det är i det närmaste omöjligt för någon att skriva om något ämne i *den utsmyckade stilen* utan att upptäcka att hans dikt, mot hans vilja och utan att han tidigare varit medveten därom, utgör ett lappverk av versrader som tidigare existerat i andra verk. Det är detta som idag gör poesi så oerhört svårt — därför att det är så lätt. Jag för min del har för flera år sedan gett upp den i förtvivlan. [min kurs].²¹⁸

Orsaken till att denna originalitetskonflikt främst drabbar poeter i den romantisk-modernistiska traditionen, ligger i kravet att poesin skall vara ett *spontant* och autentiskt uttryck för författarens själ. "I takt med att poesin blivit mer subjektiv har föregångarnas skuggor blivit alltmer dominerande", skriver Bloom och talar i samma andetag om Shakespeares tid som "den stora tiden före floden [dvs. Popes bokflod], innan rädslan för påverkan blev central för det poetiska sinnet".²¹⁹

Strävan att bli en "stark" och originell poet - att i dikten konstituera/representera ett unikt och individuellt författarjag och en unik vision av världen och människan - implicerar postulatet om jagets immunitet från all yttre påverkan. Känslan av självständighet hotar därför ständigt att övergå i solipsistisk klaustrofobi. Coleridge läser Miltons gestaltning av dödsriket som en bild för denna negativa autonomi, en bild av hur jaget blir "en själlös, fixerad stjärna som varken mottar ljus eller influenser, en ödslighet som gör mig så uppskärnad att jag inte ens kan tillskriva den gudomliga naturen ett sådant tillstånd".²²⁰ Men då Coleridge beskriver hur, i Miltons poesi, "de mest sublimes passagera är de som uppenbarar Miltons egen själ i färd med att skapa sig själv och utveckla sin egen storhet", så tillskriver han uppenbart Milton just en sådan solipsism, vilken han slutligen avstår från att försöka erövra åt sig själv.²²¹ Hela detta romantiska paradigm får för Bloom en djupt tragisk karaktär: "Oaktat alla dess glänsande enskildheter kan romantiken ha varit en oerhörd visionär tragedi, ett självskapat, förvirrat projekt, men inte hos en Prometheus utan en Oidipus, vilken inte förstod att det var sfinxen som var hans musa."²²²

Vid sidan av den förstärkning av originalitetskonflikten som skapas genom poesins och originalitetens subjektivering, visar Coleridge i citatet ovan ännu ett skäl till varför denna konflikt blivit mest påtaglig för lyriska författare. Svårigheten ligger enligt Coleridge i att skriva originellt "i den utsmyckade stilen". Orsaken till detta skulle vara att dikter i bunden form så lätt kan memoreras, att det "spontana" skapandet ständigt hotar att bli ett återskapande av tidigare lästa rader. Ju starkare bundet formspråk, desto mer manifesta intertextuella beroenden, och desto starkare originalitetskonflikt!

Det är därför knappast förvånande att den litterära moderniteten tenderat att favorisera prosan, med dess kapacitet att skapa en aldrig tidigare upplevd "autenticitet" inom den konstnärliga litteraturen, även om denna autenticitet är förbunden med ett svårhanterligt konstnärligt legitimitetsproblem.

Den poetiska prosans möjlighet att undgå verspoesins imitation av yttre formspråk formuleras ofta explicit av förromantiska kritiker och författare. I förordet till den svenska prosaöversättningen av Youngs *Nätter* 1787 sägs t.ex. att det inte handlar om en författare, "den der för at göra sig et namn genom bokeliga konster, diktar et ämne [enligt alla]

konstens regler" utan istället en man som "skrifver det han känner och det han tänker".²²³ Och i förordet till den svenska utgåvan av *Ossians sånger* citerar översättaren följande passage ur Hugh Blairs avhandling om Ossian: "[då] Den poetisk-prosaiska skrivart, som han nyttjat, [. . .] är fri ifrån tvång i valet och ställningen af orden, uttrycker den Originalets mening med mera noggrannhet, styrka och enfald".²²⁴ Utöver att karakterisera respektive författare tjänar dessa formuleringar till att legitimera översättningarnas prosaform. Och den lätthet med vilken innebörden av "Originalet" i det senare citatet kan bytas ut från "texten" till "författaren" påvisar prosans fördelar för den moderna poesin.

Som vi tidigare antydde är dock prosan inte endast en strategi för att lösa eller mildra originalitetskonflikten, utan i grunden också dess orsak. Att poesi, skriven i traditionella versformer, börjar upplevas som icke-autentisk, beror på att den alltmer jämförs med en subjektiv prosa som har lättare att frambringa den åtrådda effekten av ett "spontant känslouttryck". Men prosan kan endast uppnå denna "nakna" autenticitet till priset av ett icke-estetiskt idiom. Autenticitet och konstnärlighet förblir definierade mot varandra, och den moderna poesin tvingas att balansera på gränsen mellan dessa diskursiva effekter. Den måste vara tillräckligt bunden till ett konventionellt, poetiskt språk för att identifieras som poesi/konst, men samtidigt tillräckligt okonventionell för att uppfattas som författarindividuens autentiska uttryck.

Den poetiska prosans tvetydighet

Som vi sett kan vi alltifrån slutet av 1600-talet iaktta ett växande intresse för prosadikten och den poetiska prosan. Bejakandet av prosadikten ingår som en viktig strategi i kampen för större poetiska frihet och individualitet. Ur detta uppstår en lyrisk-poetisk essentialism, där den poetiska proklamerar som oberoende av vers, rim och andra preskriptiva formelement. Det är ett tänkande som leder fram mot den moderna estetiken, där lyriken etableras som "av alla former av poesi, den mest poetiska", som Trapp skrev.

Men som vi skall se i nästa kapitel motsvaras inte denna estetiska teoriförnyelse av någon lika radikal förändring av den estetiska prak-

tiken. Istället finner vi en stark inkongruens mellan teori och praktik som blir mest påtaglig ifråga om versens betydelse. Lyriken följer inte med epiken och dramat i deras övergång till prosa. Först en bit in på 1900-talet sker istället en övergång till fri vers, där man överger radslutsrim och meter men bibehåller versraden och lyrikens rytmisk-musikaliska princip. Denna fria vers utgör en ny form av kompromiss mellan vers och prosa. I de fall där dikter på fri vers varken antyder någon metrisk systematik eller uppvisar några markanta avvikelser från prosans syntax, har också kritiker tenderat att beteckna dem som "radprosa" eller t.o.m. "prosadikt".

Motsägelsen mellan en ibland mycket högljudd argumentation för den poetiska prosan och den uppenbara tveksamhet man kände inför den - en motsägelse som i grunden avspeglar modernitetens förnekade beroende av formspråkliga konventioner - kan exemplifieras med Wordsworths företal till *Lyrical Ballads* 1800. Utifrån övertygelsen att det inte existerar någon "grundläggande skillnad mellan prosans språk och metrisk komposition", utvecklar han en mycket bestämd argumentation mot varje slag av bundet formspråk. Men så hejdar han sig plötsligt för att istället övergå till att besvara "en uppenbar fråga, nämligen: då jag nu hyser dessa idéer, varför har jag då skrivit vers?". Han vänder nu helt om och försöker uppvärdera "meterns charm [och] kraft" på ett sätt som han själv inser "till en bärjan lär te sig paradoxal".²²⁵ Det är en motsägelse han aldrig lyckas reda ut, eftersom den bundna versen svårigen går att motivera utifrån hans ideal om en poesi som "is [obs. är, inte gestaltar] the spontaneous overflow of powerful passion" [det spontana utflödet av starka känslor].

Versprincipen förblir således lyrikens/poesins textuella markör. Av denna anledning kommer prosadikter att avläsas och uppfattas, inte så sällan också skrivas, i direkt jämförelse med versdikter. Det är en intertextuell logik som man gärna konkretiserar som en före-efter relation. En prosadikt uppfattas då som något som *föregår* en (vers)dikt, som dess ännu oförädlade råmaterial - ett tänkande som är helt i linje med synen på poesi som versifierad prosa - alternativt något som följer *efter* ett versoriginal som dess översättning till prosa. Clive Scott har talat om denna prosadiktens strukturella beroende av versen som dess "pre-poetiska" respektive "post-poetiska" karaktär.²²⁶

En liknande funktion av poetisk Andre för prosadikten har ofta

bildkonsten kommit att få. Inte minst påtaglig är denna förbindelse inom det sena 1700-talets tidskrifter. De prosadikter som där publicerades hade ofta en stark målerisk prägel, och anslöt sig till den parallella framväxten av konstrecensionen som journalistisk genre. Idealet för dessa var enligt H. M. Abrams inte att analysera eller förklara de behandlade bilderna, utan att "i ord återskapa den estetiska effekten hos verket ifråga". Abrams karakteriserar dessa recensioner just som "kritiska prosadikter"²²⁷, och de fick senare en fortsättning i 1800-talets franska "Salons".

Prosadiktens fortsatta beroende av versdikten och konstbilden som poetisk Andre visar, att den poetiska prosan aldrig lyckas upphäva oppositionen prosa/poesi. Termerna har förblivit den moderna estetikens grundläggande poler, även om deras mångtydighet gör att de idag används med viss försiktighet i teoretiska verk. De har också förblivit klart hierarkiserade: Goethe är inte den siste att på 1600-talsmanér tala om att man bör översätta vers till prosa för att se om den äger något "poetiskt innehåll".²²⁸ Prosadikten har härmed, i än högre grad än den fria versen, kommit att placera sig i centrum av den moderna estetikens motsägelser och tvetydigheter. Som en forskare skrivit: "I den problematik som omger prosadikten kan man skymta av alla de motsägelser som söndersliter den moderna estetiken".²²⁹

Jag har i detta kapitel försökt visa att det romantiska, estetiska tänkande som växer fram under 1700-talet på en och samma gång måste förstås som ett *uttryck för* och ett *försvar mot* prosans hegemonisering. Denna dubbelhet framgick redan av 1600-talets debatt om poesins vara eller icke vara. Motsättningen mellan poesins förespråkare och motståndare komplicerades av ett gemensamt prosaideal - även om det i praktiken är olika former av prosa de hyllar - och en gemensam logocentrism. I båda parternas sätt att beskriva språket ges ett icke-språkligt "innehåll" prioritet över språkets form- eller uttrycksnivå. I detta avseende medverkar både rationalismen och det sublima i modernitetens prosaisering av språket och tänkandet.

Att romantikens framväxt både brukar beskrivas som en *lyricering/poetisering* och en *romanisering/prosaisering* av litteraturen kan lätt skapa viss förvirring. I grunden handlar det om en genomgripande förändring av litteraturens samtliga genrer, vilka förskjuts från en *ideal-episk* till en *dramatisk princip*. Den dramatiska principen, där utsägelens jag-här-nu

förs in som ett aktivt, betydelsebärande strukturelement, utgjorde som vi sett prosans viktigaste diskursiva innovation. Den kan visserligen påminna om den form av dramatiserad utsägelse som existerat inom äldre, lyriska genrer. Men dessa baserades ännu på stabila, preskriptiva genresubjekt, medan prosans dramatiserade utsägelse ger textens understödjande subjekt en instabilitet som tidigare varit otänkbar i poetiska texter. Också det lyriska ändrar radikalt betydelse och utseende genom den process av romanisering eller prosaisering som sker med prosans allt starkare inflytande på den estetiska litteraturen. Genom denna process bryts vad Bachtin kallade de klassiska genrernas "absolut förgångna" upp, och texten sätts i samspel med skrivandets och läsandets här-och-nu. Genresubjektet ersätts av en obestämd utsägelposition som både kan ges en starkt neutral och en starkt subjektiv karaktär. Hur som helst ställs nu varje enskild text inför kravet att själv bestämma - eller välja att lämna obestämbar - *vem* som talar, *varifrån*, *till vem*, och *varför*.

En sådan text ställer samtidigt läsaren inför kravet att *förhålla* sig till utsägelsen på det ena eller andra sättet, att i viss mening sätta "citationstecken" kring texten i dess helhet. 1700-talets roman framhäver ofta detta genom att direkt *tematisera* sin utsägelse, t.ex. genom att använda sig av dagbokens, brevets eller memoarens form. Mer problematiskt blir det för läsaren då romanen och poesin med den modernistiska estetikens framväxt i slutet av 1800-talet tenderar att överge detta fiktionsstöd, varmed textens utsägelse kunde få en påtaglig obestämbarhet.

Lyriskens prosaiserade frigörelse från bundna versformer medför således att textens subjekt både blir mer abstrakt och mer individualiserat. Samtidigt resulterar denna anpassning till prosans dramatiska princip i att gränsen mellan poesi och prosa - i båda betydelserna av denna begreppsliga opposition - blir mer flytande. Poesins egenart och identitet som konstform står hädanefter ständigt på spel.²³⁰ Strävan att skriva autentisk, originell poesi genom att frigöra sig från traditionella genrekonventioner tvingar in det lyrisk-poetiska skapandet i en negativ dialektik, där modern poesi måste söka sin egenart i ett gränsland mellan "poesi" och "prosa", ständigt måste *återfinna* sig själv i negationen av sig själv, dvs. i det "prosaiska". Den poetiska moderniteten blir beroende av polariteten mellan poetiskt och prosaiskt för att kunna

utmana, transcendera och förskjuta dess gränser. Men aldrig för att upphäva dem.

Det är av denna anledning som prosadikten, vid sidan av romanen och den fria versen, framstår som modernitetens främsta estetiska form. Prosadikten blir, som Jonathan Monroe formulerat det, ”en genre som inte vill vara sig själv”²³¹, en anti-genre vars ständigt rastlösa sökan efter en *ny* poeticitet ofta får karaktär av en *spaning efter den poesi som flytt*.

2. Prosadikt från klassicism till romantik

1700-talets prosadikt

Som framgått av förra kapitlet kom termen "prosadikt" (alt. "prosa-poem") att under 1700-talet fungera som samlingsterm för 1) inhemska imitationer av den latinska konstprosan, 2) prosaversioner av etablerade, versifierade genrer samt 3) romanen och andra "låga" prosagenrer (fabel, satir etc). Det finns ingen möjlighet att här ge någon inträngande skildring av termen och fenomenet prosadikt och dess betydelse för det estetiska nytänkande som växer fram. Men också en mer summarisk genomgång kan bidra till vår förståelse för prosadiktens senare utveckling. Jag skall därför inleda detta kapitel med att ge några exempel på de mest kända och inflytelserika bland 1700-talets prosadikter, vilka vi finner inom klassiska genrer av såväl episk (epos, epyllion) som lyrisk art (ode, hymn) samt, inte minst, den episk-lyriska idyllen.

Eposet

Fénelons *Les Aventures de Télémaque* var den första i en rad av prosaepos, vilket var en för 1700-talet unik företeelse. Första delen publicerades 1699 från ett stulet manuskript, och 1717 utkom en komplett och auktoriserad version. Den översattes genast till de flesta europeiska språk, i vissa fall till alexandrin och hexameter men vanligtvis till prosa, och blev ett av 1700-talets mest lästa verk. Fram till 1820 hade det utkommit i över 250 editioner och blivit föremål för ett 80-tal imitationer.² Dess oerhörda framgång gjorde att den länge kom att fungera som den poetiska prosans främsta exempel och alibi.

Då Fénelon behandlas av litteraturhistoriker ställs sällan frågan om varifrån han fick idén att skriva ett epos på prosa. Prosans allt starkare

hegemoni som skriftspråkets naturliga praktik måste förstås, tillsammans med den växande populariteten hos prosagenrer som memoaren, reseskildringen och romanen, ha befrämjat en sådan tanke. Ändå kan Fénelons innovation synas märklig.

Som vi sett i kap 1 medverkade 1700-talets prosadikt till framväxten av ett enhetligt poesi- eller litteraturbegrepp. Att dess uppkomst var intimt förbunden med tidens intensiva översättningsverksamhet har också framgått. Det visar sig nu, som Lennart Breitholtz uppmärksammat, att också prosaeposets plötsliga uppdykande som genre kan sättas i samband med ett översättningsproblem, som just har att göra med avsaknaden av ett enhetligt litteraturbegrepp inom den klassiska traditionen. I inledningen till *Poetiken* talar Aristoteles om en "konstart [som] efterbildar endast med ord, utan musikaliskt ackompanjement, på prosa eller vers"⁴, och som det saknas någon samlad beteckning för. Den grekiska meningen inkluderar ordet **ΕΠΟΠΟΙΑ** (*epopoia*), vilket vanligen tolkas som pluralformen av epos, men som man i detta sammanhang enats om att lämna oöversatt.⁵ I Mme Daciers franska översättning från 1692 har dock denna term översatts med epos, och passagen lyder: "L'Épopée se sert du discours en prose ou en vers" [Eposet omfattar diskurser på prosa eller vers].⁶ Epos och epik blev här synonyma och passagen kunde tas som en legitimering av "hög" prosaepik. Man kan på goda grunder anta att det varit denna passage som ingivit Fénelon idén om ett prosaepos, eller som åtminstone gav honom ett auktoritativt stöd för sin innovation.

Fénelons verk är en hjältesaga om Odysseus son, där den homeriska mytologin och människoskildringen anpassats till kristna principer. Berättelsen konfronterar två kulturer, det ena ett genomorganiserat samhälle, som publiken tog som en satir över det franska kungadömet, det andra ett natursamhälle som främst inspirerats av samtida skildringar av nordamerikanska indiankulturer. Vid sidan av denna politisk-antropologiska tematik har skildringen av Télémaques uppväxt också karaktär av pedagogiskt uppfostningsprogram.

Med undantag av prosaformen är Fénelon starkt trogen eposets kanoniserade form. De enda stilistiska förnyelser verket uppvisar är dess sentimentala natursyn och att författaren, i enlighet med *ut pictura poesis*-doktrinen, ofta hejdar den narrativa rörelsen för beskrivningar av parkliknande naturscener, tablåer och interiörer. Retorikens klassiska

omskrivningar tenderar också stundtals att växa ut i ett slags homeriska liknelser.

Fénelon benämnde sitt verk en "berättelse i formen av heroiskt poem, likt Homeros och Vergilius" och Boileau "godkände" dess status av dikt genom att klassificera det som en imitation av Odysseen.⁷ Detta godkännande skulle knappast ha kommit till stånd om inte läsare och kritiker redan börjat vänja sig vid en fransk, poetisk prosa. Översättningar spelade härvidlag en stor roll. Oden av Horatius, Anakreon och Sappho översattes redan under 1600-talet till prosa, likaså idyller och epyllion av Theokritos, Musaios och något senare Tasso.⁸ Mme Daciers utgav 1681 prosatolkningar av Anakreon och Sappho, och under 1710-talet av *Iliaden* och *Odysseen*. Samtidigt utkom nyutgåvor av Amyots prosaöversättning av *Amours pastorales de Daphis et Chloé* (ursp. 1559), vilka fick stor betydelse för 1700-talets pastoralidyll. Speciellt grekisk och hebreisk litteratur kom under 1700-talet att i ökad utsträckning översättas till prosa.⁹

Voltaire, en bland många motståndare till prosan inom de högre genrerna, ville inte acceptera *Télémaque* som poesi, även om han medgav att den "liknade ett grekiskt poem översatt till prosa".¹⁰ Detta motstånd mot prosan inom högre genrer skapade, i samverkan med att prosan alltmer accepterades som översättningsform, konventionen att presentera också nyskrivna prosaverk som översättningar. Så utgavs t.ex. det andra berömda verket i raden av prosaepos, Montesquieus *Le Temple de Gnide* 1725, som översättning av ett upphittat grekiskt manuskript. Valet av prosa motiverade Montesquieu explicit med att hänvisa till en nyligen utkommen prosaöversättning av Tasso.¹¹

Att klassificera Montesquieus verk som ett epos, vilket Vista Clayton inte är ensam om att göra, är kanske något tveksamt då det i är fråga om en pastoral kärleksidyll. Eposets heroiska hjälte och äventyrsintrig har klart underordnats en strävan mot stillastående tablåer och scenerier. Författarens egen osäkerhet om verkets genretillhörighet visar sig i att han både beskriver det som "en liten roman" och som "ett slags tablå".¹² Denna osäkerhet, som också präglar receptionen av och debatten om *Télémaque* och 1700-talets övriga prosaepos, tycks dels ha orsakats av själva prosaformen, dels av att eposets narrativa struktur ofta motverkades av en koncentration på naturbeskrivande passager.

Efter Montesquieus verk utkom i Frankrike ett tiotal större prosa-

dikter av episk, antikiserande karaktär före 1760.¹³ Stilistiskt innebar dessa knappast någon utveckling mot enklare prosaidiom. Tvärtom framstår de, i likhet med merparten av 1700-talets prosadikter, som mer bundna till den höga stilens konventionella diktning än de versdikter som de genremässigt knöt an till. Avsaknaden av vers som poetisk märkning av texten gjorde att texterna endast kunde tillförsäkra sig en poetisk identitet genom sin diktning.¹⁴

Vid sidan av dessa antikiserade epos uppvisar 1700-talet en lång rad bibliska epos, med Miltons *Paradise Lost* som näraliggande modell. Att denna blev föremål för en rad prosaöversättningar - de tidigaste var Bodmers för den tyska prosan så viktiga och starkt debatterade översättning 1732 (utgiven i 6 upplagor före 1780), och en fransk översättning 1755 - banade väg för en ny typ av episk prosa. Det var i första hand Salomon Gessners *Der Tod Abels* 1758 som, tillsammans med Milton och tidens bibliska hexameterepik, kom att inspirera sådana längre prosaverk som Rousseaus *Le Lévitte d'Ephraïm*, Klopstocks *Messias* (den slutgiltiga versionen på hexameter föregicks av en prosaversion 1745) och Bitaubés *Joseph poème en neuf chants* 1767. Dessutom blev Gessners verk en viktig förebild för kortepos, epyllia, i likhet med Coleridges *The Wanderings of Cain* 1798.

Även om denna prosaepik efter antika och bibliska förebilder till en början var klart avgränsad från tidens romaner, så kom prosaformen som sådan att bli en gemensam nämnare som med tiden förde dem närmare varandra, tills romanen helt tog över den litterära epiken. Förskjutningen från epos till roman får ett tydligt uttryck i Rousseaus *La Nouvelle Héloïse*. Inspirerad av bl.a. *Télémaque* och *Le Temple de Gnide*, och uppfylld av samma strävan som Fénelon och Montesquieu att bli en "poète en prose", tänkte Rousseau först förlägga sin kärleksberättelse till "Thessaliens dalar"¹⁵, i idyllens och eposets ideala värld.¹⁶ I och med att han valde att föra berättelsen närmare sin egen samtid kom han att avlägsna sig från eposets mytiska värld och snarare skriva en roman. Den rent formella "prosaiseringen" av äldre genrer tycks på detta sätt ha fört med sig en mer principiell "romanisering" av hela litteraturen. Äldre genrer (först episka, därefter dramatiska och lyriska) kom alltmer att präglas av romanens "dramatiska" princip och dess diskursivt och genremässigt öppna form.

Prosaeposet blev därmed inte någon långvarig företeelse. Större

betydelse för den senare poetiska prosan fick då den klassiska lyrikens huvudgenrer, oden och hymnen. De är dessa som, tillsammans med idyllen, tydligast föregriper 1800-talets korta, förtätade prosadikt.

Odet

Odet har i hög grad kommit att förknippas med Pindaros och Horatius' oden. Horatius uppvisar en mer argumentativ, mindre komplex och sträng form, varför hans oden tidigt kom att översätta till prosa. Redan under klassicismen möter vi också försök att skriva nya oden på prosa. Den förste att bli känd för detta var Houdar de La Motte. Det rörde sig i hans fall endast om två starkt klassicistiska oden. Men då båda hade formen av polemiska essäer för den poetiska prosan kom de att få viss betydelse för dess stigande status. Samtidigt kan man se det faktum, att La Motte endast använde prosaformen i syfte att tematisera den, som ett uttryck för att den för honom aldrig fick någon självklar status av poetiskt formspråk.

Det första av dessa oden, "L'Ode de monsieur de la Faye, mise en prose", tillkom genom att La Motte helt enkelt tog La Fays "Ode en faveur des Vers" - som titeln anger en versdikt skriven till versens försvar - och publicerade den parallellt med en egen prosaöversättning. I ett avslutande prosaavsnitt argumenterar han sedan för att han härigenom bevisat att "prosan kan säga allt som versen säger och att versen inte kan säga allt som prosan säger".¹⁷

Mer känd blev hans andra prosaode, "La libre éloquence", som han läste upp i franska akademien och som publicerades 1730. Även här möter vi en starkt argumenterande prosa, vars expressiva och gestaltande element underordnats en allegorisk retorik. Början av tredje strofen lyder:

Mais, quelle lumière me frappe! Que peut renfermer ce nuage éblouissant qui s'avance vers moi du milieu des airs? D'où vient cette douce rosée qu'il répand sur sa route, tandis que des traits de feu l'entrouvent de toutes partes? Ciel! Il se développe à mes yeux! J'y découvre une Déesse majestueuse, qui d'un seul de ses regards, se rend maîtresse de mon coeur. Ne me trompai-je point? Est-ce l'Eloquence? . .

[Men vad är det för ett ljus som bländar mig! Vad gömmer detta lysande moln som kommer emot mig från himlens mitt? Varifrån kommer denna ljuva dagg som det sprider längs sin väg, medan molnet löses upp i lågande skyar? Himmel! Det vecklar ut sig inför mina ögon! Där upptäcker jag en majestätisk gudinna, som med en enda av sina blickar gör sig till härskarinna över mitt hjärta. Jag har väl inte tagit miste? Visst är det Vältaligheten? . . .]¹⁸

Passagen visar med all tydlighet hur bunden tidens klassicistiska, poetiska prosa var till den latinska traditionens vältalighet. Det var knappast någon prosa som innebar någon språklig förnyelse.

Sådana klassicistiska prosaoden förblev dock undantag. Bland de få direkta efterföljarna till La Mottes prosaoden var Desforges Maillards "Ode à La Motte" 1750. Men La Motte kom ändå att bana väg för en mer friare poetisk prosa. Då det första kända prosaodet i Tyskland, "Der Donner", publicerades i *Bremer Beiträge* 1745, bar det undertiteln "ett prosaiskt ode efter herr de la Mottes föredöme".¹⁹

Viktigare för den poetiska prosan blev emellertid det religiösa ode som anslöt till Miltons *Poems* 1645. Inom denna tradition närmade sig odet till hymnen och psalmen. Milton beskriver "On the Morning of Christ's Nativity" omväxlande som ett "ödmjukt ode" och som en "hymn". Detsamma gäller Addisons "The Spacious Firmament on High" (*Spectator* nr 465), som författaren även betecknade som psalm.²⁰ Georg Shuster menar att efter mitten av 1600-talet "kan man inte göra någon klar avgränsning mellan det religiösa ode som direkt eller indirekt återgick på Pindaros och den konstfulla hymnen".²¹ Denna sammanmältning av olika lyriska traditioner skapade en formell frihet som både tenderade mot fri vers och prosa.

Även versdikter kunde få betydelse för den poetiska prosan genom att översattas till prosa, något som i viss utsträckning hände med James Thomsons *The Seasons* (originalet på blankvers), Thomas Grays *Elegy written in a Country Church Yard* (rimmad vers), och än mer med Youngs *Night-thoughts* (blankvers).²² Vi skall möta fler exempel på versoden som översatts till prosa i genomgången av svensk förromantik nedan.

Hymnen

Hymnen uppvisade under klassisk tid ett flertal typer; pindariska, homeriska, orfiska, hebreiska. Under medeltiden kom den främst att

utvecklas inom en den kristna liturgin - tidigast inom den östliga kristenheten, senare i väst - och i nära anslutning till Davids psalmer i Psaltaren och delar av Jobs och Jesajas bok. Inom denna tradition skedde en successiv övergång från antikens kvantifierade och orimmade vers till accentuerad, rimmad.

Denna hymn var under senmedeltid den enda "bundna" text som användes inom liturgin. Utanför det kyrkliga sammanhanget fick emellertid begreppet hymn en vid innebörd, ofta konnoterande ett högstämt modus snarare än en specifik genre.

Litterärt kom Shaftesburys "entusiastiska" prosastil i bl.a. *The Moralists* att, i samspel med hans nyplatoniska naturalisering av det sublima, få stor betydelse för hymnen i England och Tyskland. Som exempel kan vi ta inledningen av bokens andra avdelningen:

O WRETCHED State of Mankind! - Hapless Nature, thus to have err'd in thy chief Workmanship! - - Whence sprang this fatal Weakness? What Chance or Destiny shall we accuse? Or shall we mind the Poets, when they sing thy Tragedy (PROMETHEUS!) who woth thy stoln celestial Fire, mix'd with vile Clay, didst mock Heaven's Countenance, and in abusive Likeness of the Immortals mad'st the compound MAN; that wretched Mortal, *ill* to himself, and Cause of *Ill* to all. ²⁴

[O ömkliga mänskliga tillstånd! — Olyckliga natur som på detta sätt misslyckats i din viktigaste uppgift! — Varur spirade denna ödesdigra svaghet? Vilken tillfällighet eller vilket öde skall vi hålla ansvarigt? Eller ska vi lyssna till diktarna då de besjunger din tragedi (PROMETHEUS!) som känner din stulna himmelska eld, uppblandad med tarvlig lera, vilken gjorde narr av himlens uppsyn, och i smädande likhet med de odödliga frambragte sammansättningen MÄNNISKA; den jämmerlige dödlige, *skadlig* för sig själv och till *skada* för alla.]

Shaftesburys användning av sådana passager i texter av filosofisk art innebar ett radikalt brott mot tidens diskursiva avgränsningar, och blev föremål för en del betska kommentarer.²⁵

Inspirerad av Shaftesbury utvecklade Klopstock under 1740-talet sin "fria rytm" och Wieland sin hymnprosa.²⁶ I England fördes prosahymnen vidare av bl.a. James Harvey och Henry Vaughan.²⁷ Med den primitivistiska strömningen under andra delen av seklet vann den bredare popularitet i form av panteistiskt stämda lovsånger till naturen, som Reynacs 40-sidiga *Hymne au Soleil* 1777.

Den författare och den genre som mer än någon annan kom att popularisera prosadikten under andra halvan av seklet var dock Salomon Gessner med sina idyller.

Idyllen

Idyllen utvecklades parallellt med epylliet under alexandrinsk tid av främst Theokritos och senare Vergilius. Motiven hämtades från herdelivet, versformen var hexameter och diktionen den låga stilen, *sermo humilis*. Formen var ofta en dramatisk blandning av monologer och dialoger. Hos Theokritos fanns ett realistiskt drag som tonades ned i Vergilius' mer förfinade och stilsiterade idyller. Både idyllen och epylliet skrevs vanligtvis på hexameter, men med Sannazaros *Arcadia* fick idyllen redan under antiken en känd prosaversion.²⁸

Parallellt med idyllen blev epylliet, som främst inriktades på kärleksmotiv, en genre med ganska diffusa gränser. Kortare prosaberättelser som Ovidius' *Metamorfoser* har ibland beskrivits som epyllia.²⁹ Gränsen mellan idyll och epyllion utgjordes primärt av den förres mer deskriptiva och den senares mer narrativa karaktär.

För det klassicistiska tänkandet framstod Vergilius som idyllens mästare.³⁰ I början av 1700-talet vaknade dock ett nytt intresse för Theokritos, som nära sammanhänge med tidens starka patriotism. Theokritos realistiska stil kom att fungera som modell för en realistisk, samtidsgestaltande idylldiktning. Som så ofta vid denna tid motiverades således intresseförskjutningen från den latinska, kanoniserade litteraturen till dess grekiska ursprung av en strävan till patriotisk, samtidsorienterad realism, även om det realistiska draget till en början inskränkte sig till naturbeskrivningar.³¹ Den patriotiska idyllen fick stor genomslagskraft just i Schweiz, som redan börjat uppfatta sig självt som något av ett samtida Arkadien.³²

Gessner valde att hålla sig till ett mytiskt Arkadien med påtagligt grekiska drag.³³ 1753 utgav han den längre idyllen *Die Nacht*, 1756 samlingen *Idyllen* (som inkluderade den tidigare), och 1772 en andra samling idyller. Samlingarna upptas av korta, självständiga idyller, där lyriskt deskriptiva och anekdotiska element blandas med dialoger. Det är dessa drag som fått Ulrich Fülleborn att utnämna Gessner till den

moderna prosadiktens skapare.³⁴

Gessners stil har ofta beskrivits som en form av "pseudoprosaisk", metrisk prosa. Han sägs själv ha talat om sina idyller som oregelbunda, rimfria versdikter förklädda till prosa.³⁵ Ibland kommer de nära hexameter³⁶ (i *Idyllen* ingår även ett par dikter på ren hexameter), i andra fall präglas de av 3- och 4-fotade jambiska sekvenser.

Gessner förnyade idyllen genom att ge naturbeskrivningarna en större detaljrikedom. Och om hans figurer i grunden faller in i classicismens stereotypa bild av den ädla, naiva, dygdiga naturmänniskan, så uppvisar de dock en antydning till psykologi. De tidiga idyllerna har en "hednisk" prägel, som Gessner efter kritik kom att tona ned. Den antika gudavärlden kom därför att med tiden alltmer präglas av en kristen moralism. Martin Lamm har karakteriserat Gessners idyller som "i arkadisk dräkt förklädda skönmålningar av huslig familjelycka", vilka "tillfredsställa alla den borgerliga publikens aspirationer, utan att bryta emot de klassicistiska smakhänsyn som den omedvetet tillägnat sig". Något mer lakoniskt var Anna Maria Lenngren omdöme om denna idyllform: "så menlös att den bräker".³⁷

Gessners verk fick en omedelbar framgång i hela Västευropa, främst då inom borgerliga, pietistiska strömningar. Översättningar kom i Frankrike och England redan under 1760-talet och de följdes upp av en livaktig imitationsverksamhet.³⁸ Denna våg av Gessneröversättningar och -imitationer kom att utgöra den poetiska prosans första stora genombrott.

Låt oss exemplifiera Gessneridyllens sentimentala stämning och anekdotiska prägel med "Mylon" samt Pehr Enboms svenska översättning "Milon" från 1793:

Der junge Mylon fieng im Tannenhain schlau einen Vogel, der von Federn schön,
doch schöner noch war sein Gesang; er macht in hohlen Händen ihm ein luftig
Nest, und bringt voll Freud' ihn dahin, wo sein Vieh im Schatten lag, und da legt' er
den hohlen Strohhut auf den Boden hin, thut den Gesangnen drunter, und eilt
schnell zu nahen Weyden, suchet sich die schlanksten Aeste; denn er will ein
schönes Kesicht bauen; wenn ich nun, so sprach der Hirt, das schönste Kesicht
habe, dann trag ich, Vogel! dich zu Chloen hin. Für diess Geschenk begehrt' ich
dann von ihr, ach! einen süssen Kuss; sie ist nicht wunderlich, den giebe sie wohl;
und giebt sie den, dann raub ich schlau zween, drey, wohl viere noch dazu. O wär
der Bauer nur schon izt gebaut! So sprach er, und da lief er schnell, die

Weydenschosse unter seinem Arm, zu seinem Strohhut hin. Allein wie stund er traurig da! Der Hut lag umgekehrt durch einen bösen Wind; und mit dem Vogel waren seine Küsse weg.³⁹

Den unge MILON fångade behändigt en fogel i tall-skogen. Skön var denne til fjedrarne; skönare var dock hans Sång. I sina håliga händer gjorde han honom et näste och bar honom full af glädje dit där hans hjord låg. Där lade han sin stråhatt på marken, släppte sin fånge därunder och lopp til de nära vidstånden. Bland dem sökte han ut de mäst smidiga qvistarne, för at fläta en bur. Sedan jag, sade Herden, fått min bur färdig; bär jag Dig, täcke Fogel, straxt bort til CHLOE. För denna lilla skänk begär jag af henne en kyss. Hon är ej konstlad och ogen; den ger hon väl mig. Sen tar jag behändigt två, kanske tre, kanske fyra och flera. Ack, vore blott buren ren färdig. Så talade Herden och skyndade til sin hatt, med qvistarne under armen. Men hur bestört stod han ej! Hatten låg nu omstjelpt af en misunsam vind: med den försvundna Fogeln voro hans kyssar borta.

Vid sidan av idyllernas herderomanser och den bibliska berättelsen *Der Tod Abels*, kom också Gessner att föra vidare de skymnings- och nattstämningar man kan finna hos Vergilius. Även om *Die Nacht* inte är förromantisk på samma tydliga sätt som Thomsons eller Youngs dikter, och inte uppvisar några direkta influenser från dessa (vilka dock Gessner bör ha läst i tysk prosa), så präglas också Gessners nattskildring av stark melankoli. Dikten är en erotisk fantasi i ett nattlandskap som befolkas av nymfer, herdar och allehanda antika gudaväsen. Och i likhet med Thomsons och Youngs nätter, och i skarp kontrast till klassicismens stereotypa kulissnatur, befinner sig det poetiska jaget själv mitt i detta påtagligt levande, besjälade landskap:

Schüchtern durchstrefet mein Blick den dunkeln Wald, ruhet auflichten Stellen, die der Mond durch das dichte Gewölb zitternder Blätter, hier am moosichten Stamm, dort auf dem winkenden Gras, oder an zitternden Aesten ins schwarze Dunkel hinstreut; oft eilt er schüchtern zurück durch triegende Gestalten krummer Stämme, oder im Dunkeln rauschender Aeste, oder schwarzer Schatten erschreckt; oder er fährt auf den Wellen daher, die, wie Lichter auf dem schwarzen Bach, hüpfen, der sich neben mir rauschend stürzt. Denn Luna fährt über die glänzenden Gipfel der Bäume hin, von zart geschenkelten Rehen, oder von Drachen mit rauschenden Flügeln und schlank zirkelndem Leibe gezogen.

Wie lieblich duftet ihr um mich her, ihr Blumen! und du Viole, die bey stiller Nacht nur sich öffnet, und Balsamgerüche zerstreut! Wie lieblich duftet ihr da im

Dunkeln! Unsichtbar, ohne den bunten Schmuck glänzender Farben verräth euch die Wohlluft, die ich izt athme. Ihr wieget im weichen Schosse schlummernde Zephire, die in sanften Spielen um euch her den langen Tag sich ermüden; und wenn sie erwachen, dann finden sie um sich her gesammelten Thau, in reinlichen Schalen der Blätter.⁴⁰

[Ängsligt genomtränger min blick den mörka skogen; vilar på de ljusa fläckar som månen strör ut genom det täta valvet av darrande lövverk, här på mossbelupen stam, där på det böljande gräset, eller på darrande grenar i det svarta dunklet; ofta skyndar den [blicken] skyggt bort genom krokiga trädstammars förvillande gestalter, eller i dunklet av prasslande grenar, eller uppskrämd av svarta skuggor; eller så färdas den fram över vågorna som skuttar som ljusblänk på den svarta bäcken, vilken brusande störtar förbi mig. Ty Luna färdas bort över de glänsande trädtopparna, dragen av finlemmade rådjur eller av drakar med susande vingar och slanka runda kroppar.

Så ljuvligt ni doftar här omkring mig, ni blommor! och du, viol, som endast öppnar dig och sprider balsamdofter i den fridfulla natten! Hur ljuvligt doftar ni inte där i mörkret! Osynliga, utan den brokiga grannlåten av glänsande färger avslöjas ni av den vällukt som jag (nu) inandas. Ni vaggar i det mjuka skötet av slumrande västanvindar, som tröttat ut sig i hulda lekar runt omkring er hela dagen; då de vaknar skall de överallt omkring sig finna, i bladens rena skålar, ihopsamlad dagg.]

Die Nacht infördes i *Idyller* men scenariot med det ensamma jaget, omgivet av minnen, fantasier och naturväsen, passar inte in i mönstret av Gessners pastorala familjeidyll. (I utgåvan av *Schriften* är den heller inte placerad under "Idyllen" utan "Vermichte gedichte".) Oavsett om man vill räkna *Die Nacht* till idyllerna eller inte, så var det en på sin tid populär prosadikt som medverkade till att ge nattmotivet en sublim, förromantiska stämningsfullhet.

Bilden av den ensamme poeten, sittande i naturen i skymningen eller under natten, hade redan fått ett paradigmatiskt uttryck i Thomsons *The Season*. Thomson var i sin tur starkt influerad av Shaftesburys beskrivning av denna poetiska urscen. "Nattens långsamt framträdande ting var dig mer angenäma för den ensamhet de förde med sig", heter det i *The Moralists*.⁴¹ Erwin Wolff har beskrivit det ensamma jaget hos Shaftesbury och Thomson på följande sätt: "Efter Shaftesburys förebild för Thomson sina läsare med sig in i ensamheten, för att i naturen finna en

ny, vänskapligt undervisande samtalspartner. Härur följer det något paradoxala, att "Solitude" förvandlas till sin motsats, till ett samtal".⁴² Betydelsen av detta scenario, där den omkringliggande naturen fungerar som imaginär samtalspartner för en tidig form av inre dialog, ligger inte minst i dess överensstämmelse med litteraturens alltmer *skriftmässigt isolerade* produktions- och receptionssituation.

Gessners oerhörda framgång var kanske inte endast av godo för prosadiktens vidkommande. John Simon har menat att genrens fortsatta utveckling i Tyskland kom att hämmas av att den så starkt förknippades med Gessners pastorala idyll, att den under lång tid blev svår att använda för andra syften.⁴³

På 1770-talet utvecklade dock författare som Friedrich Müller (Maler Müller) och Johann Heinrich Voss idyllen mot en mer expressiv och samtidsrealistisk form, till "ett medium att litterärt erövra vardagens enkla verklighet" med, som Tore Wretö skrivit.⁴⁴ Man ser här tydligt hur idyllens prosaisering samtidigt blir en mer principiell "romanisering". Müllers *Die Schafschur* 1775 och Voss' dialog *Die Pferdeknächte* året efter bryter skarpt mot idyllens "idylliserande" karaktär. I den senare samtalar två livegna med varann, och dialogen formar sig till en frän social samtidskritik. Voss kritiserade också Vergilius för att ha förkonstlat det han uppfattade som den teokratiska idyllens realism, och hyllade Gessner för att ha infört ett mer naturalistiskt språk. Själv var han en av de första att använda dialekt i litterära texter utan att eftersträva ett komiskt syfte.⁴⁵

Voss återförde dock idyllen till hexameterns form, en antikiserande tendens som till viss del kom att motverka hans samtidsrealistiska strävan. För även om hexameteridyllen fick många samtidsepiska uttryck - i Tyskland av t.ex. Goethe (*Hermann und Dorothea*), J. P. Hebel, Paul Richter (pseud. Jean Paul), Hölderlin, Kleist etc. - där idyllens slutna idealvärld bryts upp och närmar genren till 1800-talsmåleriets "genrebild", så förblev själva hexameterformen förbunden med ett klassiskt genresubjekt och en ofta högpöetiskt diktation. Samtiden gestaltades med en episk distans som skyddade texten och dess utsägelser från romanprosans dynamiska obestämbarhet.

En liknande kombination av idyllisk estetisering och samtidsrealism uppvisar Jean Paul i sina längre prosaverk. Trots sitt bruk av prosa och samtidsmotiv förblev han trogen idyllens traditionella strävan till vad

han kallade en "episk framställning av fullkomligheten i begränsningen".⁴⁶

Vid sidan av detta försiktiga närmande till samtidsrealistisk genrebild kom också idyllen att användas till mer lyriska uttryck. Rousseaus *Les Rêveries d'un promeneur solitaire* 1777, speciellt dess femte kapitel, har beskrivits som den första idyll som helt bärs upp av ett subjektivt medvetande⁴⁷, något som fått historiker att ömsom klassificera verket som idyll, ömsom som roman.

Primitivismens poetiska prosa

Parallellt med blankversen och den poetiska prosa som utvecklades i odets, hymnens och idyllens form, kom i slutet av 1700-talet, med Klopstock som inspiratör, olika former av fri vers. Främst gällde det översättningar eller imitationer av hebreisk och grekisk poesi, t.ex. Thomas Percys version av "Song of Salomon" 1764, Thomas Trahenes psalmer ("Thanksgivings") från 1760-talet, Robert Lowths version av Jesaja 1778, Jean Pauls antikinspirerade "streckvers" eller "polymeter", och William Blakes bibelimiterande, profetiska stil. Att dessa former av rimfri och rytmisk varierad vers ofta omtalades som "metrisk prosa" påvisar det nära sambandet mellan fri vers och prosadikt.

Försöken att finna inhemska former som bättre svarade mot andra kulturers poetiska formspråk fick särskild betydelse inom den primitivistiska strömningen mot slutet av seklet. Översättningar och imitationer av främmande kulturers poesi, vars strukturprinciper man sällan förstod, banade väg för såväl en friare prosa som en fri vers.⁴⁸ Det var tidigast asiatisk och skandinavisk poesi som hamnade i fokus för denna centraleuropeiska exotism, och redan under 1750-talet började antologier med skandinavisk poesi att utges i Frankrike och England.⁴⁹

Macphersons pseudoöversättning på engelsk prosa av gammalkeltisk eller gälisk poesi med Ossian som mytisk skald 1760-63⁵⁰, innebar det stora genombrottet för denna poetiska primitivism, även om den till en början mötte visst motstånd.⁵¹ Ossians poesi - och före honom Thomas Grays dikt "The Bard" 1758⁵² - uppvisade ett skarpt brott mot den klassicistiska traditionen. För en europeisk, bildad publik var dess motivsfär och mytologi, hämtad från nordisk-keltisk legend och ballad,

mycket egenartad, även om Macpherson gav detta stoff en tidstypisk sentimentalism och nationalism. Ossiandikterna översattes genast i tidsskrifter runt om Europa, i *Journal étranger* redan 1760 (klassificerade som "style oriental").⁵³ Den följdes också raskt upp av teoretiska försvarsskrifter.⁵⁴ Poetisk prosa och orimmad vers fick härmed stor spridning, även om man ibland "bättrade på" dikternas poetiska kvalitet genom att överföra dem till metrisk vers.⁵⁵ *Ossian*-sångerna utkom i sin helhet på tyska 1768, på franska 1777 och på svenska 1794.

Härmed igångsattes en stor våg av pseudoöversättningar av primitivistisk poesi, i Frankrike t.ex. Marmontels samling med indiansånger, *Les Incas* 1777 och Parnys madagaskarianska poesisamling *Chansons Madécasses* 1787. Skillnaden mellan dessa två har av Clayton beskrivits som en förskjutning från en socialt och filosofiskt präglad poesi - ett slags poetisk parallell till de populära reseskildringarna - till en poesi präglad av sentimental, romantisk melankoli.⁵⁶ Denna förskjutning påvisar hur den estetiska primitivismen kom att fungera som ett slags poetisk expropriering i nationen och det nationella språkets namn, där det exotiska successivt införlivas i en ny, romantisk sensibilitet. Parney illustrerar detta tydligt. I sitt senare verk *Poèmes érotique* har han inkorporerat den "madagaskarianska" poesen i sin "egen" poetiska diskurs. Någon fullständig assimilation av dessa exotiska element skedde aldrig i fransk litteratur, som förblev starkt präglad av den klassiska traditionen. Men exotismen levde kvar som en underström till den franska romantikens mer dominerande, högpoetiska ideal.

Den engelska romantikens prosadikt

Trots inflytandet från Shaftesbury, den religiösa hymntraditionen och Macpherson fick aldrig prosadikten lika stark genomslagskraft i England som på det europeiska fastlandet. Denna skillnad har bestått långt in i modern tid. En orsak till detta kan ha varit att den engelska poesen inte hade lika låsta metriska system som t.ex. den franska⁵⁷ något som bl.a. framgår av blankversens ställning som en accepterad form av "prosa-vers".⁵⁸

Om Wordsworth var den engelske romantiker som mest ihärdigt argumenterade mot ett bundet, preskriptivt formspråk, så förblev han,

som vi såg i kap 1, i praktiken trogen "versens charm". Coleridge visade sig då mer intresserad av att praktisera den nya poetiska prosan, även om det skedde med stor tveksamhet. Vid sidan av olika försök på rimfri vers skrev han på 1790-talet två episk-allegoriska kortdikter på prosa, *The Wanderings of Cain* och *Allegoric Vision*. Därutöver uppvisar hans poetiska dagbok *Anima Poetae* (publicerad först 1895) många passager som står fram som självständiga prosadikter.

Coleridge inleder sitt förord till *The Wanderings of Cain* (publ. 1828) med orden: "A prose composition, one not in metre at least, seems *prima facie* to require explanation or apology."⁵⁹ Den förklaring han erbjuder är att det handlar om en skiss till en versdikt, som ursprungligen var tänkt att ingå i ett kollektivt verk (något som undertiteln "canto II" också antyder). Läsare hade trots detta uppskattat texten, skriver han, varför han tyckt sig kunna ge ut den "i dess primitiva knapphet".

Då Coleridge avslutar sitt förord med uppmaningen: "ju mindre läsaren tillskriver dess utseende författarens vilja, val eller omdöme, desto närmare sanningen kommer han", ser vi hur han, på samma sätt som med *Kublai Khan*, motiverar diktens okonventionella drag genom att hänvisa till en pre-poetisk autenticitet.⁶⁰ Texten framhävs som ett radikalt uttryck för "ett spontant utflöde av starka känslor", bortom varje slag av medveten kontroll och esteticism, och därför helt fri från traditionens krav. Det är ett uttryck för modernitetens strävan efter omedelbarhet och autenticitet som pekar fram mot surrealismens ideal om en "automatisk skrift".

Även om prosadikten skulle få en central position inom denna senare form av pre-poetisk autenticitet, motiverad som det omedvetnas spontana uttryck, så förblev Coleridges (och i princip hela romantikens) prosadikter alltför retoriskt högstämda för att man idag skall kunna läsa dem på detta sätt. Den drömkäftiga logiken i *Kublai Khan* har i långt högre grad uppmärksamats som en anteciperings av modernistisk poesi än de biblisk-religiösa allegorierna i *The Wanderings of Cain* och *Allegoric Vision*.

Mer intressant är kanske då William Blake, vars företal till *Jerusalem* 1804 har kallats det första engelska manifestet för fri vers. Med sitt starka intresse för Bibeln, speciellt de profetiska texterna, upplevde Blake blankversen som alltför monoton: "I den sanne vältalarens mun är sådan monotoni inte endast underlig utan ett lika starkt tvång som

metern". I enlighet med ett organiskt poesiideal och en strävan att göra formspråket betydelsebärande betonar han, att

Varje ord och bokstav har värderats och placerats på lämplig plats; de förfärliga rytmerna har reserverats för de förfärliga partierna, och de prosaiska för lägre stående partier; alla är nödvändiga i förhållande till varandra.⁶¹

Utifrån denna strävan använder Blake i *An Island of the Moon* 1785 och *The Marriage of Heaven and Hell* 1790-92 ett blandat formspråk. Den förra är företrädesvis på prosa. Inledningen till den senare, "The argument", han av en engelsk kritiker betecknats som "vårt första stycke engelsk fri vers".⁶² Dikten alternerar därefter prosapartier med partier på biblisk långvers.

Någon direkt koppling mellan dessa olika formspråk och avdelningarnas innehåll - såsom vi strax skall se hos Novalis - är svårt att upptäcka hos Blake. Ett närmare studium skulle kanske ge annat resultat, men komplexiteten i Blakes poetiska mytologi gör att jag väljer att avstå från ett sådant försök.

Utöver detta blandspråk omfattar Blakes tidiga författarskap sex korta, lyriska prosadikter, vars form han kallade "metrisk prosa"⁶³: fyra i *Poetical Sketches* ("Samson", "Prologue to King John", "Contemplation" och "The Couch of Death") och två i *Blakes Notebook* ("Then she bore pale desire" och "Woe, cried the muse").⁶⁴ Likt Coleridges prosadikter har dessa en påtaglig allegorisk karaktär, med en rad retoriska figurer och högravande exklamationer, vilket ger dem en mer stel och ålderdomlig karaktär än många av hans Dikter.

I *The Couch of Death* [Dödens viloläger] används emellertid denna högpöetiska diktning främst i diktens dialog. Dess inledande och avslutande passager tenderar emellertid mot en enklare lyrisk prosa. Inledningen lyder:

The veiled Evening walked solitary down the western hills, and Silence reposed in the valley; the birds of day were heard in their nests, rustling in brakes and thickets; and the owl and bat glew round the darkening trees: all is silent when Nature takes her repose.

[Den beslöjade Aftonen vandrade ensam ned över de västra kullarna och Tystnaden lägrade dalen. Dagens fåglar kunde höras från sina nästen, prasslande i buskage och snår; och ugglan och fladdermusen blänkte till runt mörknande träd: allt är tyst då Naturen går till vila.]

Vi kan här se hur en allegorisk teknik är på väg att underställas en deskriptiv och symbolisk snarare än retoriskt-argumentativ kod. De med versal betonade substantiven kan läsas som personifierade, allegoriska figurer. Men valen av verb - "*Evening walked*", "*Silence reposed*", "*Nature takes her repose*" - är så konventionella att den allegoriska karaktären dämpas. Den neutraliserade metaforiken och det stämningsfulla, detaljbeskrivande språket är ett tydligt exempel på förromantikens strävan att frigöra sig från, eller snarare tona ned, poesins retoriska och allegoriska bildspråk.

Efter denna inledning berättas om hur en gång i mytisk tid "återstoden av familjen", en mor och syster, samlats vid sonens dödsbädd. Modern åkallar Gud om att skänka hennes ångestfyllda son den syndaförlåtelse han tror sig ha förbrukat. Efter deras monologer avslutas dikten med följande parti:

The youth lay silent - his mother's arm was under his head; he was like a cloud tossed by the winds, till the sun shine, and the drops of rain glisten, the yellow harvest breathes, and the thankful eyes of the villagers are turned up in smiles. The traveller that hath taken shelter under an oak, eyes the distant country with joy! Such smiles were seen upon the face of the youth; a visionary hand wiped away his tears, and a ray of light beamed around his head! All was still. The moon hang not out her lamp, and the stars faintly glimmered in the summer sky; the breath of night slept among the leaves of the forest; the bosom of the lofty hill drank in the silent dew, while on his majestic brow the voice of Angels is heard, and stringed sounds ride upon the wings of night. The sorrowful pair lift up their heads, hovering Angels are around them, voices of comfort are heard over the Couch of Death, and the youth breathes out his soul with joy into eternity.

[Ynglingen låg tyst med moderns arm under sitt huvud. Han var likt ett moln som slungas hit och dit av vindar tills solen börjar skina, regndropparna blänker, den gula skörden andas och bybornas tack-samma ögon vändes uppåt i leenden. Resenären som tagit skydd under en ek blickar ut över det vidsträckta landskapet med glädje! Sådana leenden kunde ses i ynglingens ansikte; en inbillad hand torkade bort hans tårar och en stråle av ljus sken omkring hans huvud! Allt var stilla. Månen hängde inte ut sin lampa, och stjärnorna glimmade svagt på sommarhimlen; Nattens fläkt sov bland skogens löv; de ståtliga kullarnas bröst drack av den tysta daggen medan rösten av Änglar kan höras över hans majestätiska panna, och ljud rider på nattens vingar. Det sörjande paret lyfter sina huvuden, svävande Änglar är runt omkring

dem, trösterika röster höres över Dödens Viloläger, och ynglingen andas glädjefullt ut sin själ i evigheten.]

Dikten uppvisar en rad drag som närmar sig 1800-talets prosadikt: ett situationsdramatiskt scenario; en högstämd expressiv dialog, inramad av deskriptiva partier vars allegoriska element tonats ned; en satsrytm som undgår att bli schematisk (mot slutet finns dock en tendens mot enheter av 10-13 stavelser); samt en vag musikalitet. Dessa element samverkar till att göra *The Couch of Death* till en kort, starkt strukturerad dikt vars prosa avlägsnat sig från värtalighetens manieristiska omskrivningar och argumentativa struktur, och som blandar lyriska, episka och dramatiska element till en ny form av "prosaisk" poesi.

Novalis: prosadikt och magisk idealism

Novalis' (Friedrich von Hardenberg) *Hymnen an die Nacht* publicerades i tidskriften *Athenaeum* året 1800.⁶⁵ Den har av John Simon utnämnts till den första "conscious prose poem" i tysk litteratur⁶⁶, och framstår i flera avseenden som ett unikt uttryck för litteraturens övergång från 1700-tal till 1800-tal. Inte minst gäller det dess gränsposition mellan 1700-talets argumentativa *idédiktning* och 1800-talets *deskriptivt-symboliska* estetik. Ett annat karakteristiskt drag, som har att göra med dess uppkomst ett decennium efter franska revolutionen, är hur det prosaiska får en tydligt *politisk* innebörd av det samtida, borgerliga samhällets ekonomiska realitetsprincip: termen "Geschäftigkeit" [verksamhet] kommer hos Novalis att konnotera handels- och affärsverksamhet medan "Zeit", vid sidan av sin klassiskt allegoriska och metafysiska innebörd, också förknippas med klockor och arbetsliv. Men den för vårt sammanhang viktigaste aspekten av Novalis' dikt är dess radikala bruk av ett betydelsebärande formspråk, något som uppnås genom att dikten alternerar mellan prosa och metrisk vers. För att klargöra den fulla innebörden av detta måste vi ägna den 14 sidor långa dikten och dess idémässiga sammanhang en grundlig genomgång.

Natten var i slutet av 1700-talet väl etablerat som det romantiska jagets födelseplats. Ställer man Gessners "Die Nacht", Youngs "Night-thoughts"

och Novalis' *Hymnen an die Nacht* (eller andra med Novalis samtida dikter som Hölderlins "Die Nacht" (1785) intill varandra, ser man hur det romantiska jaget successivt avsköndras ur en klassisk tanke- och allegorisk struktur och i nattens dunkel ställs i sublim rysning inför sin inre tomma rymd.⁶⁷

Novalis' dikt följer i sin helhet en sublimerande struktur, där det ensamma jagets tillstånd av främlingsskap, melankoli och dödsångest (förbunden med dödslängtan) successivt abstraheras från ett individuellt livssammanhang (hymn 1-4) och förs in i en generell, mytisk struktur (hymn 4-6). Karaktären av tankedikt ligger i hur jagets känslor illustrerar en föreställning om världen som en "Vorzeit", en 'onödig samtid' mellan Kristi korsfästelse, uppståndelse och återkomst, som skulle medföra mänsklighetens seger över döden. Men dikten följer inte någon entydig, allegorisk struktur, och enskilda figurer som Natten och Ljuset är överlastade av symboliska konnotationer, vilket ger dikten en hög komplexitet.

Den inledande hymnen börjar som tidens många solhymner i en lovsång till detta himmelska element som upplyser världen och skapar sensorisk mångfald och njutning. Detta kontrasteras dock snabbt mot jagets behov av "den heliga, obeskrivliga, hemlighetsfulla natten" - ett "djupt gravvalv" präglad av "vemod", "hågkomst" och dunkla begär.⁶⁸ Nattens frånvaro av ljus omvandlas därefter till en *frånvarande närvaro*, den plats där Ljuset en gång "sådde lysande kulor i rymdens väldighet för att förkunna din allsmäktighet - din återkomst - i tider av din frånvaro".⁶⁹ Natten blir på detta sätt ljusets medierade framträdelseform, via sin egen negation.

Detta nattliga, medierade och förmedlade ljus tenderar att ställas mot dagsljuset som en (kvinnligt) andlig princip i motsats till en (manligt) sinnlig; jaget skyr dagen och vänder sig uteslutande till Natten. Lingvistiskt uppvisar den första hymnen tre figurer som skiftar position som tilltalets adressat och objekt: Natten, Ljuset och en imaginär motpart, "zarte Geliebte" [späda/täcka älskade], som aldrig namnges men som vi kan kalla Sophia. I slutet av första hymnen beskrivs detta du

* Denna andre återgår på Novalis' tidigt bortgångne fästmö Sophie von Kühn, något som biografiska läsningar av *Hymnen an die Nacht* alltid gör till diktens centrala referens. Men hennes namn anknyter samtidigt till Jacob Böhmes androgyna Kristusmystik. Sophia är det namn Böhme ger den kvinnliga aspekten av Kristus. Som vi skall se är

som "nattens älskade sol", utsänd av dess moderligt omhuldande "Världsdrottning"⁷¹, och sammanförs på detta sätt med de övriga adressaterna till en mytisk Andre som innefattar dem alla.

Den dag som jaget i andra hymnen återförs till har karaktär av repressiv realitetsprincip, en "de jordiska tingens herravälde" och "själlös verksamhet". I kontrast härtill blir natten en "Helig Sömn" bortom tid och rum. Den "omvandlar skötet till himlen" och [kommer] "himmelsöppnande till mötes ur gamla historier", en formulering som anteciperar den femte hymnens mytiska berättelse.⁷²

Tredje hymnen beskriver sedan i preterium ("En gång då jag . . .") hur förvandlingen av "skötet till himlen" tilldrog sig i jagets historia.⁷³ Hymnen beskriver hur han besökte sin älskades grav. Stående framför dess "torra jordkulle" överhöljdes han av "du natthänförelse". Gravhögen upplöstes i ett dammoln i vilket Sophias gestalt återvände som vision. Han "fattade hennes händer" i en beröring som upplöste gränsen mellan liv och död, varefter hymnen avslutas med: "Det var den första, den enda drömmen - och först sedan dess känner jag evig, oföränderlig tro på nattens himmel och dess ljus, den älskade".⁷⁴

Den älskade inordnas på detta sätt i nattens moderliga manifestation av en frånvarande, gudomlig allmakt. "nu vet jag när den sista morgonen skall komma", inleds fjärde hymnen, vars andra parti åter riktar sitt tilltal till det gudomliga ljuset. Sophias grav förbinds nu med Jesu korsfästelse och uppståndelse; "tröttande var mig valfarten till den heliga graven, tryckande korset". Motsättningen mellan denna poetiska vision och dagens prosaiska realitet drivs här till ett klimax. Solens dagsrike är "landet, där ljuset dvärls i evig oro", där ljuset underställts det borgerliga samhällets mest konkreta realitetsprincip, de "lysande ur" som väcker "den trötte till arbetet".⁷⁵ Men det manliga jagets vetskap om att natten är dagens mor och att han själv är född av denna moder, frigör honom från världens prosaiska kors. Till solens tidigare omtalade "själlöshet" läggs nu dess frånvaro av imaginär spegling: "har din sol vänliga ögon, som bekräftar mig?" Att han istället är bekräftad av och förbunden med nattens moderliga blick (om vilken det tidigare sagts att den "öppnar inom oss oändliga ögon"⁷⁶) gör honom kapabel att utmana

denna pietistiska androgynitetsföreställning diktens centrala motiv. Se Sara Friedrichsmayer. *The Androgyne in Early German Romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love*. Bern, 1983, s 30.

ljuset med orden: "jag fanns innan du fanns", och frigöra sig från dess makt. Det heter: "inom mig känner jag hur din verksamhet upphör[. . .] obrännbar står korset - en segerfana för vårt släkte".⁷⁷ Med denna jagets andliga triumf övergår dikten till det första partiet av metrisk vers.

I detta parti, som utgör något av diktens peripeti, abstraheras jagets relation till sin frånvarande älskade till människans relation till den frånvarande Kristus-Sophia.⁷⁸ Omvandlingen startar mot slutet av fjärde hymnen, vilken utmynnar i följande livsbeskrivning: "Jag lever om dagen / av tro och mod / och dör om natten / i helig glöd".⁷⁹

Därmed försvinner det diskursiva jaget helt från textens nivå. Och endast vid ett tillfälle, i det versparti som avslutar hymn 5, dyker än en gång ett "du" (Maria) upp, men denna andre relateras då inte till ett jag utan ett "vi".

I hymn 5, diktens längsta, och 6 gestaltar Novalis sin historiemyt om skapelsen, människans fall och Kristi korsfästelse och uppståndelse, först på prosa, sedan alternerande med vers, och slutligen helt i vers. Sublimeringen eller abstraheringen av textens jag-du axel sker på så sätt att den mytiska parabeln upprepar den grundläggande strukturen i hymn 1-4. Enligt denna myt var det varken kunskap eller sexualitet utan dödsångest som i en mytisk urtid raserade Naturmänniskans paradys, ett paradys som var förbundet med "en älskande, moderlig gudinna". Ur denna ångest uppstod drömmen om en gudomlig makt som skulle kunna upphäva döden. Natten blev tecknet på denna "avlägsna makt" vilken sedan kom att bekräftas av Kristus.⁸⁰

I detta mytiska parti sublimeras jagets världsliga kärlek genom att kvinnan omvandlas till Maria-gestalten, vilken därefter i sin tur uppgår i en androgyn syntes med Kristus som "söta brud".⁸¹ Diktens grundläggande projekt, att upphäva könsdistinktionens och dödens realitet genom att sublimera "skötet till himmel", präglar hela det avslutande verspartiet. Det börjar i hymn 5 med det triumfatoriska: "upphöjd är stenen / Männkligheten har uppstått", som syntetiserar Jesus första uppståndelse med mänsklighetens kommande. I den allra sista strofen beskrivs sedan Kristus-bruden som den "dröm" som "sänker oss ned i Faderns sköte".⁸²

I sin studie över androgyniteten som *unio mystica*-symbol inom tysk romantik skriver Sara Friedrichsmeyer att könen, inte minst för Novalis, blir "prototypen för alla de dikotomier som syntetiseras".⁸³ Det utopiska

upphävandet av könsdifferensen och själva differentieringen som princip är påtagligt närvarande i allt Novalis skriver, filosofiskt, religiöst och litterärt.⁸⁴ Hos honom ser man tydligt hur romantikens strävan att förankra moderniteten i ett begär efter *unio mystica*, en allomslutande enhet, blir en strävan att transcendera dess och författarjagets *manliga* karaktär. Även om den utopiska enheten uppfattas och beskrivs utifrån en manlig position, så innebär det att "det kvinnliga" inte nedvärderas så starkt som det gjort i modernitetens tidigare faser - och som det skulle komma att göra inom modernismen. Vi skall strax återkomma till denna androgyna utopi.

Prosa - och prosans vers

Hymnen an die Nacht rubricerades i *Athenäum* som "Prosagedicht", och dess betydelse inom denna tradition ligger i att det är den första kända prosadikt där, som Jonathan Monroe påpekat, "prosa och poesi inte endast uppfattas utan även *presenteras* på ett antinomiskt sätt".⁸⁵ Steget från att *uppfatta* till att direkt *representera* oppositionen prosaiskt-poetiskt som prosa respektive vers var kanske inte så kort som det kan synas. 1797-98, dvs. just vid den tid då Novalis börjat arbeta på sin dikt, beskrev dock Friedrich Schlegel Tiecks roman *William Lovell* som "en duell mellan poesi och prosa" vilken utmynnar i att "poesin dödar sig själv".⁸⁶ Det är en beskrivning som syftar till att motverka synen på formspråket som en, i relation till innehållet, helt arbiträr nivå. På liknande sätt strävar *Hymnen an die Nacht* till att göra den formspråkliga distinktionen mellan prosa och vers betydelsebärande. Genom att dramatisera en såväl symbolisk som "bokstavlig" kamp mellan prosa och poesi, ger Novalis begreppet "prosadikt" en ny, och mer laddad innebörd än den strävan att skriva poesi på prosa som det dittills konnoterat.

Några år efter publikationen av *Hymnen an die Nacht* utkom ett äldre manuskript, där *Athenäum*-versionens prosaavsnitt var på fri vers. Versmanuskriptet visar spår av många ändringar, och inför publiceringen i *Athenäum* hade Novalis beslutat sig för att övergå - eller möjligen återgå - till prosa.⁸⁷ De båda versionerna visar tydligt att Novalis från början avsett att använda två olika formvarianter, vilka kunde sättas i förbindelse med diktens tematiska opposition mellan prosaiskt och

poetiskt. Vad han tvekade om var endast huruvida det prosaiska paradigmet skulle representeras av fri vers eller prosa.

Att Novalis till slut valde prosan kan bero på den osäkerhet som manuskriptändringarna visar att han känt inför fri vers (vare sig nu detta berodde på att han från början utgått från ett prosamanuskript eller ej). Andra orsaker kan ha varit behovet att tydligare särskilja de båda formvarianterna och en mer allmän påverkan från tysk hymndiktning på prosa, speciellt då den tyska prosaöversättningen av Young, "Klagen oder Nachtgedanken".

Jonathan Monroe, som mig veterligt är den förste som försökt klargöra hur diktens formspråkliga alternation samspelar med dess tematik, argumenterar för att versformen korresponderar med hoppet och tron på ett framtida Gudsrike, där Kristus' andra återuppståndelse kommer att upphäva döden och upprätta "Kristi värld, världen som poesi-som-vers". Denna innebörd menar han främst markeras genom "fördrivningen av prosan och den rimmade, metriskas versens slutliga triumf i slutet av sektion 5 och i den avslutande sektionen".⁸⁸ Monroes tolkning av versens funktion och betydelse får sitt tyngsta argument i det faktum, att diktens *övergångar från prosa till vers* samtliga sker i samband med en tematisering av döden som befrielse och uppståndelse.⁸⁹

Denna bestämning av versen ger då prosan funktionen att representera den prosaiska, "onödiga" samtid, vars förestående slut dikten ytterst vill proklamera. Som Novalis skrev i sina "Logologische fragmente":

Den så kallade prosan har uppstått som en inskränkning av absoluta ytterligheter - Den finns här endast *ad interim* och har endast en underordnad, tidsbunden roll. Det skall komma en tid då den inte längre finns. Då kommer också inskränkningen [avgränsningen] att ha genomträngts. Ett sannfärdigt liv uppstår och poesi och prosa kommer därigenom att ingå en nära förening och växelverkan.⁹⁰

Novalis' strävan att göra den formspråkliga skillnaden mellan prosa och vers betydelsebärande sammanhänger med hans strävan att radikalisera Fichtes jagfilosofi. Novalis tycks mer konsekvent än Fichte hålla fast vid tanken att all mänsklig erfarenhet, förståelse och identitet med nödvändighet är underställt begreppsliga kategorier och polariteter. Det absoluta kan därför endast upplevas *negativt*, via språkets och erfarenhetens begränsningar. Det är en hållning som återgår på den mystiska

traditionens *via negativa*, och som man t.ex. kan finna hos Swedenborg och Böhme.

Novalis betonar därför nödvändigheten av att hålla isär det absoluta och det empiriska jaget, vilka han tycks ha känt att Fichte lite för enkelt identifierade.⁹¹ Han tycks mena att självreflektionen måste tillskrivas det empiriska jaget; den kan inte betraktas som en *fri* utan en avhängig akt. Jagets ursprung kan därför inte förläggas till en mytisk akt av självreflektion, där jaget på en och samma gång "sätter" icke-jaget och sig själv, som Fichte menade. Generellt tycks Novalis hålla fast vid den kantianska utgångspunkten att epistemologin föregår ontologin, i detta fall att det empiriska jagets självreflektion föregår och skapar föreställningen om (sitt mytiska ursprung eller sin utpiska framtid i) ett absolut vara - Gud eller det absoluta Jaget. Konsekvensen av detta synsätt blir att föreställningen om ett absolut jag aldrig kan gestaltas begreppsligt och direkt, endast indirekt via den "magiska idealismens" bruk av symboler och fragment. Endast genom att negera det som *är* kan poesin transcendera den begreppsliga slutenhet som filosofins systematiserande projekt med nödvändighet frambringar.

Novalis' magiska idealism utgör en radikal och sublim form av idealism, i motsats till det skönas harmoniserande idealism. För denna sublimes estetik blir det nödvändigt att *framhäva* verklighetens splittring, begränsningar, polariteter och ändlighet, i syfte att framkalla ett begär till något bortomvärldsligt, absolut tillstånd som tanken och språket inte förmår omfatta, och som just därför måste förbli av ideal art. Han skriver t.ex:

Polaritet är en ofullkomlighet - en gång skall det inte finnas någon polaritet. [Polariteten] inträder i ett system innan detta blir fullkomligt. Genom polariteten uppstår en spaltning av det med nödvändighet förbundna - en fiendskap - som ömsesidigt upphäver och inskränker.⁹²

Novalis beskriver vid ett tillfälle sin magiska idealism med orden: "i varje diktning måste kaos skina igenom ordningen slöja".⁹³ Hans utopiska sykretism får honom att ständigt laborera med skarpa motsatser, tänkta att fungera som de begreppsliga slöjor genom vilka läsaren skall skymta det oändliga och Ena: jag-ickejag, man-kvinna, medvetande-natur, ande-kropp, Eros-Agape, filosofi (Upplysningen)-religion,

kristendom-andra religioner, kyrka-stat etc.⁹⁴ Det är motsatser som aldrig förblir statiska utan ständigt ändrar innebörd och position och ingår nya syntetiserande enheter.

För vårt perspektiv är Novalis' syn på begreppen form och innehåll av särskilt intresse. Novalis radikaliserar den kristna logocentrismen - "Bokstaven dödar, anden ger liv" - till en grundläggande motsättning mellan *upplevt vara* (*Gefühl*) och *språk* (*Gedanke*). "Identitetens väsen låter sig endast definieras i en *skensats*. Vi lämnar det *identiska* i syfte att kunna beskriva det", skriver han.⁹⁵ Tänkandet och språket implicerar en splittring av identiteten, varför människan aldrig (i *detta* liv och tillstånd) kan nå fram till någon harmonisk enhet med sig själv. Den absoluta identitet som utgjorde Novalis' utopiska ideal, där *Gefühl* och *Gedanke* helt sammanfaller, menade han endast kunde uppfattas negativt, som omedelbar *Ahnung*.

Mytiskt sammanfaller detta med 1700-talets idé om ett ursprungligt naturspråk av ren sinnlighet och magi, före Babylon och fallet ut ur absolut närvaro, som Novalis kände från Herders version. Denna "regressiva" utopi tilldelar enligt Novalis poesin uppgiften att poetisera eller "romantisera" världen, och därigenom inte endast beskriva ett framtida Gudsrike utan i sig vara ett steg emot det.⁹⁶ Det är en utopi som förutsätter det empiriska jagets utplåning och *Aufhebung*, något som antyds i *Hymnen an die Nacht* genom dödstatiken och det diskursiva jagets försvinnande.^{*} Detsamma gäller oppositionen poesi-prosa, både som livsprinciper och diskursiva praktiker. Genom att förtydliga och förstärka denna opposition, göra dess gränser påtagligt förnimbara, vill Novalis antyda ett icke realiserbart men dock *idealt* förnimbart, absolut språk som transcenderat alla konventionella, diskursiva motsatser.

* På en allegorisk nivå återvänder emellertid jaget i diktens mytiska avsnitt i form av en grekisk bard som söker upp Jesus, diktar en sång om honom som Dödens övervinnare, och sedan försvinner österut för att sprida budskapet. Den diskursiva och religiösa synkretism som denna bard representerar (poet-präst, antikt-bibliskt), illustrerar den roll Novalis menade att poesins skulle ha i en framtida gudsstat. Avsnittet är uppenbarligen inspirerat av Johannes 12:20-23 där i samband med Lasarus' gästbud några grekiska besökare sägs ha kommit för att se Jesus. Det är i detta sammanhang som Jesus talar om sig själv som ljusets manifestation: "Ännu en liten tid är ljuset bland eder. Vandren medan I haven ljuset, på det att mörkret icke må få makt med eder; [. . .] Tron på ljuset, medan I haven ljuset, så att I bliven ljusets barn" (12:35-36); "Såsom ett ljus har jag kommit i världen, för att ingen av dem som tro på mig skall förbliva i mörkret" (12:46).

Enligt detta tänkande är således poesi och prosa direkt avhängiga av varandra; det ena inte kan tänkas (logiskt eller historiskt) utan eller före det andra. Det var själva denna *spaltning* i vers/poesi och prosa som för Herder utgjorde vad han kallade "Konstprosans" prosaiska samtid, och som för honom påvisade språkets fall ned i ett arbiträrt teckensystem.⁹⁸ Ingen av dem tänkte sig därför att man direkt kan visa vad detta absoluta språk skulle innebära. Citatet ovan från "Logologische fragmente" föregås av en passage där Novalis relativiserar — och komplicerar — begreppen prosa och poesi på följande sätt:

Om man karakteriserar romanen som prosa så har man därigenom karakteriserat den lyriska dikten som poesi - bådaddera med orätt. Den högsta, mest egentliga prosan är den lyriska dikten.⁹⁹

Denna "högsta prosa" är ett så syntetiskt begrepp att det sammanfaller med en "högsta poesi" som olika sätt att beteckna ett absolut språk som saknar varje form av inre spaltning.

Men om denna symmetriskta opposition mellan prosa och poesi var konsekvent praktiserad i *Hymnen an die Nacht* skulle såväl dess prosa- som dess verspartier, på ett helt ekvivalent sätt, ha den dubbla funktionen att både representera den samtida konstprosans diskursiva dikotomier och ett mytiskt, absolut språk. Som vi sett är det endast prosan som har denna dubbla funktion, medan versen enbart representerar ursprung- et/utopin. Skillnaden framgår av det faktum, att diktens övergångar *från vers till prosa* är mer svårbestämbara än de i motsatt riktning. Den första är inte en "övergång" så mycket som början på en ny typ av diskurs, den mytiska, och den andra har karaktär av en fortsättning på denna mytiska berättelse, endast momentant avbruten av verspartiets tematisering av döden som en "fasansfull drömbild".¹⁰⁰

Om prosan tenderar att av egen kraft *transformeras* till vers (på liknande sätt som recitationen i 1700-talsoperan vid emotionellt laddade partier övergick i aria), så är det alltså svårare att se att det skulle ske någon liknande transformation från vers till prosa. Versens funktion av att representera en utopisk framtid innebär att den varje gång för diskursen mot ett slut som öppnar sig mot det ideala och oändliga; mot tystnad, stumhet och sublim *Ahnung*. Någon fortsättning i prosa är därefter inte möjlig. Prosan kan endast börja om, från livets och språkets prosaiska här-och-nu.

Denna irreversibla rörelse *från prosa till vers*, klargör att dessa storheter inte är ekvivalenta utan *asymmetriska*. Novalis' syn på själva distinktionen prosa-vers som det främsta uttrycket för samtidens prosaiska tillstånd, var en filosofisk insikt som han inte kunde utnyttja i sin poetiska praktik, där prosan förblir textens diskursiva nollpunkt. Storheterna prosa och poesi-som-vers fungerar således inte som två avgränsade entiteter mellan vilka diskursen kan röra sig utan - i enlighet med tidens ideologiska bestämning av prosa som språkets natur - som två moment i en irreversibel, diskursiv succession från språklig norm (realitetsprincip) till dess negation (myt, utopi).¹⁰¹

Poesin-som-vers kan således suggerera ett mytiskt-utopiskt språk, bortom alla artificiella konventioner, just p.g.a. sin mer *förkonstlade* karaktär. Det är en paradox som kommer till uttryck i det faktum, att medan Novalis i sina filosofiska fragment ofta talar om prosans historiska tillfällighetskaraktär, beskriver han aldrig poesen i sådana ordalag. Och då han i citatet ovan (s 105) skall beskriva det absoluta språk som en dag skall avlösa prosans epok, så beskrivs detta inte bara som prosans och poesins förening (dvs. deras uppgående i något okänt tredje), eller hur dom sätts "i växelverkan" med varann; det beskrivs dessutom som *prosans försvinnande* och upprättandet av en alltigenom poetisk diskurs/värld. Slutsatsen - och det utgör själva blindheten i det "prosaiska" tänkande och den prosaiska skriftpraktik som Novalis ytterst inte kunde frigöra sig ifrån - blir att vers-som-poesi inte endast fungerar som prosans (den språkliga normens) negation, utan också som *negation av sig själv som diskursiv praktik!*

Man — och mans kvinna

Vi följde inledningsvis "kampen" mellan ett prosaiskt och ett poetiskt symbolparadigm; det prosaiska (som vi kanske kan kalla "döden-i-livet") uppbyggt kring dagen (solljuset), fadern, förnuft, sinnlighet (Antiken¹⁰² och Upplysningen), realitet, åtskillnad, separation; och det poetiska ("livet-i/genom-döden"), kring natten, modern, dröm, andlighet (Kristendomen och det romantiska), fantasi, icke-differens, Enhet, utmynnande i den androgyna figuren av Kristus-Maria-Sophia.¹⁰³

Vid närmare åsyn visar sig inte heller denna tematiska polaritet vara

ekvivalent och symmetrisk hos Novalis. Den *moderligt* bestämda natten och dess milda ljus, dess imaginärt speglade blickar, kommer i sista hand att fungera som framträdelseform för ett bakomliggande, bländande (och därför icke representerbart) *faderligt* ljus. Denna hierarkisering av diktens oppositioner förvandlar ständigt den ena termen till en underordnad manifestation av den andre, ett dess frånvarande närvaro. Den överordnade termen spaltas därmed upp i en ideal, absolut essens och en i världen, texten och dess begreppsliga negation korrumpierad framträdelseform. Logiken är densamma som i Fichtes uppspaltnings av ett absolut och ett empiriskt jag.

Genom denna logocentriska hierarkisering av oppositioner tenderar de kvalitativa skillnaderna att upphävas och homogeniseras till ett *mer eller mindre* av något i grunden detsamma. Det är en operativ logik som ytterst förankras i androgynitetens *monosexualitet*.¹⁰⁴ Sara Friedrichsmeyer har talat om hur androgyniteten som utopisk figur hos Novalis' uteslutande fungerar som det *manliga* subjektets vision av existentiell fullkomning. Det är en enhetsutopi som inte så mycket gestaltar en syntes av manligt-kvinnligt som ett införlivande av det "kvinnliga" i det manliga jagets allomfattande Ande.¹⁰⁴ "Den kvinnliga partner är i dessa verk endast viktig därför att hon 'räddar' den manlige", skriver hon.¹⁰⁵ En liknande tolkning av tyska, (manliga) romantikers "emancipatoriska" kvinnosyn har antytts av Karin Westman-Berg.¹⁰⁶

Novalis' homologi mellan polariteten man/kvinna och själ/kropp genererar bl.a. följande märkliga passage:

På samma sätt som *kvinnan* utgör det högsta, *synbara* näringsmedel, som genomför *övergången från kropp till själ* — så är också könsdelarna de högsta, *yttre* organ, som genomför övergången från synbara och osynliga organ.¹⁰⁷

Den symboliska ekvivalens som här upprättas mellan kvinna och kön (där betoningen på *yttre* och synlighet primärt anspelar på det manliga könet) utgör vad Jacques Lacan hävdar är den patriarkala kulturens grundläggande, könsrättsliga *fantasm*: ett symboliskt jämställande av

* Jacques Lacan har talat om "hommesexuelle" som den grundläggande aspekten av en fallocentrisk ideologi, där sexualitet definitionsmässigt uppfattas som en manlig egenskap, och där det följdenligt inte existerar någon egentlig sexuell relation: "il n'y a pas de rapport sexuel". Lacan *Seminaire, livre XX, "Encore"*. Red. Jacques-Alain Miller, Paris 1975, s 67.

kvinna och fallos.¹⁰⁸ Effekten av denna figur är att kvinnlig sexualitet och subjektivitet — dvs. själva den kvinnliga subjektspositionen — osynliggörs, och "kvinnan" blir detsamma som "det kvinnliga" inom mannen. "Il n'y a pas *La femme*" [Kvinnan existerar inte], som Lacan skriver.¹⁰⁹ Som funktionen hos manliga poeters musor ofta påvisar så utgör, i *Hymnen an die Nacht* såväl som i *Heinrich von Ofterdingen*, kvinnans död "i viss bemärkelse det förutsatta offret för det manliga subjektets odödlichkeit som poet", som Friedrichsmeyer skriver om det senare verket.¹¹⁰ I nära anslutning till vårt västerländska kärleksideal — vars paradigmatiska uttryck är Platons myt om Urmänniskan som genom att klyvas i två kön, två "halvor", reducerades från människa till *symbol* — blir den androgyna utopin tydligt införd i en hierarkiserad monosexualitet.

Diskurs och ideal

För att på textens nivå kunna representera det ideala och absoluta, den enhet där livets grundläggande oppositioner (liv och död, man och kvinna, prosaiskt och poetiskt) transcenderats i en total *Aufhebung*, kan Novalis inte göra annat än luta sig mot den hierarkisering av prosa-vers som han är ute efter att upphäva. Samma logik gäller diktens övriga motsatser; den ena termen underordnas ständigt den andra som dess medierade representation: kvinna blir *symbolon* för "det kvinnliga" hos mannen (= Kristus, människan, medvetandet), natten för "det nattliga" hos ljuset (= Gud, Kristus), poesin för "det poetiska" hos prosan (= språket).

Genom denna logocentriska hierarkisering av oppositioner kommer Novalis att redan på en språklig nivå *göra* de synteser som han menar sig endast vilja *suggerera*. Poesin blir inte riktigt det kaos genom vilka en ideal ordning endast skymtar fram, utan en redan strukturerad (ideo)logisk

* Den ursprungliga innebörden av *to symbolon* var "att sammanföra" (två halvor till en enhet), ofta i betydelsen av att ge individen en social identitet genom att sammanföra honom/henne med andra subjekt i en social "pakt". Det är så Platon använder begreppet då han i *Gästabudet* (Symposion) talar om Urmänniskans klyvning i två kön: "Var och en av oss är således blott den ena halvan [*symbolon*] av en människa [. . .] Var och en letar därför efter den halva [*symbolon*] som passar till hennes egen". Cit. efter Inge Jonson, *I symbolens hus*, s 11.

ordning. Kvinnan blir mannens fullbordan som människa, poesin prosans fullbordan som språk, den sublima magin en redan på textens nivå gestaltad, skön ordning. Som en övergripande aspekt av denna syntetiserande rörelse tenderar det jag, som försvunnit från den diskursiva nivån, att träda fram som textens bakomliggande, transcendentala subjekt. Det upphöjs från en position och identitet i världen och språket till ett medvetande som omfattar *allt*, ett subjekt för alla textens positioner, identiteter, objekt och skeenden.

En sådan läsning av *Hymnen an die Nacht* och Novalis' magiska idealism, där prosan som diskursiv praktik visar sig förbli det estetiska tänkandets förutsättning och ram, kan kontrasteras mot Schlegels annorlunda föreställning om en romantisk *Universalpoesi*. Med detta avsåg han inte så mycket en regressiv-utopisk strävan mot det absoluta som en strävan att skapa dialektiska växelspel mellan poesi och filosofi, dvs en gestaltande och en analytisk diskurs. För Schlegel var det i första hand romanen som representerade denna framtida, gränslöst inkorporerande snarare än genremässigt exkluderande diktart. Och för Schlegel stod det klart att en sådan litteratur möjliggjordes just genom *prosan*: "Om poesi och prosa skall blandas, så måste helheten (till synes) vara prosaisk".¹¹² Det är ett synsätt enligt vilket varje form av diskursiv blandning blir prosaisk, oavsett yttre formspråk.

I viss mån varr det också en "blandning" eller ett växelspel mellan prosa och poesi som skulle komma att prägla 1800-talets prosadikter, i skarp kontrast till modernitetens strävan under 1700-talet att skriva "ren" poesi på prosa. Den "kamp" mellan prosaiskt och poetiskt som Novalis iscensatte med prosan och den metriska versens hjälp, tenderar med andra ord under 1800-talet att "internaliseras" i prosans neutrala diskursivitet. Det är i detta perspektiv *Hymnen an die Nacht* framstår som en unik vattendelare mellan två epoker av prosadiktens historia.

Prosadikt i den svenska förromantiken

Fénelons verk översattes redan 1721 till svensk prosa av Granatenflycht under titeln *Télémaques Händelser*. 1723 utkom en ny översättning, *Télémarks äfventyr* av D. Ehrenadler, i en vacker volym med karta, ordförklaringar och register, högtidligt dedicerad till Konungen och

rikets ständer. Som Böök skrivit fick verket "ett inflytande som är enastående" och gav den poetiska prosan ökad status.¹¹³

Under 1720-talet ökar antalet prosaöversättningar av utländska verk snabbt.¹¹⁴ Herderomaner, heroiska romaner, satirer, fabler, sagor, senare den nya realistiska, engelska romanen (Defoe och Swift), tillhörde de mer populära. Men det var Fénelons verk som först avsatte resultat i den inhemska prosan. Fénelons förste uppföljare, Jacob H. Mörks *Adalriks och Giöthildas äfventyr* (1742-44), har tillika kallats vår första roman¹¹⁵, men Fénelons inflytande kan skönjas i många andra prosaberättelser från 1700-talet, t.ex. Olof Dalins *Resa till Glysivall*.¹¹⁶ Prosans paradiskursiva och genresyntetiserande prägel träder tydligt fram i det senare 1700-talets prosaepik, där influenser från epos, idyll, satir, saga och roman blandas med varandra.

Någon debatt om begreppet prosadikt — eller snarare *prosapoem* som 1700-talets svenska motsvarighet till franskans *poème en prose* och tyskans *Prosagedicht* löd — tycks inte ha förekommit före 1780-talets Thorildfejdd. Istället får man, parallellt med romanens och prosaepikens framträngande under frihetstiden, en moralisk debatt om "diktens" och självfiktions skadliga inflytande. Böök talar om "de talrika klagomålen öfver romanernas inflytande" under frihetstiden, och det var en debatt som kom att fortgå till långt in på 1800-talet.¹¹⁸ Romanen förblev länge vad Staffan Björck kallat en "tiggare i moralens kök".¹¹⁹

Före mitten av seklet finns inte många exempel på kortare prosatexter av lyrisk eller högpöetisk art. Gunnar Castrén har fäst uppmärksamhet på en frihetshymn som Wivallius skrev som supplik till Svea Hovrätt redan i början av 1630-talet. Den är, menar han, "det stycke svensk prosa från denna tid, som innehåller den djupaste och renaste poesien".¹²⁰ Dess undantagskaraktär framgår tydligt av Castréns förmodan, att Wivallius inte tänkte på texten "som poesi". Wivallius hade, menar han, "inga lärda anspråk och ingen konstnärlig självmedvetenhet, men är ändå en verklig skald och den förste på svenskt tungomål, i vars dikt en egen individualitet och en egen personlighet klart avtecknar sig".¹²¹ (Om man byter ut det av mig kursiverade "ändå" mot ett "just därför", förstår man varför sådana tidiga exempel på prosa i *efterhand* gärna uppfattas som personlig och originell poesi.)

Det var först med prosaidyllen, i den förromantiska vågen av pietistisk känslsamhet och under starkt inflytande av Gessner, som vi får en

svensk prosa med pretentioner på att vara poetisk, och som därför börjar rubriceras som "prosapoem". Hedvig Charlotta Nordenflycht är en tidig företrädare för denna lyrisk-subjektiva prosa, som hon använde sig av redan 1748-50 i betraktelsen "Tankar om människans intet och allt" (i årskalendern *Quinligit Tankespel*). 1759 utgav hon sedan en tolkning av Montesquieus *Le Temple de Gnide* under titeln *Fröjas tempel*. Tre år senare följdes den upp med hennes egen pastoralidyll *Fröjas räfst*, där man kan skönja influenser från såväl Montesquieu som Gessner.

Om Nordenflycht framstår som den poetiska prosans tidigaste utöware, så kan bibliotekarien Kristofer Gjörwell (morfader till Almqvist och modell för Hugo Löwenstierna i *Törnrosens bok*) beskrivas som dess mest ihärdige propagandist. Lamm har också utnämnt honom till "överstepräst" för tidens sentimentala Gessnerkult.¹²² 1755 började Gjörwell ge ut *Swenska Mercurius*. De första årgångarna var främst av nyhetsförmedlande art. Efter 1760 växte dock antalet litterära bidrag starkt, främst då de på prosa; prosaidyller av Gessner och E. C. von Kleist, hymner på prosa¹²³, t.o.m. några prosaöversättningar av rimmade versdikter.¹²⁴ 1765 skrev Gjörwell en notis om Ossian, och en första översättning kom sedan i *Göteborgska Weckobladet*.¹²⁵ I den snabbt ökande floran av tidskrifter som följde på tryckfrihetsförordningen 1766 — *Samlaren*, *Stockholmscouriren*, *Stockholmsposten* m.fl. — får prosaöversättningar och imitationer stor spridning. I *Göteborgska Magazinet* kom 1766 en översättning av Thomsons "Årstiderna", i *Spionen* 1768 två av Youngs "nätter" ("En morgon" och "En natt"), och 1770 Grays, "Suckar öfver en förlorad vän", alla på prosa.¹²⁶

Macphersons poesi fick inte någon genomslagskraft före Kellgrens positiva omdöme i sin avhandling 1774, där han jämställde Ossian med Homeros.¹²⁷ Året därefter stod hans prosaöversättning "Alpin" i *Åbo Tidning* (en fortsättning publicerades sedan anonymt i *Stockholmsposten* 1783). Det sena 1770- och 80-talens tidskrifter kom därefter att präglas av hymner, oden och gravdikter i Youngs och Grays anda, prosaidyller efter Gessner och oden på prosa eller rimfri vers efter Ossian.¹²⁸ Även Rousseau, Milton och senare Shakespeare introduceras nu på bred front.¹²⁹ Med översättningen av Goethes *Den unge Werthers lidanden* 1783 formerade sig denna nya, unga litteratur och sensibilitet till en avgränsad, "romantisk" strömning, i polemisk opposition till en äldre

klassicism. Det var en kulturell motsättning som med franska revolutionen fick en stark politisk laddning.

Det faktum att denna förromantiska översättningsvåg i så hög grad utgjordes av prosaöversättningar innebar att den samtidigt fungerade som ett genombrott för den poetiska prosan. Som Arvidson påpekat var man inte heller alltid så noga med att ange vilket textoriginal man "översatt", varför fler av dessa tidiga prosaöversättningar kan ha varit nyskrivna än vad som formellt framgår.¹³⁰

Man kan därför tycka att det finns ett visst fog för Thorilds påstående i ett brev 1780 att prosaodet var en redan etablerad, *svensk tradition*, vilken han exemplifierade med namn som Fischerström, Nordenflycht, Bergklint och Kellgren.¹³¹ Men det var i så fall en marginaliserad och kortvarig tradition. För de flesta inskränkte sig den poetiska kortprosan till enstaka försök, sprungna ur en övergående förtjusning i Gessner och Ossian. Prosadikten förblev i första hand en översättningsform. Därutöver frmastår den som en utpräglad *tidskriftsgenre*, vilken avsatte betydligt färre spår i författarnas bokutgåvor. Frans Michael Franzén omarbetade t.ex. prosadikten "En Vår-Dag" till versdikten "Morgonrodnaden" innan den trycktes i bokform. Och det prosaode av Olof Bergklint som Thorild refererar till var en tysk prosaöversättning i *Samlaren* 1777. Bergklints dikt var ursprungligen på vers och trycktes också i denna form i författarens senare *Vitterhetsarbeten*.¹³²

Inte minst viktigt i detta sammanhang är att nästan samtliga författare delade Kellgrens defensiva hållning, då han i förordet till "Tankar vid friherinnan Flemings jordfästning" 1776 vägrade att klassificera texten som "poem" eller "poesi". Prosapoemet förblev en anomali och inte, som Arvidson hävdade, någon "erkänd diktform".¹³³

Thorilds tal om prosadikten som en redan etablerad svensk tradition måste därför primärt uppfattas som ett taktiskt drag, ett försök att något mildra radikaliteten i hans strävan att, som den förste inom svensk litteratur, placera prosadikten i centrum av sitt estetiska tänkande.

Thorild och poesins scen

Thorild blev tidigt fascinerad av den poetiska prosan hos Gessner och Ossian. Den förre beskrev han som "göternas förnämste skald", den

senare som "den förste, den mest sublim af Skalderna".¹³⁴ Hans egen prosadiktning sluter dock närmare an till odets och hymnens expressiva tonläge, speciellt Psaltaren, och elegiska grav- och hyllningsdikter. En av hans tidigaste dikter, "På nyårsdagen 1778" (dess ursprungliga titel "Ode till Gud" signalerar ett inflytande från Roséns ode; se ovan not 128) ger en god bild av hans hymnstil. Det inledande partiet lyder:

Hvad var det för en helig rysning, som gick igenom min själ, när jag lemnade Templet? När Läraren förkunnade välsignelsen öfver menniskorna och invigde denna dagen och det nya året åt Gud, var det något gudomligt som genomträngde mig. Men hvarföre bäfvade då mitt hjärta?

Allsmäktige! det var Du som rörde mig. Kunde jag väl höra Din nåd, och icke i en salig hänryckning tillbedja Dig — eller nalkas Din gudom, och icke bäfva?

Vakna i min själ, du helgande låga; Himlens ömhet! Vakna i min själ, och förljufva mina suckar!

Jag välsignar Dig, min skapare, för hvar dag af mitt lif; för hvart ögnablick af min varelse välsignar jag Din nåd!¹³⁵

Den primära utgångspunkten är här inte Gud, inte heller den predikan som ingett jaget den starka Gudsupplevelsen, utan upplevelsen som sådan: "den heliga rysning som gick igenom min själ". Senare i dikten talas det om hur "det är Gud som förkläder sig i våren", varefter texten radar upp ett antal sinnliga naturbeskrivningar. Därpå följer emellertid en abrupt vändning bort från naturens "söta retelser", och istället formuleras en strävan att försöka nå Gud mer direkt.

Dikten är ett uttryck för Thorilds vid denna tid ambivalenta förhållande till den panteism, som var en del av tidens pietistiska strömningar. Diktens avslutande argumentation mot panteismen framstår dock som betydligt lamare än inledningens sinnesmättade och känsloladdade uttryck för densamma. Några år senare skulle också Thorild ge efter för naturens retelser och träda fram som en av panteistismens mest profetiske förkunnare.

1780-talet blev något av prosadiktens decennium för Thorild. Första häftet av hans *Samlade Skrifter* upptar ett femtontal prosaoden. Motivet för valet av prosa var dess starkare autenticitet. Prosaodet, skriver han i ett brev (argumentationen är samtidigt ett försvar för hans orimmade hexameter i bl.a. "Passionerna") "är mera fri, och uttrycker bättre det häftiga och naturliga i känslan, än dessa rimmen, för hvilka man evigt skall förskapa, stympta, och upoffra tanken".¹³⁶ Och i "Anmärkningar"

till *Inbildningens nöjen* heter det: "Andra kunna skrifva *Versar*: Jag ville skrifva GENIE. Jag ville kunna röra, uplyfta, förtjusa mina medlevande".¹³⁷

Inbildningens nöjen är förmodligen Thorilds mest kända prosaode. Inte minst vilar dess berömmelse på den fejd den utlöste 1782 mellan Thorild och Kellgren över den poetiska prosans status och geniets rätt att bryta mot den kanoniserade smakens auktoritet. Utanför den direkta debatten levererade Kellgren senare ett poetiskt svar i "Dumboms lefvne", med dess nu klassiska formulering: "Om någon gång hans vers var prosa [läs: prosaisk], så var hans prosa aldrig vers [läs: poetisk]". Jag skall dock koncentrera mig på två andra prosaoden, vilka är mer förtätade och saknar den karaktär av idédikt som *Inbildningens nöjen* har. Trots deras starka prägel av ossianskt och rousseanskt natursvärmeri har de dessutom en metapoetisk tematik som pekar utöver romantiken i snävare mening.

OM HÖSTEN 1785

Jag satt på den nakna klippan, omgifven af de höstgula skogarne; fälten lågo förstörde under mina ögon — allt sväfvade i de omätliga töcknen: Ändå genomträngde mig den alltid förtroliga Naturen. — Dess eviga väsende andades till mig, och jag sönk i en hvilande förtjusning.

O! rena ögnablick af min varelse! O! min Själs Himmel! i hvilken alla jordens små hänryckningar af väl och ve försvinna — Der jag, lik det Gudomeliga Första, blott kände innersta ljufheten af mit Lif. — Jag öppnade mina — tårfulla ögon, och såg de lugna vattnen, och såg längre bort: Staden och Slottet, höljde i Höstens majestätliga moln. — Jordens, Jordens herrligheter! Svaghetsens underverk! der de små Dödeliga hopat stoftet, ställt sig öfverst, klädde i de skimrande grusen, för att trotsa sitt intet.

De ropa till förstörelsen: Se vår styrka! och till lycksaligheten: Vi befalle dig hit!

O rörande syn! — Verldens Ljus kastar en stråle — de förunderligt små strimmorna af hvars annars sken kalla de lycksalighet: — fröjdas och hafva nog.

SCENE

Jag låg ofta ibland Mälarens klippor — fri, hög, fattig: och i Höstens mulniga dagar lät regnet slå mig — för at genom den dunkla dagen och lidandet och vindarnes gny, aldeles fördjupa mig i min oändeliga känsla och betraktelse öfver Verlden. Jag såg åter up öfver de öde Fälten, med tåra[r,] och suckade vid denna skymt af den eviga Förgångelsen. Det var redan öfver de Torftigas middag: det var de Rikas, mellan 2

och 3: jag hade ingen. Jag såg det, och log: *detta är Frihetens pris! det är hvad du kostar, o Vishet!* (sade jag). Tänkte åter ut öfver Staden, och denna stund af Vällust: *o härliga ddrar! I hafuen röfvat Jordens välsignelse, och söken en konst at föröda den, och den torftige, och den vise, har ej en smula!* Jag sade med några tårar: här i dessa stormiga klippor sitter du — Nationers Lagstiftare, Jordens Vise, Naturens helgon! *och nämner en smula, och har den ej.* Jag log ännu en gång vid dessa höga namnen: och Vindens hastiga gny väckte mig, och jag kom åter til mit Lugn och Naturen.

Tidigare har man antagit att dessa dikter skrivits i anslutning till varandra. "Om hösten" var publicerad redan 1797. Då "Scene" första gången publicerades i den poetiska kalendern *Linnaea Berelis* 1841, sammanfördes den med den förra under den gemensamma titeln "Scener" 1 resp. 2, och den övergripande rubriken "Otryckta fragmenter af Thorild".¹³⁸ I Hansellis utgåva av Thorilds skrifter placerades de också tillsammans, inte i avdelningen "Skaldestycken" utan "Strödda målningar", ett öde som snarast varit regel än undantag för prosadikter.

Stellan Arvidson har emellertid klarlagt att "Scene" är skriven så sent som 1792, alltså hela 7 år efter "Om hösten 1785".¹³⁹ Att dikterna bildar en tematisk, delvis även stilistisk, enhet framgår dock klart. De är Thorilds två kortaste prosadikter och de beskriver en likartad situation: hur poeten en höstdag sitter på Kungsholmens vid denna tid obebodda klippor och ser bort mot Stockholm. (Samma scen förekommer även i prosadikterna "Hildur" I och III, men då utan den koncentration som präglar dessa två.) Situationen laddas med dikotomin natur-kultur och en tematisering av poetens sociala situation som förs vidare från den tidigare till den senare dikten.

I "Om hösten 1785" kontrasteras den "förtroliga", gudomliga naturen, i vars sköte jaget blir meditativt närvarande i sig själv, mot staden som sinnebild för mänsklig kultur. Det är en kultur av hybris, ett "Svaghets underverk" vars subjekt fåfängt söker göra sig till naturens herrar: "de små dödliga [har] hopat stoften, ställt sig öfverst [. . .] för at trotsa sit intet". Människan drömmer om att hon är herre över den natur, som om hösten visar sig överlägsna kraft i "förstörelsen", och tror sig ha makt över "lycksaligheten".

Den "hvilande förtjusning" diktens jag säger sig ha upplevt då han genomträngdes av naturen, utgör ett ögonblick av existentiell fullhet, en parallell till Novalis' *Gefühl*. Denna jagets enhet med sig själv tycks endast

möjlig att beskrivas utifrån. Först beskrivs den retrospektivt (r. 1-9), varmed jagets spaltas upp i Nuets beskrivande och Dåets upplevande position. Därefter beskrivs den (r. 10-16) som en negation av jagets sociala identitet, projiserad på och objektiviserad som stadens "små dödeliga".

Horace Engdahl har i en diskussion av dessa två prosadikter, främst den senare, påpekat att de utgör radikala försök från Thorilds sida att representera det talande jagets närvaro. Vi ser här hur modernitetens strävan efter individualitet, subjektivitet och autenticitet bryter upp den argumentativa struktur som den klassiska dikens subjekt existerat i. Istället genereras en ny poetisk modell, där språkets grundläggande kommunikativa positioner internaliseras som aspekter av ett övergripande, transcendentalt medvetande. "En position hos jaget tilltalar en annan och beskriver sig själv för sig själv", som Engdahl formulerar det.¹⁴⁰ Det starka intryck av autonomi och autentiskt medvetandeuttryck som dikten härigenom skapar förutsätter således att dess jag splittras upp i en subjekt- och en objektposition (talande/tilltalad, beskrivande/beskriven, seende/sedd).

Samtidigt som Thorilds dikter försöker skapa sådana inre dialoger så *tematiserar* de också jagets (frånvarande) enhet med sig själv i form av ett sublimt naturtillstånd, en upplevelse av ren och icke-reflekterad existens. I förordet till *Passionerna* skrev Thorild, med adressat "Til det HÖGRE ALMÄNNA": "Den stora Känslan följer ej er mekaniska ordning. Alt för den är et ögnablick; en Gudomens fart, et drag, en blick".¹⁴¹ Denna stora känsla, som framstår som en synonym till det poetiska som tillstånd, är en naturens och Guds enhet som individen endast kan uppfatta i form av en omedelbar, ögonblicklig vision, en *aning* av existentiell fullkomning, utanför språkets och tankens temporala strukturer. Liksom för Novalis handlar det om något absolut som endast kan antydast indirekt, negativt. För romantikerna var det i första hand den estetiska *symbolen* som sågs som medlet att skapa sådana transcendentala upplevelser. Som Engdahl påpekar hade dock inte symbolen någon framträdande plats hos Thorild, som i många avseenden förblev en idédiktare i 1700-talets anda. Istället använde han, i likhet med Wordsworth, den tematiserade klyvningen av jaget i ett upplevande Då och ett reflekterande Nu för att suggerera denna ideala enhet.

I slutet av "Om hösten 1785" ser vi hur Thorild försöker syntetisera

diktens två jagpositioner och härigenom på textens nivå antyda den "innersta ljuvheten". Efter att vi inledningsvis, från ett efterhandsperspektiv, betraktat det upplevande jaget i naturens sköte, varefter denna upplevelse ställts i kontrast till staden som realitetsprincip, försöker texten avslutningsvis förena dessa två perspektiv. Den "rörande syn" det talas om i sista stycket är i lika hög grad det (då) *upplevande*, objektifierade jagets vision av staden, som det (nu) *beskrivande* jagets (och läsarens!) föreställning om den förre. Texten tycks härigenom försöka överföra det beskrivna jagets upplevelse av "hvilande förtjusning" till läsaren. Den avslutande formuleringen "fröjdas och hafva nog" får därigenom, utöver sitt deskriptiva modus, också en manande funktion.

I "Scene" understryks inledningsvis det tillbakablickande perspektivet: "jag låg ofta [. . .]"¹⁴² I samverkan med titeln, som antyder en metapoetisk nivå, uppstår här en tvetydig referens, där diktens jag kan identifieras med det jag som förekommer i Thorilds äldre dikter från Kungsholmen, särskilt då "Om hösten 1785". Denna metapoetiska referens förstärker jagets uppspaltnings i Nuets beskrivande (jag¹) och Dåets upplevande subjekt (jag²), vilket tillåter oss att läsa inledningen på följande sätt: "[Jag¹ skrev ofta dikter där] Jag² låg [. . .] vid Mälarens klippor". Som vi skall se hjälper ett sådant ingrepp oss att bättre förstå diktens fortsättning.

"Om hösten 1785" eftersträfvade i sin helhet en sublim upphöjelse och ett enhetliggörande av jagets två positioner. Kompositionellt håller "Scene" fast vid en likartad struktur. Dikten inleds med en beskrivning av meditatív harmoni i naturens sköte, varefter perspektivet vidgas till att inkludera staden och den sociala verklighet som jaget endast tillfälligtvis dragit sig undan. I slutet återfår han sin störda meditatíva ro, varefter intet mer finns att berätta.

I diktens mittparti inträffar dock något som kraftigt blockerar läsarens (och det beskrivande jagets) möjlighet att uppgå i det upplevande jagets transcendens. Vi kastas bryskt över till två av livets mest prosaiska realiteter: tid och mat. Tematiseringen av jagets hunger skapar en så markant objektivering och "prosaisering" av detta jag, att någon syntetisk enhet därefter inte blir möjlig. Genom de upprepade "sade jag", "jag sade" och kursiveringarna, tydliggör texten separationen mellan berättarens och det beskrivna jagets diskurs, vilket får den senare att framstå som en fiktiv karaktär. Det upplevande jaget blir något av en

allegori över den av samhället utstötte och proletariserade poeten.

Thorilds poet reagerar på sin hunger och känsla av utsötthet med sublimerande självförhärlikande: "[jag] log: detta är Frihetens pris". Därefter vänder han sig mot staden/de rika med en lätt återhållen vrede — "härliga dårar" — varefter temat med människans försök att bli jordens härskare återkommer från "Om hösten 1785", nu mer distinkt knutet till samhällets överklass.

Motsättningen mellan å ena sidan naturen, de fattiga och poeten och å andra sidan staden och de rika, genererar därefter en reflektion över förhållandet mellan poesi och materialitet: "nämner en smula, och har den ej". Ironin döljer/visar en underliggande desillusion: poesin, det högsta benämmande av världen, existerar på en annan plats än världen själv och framstår här, i temat "middag" och "smula", som determinerad av en realitet, en frånvaro, som den inte förmår påverka. Som Lamm konstaterat: "Onekligen får läsaren det intrycket, att en hungrig mage ej mättas av vissheten om att vara nationers lagstiftare".¹⁴³ Världen låter sig inte restlöst poetiseras.

Dikten utspelar sig således mot bakgrund av en meditativ harmoni som slås sönder av en inträngande, prosaisk verklighet. Som hos Novalis gestaltas härigenom jagets position i en "onödig samtid" av desillusion och splittring, men med den skillnaden att vi hos Thorild befinner oss i en personlig, inte mytisk-historisk tid. Jagets frustration upphöjs på detta sätt till diktens bakomliggande motivering. Härmed närmar sig dikten det moderna autonomiideal där texten fås att *vara* det den *beskriver* — i detta fall just "Frihetens pris".

Diktens fokusering av det individuella jaget möjliggör en långtgående psykologisk tolkning av dess inre dynamik. I början upprätthåller jaget, på samma sätt som i "Om hösten 1785", en klar hierarkisering av sig själv och stadens invånare. Den förorättade känsla, som den prosaiska verklighetens intrång skapar hos honom, hotar för ett ögonblick att bryta fram som manifest aggressivitet. Detta blockeras emellertid genom att han vänder sin frustration mot sig själv och sin självförståelse som "Nationers Lagstiftare, Jordens Vise, Naturens helgon". Medan "Om hösten 1785" genomgående använde de Andra för att representera jagets sociala, prosaiska identitet, så upphävs nu detta. Jaget distanserar sig från sig själv och upptäcker sin egen hybris, "dessa höga namnen". Genom denna självviroli skapas en splittring som dikten

sedan inte kan harmonisera. Den förblir genomgående präglad av ironins tvetydighet. Engdahl talar t.ex. om "en spänning mellan två tänkbara läsningar, den ena högstämnd, den andra mera komisk".¹⁴⁴

Också diktens avslutning präglas av denna tvetydighet: "Vindens hastiga gny väckte mig, och jag kom åter til mit Lugn och Naturen", konnoterar inte endast den återtagna harmoni som präglade slutet av "Om hösten 1785". Den kan även läsas som djup resignation. Naturen har väckt honom ur hans drömlika, världsliga poet-roll, hans högst prosaiska strävan att omsätta sitt poetiska geni i världslig framgång och rikedom, och återfört honom till den enda realitet han har kvar: resignerad, upphöjd världsfrånvändhet.¹⁴⁵

Det är idag svårt att undgå att på detta sätt läsa diktens kompensatoriska motiv som en djupgående dekonstruktion av den romantiska poetroll Thorild själv omhuldade. Det är möjligen en läsning som snarare hör hemma i en modernistisk än en romantisk kontext. Men själva det faktum, att en sådan psykologiserande läsning är möjlig att göra, är i sig en indikation på hur långt Thorilds dikt avlägsnat sig från 1700-talets klassiska tankediktning. Thorilds "Scene" tycks i lika hög grad höras hemma i Baudelairens 1800-talsmässiga, psykologiska och horisontella kollision mellan det prosaiska som världslig realitet och det poetiska som en kompensatorisk fantasivärld, som i 1700-talets veritiska kollision mellan högt och lågt.

I Thorilds kölvatten

Det svenska 1700-talets två sista decennier blev starkt präglade av den poetiska prosan.¹⁴⁶ Ossian översattes flitigt. Klopstocks *Messias* utkom i en prosaöversättning 1789, och året därpå kom Gessners *Abels död*, vilken Kellgren i sin recension beskrev som "Ett Poem som förenar Idyllens ljufhet med Epopéens högd".¹⁴⁷ Men det var främst Thorild som genom sin kamp för en fri, poetisk prosa stod fram som ledstjärna för en grupp yngre romantiker med Per Enbom i spetsen.

Enbom deltog 1792 i en av Akademiens pristävlingar med ett 44-sidigt prosaode, "Medborgerligt skalde-stycke öfver et odödligt namn" vilken, obelönad, publicerades året därpå. I förordet får hans krav på frihet från "Metren och Rimet" som "fjettrar [. . .] den strömmande

känslan och flykten af den utsväfvande inbildningen" en starkt politisk innebörd, även om han ursäktar sig för att hans prosa "ej [har] öfver alt den rikedom på färgor och bilder, som fordras i et Skalde-Stycke af högre slag. Den sänker sig stundom ned til den Oratoriska Prosan".¹⁴⁸ 1795 gjorde Enbom ett försök att i *Extra Posten* upprepa Thorilds strid mot den svenska parnassen, nu med Kellgren-efterträdaren Leopold som främste antagonist.¹⁴⁹

Året innan hade Enbom, utöver sin översättning av Gessners *Idyller*, publicerat en egen samling prosaidyller, *Kärleks- och Religionssånger*. I förordet urskuldrar han sig för frånvaron av konventionellt, poetiskt formspråk. Han säger sig vid genomläsning ha funnit "fel af nästan alla slag", och avsvär sig därför varje pretention på att skriva hög poesi:

Skulle någon anse Namnet af Sånger illa passande til stycken, som hvarken hafva Rim eller Meter; ger jag honom gerna rätt. Må man ej heller kalla dem Poesier: ej en gång Vitterhetsstycken. De äro ej et Konstens och Smakens Verk. De äro endast utbrott af en upeldad inbildning och känsla.¹⁵⁰

Resonemanget har en tydlig ironisk underton. Syftet är otvetydigt att få bestämningen "endast" att framstå som det enda väsentliga i poetiskt skapande, medan strävan att skriva "Sånger", "Poesier" eller "Vitterhetsstycken" får karaktär av förkonstlad konventionalism. Strategin blir än tydligare då han försvarar sina texters pietistiska blandning av religiositet och erotik. Han börjar med att anföra den allmänna meningen att "Kärlek och Religion aldrig böra blandas med hvarannan", därför att kärlek är "et fjolleri och alt skrivande därom et joller". Denna norm vändes så upp och ned: "Ja, jag vill medgifva det; — men et gudomligt fjolleri och et förtjusande joller, ofta af mera vigt för inbildningen och för hjertat, än många Religioners".

Enboms Gessnerinspirerade kärleksidyller är placerade i en klassiskt ideal värld, men med en viss förromantisk världsfrånvändhet ("Jag föddes ej at blifva älskad och lycklig bland de dödliga"¹⁵¹). Denna drivs dock aldrig till någon direkt *Weltschmerz*, utan förblir präglad av idyllens sentimentala lovsång till "Tårarnes lycksalighet", "framlockade af *Skönheten* och den gudomliga *Dygden*".¹⁵² Enboms försöker också genomgående visa, eller snarare hävda, "hur nära föreningen är mellan Religionen och Kärleken", samt häckla alla "I medelmåttans Söner, i inbildning, känsla och tanka".¹⁵³ Den erotiserande religiositeten inne-

bär mer konkret att Gud tänkes manifestera sig i människan genom hennes världsliga kärlek. Viktigare än kärleken blir därför *längtan* efter kärlek, viktigare än den älskade kvinnan blir jagets *bild* av henne. Inbildningens företrädare framför verkligheten baserar sig för Enbom på den kvalitet av närvarande frånvaro den ger alla sina objekt, en kvalitet som håller *begäret* vid liv och gör kvinnan/kärleken/Gud till något "allestådesnärvarande"¹⁵⁴:

ZERAPHIS ALLESTÄDESNÄRVARELSE

Hvart skall jag fly för Dig, Du öfver alt Närvarande? I dällden står Du framför mig: på berget sväfvat Du kring mig: i lunden skymtar Din Bild emellan träden och mig. Från stjernan blickar Dit öga: på rosen rodnar Din kind: i vårsdyn fladdrar Din slöja. Din oskuld bäfvar på bladen af aspens darrande löf: Din ömhet andas från grenen ur Turturms suckande bröst. Det är ej min bild jag skådar i källans klara djup; Du småler där emot mig. Hur kan jag njuta naturen, då all hennes skönhet fördunklas och skymmes af Dina behag? Mit öga, mit öra är dödt för synen och hörselns bilder. Det är blott själen, som ser: det är blott själen, som hör. Hvar tanke och känsla är fjättrad — evigt fjättrad vid Dig.¹⁵⁵

Dikten är representativ för många av tidens sentimentala, idag något svårsmälta gessnerianska, pietistiska kärleksidyller, där den poetiska prosan fungerar som en garant för känslornas (icke-litterära) autenticitet. Samtidigt motverkas denna strävan av det bibliskt arkaiserade, överlastade språket. Ljunggren klagade senare i *Svenska Vitterhetens häfder* över svårigheten att skilja mellan biblisk-retorisk prosa och poetiska prosa, vilket han menade berodde på att den senare, "införd i naturlighetens namn, ofta nog blott genom sin onatur skiljer sig från vanlig prosa".¹⁵⁶

Enbom utgav senare tre samlingar *Skaldestycken* (1796, 1799 och 1808), där han inte visade sig lika avvisande till "poesier", även om många av dess dikter är orimmade och ett par på "oregelbunden meter". För en rad mindre kända Thorildbeundrare, som Gustaf Engzell, J. Denell, Göran Fredriksson Silfverhjelm och Jakob Wallenius, förblev prosadikten under 1790-talet ett självklart uttryck för den nya litteraturens krav på ett friare formspråk.¹⁵⁷ Den poetiska prosan "fick en nästan hotande utbredning hos Thorilds efterhärmarer", som Hassselqvist formulerat det.¹⁵⁸

Som vi tidigare nämnt försvann dock detta "hot" nästan helt under

högromantiken, i Sverige likväl som i övriga Europa.¹⁵⁹ Detta kan inte endast bero på den förromantiska prosadiktens högstämnda "onatur". Som vi sett förekom åtminstone ansatser till ett enklare prosaidiom inom lyriska prosadikter. En annan orsak kan vara att den lyriska poesin för den nya, spekulativa estetiken så starkt kom att identifieras med rytmisk-musikaliska strukturprinciper, att versformen i början av 1800-talet återigen upplevdes som oundgänglig. Utvecklingen är emellertid komplicerad och några enkla förklaringar till det faktum att lyriken inte följde med epiken och dramatiken i deras övergång från vers till prosa står inte till hands. Vi kan endast konstatera att den lyriska prosan i början av 1800-talet främst kom att utvecklas inom romanen, medan den lyriska, korta prosadikten nästan helt försvann. Passager i längre verk som Hölderlins *Hyperion* eller Jean Pauls *Titan* och prosaberättelser inom romantikens underström av drömskildringar och fantasteri kan uppvisa en starkt lyrisk prosa. Men den prosadikt som modellerats efter odet, hymnen och idyllen, och som presenteras som självständig kortdikt, blev ovanlig. Också i Frankrike, där denna approximativt lyriska prosadikt trots allt upprätthöll en kontinuerlig tradition, skedde det i skymundan av tidens litterära debatt och ideal. Först under 1860-talet, med den franska symbolismen, återfår prosadikten sin forna roll som en av den litterära modernitetens främsta former.

Almqvists senromantiska natt

Romantikens spekulativa estetik, där den estetiska sfären struktureras kring väsensenheter *lyriskt, episkt och dramatiskt*, var (och är) ett system som frambringade ständiga gräns- och sammanfall, och som inbjöd till olika former av syntetiserande projekt. Om dessa under 1700-talet främst utfördes i form av prosadikter kom de under romantiken snarare att ingå i försök att skapa totala *allkonstverk*.

I båda fallen finns en tydlig parallell till romanens tendens att inkludera, syntetisera, imitera och parodiera traditionella genrer, och därigenom själv framstå som ett slags totaliserande metagenre. Den romanisering, varigenom romanens princip smittade av sig på andra genrer, understöddes m.a.o. av den spekulativa estetiken. Då genrer inte längre primärt uppfattades som diskursivt, formspråkligt och tematiskt

avgränsade enheter (även om de också hade kvar sådana bestämmningar), utan givna naturformer eller principer, ligger det implicit i detta att de inte nödvändigtvis behöver komma till uttryck var för sig, utan att de kan sammanföras i olika kombinationer.

Idén om ett allkonstverk, där man inte endast tänkte sig att sammanföra olika genrer utan även olika konstarter — litteratur, bildkonst, musik, teater —, innebar att man i hög grad kom att arbeta med själva *kontrasten* mellan de ingående enheterna. Den form- och genremässiga kontrastverkan man eftersträvade förutsatte att man upprätthöll de formspråkliga distinktionerna. Endast undantagsvis resulterade detta estetiska ideal i en syntetisk, poetisk prosa.

C. J. L. Almqvist framstår som allkonstverkets mest energiske företrädare inom den svenska romantiken. Han tycks ständigt ha varit upptagen med planer på att sammanföra sina verk till större helheter. Ett av hans tidigaste projekt i denna anda dyker upp i anslutning till *Murnis* (även kallad *De dödas sator*). Dessa drömsagor från andevärlden var avsedda att ingå i ett omfattande verk där "hela Jorden, hela Forntiden och det kommande" skulle smältas samman till en "urano-romantisk" "världskrönika" i "mytopoetisk Vue".¹⁶⁰ Under den senare tillkomna titeln "Jordens blomma" tänktes det inkludera sådana verk som *Murnis*, *Ferrando Bruno*, *Amorina* och de första *Songes* (vilka skrevs i anslutning till *Murnis*).¹⁶¹ Almqvist tycks aldrig helt ha övergivit tanken på detta mytopoetiska projekt, vars stomme kom att utgöra imperialoktav-utgåvans tre band av *Törnrosens bok* 1839, 1849 och 1850. I dessa volymer har Almqvist sammanfört det mesta han skrev av prosalyrisk art, inklusive *Songes*' fria vers (influerad av Klopstocks och Novalis' "Geistliche Lieder"¹⁶²)

Den genremässiga utgångspunkten för detta prosaisk-poetiska projekt var idyllen, mer bestämt den humoristiska, försonande idyllestetik som Jean Paul teoretiserat över i *Vorschule des Aesthetik* och bl.a. praktiserat i romanen *Titan*.¹⁶³ För Almqvist blev denna form ett medel att skildra en herrnhutistisk version av Swedenborgs andevärld¹⁶⁴, vilken avvek från Swedenborg i dess ohöljt erotiska kärleksskildringar. (Som resultat av detta utkom inte *Murnis* i ocensurerat skick förrän 1960.)

Idyllen utgjorde för Almqvist "Taflor ur mänsklighetens högsta, serena region".¹⁶⁵ Formen anslöt sig samtidigt till romantikens stora intresse för drömmen, vars föränderlighet och "tidlöshet gäve män-

niskan den klaraste föreställningen om livet efter döden", ¹⁶⁶ Liksom drömmen skulle idyllen fungera "såväl *ihågkommande* för det fordna, som *anande*, för det som väntar". ¹⁶⁷ Tankegången innebar att idyllens traditionella förankring i ett mytiskt Arkadien hos Almqvist och andra romantiker tenderade att föras till ett utopiskt Elysium. Det var en tankemodell som befrämjade en "modernisering" av idyllen.

Den möjlighet att försona ideal och verklighet, oändligt och ändligt som Almqvist fann hos idyllen, utgick från dess syntetiserande drag. 1819 skriver han: "Likasom det oändliga saliga Hela i sig conglomerar alla ändlighetens brokigheter och tråtor — så bär också ett Idyllikon (i sin högsta mening) i sig alla de öfriga elementerna: det är *episkt* till sin grundgång, *dramatiskt* till sina utvecklingar, *öfilyriskt* i sitt språk". Men han tillfogar genast att "ett sådant *idyllikon* i *högsta mening* vore knapt läsbart hos oss". ¹⁶⁸ Någon absolut syntes av de litterära "elementerna", kapabel att återge den himmelska friden och oändligheten, framstod inte som möjlig.

Det problem Almqvist här fokuserar — vilket är detsamma som Novalis' bearbetade i termer av att antyda det absoluta — rör själva språkets temporala och begreppsliga struktur. En idyll i "högsta mening" skulle kräva en atemporal representationsform. I enlighet med detta talade Almqvist ofta om sina mytopoetiska projekt som "Verldstaflor" ¹⁶⁹, och menade att poesin måste nöja sig med "ett (dock lägre) Idyllikon". Detta krävde en blandning av rörlighet och stillastående, av aktivitet och meditativ harmoni, av episka och dramatiska såväl som lyriska element.

Om Almqvist i detta kan sägas sträva efter att förstärka tidens pågående romanisering av idyllen, så leder det honom sällan till att skriva korta, självständiga och semantiskt förtätade prosadikter. *Murnis*-sagorna är mer episkt än lyriskt strukturerade. Den korta "Skönhetens tårar" är starkt mytisk-allegorisk, vilket gör den mer snarlik 1700-talets än 1800-talets prosadikter. Ett enklare, mer deskriptivt språk finner man i "Uppvaknandet", som fungerar som inledning till "De sju sångerna under tälten" (Almqvists första "Songes"). I form, stil och struktur föregriper den den typ av drömdikt som skulle bli ett centralt inslag i 1800-talets prosadikt. Det faktum att den ingår i en längre svit gör den dock mindre betydelseladdad än vad självständiga prosadikter av denna typ vanligtvis är, varför jag inte skall gå närmare in på den här.

Mer intressant ter sig då den senare dikten "Skaldens natt".¹⁷⁰ Genom sin metapoetiska tematik, som gör den till ett slags kommentar till det estetiska projekt den samtidigt ingår i, får den en stark självständighet och en semantisk komplexitet som motiverar en närmare läsning.

"Skaldens natt" aktualiserar problemet med "romanticism" och "realism" som två motsatta estetiska ideal. Under 1830-talet beskrev kritiker ofta Almqvist som kluven mellan dessa två hållningar.¹⁷¹ Senare tiders forskning har sett perioden som ett övergångsskede mellan en ungdomlig "romantisk" period med "utpräglat andlig karaktär, en religiös oro eller estetisk världsflykt", som Olle Holmberg formulerat det, och en senare inriktning på "det samhälleliga intressena och verklighetssinnet". En sådan periodisering innebär att imperialoktav-utgåvans texter tillhör den tidigare perioden, "även då deras innehåll kronologiskt hör till ett senare skede", som Holmberg skriver.¹⁷²

Formuleringen vittnar om att denna periodisering av Almqvist inte är oproblematiske. Så sent som 1849, i andra bandet av imperialoktav-utgåvan, talar Herr Hugo i "Mythopoiesis" om förhållandet mellan "drömpoemer" och "verklighetspoesien" som "det viktigaste problem för närvarande i hela den europeiska konsten att lösa".¹⁷³ Om den förra — "min mythopoiesis" och "vår goda fosforism" — sägs att den "skildrar icke livet; men målar något som skall beteckna livet".¹⁷⁴ Även om Almqvist under 1830-talet uppvisar en intresseförskjutning från en romantisk till en mer samhällsskildrande diktning, så bör man inte se dessa som två varandra uteslutande estetiska program. Snarare utgör det två olika versioner av Almqvists och romantikens ständiga försök att förena det ideala med det reala.

Utgående från Almqvists formuleringar ovan kan denna motsättning mellan å ena sidan det ändliga (temporala), reala och relativa, och å andra sidan det oändliga (spatiala), ideala och absoluta, beskrivas i termer av att "skildra" något direkt respektive att "måla" något som har allegorisk-symbolisk funktion. Medan det förra konnoterar en episk, narrativ och realistisk estetik, vetter det senare mot en lyrisk poesi.

Det är just i termer av "skildra" respektive "måla" som Almqvist tematiserar skapandets problematik i "Skaldens natt". Dikten skrevs i en första version c:a 1827, men då den publicerades 1838 hade Almqvist lagt till en passage som förstärkte dess metakonstnärliga tematik. Louise

Vinge har nyligen gjort en övertygande närläsning av dikten som jag här utgår från.

Diktens titel för oss än en gång in i förromantikens dunkla natt. Snart märker vi dock att vi befinner oss i ett senare skede som kontaminerar en förromantisk och en senromantisk problematik. Undertiteln "Natten den 19 November" ger samtidigt dikten en antytt biografisk referens. Den inleds med följande krisbeskrivning:

Gränslösa frågor stodo upp och tvifvel omhvärvde mig. Lifvet, verlden, evigheten, tiden — allt satt i qual och vanmakt vid sidan af min bädd. Ingenstädes sammanhang. Och glädje? Ingen.

Mer precist kretsar denna oro kring frågan om konstens funktion:

Konstens skapelser hugsvalade icke mitt hjerta. Dess form att vara är ju icke rät? [. . .] Konsten skjuter icke åt samma håll som den måttar. Ack jag ville ärligt se mitt mål, och jag ville ärligt träffa mitt mål. Skall jag nödvändigt bedragas? och bedraga?

Orosmomentet utgörs av konstens autonomi i relation till konstnären, dvs. dennes frånvaro av kontroll över dess funktion och effekter. Prolematiken genererar en regressiv dröm om att få återgå till de "fordna nätter" då jaget känt sig säll och from i "himmelrikets grannskap". Han hör då en röst som i enlighet med bekännelsegenrens mönster ställer honom inför två livsvägar: att vara "stark" i ett liv av evig kamp där "allt skall du hafva att strida", eller att vara ett lamm i frid och ro och "låta allt göra med dig som det vill". Han gör sitt val: "Då övergaf jag i mitt sinne allt, och jag sade: Allt må vara och göra huru det vill [. . .] sedan blev allt i verlden för mig en lek. Oskuld och ro satte sig vid min säng [. . .]."

Därpå frågar sig skalden (detta parti utgör det senare tillägget) om den inre gudsfriden måste innebära total världsfrånvändhet:

skall jag numera lyssna på någonting i verlden? skall jag någonsin läsa, tala eller skrifva mer? Det svarades: "lyssna, tala och skrifi!"

"Ihågkom blott att stå på intet, och att stödja dig vid intet.

"Då skall intet röra dig, och du själv skall ega intet; men du skall få makt med allt!

"Du skall ej få makt till att ega det, ty du skall intet besitta och på intet stå. Men du skall få den bästa af all makt, som är att leka.

Han vaknar nästa morgon till en ny tillvaro vars djupare innebörd är (och här är vi tillbaka i den ursprungliga versionen): "Dödt hade nu döden, och endast lifvet lefde för mig".

Detta nya liv beskrivs sedan som ett voyeuristiskt utanförstående, där skalden reduceras till betraktare av det liv som pågår runt omkring honom. Partiet struktureras av formeln "jag såg", varierad med "jag målade", och utmynnar i en övergång från preterium til presens: "jag fortfar att vara den jag är och varit: intet. Jag målar blott". Därefter avslutas dikten med den bön, som kritiker haft så svårt att läsa in i dikten som helhet: "Gud — min Gud — detta är min sista bön till dig: låt också mig få vissa och dö som andra".¹⁷⁵

Louise Vinge visar i sin läsning av dikten att den genomför "en omvändning av värderingarna, så att det som först tycks vara det positiva — det statiska, passiva, identitetslösa — förvandlas till något negativt. Det förefaller, som om det under hela texten finns två hypogram i konflikt, som kan skrivas som 'vita activa' och 'vita contemplativa'".¹⁷⁶ Den kontemplativa, lekande hållning jaget väljer framför ett liv i kamp, engagemang och självhävdelse, gör honom till något av en levande död, någon som inte längre deltar, endast "målar". Slutbönen kan därmed förstås på två sätt: antingen som en bön om att få upphäva det tidigare valet och istället träda in på den världsengagerande, aktiva vägen; eller som en bön om en tredje väg, som förenar lammets passiva gudsförtröstan med den starkes livsengagemang.

Den retrospektiva omläsning av dikten som slutbönen på detta sätt tvingar fram, antyder varför tidigare kritiker tenderat att ignorera den. Då dikten i slutet relativiserar oppositionen mellan en God och en Ond väg bryter den inte endast mot en strukturprincip hos bekännelsegenren, utan också mot kravet på entydig moral.

Tar vi slutbönen på allvar ser vi att dikten gestaltar *två* nätter, inte en. (Förekomsten av två *titlar* har möjligen samband med detta.) Den första är den i förfluten tid beskrivna omvändelsens natt eller kris — Almqvist talade gärna om sina livskriser som "Nätter". Efter denna beskrivs den dag då skalden levde sitt "vita contemplativa". Slutligen når vi fram till textens utsägelsesituation, en andra krisnatt där jaget anropar den Gud eller röst som vägledde honom genom den första krisen. Dikten slutar utan att han har fått något svar. I sin helhet skildras således ett förlopp i fyra faser: barndomens oskuld, omvändelsens natt, dagen efter omvæn-

delsen samt den andra natten, diktens och bönens nutid.

En sådan läsning erbjuder flera biografiska referenser. Almqvist beskriver i ett brev 1820 sitt liv som en spirallrörelse av "Nätter och Dagar", kriser och lugnare förlopp. Han talar då om två "Nadirspiralbåg/ar" av djup kris. Den första inföll i samband med hans mors död då han var 13 år, och beskrivs i termer snarlika de han använder i "Skaldens natt": "Den glada Fornverlden omklädde sig hastigt i jättedräkten af en förfärlig gåta [. . .] Jag sökte Gud med sådan häftighet att — Nog!".¹⁷⁷ Den andra krisen ("den andra Vintern eller andra Natten") inträffade under studietiden i Uppsala då han var 19 år. Den beskrivs som "mera ljusfödande, än någon föregående", och resulterade inte bara i en fördjupad religiositet utan "äfvén min Romantik, [och] mitt kärleksförhållande".¹⁷⁸

Skildringen av den första natten i "Skaldens natt" tycks kontaminera dessa två biografiska kriser¹⁷⁹, medan den efterföljande dagen närmast ansluter sig till den andra krisen och Almqvists efter 1813 "svärmiska uppgående i den moderna tyska litteraturen", som Lamm skriver.¹⁸⁰ Mot slutet av 1810-talet kom emellertid Almqvist och hans vänner i Manhemsförbundet att bli något tveksamma till det sätt på vilket de anammat romantikens ideal. De korrigerade därför sin myt om civilisationens utveckling på så sätt, att dess högsta stadium inte längre beskrevs som ett absolut *poetiskt* tillstånd, utan som en syntes mellan människans "inre livs *poesi* och *prosan* i det allmänna affärslivet".¹⁸¹ Som Almqvist förtydligade i ett brev: utan stöd i ett prosaiskt förnuft och en socialt förankrad realism "skulle fantasien hållningslös rusa fram, ingen vet vart; och dess verk ej bliva *poesi*, utan galenskap".¹⁸²

Lamm har pekat på hur den moraliskt farliga aspekten av "lekandet" — som för Almqvist var tydligt förbundet med romanticismen som konst- och livsideal — gestaltas i berättelsen *Cypressen* i form av den i Satans tjänst stående kortspelaren Spaniard. Mot hans esteticerande spelprincip ställer slottskaplanen en mer balanserad syn. Han medger att "kortspelet för fantasien och det poetiska lifvet är det mest passande" och att "En stor spelare i verklig stor mening" är att jämställa med den mest heroiske riddare. Men, fortsätter han: "Vi måste icke så öfvergifva oss i blott känslan, om det är aldrig så ljuft. Gud talar till oss genom förnuftet: sansen och förståndet är en helig stråle i vår själ".¹⁸³ Romantikens "äktadunkelsköna" trånad — i motsats till det "blot skumma" grubbleriet —

innebär inte för Almqvist en renodlad poetisk fantasi, utan "föreningen mellan förståndslif och fantasilif, mellan prosa och poesi", som Lamm skriver.¹⁸⁴

"Lekandet", som i passagen ovan representerar fantasilivet, kan i andra fall hos Almqvist fungera som metafor för en harmonisk livsinställning. I ramberättelsen till imperialoktavutgåvan, "Jaktslottet" (tidigare betitlad "Gudahataren"), omtalas leken i termer som är snarlika "Skaldens natt". Richard Furumo säger där: "man skall kunna mer än fråga. Då lever man i detta som är mer: det är frid. Frågornas strid är då, såsom åskans gång i himlavalvet, en hög lek".¹⁸⁵ Lekandet ställs inte här i motsats till socialt engagemang, utan istället som ett nödvändigt, livesbejakande elixir som skyddar individen mot den livsleda som präglar misantropen och gudshataren Björkegren.

Det är en sådan lekfull livshållning som slutbönen i "Skaldens natt" handlar om, en längtan efter inre balans och ett harmoniskt samspel mellan poetiskt och prosaiskt: förnuft och känsla, aktivitet och passivitet, världsligt och himmelskt. Förstådd på detta sätt gestaltar dikten en allmän konflikt som aldrig kan få någon slutgiltig lösning.

Diktens mer konkreta tema avser konstens funktion. I slutet av 1830-talet tycks denna problematik ha aktualiserats för Almqvist på ett högst påtagligt sätt. Han befanns sig då, som Algot Werin formulerat det, i valet "mellan konsten som en blott romantisk lek och tendentiöst författarskap, mellan att vara hovmarshalken Hugo Löwenstjernas självsvådliga slottspoet och Hiertas drabant i Aftonbladet".¹⁸⁶ Även om Almqvists utveckling över en längre tidsperiod blir alltför schematisk att förklara i sådana termer — vilka man heller inte skall förväxla med en romantisk respektive realistisk estetik —, så har Werin en poäng i att Almqvist, just då han stod i färd med att etablera sig som "fri skriftställare" i ett offentligt marknadssammanhang, torde ha upplevt sin situation på detta sätt. I övergången från en salongskultur, där relationen mellan författare och publik existerade som en stabil, social interaktion, till marknadens anonyma kommunikationsvillkor, torde knappast frågan om konstens funktion och mål kunna undgå att hamna i blickfånget. Särskilt brännbar tycks då frågan om konstnärens *kontroll*, alternativt brist på sådan, över sina skrifers betydelseproducerande effekt ha blivit. Det finns därför all anledning att läsa uppmaningen "skrif!" bokstavligt: den problematik som gestaltas är nära förbunden

med det *skriftmässiga* verkets "slingrande sätt" då det lämnat författarens hand för en till synes autonom existens på en offentlig marknad.

De två nätter som "Skaldens natt" tematiserar kan sägas motsvara två litteraturhistoriska passager: natten mellan klassicism och romantik samt mellan romantiken och 1800-talets borgerliga offentlighet. Novalis' och Thorilds utopiska strävan att genom poesins magi transcendera livets prosaiska realiteter, har efterträts av Almqvists senromantiska dröm om att återerövra det prosaiska livet. Skillnaden mellan Thorilds "Scene" och "Skaldens natt" avspeglar samtidigt författarens förändrade och alltmer problematiska sociala position i relation till 1800-talets framväxande litterära marknad. Hos Thorild fann vi en upplevelse av social isolering, som skarpt avvek från hans poetiska självförståelse som "Jordens Vise, Nationers Lagstiftare", en inkongruens som han inte kunde hantera på annat sätt än genom kompensatorisk illusion eller ironiskt avståndstagande. Hos Almqvist ser vi en mer positiv hållning till denna poesins och poetens "orfiska reträtt"¹⁸⁷: en strävan att prosaisera och sekularisera poesin för att bryta dess isolering från livets sociala sfär och få skalden att samtidigt vara "som andra"; att undslippa den himmelska azurens syrefattiga idyll och träda in i det myllrande, ändliga, aktiva livet. Läst på detta sätt är "Skaldens natt" den prosaisk-poetiska natt under vilken 1700-talets skald byter skepnad och vaknar upp som 1800-talets moderna poet.

3. PROSADIKT MELLAN ROMANTIK OCH MODERNISM

Bertrands Gaspard: exotism och gyckel

Redan under den högromantiska epoken börjar den expressiva estetiken förlora något av sin metafysiska förankring i det sublimes *chrétien merveilleux*, och sin politisk-ideologiska bas i 1700-talets offensiva borgerlighet. Det sublimes tenderar snarare att inspireras av spiritism, ockultism, magnetism och andra mysticistiska läror som utvecklats under slutet av 1700-talet, i opposition och/eller som komplement till upplysningens rationalistiska och mekaniska världssyn, och att sammanföras med den groteska traditionen. Mest spektakulärt sker det i den gotiska skräckromanen. Men även inom mer poetiska skildringar, modellerade efter (mar)drömmen, legenden, sagan och andra episka genrer som inte laborerar med en realistisk rum-tid, sekulariseras det sublimes i riktning mot en psykologisk förståelsemodell.

Denna förskjutning framgår inte minst av romantikens drömskildringar. Litterärt gestaltade drömmar hos författare som Jean Paul och Almqvist uppvisar — liksom deras förståelse av drömmen som faktiskt fenomen — en tydlig allegorisk funktion, där drömmen blir den intuitiva kunskapsform som kan ge människan en upplevelse av det himmelska paradiset — eller helvetet.¹ Men under och efter romantiken utvecklas drömskildringen, hos författare som E. T. A. Hoffmann, Charles Nodier, Gérard de Nerval och E. A. Poe, alltmer till ett medel i en psykologisk gestaltning av drömmarens undermedvetna sja-lsliv.

I sina prosadikter knyter Aloysius (Louis) Bertrand an till romantikens antropologiska exotism (t.ex. den poetiska prosan i Chateaubriands *Atala* och *Les Natchez*), dess medeltidssvärmeri och fantastiska tradition. Samtidigt undviker han romantikens mest kanoniserade, "höga" ämnen: döden, kärleken, hjältemodet och den sublimes naturen. Istället finner man hos Bertrand en närhet till balladen och den groteska tradi-

tionens mer folkliga uttryck, varför hans texter snarare präglas av karnevalens bukoliska, amoraliska skratt än Hoffmanns tungsinta ångeststämning.

Titeln på hans samling prosadikter, *Gaspard de la nuit* (Kasper Natt eller Nattens Kasper), utgör samtidigt namnet på deras fiktive författare; samlingen är indelad i avsnitt som alla har rubriken "Les Fantaisies de Gaspard de la Nuit". Denna figur har dels lånat sitt namn från den vid samlingens tillkomst aktuella historien om Kaspar Hauser, som i den inledande berättelsen "Gaspard de la Nuit" presenteras som en ny version av den vandrande juden. I slutet av inledningsberättelsen antyds emellertid att Gaspard förmodligen är djävulen själv.

Med djävulen som författare är vi så långt ifrån det skönas estetisk-moraliska princip vi kan komma, även om det snarare handlar om en amoralisk och gycklande än en i metafysisk mening ond djävul. Det framgår inte minst av en tredje förekommande Gaspard, övertagen från Gautier: "Jean-Gaspard Debureau, Funambulens populära lustigkurre [...] med ett odefinierbart uttryck av godmodighet och illvilja".²

Den inledande berättelsen, där "utgivaren" i jagform återger sitt möte med Gaspard, fungerar också som estetiskt eller snarare antiestetiskt program. Deras samtal inleds med att de förenas i ett uppgivet avfärdande av idén om en ren konst.³ Senare medger Gaspard: "jag har länge sökt den rena konsten, *l'art absolu*! Vanvett! Dårskap!"⁴ Istället för renhet, harmoni och enhetlighet har han kommit att inse att konst är något med nödvändighet splittrat och heterogent. Denna splittring menar han återgår på motsättningen mellan känsla och idé, vilket korresponderar med Gud och Satan: "eftersom Gud och kärleken utgjorde den första betingelsen för konsten — utgör det som i konsten är *känsla* — så kunde Satan mycket väl vara den andra betingelsen, det som i konsten är *idé*".⁵ Den djävulsfigur som här åsyftas representerar inte endast en intellektuell princip, utan också en världslig, prosaisk: "Djävulen finns. Han håller tal i parlamentet, han pläderar inför rätten, han ockrar på börsen".⁶

Senare intar Gaspard en helt annan attityd, förnekar djävulens existens och håller ett närmast högromantiskt tal om konsten.⁷ Den rena konsten sägs nu existera "i Guds sköte", och all originalitet utgår från Gud. Konstnärerna är endast "Skaparens ombud och kopister", kapabla till inget annat än "usel efterbildning".⁸ Det manuskript han

därefter överlämnar till bokens utgivare beskriver han som resultatet av trettio års fruktlös strävan efter den rena konsten.

I "Företal" preciserar Gaspard sin estetiska princip genom att tala om konstens "två motsatta sidor". De personifieras av å ena sidan Rembrandt, "den vitskäggede filosofen" försjunken i "meditation och bön", vishetens, andlighetens och det skönas princip; å andra sidan Jacques Callot, "den skrytsamme och slipprige knekten" som "spankulerar omkring på torget, för oväsen på krogen, vänslas med tattarflickor", livsnjutningens bukoliska princip. I detta "dubbelljus" menar han sig ha funnit "konstens väsen" och försökt återge det.⁹

Bertrand är här lekfullt ironisk. Den dubbla princip Gaspard eftersträvat framstår på en och samma gång som en renhet och en orenhet. Texternas själva blandning av det skönas harmoniska enhetsprincip och en romanmässig, gycklande heteroglossi, är just det som utgör Bertrands satanism — och hans prosaism. (Jmf. Schlegels ord om att varje försök att blanda poesi och prosa med nödvändighet blir prosaiskt.) Den rena poesin kan, liksom Gud, endast existera som allsmäktig princip; renhet och orenhet går inte att "blanda", eftersom varje blandning med nödvändighet blir oren. I skarp kontrast till renhet och enhetlighet resulterar Bertrands extrema, lätt kaotiska blandning av stilar, motiv, diskurser, idéer, genreinfluenser i en form av numeriskt sublimt på själva textens nivå. Jag kommer fortsättningsvis att tala om detta som ett *estetiskt sublimt*. Den sublima upplevelsen av gränslöshet och identitetsförlust skapas i detta fall inte av ett (representerat) naturobjekt, utan av själva textens genremässiga och diskursiva heterogenitet. Hos Bertrand träder detta estetiskt sublima fram i form av ett karnevaliskt gyckeltåg mot poesin som skön form, och mot varje fixerat, hierarkiserat estetiskt värdesystem.

Författarfiktionen innebär inte att de enskilda dikternas jag direkt låter sig identifieras med Gaspard. Den sataniska principen avser inte deras utsägelse utan är enbart en metafor för den övergripande mångfalden. På den tematiska nivån laborerar texterna ofta med ett dramatiserat, ibland direkt fikcionaliserat jag. I andra fall framstår textjaget som en anonym stadsbo som intar en passiv observatörsroll. En sådan personifikation av den neutrala kvaliteten hos prosans understödjande subjekt skulle komma att bli ett stående inslag i 1800-talets prosadikter..

Bertrand skrev i sin ungdom verspoesi och dramer. Under 1820-talet

inriktade han sig allt mer på kortprosa, även om *Gaspard de la Nuit* också inkluderar ett par versdikter. Många av hans prosadikter utgjorde nya versioner av tidigare versdikter. Den komprimerade form, som senare skulle hyllas som en ny, specifik genre, tycks Bertrand ha utvecklat successivt från slutet av decenniet tills dess samlingen låg färdig 1833.¹⁰ Några av dess dikter publicerades 1828 i *Le provincial* och 1830 i *Les Annales Romantiques*.¹¹ Det var i hög grad just i dessa tidskrifter som olika typer av poetisk kortprosa utvecklades, delvis i anslutning till prosaöversättningar. Suzanne Bernard menar att den moderna "prosadiktens grundform redan är upptäckt" i denna romantiska offentlighet under åren kring 1827.¹² Men även om prosadikten som yttre form var ett tidsfenomen, så utgjorde Bertrands prosadikter något säreget, vilket avspeglar sig i de svårigheter han hade att få dem utgivna. Endast genom Sainte-Beuves försorg kunde samlingen publiceras 1842, ett år efter författarens död.

Samlingens undertitel, "Fantasies i Rembrandts och Callots manér" tydliggör Bertrands nära anknytning till bildkonsten, framför allt genremåleriet och grafiken. Liksom under 1700-talet erbjöd en sådan visuell kod författaren möjlighet att distansera sig från den poetiska traditionens konventionella retorik och bildspråk. En lyrisk prosa av detta slag hade dock redan börjat etablera sig som en egen tradition, speciellt tydligt inom fransk litteratur. Inte minst florerade den i tidskrifter. Vi har tidigare talat om de konstrecensioner som växte fram i tidskrifter under slutet av 1700-talet. I Frankrike skapas i denna anda av bl.a. Diderot de s.k. *Salons*, som John Simon beskrivit som "descriptions of pictures, in prose ranging from the critical or journalistic to the most rapturously lyrical effusions".¹³ 1821 utkom Diderots "Salons" från 1760-talet i bokform, och genren åtnjöt under påföljande decennier stor popularitet i Frankrike.

Om Bertrand använder sig av denna måleriska lyricism, där diktens mimetiska referens "filtreras" genom ett annat konstnärligt medium i syfte att skaffa sig en form av estetisk frihet, så undviker han dock de för

* Att naturen som yttersta objekt för diktens mimesis filtreras genom en redan konstnärlig representation (konstbilder av naturen), som därmed blir textens primära referens, är uppenbart en strategi som ger författaren vidgade friheter att bryta mot de mimetiska koder som hans eget medium är underkastat. I samlingens undertitel inför dessutom Bertrand en tvåfaldig sådan filtrering, då den utgör en parafras på E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier*.

den naturalistisk-impressionistiska traditionen så dominerande naturmotiven. Dikternas miljöer är uteslutande hämtade ur den medeltida staden, något som framhävs av samlingens inledande dikt "Harlem". Bertrand ger där en målerisk stadsskildring som explicit är en representation av det Harlem som "målat av Jean-Breughel, Peeter-Neef, David-Téniers och Paul Rembrandt".¹⁵

Bertrand omarbetade ständigt sina prosadikter på ett sådant sätt, att deras ursprungliga, måleriska karaktär dämpades genom att längre, deskriptiva passager och adjektivbestämningar försvann.¹⁶ Han övergav dessutom den från bildkonsten övertagna genrebeteckning som han från början tänkt sig för sina prosadikter, "bombachade romantique" (ung. romantisk, grotesk målning).¹⁷

Också i dikternas bildspråk kan man se Bertrands strävan att dämpa den måleriska prägeln. Generellt är dikterna fattiga på direkta liknelser och metaforer. Då sådana förekommer har de en mycket egenartad karaktär, vilket senare skulle hyllas som en anteciperings av modernismens bildspråk. Om utgångspunkten ofta är en visuell analogi så underordnas den sällan en impressionistisk eller naturalistisk kod. Bildledet tenderar istället att ta över och frigöra sig från sakledet och jämförelsens visuella fokus. "L'Écolier de Leyde" [Skolgossen från Leyden] är en ovanligt bildrik dikt som tydligt illustrerar detta. Vi får där följa en fattig pojke på besök hos en profiterande köpman. I sina tankar tar pojken revansch för sitt förnedrande underläge. Han jämför mannen i "sitt fina spetskrås" med "ett fjäderfä som en köksmästare stekt på ett fajansfat". Och medan mannen girigt undersöker hans slant genom en lupp står han själv och väntar "på ett ben som en trana på en pinne", och tänker skadeglatt på mannens "lilla gråa öga, som ryker som en illa släckt marshall".¹⁸

Diktens centrala bild är då köpmannens myntvåg beskrivs som en spindel, en liknelse som möjligen är direkt inspirerad av Rembrandts målning "Der Geldwechsler"¹⁹:

Voilà le trébuchet qui sort de la boîte de laque aux bizarre figures chinoises, comme une araignée qui, repliant ses longs bras, se réfugie dans une tulipe nuancée de mille couleurs.

[Se hur myntvågen kommer fram ur lackskrinet med bisarra kinesiska figurer, likt en spindel som faller ihop sina spinkiga ben och tar sin tillflykt in i en färgskimrande tulpan.]

Det finns här knappast någon rimlig visuell analogi mellan lackskrinet och en tulpan. Istället är det den första liknelsen mellan myntvågen och en spindel som, via ledet "tillflykt" och beskrivningen "färgskimrande" lockat Bertrand till ett metonymiskt associerande. Bilden återkommer tre strofer senare då det sägs att "Myntvågen har återvänt till sitt lackskrin".²⁰

Den självständighet som Bertrand ger sina bilder framgår också av "Les cinq doigts de la main" [Handens fem fingrar]. Diktens enda syfte är att lekfullt utarbeta en rad jämförelser, där den visuella analogin med en faktisk hand helt kommer i skymundan. Tummen liknas först vid "denna feta flamländska värdshusvärd, gäckande och grovkornig", varpå pekfingeret blir "hans hustru, en satkäring, torr som lutfisk, som hela dagen örfilar pigan, som hon är svartsjuk på, och kysser buteljen, som hon är kär i".²¹

På samma sätt som Bertrand i sina bearbetningar försöker dämpa dikternas visuella naturalism, dämpar han också språkets rytmisk-musikaliska regelbundenheter. Fritz Nies har påvisat hur Bertrand, då han bearbetar sina dikter, ger flera partier en *mindre* rytmisk karaktär. Så omvandlas t.ex. den rytmiska regelbundna, alexandrinska satsen "l'amoureux amateur de jardin qui maigrit", till "l'amoureux fleuriste qui maigrit"²², där såväl tendensen till metrisk schematisering som den starka allitterationen i "l'amoureux amateur" försvinner. Denna tendens skall kanske inte överskattas, då många passager hos Bertrand har kvar en stark rytmisk-musikalisk karaktär, och ofta en påfallande parallellistisk struktur. I "Mon bisaïeul" finns t.ex. denna täta passage av /é/-fonem: "et je me demandais si je veillais ou si je dormais — si c'étaient les pâleurs de la lune ou de Lucifer — si c'était minuit ou le point du jour" [och jag frågade mig själv om jag var vaken eller om jag sov — om det bleka ljuset härrörde från månen eller Lucifer — om det var midnatt eller mitt på dagen], som samtidigt visar på Bertrands drömstämmningar.²³ Trots förekomsten av sådana starkt rytmisk-musikaliska passager strävar Bertrand otvivelaktigt efter att prosaisera den poetiska prosans idiom. Bertrand skrev inte prosadikter i betydelsen lyrisk-

hymnisk prosa utan ville, som han skrev i ett brev, "skapa en ny prosagenre".²⁴ Betoningen skall ligga på *prosa*. Det bör också påpekas att Bertrand aldrig använde beteckningen "poème en prose" för sina prosadikter, möjligen just för att undvika alltför direkta sammankopplingar med romantikens hymniska och måleriska prosa.

Alla dessa stilistiska särdrag hos Bertrand kan summeras som en blandning av romantikens impressionistiska, måleriska och lyriska prosadikt, och den folkliga, berättande balladen. Två volymer med Walter Scotts ballader utgavs i fransk prosaöversättning i början av 20-talet, och det tycks i hög grad ha varit dessa som fungerat som formestetisk modell för Bertrands prosadikter. De senare har också ofta betecknats som "prosaballader".²⁵ Anknytningen till balladen är tydlig i dikternas yttre form, där Bertrand laborerar med en indelning i strofer (vanligtvis sex²⁶), var och en omfattande en eller två meningar på 3-5 rader. Han anvisade också tryckaren att placera "stora vita mellanrum mellan 'kupletterna' som om de var versstrofer".²⁷ Detta strama yttre förstärks av dikternas tydliga kompositionella inramningar. De inledande och avslutande stroferna får ofta karaktär av prolog och epilog. I "Octobre" är de helt identiska, medan avslutningen i andra dikter (t.ex. "Encore un Printemps" och "Le Clair de lune"; se nedan) upprepar formuleringar, perspektiv eller ett visst tema från inledningen.

Denna yttre stramhet framstår som ett försök från Bertrands sida att motverka texternas extrema stil- och genreblandning, deras prosaiska och romanmässiga paradiskursivitet och heteroglossi. Såväl inom dikterna som i de deviser som föregår varje dikt möter man ett myller av citat, allusioner, parafraser och parodier på ett brett spektrum av författare, genrer och utomlitterära diskurser: högromantisk poesi (Hugo, Goethe, Coleridge, Gautier), exotiska prosaberättelser (Chateaubriand, Cooper), det groteska (Rabelais), burleska folkvisor och skämt, ballader, medeltida legender, Commedia dell'arte, filosofiska och teologiska verk (ibland citerade på latin), ordspråk och andra utomlitterära fragment som nattvaktens rop (se "Le clair de lune" nedan) eller "vad en farmor berättar för sina små barnbarn".

I överensstämmelse med denna diskursiva mångfald uppvisar dikterna ett brokigt person- och figurgalleri. I den medeltida stadsmiljön finner man hela registret av klassiska stadstyper, företrädesvis mer udda och exotiska existenser som munkar, rabbiner, zigenare, hantverkare,

en lyktgubbe, leprasjuka m.fl. Och på samma "realistiska" plan som dessa rumsterar Djävulen och med denne förbundna mytfigurer som Scarbo, häxor och trollkarlar. Dikterna får på detta sätt en stark prägel av genremässiga montage, där varken gränsen mellan genrer eller mellan en realistisk och en fantastisk rum-tid upprätthålls.

Den diskursiva heterogeniteten går igen på den stilistiska nivån i form av ständiga kollisioner mellan höga och låga stilvalörer. Poetiskt högstämda uttryck står oförmedlade vid sidan av talspråkliga, ibland dialektala och direkt vulgära formuleringar. Dessutom finns en rad tekniska termer, låneord, nybildningar och arkaiserande uttryck vilket resulterar i ständiga stilbrott. Ibland fungerar dessa som en parodi på en högpoe-tisk stil, ibland etablerar de var Nies kallat en "prosaisk" expres-sivitet.²⁸

Denna estetiska orenhet påvisar Bertrands starkt ambivalenta förhållande till den romantiska traditionen. Att hans dikter ofta kan sägas nedmontera de mest kanoniserade romantiska schablonerna innebär inte att han kan beskrivas som en anti-romantiker. Snarare framstår han som en romantiker i färd med att frammana en svunnen medeltida miljö och idévärld, samtidigt som han inser att företaget är lönlöst. I "A un bibliophile" [Till en bokvän] förbinds detta sentimentala medeltidssvärmeri på Don Quijotes manér med en resignerad insikt om att den romanti-serade medeltiden endast lever kvar som myt och litteratur:

Pourquoi restaurer les histoires vermoulues et poudreuses du moyen-âge, lorsque la chevalerie s'en est allée pour toujours, accompagnée des concerts de ses ménestrels, des enchantements de ses fées, et de la gloire de ses preux?

Qu'importent à ce siècle incrédule nos merveilleuses légendes [. . .]?²⁹

[Vad tjänar det till att återuppliva medeltidens malätna och dammiga berättelser, när ridderskapet försvunnit och med det trubadurernas sång, feernas trolldomskonst och riddarnas ära.

Vad betyder för denna klentrogna tid våra underbara legender [. . .]?]

Parafrasen på Don Quijote är knappast någon tillfällighet. Den visar att Bertrand är medveten om att hans nya prosagenre är sprungen ur samma resignerade "realitetsprövning" — eller ska vi säga prosaisering — av den höviska traditionen som hos Cervantes gav upphov till den

moderna romanen. De båda uppvisar samma spänning mellan medeltida hövisk diktning och en skeptisk, analytisk eller dekonstruerande strävan, vilket resulterar i ständiga ironier, ambivalenser och kollisioner mellan högt och lågt.

Denna ambivalens tycks ha vuxit fram relativt sent hos Bertrand. Många av hans texter från mitten av 20-talet är mer renodlat romantiska. Ett exempel på denna förändring erbjuder den första versionen av "Le clair de lune" [Månskenet] från 1827⁸⁰, jämfört med dess slutgiltiga utformning:

LE CLAIR DE LUNE

Minuit, 7 janvier 1827

A l'heure qui sépare un jour d'un autre jour, quand la cité dort silencieuse, je m'éveillai, en sursaut, une nuit d'hiver, comme si j'eusse ouï prononcer mon nom auprès de moi.

Ma chambre était à demi obscure: la lune, vêtue d'une robe vaporeuse, comme une blanche fée, gardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.

Une ronde nocturne passait dans la rue, un chien sans asile hurlait dans le carrefour désert, et le grillon chantait dans mon foyer.

Bientôt les bruits cessèrent; la ronde nocturne s'était éloignée: on avait ouvert la porte au pauvre chien abandonné, et le grillon, las de chanter, s'était endormi.

Et moi à peine sorti d'un rêve, les yeux encore éblouis des merveilles d'un autre monde, tout ce qui m'entourait était un second rêve pour moi.

Oh! qu'il est doux de s'éveiller, au milieu de la nuit, quand la lune, qui se glisse mystérieusement jusqu'à votre couche, vous éveille avec un doux baiser!

[MÅNSKENET

Midnatt, 7 januari 1827.

Vid den timme som avgränsar en dag från en annan, då staden sover tyst, vaknade jag en vinternatt häftigt ur sömnen, som om jag hört mitt namn uttalas alldeles intill mig.

Min kammare låg försänkt i halvmörker: månen, höljd i en dräkt av töcken som en vit fe, vakade över min dvala och smålog åt mig genom fönsterrutorna.

En nattlig vaktpatrull passerade på gatan; en hemlös hund tjöt bort på ett öde torg, och syrsan spelade vid min hård.

Snart upphörde bullret; vaktpatrullen hade avlägsnat sig, någon hade öppnat sin port för den stackars övergivna hunden, och syrsan hade somnat, utmattad av sitt spel.

Och jag, som nätt och jämt hade lämnat min dröm, med mina ögon

ännu förbländade av en annan världs under, för mig var allt som omgav mig en andra dröm.

O, vad det är ljuvligt att vakna upp mitt i natten, då månen hemlighetsfullt glider fram till ens bädd, och väcker en med en ljuv kyss.]

LE CLAIR DE LUNE [ur *Gaspard de la nuit*]³¹

Réveillez-vous, gens qui dormez,

Et priez pour les trépassés.

Oh! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or!

*

Deux ladres se lamentaient sous ma fenêtre, un chien hurlait dans le carrefour, et le grillon de mon foyer vaticinait tout bas.

Mais bientôt mon oreille n'interrogea plus qu'un silence profond. Les lépreux étaient rentrés dans leurs chenils, aux coups de Jacquemart qui battait sa femme.

Le chien avait enfilé une venelle, devant les pertuisanes du guet enrouillé par la pluie et morfondu par la bise.

Et le grillon s'était endormi, dès que la dernière bluette avait éteint sa dernière lueur dans la cendre de la cheminée.

Et moi, il me semblait — tant la fièvre est incohérente! — que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu!

[MÅNSKENET

Vaknen upp, sovande folk,

och bed för de hädangångna

Åh, vad det är ljuvligt att, då den nattliga timmen skälver i klocktornet, betrakta månen, som har en näsa som en blank gulddaler!

*

Två spetälska stod och beklagade sig under mitt fönster, en hund tjöt i gathörnet, och min härdsyrsa knäppte lågmält.

Men snart förnam mitt öra endast djup tystnad. De leprakranka hade återvänt till sina kyffen då de hörde slagen från Jacquemart som spöade sin hustru.

Hunden hade kilat in på en liten sidogata, skrämmd av stadsvaktens bardisaner, stel av blåsten och ruggig av regnet.

Och syrsan hade somnat in, sedan den sista blåaktiga gnistan slocknat på härdens grå aska.

Och jag, jag tyckte — så förvirrande är febern! — att månen gjorde grimaser och sträckte ut tungan mot mig som en hängd!]

Den första versionen syftar tydligt till att frammana en romantisk stämning mellan dröm och vaka, med månen som nattens moderliga beskyddare, och utmynnar i den förtroliga bilden av månens ljus som en "ljuv kyss" (senare ändrad till "melankolisk kyss"³²).

I den senare versionen har Bertrand direkt saboterat detta romantiska stämningsmåleri. Det nattliga sällskapet har bytts ut mot en grupp leprasjuka. Den första strofens något högtidliga tidsangivelse ("A l'heure qui sépare un jour d'un autre jour") har ersatts av den högst prosaiska, metonymiskt härledda formuleringen om Jacquemart som slår sin hustru, en bild hämtad från klockspelet vid Notre Dame.³³ Och månen har förlorat sin dimhöljda mystik och liknas istället humoristiskt vid en slant samt, mer groteskt, en hängds förvridna ansikte.

Vissa bilder och formuleringar bibehåller sin något vemodiga, romantiska stämning; den övergivna hunden, den ensamma syrsan vid härden och diktens genomgående rörelse mot insomnande och tystnad. Men drömmens mjuka, melankoliska landskap har övergått i feberfantasis hallucinatoriska galenskap. Månen, inkarnationen av den romantiska poesins motivarsenal, är bokstavligt talat "död". Det är Gaspards/Bertrands burleska drift med en högpöetisk tradition som han i grunden förblir bunden till.

Bertrands förkärlek för anekdotisk situationskomik — i "Le clair de lune" endast antydd i de mittstrofer som stramt inramas av reflektionerna över månen — får ett tydligt uttryck i "L'office du soir" [Vespergudstjänst].³⁴

L'OFFICE DU SOIR

*Quand, vers Pascues ou Noël, l'église, aux nuits tombantes,
S'emplit de pas confus et de cires flambantes.*

Victor Hugo — Les Chants de Crépuscules.

Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.

Office des Vespres

Trente moines, épiluchant feuillet par feuillet des psautiers aussi crasseux que leurs barbes, louaient Dieu, et chantaient pouilles au diable.

*

— "Madame, vos épaules sont une touffe de lys et de roses." — Et comme le cavalier se penchait, il éborgna son valet du bout de son épée.

— "Monsieur! minauda-t-elle, vous jouez-vous à me distraire?"

— "Est-ce l'*Imitation de Jésus* que vous lisez, madame?" — "Non, c'est le *Brelan d'Amour et de Galanterie*."

Mais l'office était psalmodié. Elle ferma son livre, et se leva de sa chaise: — Allons-nous-en, dit-elle, assez prié pour aujourd'hui!."

*

Et moi, pèlerin agenouillé à l'écart sous les orgues, il me semblait ouïr les anges descendre du ciel mélodieusement.

Je recueillais de loin quelques parfums de l'encensoir, et Dieu permettait que je glanasse l'épi de pauvre derrière sa riche moisson.

VESPERGUDSTJÄNST

*När vid påsk eller jul, vid nattens inbrott,
kyrkan fylls av myllrande steg och flammande vaxljus*

Victor Hugo: Skymningssånger
Dixit Dominus Domino meo: sede a dextris meis.
Vesperritualen

Trettio munkar vände blad efter blad i psalmböcker, som var lika smutsiga som deras skägg, medan de prisade Gud och mässade händelser över Djävulen.

*

— "Madame, edra skuldror är en tuva av liljor och rosor". — Och då kavaljeren böjde sig fram rände han värjspetsen i ögat på sin följesven.

— "Min Herre!", sa hon kokett. Ni finner nöje i att störa mig?"

— "Är det *Om Jesu efterföljelse* ni läser, Madame?" — "Nej, det är *Kärlekens och sällskapslivets spel*."

Men mässan var slutsjungen. Hon slog igen sin bok och reste sig från sin stol. "Nu går vi", sade hon. "Nog bett för idag".

*

Och jag, fattig pilgrim som knäböjde avsides vid orgelverket, jag tyckte mig höra änglarna nedstiga från himmelen till ljuva toner.

Jag uppfångade några ljuva dofter från det avlägsna rökelsekaret, och Gud lät mig skörda de fattiga överblivna axen efter Hans rika skörd.]

Kollisionen högt/poetiskt — lågt/prosaiskt konkretiseras här i termer av religiös andakt kontra sinnlig förlustelse: Thomas af Kempis' uppbyggelseskrift *Om Jesu efterföljelse* gentemot *Kärlekens och sällskapslivets spel*³⁵,

farsscenen i andra strofen gentemot avslutningens ljuva andaktskänsla. Prosaiskt låga uttryck som "éplucher" och "chanter pouilles" kontrasteras mot den högpöetiska diktionen i "il me semblait ouïr" (som ersatt en tidigare versions "que j'entendais") och "que je glanasse".³⁶ Den "parfum" som slutligen når läsaren via pilgrimens andaktsfulla näsborrar utgör en oskiljbar förening av helig rökelse och kvinnlig parfym.

"Krigets och kärlekens alla traditioner faller i glömska", heter det i "A un bibliophile".³⁷ Det är ur denna resignation Bertrand hämtar sina (själv)ironier och behovet att få det höga och det låga, det poetiska och det prosaiska, att kollidera mot varandra. Resultatet blir en ständigt närvarande ironi som inte låter sig harmoniseras till någon övergripande enhet, ingen "syntes" eller poetisk transcendens. Prosan har i Bertrands prosadikter blivit skådeplats för världen som en mångfald konflikter, kollisioner, ironier och semantiska tvetydigheter.

Under 1840- och 50-talen fungerade *Gaspard de la Nuit* som en exklusiv kultbok för en mindre krets beundrare. Först med utgivningen av den andra upplagan 1869, vilken sammanföll med publikationen av Baudelaires *Les Spleen de Paris*, fick den ett bredare genombrott.³⁸

I karaktären av grotesk, ironi, fantasteri, absurdism och i dikternas påtagligt anekdotiska karaktär, avvek Bertrand markant från 1700-talets tradition av naturbeskrivande, allegoriska och emotivt-expressiva prosadikter, vilka eftersträvade en lyrisk och/eller retorisk prosa. Genom att konsekvent ta fasta på prosans och romanens paradiskursiva lek med en mångfald av perspektiv, kom Bertrand att tillämpa samma öppna, genreinkluderande och "dialogiska" princip som präglade romanen. Genom att tillämpa denna princip inom det korta format som vanligtvis reserverades för lyriska genrer, och som markerar en tydlig avgränsning från romanen, kom han att lägga grunden till vad som måste beskrivas som en ny, *poetisk prosagenre*.

Prosadikten mellan Bertrand och Baudelaire

Den bertrandiska typen av prosadikt kom att vidareutvecklas och populariseras av Baudelaire. Före honom kan man inte tala om några direkta efterföljare till Bertrand. De prosadikter som publiceras i Frankrike

under 1840- och 50-talen hör snarare till prosadiktens romantisk-lyriska tradition. Maurice de Guérin skrev en starkt musikaliska prosadikt i *Le Centaure* och *Bacchantes* (skrivna 1835-6) med rötter i romantikens allegoriska och naturmytiska tradition. En starkt expressiv, biblisk prosa finner man hos Félicité de Lamennais i *Paroles d'un croyant* 1833. Jules Barbey d'Aurevilllys skrev en episk-lyrisk berättelse, *Amaïdée* (c:a 1835, publ. 1889), och ett antal starkt retoriska kortdikter rubricerade som *Rhythmes oubliés* (smärre särtryck under 50-talet; bokform först 1897). Närmast Bertrand och Baudelaire kom Jules Lefèvre-Demier, som i sin *Le livre du promeneur* 1854 snarare tenderar mot en rapsodisk och aforistisk än lyrisk prosa. (Ett av Baudelaires titelförslag till sin samling prosadikter var "Le promeneur solitaire".) Men Lefèvre-Demiers prosapromenader sker uteslutande i naturen och inte i staden.

Denna tradition av prosadikter utgjorde knappast någon radikal utmaning av tidens estetiska repertoar och värderingar. Som Bernard skriver eftersträvade de en "poetisk *aura*" genom att på traditionellt romantiskt manér frammana "en exotisk, medeltida, biblisk och antik anda", helt utan Bertrands ironiska tvetydigheter och anekdotiska burlleskeri.⁴⁰ Exempelen visar i alla fall att prosadikten under denna tid upprätthöll en kontinuerlig, om än marginell, tradition inom fransk litteratur.

Den moderna prosadikten som genre

Som vi tidigare sett användes termen prosadikt under 1700-talet för såväl prosaversioner av klassiskt episka och lyriska genrer som vad man uppfattade som högtstående romaner. De problem samtiden hade att klassificera romanen framgår av att den både betecknades som dramatisk och episk. Genom att bryta med epikens fixerade genresubjekt och istället *dramatiskt* förankra texten i den språkliga utsägelsens jag-här-nu position, upphävde romanen eposets ideal-episka, "auktoritativa" berättarposition. Men då romanen etablerade sig på bekostnad av inte bara eposet utan alla de genrer som baserade sig på den ideal-episka principen, kom distinktionen mellan eposets och romanens princip med tiden att suddas ut. Termen episk har i modern tid alltmer kommit att denotera en narrativ strukturprincip.

Med sina prosadikter skapar Bertrand en romanliknande paragenre, som dock genom det korta formatet klart avgränsade sig från romanen. Den bertrandska prosadikten kan sägas etablera sig i samma relation till romanen som idyllen och epylliet tidigare haft till eposet: som en kort och förtätad variant av samma grundläggande estetiska princip (den romanmässigt dramatiska respektive den ideal-episka). Den har därför skapat precis samma teoretiska huvudbry för moderna litteraturforskare som romanen. Att den aldrig erhållit samma status som romanen har dock inneburit att dess genreproblematik lättare kunnat förbigås.

Jag argumenterade i inledningen av denna studie för att prosans generer aldrig befunnit sig i harmoni med ett klassiskt, genrepoetiskt tänkande, då prosan ständigt tenderar att bryta upp sådana normativt avgränsade genredistinktioner. I första hand är detta ett resultat av att de saknar versformernas differentieringsprinciper. Men viktigare är kanske att prosan, genom sin mångfald av perspektiv, skapar en instabil, dynamisk subjektsposition. En genre som ständigt parafraserar, imiterar och parodierar andra generer kan knappast sägas existera på samma diskursiva nivå som dessa. Om prosagenrer som roman, prosadikt och novell skall kallas generer, måste man använda detta begrepp i en annan, snarare deskriptiv och spekulativ än normativ och preskriptiv mening. Låt oss därför undvika en lång teoretisk diskussion om genrebegreppets vara eller icke vara och enbart fastslå: *den moderna prosadikten är inte en genre utan en estetisk grundform, vars enda yttre bestämning utgörs av prosan och det korta formatet.*

Men om detta får utgöra vår generella bestämning av *begreppet* prosadikt i modern mening, så påvisar Bertrands prosadikter (liksom Baudelaires nedan) att vi kan tillåta oss en mer precis karakteristik. Till skillnad från novellens narrativa princip skapar Bertrands en stark inre strukturering av metaforisk eller "spatial" art. Att formatet inte är avgörande framgår av att en mycket kort novell som Strindbergs "Ett ark papper" kan antyda en tydlig narrativ princip; texten syftar entydligt till att summera en händelseutveckling med början, mitt och slut. Betydligt längre texter hos t.ex. Baudelaire struktureras istället anekdotiskt, situationellt och metaforiskt: en scen eller händelse beskrivs varefter texter övergår till jämförelser, kommentarer eller reflektioner kring denna.

Prosadikten synliggör den moderna estetikens problematiska kombination av spekulativa och normativa bestämningar av generer och lit-

terära former, fr.a. den identifikation av poesi och lyrik som etableras med romantiken. Den äldre terminologin försvinner inte genast. Att Baudelaires prosadikter utgavs under titeln *Petits poèmes en prose*, påvisar att termen "poème" ännu hade kvar sin äldre betydelse av längre dikt (Baudelaire kallade även sin bok om haschisch för *Poème du Haschisch*). Korta, lyriska (vers)dikter betecknades ännu mestadels som "poésies". Terminologin befann sig dock i förändring. Som vi minns talade redan Herder om att "ingen poetisk genre är längre än romanen". John Simon beskriver hur Bertrand, i sin strävan att komprimera sina prosastycken, "upptäckte" en ny poetisk princip, upptäckte att "något i grunden prosaiskt kunde föras närmare poesin genom ekonomisering — genom att förtäta och skära ned språket till en funktionell och precis knapphet".⁴¹ Baudelaires bestämning "Petits" var heller inte hans eget val: han nöjde sig med beteckningen "poèmes en prose".⁴² Med tiden har också "petit" införlivats som ett givet attribut till de idag så närbesläktade termerna lyrik, poesi, dikt - och även "prosadikt".

Sentida försök att retrospektivt ge prosadikten status av genre tar alla fasta på det korta formatet. Suzanne Bernard upphöjer det till "en av prosadiktens grundläggande lagar".⁴³ I grunden handlar det om ett krav på inre enhet, på en metaforisk princip, där texten upprättas som ett imaginärt, spatialt snarare än temporalt strukturerat objekt. Bernard beskriver denna princip som "poesins eviga nu"⁴⁴, och Ulrich Fülleborn talar om den "inre form" och den poetiska "gestaltkaraktär" som utgör poesins/diktens primära signum. Båda hävdar explicit att det är en kvalitet som endast kan skapas av en kort text.⁴⁵ Michel Riffaterre ger en liknande bestämning av dikt och prosadikt. För att vara dikt måste en text äga en enhetlig "matrix" som förankrar och centrerar dess betydelseproduktion. Då prosadikten saknar versdiktens "formella sammanhang", måste den enhetliggöra sin "betydelseskäpande funktion" med andra medel. Prosadiktens egenart skulle då ligga i att den producerar "en matrix med två funktioner istället för en". Detta resulterar i att "Två sekvenser utgår simultant från matrixen", något man frestas tolka i termer av en "prosaisk" och en "poetisk" betydelsesekvens.⁴⁶ Men kvaliteten som dikt förutsätter alltså närvaron av en enhetliggörande matrix.

Att man bör handskas försiktigt med sådana poetisk-lyriska bestämningar av den moderna prosadikten framgår av, att samtliga forskare

som på så sätt velat normera prosadikten som genre har hamnat i den något brydsamma situationen, att å ena sidan proklamera Baudelaire (delvis även Bertrand) som genrens grundare, å andra sidan kritisera honom för att inte vara trogen "sin" modell. Hans prosadikter har framstått som alltför anekdotiska och "prosaiska" för att vara "riktiga" dikter. "Hur många utgör verkliga dikter?", frågar sig Yves-Gérard de Nantec, och svarar: "sex eller sju, varken mer eller mindre. Övriga är endast korta berättelser, fabler, meditationer, av visuell snarare än musikalisk karaktär, över livets nyckfulla väv". Och han tillägger att det skulle vara lönlöst att försöka definiera "denna hybridartade genre".⁴⁷

Detta har dock kritiker haft mycket svårt att avstå ifrån. Bernard inleder sin studie av Baudelairens prosadikter med att hävda att Baudelairens prosadikt "hårdnackat vägrar att låta sig kodifieras".⁴⁸ Men genast därefter gör hon precis detta, då hon definierar den som "en förening av motsatser", där termen "förening" i praktiken innebär ett krav på "organisk enhet". Hon tvingas därför tala om lyckade respektive misslyckade prosadikter hos Baudelaire. Samma strategi uppvisar John Simon som menar att Baudelaire "inte alltid undgår prosaism och ofta blir enbart

* "l'unité organique", Bernard, a.a., s 14. Bernards grundläggande definition av prosadikten som genre är att den, "inte endast i sin form, utan i sin essens, bygger på en förening av motsatser: prosa och poesi, frihet och stränghet, destruktiv anarki och organiserande konst" [non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur]; s 434. Denna dubbla eller paradoxala princip måste dock ytterst underordnas diktbegreppets organiska enhet: "den måste förbli dikt" [il doit rester poème], och uppvisa "l'unité d'effet", t.ex. genom att vara kort (s 437). Som ifråga om Bernards förening av en gudomlig och en satanisk princip, eller Baudelairens förening av enhet och mångfald i "Le Thyrsé" (se nedan), kan man dock fråga sig, hur ett formdestruktivt element kan "förenas" med en formgivande? Att Bernards paradoxala definition fungerar på Bertrand och Rimbaud beror på, att hon i dessa fall kan applicera den destruktiva resp. enhetliggörande principen på olika nivåer av deras dikter: den destruktiva på en diskursiv-semantic och den enhetliggörande på en yttre kompositionell nivå. Men med Baudelaire är inte detta möjligt, varför hans dikter blir en stötesten för Bernard. Kritik mot hennes Baudelaireläsning och dubbla definition av prosadikten har bl.a. framförts av Tzvetan Todorov i "Poetry without Verse", i *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre. New York 1983, s 60 ff., samt av Atle Kittang i "Kunst og eksistens. Analyse av et hovedtema i Baudelairens prosalyrikk." *Charles Baudelaire og den skabende fantasi*, red. A. Arnes, Oslo 1967; 57-86.

anekdotisk".⁵⁰ Det är omdömen som oftare görs om Baudelaire än om Bertrand, då Bertrands strama yttre form ger hans dikter en tydligare enhet.

Många av de problem, som forskningen kring prosadikten uppvisar, utgår från att forskarna tar det korta formatet och frånvaron av narrativ struktur till intäkt för en alltför entydigt *lyrisk* genrebestämning. Som vi skall se tenderar därmed många läsningar av Baudelaires och Rimbauds prosadikter att oreflekterat låta en rad andra aspekter av "det lyriska" bli normerande för prosadikten, inte minst den romantiska lyrikens iscensättning av ett allsmäktigt poetiskt jag. Enda sättet att undvika sådana normativa läsningar är att vi, på samma sätt som ifråga om 1700-talets prosadikter och på samma sätt som ifråga om romanen som litterär form, använder termen "prosadikt" som ett samlingsbegrepp som täcker in en rad olika tendenser.

Ändå är det otvivelaktigt så, att merparten av korta prosadikter lägger sig närmare en lyrisk än en episk princip. Det är denna typ av *approximativt lyriska* prosadikt som jag fortsättningsvis kommer att koncentrera mig på. Det är i denna form prosadikten för vidare modernitetens arv från 1700-talet, med en prosa som hävdar sig i en genre som förblir förknippad med versformer. I denna mening kan man alltså tala om Fénelons *Télémaque*, Gessners idyller och Thorilds oden som prosadikter i samma innebörd som Rimbauds "illuminationer" eller Ola Hanssons "senhöstblad". Medan den episkt-anekdotiska prosadikten gärna uppfattas som en förtätad form av novell, och därför inte skapat samma genremässiga bryderi hos läsare, har den approximativt lyriska prosadikten fortsatt att fungera som en estetisk anomali. Av denna anledning har den också blivit bärare av modernitetens strävan att frigöra sig från och individualisera poesins konventionella formspråk.

Poesi och offentlighet

Som ett led i framväxten av det borgerligt-kapitalistiska samhället, där successivt allt fler sektorer underställs marknadsekonomiska principer, frigörs litteraturen under 1800-talet från sin förankring i en socialt väldefinierad och avgränsad salongskultur och övergår till att produceras för

en växande kommersiell bokmarknad. Om detta innebar en oerhörd breddning och utvidgning av författarens möjliga publik, kom denna nya "producentroll" samtidigt att förstärka den tendens till isolering som redan ligger inbakad i själva skriftmediet. Den pågående sekulariseringen av modernitetens originalitets- och autenticitetsideal innebar dessutom att det poetiska jaget i allt högre grad kom att identifieras med författaren som enskild, psykologisk individ.

Ingemar Algulin har beskrivit denna accentuerade problematik i termer av en "orfisk reträtt", "ett återtåg från 'orfiska' diktarpositioner [...] med bibehållande av en föreställningsvärld som kan förknippas med ett 'orfiskt' diktarideal".⁵¹ Poesins och diktarrollens traditionella förankring i en religiös, transcendent eller "vertikal" föreställningsvärld — strukturerad kring oppositionen mellan ett övre, gudomligt och orfiskt idéplan och ett nedre, elegiskt och alienerat plan — kombineras med och tenderar att ersättas av en horisontell, "inomvärldslig och medmänsklig" förståelsestruktur, som snarare baseras på oppositionen mellan jag och omvärld, inre och yttre.⁵² Himlen och ascensionstemat lever länge kvar, liksom synen på poeten som en medlare mellan människan och en gudomlig idévärld, men det är en alltmer tom himmel.

Liknande beskrivningar av poesins utveckling från romantik till modernism möter man ofta. Hugo Friedrich talar i *Die struktur der modernen lyrik* om framväxten av en "tom idealitet".⁵³ Och Geoffrey Hartman har beskrivit den moderna poesin i termer av en "omedierad poetisk vision". Gudomliga personifikationer av traditionens intertextuella "röst" upplöses, varmed poeten i allt högre grad hänvisas till ett (illusoriskt) skapande direkt ur sin individuella erfarenhet.⁵⁴

Sådana beskrivningar kommer nära det sätt på vilket poesin och poeterna själv beskrivit sin situation, där "Guds död" ofta använts som en formel för det vakuum som modernismen uppstår kring. Men det är ett vakuum som i lika hög grad skapas av den sociala situation där författaren alieneras från sina läsare och sin poetiska tradition.

Den främsta orsaken till detta är den borgerliga kulturens återgång till en starkt utilitaristisk rationalism av 1600-talskaraktär. Estetiskt kommer det till uttryck i idealrealismens starka position framåt mitten av 1800-talet. Christer Westling har summerat denna strömning på följande sätt: "Romantikens uttrycksvärld underkändes, tidigare nyckelbe-

grepp som geni, originalitet, fantasi kom på obestånd eller omdefinierades. Honnörssordet blev istället att diktaren skulle vara objektiv.”⁵⁵ I sin extrema utformning innebär detta ideal en fördömdelse av inte endast poesin utan skönlitteraturen som sådan. Anders Öhman har nyligen i en studie över den sociala äventyrsromanen i Sverige under 1840- och 50-talen visat på denna tendens inom det pragmatiskt inriktade borgerskap, som endast kunde acceptera skönlitteraturen om den underställdes en nyttomoralisk dogmatik. Hos en av Öhmans exempel på denna borgerliga rationalism i Sverige, C. F. Bergstedt, ser man hur romantikens syn på *inbildningen* som en mentalt och kunskapsmässigt syntetiserande kraft, börjar förskjutas mot ”inbillning” i modern, pejorativ mening: ett fantasiliv som måste underställas förnuftets och moralens diktat. ”Det finns ingen mänsklig förmåga som är mera elastisk än inbillningskraften, som lättare växer alla andra anlag öfver hufvudet, om den icke behörigen stäffas och ledes att verka för sitt rätta ändamål”, skriver Bergstedt.⁵⁶

Den sociala och ideologiska antagonism som växer fram i hela västeuropa mellan konstnärer och intellektuella å ena sidan och borgerskapet å andra, blir i ett tidigt skede mest accentuerad i Frankrike. Fram till 1848 hade borgerligheten framstått som den samhällsklass som skulle föra samhället mot en ljusnande framtid. Efter revolutionens nederlag och upprättande av Andra Kejsardömet 1851, förlorade borgerligheten i ett slag allt förtroende, såväl i politiskt som kulturpolitiskt avseende. Besvikelsen kommer tydligt till uttryck hos Baudelaire. I sin essä över Wagner kritiserar han föreställningen om ett direkt samband mellan politisk och konstnärlig radikalism: ”vi har redan sett i Paris hur monarkin stött romantikens utveckling, medan liberalerna och republikanerna envist och slentrianmässigt klamrat sig fast vid den så kallade klassiska litteraturen”.⁵⁷ För Baudelaire blir borgerligheten det modernas företrädare endast i teknologisk och politisk mening. Estetiskt och kulturellt framstår de som de mest reaktionära.

Vid sidan av den borgerliga ideologins repressiva moralism är poesin vid mitten av seklet också starkt hotad av den snabbt växande bokmarknaden och dess anonyma masspublik. Flaubert klagar t.ex. i ett brev 1853: ”1789 upplöste monarkin och aristokratin, 1848 bourgeoisin och 1851 folket. Det finns *ingenting* kvar annat än en imbecill och vulgär massa”.⁵⁸ Denna känsla av försvunnen publik är även förbunden med

pressens utveckling. Under 1830-talet startade en explosionsartad ökning av dagspressen, som snabbt etablerade sig som det moderna samhällets främsta medium. Som Richard Terdiman hävdat ställde dagstidningen läsaren inför en kaotisk mångfald, där man oförmedlat kastades mellan disparata typer av diskurser och artiklar: nyhetsreferat, litterära bidrag, politiska kommentarer, kulturnyheter och tidiga former av "kändisskvaller" samsades om utrymmet med de nya annonsernas utbud av andra sorters "artiklar".⁵⁹ Samtidigt tenderade den homogena, korta, faktacentrerade form i vilket allt stöptes att sudda ut de kvalitativa särdragen. Inte minst litteraturens profetiska "gloria" (jmf. Baudelaire nedan) tycktes hotad av denna konsumtionspräglade köp-läs-släng karaktär, som Terdiman menar ställde läsaren inför samma känsla av "ordered disorganization" som senare skulle drabba besökarna av de första varuhusen.⁶⁰

Frågan om poesins kvalitativa egenart var i denna situation brännande och svårhanterlig. Flaubert skrev 1853 om det hotfulla framtidsperspektiv som den samtida kulturen uppvisade:

Vi dras alla ned på samma nivå som en medioker massa. Den sociala jämlikheten har överförs till själens domän, man skapar böcker för alla på samma sätt som man bygger offentliga väntrum [. . .] Om inget förändras under de kommande åren kommer en sammanslutning att växa fram bland intelligenta liberaler, starkare än något hemligt sällskap. Isolerad från massan kommer en ny mysticism att växa fram.⁶²

Under senare halvan av seklet uppvisar konsten många sådana defensiva, stundtals mysticistiskt präglade sammanslutningar, som på olika sätt ville avgränsa och renodla poesin som en mot-diskurs mot tidens kommersiella och borgerligt-moraliska prosa.⁶³

Prosadikten framstår på en och samma gång som en anpassning till och en reaktion mot pressens kortgenrer och den journalistiska prosan. Anpassningen ligger i själva formatet. Denna likhet användes dock enligt Terdiman till att göra prosadikten till en "mot-diskurs" mot den kvalitativa utslätning som författare upplevde försiggick inom dagspress och bokmarknad. Genom att mobilisera tidens diskursiva heterogenitet i *en och samma text*, som ett slags *heteroglossi* och *mångstämmighet* för att anknyta till Bachtins termer, ställde man läsaren inför kravet att

urskilja dessa diskursiva skillnader som betydelsebärande för textens meningsproduktion.⁶¹

Baudelaire och modernismens je est un autre

Med 1800-talets borgerliga, alltmer sekulariserade och kommersialiserade kultur avskiljs efter hand den konstnärliga moderniteten från romantikens metafysiska värdesystem och dess *monistiska* utopism. Framför allt upplöses föreställningen om ett abolut jag, förankrat i en nationell enhetskultur, folksjäl och immanent Gud. Ideologiskt utvecklas istället vad Peter Lutherson beskrivit som en *modernistisk individualitetsprincip* som får sitt första tydliga uttryck hos Baudelaire. Det handlar om en individualitet i direkt kontrast till den borgerliga ideologins "kollektiva privatism", med dess indelning i offentligt och privat. "Den liberala ideologin slog vakt om den enskildes rätt att förhålla sig privat, men Baudelaire synes ha menat att den i lika mån förnekade den enskilde rätten att förhålla sig individuellt", skriver Lutherson. Och han konkluderar med Baudelaire: "I likhet med massan som sådan var den kollektiva privatismen naturligt nog farlig för individualiteten".⁶⁴ Modernismens centrala princip blir då "dess anhängares uppfattning om relationen mellan ett borgerligt samhälle och en individualitet som var hotad och borde skyddas".⁶⁵

Denna individualitetsprincip utgör otvivelaktigt ett centralt element av den tidiga modernismens värdesystem — och med den *tidiga* modernismen avser jag de anti-romantiska aspekterna av 1800-talets sennaturalism, impressionism och symbolism. Den får också en tydlig manifestation i *dandyn* som kulturell typfigur, vilken framstår som en personifikation av individualitetens princip.⁶⁶ Då individualiteten på detta sätt förlorar sin kollektiva bas, förändras emellertid inte endast synen på *relationen* mellan individ och kollektiv (klass, nation), utan också förståelsen av det mänskliga subjektet som sådant. Då idén om en enhetlig, organiskt sammanhållen kultur sprängs och ersätts av en mer konfliktfylld förståelse av samhället, blir den borgerliga föreställningen om individen som ett enhetligt, centrerat jag alltmer ohållbar.

Resultatet av denna utveckling blir att konstnärer alltmer ställer en *estetisk* modernitet i motsättning till såväl den borgerliga publiken som

det borgerliga framstegstänkandet som ekonomisk, teknologisk och social kategori. "Från första stund har modern poesi varit en reaktion mot den moderna eran", har Octavio Paz skrivit.⁶⁷ Som resultat av denna antagonism tenderar det estetiska originalitetstänkandet att renodlas och förstärkas. De ord med vilka Baudelaire avslutar *Les fleurs du mal*: "Vi vill [. . .] stöta oss ned i avgrunden, Helvete eller himmel, vad spelar det för roll? ned i det okända för att finna det *nya*!"⁶⁸, blir något av den tidiga modernismens värder relativistiska paroll.

Om modernismen innebär en förstärkning av romantikens ideal om originalitet och individualitet, så bryter man samtidigt mot romantikens organism- och autenticitetsideal. Istället uppstår en strävan mot *anti-mimetiska* tekniker.⁶⁹ Konsten, menar man, kan inte längre nöja sig med att endast re-presentera en redan existerande verklighet av vare sig yttre eller inre art. Den måste skapa genuint *nya* upplevelser, erfarenheter och sanningar.

Med framväxten av sådana ideal börjar samtidigt synen på *inspirationen* att förändras. För romantikerna var inspirationen det tillstånd där det skapande jaget transcenderade sina personliga gränser och kom i kontakt med överindividuella krafter som folksjälén eller Gud. Då modernismens skapande jag i inspiration träder ut ur sig själv, finns inte längre några makter att komma i kontakt med annat än ett mytologiserat "undermedvetet". Inspirationen tenderar därför att antingen uppfattas som ett självförbrännande rus, som i Rimbauds bohem-paradigm, eller att balanseras med ett förnyat intresse för skapandets hantverksmässiga sida, där verket ses som ett objekt som snarare skapar *betydelseffekter* än förmedlar förefintliga essenser.

Poes essä "Philosophy of Composition" är en tidig manifestation av denna nya betoning på konstverkets *effekt* och skapandets pragmatiska och intellektuella aspekter, en syn som sedan vidareförs av Baudelaire. Då han talar om sina prosadikter som "något helt nytt, som förnimmelse eller som uttryck" [min kurs]⁷⁰, framgår att denna distinktion inte längre har någon avgörande betydelse. Textens expressiva kvalitet är densamma oavsett om den återgår på någon faktisk upplevelse eller ej. Att denna hållning kan synas mer närbesläktad med äldre estetiska ideal som barockens och klassicismens än med romantikens, antyder att modernismens uppkomst i Frankrike delvis har att göra med att den

klassiska traditionen aldrig brutits lika starkt där som den gjort i Tyskland och England.

Modernismens blandning av romantisk expressivitet och anti-romantisk pragmatism framgår av Baudelaire sätt att hantera begreppen "naiveté" och "originalité". Med det förra avsåg han en naturlig, personlig konstitution hos konstnären, ett av konventioner (och litteratur) "oförstört" förhållande till och perception av omvärlden. Det senare avsåg det estetiska verkets kvalitativa särart. Till skillnad från romantikernas strävan att hierarkisera dessa aspekter så att det senare framstod som en mekanisk avspegling av det förra, talar Baudelaire ständigt om deras nödvändiga samverkan. "Ju mer inbillningskraft man besitter, desto bättre måste man behärska hantverket" och "Den som bara besitter hantverksfärdighet är ett odjur, och inbillningskraften som önskar klara sig utan hantverksfärdighet är dåraktig".⁷¹ Som Lutherson visat resulterar denna svårighet eller ovilja att hålla isär begreppen i, att Baudelaire i ett senare skede introducerar begreppet "l'imagination" som en syntes av de båda tidigare. Det är denna nya betoning på konstskapandets pragmatiska dimensionen som visar Baudelaire brytning med romantikens teleologiska expressionestetik.

Samtidigt har denna modernismens kombination av romantisk expressivitet och originalitet och en anti-romantisk, "inautentisk" pragmatism skapat problem för forskare när det gäller att finna någon positiv definition av modernismen. Inte minst har man haft problem med att beskriva den förändrade jaggestaltning som modernismen frambringar i relation till romantiken. Alla tycks överens om att det här sker en väsentlig förändring, men exakt i vad den består har man haft svårare att enas om. Modernismen har både beskrivits som en "idolisering av självet" (Daniel Bell) och som "ett förkastande av självet" (Wylie Sypher), både som en radikal *subjektivism* och som en "avsubjektivering" (Kjell Espmark).⁷²

I individualitetsprincipen menar sig Lutherson ha funnit en övergripande, positiv princip som på en gång förklarar modernismens och modernismforskningens motsägelser. Han menar att det var genom att ställa en radikal individualitet i motsättning till författarens biografiska privatjag, som modernisterna skapade "en konst som samtidigt fjärmade sig från och närmade sig till konstnärens jag". Det var ett "individualitetsförsvar" som krävde en "avprivatisering" av det poetiska jaget.⁷³

Denna individualitetsprincip framstår som ett rimligt sätt att bestämma modernismen i ett ideologiskt, kulturellt och historiskt *synkront* sammanhang, dvs. i dess relation till den borgerliga kultur den utvecklas inom. Den tycks dock ha mindre att erbjuda när det gäller att förstå modernismens diskursiva egenart i ett *diakront* perspektiv, dvs. i dess relation till den romantiska traditionen. Det problematiska i detta är att modernisterna dels uppfattar romantiken med dess estetiska principer som en allierad i kamp mot en utilitaristisk borgerlighet och en kommersiell litteraturmarknad, dels som en estetisk och idémässig tradition som man förhåller sig *negativt* till, utan att riktigt kunna etablera något positivt alternativ.^{*} Som diskursiv princip tycks inte den modernistiska poesin *ersätta* så mycket som *negera* den romantiska traditionen, vilken därför förblir modernismens poetiska och ideologiska norm.

Ifråga om denna relation tycks det därför rimligt att hålla fast vid historikers tendens att bestämma modernismen via negativa snarare än positiva kategorier. Som Hugo Friedrich påpekat är det just negativa kategorier som alienation, splittring, fördunkling, avpersonifiering, motsägelser, dissonanser, inkoheregens, desorientering och fragmentarisering som dominerat förståelsen och beskrivningen av modernismen.⁷⁵ Därutöver menar han att denna deskriptiva konvention i sig varit "en del av den historiska process genom vilken den moderna lyriken avsköndrat sig från en äldre".⁷⁶ När Baudelaire i anslutning till den moderna konsten beskriver fantasin som en kraft som "sönderdelar hela skapelsen", för att ur dess ruiner frambringa "en ny värld"⁷⁷, kan man läsa det både i betydelsen av den borgerliga *och* den romantiska ideologins värld(sbild).^{**}

* Vissa estetisk-ideologiska aspekter av romantiken har modernister ofta använt sig av för att utmana borgerliga värden. I den prosadikt som inleder *Les Spleen de Paris*, "L'Etranger" (Främlingen), ställer t.ex. Baudelaire en romantisk hinsideslängtan i direkt opposition till den borgerliga kulturens ideologiska grundvärden, familjen, nationen, Gud. En sådan anti-borgerlig romanticism är dock inte utan motsägelser, då den borgerliga kulturens grundläggande värden etablerats just under romantiken. Denna inre spänning tycks mig vara det mest karakteristiska draget hos den tidiga modernismen. Vi skall senare möta den i form av den "nyromantiska" radikalismen inom 'Det moderna genombrottet' i Skandinavien.

** Ett svenskt exempel på den tidiga modernismens tendens att avgränsa sig negativt gentemot en romantisk tradition utgör Pär Lagerkvists "Ångest". Det klaustrofobiska universum som diktens jag försöker slita sönder ges där en tydlig intertextuell bestämning av just den borgerligt-romantiska poesins värld. Jag syftar

Modernismen blir på detta sätt aldrig något helt självständigt paradigm, utan snarare något av en "avromantiserad romantik", som Friedrich formulerar det.⁷⁹ Dess strävan att på olika sätt negera romantiken försvåras av det faktum, att redan romantiken var präglad av modernitetens strävan att negera tidigare estetiska konventioner. I ett sådant historiskt pågående modernitetsparadigm får, som vi tidigare påpekat (jmf. beskrivningen av Robinson Crusoe i kap 1), sonens fadersuppror alltför lätt karaktär av fadersimitation.

I centrum av modernismens ambivalenta relation till en romantisk diskurs ligger det romantiska jaget i dess karaktär av av-teologiserad gudsbild. Vad den modernistiska litteraturen producerar är inte en ny, klart definierad och avgränsad jaggestaltning, utan en gestaltad och dramatiserad *subjektivitet* som inte längre låter sig fixeras och enhetliggöras som ett jag, en personlighet eller karaktär. Forskare har ofta observerat den *abstrakta* karaktären hos modernismens subjektsgestaltning. Georg Lukács har talat om modernismen som en dyrkan av "en abstrakt subjektivitet"⁸⁰, och Friedrich beskriver den moderna poesins subjekt som "en anonym, attributlös" storhet.⁸¹

Vi har tidigare sett att individualiseringen av litteraturens understödjande subjekt var ett resultat av den konstnärliga prosans frigörelse från litteraturens fixerade genresubjekt. Individualisering tycks principiellt förutsätta en *neutralitet* i själva representationsformen. I detta vidgade perspektiv framstår modernismen som litteraturens slutgiltiga frigörelse från den klassiska litteraturens genresubjekt, en frigörelse som parallellt utvecklas i form av en *objektiverad* och en *subjektiverad* estetik. Den förra får sitt mest framträdande uttryck med berättarens försvinnande hos Flaubert, genom vilket Flaubert skapar en roman som till synes berättar sig själv. Det är en renodling av prosans diskursiva neutralitet som, i likhet med den tidiga prosahistoricismen, syftar till att framhäva textens referens och objekt. Men tendensen till objektiv diskurs bryts samtidigt mot den travesterande tendens, där texten som sådan görs betydelsebärande som representerade "språk" (idiolekter, diskurser, genrer etc.). Inom den moderna realismen förstärks och renodlas

då på diktens hymniska ram; "Ångest, ångest är min arvedel", med dess allusioner på högmässan ("Helig, Helig, Helig är Herren"); Runebergs "Vårt Land" ur *Fänrik Ståls sägner* ("Vårt land, vårt land, vårt fosterland"); Heidenstams "Sverige" ("Sverige, Sverige fosterland"); och Karlfeldts "Längtan heter min arvedel".

med andra ord de två kvaliteter vi tidigare talat om som den episka prosans viktigaste särdrag. Texten blir, med Bachtins ord, "fokuserad på objektet — men också på den andres ord, ett parodierat ord *om* objektet som i denna process *själv* blir en bild."⁸² Båda dessa aspekter framträder tydligt i Flauberts *Mme Bovary*.

Parallellt med denna "objektivistiska" realism sker, i utvecklingen från impressionism till symbolism, en radikal subjektivering av den berättande prosan — och i än högre grad av poesin, vare sig den skrivs som vers eller prosa — som ger såväl textens referens som objekt en påtaglig *instabilitet*. Dessa "ytterligheter" av objektivism och subjektivism återgår dock på, och förstärker, samma diskursiva grundprincip: prosans neutraliserade och abstraherade textsubjekt. Den moderna litteraturens understödjande subjekt blir alltmer en tom, perspektivisk position och/eller en dynamisk subjektivitet i ständig förändring. I båda fallen blir det allt svårare att enhetliggöra detta subjekt som ett genresubjekt eller som en berättarkaraktär.

Jonathan Culler har diskuterat den nya läsarstrategi som den modernistiska poesin framtvingar. I syfte att alls kunna enhetliggöra texten som sammanhållen diskurs, tvingas läsaren att i mer eller mindre grad avläsa den *symptomalt*. Det är detta som Culler menar motiverar den vikt 1900-talets forskare lagt vid att "alltid förutsätta att den som talar är någon annan än poeten själv".⁸³ Vi tenderar då att ömsom identifiera, ömsom avskilja textens "jag" från diskursens subjekt (vad som ibland kallas textens "implicita författare"). Endast genom en ständig glidning mellan en sådan sympatisk eller empatisk respektive symptomalt läsart kan läsaren konstruera en någorlunda sammanhållande diskurs.⁸⁴

I Baudelaires *Les Fleurs du mal* träder denna logik ännu tydligare fram på *diktsamlingens* nivå. Friedrich beskriver samlingen som "den europeiska lyrikens arkitektoniskt strängaste bok".⁸⁵ Karakteristiken vittnar om att den transcendent enhetsprincip, dvs. den subjektposition som enhetliggör texten till en diskurs, som inte finns i varje enskild dikt, istället kan fås att träda fram i diktsamlingen som helhet. Det blir något av samma sublima ordningsprincip som den som strukturerar romantikens skenbart kaotiska ruinträdgårdar.

Då Baudelaire 1861 utgav en andra upplaga av *Les Fleurs du mal* införde han, som ett svar på den uppståndelse och den rättegång som första upplagan vållat 1857, dikten "Épigramme pour un livre condamné"

[Motto för en fördömd bok] som samlingens första dikt. Den utgör en form av läsanvisning där Baudelaire betonar att hans poesi måste läsas på ett nytt sätt. Dess retorik är av Satan, skriver han, och för en "fridsam och bukoliskt nykter och godtrogen läsare" kan författaren endast framstå som "hysterisk". Man måste därför läsa den "utan att låta sig trolldindas", utan att alltför direkt identifiera sig med poetjaget. Man kan endast älska honom om man samtidigt "beklagat" honom.⁸⁶

Baudelaire framhäver här dikternas jag som ett *offer* snarare än en "författare" i betydelsen av moraliskt auktoritativ eller åtminstone ansvarig samtalspartner. I grunden framstår detta som en strategi för att få läsaren att separera författare och diktjag. En sådan principiell distinktion innebär att dikterna inte längre tänkes fungera som direkta bekännelser, utan som *exempel* på för tiden representativa attityder och känslor.⁸⁷ Det är också endast med hjälp av en sådan distanserad läsart som sentida litteraturforskare kunnat beskriva Baudelairens estetik som "realistisk".⁸⁸ Då t.ex. Erich Auerbach talar om Baudelairens dissonanser och ambivalenser som "det mest autentiska uttrycket för såväl tidens inre anarki som en ännu förborgad ordning som var på väg att växa fram"⁸⁹, handlar det om en form av *inautentisk* autenticitet. Dikternas författare är och är inte identisk med deras jag, och båda framstår på en och samma gång som blinda offer för och distanserade analytiker av det moderna samhällets problematik. "Den lätthet med vilken man kan passera från det gestaltade till det förkroppsligade är kanske en av de faktorer som bidrar till Baudelairens centrala ställning", skriver Culler.⁹⁰

Modernismens blandning av romantisk expressivitet och anti-romantisk textpragmatism tvingar med andra ord fram en dubbel lässtrategi, på en gång empatiskt inlevande och symptomalt distanserad. Rimbauds paroll *Je est un autre* (Jag är en annan/ett annat, med verbet böjt i tredje person) anger tydligt denna paradoxala form av inautentisk autenticitet.

Som vi skall se av samtida debatter om modernismen och sentida forskning kring den, har emellertid inte läsare alltid varit villiga att anpassa sig till en sådan dubbel läsart. Detta motstånd framstår som en av anledningarna till den nedvärdering av Baudelairens prosadikter som skett. Den beskrivning av modernismen som ovan getts stämmer nämligen än mer in på Baudelairens *Les Spleen de Paris* än på hans versdikter i *Les fleurs du mal*. Om Baudelairens verspoesi utgör modernismens start-

punkt, så tar han med sina prosadikter ett mer radikalt steg bort från poesins romantiska tradition.

4. Baudelaires *spleen de Paris*

Storstadens prosaism

Europas snabbt växande storstäder skapade en omvälvande förändring av det sociala livsmönster som rått inom medeltidens mindre städer, och som ännu rådde på landsbygden. Mötet med storstadens säregna blandning av offentligt och privat, gemenskap och anonymitet, erbjöd en historiskt ny form av sublim chock. Redan Wordsworth skrev i *The Prelude* om det märkliga i hur "människor levde, till och med dörrgrannar, som vi plägar säga, men var ändå främlingar, utan vetskap om varandras namn."¹ I 1800-talets litterära gestaltningar får storstaden karaktär av människans och poesins exil från den natur som förblev deras ursprung och hemort. I Poes "The Man of the Crowd" är folkmassans anonyme figur en brottsling, på flykt undan ensamhet och ett gnagande samvete. Det är en upplevelse av staden som perverterad onatur ur vilken kriminalreportaget och kriminalromanen uppstår.

Inom den "sociala äventyrsroman" som följde efter Eugène Sues *Paris mysterier* börjar staden skildras mer mångsidigt och ambivalent, som total livsmiljö, även om den förblir starkt mytisk.² Som tidigare forskare betonat utgör Baudelaires prosadikter den första genuina stadspoesin, där staden som livsmiljö är en nödvändig förståelsehorisont också för de dikter som inte direkt tematiserar den.³ 1859 påbörjades den omfattande moderniseringen av Paris innerstad, och det är vid denna tid som Baudelaire får idén att göra en poetisk skildring av Paris som förändringens, modernitetens och de anonyma folkmassornas mytiska ort. Om staden ännu hos Baudelaire främst beskrivs i negativa termer, så görs det emellertid utan något positivt alternativ. Prosadikternas jag "är uteslutande hänvisad till [stadens] nyktra värld utan kärlek och Gud, utan naturens skönhet och det förgångnas 'poesi'", skriver Fritz Nies.⁴ Men som Lutherson påpekat framhäver Baudelaire ständigt individualitet och

kreativitet i syfte att skapa en motkraft till den yttre likriktning som det i stadens folkmassor dolda privatjaget utsattes för. Baudelaire och hans poetjag blir aldrig "en *av* massan", endast "en *i* massan", som Lutherson skriver; en vars hela fantasi och skapande är inriktad på att ur denna anonymitet frambringa en ny form av individualiserad poesi.⁵

Inbjudan till resa: Från lyrik till prosadikt

Som tidigare antytts har Baudelaires verspoesi i *Les Fleurs du mal* kommit att stå modell för modernistisk poesi; "det främsta exemplet på modern poesi inom alla språk", kallade T. S. Eliot den.⁶ Baudelaires prosadikter, publicerade i tidskrifter från 1850-talet och posthumt i bokform som *Les Spleen de Paris* eller, som huvudtiteln blev, *Petits poèmes en prose* 1869, har man ställt sig mer tveksam till.⁷ I en Baudelaire-bibliografi som upptog över 5.000 titlar var det endast ett 50-tal som behandlade prosadikterna.⁸ Inte så sällan har de också avfärdats som misslyckade produkter av den åldrade Baudelaires förtvinande kreativitet.⁹ Andra har emellertid bedömt dem som mer moderna och originella än hans versdikter, främst pga. bruket av prosa (*Les Fleurs du mal* uppvisar en raffinerad hantering av ett klassiskt formspråk), deras konsekventa tematisering av storstadens livssammanhang, och bruket av en rad starkt "prosaiska" element.

Oavsett hur kritiker värderat prosadikterna så har de närmast mangrant behandlat dem som "enkla variationer på prosa" av versdikterna i *Les Fleurs du mal*.¹⁰ "Hans vers pekar ut vägen [för en poesi i vår kommersiella och teknologiska civilisation] och hans prosa gör en uttömmande studie av den", skriver t.ex. Hugo Friedrich.¹¹ Och Suzanne Bernard fastslår utan diskussion att Baudelaires prosadikter "bibehåller samma poetiska *idé*" som hans versdikter.¹² Baudelaire presenterade också själv sina prosadikter med orden: "Det är *Les Fleurs du mal* än en gång, men med mycket större frihet, fler detaljer och mer gyckel".¹³ Termen "gyckel" signalerar dock att denna utsaga inte är så oskyldig som den kan verka. Som vi såg hos Bertrand har gyckel vanligtvis svårt att förenas med det lyriska. Samma anti-lyriska antydning ligger i Baudelaires beskrivning av *Les Spleen de Paris* som "plus singulier" (mer egendomlig, originell, besynnerlig) än *Les Fleurs du mal*.¹⁴

Flertalet av Baudelaire's prosadikter utgör nya versioner av äldre versdikter, och inbjuder därmed läsaren till direkta jämförelser; ifråga om "L'invitation au voyage" har t.o.m. titeln bibehållits.¹⁵ Forskarens starka behov att enhetliggöra Baudelaire's estetiska ideal och få prosadikterna att inrymmas i samma poesi-begrepp som hans verspoesi har dock medfört att deras jämförelser ofta inskränkt sig till stilistiska aspekter. Detta är otvivelaktigt ett av skälen till varför prosadikterna värderats så lågt. Om man förutsätter att två dikter *vill säga* exakt detsamma, vill skapa samma estetiska *effekt*, ligger det nära till hands att värdera dem utifrån vilken som bäst lyckas realisera denna intention. Om sedan denna förutsatts vara av *lyrisk* art är det inte förvånande om prosadikterna värderats lågt.

Ett tydligt exempel på detta tillvägagångssätt utgör Suzanne Bernards behandling av vers- och prosadikterna "L'Invitation au voyage". Dikterna har karaktär av erotisk förförelse, där en tilltalad kvinna jämförs med en drömsk idealvärld. Medan versdikten avslutas med den tredje gången upprepade formeln "Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté" [Där är allt blott ordning och skönhet, lyx, lugn och vällust], utmynn timer prosadikten i följande passage:

Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles. Ces énormes navires qu'ils charrient, tout chargés de richesses, et d'où montent les chants monotones de la manoeuvre, ce sont mes pensées qui dorment ou qui roulent sur ton sein. Tu les conduis doucement vers la mer qui est l'Infini, tout en réfléchissant les profondeurs du ciel dans la limpidité de ta belle âme; — et quand, fatigués par la houle et gorgés des produits de l'Orient, ils rentrent au port natal, ce sont encore mes pensées enrichies qui reviennent de l'Infini vers toi.

[Dessa skatter, dessa möbler, denna lyx, denna ordning, dessa dofter, dessa mirakulösa blommor, det är du. Det är återigen du, dessa stora floder och lugna kanaler. Dessa väldiga skepp som de bär, fullastade med rikedomar och från vilka tågverkets monotona sång uppstiger, det är mina tankar som sover eller som rullar in mot ditt sköte. Du styr dem mjukt mot det hav som är Oändligheten, medan du hela tiden speglar himlens djup i klarheten av din vackra själ; och då de, trötta av dyningen och fullastade med Orientens produkter, återvänder till sin ursprungshamn, är det än en gång mina berikade tankar som återvänder från Oändligheten till dig.]

Bernard skriver att prosadikten "vidlyftigt utvecklar den för Baudelaire så centrala idén om *korrespondenser* mellan människan och universum",

vilka drivs mot "fullständig identitet".¹⁶ Men, frågar hon sig, begagnar den sig inte alltför mycket av ett "retoriskt tillvägagångssätt?" Det avslutande partiet övertygar henne:

Denna gång blir man varse det ansträngda i det allegoriska system, som ersätter den ljusa och rofyllda tablå som frammanas i slutet av versdikten [...] versdikten är överlägsen [...] därför att den förverkligar en sällsynt harmoni av antydningar och föreställningar, vilka samverkar till att skapa en värld av skönhet, vällust och ro — *en värld vars ideala prakt inte störs av någon alltför precis frambesvärjelse*. [min kurs.]¹⁷

Versdikten är för Bernard bättre därför att den bättre lyckas med att få kvinnan och den paradisiska världen att smälta samman till en "organisk" enhet. Värderingen utgår från antagandet att prosadikten har samma syfte som versdikten: att skapa den "lyriska" slutenhet som hon därutöver menar att *varje* dikt måste ha om den vill vara en riktig *dikt*. I detta följer hon romantikens organistiska symbolideal: poesi är en av estetiska symboler skapad "suggestiv magi som på en och samma gång inkluderar objektet och subjektet, konstnärens omvärld och konstnären själv", som Baudelaire skrev.¹⁸ Denna "rena poesi" förutsätter för Bernard att textens "du", inskriptionen av det för det poetiska jaget externa, heterogena, måste inkorporeras som en del av dess själsliga landskap.

Detta inträffar inte på något effektivt sätt i prosadikten. Den poetiska transcendensen blockeras där av att den allegoriska grundstrukturen synliggörs genom bruket av "precisa frammaningar" istället för "antydningar", och genom att jaget, istället för att inkorporera kvinnan som en del av sin drömvärld, återvänder från drömmen "vers toi" [till dig]. Prosadikten blir med andra ord i praktiken en dekonstruktion av romantikens estetiska ideologi. Bernard tycks emellertid alltför förförd av versdiktens imaginära resa för att uppfatta den inbjudan till en *annan* resa som prosadikten formulerar.

Fritz Nies, Jonathan Monroe och Barbara Johnson tillhör dem som mest explicit gått emot denna vanliga tendens att normalisera dikt- och prosadiktbegreppet i enlighet med en lyrisk princip — och genom denna operation få svårigheten att genrebestämma Baudelaire's prosadikter att framstå som *deras* estetiska misslyckande. Istället poängterar de att prosadikterna *syftar* till att göra något *annorlunda* än versdikterna. Nies talar om hur Baudelaire främmandegör den traditionella poesins

förtroliga, ideala skönhetsrike genom att förankra dikterna i "vad som temporalt eller rumsligt alltför mycket tillhör den prosaiserade världen av Här och Nu".¹⁹ Och Johnson argumenterar för att bl.a. prosadikten "L'Invitation au voyage" medvetet strävar efter att bryta upp den imaginära solipsism som "det poetiska" kommit att representera, dess iscensättning av: "Tout, c'est moi; moi, c'est tout" [Allt, det är jag; jag är allt].²⁰ Prosadikterna tenderar i hennes läsning att "de-figurera" de retoriska strategier som den romantiska poesin använt sig av i syfte att *förmänskliga* den poetiska texten. Framför allt sker det genom att prosadikterna återför den estetiska symbolen på dess allegoriska grundstruktur. Det handlar ytterst om ett ifrågasättande, om än aldrig något direkt avståndstagande, av den för romantiken och den tidige Baudelaire så centrala korrespondensläran.²¹

Baudelaire fullföljer i sina prosadikter den ansats som fanns i avdelningen "Tableaux parisiens" i *Les Fleurs du mal* att poetisera det prosaiska på samma sätt som solen "sjunker ned över städerna" och "förädlar de mest tarvliga företeelser".²² Om projektet från början var en relativt entydig strävan att poetisera det prosaiska, så tycks det snabbt ha utvecklats en egen, mer komplex logik. Baudelaire misströstade ofta om att kunna fullfölja sitt projekt²³, och det "egendomliga" resultat han till sist uppnådde blev en poesi, som så markant avlägsnat sig från en romantisk tradition att än idag många läsare tvekar att kalla den "poetisk". Om modernismen, i sin strävan att negera romantiken, inför något av en kritisk metanivå till dess poetiska koder och ideal, och om själva modellen för denna modernistiska poesi etableras av *Les Fleurs du mal*, så vill jag försöka visa att Baudelaire i sin prosadikter på ett mer radikalt sätt fjärrar sig från den romantiska poesins tradition. Hans prosadikter har därför fram till idag bibehållit sin radikalt tvetydiga karaktär av poesi och anti-poesi på en och samma gång.

Les spleen de Paris som poetisk rapsodi

Intresset för att dubblera poetiska motiv i vers- och prosaversioner tycks alltid ha funnits hos Baudelaire. Redan ett par passager ur hans kortroman *Fanfarlo* 1847 utgjorde omskrivningar av tidigare versdikter.²⁴ I motsats till vad som hävdades av äldre forskning, som utifrån antagan-

det att prosadikter definitionsmässigt utgjorde "pre-poetiska" skisser tog för givet att de måste ha föregått versdikterna, uppstod dessa dubbelmotiv, liksom de gjort hos Bertrand, nästan uteslutande som en transformation från vers till prosa.²⁵

I det brev till Arsène Houssaye som kom att fungera som samlingens företal skriver Baudelaire:

Vem av oss har inte i ambitiösa stunder drömt om miraklet av en poetisk prosa, musikalisk utan rytm [läs: meter] och utan rim, tillräckligt smidig och tillräckligt kantig för att låta sig formas efter själens lyriska rörelser, efter dagdrömmens böljegang, efter medvetandets ryckiga språng?²⁶

Om Baudelaire under 1840-talet skrev en prosa som nära anslöt sig till den romantiska traditionen av lyrisk, målerisk prosa²⁷, så utvecklas den under 50-talet mot vad Robert Kopp betecknat som en "analytisk prosa".²⁸ Flertalet av prosadikterna, speciellt de från 1860-talet, bryter markant mot romantikens lyricism. Detta brott är tydligast ifråga om Baudelairens förskjutning av poesins tematiska rum från naturen till staden, något som fortsättningen av hans brev också klargör: "Det är i synnerhet genom umgänget med enorma städer, det är i skärningspunkten för deras otaliga samband som detta efterhängsna ideal uppstår".²⁹

Närmare kommer då Baudelaire den fantastiska traditionen och det enklare prosaidiomet i romaner och noveller av Nodier, Nerval, Poe och Hoffmann. Men i lika hög grad tycks Baudelaire ha inspirerats av samtida bildkonst och musik. Inom bildkonst gällde det fr.a. genremåleriet hos Delacroix och litografin och karikatyrkonsten hos Honoré Daumier och Constantin Guys.³⁰ Det var just Guys som Baudelaire i essän "Le peintre de la vie moderne" (c:a 1859) tillskrev skapandet av den nya konstnärsroll där konstnären helt uppgick i rollen som flanör: en anonym "observatör", vars "passion och yrke är att *förmäla sig med massan*", och som ut detta utviner en "ofantlig njutning".³¹

Inom samtida musik, i första hand då Liszts rapsodier och Wagner, fann Baudelaire en liknande princip. Det var först efter det Baudelaire gjort bekantskap med och skrivit om Wagners musikaliska allkonstverkidé 1861 — vilken han beskrev som en konstnärlig revolution som gjorde Wagner till "den moderna naturens sannaste representant"³² — som han började planera en enhetlig samling prosadikter.

Det är den rapsodiska karaktär av estetiskt montage som förenar

Daumiers och Guys bilder, Wagners och Liszts musik och Baudelaires prosadikter. Då Baudelaire i prosadikten "Le Thyrsé" (citerad som motto för denna studie) använder en dionysisk tyrsusstav som explicit metafor för Liszts musik, implicit också för sina egna prosadikter, är det i första hand rapsodiformen som åsyftas. Han betonar där stavens/musikens "häpnadsväckande dubbelhet" av stabilitet och rörelse, vilken sägs återspegla "geniets allsmäktiga och odelbara samman-smältning" — hur nu en "dubbelhet" kan vara "odelbar"? I inledningsbrevet till *Les Spleen de Paris* använder han en liknande metafor, då samlingen beskrivs som en slingrande orm som varken har huvud eller svans, varför det blir upp till läsaren att själva strukturera helheten. Alla dessa beskrivningar pekar i riktning mot en rapsodisk helhet av motiviska och tematiska analogier, paralleller eller "korrespondenser" mellan vad som ändå förblir självständiga dikter.

Prosadikternas viktigaste intertextuella eller snarare *dialogiska* relation är naturligtvis den till Bertrand.³⁵ I det ovan citerade brevet gör Baudelaire "bekännelsen" att det varit en ständig läsning av *Gaspard de la nuit* som hos honom uppväckt idén att "göra något analogt och tillämpa det på skildringen av det moderna livet, eller snarare ett modernt och mer abstrakt liv".³⁶ Avslutningsvis använder han emellertid denna bekännelse av sitt beroende till en i samtiden lågt värderad föregångare till att underminera själva motsättningen och avgränsningen mellan imitation och originalitet:

Men, för att säga som det är, så fruktar jag att min avundsjuka inte varit lyckosam. Då jag påbörjat mitt arbete upptäckte jag snart att jag inte endast förblev långt efter min mystiska och briljanta förebild, utan också att det jag åstadkom var något egendomligt annorlunda [. . .], en tillfällighet som utan tvekan skulle ha fyllt vem som helst utom mig med högmod, men som inte kan annat än djupt förödmjuka en själ, som ser en poets högsta ära i att uppnå *precis* det han föresatt sig att göra.³⁷

* "étonnante dualité [. . .] amalgame tout-puissant et indivisible du génie" *P.P.*, s 106 f. Johnson frågar sig (a.a., s 62 ff) både med anledning av Baudelaires beskrivning av Tyrsusstaven som en syntes av enhet och mångfald, och som en kritik av Suzanne Bernards paradoxala definition av prosadikten (s kap 3), hur enhet och mångfald kan tänkas bilda en högre form av enhet. Problemet är detsamma som det vi mötte hos Bertrand ifråga om konstens blandning av renhet och orenhet.

Vi skall försöka se exakt vad det var som "tillfälligtvis" blev annorlunda, en skillnad som alltså sägs ha tillkommit utanför den imiterande poetens kontroll, men som samtidigt är precis det som tillförsäkrar honom en viss *originalitet*. Låt oss börja med prosadikternas stilistisk-tematiska särdrag.

Stil och motiv

Baudelaires påverkan av Bertrand är mest påtaglig i hans tidigaste prosadikter, vars format och fyra-strofiga form tydligt vidareför Bertrands balladform.³⁸ I likhet med Bertrand tenderar Baudelaire mot det anekdotiska, och strävar medvetet efter att undvika ett alltför rytmiskt-musikaliskt språk. Regelbunden rytmisering förekommer endast i enstaka stycken, ordföljden är oftast rak och bruket av vardaglig vokabulär är påtaglig. 5- och 6-staviga ord, tekniska termer och framför allt banala uttryck är vanliga, men till skillnad från Bertrand använder aldrig Baudelaire direkt vulgära formuleringar.³⁹

Strävan bort från en högpöetisk vokabulär framgår inte bara av förekomsten av påtagligt banala och triviala uttryck (de högpöetiska utropen *ô!* och *Hélas!* har t.ex. någon gång ersatts av ett grymtande *ouff!*)⁴⁰, utan också av att det rika bruket av antik guds- och hjältemetaforik i *Les Fleurs du mal* försvunnit. Versdikternas rika bruk av personifikation har också reducerats till ett ur staden hämtat typgalleri, vars mytiska laddning inte är lika påtaglig som i "Tableaux parisiens".

I kontrast till Bertrand finner man hos Baudelaire en stark prägel av reflektion och analys samt gott om moraliska utsagor. De senare är dock oftast tvetydiga, ironiska, stundtals provokativt omoraliska.⁴¹ Mångtydigheten påvisar Baudelaires strävan att bryta upp varje diskursiv slutenhet och skapa en genremässigt gränslös dikt, där lyriska, filosofiska, analytiska, moraliska och episka element blandas med varandra. Resultatet blir en starkt *dramatisk* karaktär vilken förstärks av texternas förankring i jagets nutid och deras bruk av dialog.⁴² Om prosadikterna ofta signalerar eller mimar en argumentativ och moralisk diskurs, gör de det just i syfte att underminera dess omdömesfällande rationalitet, något Baudelaire menade var nödvändigt för att ge texten en poetisk egenart.⁴³

Redan i *Les Fleurs du mal* förstärker Baudelaire tematiskt och stilistiskt Bertrands strävan att skapa kollisioner mellan en poetisk och en prosaisk kod. Baudelaires främsta signum är hans bildspråk, där katakreser och oxymoroner snarare är regel än undantag: solen är "morose" [butter], möbler "sots" [narraktiga], en trumpet "prostituée". Konkret och abstrakt blandas och positivt laddade adjektiv står ofta som bestämningar till negativt laddade substantiv: "superbe juron" [superb svordom], "horreur sympathique" [sympatisk fasa], "magnifique imbécile" [magnifik idiot]. Denna teknik motsvaras på den tematiska nivån av dikternas extremt antitetiska strukturering, något som redan omvittnas av titlar som "La chambre double" [Det dubbla rummet], "Le fou et la Vénus" [Narren och Venus], "Le chien et le flacon" [Hunden och parfymflaskan], "La soupe et les nuages" [Soppan och molnen].

Baudelaires ambivalenta hållning till den poetiska traditionen visar sig i att han på detta sätt inte tillåter oppositionen mellan realitet och idealitet att fungera som dikternas underliggande struktur. Istället *tematiserar* han denna opposition som en allestädes närvarande motsättning mellan *spleen*, leda, och ideal, där *spleen* markerar den prosaiska realitetens effekt på det poetiska jaget (ofta som "Tidens tyranni").⁴⁴ Han kan t.ex. beskriva poesins kompensatoriska funktion med den pejorativa, kursiverade termen "*mensonge*" ("dikt" i betydelsen lögn, osanning), en formulering som uppenbart syftar till att blockera läsarens identifikation med textens jag.⁴⁵

Varken stilistiskt eller tematiskt finns i detta avseende några markanta skillnader mellan Baudelaires vers- och prosadikter. Däremot *fungerar* antiteserna olika. För att börja med *Les Fleurs du mal* så tycks dess gestaltningar av motsättningen mellan *spleen* och ideal ytterst syfta till att transformera denna motsättning till en övergripande enhet. Som L. Cellier skrivit använder Baudelaire "antitesen och dualiteten för att omvandla ett tragiskt universum till ett paradiset, och dualismen till enhet", en sublim estetik där "Skönheten definieras som själva transcendensen".⁴⁶ Redan Gautier påpekade att Baudelaires dikter "alltid återvände från Paris tillbaka in i Poesins gamla avlägsna rike".⁴⁷ Om enskilda dikter kan verka i motsatt riktning, och synas blockera en sådan transcendens, så finns den tydligt verksam i samlingen som en helhet. Figurer, metaforer,

situationer och formuleringar återkommer ständigt i något förändrad form, vilket får läsaren att känna närvaron av en sträng ordning bakom det skenbart kaotiska.⁴⁸

Utifrån sina rakt motsatta utgångspunkter har Suzanne Bernard och Barbara Johnson visat hur denna poetiska inkorporering eller sublimering av yttervärlden går till i versdikterna "L'Invitation au voyage" och "La chevelure". I både dessa dikter utgörs det Andra, det för texten/jaget heterogena, av ett kvinnligt "du" som dikterna riktar sig till. Jaget fungerar här som agent för en ständigt pågående metaforisk substitution, vars syfte är att upphäva skillnaden mellan subjekt och objekt, *spleen* och ideal, och konstituera ett allomfattande medvetande.⁴⁹ Också Leo Bersani har beskrivit hur "den rörelse bort från kvinnans fysiska närvaro som vi kan observera i [Baudelairens kärlekspoesi] blir en rörelse bort från ett gestaltat centrum hos diktaren", i syfte att konstituera ett begär utan objekt och ett subjekt utan gränser och bestämmningar.⁵⁰ Detta gäller inte enbart på dikternas tematiska nivå, utan ofta också ifråga om deras funktion. Ovan nämnda dikter syftar till att förföra den tilltalade och läsaren med den ljuva drömmen om ett tillstånd, där alla differenser och avgränsningar upphävs i ett *tout-n'est-que-Moi*.

Då Baudelaire "skrev om" dessa versdikter på prosa under titlarna "L'Invitation au voyage" respektive "Un hémispère dans une chevelure", förändrades det poetiska tilltalets funktion. Prosadikternas apotofering av kvinnan "har inte till funktion att inkorporera detta 'du' i drömmeriet utan fungerar tvärtemot som en implicit markering av hennes radikala *icke-deltagande*", skriver Johnson om den senare dikten. Den "ersätter korrespondenser med skillnader, substitutioner med juxtapositioner, fusioner med separationer", inte minst genom att framhäva de temporala och rumsliga distinktioner som versdikten suddar ut.⁵¹

Kompositionellt kvarhåller en del av Baudelairens prosadikter en strävan till övergripande enhet, t.ex. genom att följa en strikt symmetrisk komposition. Men många överger denna formella symmetri och låter texten utvecklas som en friare form av parabel eller *exemplum*, med en anekdot och en abstrakt nivå av (a)moralisk eller allmänreflekterande art. Den anekdotiska prägeln knyter inte endast an till Bertrands prosadikter, utan även till tidens romaner. Baudelaire talade vid ett tillfälle om *Les Spleen de Paris* som "en ny Joseph Delorme [protagonisten

i Sainte-Beuves roman med samma namn] som låter sitt rapsodiska tänkande ta tag i varje händelse han råkar ut för, och som ur varje ting extraherar en obehaglig moral".⁵²

Om Baudelaires mest grundläggande tematiska paradigm skulle kunna sammanfattas som drömmen, poesin och ruset som flykt undan verklighetens *spleen* så kan man säga, att medan versdikterna eftersträvar att *vara* och *realisera* detta, tenderar prosadikterna snarare att *tematisera* det. Denna förskjutning från poesi till meta-poesi, från ideal till en gestaltning och problematisering av idealets plats och funktion i ett socialt sammanhang, får ett paradigmatiskt uttryck i "La chambre double" [Det dubbla rummet].

Dikten ansluter sig till ett flertal versdikter, mest påtagligt "Rêve parisien", (tillägnad Constantin Guys). Denna dikt har en markerad tudelning. Det första partiet om tretton strofer, beskriver en konstnärs ljuva flykt in i den idealvärld han målar fram på sin duk. I den avslutande strofen blir han dock varse något som saknas:

Et sur ces mouvantes merveilles
Planait (terrible nouveauté!
Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!)
Un silence d'éternité.

[Och över dess rörliga underverk svävade (hemska nyhet!
Allt för ögat, inget för öronen!) evighetens tystnad.]

Andra partiet består endast av två strofer. Konstnären blir varse sitt hemska kyffe, och den ändliga verkligheten återvänder genom just det akustiska medium som hans konst varit oförmögen att inkorporera och sublimeras: "Med sin ödesdigra klang slog pendylen brutalt tolv".⁵³

Rörelsen från tidlöst ideal till verklighetens temporalitet och *spleen* förstärks då motivet återkommer i prosadikten "La chambre double". Realiteten får också större utrymme: diktens båda partier omfattar här nio stycken vardera, med ett mittparti som skiljer dem åt. Första partiet beskriver hur jaget förlorar sig själv i ljuvt drömmeri och uppgår i "ett rent *andligt* rum", där "tiden har försvunnit; det är Evigheten som härskar, en evighet av njutning!"⁵⁴ Denna andliga evighet bryts plötsligt i diktens mittstycke:

Men ett fruktansvärt, tungt slag ekade mot porten, och som i en avgrundsdjup dröm kändes det som om jag fick ett hugg i magen.

Därpå inträder,

en utmätare som kommer för att plåga mig i lagens namn; en infam konkubin som kommer för att skrika ut sin olycka och lägga sitt livs trivialiteter som en ytterligare börda på mina bedrövelser; eller en springpojke från en tidningsredaktör som avkräver mig resten av manuskriptet.⁵⁵

Den som inträder och brutalt slår sönder det poetiska drömmeri, vilket både måste förstås som den beskrivna upplevelsen och själva *skrivandet*, är en vem-som-helst, en socialitetens representant som återför poeten till "resten av manuskriptet". Denna rest utgör diktens andra del, de nio stycken som beskriver det *verkliga*, desublimerade rummet: "O fasa! jag minns, jag minns! Ja! detta kyffe, detta tillhåll för den eviga ledan är verkligen mitt". Vi får därefter en detaljerad beskrivning av poetens anskrämliga, unkna rum och det tillstånd där "Tiden har återtagit sin brutala diktatur".⁵⁶

Om jagets torftiga tillvaro och konstens oförmåga att sublimera denna realitet endast kortfattat omnämns i "Rêve parisien", så förs vi i prosadikten närmast programmatiskt *från* poesins imaginära landskap *till* denna verklighet, utan någon synbar möjlighet att försona och transcendera motsättningen. Som Bernard generellt anmärkt om Baudelaires prosadikter: sublimeringen uteblir, "smutsen förblir smuts".⁵⁷

Ett annat exempel på Baudelaires strävan att i *Les Spleen de Paris* tematisera och ge mer "objektiva" gestaltningar av motsättningen mellan ideal och realitet utgör "Laquelle est la vraie?" [Vilken är den riktiga/rätta/sanna?]. Jaget berättar där att han känt "en viss Benedicta, som uppfyllde atmosfären med ideal". Hon var alltför vacker för denna värld och dog "några dagar efter det jag lärt känna henne, och det var jag själv som begravnade henne".⁵⁸ Men så fort denna musa (vars namn är övertaget från kärleksdikter av Poe) begravts, dyker en demonisk dubbelgångare upp, en kvinna

som var egendomligt lik den avlidna och som stampade på den nyuppgrävda jorden med hysterisk och bisarr våldsamhet, och skrattande utbrast: "Det är jag som är

den riktiga Benedicta! Det är jag, en okänd rackare! Och som straff för din dårskap och din blindhet skall du älska mig såsom jag är!"

Jaget vägrar att acceptera henne och i sin upprördhet stampar han sig slutligen fast i den lösa jorden: "jag sitter nu fast, kanske för alltid, i idealens grav".⁵⁹

Den fråga som utgör diktens titel överlämnas till läsaren att själv reda ut. För vad betyder här "la vraie": att kvinnan *nu* är den sanna/verkliga i betydelsen levande? att det aldrig funnits någon annan Bénédicta än hon, och att den avlidna endast var en förskönad drömbild? eller att det handlar om en och samma kvinna som förändrats? Jagets relation till idealet blir här av-idealiserad och inplacerad i en *social konfliktdimension* på ett sätt som gör dikten i sin helhet till en mer generell fråga om förhållandet mellan poetisk idealitet och verklighet. Inte minst viktigt är att det poetiska idealet tydligt framstår som uttryck för *ett begär*, något som skarpt avviker från romantikens syn på poesi som en ren, fri, ändamålslös aktivitet.

Jagets diskursiva bestämning

Baudelaires strävan att direkt tematisera och gestalta den poetiska traditionens underliggande opposition mellan verkligt och idealt innebär, att romantikens autonoma jag ständigt ifrågasätts. Som vi sett av romantiska poeter som Wordsworth, Novalis och Thorild, iscensätter de ett autonomt jag genom en poesi, där jaget får status av suveränt ursprung och agent för textens metaforiska operationer. Det är ett jag som tillskrivs makten att transcendera oppositioner som jag och icke-jag, fantasi och verklighet etc. Ofta sker detta genom att texten syntetiserar vad som från början är två jagpositioner, ett upplevande och ett reflekterande jag.

Också hos Baudelaire möter vi denna tudelade jagstruktur. Men istället för att i romantisk anda försöka syntetisera jagets två positioner så låter han dem förbli åtskilda. Det upplevande och analyserande subjektet bildar aldrig någon harmonisk enhet. Som Nies påpekat är det kanske just genom denna påtagliga kluvenhet hos prosadikternas jag som denna poesi tenderar att "skilja sig från allt det man tidigare vant sig

vid att beteckna som 'lyriskt'".⁶⁰

Då den förväntade, poetiska transcendensen uteblir tenderar istället prosadikternas samtliga "jag" att framstå som *betingade*, såväl av en föregående poetisk tradition som av ett socialt och psykologiskt sammanhang. Låt oss börja med det förra.

Medan versdikten "L'Invitation au voyage" direkt inleds med jagets incestuöst laddade inbjudan: "Mitt barn, min syster, tänk hur ljuvligt det vore att resa dit bort för att leva tillsammans", så inleds prosadikten med formuleringen: "Det finns ett fantastiskt land, ett förlovat land, sägs det [eg. säger man]".⁶¹ Det direkta tilltalet har ersatts av ett *indirekt* tilltal, vars opersonliga subjekt hänvisar fantasin till en allmän diskurs. Än mer explicit objektivteras diktens funktion av poetisk förförelse genom kommentaren: "En musiker har skrivit *Inbjudan till vals*; vem skall komponera den *Inbjudan till resa* som man skulle kunna erbjuda sin älskade kvinna, sin utvalda syster?" Då diktens jag därefter utbrister: "Jag, jag har funnit min *svarta tulpan* och min *blåa dahlia*. Oförlikneliga blomma, återfunna tulipan, allegoriska dahlia", framgår det tydligt att detta "jag" konstituerats *av* en poetisk diskurs som föregått jaget. (Blommorna alluderar på en roman av Dumas och en dikt av Pierre Dupont).⁶² Då jaget slutligen försöker locka kvinnan med orden: "Skulle du inte (där) vara inramad i din analogi, skulle du inte kunna spegla dig, för att tala som mystikerna, i din egen *korrespondens*?", blir det uppenbart att vi har att göra med en text och ett "jag" av imitativ karaktär: jaget/texten citerar, imiterar, parafraserar, talar *som* poeterna eller *som* mystikerna.⁶³ Det tycks inte finnas någon egentlig distinktion mellan ett *eget* och ett *övertaget* tal.⁶⁴

Också då prosadikterna använder sig av en påtaglig subjektiv diskurs, är det en subjektivism som ytterst ifrågasätter eller direkt underminerar jagets ontologiska status.⁶⁵ Istället framvisar de ett jag som är poetiskt endast genom att *inta en position* i en redan existerande diskurs. Såväl jaget som diskursen kommer härigenom att objektiveras, samtidigt som författaren som empiriskt subjekt avskiljs från textens poetiska jag.

Än mer konkret sker detta i "A une heure du matin" [Klockan ett på morgonen]. Där beskrivs hur poeten efter en usel dag återkommit hem till sin ensamma boning; "Missnöjd med alla och missnöjd med mig själv skulle jag gärna vilja köpa mig fri" [me racheter].⁶⁶ Vi presenteras här för författaren som social figur, som fri litteratör på en marknad.

Hans längtan att *se racheter*, vilket såväl konnoterar det kristna ”återlösa” som det kommersiella ”återköpa”⁶⁷, tycks endast kunna uppfyllas genom att han *skriver* sig fri från sitt vardagliga, miserabla jag. Han hänger sig till sist åt följande bön: ”Herre min Gud! unna mig nåden att skapa några vackra verser som bevisar för mig själv att jag inte är den siste bland människor, att jag inte är underlägsen dem jag föraktar”.⁶⁸ Poesi framstår här som medlet för en högst prosaisk aktivitet och karriär, långt från den romantiska traditionens gudainspirerade profetuppsdrag. Det är knappast en poesi som uttrycker författarens ”själsliga individualitet”, som Young tänkte sig, utan som snarare svftar till att *ge* honom en social identitet. Det poetiska jaget är en identitet med vars hjälp författaren (i praktiken just av ”dem jag föraktar”, publiken, den litterära institutionens agenter), skall *få* en identitet som det själsliga Originalen för sina dikter, ett jag som är överlägset såväl de andra som sig självt.

Symbolens nedmontering

Redan i *Les Fleurs du mal* skildras ofta det poetiska jaget och den ideala skönheten i starkt imaginära termer, som en spegling som återger poeten en förskönad bild av sig själv. Det sker främst i allegorisk form. I ”La Beauté” är det Skönheten som beskriver hur hon ”tronar i det azurblå som en gåtfull sfinx [. . .] som en dröm av sten [. . .] Evig och stum som materien”. Hennes majestätiska uttryck har närmast hypnotiserat poeterna till att ägna all sin tid åt ”krävande studier av hennes gåtfullhet”.⁶⁹

Också då Baudelaire inte direkt tematiserar en sådan narcissistisk relation, har hans allegorisk-symboliska figurer en påtagligt imaginär kvalitet. I ”Spleen II” är det metaforen om sfinxen som fungerar som sådan symbol: ”En gammal sfinx, obemärkt av en liknöjd värld / bortglömd på kartan, och vars otämjda sinne / endast sjunger för den nedgående solens strålar”.⁷⁰ Själva figurationen erbjuder här, som Jonathan Culler menat, en möjlighet att transformera det numeriskt och estetiskt sublima (dvs. både det sublima som texten gestaltar och som den *är*) till

en skön form.⁷¹ Man kan beskriva det som att införandet av sfinxen i slutet av dikten omvandlar det numeriskt sublimes till ett dynamiskt sublimt: en symbolisk gestalt som uppsamlar och förtätar diktens splittring, och omvandlar subjektets upplevelse av världen och sig själv som gräns- och formlös till en konfrontation med ett identifierbart objekt.⁷² Sfinxen blir en imaginär andre, någon som det är möjligt för subjektet att etablera en relation till, och därigenom (idealt sett) konstituera en stabil jagposition och identitet.

Les Fleurs du mal har fler symboliska figurer genom vilka texten på liknande sätt uppsamlar upplevelser av kaos och splittring: albatrossen i "L'Albatros", katterna i "Les chats" (som just liknas vid sfinxer), ugg-lorna i "Les hiboux", svanen i "Le cygne", och gamlingarna i "Les sept vieillards" och "Les petites vieilles". Dessa förblir starkt gåtfulla, ofta också skräckinjagande, som den gamle mannen/männen i "Les sept vieillards", som samtidigt är både *en* och många. Utan att ge någon omedelbar lättnad kommer de ändå att konkretisera upplevelsen av kaos på ett sätt som bereder väg för en mer harmonisk gestaltning.⁷³

Prosadikterna fungerar emellertid annorlunda. I "Le Confiteor de l'Artiste" [konstnärens syndabekännelse] får vi konstnärens subjektiva version av sitt förhållande till den förföriska "Beauté". Här finns emellertid ingen symbolisk figuration. Det sköna utgörs helt enkelt av en naturupplevelse som är en tydlig parafras på 1700-talets sublimes naturpoesi. Dikten lyder i sin helhet:

Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes! Ah! pénétrantes jusqu'à la douleur! car il est de certaines sensations délicieuses dont le vague n'exclut pas l'intensité; et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini.

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Toutefois, ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses.

Et maintenant la profondeur du ciel me consterne; sa limpidité m'exaspère. L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle me révoltent. . . Ah! faut-il éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.⁷⁴

[Vad höstens kvällar är genomträngande! Å! genomträngande på gränsen till smärta! ty det finns vissa utsökta förmimmelser vars vaghet inte utesluter intensitet; och det finns ingen vassare udd än oändlighetens.

Vilken njutning att dränka sin blick i himlens och havets ändlöshet! Ensamhet, tystnad, azurns ojämförliga kyskhet! ett litet segel som skälver vid horisonten och som med sin litenhet och avskildhet imiterar min ohjälpliga existens, dyningens monotona melodi, alla dessa ting tänker genom mig, eller jag tänker genom dem (ty i drömmeriets väldighet förlorar sig *jaget* fort!); de tänker, säger jag, men musikaliskt och måleriskt, utan spetsfundigheter, utan slutsatser och härledningar.

Oavsett om dessa tankar utgår från mig eller uppstiger ur tingen blir de snart alltför intensiva. Vällustens energi skapar ett illamående och ett verkligt lidande. Mina alltför spända nerver avger endast skärande och smärtsamma vibrationer.

Och nu blir jag alldeles bedövad av himlens djup och dess genomskinlighet gör mig utom mig. Havets okänslighet, synens orörlighet upprör mig. . . Å! måste man evigt lida eller evigt fly skönheten? Natur, obarmhärtiga förtrollerska, ständigt segerrika rival, lämna mig ifred! Låt bli att fresta mina begär och mitt högmod! Studiet av det sköna är en tvekamp där konstnären uppger ett skri av fasa innan han besegras.]

Dikten följer närmast programmatiskt romantikens sublimes naturskildringar (även om Baudelaire aldrig tycks använda termen det sublimes i denna 1700-talsbetydelse, utan omtalar det som en aspekt av det sköna). Upplevelsen av himlen och havet, det vaga, oändliga, gränslösa, monotona, genomskinliga och formlösa, reflekteras tillbaka på subjektet och skapar en känsla av jagupplösning och existensiell svindel. Men det är som om Baudelaire medvetet kastat om den känslomässiga progressionen i Kants beskrivning av det numeriskt sublimes. Istället för att utvecklas *från* ångestfylld plåga *till* en känsla av triumf inför mötet med det överväldigande, som Kant tänkte sig, så förs här *jaget* från "stor glädje" till "ett *verkligt* lidande" (till skillnad från "inbillade" eller "estetiska" lidanden?). Och denna gång inträder ingen

räddning i form av någon sfinx eller annan symbolisk figur, som kan uppta oändligheten i sig och erbjuda jaget en stabiliserande imaginär relation. Det sublimes låter sig inte fångas in och omvandlas till skön symbol, vilket är konstnärens strävan i den tvekamp med naturen som han ständigt förlorar.

Den synd jaget bekänner att han låtit sig frestas av måste förstås som den *mimetiska* traditionens idé om att gestalta naturen *som den är*, kanske även just Kants "optimistiska" beskrivning av det numeriskt sublimes.⁷⁵ Dikten är placerad som en av de första i *Les Spleen de Paris* och kompletterar förordets "bekännelse" om frestelsen att imitera en *text* (Bertrand), vilket också den sades ha resulterat i ett misslyckande (om än ett originellt sådant). Om således Baudelaire i "Le confiteor de l'Artiste" lägger sig ovanligt nära en kanoniserad romantisk diskurs, så är det i det uppenbara syftet att ifrågasätta den. I den avslutande meningen distanseras vi även från det subjektiva perspektivet genom att diktens "jag" objektiveras som "konstnären". Om den avslutande reflekterande passagen är ovanligt kort, så är dock dess budskap ovanligt klart: konstnärens försök att förstå och fånga skönheten, att konstituera sig själv som suveränt jag gentemot naturen, världen och språket, är dömt att misslyckas.

Då motivet med den hypnotiserande skönheten än en gång dyker upp i "Le Fou et la Vénus" [Narren och Venus], har den symboliska figurationen prosaisierats till en trivial Venusstaty, medan rollen av hypnotiserad beundrare övertagits av en narr. Diktens jag är rent registrerande, någon som först upplever parknaturen, vibrerande i solljuset, och därefter får syn på narren fastklamrad vid foten av den kalla, döda marmorstatyn, i syfte att "förstå och uppleva den odödliga Skönheten". "Men", slutar dikten, "den obevekliga Venus stirrar i fjärran på jag vet inte vad med sina ögon av marmor".⁷⁶ Skönhetens offer är inte längre sublimt tragiskt utan tragikomiskt (jmf. Baudelairens tal om prosadikternas "gyckel" ovan). Av romantikens underbart sublimes *je-ne-sais-quoi* (se ovan kap 1) återstår en banal mystifikation, enbart värdig en narr. Och till skillnad från den tragikomiska albatrossen i *Les Fleurs du mal* har inte narren någon himmel, där han kan breda ut sina sublimes vingar. Det trivialt prosaiska förblir trivialt prosaiskt.⁷⁷

Poetens relation till den förföriska skönheten återkommer än en gång

i en subjektiv, demoniserad form i "Les Bienfaits de la lune" [Månens välgärningar], vilken anknyter till Bertrands "Clair de lune". Dikten utvecklar legenden om månljusets farliga inverkan på spädbarn i form av ett tilltal: månens giftiga moderskyss gjorde "dig" för alltid depressiv, vemodig och ensam, heter det. I slutet av dikten förtydligas denna dialogiska situation:

Och det är därför, kära fördömda bortskämda barn, som jag nu ligger vid dina fötter, sökande i hela din person spegelbilden av den fruktansvärda Gudinnan, den profetiska gudmodern, den giftfyllda amman åt alla *mångalna*.⁷⁸

Slutet ger dikten en stark och mångtydig prägel av dramatiserad utsaga. Medan det tidigare varit kvinnan som beskrivits som mångalen så framstår nu hela dikten som uttryck för ett mångalet poetjag, som projicerar sitt begär på varje kvinna som kommer i hans väg. I denna symptomala läsning blir legenden en mytologisering av jagets djupt ambivalenta förhållande till kvinnor. Alla kvinnor är för honom potentiellt "mångalna", gåtfullt fascinerande och farliga, i förbund med en demonisk makt som han inte kan förstå och kontrollera. Det är en demoniserad version av den oidipala konflikt som Baudelaire gestaltar i versdikten "Le Balcon" (där det är moderns andedräkt som sprider giftet).

Återigen ser vi alltså hur den poetiska utsagan kontextualiseras, sätts in i ett socialt, dialogiskt sammanhang, vilket gör det nödvändigt för läsaren att uppfatta den som en situationellt bestämd *handling*. Läsaren blir inte främst en tilltalad, inbjuden att identifiera sig med jagets situation och känslor, utan en utanförstående *observatör* av den situation i vilken utsagan ingår som dramatiskt element.

Les Spleen de Paris markerar på detta sätt, med sina episkt-anekdotiska scenarion och sina situationellt bestämda utsagor, en förskjutning från det lyriska jagets impressioner av omvärld och fantasi till anekdotiska beskrivningar av poetens och poesins konfliktfyllda situation i världen.⁷⁹ Mest explicit sker det då poeten gestaltas som allegorisk typ i "Le chien et le Flacon" (relationen mellan poeten och en oförstående publik) eller i "Le Vieux Saltimbanque" och "Une mort héroïque" (konstnären som narr och gycklare). Men i snart sagt varje prosadikt finns åtminstone en tendens att kontextualisera jagets relation till det poetiska idealet genom att sätta in det i ett socialt sammanhang. "Ska du aldrig äta din soppa, förbannade molnhandlare", ryter poetens hustru vid matbordet i "La

Soupe et les nuages".⁸⁰ Och även om poet-narren i "Le Fou et la Vénus" inte uppmärksammar det, så observeras och beskrivs hans relation till statyn av den anonyme flanör, som utgör diktens jag (och som *likgiltigt* konstaterar att inte heller han vet vad det är Venus stirrar på). Genom att förankra utsägelsen i en sådan neutral observatörsposition knyter Baudelaire direkt an till den neutralitet vi tidigare talade om som prosans diskursiva särdrag. Och som vi sett av de mer subjektivt hållna dikterna i *Les Spleen de Paris* så tenderar också de att kontextualiseras genom att läsarens identifikation med det lyriska jaget blockeras. Då textens jag inte befinner sig i den neutrale observatörens position tenderar åtminstone läsaren att placeras i denna roll.

Det poetiska jaget och massan

Som Abrams visat i *The Mirror and the lamp* ersätts klassicismens mimetiska *spegel*-metafor (där texten på ett direkt sätt förmodas avspejla en yttre värld) under 1700-talet av romantikens *lampa* (det inre ljus som upplyser världen; själen och inbildningen som självständig kraftkälla, vilken samtidigt är uttryck för en universell andlighet). Med Baudelaire förs vi in i ett nytt spegelparadigm. Denna gång är det inte texten utan *konstnären* som i sina känslor speglar den moderna världen. Det är precis av denna anledning textens jag alltid måste läsas som ett potentiellt dramatiserat jag. Som Friedrich formulerar det: Baudelaire "skriver utifrån sig själv endast såtillvida som han uppfattar sig i det modernas våld".⁸¹

Poeten måste då lämna sin privata sfär i syfte att göra sig till ett slags seismologiskt instrument för tidens tillstånd — men inte med utgångspunkt i sin "allmänmänsklighet" utan sin *individualitet*. I sin artikel om denna nya konstnärsroll hos Constantin Guys talar Baudelaire om hur den i folkmassan flanerande konstnären blir "en spegel, lika ofantlig som denna massa", "ett kaleidoskop begåvat med samvete som, i varje rörelse representerar det mångfaldiga livet och den rörliga skönheten i livets alla element. Det är ett *jag* omätligt på *icke-jag*".⁸² Som själsligt kaleidoskop tänkes konstnären spegla det allmänna och universella i och genom sin individualitet, dess inre mångfald, rörelser och egendomliga, sär-egna brytningar.

I "Les foules" [Massorna] beskrivs poetens roll av anonym observatör i termer av att "ta sig ett bad i folkmassan" — "denna outhärliga orgie [. . .] denna själens heliga prostitution". Massan och ensamheten utgör "begrepp, likvärdiga och utbytbara för den aktive och skapande diktaren, som "åtnjuter detta ojämförliga privilegium att efter eget sinne kunna vara sig själv och andra".⁸³

I "Perte d'aureole" [Tappad gloria] ertappas Poeten på ett dåligt ställe [mauvais lieu] av en bekant. Han berättar hur han just förlorat sin gloria ute på boulevarden, och insett att det var en bra händelse: "Nu kan jag promenera omkring incognito, utföra simpla handlingar, och ägna mig åt liderlighet som vanliga dödliga. Och här är jag, alldeles likadan som ni, som ni ser". Han vill inte låta eftersöka glorian; "värdigheten uttråkar mig".⁸⁴ Istället leker han skadeglatt med tanken på hur någon dålig poet finner den och tar den på sig. Romantikens poet-präst har så, genom en olyckshändelse på boulevarden, förvandlats till det moderna livets prosaiske gatupoet.

Den starka känslomässiga ambivalens som präglar den flanerande konstnären och hans voyeurism får ett tydligt uttryck i "Les fenêtres" [Fönstren]. Där berättar jaget om hur han fått syn på en ensam, fattig kvinna:

Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant [. . .]

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous: "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?". Qu'importe ce que peut-être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis.⁸⁵

[Av hennes ansikte, av hennes kläder, av hennes rörelse, av nästan ingenting alls har jag skapat denna kvinnas historia, eller kanske snarare hennes legend, och ibland berättar jag den för mig själv och gråter [. . .]

Och jag går till sängs, stolt över att ha levt och lidit i andra än mig själv.

Kanske frågar ni mig: "Är du säker på att denna legend är sann?" Vad spelar det för roll vad som är verklighet utanför mig, om den hjälpt mig att leva, att känna att jag är och vad jag är.]

Den sista formuleringen öppnar upp den imaginära avgrund inom

jagets identitet som så ofta antyds hos Baudelaire. Om jag inte vet om det är fiktion eller verklighet som stöttar mina föreställningar om mig själv, hur kan då dessa föreställningar hjälpa mig att förstå "vad jag är"?⁸⁶

I "La solitude" beskrivs det imaginära badet i folkmassan inte som poetens privilegium utan som den moderna människans alltför triviala flykt undan ensamhet, en flykt som förbinds med den sociala modernitetens ständiga krav på framsteg och förändring: "alla dessa förryckta som jagar lyckan i förändringen och i en prostitution som jag skulle kunna kalla *broderlig*, om jag ville tala mitt sekels vackra språk".⁸⁷ Det är en broderlig prostitution som tangerar Poes syn på brottingen som blivit "the man of the crowd" därför att han inte stått ut med sig själv.⁸⁸

De två versionerna av storstadens "heligt" poetiska respektive "broderligt" prosaiska prostitution är ett tydligt uttryck för Baudelairens strävan att skapa ett poetiskt jag som både passivt speglar och aktivt omformar eller omtolkar det moderna livet. Det är ett bland många uttryck för Baudelairens ständiga kast mellan idealt och realt. Och som så ofta tenderar denna dualism att övergå i en hotfull *analogi*.

I flera av Baudelairens versdikter beskrivs poesins och dagdrömmens imaginära Paradis i termer som mer påminner om samtida, franska kolonier än pastoralens mytiska Arkadien. Redan det faktum att paradiset tycks kunna inplaceras på en samtida karta innebär en viss prosaisering av poesins ideala rike. Den exotiska traditionen inom litteratur och bildkonst hade emellertid sedan länge etablerat kolonierna som ett mänsklighetens mytiska barndomsrike. Då Baudelaire i "La vie antérieure" talar om ett paradiset bland "nakna slavar, helt indränkta i parfymer", är det knappast något försök att ironisera över samtidens exotistiska klichéer.⁸⁹

Men då Baudelaire i sina prosadikter mer noggrannt vecklar ut poesins exotiska motiv, uppstår just sådana ironiska distanseringar. Medan versdikten "L'invitation au voyage" entydigt inbjuder oss till en imaginär resa i poesins och den erotiska dagdrömmens rike kommer prosadikten, speciellt i sin avslutande passage (se ovan), att *synliggöra* verspoesins komplicerade, metaforiska sammankoppling mellan poesins själsliga resa och samtidens kolonialistiska utplundring av "Orientens produkter".⁹⁰

Den vanligaste formen för att med hjälp av sådana analogier "prosaisera" föreställningar om poetisk och själslig sublimering är dock inte att

förknippa det med ekonomisk exploatering utan med det kulinariska. I "L'Invitation au voyage" sägs om det paradisiska landet att "själva maten är poetisk". En samtida kritiker reagerade med hån mot avslutningen av "Un hémisphère dans une chevelure", där en liknande metafor tas i bruk: "Då jag tuggar på ditt hår [. . .] tycks det mig som jag äter minnen", en defiguration av den korresponderande versdiktens metafor "minnets vin".⁹¹

En mer utvecklad variant på denna analogi mellan själslig och kroppslig inkorporering av yttervärlden erbjuder "Le gâteau" [Kakan], där Baudelaire återigen defigurerar en tidigare använd metafor. I versdikten "La voix" hade Baudelaire beskrivit jorden som "en kaka full av ljuvlighet" [un gâteau plein de douceur] i motsats till rent imaginära njutningar. Och i artikeln "L'art philosophique" hade han talat om konstens yttre skönhet (i motsats till dess eviga) som en "gudomlig kaka", förutan vilken den eviga skönheten skulle förbli "osmältbar".⁹²

Då denna metafor återkommer i prosadiktens form förvandlas den till en närmast bokstavlig, om än något dold, analogi. "Le gâteau" inleds med orden:

Jag var på resa [Je voyageais]. Landskapet omkring mig ägde en oemotståndlig storlagenhet och skönhet. Av detta upptogs utan tvekan något i min själ.⁹³

Därpå följer en parafras på romantikens analogi natur-själ; tankarna är *som* luft, själen *som* himlavalvet, minnen *som* ljudet av avlägsna boskaps-pinglor — en poetisk konsumtion av naturen som utmynnar i den sublima känslan av "skräckblandad sällhet" [joie mêlée de peur].

Jaget blir sedan hungrig i bokstavlig mening och sätter sig ned för att äta en bit bröd. Då dyker det upp "en liten trasig, svart, rufsig varelse", vars ögon "slukade brödbiten", och ber om "kaka": "Jag kunde inte hålla mig för skratt då jag hörde med vilken benämning han hedrade mitt nästan vita bröd".⁹⁴ Pojken får en bit, men just då dyker en annan vilde upp, "så absolut lik den förste att man kunde ha tagit honom för hans tvillingbror". De börjar slåss om brödbiten — "kakan färdades [voyageait] från hand till hand" — och snart har de slitit den i smulor.⁹⁵

"Detta spektakel hade förmörkat landskapet för mig", säger jaget, och leds till följande avslutande reflektion: "Det finns således ett storslaget

land där brödet kallas *kaka* och är en så sällsynt läckerhet att det förmår utlösa ett verkligt brödrakig".⁹⁶

Barbara Johnson pekar i sin läsning av dikten på hur verbet "voyager" används såväl för jagets vandring i och själsliga inkorporering av landskapet, som för brödbitens färd mellan de rivaliserande pojknas händer.⁹⁷ De två motiven upprättar en analogi som tenderar att defigurera och bokstavliggöra poesins förändligande av världen. Resultatet blir att jaget inte längre framstår som *agent* för textens metaforiska operationer, utan snarare som *effekten* av det metaforiska sammanfallet mellan natur och själ (yttre-inre). Operation får sin "prosaiska" korrespondens i det sätt på vilket "kakan" existerar som symboliskt mervärde, som *effekt* av pojknas imaginära spegling av varandra, utgående från deras identiska begär. Och deras slagsmål resulterar i att såväl jaget "sublima" tillstånd som den symboliska "kakan" krasst smulas sönder.⁹⁸

I sådana gestaltningar, där Baudelaire inte endast ifrågasätter föreställningen om ett autonomt jag genom att jaget framvisas som effekten av en språklig, metaforisk operation (jagets diskursiva bestämning), utan också genom att jaget gestaltas som resultatet av en imaginär identifikation med en andre (jagets sociala bestämning), ansluter han sig nära till Hegels begärsdialektik. Baudelaire använder sig av denna logik för att både problematisera poesins diskursiva, imaginärt laddade slutenhet, och för att kritisera och ironisera över tidens borgerliga klichéer om gemenskap och (jäm)likhet.

Tydligast sker det i "Les yeux des pauvres" [De fattigas ögon], där måltavlan är den platonska kärleksmyten: "våra båda själar skulle händanefter vara en — en dröm som [. . .] aldrig förverkligats av någon".⁹⁹ Denna platonska utopi i borgerlig 1800-talstappning, där 'de tu skola bliva ett', slås brutalt sönder då den konfronteras med tidens klasssamhälle. Diktens jag berättar för sin kvinna hur han upplevt deras gemensamma restaurangbesök. Utanför fönstret stod en fattig man med två barn och deras hungriga blickar gav genast jaget dåligt samvete: "jag kände mig lite skamsen för våra glas och karaffer, som var alltför stora för vår törst". Men då han fångade upp sin älskades blick "för att där läsa *mina* tankar", möttes han av vad han uppfattade som något radikalt annat: "'De där människorna är outhärdliga med sina ögon uppspärrade som inkörsportar. Kan du inte be hovmästaren att köra bort dem härifrån?'" Och dikten utmynnar i konklusionen: "Vad det är svårt att förstå varandra,

min kära ängel, och vad tankar är svåra att förmedla, även mellan människor som älskar varandra".¹⁰⁰

I "Le joujou du pauvre" [Den fattiges leksak] berättas om hur ett överklassbarn och ett fattigt barn möts på varsin sida om det staket som omgärdar den förres slottsliknande hem, "dessa symboliska galler som avskiljde två världar från varandra".¹⁰¹ Rikemansbarnet hade lekt med en docka men förenar sig nu med den fattige i fascination inför dennes leksak — en råtta i en bur.

I den artikel, "Morale du joujou" [Leksakens moral] från 1853, som dikten direkt återgår på — långa passager har använts i det närmaste oförändrade — beskriver Baudelaire leksaken som "barnets första initiation till konsten".¹⁰² Artikeln är främst en pedagogisk utläggning om fördelen med enkla, ofärdiga leksaker, som engagerar barnets fantasi bättre än alltför perfekta. Anekdoten med dockan och råttan införs "à propos" och förblir lite vid sidan av artikelns egentliga resonemang; råttan får endast illustrera de enklaste, men också mest trista bland leksaker, de som hämtas direkt ur livet.

Den pedagogiska argumentationen försvinner i prosadikten som istället avslutas med följande mångtydiga formulering: "Och de två barnen skrattade broderligt tillsammans, med tänder som var *lika vita*".¹⁰³ Skillnaderna dem emellan etableras genomgående genom likheter: de är barn, har varsin leksak, befinner sig på varsin sida om samma staket, skrattar likadant, har lika vita tänder. Men det är ett broderskap och en (jäm)likhet som inte förmår rubba de "symboliska galler" som skiljer dem åt, och som omgärdar den rikes hem på ett sätt som uppvisar ett obehaglig likhet med det galler som stänger in råttan.

Om man jämför formuleringen om barnen som "skrattade broderligt" med barnen i "Le Gâteau" och deras "brödrakrig", ser man hur Baudelaire på en och samma gång genomför en kritik av borgerlig jämlikhetsretorik och föreställningen om ett enhetligt och autonomt jag. Diptyken antyder att det ena förutsätter det andra; existerar inte något autonomt jag så hotar varje jämlikhet att reduceras till imaginär "likhet", ett ångestladdat dubbelgångarfenomen som genast övergår i rivalitet och kamp.

Denna imaginära jagförståelse kommer nära Hegels beskrivning av människans begärsdialektik. Mänsklighetens kamp, klassmässigt likväl

som individuellt, blir där kampen om positionen som herre, den vars subjekt-position och begär bestämmer relationen till den andre, slaven. Slaven har uppgett sitt begär, och med sitt arbete underkastat sig herren, men drömmer om att själv göra sig till herre. Någon jämlikhet är inte möjlig då schemat baserar sig på den i grunden imaginära dyaden subjekt-objekt. Relationen subjekt-subjekt kan endast existera momentant och, som Lacan formulerat det, *misskänt* av en imaginär spegling.¹⁰⁴ Den övergår genast i en kamp (om *vem* som egentligen är herre eller "jag") som, om inte en av parterna ger upp och accepterar slavens position, blir en kamp till döds.

Den frånvarande läsaren

Hegels imaginära modell för mänsklig subjektivitet är framträdande även i "Assommons les pauvres" [Låt oss slå ihjäl de fattiga], där Baudelaires problematiska förhållande till den litterära institutionen tydligt kommer i dagen. Dikten inleds med tidsangivelsen "det var sexton, sjutton år sedan" vilken, då dikten skrevs 1865, daterar händelsen till 1848, revoltens år i Paris. Jaget hade då suttit i sin kammare och fördjupat sig i "böcker som avhandlade konsten att göra folken lyckliga, visa och rika på tjugofyra timmar"; böcker skrivna av "alla dessa som tagit mänsklighetens bästa på entreprenad", både de som "ger alla fattiga rådet att låta sig förslavas, och de som vill övertyga dem om att de alla är avsatta kungar".¹⁰⁵

Förvirrad av läsningen och uppfylld av en egen idé om jämlikhet ger han sig ut på gatorna. Utanför en krog stöter han ihop med en gammal tiggare som utsätter honom för "en av dessa oförlömliga blickar som skulle få troner att störta samman om anden kunde rubba materien". Då vaknar hans inre 1848-demon, "en handlingens demon, en stridens demon", en figur som texten ställer i kontrast till Sokrates' "förbudsdemon", (dvs. filosofins *meditativa* karaktär). Denna handlingsdemon säger till honom: "Endast den är jämlik en annan som bevisar det, och endast den är värdig friheten som kan erövra den".¹⁰⁶ Han kastar sig genast över tiggaren och börjar misshandla honom.

Efter en stund - "Med ens - o mirakel! o njutning för den filosof som får bekräftelse på sin teoris förträfflighet" - sätter tiggaren in ett motan-

grepp och slår ned honom. Jaget sväller av pedagogisk stolthet: "jag hade således återgett honom hans stolthet och liv". Han ger sig, reser sig och säger:

"Min herre, *ni är min jämlike!* gör mig den äran att med mig dela innehållet i min börs: och kom ihåg, om ni verkligen är en filantrop, att på alla era kamrater, då de ber er om en allmosa, tillämpa den teori som jag haft *smärtan* att pröva på er rygg".¹⁰⁷

Mannen säger sig ha förstått och vara villig att följa rådet.

Denna dikt tillhörde de som refuserades av *Revue nationale* 1864. Den är ett tydligt uttryck för Baudelaires starkt ambivalenta hållning i politiska frågor, men också för hans intensiva strävan att problematisera litteraturens (poesins, filosofins) relation till en social verklighet. Dikten har två, möjligen tre adressater. Tydligast är dess hållning gentemot tidens borgerlighet, vars filantropiska idéer parodieras på ett elakt sätt. Mer tvetydigt är dess 'budskap' till tidens revolutionära talesmän, som mer specifikt avser socialisten Proudhon: i sin ursprungliga utformning utmynnade dikten, som skrevs i anslutning till Proudhons död 1865, i den direkta apostroferingen: "Vad säger du om detta, medborgare Proudhon?"¹⁰⁸

Kring 1848 hade Baudelaire hyllat revolten och tidens socialistiska idéer. Efter dess misslyckande blev han, i likhet med många andra intellektuella, mer skeptisk och ambivalent.¹⁰⁹ Exakt hur avslutningens ironi är tänkt att fungera förblir oklart. Dels kan den läsas som ett förkastande av alla former av klasstänkande enligt den individualistiska formeln: var och en har den sociala status han gjort sig förtjänt av. Dels kan den tas som en hegeliansk kritik av Proudhons i grunden reformistiska ideal, tanken att jämlikhet skulle vara möjlig att uppnå utan våldsam kamp. För jaget tycks jämlikhet oskiljaktig från rivalitet och kamp.

Men dikten har också en tredje adressat, de fattiga, även om de knappast tillhörde Baudelaires faktiska läsare. "Det tvetydiga, deiktiska 'vi' pekar på Baudelaires motvilliga ekonomiska solidaritet med prostituerade, tiggare och arbetslösa lönearbetare, poetens egentliga 'kamrater' inom varumarknaden", menar Monroe. Det "vi" han syftar på är det som impliceras i titeln "assommons". Logiskt sett torde denna uppmaning rikta sig till de *icke* fattiga vilka jaget, med sin börs, tydligt tillhör. Hans *handling* pekar också i denna riktning. Men avslutningen får

titeln att framstå som en summering av det råd som jaget ger tiggaren om hur *han* skall bete sig mot "era kamrater". Uppmaningen blir i detta fall att *de fattiga* själv skall slå ihjäl "de fattiga", något man endast kan förstå som att de själva, med våld, måste upphäva sin fattigdom och sociala förnedring.

Diktens flerfaldiga adressater och tvetydiga jag-position, och dess därmed svårbestämbara innebörd, vittnar om Baudelaires problematiska position som författare och intellektuell. Framför allt avspeglar den den frånvaro av stabil adressat som tidens poeter drabbats av. Den *faktiske* läsaren, tidens borgerliga publik, kunde Baudelaire endast identifiera sig med ironiskt, som i formuleringen "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère" i *Les Fleurs du mal*.

I den omvälvande tid Baudelaire levde, där författare och intellektuella hamnat i vad de upplevde som ett socialt vakuum, starkt kritiska mot de konst- och kulturideal som proklamerades av en alltmer framgångsrik borgarklass men utan någon annan möjlig publik för sin poesi, blev det för Baudelaire självklart att poesin måste präglas av en analytisk anda. Det enda som kunde mobiliseras mot tidens *spleen* var ironi och intellektuell förståelse. I Wagner-artikeln angriper han den romantiska traditionens antiintellektualism. Han ironiserar över dem som "avkläder geniet hans förnuft och tilldelar honom en rent instinktiv, så att säga vegetativ funktion". Istället menar han att varje god författare med nödvändighet också är en god kritiker — ett omdöme som antyder att poesi alltid implicerar en analytisk nivå.¹¹¹ I en versdikt heter det:

Un phare ironique, infernal,
Flambeau des grâces sataniques,
Soulagement et gloire uniques,
- La conscience dans le Mal.¹¹²

[En ironisk och infernalisk ledstjärna, fackla av sataniska behag, det enda som förmår att skänka lindring och ära — medvetenheten mitt i det onda.]

* "The ambiguous deictic 'we' suggests Baudelaire's unwilling economic solidarity with prostitutes, beggars, and unemployed wage laborers, the true 'confrères' of the poet within the commodity structure." Monroe, a.a., s 118. Baudelaires antyddas identifikation med en tiggare kan också ses i samband med hans relation till sin mor och styvfar, som placerat honom under förmyndarskap, och sedan underhöll honom med vad de ansåg vara lämpliga "allmosor".

Då Baudelaire följer Bertrands exempel och använder prosadikten för att låta en romanmässig princip bryta upp det skönas imaginära slutenhet, förstärks den ironiska och analytiska anda som funnits redan i hans verspoesi. Resultatet blev en poesi av *approximativ poetiskt* slag, vars icke-poetiska inslag i hög grad utgörs av en metapoetisk dimension. Om tanken från början var att söka skönhetens alldagliga, moderna uttryck i storstaden, så blev resultatet snarast en diktning som gestaltade och problematiserade den poetiska skönhetens öde i stadens prosaiska sammanhang.

Som Baudelaire skrev om prosadikten, stod den inför samma problem som romanen och den fria fantasin — ”så mycket farligare som den är lätt och öppen [...] farlig som varje total frihet”.¹¹³ Hans prosadikter påvisar än en gång omöjligheten av att skriva ”poesi” på prosa, att poetisera det prosaiska, utan att innebörden av ”det poetiska” förändras. Det gäller inte endast de enskilda dikterna utan även diktsamlingen som helhet. Flanörens romanmässiga, rapsodiska princip kom att bryta upp poesins traditionella, stabila utsägelse och diskursiva homogenitet, varför diktsamlingens korrespondenser aldrig lyckas bilda samma arkitektoniska och genomstrukturerade enhet som i *Les Fleurs du mal*.¹¹⁴

I den mån man redan i Baudelaires versdikter, speciellt de i ”Tableaux parisiens”, kan skönja den samtidsförankrade, rapsodiska och genremässigt öppna, romanmässiga princip som renodlas i *Les Spleen de Paris*, reser detta en fråga om den modernistiska verspoesin som jag inte sett formulerad tidigare. Mot bakgrund av Baudelaires inledningsvis citerade ”bekännelse” av sitt beroende till Bertrand kan man undra över om detta inflytande redan var verksamt då Baudelaire skrev sina versdikter. Finns det en direkt påverkan från Bertrands prosadikter till Baudelaires versdikter, som förblir dold av de senares klassiska formspråk och som manifesteras som ”bekännelse” först då Baudelaire också närmar sig Bertrands prosaform? Som genomgången av Baudelaires verspoesi bör ha antytt uppvisar de en rad aspekter som framstår som starkt romanmässiga och prosaiska. Det är dock inte säkert att ett närmare studium varken skulle kunna avfärda eller bekräfta tanken på ett sådant inflytande.

Låt oss sammanfatta denna genomgång med att fastslå, att modernitetens förnekande av poesins beroende av det formspråk och de litterära

konventioner som genom århundraden kommit att definiera den, med Baudelaires prosadikter sätts på ett yttersta prov. Frågan är om inte varje försök att efter Baudelaire hävda det poetisk-lyriska som någon form av essentiell storhet kan bli annat än ett *approximativt poetiskt*. om inte varje fortsatt tro på en poetisk essentialism med nödvändighet måste inbegripa en form av bortträngning. Som vi skall se flera exempel på nedan, är den fascination som så många senare poeter visat för Baudelaires prosadikter ofta av ett starkt ambivalent slag. Baudelaires radikala nedmontering av den romantiska poesins retoriska strategier och antropomorfering, hans tendens att återföra den estetiska symbolen på dess allegoriska förutsättningar, har gjort att prosadikterna fortsatt att fungera som en kritisk motdiskurs också till senare tiders poetiska romanticism.

5. Den franska symbolismens prosadikt

Poesins andra legitimitetskris

Den påtagliga preferens som senare tiders litteraturforskare uppvisat för Baudelaires versdikter framför hans prosadikter, utgör knappast någon god värdemätare på Baudelaires litteraturhistoriska betydelse. Även om *Les Fleurs du mal* stilistiskt och tematiskt utgjort ett viktigt föredöme för den moderna poesin, så tillhör dess yttre formspråk den klassiska tradition som poesin efter Baudelaire alltmer avlägsnat sig från. Rimbaud, av en litteraturhistoriker omtalad som "the living realization of Baudelaires critical theory"¹ skriver i sitt s.k. siarbrev: "Baudelaire [är] den främste av de seende, kungen bland poeter, *en verklig Gud*. Tyvärr levde han i en alltför konstnärlig miljö, och hans allmänt prisade form är skäligen enkel. Upptäckterna i det okända kräver nya former".² Rimbaud undrlåter dock att nämna, att den hos Baudelaire prisade form som han tar avstånd från var dennes verspoesi, medan det i hög grad var Baudelaires *prosadikter* som visade vägen mot "nya former" för poesin.

Att denna utveckling i ett tidigt skede uteslutande tilldrog sig inom fransk litteratur sammanhänger med de speciella politisk-ideologiska motsättningar som präglade Frankrike efter 1848. Starkt dekadenta, anti-borgerliga livsstilar växte fram, särskilt påtagligt åren kring Paris-kommunen 1871. Droger, alkohol, vidlyftig sexualitet och kriminalitet florerade tillsammans med mysticistiska och kompensatoriskt elitistiska strömningar. Baudelaires ensamme, proletariserade och socialt alie-nerade storstadspoet var en påtaglig realitet i Paris under dessa decennier.

I denna sociala miljö av intensiva sociala konflikter splittrades den borgerligt-romantiska enhetsideologin upp. Det blev allt svårare att uppfatta det sanna, goda (nyttiga) och sköna som en universell, harmo-

nisk treenighet, och sociala discipliner som konst, vetenskap, moral och religion tenderade alltmer att behandlas som isolerade storheter. Härmed försvann grundvalen för romantikens profetiska poetroll, vilken förutsatt ett harmoniskt sammanfall mellan poet, textjag och läsare.³

Den profetiska gloria som Baudelaire förlorat på boulevarden var för alltid borta. Åter (liksom under 1600-talet) stod poesin inför hotet att, i en alltmer prosaiserad värld, förlora sitt egenvärde och reduceras till enbart skön form eller "rimmad prosa" (Rimbards ord⁴), berövad varje kunskapsmässigt värde. I detta läge tycktes det vara av största vikt att avskärma poesin från andra typer av diskurser och praktiker och ge den en tydlig diskursiv egenart. *L'art pour l'art* doktrinen och parnasskolan kring mitten av seklet var ett defensivt uttryck för denna strävan, vilket dock inte resulterade i någon påtaglig förändring av den poetiska praktiken. Poesins klassiska formideal förblev starka, liksom den traditionella oppositionen mellan vers och prosa och identifikation av vers och poesi. Det blev därför i stor utsträckning inom prosadikten, som stod utanför den klassiska traditionens regelsystem, som en modernistisk poesi kom att utvecklas.

Om poesin sedan länge kämpat med en konstnärlig legitimitetskris, fick den i detta kring mitten av seklet en stark bundsförvant i bildkonsten. Fotografiets uppdykande hade plötsligt ställt bildkonsten inför en helt ny situation. Den måste nu söka sin egenart som konst bortom den centralperspektiviska form av mimetisk realism som fotografiet lagt beslag på. Efter naturalismens epok, då litteratur och bildkonst i hög grad anpassade sig till de 'normaliserade', neutrala formerna av mimesis som kontrollerades av vetenskapens estetiska prosa respektive fotografiet, började konstnärer att inom såväl bildkonst som poesi försöka utveckla ett för respektive konstart unikt "formspråk". I praktiken innebar det att man på olika sätt försökte avgränsa sig från, blockera eller bryta upp etablerade, mimetiska representationsprinciper.

Det är ingen tillfällighet att musiken, med dess frånvaro av referens, blir ett så viktigt ideal för poesins och måleriets strävan att frigöra sig från språkets respektive fotografiets hegemoni. Men om bildkonsten med tiden relativt lätt kunde utveckla en färg- och formestetik bortom fotografiets figurativa referens, var det inte lika enkelt för poesin att frigöra sig från språkets/prosans kommunikativa princip.

Julia Kristeva har i *La Révolution du langage poétique* visat hur den tidiga modernismen hos författare som Lautréamont och Mallarmé, börjar bryta upp språkets kommunikativa funktion. Bl.a. sker det genom att rytmisk-musikaliska element frigörs från formbundenhetens princip och istället mobiliseras som en form av "semiotisk" excess. Låt oss något närmare se hur Kristeva beskriver denna nya mimetiska princip.

Modernismens "semiotiska" poeticitet

Kristeva beskriver subjektets relation till språket i termer av en "semiotisk" och en "symbolisk" princip. Det "semiotiska" är något med nödvändighet *heterogent* i förhållande till språkets tetiska (dvs. logiskt, syntaktiskt-semantiskt strukturerade⁵) eller "symboliska" funktion. Kristeva skriver:

Denna *heterogenitet* kommer genetiskt till uttryck i barnets tidigaste ljudhärmmningar såsom rytmer och intonationer vilka föregår de första [fonemen], morfemen och satserna; den återfinns reaktiverad i form av rytmer, intonationer och tungomål i det psykotiska talet, där den fungerar som yttersta stöd för ett subjekt hotat av den betydelseuttryckande funktionens kollaps; den opererar genom betydelsen, trots betydelsen och utanför betydelsen för att åstadkomma de så kallade musikaliska effekterna i det poetiska språket [...]. Termen "heterogenitet" är nödvändig eftersom den typ av betydelseuttryckande aktivitet det här gäller, om än artikulerad, tydlig, organiserad och åtydande vissa tvång eller regler (framför allt *upprepningens* princip, som artikulerar enheterna i en rytm eller en intonation) skiljer sig från meningens eller betydelsens existensform: inget tecken, ingen predikation, inget betecknat objekt och följaktligen inget operativt medvetande hos ett transcendentalt ego.⁶

Individens språktillägnelse handlar om att lära sig organisera och kontrollera det semiotiska (vilket nära ansluter sig till vad Freud kallade den psykiska "primärprocessen"), som tenderar att behandla orden som ting snarare än tecken, som rytmer och ljud med en direkt driftsmässig bas. Denna heterogenitet måste "bindas" i enlighet med en tetiskt, kommunikativ kod. Resultatet av denna språktillägnelse blir emellertid inte att det semiotiska försvinner. Individens själva identifikation i/genom språket kräver den form av driftsförankrad relation mellan kropp och språk som det semiotiska utgör. Det semiotiska finns därför alltid kvar

som något *relativt* bundet och neutraliserat i den kommunikativa funktionen.

Sålunda tillhör ett fonem i dess egenskap av betydelleskiljande element språket som symboliskt system; men samma fonem har, då det ingår i rytmiska, intonala upprepningar, en tendens att frigöra sig från meningen och upprätta en semiotisk existensform i nära anslutning till de kroppsliga drifterna. Här utgör det en tonande distinktivitet som följaktligen inte längre är ett fonem och inte längre tillhör det symboliska systemet; man skulle kunna påstå att dess tillhörighet till språkhelheten är obestämd, mellan 0 och 1. Inte desto mindre existerar denna helhet med sin obestämda karaktär, med sin vaghet.⁷

Lingvistisk *negation* spelar en viktig roll när det gäller att binda semiotisk heterogenitet i språkets tetiska funktion. I sin läsning av Hegel visar Kristeva, att den fjärde termen i hans dialektiska schema (tes, anti-tes, syntes) är *negativiteten*, vilken utgör dialektikens själva motor. Denna negativitet kan beskrivas som medvetandets radikala utsida, den Realitet eller det Intet som markerar något absolut icke-jag. Hegels tanke är att negativiteten inkorporeras i medvetandet som något begreppsligt just genom den språkliga *negationen*.⁸ Kristeva ser Freuds dödsdrift, psykets obundna libido som kommer till uttryck i ett mekaniskt upprepnings-tvång, som en senare version av Hegels negativitet - men med den väsentliga skillnaden att det för Freud är materiellt förankrad i driftsteorin och aldrig helt kan neutraliseras. Också för Freud innehade emellertid den lingvistiska *negationen* en nyckelfunktion i medvetandet relation till ett omedvetet.⁹ Liksom predikation tjänar negation i omdöme till att "fånga upp, hejda och binda förkastandets specifika rörelse", skriver Kristeva. Negationen

placerar subjektet i en position av kontroll över utsagan som strukturerad helhet [...] tillsammans med syntaxen är negationen den starkaste barriären för att skydda subjektets enhet och erbjuder det mest ihärdiga motstånd mot den verbala funktionens kollaps i den psykotiska processen.¹⁰

Detta är enligt Kristeva orsaken till att negationen, då den tetiska funktionen är stadd i upplösning i det psykotiska talet, återfår något av den negativitet, det *förkastande* (av själva den språkliga funktionen) som den vanligtvis binder. Negationen kommer då att träda "utanför utsagans och/eller språkets ramar" och träda i relation till "en icke objektiverbar

utsida"; det är inte längre en logiskt fungerande negation utan snarare "ett förkastande återfunnet genom lingvistisk och logisk negation".¹¹

Det är denna semiotiska laddning Kristeva menar mobiliseras inom modernismens poesi. Men om det är en estetisk princip som närmar sig en 'psykotisk' språkanvändning, så får den naturligtvis en annorlunda *funktion* inom poesin än vad den har i talets hos en enskild individ. Man behöver inte vara psykotisk för att producera "psykotiska" texter.¹² Därutöver förblir poesin, hur dunkel eller obegriplig den än må vara, och hur direkt den än må gestalta och dramatisera upplevelser av psykotisk art, ändå en symbolisk, kommunikativ praktik.

1) Den symboliska funktionen fortlever som inre gräns [. . .] ty ett mångfaldigt och ibland rentav obegripligt betydelseinnehåll kommuniceras trots allt; 2) den fortlever också därför att de semiotiska processerna i sig själva, långt ifrån att befinna sig på drift (vilket de skulle göra i dårens tal), bildar en ny formalitet: vad man kallar ett nytt formellt eller ideologiskt "författaruniversum" [. . .].¹³

Den modernistiska poesin mobiliserar det semiotiska registret för att etablera en för dess konstart unik kommunikativ formalitet, ett "språk" som, oavsett om det skrivs på versrader eller som löpande text, på ett tydligare sätt än den klassiska poesins "versifierade prosa" avgränsar sig från prosans poetiska princip.

Parallellt med att det semiotiska mobiliseras som en ny mimetisk representationsprincip får vi ett ökat intresse för psykologiska, introspektiva analyser. Inom romanen utvecklas en psykologisk "realism" som får ett tidigt uttryck i i bröderna Goncourts "fallstudie" över en hysterisk kvinna, *Germinie Lacerteux* 1864. Framväxten av den moderna romanen/poesin sker på detta sätt i nära förbindelse med nya psykologiska teorier, som Eduard von Hartmanns inflytelserika *Philosophie des Unbewussten* 1869 (fr. och sv. övers. 1877).¹⁴

Lautréamont, Rimbaud och prosadikten som diabolisk anti-diskurs

Då Rimbaud 1871 som 17-åring anlände till Paris med sin versdikt "Le bateau ivre" [Den berusade båten] i fickan som symbolisk inträdesbiljett till den bohemiska kretsen kring Verlaine, var prosadikten redan en i litterära tidskrifter allmänt praktiserad form. Merparten av dessa

utgjordes av dikter i den romantiska traditionen av hymnisk prosa eller formmässigt stränga dikter i Bertrands anda, men utan hans diskursiva heterogenitet. Men inom den radikala bohems krets kring Verlaine, med poeter som Charles Cros, Jean Louis Forain och Germain Noveau, vilken Rimbaud umgicks med i London 1873, var det Baudelaire som utgjorde modell för en friare och mer modern prosadikt.

Rimbards formspråk försköts snabbt från vers till prosa; från klassisk vers i hans tidigaste dikter till den fria versen i "Mouvement" och "Marine" (skrivna 1871-73 och införda i *Illuminations* 1886 som de första exemplen på fri vers i fransk poesi); och från en relativt traditionell lyrisk prosa i "Les déserts de l'amour" (c:a 1871) och "Proses évangéliques" (1873) till den semiotiskt laddade diktsviten *Une Saison en enfer* (skriven och publicerad 1873) och prosadikterna i *Illuminations* (merparten skrivna 1874-75).¹⁶ Det berömda avsked som *Une saison en enfer* utmynnar i (avsnittet "Adieu") och som länge lästs som Rimbards avsked till litteraturen (för att passa denna läsart har den då förutsatts vara skriven efter prosadikterna i *Illuminations*), bör snarare läsas som ett avsked till den klassiskt formbundna och versifierade poesin, som färden ned i det poetiska "helvetet" slutgiltigt lämnat bakom sig.¹⁷

Rimbards strävan att frigöra sig från samtidens diskursiva hegemoni var från början lika utopiskt laddat som någonsin Novalis'. Atle Kittang påpekar i *Discours et jeu* att "de ansträngningar som det rimbardska jaget gör att negera [...] det borgerliga och kristna systemet, kan inte iscensättas någon annanstans än inom detta system." Varje försök att placera sig utanför absorberas genast av den borgerligt-romantiska ideologins egen tematisering av utanförstående och alienation (såsom förlorat paradiskt ursprung och oskuld), och blir ett *innanför*. "Indragen i den slutna sfären av ett sådant antitetiskt system, träder det rimbardska jaget endast fram som en ambulerande punkt, ett anonymt *cogito* som frenetiskt och mekaniskt rör sig i cirklar".¹⁸

Det är mot bakgrund av denna diskursiva problematik som man bör förstå den satanism som tematiskt blir så viktig för den tidiga modernismen. För Rimbaud och Lautréamont är det genom att explicit förankra texten i en satanisk amoralism, där figurer som Lucifer, Kain och Faust ersätter den romantiska traditionens profetiska identifikationer med Kristus, Orpheus, Pan etc., som de försöker skapa sig ett utrymme utanför den borgerligt-kristna ideologins diskursiva hegemoni. I likhet med

Bertrands *Gaspard de la nuit* och Baudelaires *Les Fleurs du mal* motiverar Rimbaud sin anti-kommunikativa eller a-tetiska princip i *Une Saison en Enfer* med att det utgör ett sataniskt (till)tal; "käre Satan [...] du som hos författare älskar en frånvaro av deskriptiva och undervisande egenskaper, för dig river jag ut dessa ohyggliga blad ur min förtappade anteckningsbok".¹⁹ Diktsviten, som är tydligt influerad av Gerard de Nervals hallucinatoriska helvetesskildring *Le Rêve et la Vie*, präglas också genomgående av aggressiva attacker mot en klaustrofobisk värld, en värld som i den antydda historiska allegorin i avsnittet "Mauvais sang" bestäms som kristendomens, vetenskapens och borgerlighetens värld. Det heter där: "Jag har gjort mig blind för ert ljus [i betydelsen upplysning, förnuft]. Jag är en best, en neger". Och om en "vän i helvetet" sägs det: "Det är en demon, förstår ni, *det är inte en människa*". Det desperata utbrytningsförsök som här gestaltas leder dock till ett uppgivet konstaterande av att subjektet förblir instängt i kulturens ideologiska diskurs.²⁰

Än mer markant framträder satanismen i Lautréamonts, dvs. Isidor Ducasses märkliga verk *Les Chants de Maldoror* (1868-9).²¹ Precis som hos Bertrand har boken ett förord där huvudpersonen Maldoror presenteras som en tvetydig blandning av Satan och en gycklare. Det handlar om en personifikation av det Onda som samtidigt är en parodi på kristendomens metafysiska hypostasering av Ondska. Berättelsen inplaceras explicit i den gotiska skräckromanens tradition (Anne Radcliff och Mathurin), och i ett brev skriver Ducasse om sitt verk: "Jag har besjungit ondskan som Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire med flera gjort. Naturligtvis har jag något överdrivit dess omfång i syfte att skapa något nytt".²² Och i inledningen av den första "sången" heter det: "Jag för min del använder hela mitt geni till att skildra grymhetens njutningar".²³ Boken, som med sina sex "sånger" utgör ett mellanting mellan en diktsvit och en uppbruten roman²⁴, präglas av en estetisering av ondska, grymhet, hat, lidande, död och perversioner. Den framstår som den extrema versionen av Baudelaires åkallande av en "Démon de l'action"; Bernard beskriver den som en destruktiv textmaskin, riktad mot alla etablerade moraliska normer, och Bachelard har kallat den "det rena våldets poesi".²⁵

Men varken protagonisten Maldoror eller författarfiktionen "Lautréamont" är några sanna arvtagare till Marquis de Sade. Dess våldseste-

tik har starka inslag av ironi och gyckel, vilket snarare placerar den i groteskens och den svarta humorns tradition. Dessa inslag ger den en stark om än desperat form av livsbejakelse. Bernard skriver: "detta destruktiva rus som sätter livets alla vitala krafter i rörelse, beledsagas av en säregen glädje, en glädje som förvisso är grym och satanisk, men som samtidigt har ett drag av befrielse".²⁶ Närvaron av denna dionysiska, driftsmässiga dynamism gör det omöjligt att läsa Ducasses verk som en kommunikativ utsaga om världen, Ondskan eller något annat. Den tvingar oss istället att uppfatta Ducasses satanism som en strategi att undkomma den kristna dualism, som i likhet med alla systematiserade ideologier inte har någon "utsida", inte erkänner något *utanför*.²⁷ Att solidariser sig med Satan på ett ironiskt, gycklande sätt, blir ytterst en parodi på de kristet-borgerliga kategorier som det vid denna tid inte tycks finnas någon möjlighet att undgå.

Denna tematiska problematik är förbunden med den starka semiotiska dynamismen hos Lautréamont. Dynamismen härrör från upplösningen av författaren som auktoritativ instans, som subjekt för ett vetande som texten (sekundärt) förmodas förmedla. "Lautréamont" är inte subjekt för någon sådan diskursiv kommunikation, han har inga urskiljbara "budskap" till läsaren. "Man vet inte vad den vill", har Andre Bréton skrivit om *Les Chants de Maldoror*, och menar att läsningen därför blir "en process som ständigt måste börja om".²⁸

Lautréamont skapar m.a.o. en poesi av icke-kommunikativ art, en poesi som undgår att struktureras till en enhetlig och sammanhållen *diskurs*. Det är en poesi "bortom gott och ont", men inte i syfte att som Nietzsche förmedla ett *vetande* om moralens epistemologiska förutsättningar, utan som resultat av textens *tematisering* av sin egen semiotiska dynamism, bortom kravet på stabil, kommunikativ rationalitet.

Lautréamonts verk är i många avseenden säreget. Men hans extrema modernitetskrav, hans strävan efter *det poetiskt nya* genom en textuell dynamism och en därmed förbunden tematisering av ondska och drift, är av samma slag som i Rimbauds *Une saison en enfer*. I båda fallen vidareför de, i prosadiktens form(löshet), det slags *poetisk inautenticitet* som Baudelaire etablerat som en strategi att bryta upp den romantiska traditionens autenticitetideal och dess transcendent poetjag. Jag skall här nöja mig med att beskriva hur detta sker i Rimbauds prosadikter.

Rimbauds senare prosadikter i *Illuminations* skiljer sig i ett väsentligt avseende från *Une saison en enfer* och de tidiga prosadikterna. Den aggressivitet och desperata instängdhet vi mötte i *Une saison en enfer* som det negativa uttrycket för ett absolut språkligt frihetskrav, ett krav på ett absolut *utanför*, har mildrats betydligt i de senare prosadikterna. De präglas istället av lättsamma, ibland direkt euforiska stämningslägen, och de deskriptiva dragen dominerar, även om den "värld" som beskrivs sällan går att fixera i tid och rum.²⁹

Denna förskjutning i stämningsläge skulle kunna tas som en indikation på att Rimbaud relativiserat sina anspråk, att de metafysiska aspekterna av hans poetiska projekt dämpats, och att han inriktat sig på en mer pragmatisk strävan efter en ny *poetisk praktik*. Suzanne Bernard har beskrivit denna nya princip hos Lautréamont, Rimbaud och Mallarmé i termer av poetisk *dunkelhet*³⁰; John Simon talar om Rimbauds "dunkelhet" som hans "största bidrag till prosadikten, eller till poesin i allmänhet", och Kittang talar om Rimbauds speciella form av "oläsbarhet".³¹ Lingvistiskt kan detta beskrivas som att den kommunikativa funktionens grundläggande instanser: diskursivt jag, adressat och semantisk referens samtliga görs instabila.³²

Denna *icke-diskursiva, inautentiska* poesi utgör därmed en upplösning av författarjaget som transcendent princip. Jacques Plessen har beskrivit den tidiga modernismen som en blandning av romanticism och en barockmässig princip.³³ Kittang läser å sin sida denna dubbelhet hos Rimbaud i termer av *diskurs* och *språkspel*, vilket anknyter till Derridas resonemang om en *dubbel inskription* hos en författare som Mallarmé. Kittangs termer har den fördelen framför många andra sätt att karakterisera Rimbaud, att de såväl avser en egenskap hos texten som hos läsningen. *Diskurs* avser den referentiellt och kommunikativt "läsbara" nivån av Rimbauds texter. *Språkspelet* skapar däremot en form av "oläsbarhet" i den mening att det upplöser den diskursiva slutenhet som med nödvändighet måste prägla varje kommunikativ text. Då den mest påtagliga aspekten av det dynamiska språkspelet är dess upplösning av det poetiska jaget, kan det vara lämpligt att börja med detta.

I sina två siarbrev i maj 1871 beskriver Rimbaud sitt poetiska projekt i termer av ett decentrerat jag: "*Je est un autre*", heter det i båda breven.³⁴

Och hans kritik mot att poesin förvandlats till "lek och tidsfördriv" och poeterna till "funktionärer" blir i andra brevet en direkt kritik av poesins cartesianska grund:

Om våra trögtänkta föregångare inte hade fått detta med Jaget om bakfoten hade vi idag sluppit sopa undan alla dessa miljoner dödingar, som sedan tidernas begynnelse har varit sysselsatta med att stapla produkterna av sina inskränkta intellekt och utropa sig själva som deras skapare.³⁵

Mot dem som på detta sätt "tillskriver sig själva sin intellektuella utveckling" ställer han en decentrerad jagförståelse, där "jag är bara ett vittne till min tankes tillblivelse". Eller som det heter i det första brevet: "det är fel att säga: Jag tänker. Man borde säga: man tänker mig [alt. jag tänks]".³⁶

Poesins uppgift kan därför inte vara av expressiv, eller som Rimbaud formulerar det, "subjektiv" art. Istället finner han det nödvändigt att skapa en i relation till den romantiska traditionen "objektiv" poesi, som utforskar människan och hennes med sig själv icke identiska jag.³⁷ Det handlar då inte om poesi som kontemplativ introspektion (vilket förutsätter jaget som *stabilt* objekt), utan en mer aktiv form av "arbete". Rimbauds (i brevet till Izambard, skrivet vid tiden för Parisupproret) bestämning av poeten som en *arbetare* "i strejk" är en direkt motbild mot romantikens profetiska ideal. Det fria poetiska arbetet skall enligt Rimbaud bestå i att "lära känna sig själv, hel och hållen", men på ett sådant sätt att poeten ständigt *förvandlar* sig: "det gäller att göra sig till ett vidunder, till en *comprachio*" (= någon som rövar bort barn för att stympa dem och ställa ut dem som "freaks"). Den moderna poesin är, som det heter i "Matinée d'ivresse", en "mördarnas era" ("le temps des ASSASSINS").³⁸

Rimbaud summerar sina estetiska resonemang med de berömda orden: "man måste vara *seende*, göra sig *seende*. Diktaren blir *seende* genom en långvarig, alltomfattande och medveten *sinnerubbnig*". Genom "alla former av kärlek, lidande, vansinne, gör han sig till den sjukaste av sjuka, den störste av brottslingar, den fördömdaste av de fördömda — men också till den som *vet* mest. Ty han kommer fram till *det okända!*".³⁹

Detta *seende* har, i enlighet med en expressiv och impressionistisk kod, oftast tolkats i termer av entydigt *visuella* visioner; poeten skaffar sig

en unik livserfarenhet och en rad inre visioner som sedan poesin försöker att förmedla. En sådan traditionellt visionär uppgift föresvävar förvisso Rimbaud ibland. Men hans poesi tenderar mer mot en annan form av visionär praktik, där texten inte uppfattas som representation av pre-existerande erfarenheter, tankar, idéer eller visioner, utan *själv utgör den egentliga visionen*, det medium med vars hjälp poeten — och läsaren — rubbar sina sinnen. Detta synsätt är tydligt närvarande då han i *Alchimie du verbe* talar om "ordens hallucination".⁴⁰

Siarbrevet handlar om en konstnärlig renodling av modernitetens förnyelsekrav och är uttryck för en intensiv strävan att skapa en specifikt *poetisk* modernitet, klart avgränsad från vetenskapens och den borgerliga ideologins framstegstänkande, dvs. vad som idag brukar omtalas som Det moderna projektet. Rimbauds modernistiska hållning blir därmed starkt ambivalent. Å ena sidan utgör den en fortsättning på romantikens profetiska ideal, där poesin blir medlet att erövra och uttrycka en universell kunskap, överlägsen vetenskapens formaliserade och det sunda förnuftets intuitiva och moraliska sanningar. Å andra sidan handlar det om en efterromantisk strävan att skapa en autonom poetisk *praktik*, utan något mål eller syfte utöver sig själv.

Prosans neutrala subjektsposition, som under romantiken främst använts för att skapa en stark effekt av autenticitet, ges således av Rimbaud (liksom Ducasse) en *dynamisk* funktion. Rimbauds radikala iscensättande av ett *subjekt i tillblivelse*, utan essentiell stabilitet, innebär att det ofta framstår som ett påtagligt *passivt* jag. I versdikten *Le bateau ivre* gestaltas t.ex. jaget som en berusad båt, viljelöst drivande på poesins hav. I sådana framställningar uppstår en komplex inre relation mellan språkspel och diskursiv tematik, där språkspelet ständigt tenderar att utveckla en stark *självreferens*. Som Kittang skriver: "Det är [språkspelets] dynamiska kraft som de oläsbara texterna aldrig upphör att *imitera*, genom att utveckla självtematiserande utsagor och strukturer".⁴¹ Å ena sidan en dynamism som ständigt bryter upp texternas tematiska och referentiella enhet, å andra sidan en *tematisering* av denna anti-tematiska princip, Det är på detta sätt man skall förstå den dubbla inskription som präglar modernistisk poesi. Donald Davie har förklarat Rimbauds modernism på följande sätt:

Om uttryckets strukturer skall kunna göras mer intressanta för läsaren än de upplevelsemönster som ligger bakom dem, så är det enda sätt på vilket man kan framkalla rätt sorts uppmärksamhet från läsaren att inte ha någonting bakom dem alls, det vill säga att ha dikter som är utan mening. Den enda möjligheten är att ha dikter som talar om sig själva [. . .].⁴²

Problemet är dock att en text aldrig kan tala om "ingenting", aldrig kan bara hänvisa till sig själv utan att detta "själv" genast blir något "annat", ett objekt för en s.k. metapoetisk poesi.

Denna dubbla inskription har skapat stora svårigheter för litteraturforskare och läsare att definiera och beskriva Rimbauds poesi. Det vanliga tillvägagångssättet har varit att man försökt hitta ett eller annat kontextuellt element, i relation till vilket man försökt homogenisera och centrera dikterna och deras referens. Ibland har det inneburit att dikterna blivit avlästa som ett slags hieroglyfiska rebusar, ruvande på en förborgad, "privat" innebörd. Rimbauds dramatiska vagabondtillvaro med Verlaine, kryddad med homosexualitet, droger och våld, har tillhandahållit gott om dramatiskt stoff för sådana biografiska rebuslösningar. Och tanken att det är litteraturforskares uppgift att alltid hitta en eller annan "nyckel", som i ett slag kan göra en mångtydig text läsbar, entydig, har hos somliga utlöst vad Kittang kallar ett "tolkningsdelirium".⁴³

Strävan att centrera och homogenisera Rimbauds dikter, att få dem att utgöra en sammanhängande diskurs, innebär att man måste *förmänskliga* dem; man måste återföra vad de faktiskt säger till vad de, eller "Rimbaud", *vill säga*. Enid Starkie exemplifierar detta tillvägagångssätt i sin uttryckliga strävan att göra "honom" [läs: texterna] "igenkännlig som en mänsklig varelse och inte endast som en samling löst sammanhållna abstraktioner".⁴⁴ Det heterogena och disparata upphävs genom att ses som uttryck för en förborgad mening. J.-P. Richard talar i samma anda om Rimbauds strävan att nå "en speciell, ännu icke existerande harmoni"⁴⁵, och Bernard och Albert Py använder sig av en impressionistisk kod i syfte att enhetliggöra texterna och fixera deras utsägelseposition i ett visuellt perspektiv. Den senare talar om "en impressionistisk vision som, med hjälp av ljuset och rörelsen, tenderar att återskapa ett homogent universum".⁴⁶

Men Rimbauds radikalitet består just i att han *inte* syntetiserar de genremässigt och diskursivt disparata element han sammanför i sina dikter,

utan låter dem stå som oförmedlade kollisioner. Som han själv lär ha formulerat det ifråga om *Une Saison en enfer*: "Jag har velat säga precis det som sägs, bokstavligen och i alla dess innebörder".⁴⁷

Det är denna betoning på vad texterna faktiskt säger till skillnad från vad de kan förmodas mena, samt siarbrevets tal om omöjligheten av något *lexikon*, som man bör hålla i minnet då man läser de signaler till en "privat" eller på framtiden uppskjuten innebörd som finns i Rimbauds dikter. I "Voyelles" heter det om språkets vokaler: "Jag skall någon dag beskriva era dolda ursprung"; i "Alchimie du verbe" (*Une Saison en enfer*): "jag berömde mig med att vara i färd med att uppfinna ett poetiskt språk som, en eller annan dag, skall bli tillgängligt för alla sinnen. Jag förbehöll mig själv rätten till översättning". Och den märkliga cirkusparad vi möter i prosadikten "Parade" utmynnar i metakommentaren: "Endast jag har nyckeln till denna vilda parad".⁴⁸ Om man alltför mekaniskt identifierar dessa "jag" med den historiska personen Rimbaud, är det lätt att man för evigt går vilse i jakten efter hermeneutiska nycklar. Vad Rimbaud ger oss är i grunden en poesi där frånvaron av referens/betydelse utgör ett fundamentalt estetiskt grepp — inte en poesi som har en frånvarande betydelse, som kan och bör upptäckas.

Den anti-kommunikativa karaktären hos Rimbauds poesi är dock så framträdande att de flesta forskare trots allt undvikit det hermeneutiska tolkningsdeliriet. Den mest radikala och svårhanterliga utmaning som Rimbaud ställer oss inför är av ett mer subtilt slag. Forskares idag vanligaste sätt att förhålla sig till den modernistiska poesins inautentiska estetik är att, på liknande sätt som med Baudelairens dikter, avläsa dem symptomalt, som dramatiserade medvetanden. Det innebär en mer subtil form av förmänskligande som till synes håller texternas heterogenitet och obegriplighet vid liv på ett respektfullt sätt. Ett tydligt exempel på denna läsart erbjuder Jacques Plessen, som talar om "den decentraliserade människan" Rimbaud, som i sin dubbla roll av romantiker och barockpoet gestaltar "rörelsen hos en människa som har förlorat sitt centrum".⁴⁹

Att också en sådan symptomalt läsning har sina risker framgår inte minst av den populära tendensen att rationalisera den i enlighet med en romantisk snarare än freudiansk användning av termen "det omedvetna". Enid Starkie är en i raden av forskare som velat återföra Rimbauds oläsbara passager till "det undermedvetna eller omedvetna självet". Även om sådana läsningar inte lika påtagligt kräver att det

mångtydiga och obegripliga omvandlas till något entydigt och harmoniskt sammanhängande, så tenderar ändå detta "omedvetna", vilket förutsätts uttrycka sig "automatiskt, utan logsik kontroll", att få status av ett "omedvetet *själv*".⁵⁰ Det under- eller omedvetna tenderar här att överta jagets eller personlighetens traditionella roll av centrum och agent för en enhetlig, intentionell kommunikation, samtidigt som man vidmakthåller romantikens ideal av ett "naturligt", spontant och därför *autentiskt* själsuttryck.

Som Jonathan Culler påpekat är det i vår modernistiska tradition mycket svårt att *inte* läsa dunkla och motsägelsefulla dikter på detta sätt.⁵¹ Men åtminstone ifråga om en författare som Rimbaud, som driver den poetiska inautenticiteten längre än vad Baudelaire någonsin gjorde, bör man hantera detta begär att förmänskliga den poetiska texten med försiktighet. För också här riskerar man att i alltför hög grad enhetliggöra Rimbauds dikter och göra sig blind för vad han menade var ett försök att skapa en *objektiv* poesi.

Låt oss konkretisera dessa resonemang genom att se hur Rimbaud skapar en autoreferentiell tematisering av sitt dynamiska språkspel, och därefter försöka beskriva denna dynamism som sådan.

Gycklaren och barnet

Det decentrerade, dynamiska jaget tematiseras av Rimbaud som ett jag i ständig förvandling, ett jag på resa inte bara i tid och rum utan även mellan disparata diskurser, genrer och sammanhang som ständigt överlagrar varandra. Principen beskrivs tydligt i "Alchimie du verbe":

Sedan långt tillbaka stoltserade jag med att ha tillgång till alla möjliga landskap [...].

Jag älskade idiotiska målningar, dörröverstycken, dekorer, akrobaters kulisser, skyltar, populära illumineringar; ålderdomlig litteratur, kyrkolatin, felstavade erotiska böcker, våra förfäders romaner, sagor, barndomens små böcker, gamla operor, löjliga refränger, naiva rytmer.

Jag drömde om korståg, upptäcktsresor som ingen berättat om, republiker utan historia [...].⁵²

Rimbaud talar här om bilder, utsmyckningar, diskurser och genrer av

olika slag som platser och landskap att *vistas i*. Det är en god beskrivning av vad som faktiskt händer i hans dikter, där jaget och läsaren hela tiden kastas mellan disparata, språkliga rum. I några dikter, som "Enfance IV", kan denna jagets ständiga positionsbyten läsas som en dramatisering av barnets och tonåringens identifikationsprocess ("Je suis le saint", "Je suis le savant", "Je suis le piéton"). Men då det sällan går att etablera någon gräns mellan fiktion(er) och verklighet, går det vanligen heller inte att se någon skillnad mellan identitet och mask, mellan poetiskt jag och dramatisk roll. Jaget förblir ett jag i språket, utan transcendent förbindelse med författarjaget som ursprung och Skapare.

Ett tydligt exempel på jagets ständiga metamorfos utgör "Bottom", vars ursprungliga titel just var "Metamorphoses".⁵³

BOTTOM

La réalité étant trop épineuse pour mon grand caractère, — je me trouvais néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures de plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée.

Je fus, au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques, un gros ours aux gencives violettes et au poil chenu de chagrin, les yeux aux cristaux et aux argents des consoles.

Tout se fit ombre et aquarium ardent. Au matin, — aube de juin batailleuse, — je courus aux champs, âne, claironnant et brandissant mon grief, jusqu'à ce que les Sabines de la banlieue vinrent se jeter à mon poitrail.

[Verkligheten var alltför knepig för min ädla karaktär — jag infann mig ändå hos Madame, en stor gråblå fågel flygande upp mot innetakets friser och släpande vingen efter mig i aftonens skuggor.

Jag blev, vid foten av den baldakin som bär upp hennes avgudade juveler och hennes fysiska mästerverk, en björn med violett tandkött, pälsen grånad av bekymmer och med konsolbordens kristaller och silver till ögon.

Allt blev mörker och glödande akvarium. På morgonen — en stridslysten junigröning — sprang jag ut på fälten, en åsna, bölande och skakande mina oförrätter ända tills förstädernas sabinskor kom för att kasta sig mot mitt bröst.]

Vi ser här hur Rimbauds metamorfoser utgår från en tematisering av instängdhet i en slutet, förkvävande värld — "La réalité" — som ytterst handlar om en instängdhet i samtidens borgerliga, vetenskapliga och religiösa "verklighet". Ofta förbinds denna slutna värld med kvinnan/modern och staden.⁵⁴ I "Bottom" möter vi först jaget som en fågel, instängd i en kvinnas rum, därefter i mer förtingligad form som en

figurativ utsmyckning (björn) av hennes möblemang. Genom den sista förvandlingen till åsna bryter sig jaget ut ur dessa skepnader och detta rum, och beger sig ut i naturen och en antydningssvis mer "fri" kärlek.

Diktens metamorfoser är alla knutna till tydliga litterära intertexter: titeln förankrar explicit förvandlingen till åsna till Shakespeares *En midsommarnattsdröm* (Bottom är namnet på den som där blir förvandlad); den blågrå fågeln återgår på den allegoriska berättelsen *Fågel blå* där fågeln är fånge hos Kärleken; björnen alluderar dels på *Skönheten och odjuret*, dels vaudevillen *L'ours et le pacha* av Scribe, där hjälten just förvandlas till björn.⁵⁵ Dessutom uppvisar dikten några vaga allusioner till Baudelaire: till "Albatrossen", med dess opposition mellan att flyga och släpa sina vingar, och till "Narren och Venus", med narren fastklamrad vid foten av Venusstatyn. Avslutningsvis har vi också en direkt koppling till den antika legenden om sabiniskornas bortrövande.

"Bottom" är en dikt där relationen mellan det läsbara och det oläsbara hos Rimbaud tydligt framgår. Det går inte att läsa dikten som en referentiell utsaga utan vi är tvungna att läsa jagets identiteter som fågel, björn och åsna metaforiskt. Deras "sakled" förblir dock oklara, vilket gör det svårt för oss att läsa dikten som en "rolldikt" i sedvanlig bemärkelse (något som förutsätter att man åtminstone kan tycka sig skymta ett egentligt jag, förbundet med författarjaget, bakom "rollen"). Frånvaron av någon logiskt implicerad betydelse gäller i än högre grad en formulering som "glödande akvarium", även om också den kan associeras med instängdhet. Trots dessa oläsbara element är det en relativt enhetlig dikt, där relationen mellan de inbördes elementen följer en tydlig progression, från instängdhet i en kvinnas stadsrum till ett friare tillstånd ute i naturen.

Att det just är via en rad litterära och mytiska metamorfoser som jaget bryter sig ut ur det slutna rummet utgör ett tydligt exempel på Kittangs tal om att texterna *mimar* eller imiterar sin egen dynamiska princip. Dikten beskriver inte en person som bryter sig ut ur ett faktiskt rum så mycket som ett textuellt "jag" som frigörs från en *diskursiv* slutenhet, som transformeras från en position i en "verklig" rum-tid (dvs. en diskurs som baseras på en referentiellt fixerad rum-tid) till en diskursivt obestämbar position, ett tillstånd av ständig metamorfos.

"Villes I" och "Promontoire" är tydliga exempel på denna hyperbo-

liska metamorfos av tid och rum hos Rimbaud. En stad respektive en villa skildras där som kvintessensen av en rad verkliga, litterära och mytiska platser, och överlastas med en rad disparata bestämningar. Texternas jag kan därför inte identifieras med "författaren" som subjekt för textens hyperboliska dynamism, utan förblir ett jag i texten. "Villes I" kommer dessutom nära att direkt tematisera detta, då jaget först mot slutet introduceras genom att stiga *ned* i den mytiska staden/texten: "Och under en timmes tid [alt. på en timme] har jag stigit ned i vimlet på en boulevard i Bagdad".⁵⁶

Den enda antydningssvis essentiella identitet man finner hos Rimbaud är barnet. Barnet är, i förbund med modern och en förtrolig natur, genomgående Rimbauds figuration av romantikens profetiska poetroll och dess nostalgiska längtan efter närvaro i ett mytiskt ursprung. Denna syn på barnet är närmast övertagen från Baudelaire och är den enda positionen varifrån Rimbaud, åtminstone momentant, kan gestalta en sluten värld positivt, som trygg intimitet.⁵⁷ De dikter i vilka barnet förekommer, t.ex. Rimbauds många sagoparafraser, uppvisar dock samma oläsbarhet som Rimbauds övriga prosadikter. De är inte så mycket sagor (vilket skulle innebära en genremässig slutenhet) som kollage av sagofragment med inslag av metadiskursiva kommentarer. I mitten av "Après le déluge" [Efter syndafloden] övergår t.ex. dikten till att beskriva några barn: "I det stora huset med ännu våta fönster, betraktade sorggladda barn de underbara bilderna". Den enda tydliga innebörden i detta är av autoreferentiellt slag: *de* underbara bilderna blir textens föregående sagobilder, och i sin helhet blir dikten en saga om Syndaflo den (mer precist: "*l'idée du Déluge*") som samtidigt själv är *som* en flod. Floden blir m.a.o. en symbolisering av textens strävan att "svämma över" sina egna diskursiva bräddar. Partiet följs också upp av att barnen beger sig ut ur husets instängda trygghet, och att Kvinnan/Modern förvandlas från "Madame ..." (punkterna är Rimbauds, suggererande ett frånvarande egennamn) till "drottningen, häxan", som "aldrig kommer att berätta för oss vad hon vet, och vad vi inte känner till".⁵⁸ Återigen ser vi prov på hur Rimbaud signalerar en frånvaro av betydelse, vilket i detta sammanhang av barndom och saga projiceras på en försvunnen allsmäktig modersgestalt.⁵⁹

Det rimbaudska jagets mer genomgående identitet som estradör (gycklare, cirkusartist, skådespelare) framstår, till skillnad från barnet,

som icke-identitetens, inautenticitetens och den teatrala poesins subjektsposition.⁶⁰ Det är lätt att läsa denna teatrala värld som en *inre* scen. Men man bör vara försiktig med en sådan läsart, då den förutsätter ett bakomliggande medvetande som textens referentiella bas. Primärt handlar det om en textuell teatralitet, där *dikten* utgör själva scenen.

Den dubbla referensen

"Scènes" är den mest explicit teatrala dikten. Den beskriver en rad teaterscener och utmynnar sedan i en autoreferens till "vår scen".⁶¹ I mindre omfattning förekommer sådana teatermotiv i många av Rimbauds prosadikter. I "Vies I", som inleds med ett par allusioner på Bibeln, heter det sedan: "I exil här, hade jag en scen där litteraturens alla dramatiska mästerverk kunde framföras".⁶² Än en gång får frånvaron av stabil rumslik referens adverbet "här" att peka ut dikten själv som den egentliga teatern.

Många av Rimbauds senare prosadikter har en starkt deskriptiv karaktär som kommer nära tidens litterära och måleriska impressionism. Men medan den impressionistiska estetiken baserar sig på en stabil utsägelse, ett i tid och rum förankrat visuellt perspektiv som får texten att framstå som en direkt återgivning av en individs sinnesintryck av omvärlden, undergräver Rimbaud detta centrerade och individualiserade perspektiv genom att sammanföra en rad disparata element. "Fête d'hiver", en av de kortaste prosadikterna i *Illuminations*, visar detta tydligt.

FETE D'HIVER

La cascade sonne derrière les huttes d'opéra-comique. Des girandoles prolongent, dans les vergers et les allées voisins du Méandre, — les verts et les rouges du couchant. Nymphes d'Horace coiffées au Premier Empire. — Rondes Sibériennes, Chinoises de Boucher.⁶³

VINTERFEST

[Vattenfallet [kaskaden] ljuder bakom de *opéra-comique*-aktiga hyddorna. Kandelabrar [fyrverkerikaskader] förlänger, längs Meanders närbelägna trädgårdar och alléer, solnedgångens gröna och röda. Horatiska nymfer med huvudbonader från Första Kejsardömet. — Sibiriska rondos, kineskvinnor på Bouchers manér.]

"Fête d'hiver" är rent deskriptivt hållen, utan antydan till händelseförlopp och utan något representerat subjekt, och lägger sig därmed nära samtidens impressionism. Men om detta är återgivna impressioner så blir det aldrig riktigt klart av *vad*. Titeln pekar ut en folkfest som referentiell händelse och scen, något som fyrverkerierna tydligt ansluter sig till. Men Rimbaud för genast in ett teatermotiv som gör denna referens tvetydig. "La cascade" och "des girandoles" kan utöver fyrverkeripjäser också avse ett vattenfall i en teaterdekor respektive teatersalongens kandelabrar. Den dramatiska genre som nämns, "opéra-comique", var dessutom en komisk operaform som ofta parodierade den klassiska operan, något som får en ursprunglig, stabil referens att te sig än mer avlägsen. Vattenfallet och hyddorna kan förstås som hänvisning till en exotisk operakuliss. De horatiska nymferna med sina gammalmodiga huvudbonader kan i sin tur avse både kvinnliga danserskor på scenen, salongens kvinnliga åskådare eller festklädda deltagare på vinterfesten. Utöver dessa referenser pekar också Horatius och Boucher på litterära och bildkonstnärliga referenser, vilket än mer får folkfesten att lösas upp i en rad ändlösa, intertextuella ekon.

Den grundläggande dubbla referensen till en "verklig" respektive en eller flera "fiktiva" motiv, med vars hjälp "the poem progresses along two or more avenues at once", eller "two mimesis are competing within the same sentences", som Simon respektive Riffaterre sagt om Rimbauds poesi generellt⁶⁴, visar hur Rimbauds *texter* (snarare än han själv) "förbehåller sig rätten till översättning". Vi kan inte hierarkisera dessa flerfaldiga referenser så att en entydigt blir metafor (bild, fiktion, konst) för en annan (verklighet, natur). Dikten blir snarare en *händelse* än en gestaltning och representation av faktiska, föregående händelser.

"Fleurs" är en annan kort, deskriptiv dikt som skildrar en mattas naturmotiv. Den mimetiska traditionens hierarkisering av natur över konst/kultur/fiktion vänds här upp och ned, och konsten får rollen av enda "verkliga" referent. Det blir därför en mimesis som inte kan förankras i någon ursprunglig referent av närvaro (natur, existens, händelse), varför texten kan sägas dekonstruera logocentrismens metafysiska mimesisbegrepp.⁶⁵ Mer sofistikerat och humoristiskt sker en liknande nedmontering av poetisk mimesis i "Les Ponts". Dikten radar upp visuella intryck från Seines broar och stränder på ett sätt som gör den till en suverän pastisch på samtidens impressionistiska måleri. Men

i den sista meningen bryts detta estetiska ordmåleri bryskt sönder: "En vit stråle faller ned från himlen och utplånar denna komedi".⁶⁶ Den vita strålen har ingen skönjbar referens; men dess *funktion* är otvivelaktigt att distansera oss från impressionismen och den impressionistiska textens förutsatta ursprung i något *faktiskt sett*. Dikten parafraserar impressionismen i syfte att objektiviera den som (inget mer än) en estetisk teknik. Det är något av ett lustmord på impressionismens visuella, subjektivistiska *raison d'être*.

Språkspelet

Som synes är det svårt att försöka skildra ofta förekommande temata och strukturer hos Rimbaud utan att ständigt komma in på det dynamiska språkspel, som hindrar hans texter att sluta sig till någon enhetlig, strukturerad, tematisk "värld". Detta språkspel uppvisar vissa genomgående strategier. En är att använda demonstrativa pronomen som förblir mer eller mindre tomma, dvs. svåra att anaforiskt förankra i den närmaste kontexten. I "Sonnet", den andre dikten i sviten "Jeunesse", talas det om "detta arbete", vilket sägs vara avslutat. Den enda innebörd som verkar rimlig är att läsa det som en hänvisning till Rimbauds tidiga poetiska projekt.⁶⁷ "Promotoire" utgör en lång beskrivning av "denna villa och dess omgivning" från "vår brigg ute på havet", där en mångfald geografiskt och diskursivt disparata bestämningar omöjliggör någon tids-rumslig fixering av diktens utsägelse.⁶⁸ Resultatet blir att de demonstrativa pronomena får en autoreferens och "villan" blir synonym med dikten.

Rimbaud använder även personliga pronomen för att på liknande sätt

* *Oeuvres*, s 285. Då den "egentliga" referensen är konst, kan inte längre den betecknande rörelsen hejdas genom att förankras i vad Derrida talar om som metafysisk närvaro, dvs. något som inte redan är av symbolisk art. Det tycks inte finnas någon ursprunglig signifié som inte i sin tur är signifiant och därför pekar vidare på en förankring bortom sig själv. En liknande, än mer framträdande "dekonstruktion" av det mimetiska tänkandets ontologi erbjuder Mallarmé i sin "Mimique". Som Derrida visar i sin läsning av dikten refererar den till "en scen av skrivande i en scen av skrivande och så vidare utan slut" [Le Mimique décrit une scène d'écriture dans une scène d'écriture et ainsi sans fin]. Den upphäver härigenom det logocentriska mimesisbegrepp som förutsätter att texten återgår på en ursprunglig närvaro. Jacques Derrida, *La dissémination*, s 252. Verket nedan ref. som Derrida (1972).

sprida istället för att fixera dikternas referens, ofta genom att mobilisera en mångfald pronomen vars relation till varandra förblir tvetydig. "Sonnet" inleds med en apostrofering av "Människa", och övergår sedan till att tala om "oss", därefter "du" och slutligen "er". Rimbauds manuskript visar också att han tvekat huruvida han vid ett tillfälle skulle använda "vous" eller "nous", något som påvisar hur godtyckligt han hanterar vad som utgör den kommunikativa funktionens grundelement.⁶⁹ Just övergången från första till andra person, singularis eller pluralis, är vanlig hos Rimbaud i de fall han alls använder sig av något diskursivt jag.

"Sonnet" utmynnar i att det omtalade (poetiska) arbetet, och med det förknippade "beräkningar" och "otålighet", reduceras till "dansen och rösten, först nu uppskattade" i "ett bildlöst universum".⁷⁰ En liknande metapoetisk referens framträder i andra prosadikter i *Illuminations*, där ett projekt/arbete omtalas både som något avslutat och något ännu pågående, t.ex. "Conte", "Départ", "Vagabonds".⁷¹ Det är svårt att inte uppfatta detta som signaler om att Rimbauds poetiska projekt nu har reducerats på sina mest utopiska pretentioner, blivit en mer konkret strävan att skapa en ny poetisk praktik. Poesin framstår inte längre som medlet att "äga sanningen i en själ och en kropp", som det hette i avslutningen på *Un saison en enfer*⁷², utan mer av ett lustfyllt självändamål: en röst och en dans, kroppslig närvaro och rörelse, kraft, lek; ett universum utan stabil referens i vare sig någon yttre verklighet eller inre visioner.

Rimbauds vanligaste strategi för att skapa obegriplighetseffekter är att använda sig av semantiska överlagringar och juxtapositioner. Ofta handlar det om parvisa, disparata bestämningar som sammanförs med bindeord.⁷³ I "Sonnet" sammanbinds paren av dubbla bestämningar en gång med *eller* ("risk eller styrka"), i övriga fall med *och* ("furstar och konstnärer", "härkomst och ras", etc).⁷⁴ Bindeorden får ofta en tvetydig funktion, där man inte vet om man skall läsa dem som retoriskt komplementära (två ord för samma begrepp eller objekt), som betecknande en reell dubbelhet hos objektet, eller som två skilda objekt. I "Parade" skildras en "vild cirkus", och mot slutet heter det om artisterna: "Deras fars *eller* terror varar en minut *eller* flera månader".⁷⁵ Båda alternativen avser såväl ett antingen/eller som ett både/och. Ifråga om det första så har cirkusparaden tidigare beskrivits som en blandning av komik och

”bestialiska poser” och aktörerna som ”utrustade med skrämmande röster och farliga resurser”.⁷⁶ Det senare ordparet kan i sin tur läsas som en reell tvetydighet av faktiskt och subjektiv tid: även om framträdandet endast varar en minut så kan det leva vidare ”flera månader” i åskådarens sinne.

Ytterligare ett av Rimbauds medel för att sprida istället för att fixera betydelse är hans sätt att hantera rim. Rimbaud undviker att använda rim (slutrim, alliteration, assonans) för att skapa harmoniska, rytmiskt-musikaliska strukturer. Istället kan han göra ett parti av en text till ett slags fonetiskt utbrott. I mitten av ”*Métropolitain*” stöter man på följande passage: ”*et les atroces fleurs qu'on appellerait coeurs et soeurs. Damas damnant de l'angeur*”. I ”*Promontoire*” finns passagen: ”*à toutes les tarantelles des côtes — et même aux ritournelles des vallées illustres de l'art*”, där den fonetiska identiteten paras med en semantisk opposition (côtes-vallées [kust-dalar]). I ”*Après le déluge*” dyker namnet ”*Splendide-Hôtel*” upp strax efter formuleringen ”cent mille autels”. Och i ”*Parade*” finns den täta passagen: ”*Des yeux hébété à la façon de la nuit d'été, rouges et noirs, tricolores, d'acier piqué d'étoiles d'or*”.⁷⁷

Sådana starkt musikaliska passager är naturligtvis inte ovanliga i traditionell poesi. Men det faktum att de hos Rimbaud inte ingår i övergripande rytmisk-musikaliska strukturer, samt att de ofta uppträder i passager med stark semantisk dunkelhet, innebär att de inte längre ”binder” språkets semiotiska laddning i vare sig harmoniska, schematiserade sekvenser eller en semantisk princip. Då vi läser en text som saknar regelbunden fonetisk-rytmisk struktur och plötsligt stöter på en sådan passage av intensiv fonetisk upprepning, där det fonetiska tycks ha tagit över varje semantisk rationalitet, kan vi knappast undgå att känna närvaron av något driftsmässigt, en semiotisk laddning som hotar att upphäva språkets kommunikativa rationalitet.

Den fråga som denna summariska genomgång av Rimbauds prosadikter reser är i hur hög grad vi fortfarande har att göra med ”prosa”. Om vi håller fast vid vår tidigare bestämning av prosa som en skriftmässig, diskursiv praktik, underordnad grammatikens strävan efter referentiell stabilitet, så kan man svårligen hävda att Rimbaud skriver prosa, hans raka högermarginaler till trots. Rimbauds prosadikter, skriver Jonathan Monroe, utgör ”inte endast ett förkastande av erkända versformer [. . .] utan också ett radikalt avsteg från erkända former av

prosa".⁷⁸ Syntaktiskt bryter dock inte Rimbaud på något markant sätt mot prosanormerna. Han använder oftare ellipser, semikolon och tankestreck istället för punkter, för att skapa syntaktisk-semanticke tve-tydigheter.

De mest påfallande semanticke tve-tydigheterna skapar dock Rim-
baud via direkt semanticke och diskursiva brott, genom att sammanföra
starkt divergerande motiv, genrer, idiom, bestämmningar etc. Det är där-
för rimligt att tala om hans språk som en form av *fri prosa*. Hans intensiva
strävan att undkomma varje form av diskursiv "bundenhet" och ge poe-
sin en (anti)diskursiv egenart, innebar en strävan att överskrida dikoto-
min vers-prosa och på en och samma gång frigöra texten från poesins
formbundna som prosans tetiska princip.

Mallarmé och poesi som negativ metafysik

Den modernistiska "obegriplighetsetetik" som Rimbaud och gruppen
av bohempoeter (Verlaine, Forain, Cros, Nouveau) utvecklar ur Baude-
lairens prosadikter, och vars främsta strävan synes vara att ge poesin en
tydlig, diskursiv egenart i relation till samtidens prosa, får hos Mallarmé
en något annorlunda inriktning. Istället för att demonisera romantikens
profetiska poetroll och avlägsna sig från dess metafysiska ideal, knyter
han direkt an till dem, samtidigt som han tömmer dem på det slags *när-
varo* som utgör deras metafysiska essens.

Mallarmés författarskap har ofta beskrivits som ett av litteraturhisto-
riens mest sofistikerade försök att skapa det totala Verket, ett poetiskt
språk som, med hans egna ord, skall ge "den orfiska förklaringen av
Jorden" i förskingringen efter Babel.⁷⁹ Som det heter i essän "Versens
kris":

Språken är ofullkomliga i det att de är många, det suveräna språket saknas [. . .] med
det odödliga ordet fortfarande outtalat förhindrar idiomens mångfald på jorden
vem som helst att uttala orden som, om de i ett slag hittades, själva materiellt skulle
vara sanningen.⁸⁰

Såväl detta absoluta språk som Gud förblev emellertid för Mallarmé för
alltid förlorade. Poesin kunde i hans mening aldrig *ersätta* dessa
storheter, endast fungera som deras requiem. "Om Gud, det högsta

något, sviker Mallarmé, kan åtminstone poeten i hans ställe uppresas det Högsta Intet", skriver John Simon.⁸¹

Frågan är vad detta mer konkret innebär. Problemet med de flesta beskrivningar av Mallarmés författarskap är att hans fokusering av frånvaro, tystnad, intet, tomhet, och alla de symboler han använder som konnoterar en spridning snarare än fixering av betydelse (veck, hymen etc.), alltför lätt beskrivs som *temata* över (Guds, betydelsens) *frånvaro*. I egenskap av *temata* förutsätts de strukturera och enhetliggöra den mallarméska texten till ett sammanhållet, centrerat *Verk*. Men snarare än att skapa en enhetlig diskurs över förlorad enhet och mening så *dramatiserar* och *praktiserar* Mallarmé en betydelsespridning i sin egen text. När tilltron till den metafysik som stabiliserar språket som ursprung, närvaro och kommunikation försvinner, något den uppenbart gjorde för Mallarmé, återstår endast språket som gränslöst spel, utan förankring i vare sig någon verklighet eller metafysisk närvaro.

Det kan synas som om prosadikten aldrig blev någon central angelägenhet för Mallarmé. I likhet med Novalis höll han länge fast vid poesins behov av vers. Han skrev t.ex. att versen "filosofiskt kompenserande språkens brist" och därför utgjorde "deras överlägsna komplement".⁸² Men i hans strävan att överskrida den alltför påtagliga konventionalismen i oppositionen mellan vers och prosa, kom prosadikten under vissa perioder att få en speciell betydelse.⁸³ I Baudelairens efterföljd skrev Mallarmé prosadikter av anekdotisk och reflekterande karaktär; i utgåvan *Divagations* 1897 finns 13 sådana prosadikter medtagna under rubriken "Anecdotes ou Poèmes".⁸⁴ Därutöver skrev han en rad "Poèmes critiques", kulturestetiska och filosofiska essäer skrivna med samma poetiska, förtätade prosa som hans prosadikter.⁸⁵ Möjligen fanns det, som Paul de Man menar, en stark "rädsla för påverkan" i Mallarmés relation till Baudelairens prosadikter, något som gjorde hans relation till genren som sådan starkt ambivalent. "Den genuint allegoriske, sene Baudelaire i *Petits Poèmes en Prose* upphörde aldrig att spöka för Mallarmé, även om han kan ha försökt att besvärja dikternas kraft", skriver de Man.⁸⁶

Under 1860-talet utvecklar Mallarmé, i hög grad just i sina prosadikter, en anti-mimetisk suggestionsteknik som han motiverar på följande sätt: "Att *namnge* ett objekt, det är att undertrycka tre fjärdedelar av njutningen som en dikt ger, skapad för att framträda lite i taget: att *antyd* det,

det är drömmen".⁸⁷ Denna strävan att blockera läsarens tillgång till en stabil referens, att skapa ett *estetiskt sublimt*, uppfattar han som "en helt ny poetik som jag skulle kunna definiera med dessa två ord: att inte skildra tinget utan dess verkan".⁸⁸ Det är en teknik där språkets referentiella och kommunikativa funktion sätts ur spel för att istället ge dikterna en magisk, mystisk karaktär, där ordets primära funktion är att frambesvärja tystnad, tomhet, frånvaro: "Att genom ett avsiktligt dunkelt uttryck frammana det icke nämnda objektet och genom kringgående, aldrig direkta formuleringar, bringa det till en likvärdig, fördragande tystnad".⁸⁹

Mallarmés första period av prosadikter inföll åren efter 1862 (merparten våren 1864⁹⁰), tydligt inspirerad av de prosadikter Baudelaire publicerat 1861 och -62. Mallarmés vers- och prosadikter är vid denna tid klart åtskilda från varandra i stil och struktur, och hans poetiska tänkande struktureras i hög grad av oppositionen mellan vers och prosa. Prosadikterna ansluter sig till Baudelairens anekdotisk-reflekterande estetik, men de uppvisar en starkare formell struktur. Tidiga dikter som "Causerie d'hiver" (senare "Frisson d'hiver") och "La Tete" (senare "Pauvre enfant pâle") har strofindelning och refrängliknande upprepningar som snarare återgår på Bertrand än Baudelaire.⁹¹

Karaktären av dramatiserat medvetande är påfallande i Mallarmés prosadikter. "Frisson d'hiver", den kanske mest kända bland dessa, växlar mellan stycken som har karaktär av jagets tal till sin hustru, stycken inom parentes som framstår som någons tankar och förnimmelser samt, vid ett tillfälle, hustruns typografiskt markerade tal.

Sådana dramatiska tekniker (Mallarme nöjer sig dock oftast med att gestalta ett medvetande i taget) är ett tydligt uttryck för Mallarmés strävan mot en avpersonifierad, inautentisk poesi. "Det rena verket förutsätter poetens retoriska försvinnande, som överlåter initiativet åt orden", skriver han.⁹² På liknande sätt som hos Rimbaud baserar sig denna estetik, i opposition till romantikens expressiva bestämningen av poesi som intim bekännelse, på pragmatiska överväganden om textens effekt på läsaren. Och liksom hos Rimbaud tenderar den öppna, dynamiska betydelsespridningen hos Mallarmé ständigt att tematiseras i dikterna. Mest konkret sker det i form av teatermotiv där Poeten framträder som "Montreur", en estradör framför *la foule*, massan (t.ex. "Le phénomène futur", "Un spectacle interrompu", "Réminiscence" och "La déclara-

tion foraine"). Dessa metakonstnärliga temata blir också tydligt autoreferentiella; teatern blir textens teater i skrivandets och läsandets här-och-nu.

Till skillnad från Bertrand och Rimbaud är Mallarmés estradör sällan någon skälmaktig gycklare; hans prosadikter har heller inga drag av grotesk. Istället är det en tragisk figur, påminnande om den gamle skribenten-clownen i Baudelaire's "Le vieux saltimbanque", som personifierar poesins degraderade ställning i den moderna tiden. Successivt genom Mallarmés författarskap återtar denna estradör något av sin forna sakrala dignitet, och utvecklas "från narr och estradör till helgad poet-präst", som Ursula Franklin skriver.⁹³

Problematiken med poesins frånvarande läsare bemöter Mallarmé på ett annat sätt än vad Baudelaire gjorde, då han försökte föra ut poesin på gatan. Istället för att bekämpa poesins isolering skapar han en starkt elitistisk litteratursyn. I den tidiga essän "L'art pour tous" beskriver han poesin som ett sakralt mysterium som måste skyddas från den större publiken. "Vissa taktlöst heroiska författare har begått misstaget att ställa massan till svars för trögheten i dess smak och dess obefintliga fantasi", skriver han. Istället för att på detta sätt brista i respekt för massans okunnighet (!), menar Mallarmé att poeten måste axla sin utvalda roll: "Allvarligt talat, har vi någonsin sett i Bibeln att ängeln smäddar människan för att hon saknar vingar?" Som social individ må man vara demokrat, men "konstnären måste klyva sig och förbli aristokrat".⁹⁴

Strävan att avgränsa poesin som ett inte bara *nytt* utan i grunden starkt individualiserat språk, innebär att Mallarmés författarskap genomkorsas av inre referenser och ekon; temata och motiv återkommer ständigt i nya konstellationer och versioner, och varje enskild symbol förs in i ett vittförgrenat nätverk av analogier och konnotationer. Dunkla, mångtydiga eller direkt obegripliga element i en enskild dikt skapar därför, hos den med Mallarmé något bekante läsaren, inte så mycket en känsla av en *icke-existerande* som av en *tillfälligt fördunklad* betydelse, ogripbar för den omedelbara receptionen men omkringsvävande någonstans eller överallt i Mallarmés poetiska galax. Texten får på detta sätt karaktär av en Majaslöja som antyder en bakomliggande, absolut Ordning: "placementen av varje ord, varje komma, är omsorgsfullt beräknad; inget är överlämnat åt slumpen" — det är den effekt Mallarmés text får på en

läsare som Suzanne Bernard.⁹⁵

Problemet är just att sådana "betydelser" finns *överallt* hos Mallarmé. Man finner med andra ord aldrig någon yttersta term, referens eller betydelse som förmår hierarkisera, förankra och stabilisera dessa analogier och temata. Derrida har, med Jean-Pierre Richard som exempel, varnat för litteraturforskarens tendens att ständigt konstruera "temata" kring Mallarmés iscensättning av frånvaro, tystnad, tomhet, förändring, intet: "man tror man ser temata på den plats där icke-temat, det som inte kan bli ett tema, just det som inte har någon mening, oupphörligt återsuppstår, det vill säga försvinner", skriver han.⁹⁶ Sådana icke-temata handlar just om termer som ständigt får en dubbel inskription av tema och språkspel, där det senares dynamism upphäver det förras betydelsestabiliserande tendens. Resultatet blir temata som inte är identiska med sig själva och en poetisk diskurs som snarast får karaktär av en anti-diskurs. "Denna omöjlighet av tillsluta den, detta uppspringande av den mallarméska boken som "inre" teater, innebär ett praktiserande och inte en reduktion av mellanrum [l'espacements]. Baserad på veckets och supplementaritetens struktur sätter den mallarméska boken sig själv i spel", skriver Derrida.⁹⁷ Vi skall strax se ett exempel på detta.

Som vi såg lämnade Baudelaire i sina sena prosadikter, liksom poetjaget i "Perte d'aureole", sin studiekammare och gick ut på gatan för att (i "Assommons les pauvres") söka en poesi underställd "le démon de l'action". Han lät då gladeligt sin borttappade, profetiska gloria ligga kvar i gatuvimlet längs en av Paris moderna boulevarder. I relation till denna parabel framstår Mallarmé som den samtida poet som mest enträget och subtilt försökte återfinna poesins gloria och återge den något av sin förlorade, sakrala glans, trots bristen på metafysisk närvaro.* Prosadikten "La Pénultième", senare omdöpt till "Le Démon de l'analogie" (ett namnbyte helt i enlighet med Mallarmés strävan att inte namnge tinget utan dess verkan), kan läsas som en motbild till

* Som de Man påpekade, är Mallarmés relation till Baudelairens författarskap, speciellt då hans prosadikter, ambivalent och laddad av ett viss obehag. Han kan knappast ha undgått att känna sig träffad av somliga av Baudelairens ironier över de romantisk-profetiska idéernas otidsenlighet i det moderna samhället, inte minst bilden av hur "någon dålig poet" [quelque mauvais poëte] hittar Poetens förlorade gloria i "Perte d'aureole".

Baudelaire och hans allegori över den moderna poesin/poeten. Dialogen blir knappast mindre intressant av det faktum, att Mallarmés dikt inte utgör något direkt "svar" på Baudelaires dikter, vilka publicerades först efter tillkomsten av "La Pénultième". Den senare titeln kan emellertid ha tillkommit som en allusion på "Assomons les pauvres".⁹⁹ Dikten inleds:

Avez-vous jamais eu des paroles inconnues chantant sur vos lèvres lambeaux maudits d'une phrase absurde?

Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant: "La Pénultième est morte", de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. Je fis des pas dans la rue et reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique [. . .].

[Har ni någonsin haft okända fraser sjungande på era läppar de fördömda styckena ur en absurd mening?¹⁰⁰

Jag lämnade min lägenhet med den egendomliga förnimmelsen av en vinge, glidande över strängarna på ett instrument, släpande och lätt, vilken ersattes av en röst som med fallande ton uttalade orden: "Penultima är död", på ett sådant sätt att

Penultiman

avslutade versen och

är död

avsöndrade sig från det ödesdigra avbrottet, än mer meningslöst i tomheten på betydelse. Jag tog några steg längs gatan och igenkände i ljudet *nul* musikinstrumentets spända sträng [. . .].

Frasen berövas alltmer sina musikaliska konnotationer, blir endast "den hörda rösten, ända tills den uttryckte sig ensam, existerande av sin egen personlighet". Han försöker läsa upp den "i slutet av en vers och en gång, som på försök, anpassande den till mitt eget tal".¹⁰¹ Och han försöker (bort)förklara dess uppdykande via "intellektuella böner":

penultima är den lexikala termen för den näst sista stavelsen i ett ord, och dess uppdykande kunde förklaras som en rest från mitt inte tillräckligt åtsidanlagda språkarbete, vilket dagligen får tårar att avbryta mitt nobla poetiska sinne.¹⁰²

Då denna dikt publicerades 1874 i *La Revue du Monde Nouveau* orsakade den viss uppståndelse och blev utsatt för häcklande kommentarer. Mottagandet skulle kunna beskrivas som modernismens första "obegriplighetsdebatt", även om det tycks ha varit mer av fördömande än debatt.¹⁰⁴

Intressant nog tycks dikten föregripa just denna reception. Forskare har allmänt läst den som en "allegori över sig själv" i betydelsen av sin egen tillkomstprocess. Mer sällan har man, som Barbara Johnson, betonat det faktum att den primärt dramatiserar en språklig *reception*.¹⁰⁵ Det är en allegori över den poetiska skapelseprocessen (och här träder en annan av Baudelaires prosadikter fram som intertext, nämligen "Le confiteor de l'artiste"; se ovan) som framvisar skapandet som ett *återskapande*. Den demoniska kraft som ger denna inspirations- och skapelseprocess dess hallucinatoriska karaktär omöjliggör varje tanke på ett kontrollerande poetiskt medvetande som diktens ursprung. Jaget är en läsare-skribent (den "vinge" jaget förnimmer är hos Mallarmé förbunden med skrivande och skrift via ledet "vingpenna") som emottar en obegriplig fras, utan att kunna avgöra om den kommer utifrån eller inifrån honom själv. Den kreativa processen startar m.a.o. från en position av "nul", *ingen*, av att vara ett opersonligt redskap eller instrument för en oidentifierbar Röst. "Författaren" konstitueras först i det ögonblick då någon "anpassar" frasen "till mitt eget tal", och identifierar rösten som sin.¹⁰⁶ Förloppet utgör en god illustration på jagets — det psykologiska såväl som det poetiska — tillblivelse genom en process av internalisering och blockering av den Andres tal, genom att placera *jag* där *det* var.¹⁰⁷

Den stavelse, "nul" som utgör penultiman av själva ordet "Penultième" och isolerad betyder "ingen", har oftast föranlett forskare att fråga sig vem eller vad som försvunnit och efter vilket Mallarmés läsarepoet bär sorg? Svaret kan göras utförligt om man ur analoga element inom Mallarmés författarskap vill konstruera tematiska paradigm: barnet, paradiset, modern-kvinnan¹⁰⁸, språket före Babylon, Gud etc. Men då dikten dramatiserar sin egen tillblivelse i formen av sin egen reception bör Penultiman i första hand förstås som en dramatisering av diktens egen "tomhet på betydelse". Den upplevelse av jagupplösning som gestaltas är direkt förbunden med detta; då dikten (frasen) inte kan förankras i en yttersta referens, kan den heller inte konstituera något understödjande, kommunicerande subjekt. Som Derrida generellt påpekat om Mallarmé: "Han skriver läsande", och det som skrivs är från

början fyllt av intertextuella ekon.¹⁰⁹

"La Pénultième" är, som merparten av Mallarmés tidiga prosadikter, starkt musikalisk; texten tenderar ofta mot en monoton, mässande prosodi. I andra meningen finns en stark musikalitet genom fonemen /o/ och /a/, och i den följande meningen en genomgående användning av /u/-fonemet i "rue - reconnue - nul - tendue - instrument - musique".

I sin tidiga strävan efter ett eget språk, konstruerat som ett intrikat system av analogier - "ett system, som återskapar ett essentiellt språk, där bokstäverna skall kunna återta sin 'absoluta betydelse'"¹¹⁰ - försöker Mallarmé gestalta "tingens analogier genom analogier av ljud".¹¹¹ Det är en form av strukturell onomatopoetisk princip som Mallarmé hoppas skall kunna antyda (o)möjligheten av ett alltigenom *motiverat* språk, där orden "själva materiellt skulle bli sanningen".¹¹² Radslutsrimmet uppfattas därvidlag som analogins "yttre sigill", en av de tekniker versen använder sig av för att sammanbinda ett flertal motiv till enhetliga idéparadigm.¹¹³

Mallarmés analogidemon får i detta sammanhang en intressant belysning av Barbara Johnson som påpekar, att eftersom jaget uppfattar ordet "Pénultième" som placerat i slutet av en versrad torde det röra sig om ett *rimord*. Frasens demoni skulle då inte endast härröra från att jaget inte förstår varifrån den kommer eller vad den betyder, utan också därför att han inte förstår *med vad den rimmar*. I den centrala passage av dikten där jaget identifierar rösten som sin (se ovan s 220), kursiverat), finner också Johnson vad hon hypotetiskt föreslår är det "försvunna", rimmande komplementet till en i prosan utspridd alexandrinvers (om än endast omfattande 11 stavelser), nämligen:

La Penultième

Est morte.] Je sentis que j'avais la voix même.¹¹⁴

Rimmet har, som Mallarmé senare skrev i "Versens kris", inte endast en sammanbindande utan även en uppbrytande funktion.¹¹⁵ Denna dubbelhet hos (radsluts)rimmet, och därmed den rimmade versen, demonstreras av Mallarmé då han beskriver alexandrinen, den franska poesins "nationella kadens", i de oförenliga bilderna av "ett svärd eller en blomma", ett sönderhuggande som samtidigt utgör en organisk enhet.¹¹⁶

Trots att denna paradoxala aspekt hos rimmet och versen undanröjs av prosadiktens friare musikalitet, så leder inte detta Mallarmé till att uppfatta prosadikten som något egentligt alternativ till versen. Om vers innebär upphuggna analogier, så är för Mallarmé prosa i sin tur inget annat än "sönderhuggen vers" med "dolda rim".¹¹⁷ Prosan var ingen lösning, endast den andra sidan av problemet. Men det tycks i hög grad ha varit just genom prosadikten - denna i relation till versen "mer komplexa Tyrsusstav"¹¹⁸ - som gjorde honom uppmärksam på och med tiden alltmer besvärad av versens traditionella tekniker.

Essän "Versens kris", som fungerat som bakgrund för min läsning av "La Pénultième", är förstås skriven betydligt senare än dikten. Dikten framstår emellertid både som ett förebådande av och en början på den estetisk-metafysiska kris som Mallarmé hamnade i kring 1867, vilken förlamade hans litterära produktion för flera år framåt. Och denna kris var i hög grad just *versens* kris, vilket successivt tvingade honom att försöka överskrida oppositionen mellan vers och prosa.

Mallarmé började istället att tala om språket i termer av en *poetisk* och en *kommunikativ* princip, präglade av "Idéns och Tidens satser", dvs. en spatial, paradigmatis och metaforisk respektive en syntagmatisk och temporal princip.¹¹⁹ Termen "prosa" försvinner ur denna opposition:

I den genre som kallas prosa finns det vers, ibland beundransvärd, med alla sorters rytmer. Men sanningen att säga finns ingen prosa; det finns alfabetet och sedan finns vers, mer eller mindre tät, mer eller mindre vag. Så fort det finns ett försök till stil, finns det versifikation.¹²⁰

Påståendet "det finns ingen prosa" betyder inte endast att distinktionen mellan vers och poetisk prosa upphävs. Det implicerar dessutom att det inte existerar något *metaspråk* i relation till poesin. Poesi kan inte "översättas" till någon annan diskursiv praktik, inte heller parafraseras eller "förklaras" av en argumentativ prosaexeges (som denna). Poesi är något radikalt annat än prosa, vare sig den är versifierad och rimmad eller ej.

En viktig aspekt av den sene Mallarmés tänkande är att han också begagnar begreppsparet "écriture" respektive "parole" för denna funktionella distinktion, dvs *skrift* och *tal*.¹²¹ Det sätt på vilket tonvikten i Mallarmés poetiska projekt förskjuts kan beskrivas just som en förskjutning från talets till skriftens medium. Från att primärt ha intresserat

sig för språkets fonetiska kvaliteter börjar han alltmer arbeta med dess syntaktiska och typografiska element. Redan i "La Pénultième" ser vi hur han tar hjälp av typografin för att dramatisera den demoniska frasens isolerade objektkaraktär. Han talar senare om sin "övergång från symfonin till Boken", från poesin som rytmisk-musikalisk praktik till den lästa bokens "vita rymder, som kombineras i den totala rytmen, som det tysta poemet skall utgöra".¹²² Istället för att gestalta "tingens analogier genom analogier av ljud" vill han framhäva skriftmässiga tekniker, vilka för honom "markerar åtbörden mot Idén".¹²³

På en idémässig nivå genomför Mallarmé här en radikal omvärdering av poesins fonocentriska ideal. Istället för att tillskriva talet och rösten som reell, kroppslig närvaro ett metafysiskt värde av autenticitet och betydelse, skapar han ett slags *negativ* fonocentrism där *skriften*, såsom kroppens, tingets och det realas *frånvaro*, blir bärare av en "ren andlighet". Han talar om hur ordet är underkastat ett dubbelt villkor, "det ena rått eller omedelbart, det andra essentiellt". Medan "talets elementära användning [tjänar] det universella *reportaget*", mer precist funktionen att "berätta, undervisa, till och med beskriva", så står "l'écriture" vid sidan av språkets kommunikativa funktion. Skriften/poesin strävar inte efter att överföra något budskap utan att "omvandla något naturgivet till dess vibrerande nästanförsvinnande i kraft av språkets eget spel". Syftet är då att, "utan obehaget av en omedelbar eller konkret påminnelse, den rena idén skall träda fram".¹²⁴

Mallarmé framstår här som traditionell platoniker eller hegelian. Han idealiserar skriften för dess förmåga att negera tinget och därmed transformera realiteten till en rent symbolisk, andlig dimension. "Allt i världen existerar för att utmynna i en bok", heter det.¹²⁵ Problemet är: vad händer med denna metafysik, eller rättare sagt vår tolkning av detta som en metafysik, om vi tar fasta på Mallarmés ständiga antydning, att skriften varken kan förankras som negation av något *reellt* ting eller som bärare av någon transcendent idévärld? Vad innebär det om alla ting och idéer från början är impregnerade av en viss icke-essentiell skriftmässighet?

Det är denna problematik Derrida fokuserar i sin läsning av Mallarmé. Om Mallarmés "metafysiska" estetik i allmänhet — och i synnerhet texten "Mimique", som "endast illustrerar idén" om mimesis¹²⁶ — skriver han:

Det är ett simulacra av platonism eller hegelianism som endast är avskild från vad det simulerar av en vagt skönjbar slöja [. . .] Operationen, som inte längre tillhör sanningens kategori, varken manifesterar, producerar eller avtäcker någon närvaro; inte heller etablerar den någon likhet eller överensstämmelse mellan närvaro och representation [. . .] Idéns idealitet är här, för Mallarmé, det ännu nödvändiga, metafysiska namnet för icke-varat, för det överkliga eller icke-närvaron [. . .] Det är en dramatisering som *inte illustrerar någonting*, som *illustrerar intet*.¹²⁷

Mallarmés strävan att med skriftens hjälp destillera fram "den rena idén" ur världen och dess ting, kompliceras med andra ord av att det inte existerar någon idé som inte, liksom tingen, redan är impregnerad av frånvaro.

Skriftens tilltagande betydelse för Mallarmé leder till att den musikaliska strukturprincipen blir mindre markant, samtidigt som de syntaktiska konstruktionerna ökar i komplexitet. De prosadikter han skrev åren 1885-87 har en påfallande skriftmässig karaktär. Talspråkliga idiom ersätts av mer abstrakta formuleringar, småord försvinner, syntaxen kastas om, förtätas, och struktureras ofta enligt en komplicerad nivellering, där en huvudsats splittras upp av en mängd bisatser.¹²⁸ Resultatet blir en mycket svårläst text, fylld av mångtydigheter, en text som Valéry menat tvingar läsaren "att på nytt lära sig läsa".¹²⁹

Bernard gör flera jämförelser mellan tidiga och sena prosadikter hos Mallarmé, bl.a. "Orphelin" och dess ordentligt förändrade version "Réminiscences" (1888). En genomgående princip för Mallarmés omarbetningar är förtätning. Verben försvinner, speciellt "être": "Il était tout nu" reduceras till "nu", "ce fut lui qui" blir "lui, qui". Eller också omvandlas de till particip ("il partagea" blir "partagé", "qui vint brusquement en sautant" blir "jailli"), eller till infinitiv ("il pirouettait" blir "de pirouetter"), något som ger texten en mer abstrakt, statisk karaktär.¹³⁰ Talspråkliga och vardagliga idiomer abstraheras och förtätas. I "Un Spectacle interrompu" skriver Mallarmé "Ma requête" istället för "Je te demande que", "ne savoir" istället för "que tu ne sais pas", och "élance" istället för "toi qui es élance".¹³¹ Exempelen visar hur Mallarmé skapar en mycket annorlunda prosastil än Baudelaire och Rimbaud, hos vilka handling och rörelse ständigt framhävs genom en hög frekvens av verb.

Men i likhet med Rimbaud skapar Mallarmé en prosa som inte har mycket gemensamt med normalprosan. Det verk som mest påtagligt

realiserar hans nya tänkande, där distinktionen mellan vers och prosa på ett radikalt sätt upphävts, är *Un Coup de Dés* [Ett tärningskast]. Dess språk har ofta beskrivits som fri vers. Men begreppet vers — som i sammansättningen *fri vers* måste läsas som synonym till *versrad* — är knappast tillämpligt på denna dikt. Här finns inga egentliga rader, endast ett typografiskt montage av ord och ordsammansättningar som inte låter sig omsättas recitativt, på det sätt som ett radslut kan realiseras som en paus. *Boksidan* (i andra upplagan *bokuppslaget*) etableras som grundläggande, spatial kompositionsrum.¹³² Dikten är samtidigt ett radikalt exempel på Mallarmés syntaktiska konstruktioner. Typografin, syntaxen och frånvaron av interpunktion antyder att den skall läsas som en enda meningskonstruktion, där en rad långa, underordnade satser bryter upp dess korta huvudsats i fyra delar: "Un coup de Dés — jamais — n'abolira — le hasard" [Ett tärningskast — kan aldrig — upphäva — slumpen]. Men trots förekomsten av stora vita tomrum går diktens 21 sidor (en förstasida och tio uppslag) naturligtvis inte att omfatta som en mening. Det är en alltigenom skriftmässig dikt, som varken kan klassificeras som vers eller prosa. Franklin har också beskrivit den som "prosadiktens höjdpunkt, samtidigt som den utgör ett radikalt avsteg från inte bara denna genre men från all föregående poesi och prosa".¹³³ *Un coup de Dés* är utan tvekan en dikt som lyckas realisera den poetiska modernitetens strävan att skapa en från prosan artschild, diskursiv princip i den meningen att den omöjliga går att summera i form av en prosaparafras.

Symbolismen: Från prosadikt till fri vers

Den uppluckring av den bundna versen som utvecklas parallellt med 60- och 70-talets experiment med poetisk prosa, sker till en början mycket försiktigt. Sainte-Beuve, Baudelaire och Verlaine tillhör dem som börjar mjuka upp den franska traditionens regelsystem, bl.a. genom att avlägsna alexandrinens cesur och använda sig av versbindning.¹³⁴ Att en kritiker så sent som 1880 kunde basunera ut sådana försiktiga förändringar av versreglerna som en poetisk "revolution" är en tydlig indikation på den starka konservatism som präglade fransk poetik.¹³⁵

Det är därför inte förvånande att det var inom prosadikten som mer radikala försök att förnya det poetiska språket gjordes. Bernard har visat hur, frammot 1880, unga poeter parallellt försökte vidareutveckla Verlaines uppmjukade vers och Mallarmés syntaktiskt "fria" prosadikt.¹³⁶ Såväl Gustave Kahn som Jules Laforgue skrev vid denna tid prosadikter, och det var här de utvecklade det mer individualiserade rytmisk-musikalisk språk som de sedan kom att överföra till den fria versen.

Fram till 1886 fanns denna intima närhet mellan fri vers och prosadikt kvar. Då L. d'Ofer och Gustave Kahn i april -86 startade den "dekadenta" tidskriften *La Vogue*, fick prosadikter en framträdande plats. Deras publikation (på initiativ av Verlaine) av Rimbauds *Illuminations* innebar ett ordentligt genombrott för en modernistisk prosadikt. Men än större genomslagskraft fick Laforgues översättning av Walt Whitman samma år. Den bibliska långversen, *verset*, vars långa, fria verser antog karaktären av stycken i rytmiska prosadikter, fick med Whitman en moderniserad, mer sekulariserad användning.

Men det var främst Rimbauds fria versdikter "Marine" och "Mouvement", med deras radikala bruk av kortvers och versbindning, som kom att markera den fria versens genombrott i Frankrike.¹³⁷ Då Moréas, Kahn och Laforgue i oktober samma år startade tidskriften *Symboliste* hade man bestämt sig: det var fri vers som proklamerades som den moderna poesins främsta form.¹³⁸ 1889 utkom den första samlingen som dominerades av fri vers, Francis Vielé-Griffins *Joies*.¹³⁹

Den senare historieskrivningen kring modernismens framväxt har nästan uteslutande fokuserat dess fria vers, vars uppkomst man beskrivit som en successiv upplösning av bundna versformer. Prosadiktens betydelse har ofta förbisetts, med undantag av de forskare som direkt intresserat sig för denna form. Den allians vi ständigt sett prov på under 1700- och 1800-tal mellan fri vers och prosadikt tycks dock inom fransk poesi, med dess mekaniska, kvantifierande versprincip, ha gett prosadikten en särskilt viktig roll. Dess frihet från föreskrivna regler gav författare utrymme att här utveckla ett friare formspråk — ofta i form av ett mellanting mellan *versets* och rytmisk prosa — vilket sedan vidarefördes i form av fri vers. Rimbauds fria vers har t.ex. av en forskare som Jacques Roubaud beskrivits som "uppbrutna prosapoem".¹⁴⁰ Men då det som var själva förutsättningen för prosadiktens experimentella frihet — den litterära institutionens negligerande av den som poetisk form — kommit

att bestå, har det medfört att prosadiktens betydelse för den moderna poesins framväxt länge förbisetts.

En intressant, anekdotisk belysning av symbolismens förskjutning från prosadikt till fri vers erbjuder Marie Krysinskas dikt "Symphonie en gris". Den publicerades först 1882 i en form som placerar sig mellan tidens Bertrandinspirerade, strofiska prosadikter och *versets*. Men då Krysinska omtryckte dikten i sin volym *Rythmes Pittoresques* 1890, strax efter det att den fria versen proklamerats som den moderna poesins signum, styckade hon upp dess långrader i korta rader med markanta versbindningar. Karaktären av "vers" förstärktes härigenom på bekostnad av närheten till tidens rytmiska prosa. I förordet hävdade hon sedan att detta hade varit diktens ursprungliga form, varför hon kunde lansera sig själv som den fria versens innovatör i Frankrike.¹⁴¹

Den plötsliga framgången för fri vers avspeglar den ambivalens som tidens poeter fortsatte att känna för prosadikten. I modernitetens namn förfäktade man en essentiell syn på poesi som något som i grunden var oberoende av formspråkliga konventioner, vare sig man entydigt identifierade poesi med det lyriska eller inte. Men i praktiken förblev man beroende av versens effekter. Även om det nya, friare rytmisk-musikaliska språket främst utvecklas inom prosadikten, så kom den fria versen att framstå som en lämplig kompromissform. Den typografiska versraden kunde där fortsätta att fungera som poetisk markör, men utan att påtvinga texten någon schematiserad rytm.

Denna officiella preferens för fri vers innebar dock inte att prosadiktens betydelse upphörde. Inte minst förblev den viktig för symbolisternas strävan efter olika former av formspråkliga synteser. En essä som Mallarmés "Versens kris" har t.ex. nästan uteslutande lästs som en essä om relationen mellan fri och bunden vers. Mallarmés identifikation av vers (takt, meter) och rytm innebär dock att hans användande av begreppet "fri vers" blir mycket vitt, och inkluderar i grunden all någorlunda rytmisk eller stilerad prosa. Då han talar om den estetiska funktionen hos boksidans vita utrymmen avser han därför inte bara versdikter, utan även de vita tomrummen mellan "stroferna" i en prosadikt.¹⁴² Om gränsen mellan prosa och vers tenderade att upphävas hos Mallarmé så gällde det således i än högre grad distinktionen mellan prosadikt och fri vers.

Termen "dekadent" har ofta använts om en strömning inom eller aspekt av sekelskiftets symbolism, ofta med en pejorativ innebörd. I anslutning till gruppen kring tidskriften *La Vogue* blir termen användbar som motpol till en mer romantisk aspekt av symbolismen. Men jag applicerar då termen (med dess etymologiska innebörd av *de-cadere*, att "falla ifrån"¹⁴³), primärt på en *estetisk* nivå. Arthur Symons använde 1898 termen i denna innebörd då han talade om den tidiga modernistiska poesins "sinnrika deformationer av språket", även om han påpekade att språkliga deformationer ofta åtföljdes av någon innehållsmässig motsvarighet: "perversitet i form och innehåll går ofta hand i hand".¹⁴⁴ Denna dubbla innebörd av termen har senare försvunnit och den har främst kommit att användas i den senare (a)moraliska betydelsen. (Det är enligt samma logik man ofta undgått att se, att den "satanism" som finns hos Bertrand, Baudelaire, Rimbaud och Lautréamont primärt fungerar som symbolisering av en *estetisk* princip.)

Symbolismens uppsplittring på två motsatta tendenser av dekadens och romanticism, vilket ofta manifesterar sig som en ambivalens hos enskilda författare, avspeglar sig tydligt inom tidens prosadikter. Majoriteten av de prosadikter som publicerades under 1880- och 90-talen uppvisar en stark romantisk lyricism. Det handlar bl.a. om estetiserande impressionistiska dikter, vilka gärna användes i exklusiva konstalbum som ett slags "dubletter" till bilder.¹⁴⁵ Dessutom finner man en lång rad hymniskt expressiva dikter med exotiska, bibliska eller antikiserande drag, där prosan tenderar att bli direkt versimiterande. Remy de Gourmont *Le Pèlerin du silence* 1896 är, med sina starkt bibliska och liturgiska drag, ett av de mer kända uttrycken för denna nyromantiska aspekt av symbolismen.¹⁴⁶ Det var en romanticism som ofta kombinerades med ett från parnasskolan och Mallarmé övertaget esoteriskt drag, präglad av en strävan till (klassicistisk) formstränghet. Banville hade redan 1872, i direkt opposition till tidens för honom alltför formlösa prosadikter, propagerat för en formmässigt hermetisk dikt, "så absolut, så perfekt och så definitiv att man inte kan förändra någonting i den".¹⁴⁷

En del av Joris-Karl Huysmans prosadikter i *Le Drageoir aux épices* 1874 och *Croquis parisiens* 1880 tenderar i denna riktning. Ett flertal är imitationer av versformer som balladen och madrigalen.¹⁴⁸ För den livsfrån-

vände greven des Esseintes i Huysmans roman *A rebours*, som kom att bli något av den estetiserade livsledans profet, blir den mallarméska prosadikten litteraturens mest högstående uttryck.

Men inflytandet från Baudelaire fungerade som en motkraft mot denna esoteriska tendens, bl.a. just hos Huysman, som också skrev en rad prosadikter av Baudelaires typ: anekdotiska, paradiskursiva, reflekterande, lekfulla, fyllda av kollisioner mellan högt och lågt vilka resulterar i ett tvetydigt, gåtfullt och ofta ironiskt språkspel. Dikten *L'Obsession* inleds och avslutas t.ex. med kaotiska kollage av annons-texter, lästa från en tidning på marken.¹⁴⁹

Jules Laforgues prosadikter under 1880-talet tillhör denna dekadenta, baudelaïrska tradition, där en diskursiv heterogenitet används för att spegla det moderna samhällets och stadens kaotiska livssammanhang. Symons beskriver Laforgues prosadikt som "ett slags travesti som på ett subtielt sätt använder sig av vardagsspråk, slang, neologismer och tekniska termer för deras anspelande, konstlade och överförda betydelser med vilka man på ett allvarligt sätt kan leka".¹⁵⁰ Ett exempel är denna korta dikt:

DE BORDEAU A PARIS — 10 heures du soir (octobre 1885). Après le diner. Coupé — Sept messieurs en noir plongés dans sept journaux blancs arrivés de Paris tout à l'heure et les y rapportant à tout vapeur.¹⁵¹

[FRÅN BORDEAU TILL PARIS — Klockan tio på kvällen (oktober 1885). Efter middagen. Kupé — Sju svartklädda herrar, försjunkna i sju vita tidningar, nyss anlända från Paris, dit de återförs i högsta fart.]

Dikten är en lekfull bild av hur sju dagstidningar färdas fram och tillbaka mellan Paris och Bordeaux och byter läsare. Den märkbara frånvaron av verb förstärker karaktären av en "bild" tänkt att fungera som ett utsnitt ur den moderna världens anonyma livssammanhang. Det upprepade sjutalet, vilket får extra tyngd genom de kontrasterande bestämningarna "svarta" och "vita", framhäver textens frånvarande subjekt — den åttonde i kupén, reducerad till endast en registrerande blick. Dikten är enkel och alltigenom begriplig men vad, frågar man sig, är *meningen* med den? Man kan knappast ungå "misstanken" att dess enda motivering ligger i den lekfulla fonetiska parallellismen mellan "tout à l'heure" och "à tout vapeur". Som hos Rimbaud, om än på ett betydligt enklare sätt,

framstår det som en dikt som snarare är än betyder.

Under 1890-talet skrev Marcel Schwob (*Mimes* -93, *Le livre de Montelle* -94) och Pierre Louÿs (*Les Chansons de Bilitis* -95) prosadikter präglade av denna romanmässiga princip. Och Alfred Jarry (*Les Minutes de sable mémorial* -94) använde prosadikten som en kaotisk form av fri association, gycklande och absurt komisk. Sekelskiftets estetiska "eklekticism"¹⁵² kommer också till uttryck i det slags "prosadiktsroman" som skrivs av bl.a. Jarry och André Gide.¹⁵³

I en mindre humoristisk form användes denna fritt associerande typ av prosadikt, tydligt inspirerad av Rimbaud, av Édouard Dujardin i *Les Lauriers sont coupés* 1887. Samlingen kom senare att inspirera Joyce till sin stream of consciousness-teknik, vilken han också först utvecklade inom prosadiktens form. (Mer härom i kap 11.) Slutligen bör nämnas Saint-Pol-Roix och Max Jacob, vars prosadikter efter sekelskiftet kom att utgöra ett direkt mellanled mellan Rimbaud, Lautréamont och 1920-talets surrealism.¹⁵⁴

Som denna uppräknings antyder utgjorde prosadikten den tidiga modernistiska poesins viktigaste form inom fransk litteratur, en betydelse den erövrade redan under 1860-talet. Före 1880-talet kan man knappast tala om någon parallell utveckling av prosadikten inom andra kulturområden. Först under 1880- och framför allt 1890-talet kom den, via direktopåverkan från i första hand Baudelaire, att få en likartad, om än mindre accentuerad betydelse också i Tyskland och Skandinavien. Även om det i dessa länder är den fria versen som blir den modernistiska poesins viktigaste form, så kan vi också här se hur den modernistiska poesin växer fram genom ett nära samspel mellan prosadikter och fria versformer.

Poesins andra reformation

Vi har i de föregående kapitlen kunnat följa hur prosan från 1600-talet och framåt, i de europeiska skriftkulturernas framväxt, uppnådde diskursiv hegemoni och kom att identifieras med språket som sådant. Poesins formbundna princip fick härigenom en renodlat estetisk karaktär, utan kunskapsteoretisk status, vilket skapade en legitimitetskris för poesin som diskursiv praktik.

I vad som primärt framstår som en strategi att höja poesin ur dess underordnade bestämning av "versifierad prosa" renodlades poesin under 1700-talet mot en *lyrisk* princip av expressiv och/eller impressionistisk art. Denna lyriska essens avgränsade poesin såväl mot den icke-estetiska prosans diskursiva, argumentativa och grammatiskt lagbundna praktik, som mot den episka skönlitteraturens temporala och narrativa strukturering. Det spekulativa, estetiska tänkande som växte fram kring det lyriska kom sedan att stadfästas inom romantisk filosofi, vilken skapade en tredelning av det estetiska fältet, eller den estetiska funktionen, i tre "naturformer": det lyriska, det episka och det dramatiska.

I denna utveckling från klassicismens normativa genrepoetik till romantikens spekulativa estetik intog prosadikten en central men ofta starkt tvetydig roll. 1700-talets prosadikt motiverades främst av en strävan att upphäva den formbundna principens betydelse för poesin, att visa att det poetiska var en essens som lika väl kunde förmedlas på prosa. Men stundtals tenderar den kritiska diskursen kring prosadikten att anta en motsatt, närmast anti-poetisk karaktär. Denna tvetydighet återgår på den dubbla innebörden av "prosa", dels som en avgränsad diskursiv praktik, dels som språkets egentliga natur. Prosaiseringen av språket hade, i samverkan med den starka form/innehåll dikotymin, skapat föreställningen att en texts "innehåll" alltid med nödvändighet var av "prosaiskt" art. Också det "poetiska" innehållet tänktes då bli tydligare framhävt om en versdikt parafraserades på prosa. Att diktens "form" inte gick att parafrasera syntes mindre problematiskt, då den uppfattades som något i förhållande till innehållet externt och sekundärt, ett *supplement* i Derridas mening. Mot bakgrund av detta framstår tanken, att poesin endast kan "bevisa" sin essentiella egenart genom att förbli poesi också då den skrivs på prosa, på en och samma gång som ett sätt att förstärka prosans diskursiva dominans, och som den kanske enda möjliga strategin att underminera denna hierarki.

Då poesins legitimitetskris åter aktualiserades kring mitten av 1800-talet, efter romantikens historiskt tillfälliga uppvärdering av poesin och det lyriska, uppstod, i samverkan med tidens accentuerade modernitetstänkande, den modernistiska obegriplighetsetetiken. Denna utvecklades som vi sett främst inom den "dekadenta" prosadikten som ett sätt att använda prosa för att skapa något som så klart avgränsade sig från en kommunikativ och mimetisk prosa, att texten inte längre var möjlig att

”översättas” till diskursiv prosa.

Denna modernistiska prosadikt bröt m.a.o. inte endast mot den äldre definitionen av poesi som vers(ifierad prosa), utan också mot den från romantikens etablerade bestämningen av poesi som lyrik. Den var en anti-lyrisk tendens som fortsatt att utgöra en stötesten också för 1900-talets estetiska tänkande. Poesins strävan efter diskursiv egenart i en alltmer prosaiserad värld, dess strävan att, som Paul Valéry skrivit om symbolismen, ”slutgiltigt avgränsa poesin från varje annan essens än sig själv”¹⁵⁵, har främst uppfattats som en strävan att renodla en lyrisk princip. Den obegriplighetsestetik som utgör poesins mest radikala strategi att undergräva prosans diskursiva överhöghet har man således försökt förstå som en ny form av lyricism.

Detta gäller även forskare som specialstuderat prosadikten. John Simon frågar sig retoriskt: ”hur skall något som redan har prosans form kunna bli en dikt utan närvaro av lyricism”.¹⁵⁶ Sådana formuleringar visar tydligt hur poesi-som-lyrik med romantiken etablerats som skönlitteraturens egentliga ”kärna”, det som gör lyrisk poesi till ”mer” poetisk eller mer estetisk än t.ex. narrativ prosa. För Simon blir den yttersta distinktionen mellan prosadikt och övrig prosa, litterär eller inte, en ren skönhetsfråga: ”Det som i sista hand gör en *prosadikt* till en *prosadikt* är att den är vackrare än prosa”.¹⁵⁷ Ulrich Fülleborn talar på liknande sätt om avgränsningen mellan prosadikt och annan kortprosa: ”En dålig prosadikt är inte mer än en prosaskiss, och en estetiskt högvärdig prosaskiss är genast en prosadikt”.¹⁵⁸

Men som vi sett är det precis denna förutsatta identitet mellan *lyrik*, *poesi* och *dikt* som en stor del av 1800-talets prosadikter kom att utmana genom att vid sidan av lyriska element också använda sig av dramatiska, episka, analytiska, ironiska och andra icke-lyriska element. Resultatet blev en semantisk fri och romanmässig snarare än lyrisk prosadikt, en poesi där den kommunikativa aspekten övergått i ett *estetiskt sublimt*: ett öppet, dynamisk spel av betydelseförskjutningar, utan referentiell förankring i någon mimetisk närvaro, och utan att stödja sig på något entydigt lyriskt subjekt. Denna sublima eller ”dekadenta” prosadikt, som snarare än lyrisk måste betecknas som *approximativt lyrisk*, kom som vi skall se att få stor betydelse för den framväxande modernismen.¹⁵⁹

Andra boken.

Prosadikt och det moderna
genombrottet i skandina-
visk litteratur 1880-1910.

6. Det moderna genombrottets prosadikt

Impressionism och modernitet

Det moderna genombrottets radikala individualism, dess betoning av särintressen och den enskilde individens erfarenhet och sanning, fick sin estetiska tillämpning i den impressionistiska prosans neutrala, individualiserade subjektsposition. Under 1870-talet börjar denna moderna impressionism utvecklas i skissens form, tidigast av J. P. Jacobsen och senare av Strindberg i samlingen *Från Fjärdingen till Svartbäcken* 1877. Skissens karaktär av stämnings- och situationsbild börjar här användas för att gestalta den isolerade individens upplevelse av en värld utan inre sammanhang. Det är en skiss som närmar sig det estetiska fragmentets sublima estetik.

Vi har tidigare talat om den impressionism som under 1600- och 1700-talet utvecklades parallellt i anslutning till prosans diskursiva neutralitet och, inom bildkonsten, centralperspektivets geometriska neutralitet. Dessa representationsprinciper, till synes helt frigjorda från traditionella, genremässiga och diskursiva konventioner, möjliggjorde en ny form av objektivism inom konst och litteratur, samtidigt som de skapade utrymme för nya typer av individualiserade gestaltningar. Den moderna konsten kan generellt sägas ha vuxit fram genom ett ständigt samspel mellan de objektivistiska och subjektivistiska tekniker som möjliggjordes av de nya, neutrala representationsprinciperna.

Inom den moderna impressionism som utvecklas i slutet av 1800-talet, radikaliseras det individuella perspektivet på ett sätt som gradvis bryter upp representationsformernas grundläggande neutralitet. Inom bildkonsten ser man tydligt hur impressionismen medför en uppbrytning av centralperspektivets figurativa mimesis. Samma utveckling kan skönjas inom litteraturen. Dess *point of view*-teknik förstärks på ett sätt som tenderar att bryta upp och fragmentarisera etablerade narrativa

strukturer. Den traditionella epikens handlande subjekt ersätts av ett mer passivt, registrerande och reflekterande subjekt, och texternas helhetskomposition förskjuts bort från fasta, slutna enheter.¹ Den impressionistiska principen implicerar en *ovilja* till kompositionell slutenhet.² Ola Hansson talar i en av sina essäer om att livet inte är någon "absolut enhet". Den konst som vill vara realistisk måste följaktligen undvika sådan artificiell enhetlighet. "Realism" kräver "en samling bilder, lösräckta blad ur människosjälens stora bok". Det är en formulering som, i likhet med hans mer kända tal om en "subjektiv naturalism", visar att den verklighet Hansson åsyftar är kunskapsteoretiskt förankrad i det *enskilda* subjektets fenomenologiska horisont.³ Skissen blir en bland flera uttryck för den episka upplösningstendens som präglar det moderna genombrottets period.

Forskare har ofta haft svårt att hantera impressionismen inom den gängse polariteten mellan ett objektivistiskt, realistiskt eller naturalistiskt åttital och ett subjektivistiskt, symbolistiskt nittital. Sven Møller Kristensen skriver i *Impressionismen i dansk prosa 1870 -1900*:

Vi står her overfor et af paradokserne i periodens stil: detta at vi på den ene side tydeligt føler og konstaterer bestræbelsen for en objektiv fremstillingsform (dvs. som modsætning til den ældre romans suveræne forteller-jeg), og at vi på den anden side næppe før eller siden har kendt en prosakunst, som er så subjektivt tonet, så bevæget af følelse of stemninger [. . .] Det er en paradoks, men ikke løseligt. I virkeligheden dækker det over den konsekvens, som hedder opløsning af den episke form, en reaktion imod selve det episke.⁴

För Kristensen förenas tidens objektiva och subjektiva framställningsformer av en gemensam reaktion mot "det episka", en "flugt fra den auktoritative fremstillingsmåde".⁵

I liknande ordalag beskriver Staffan Björck den moderna romanens framväxt i *Romanens formvärld*. Han visar där hur romanens utveckling från slutet av 1800-talet fortgått via en ständig "strid om berättarens självständiga roll", vilken resulterar i att "de diktade figurerna gör sig fria från den auktoritära berättarens hegemoni".⁶ Likt Kristensen obser-

* Karakteristiskt för 80-talets impressionistiska bildkonst är dess förtjusning i "branta" och skarpt avskurna kompositioner, vilka framhäver karaktären av ett individuellt, ögonblickligt uppfattat synintryck.

verar han, att samtidigt som denna nya estetik ofta motiverats med "den artistiska objektiviteten", har den varit nära förbunden med en kuns-kapsteoretisk utveckling åt "det subjektiva hållet".⁷

Björcks framställning kretsar genomgående kring motsättningen mellan en muntlig epik och romanens skriftmässiga tekniker. Björck menar att det motstånd jagromanen länge mötte (och som han till viss del själv tycks dela), utgick från att (skrivna) berättelser förväntades vara konstruerade som muntliga: läsaren måste t.ex. kunna besvara frågan "för vem är det som detta 'jag' berättar". Han fortsätter: "i brevet, dag-boken eller memoaren är saken klar. Men det var den länge också i de fall, där författaren sköt framför sig en sekundär berättare". Den moderna jagromanen kan aldrig ha berättats muntligt: "Det är en diktares verk".⁸ Att romanen som sådan uppstått i anslutning till en skriftmässig och paradiskursiv princip, och därför måste definieras utifrån denna, faller honom inte in. "Den 'rena' romanen finns lika litet som någon annan 'ren' konstform eller ännu mindre", skriver han inledningsvis, men utan att dra några slutsatser av denna antydning om att romanen skulle vara *mer oren* än andra konstformer.⁹ Och trots att han betonar att den muntliga epikens berättarsituation är "alldeles satt ur spel genom boktryckarkonsten", håller han fast vid romanens oralt episka ursprung, t.ex. då han skriver att "den elementära epiken kan åberopas till förmån för den hårt beträngde berättaren."¹⁰ Även om han undviker direkta värdeomdömen framgår det att han betraktar romanens skriftmässiga karaktär som ett degenerationssymptom. Romanen är till sin grund *episk* i den mening att den är (eller bör fås att framstå som) "nedskrivet tal", en skriftmässig representation av den muntliga epikens tekniker och berättarsituationer.

Men den stora förändring som romanen genomgår under det moderna genombrottets era är just att den, i högre grad än tidigare, anpassas till det skriftmedium som alltid utgjort dess hemort. Som vi sett hade man länge menat att *konstnärlig* litteratur förutsatte en mer fram-hävd förankring i det talade ordets fenomenologi än i icke-konstnärlig litteratur. Själva den "estetiska" funktionen hade ju också uppstått i anslutning till skriftens bruk av retoriska element, vilka förlorat sin ursprungliga mnemotekniska funktion. Det gällde naturligtvis i första hand verstekniker, men också den berättande prosan hade fortsatt att imitera muntliga berättarkonventioner.

Under det moderna genombrottets epok börjar emellertid romanen — och som vi skall se även poesen — att alltmer utnyttja och utveckla skriftmediets specifika möjligheter. En av de tydligaste effekterna av detta är att distinktionen mellan berättande och upplevande subjekt börjar lösas upp. Istället präglas en stor del av genombrottets moderna litteratur av en dramatisk princip, där upplevelser och händelser relateras i nära anslutning till textens (skrivandets/läsandets) här-och-nu. Man börjar med andra ord bryta upp den logocentriska klyvningen mellan återberättad eller nedskriven representation och upplevelse eller händelse som *närvaro*.^{*} Resultatet blir ett berättande av starkt självreflekterande art, i en text som ständigt sätter sina egna tekniker och konventioner ifråga.

Också då denna självreflektion inte utförs i texten tenderar den att uppstå hos läsaren. Den moderna, skriftmässiga romanen erbjuder inte läsaren någon tydlig distinktion mellan berättarjagets tolkning av omvärlden och denna värld "i sig". Texten måste i sin helhet läsas som ett gestaltat medvetandes "intryck" av en värld som läsaren inte har tillgång till på annat sätt. Detta tvingar fram en kritisk, eller om man så vill dialogisk, relation mellan läsare och text, där läsaren måste ta ställning till berättarens status. Texten måste stundtals avläsas symptomalt istället för empatiskt eller sympatiskt. De problem detta leder till har vi redan sett exempel på i receptionen av Baudelaire (ovan kap 3 och 4).

Den impressionistiska prosans individualiserade utsägelse och perspektiv hämtar till en början sin motivering ur tidens allmänna vetenskapliga tänkande och strävan att *perspektivera* beskrivningen av världen. Man vill ge en sann skildring av den *faktiska* världen istället för den litterära traditionens typiserade, Sköna värld. Men i och med att strävan mot objektivitet kom att gå via en trohet mot det enskilda subjektets erfarenhet och perspektiv, kom denna kunskapsteoretiska bas av medvetandefilosofisk art oundvikligen att föra litteraturen mot alltmer subjektivistiska gestaltningar.¹²

* Då Goethes dagboksroman *Die Leiden des jungen Werthers* utmynnar i Werthers självmord, måste detta relateras av en "utgivare", som samtidigt "förklarar" hur dagboken kommit i hans (och läsarens) händer. Den moderna romanen kan dock tillåta sig att skildra jagets död utan sådana fiktiva täckmantlar; jaget dör i textens "verklighet", utan att denna med nödvändighet behöver förankras i en verklig "verklighet" före och utanför den själv.

Parallellt med den impressionistiska prosan dyker åter prosadikter och fri vers upp i Skandinavien efter att helt ha försvunnit med högromantikens nedgång. Efter Almqvists "Skaldens natt" är det enda kända exemplet på senromantisk prosadikt H. C. Andersens *Billedbok uden billeder* från 1839.¹³

Den moderna formen av fri vers introduceras av J. P. Jacobsen med hans två "arabesker", av vilka "Arabesk til en haandtegning af Michel Angelo" publicerades 1874.¹⁴ I Sverige introduceras såväl fri vers som prosadikt av Strindberg; fri vers med dikten "Solnedgång på Hafvet" 1874/1883, och prosadikt med "Solrök" i *Dikter på vers och prosa* 1883. Båda dessa präglas av samma impressionistiska estetik som Strindbergs skisser.

De först uppmärksammade prosadikterna i Skandinavien var emellertid inte av någon inhemsk författare utan av Ivan Turgenjev. Det gällde de översättningar av *Senilia* som utkom i Danmark och Sverige 1883. Även om Turgenjeps prosadikter inte är särskilt representativa för den prosadikt som kom att prägla genombrottets epok, kom hans samling ändå att fungera som en form av förbindelselänk mellan Frankrike och Skandinavien.

Turgenjeps Senilia

Turgenjeps samling *Senilia*, skriven 1877-82, publicerades först i en rysk tidskrift i december 1882. Samma månad dök de första översättningarna upp i den danska tidskriften *Ude og hjemme*. 1883 utkom samlingen både på ryska, svenska och danska.¹⁵ På ryska ändrade utgivaren titeln till *Stichotvorenija v prose*, "prosapoem". Reidar Ekner har menat, att den episk-anekdotiska karaktär dessa har, gör att man inte borde klassificera dem som prosadikter.¹⁶ Men som vi tidigare varit inne på bör vi akta oss för att alltför hårt knyta termen prosadikt till lyriska texter. Utöver den korta, väl sammanhållna och självständiga karaktär som Turgenjeps kortprosa har, vilket gör termen dikt befogad, talar det sätt på vilket de mottogs för att de bör räknas in i propsadiktens kategori. Beteckningen "prosapoem" användes som undertitel för både den danska och svenska

utgåvan, och det faktum att boken rönt stor uppmärksamhet och uppskattning innebar att beteckningen prosadikt härigenom fick sitt egentliga genombrott i den offentliga debatten.

Turgenjev hade alltsedan 1871 varit bosatt i Paris. Han bör rimligtvis ha varit väl bevandrad i och influerad av tidens franska prosadikter. (Att utgåvan ursprungligen omfattade exakt femtio prosadikter är t.ex. helt i överensstämmelse med Baudelaires *Les Spleen de Paris*.) Men Turgenjev förhöll sig starkt kritisk till den franska symbolismen. Hans prosadikter har en karaktär som närmare ansluter sig till romantikens episka prosaidyll och den ryska kortprosan hos Gogol och Tolstoj.

Redan Turgenjevs romaner uppvisar en tendens till impressionistisk situationdramatik som relativt enkelt kunde överföras till prosadiktens korta format. På följande sätt karakteriserar t.ex. Fjord Jensen Turgenjevs prosa i allmänhet:

Centret i [Turgenjevs] episk-dramatiske kunst er *situationen*, hvis væsentligste bestanddel er *dialogerne*. Gennem disse, gennem den lille gestus, den ufrivillige replik og den pludselige tavshed, lader Turgenjev sine personer afsløre sig, thi som situationskunstner er han impressionist [. . . Handlingen] er fattig paa ydre dramatik, tilsyneladende blot en tilfældig følge af hverdagshændelser, i virkeligheden en udsøgt komposition.¹⁷

I sina prosadikter renodlar Turgenjev denna tendens till situationsdramatiska och anekdotiska scener. Han använder sig ofta av dialoger och en enkel, impressionistisk prosa med regelbunden syntax och korta meningar utan framträdande rytmisk-musikaliska effekter. Dikterna har också klara, kompositionella inramningar. De är ofta i preterium och deras vemodigt tillbakablickande stämning antyds av samlingens titel. Att Turgenjev dog strax innan de skandinaviska översättningarna utkom torde ha förstärkt läsarnas upplevelse av tillbakablickar över ett förgånget liv.

Dikterna inleds ofta med sagans, "Det var en gång . . .", "Jag såg en gång . . .", "Vi var en gång . . ." etc¹⁸, och avslutas gärna med en moralisk eller allegorisk slutsats. I motsats till Baudelaire är dessa sällan av ironisk eller tvetydig art, och de är aldrig moraliskt dubiösa. Turgenjev var och förblev en idémässigt rättfram moralist med intresset vänt mot sociala sammanhang och orättvisor, även om många dikter utspelar sig i naturen.

En i många avseenden representativ dikt är "Sparven". Den börjar sedvanligt med "En gång när jag [. . .]", och berättar därefter om hur jagets jakthund Trésor vid ett tillfälle stötte på en sparvunge. Fågelmannen hoppade då ned mellan sin unge och hunden:

Den störtade fram för att rädda sin unge, kastade sig framför den, men hela den lilla kroppen skälvde av ångest och fågelstämman blev vild och hes. Stel av skräck offrade den sitt liv!

Vilket fruktansvärt vidunder måste inte hunden ha varit för den! Och ändå kunde den inte sitta kvar på sin höga trygga gren. En kraft som var starkare än dess vilja slungade ned den.

Min Trésor stannade och ryggade tillbaka. Det var tydligt att också han anade denna kraft.

Jag skyndade mig att kalla på den förvirrade hunden och avlägsnade mig andaktsfullt.

Ja, skratta inte. Jag kände verkligen andakt inför den lilla hjältemodiga fågeln och detta besinningslösa prov på dess kärlek.

Kärleken, tänkte jag, är starkare än döden och skräcken för döden. Endast genom den, genom kärleken, bevaras och fullkomnas livet.¹⁹

Texten uppvisar inga försök till lyricism. Koncentrationen är helt lagd på den dramatiska effekten av sparvmammans på en gång ömkliga, ångestfyllda och hjältemodiga uppträdande. Denna moderskärlek generaliseras avslutningsvis till en bild av "kärleken" som en allmänmänsklig instinkt, starkare än individens självbevarelseinstinkt.

Relationen mellan vad som gestaltas och de abstrakta värden det avser att illustrera är ofta av denna entydiga art, även om Turgenjev ibland kan bli lekfull och ironisk. I "En belåten man" beskrivs först en mans belåtna utseende, varpå texten frågar efter orsaken till hans tillstånd. I tredje stycket får vi svaret:

Han har baktalat en av sina bekanta och sorgfälligt spritt detta förtal, och nu har han just fått höra det av en annan bekant *och själv trott på det*.

Hur belåten, rentav god han känner sig i detta ögonblick, denne högst lovande unge man!²⁰

Den ironi Turgenjev här och vid andra tillfällen använder sig av är som synes av "retorisk" snarare än genuin typ, dvs. en ironi som inte resulterar i någon tvetydighet utan ger ett entydigt omdöme om denne man och hans belåtenhet.²¹

De enda prosadikter som bryter sig ur denna anekdotisk-moraliska ram är Turgenjevs drömdikter, i några fall rubricerade som "visioner". Men endast i ett fall tenderar deras brott mot episka och realistiska konventioner att upphäva gränsen mellan verklighet och dröm. Det är dikten "Döds skallarna", vars demoniska prägel starkt påminner om Bertrand. Inledningsvis beskriver den realistiskt en salong där den högljudda konversationen kretsar kring en nyss bortgången sångerska. "Plötsligt föll, som på en vink av ett trollspö, den tunna hinnan av hud från alla huvuden och alla ansikten, och med ens trädde de vita skallarna fram". Döds skallarna fortsätter dock konversationen och deras utseende beskrivs med en rad groteska detaljer. "[Jag] vågade inte känna på mitt eget ansikte, vågade inte se mig i spegeln", heter det avslutningsvis.²² Diktens absurdistiska, demoniska drag tenderar att osynliggöra den moraliska kritik av den borgerliga salongskulturens umgängesformer som Turgenjev vill formulera. Den förskjuts därför från moralitetens till symbolismens expressiva estetik.

Mer representativ för *Senilia* är "Arbetaren och den fine herren". Den kretsar kring motivet den hängdes rep, vilket också förekommer i Baudelaires prosadikt "La Corde" [Repet]. Det är visserligen osäkert i vilken utsträckning Turgenjev hade läst Baudelaires prosadikter, men jag tror ändå att en jämförelse kan vara belysande.

Baudelaire berättar i sin dikt om hur modern till en ung pojke, som nyss hängt sig, kommer och ber om att få det rep sonen använt. "Som en hemsk men kär relik", förmodar diktens jag, och ger kvinnan det. Efteråt förstår han dock "med vilka affärer hon tänkte trösta sig", dvs. att hon tänkt sälja det som en magisk klenod. Anekdoten fungerar som en dekonstruktion av moderskärleken som något biologiskt givet. Men istället för att utmyнна i något explicit fördömande antyder formuleringen om "tröst" en strävan att *förstå* snarare än att fördöma kvinnans beteende. Dikten är ett tydligt exempel på Baudelaires sätt att använda sig av en moralisk diskurs på ett icke-moraliserande sätt. Den inleds också med en formulering av den analytiska inställning till tillvaron som berättelsen vill inympa i oss:

när illusionen brister, det vill säga då vi betraktar tillvaron eller gärningen så som de är utanför oss själva, då erfar vi en besynnerlig känsla, till hälften sammansatt av saknad efter det försvunna spöket, till hälften av glad förvåning inför det nya, det verkliga faktum.²³

Som "Sparven" antyder, kan en sådan dekonstruktion av moraliska värden, i synnerhet moderskärleken, knappast ha tilltalat Turgenjev. I "Arbetaren och den fine herren" använder han istället repets symboliska innebörd av magiskt objekt till att kritisera vidskepelse i allmänhet. Dikten är i dialogform och dess utpräglade talspråk och sociala tematik placerar den i traditionen av Maler Müllers och J.H. Voss' prosaidyller, mest påtagligt Voss' dialogidyll "Die Pferdsknechte" (se kap 2).²⁴ I det första partiet samtalar en just frigiven revolutionär ur överklassen med två arbetare. De hånar hans ideologi och tycker han får skylla sig själv att han hamnade i fängelse. Det andra partiet är en ny dialog två år senare:

Samme arbetare (till en annan): Du, Peter, minns du den där fine herrn som pratade med dig för ett par år sedan?

Den andre arbetaren: Ja, det gör jag. Än sen då?

Förste arbetaren: Jo, han skall hängas idag. Det är bestämt.

Andre arbetaren: Jaså, har han fortsatt med sitt upprorsmakeri?

Förste arbetare: Ja, det har han.

Andre arbetaren: Jaså, du, Hörru, kompis, tror du inte att man skulle kunna få tag i en bit av repet som han ska hängas i? De påstår att det ska ha en väldig tur med sig!

Förste arbetaren: Ja, det har du rätt i. Vi måste försöka, gosse.²⁵

"Herrns" idealitet och sociala engagemang kontrasteras här mot arbetarnas vidskepelse, liknöjdhet och brist på empati. De blir exempel på det okunnighetens mörker som verkar som en lika konserverande kraft i samhället som den lag som dömer revolutionären till hängning.

Som vi ser knyter inte Turgenjevs prosadikter primärt an till det lyriska. Istället för approximativt lyriska bör de kategoriseras som *approximativt episka*. Det handlar då om ett approximativt som inte likt skissen eller novellen implicerar någon narrativ helhetsstruktur. Snarare använder sig Turgenjev av anekdoten och den dramatiska situationen och ansluter sig därmed närmast till kortgenrer som idyllen, sagan och moraliteten. Den kompositionella koncentrationen gör att texterna tydligt fungerar som avslutade dikter. I detta avseende tycks de ha inspirerat skandinaviska författare till egna former av poetisk kortprosa. Den moralisk-anekdotiska karaktär som Turgenjevs prosadikter har tycks dock mindre ha tilltalat de författare, som i prosadikten såg en modern, icke kanoniserad form för estetisk nydaning och originalitet.

Då fri vers, ett åttital år efter det att Thorild introducerat denna form, åter dök upp i svensk litteratur på Strindbergs initiativ, skedde det på ett minst sagt försiktigt sätt. Den dikt som senare fick titeln "Solnedgång på hafvet" ingick, utan titel, i berättelsen "Huruledes jag fann Sehlstedt" som publicerades i *Dagens Nyheter* 1874. Till att börja med publicerades berättelsen anonymt. Därutöver presenterades dikten i citerad form, som skriven av "en ung, nervo-biliös person, som läst för mycket estetik och fått för litet stryk i sina dar". Och motivet för att vidareföra denna poetiska "dårskap" till läsarna sägs vara att den skall tjäna "till varning för dem, som förläst sig på en känd havsförfattare".²⁶ Att det är Heines *Die Nordsee* som avses framgår av att det är samma typ av knittelnära fri vers som där används.²⁷

Berättelsen trycktes om i *I vårbrytningen* 1881. Först i *Dikter på vers och prosa* 1883 presenterades dikten som en självständig text, med egen titel och utan fiktiv författare.²⁸ I denna samling ingick även "Indian-sommar" och fem partier av sviten "Landsflykt" på fri vers. Strindberg införde här en del korttrader av den typ som skulle bli den fria versens signum kring sekelskiftet. Han undvek dock sådana markanta överklivningar som frigör den typografiska raden från språkets syntaktiska periodiseringar. Denna teknik, som kom att ge den fria versen en utpräglad *skriftmässig* karaktär, introducerades först av Ola Hansson (se nedan).²⁹ Strindbergs fria vers var dock 1883 det första, efterromantiska exemplet på fri vers att publiceras i Europa.

Minst lika viktig som dikternas form blev samlingens förord med sitt försvar för modernitetens rätt till konventionsbrott. "Versformen slå tanken i onödiga fjettrar, hvilka en nyare tid skall bortlägga", heter det. Och med formuleringen "min tanke betyda mer än en versfot eller ett rim", ser vi romantikens motsatsställande av autenticitet och (konventionell) poeticitet återuppstå i modernistisk tappning.³⁰

Samlingens titel "Dikter på vers och prosa" är — såvida man inte uppfattar termen "prosa" som beteckning för den fria versen — endast motiverad av en dikt, "Solrök". Det är en 13 sidor lång, starkt impressionistisk och symboliskt mättad naturdikt bestående av fem relativt självständiga, typografiskt avskilda partier. De tre längsta är på prosa, de två kortare på metrisk, rimmad vers. Strindberg introducerar således

både fri vers och prosadikt i längre texter som blandar prosa och vers. Sådana blandformer, där versdikter omges av prosapartier, skulle komma att bli en vanlig företeelse under de kommande decennierna.

De fem partierna i "Solrök" är temporalt och narrativt relativt fristående. De hålls samman rumsligt genom att samtliga utspelar sig i en skärgårdsmiljö, personellt genom den manliga huvudpersonens ständiga närvaro, och tematiskt genom att de gestaltar en genomgående konflikt inom mannen mellan hans kulturella, sociala identitet och hans begär efter ensamhet i naturen. I det första partiet, en sida långt, befinner sig mannen ombord på en ångbåt. Det är en försommardag och han tycks vara på väg ut till sin familjs sommarbostad i skärgården. På fördäck står familjens möbler och tillhörigheter lastade, bl.a. en blå barnvagn. Med orden: "Han sitter och känner sig skyldig till någon okänd förseelse", introducerar dikten en motsättning mellan begär och skuld som sedan fördjupas i följande partier. Avsnittet är i övrigt starkt deskriptivt med en impressionistisk förkärlek för deiktiska pronomen ("där", "den där"). En kortare passage är i jagform och skriven på så sätt att det är svårt att avgöra om den skall läsas som en inre dialog eller som mannens dialog med en medpassagerare.

Andra partiet, om två sidor, beskriver först en mardröm som utspelar sig i stadsmiljö. Mannen vaknar därefter i sin sommarbostad och beslutar sig för att ta en skogspromenad. Denna beskrivs med orden: "De vandra mellan ekar och hasselbuskar", men vem eller vilka mannens följeslagare är framgår inte. Texten går från han- till manform, varefter den utan något personligt subjekt beskriver intryck från den vandring som leder mot havet. Mannen tar därefter, uppenbarligen ensam, en simtur där hans begär till naturen får tydlig prägel av dödsdrift. Om vågorna heter det att de

kasta honom upp, som de ville vräka honom rätt in i himlen, och de draga honom ner i mörka dalgångar som om de ville taga honom ner i avgrunden; han upphör att vilja, han upphör att önska, han gör intet motstånd [. . .] han svävar mellan vatten och luft — det är den absoluta vilan utan förnimmelser.

Havet för honom sedan upp på stranden där han blir sittande.

Tredje och fjärde partiet är på rimmad, trefotad jambisk vers i strofer om fyra rader. Tredje partiet omfattar sju strofer och beskriver en segeltur i yttre skärgården. Liksom skogspromenaden är subjektet först plu-

ralt — ”De vände för sista skäret” — varefter endast mannen beskrivs. Den meditativa prosa som präglat de första partierna kontrasteras här av den jambiska rytmen som får funktionen att illustrera seglatsens häftiga rörelse:

Det stampar och dunkar i stäven
och vinden han skjuter på,
fram, ut över gröna vågen,
rätt in i en himmel blå.

Under ett kort ögonblick får mannen syn på en Apollofjäril som förrirrat sig alltför långt ut på havet: ”likt malen kring aftonlampan / den söker det ljus den flyr”. Den söker friheten, heter det, men finner ”en enslig grav”.

Det fjärde partiet omfattar endast två strofer och beskriver en sprängört på en strand, en ”äsping” som vilar i solen bredvid den, samt:

Men vildbit surrar i blommen
och suger ur knapp och stift;
åt ynglet det suger honung
åt gadden det samlar gift.

Vid en första läsning är det lätt att förbise detta parti, då det saknar tydlig förbindelse med dikten i övrigt. Vi skall därför återkomma till dess symboliska funktion.

I det avslutande partiet om två sidor återgår texten till prosa. Än en gång har inledningen ett pluralt subjekt — ”De ha suttit instängda i åtta dagar för regn” — vilket sedan försvinner. Mannen längtar ut till fjärdens yttersta holme och då regnet upphör beger han sig dit.

Han ser sin dröm förverkligad. Ensam bland träd och klippor med havet framför sig och en oändligt blånande himmel; icke ett ljud som förräder människans störande närvaro.

Han beskrivs nu som den som ”flydde människorna”. Men hans första intryck av ren natur visar sig vara en illusion; överallt möter han spår av människors framfart. Likt en Robinson stöter han på fotspår i sanden, skyggar, men inser i nästa ögonblick att det är hans egna: ”han trampade

igen sina spår, ty han kunde ju inte fly sig själv". Genom kikaren får han sedan tvärs över fjärden syn på "en vit klädning under ekarne" och barnvagnens blåa sufflett. Han beger sig så hemåt med ett molande samvete: "du som har fått allt vad du önskat, det bästa livet ger, vad bråkar du då för?".

Diktens grundläggande motsättning mellan kultur (familj, social gemenskap, identitet, men också viljeliv) och natur (ensamhet, frihet, ljuv nirvana) framträder inom mannen som en motsättning mellan skuld och begär. Begäret efter ensamhet dramatiseras som vi sett på diskursens nivå genom tekniken att stundtals använda ett pluralt subjekt, utan att det någonsin beskrivs vilka dessa följeslagare är. Effekten blir att han framstår som ensam också då han är i sällskap med andra. Dessa andra, vilka främst avser hans familj, omnämns endast via metonymiska objekt: möbler, kläder, barnvagnen. Det manliga jagets längtan till ensamheten i naturen framstår som en flykt från denna endast indirekt omtalade familj, och det är inför dess medlemmar han har skuldkänslor.

På en symbolisk nivå emotsägs emellertid detta konfliktmönster i diktens korta fjärde parti. I analogin mellan vildbiet och jaget antyds, att mannen inte alls befinner sig ute i naturen i syfte att fly sin familj, utan tvärtom skaffa förda till sitt "yngel". Han är där för att fylla sin "gadd" (penna) med "gift" (inspiration, aggressivitet) för att sedan genom sitt skrivande försörja sin familj. Flykten från och kampen mot kulturen blir i sista hand jagets sätt att uppfylla sin kulturella roll som familjeförsörjare. Det fjärde partiet problematiserar på detta sätt diktens i övrigt enkla struktur, och dikten bör i sin helhet avläsas som en symbolisk gestaltning av den unge Strindbergs farhågor om möjligheten att kombinera ett familjeliv med rollen som fri litteratör på en kommersiell bokmarknad.

Som genomgången bör ha gjort tydligt är "Solrök" en mer tematisk-symboliskt än narrativt strukturerad dikt, varför den svårligen kan klassificeras som novell. Även beteckningen "skiss" synes något tveksam. Diktens partier är var för sig alltför korta för att utgöra skisser, och deras relation till varandra är av paradigmatiske snarare än syntagmatiske art. De måste läsas som ett antal dikter som inte skildrar en utveckling så mycket som olika manifestationer av ett underliggande tema. Att dessutom två partier är på vers och att dikten införts i en samling, vars övriga dikter är

på vers, förstärker dess karaktär av approximativt lyrisk "dikt på prosa".

Medan prosapartierna har en impressionistisk, meditativ karaktär som ger dem en intim, autentisk prägel, får versrytmen i tredje partiet symbolisk betydelse som illustration av seglatsen. Det är svårare att finna någon särskild innebörd i det faktum att det fjärde partiet är skrivet på vers, om man inte vill se något samband mellan versformen och dess försök att symboliskt syntetisera diktens konfliktmönster. Allmänt sett är skillnaden mellan diktens vers och prosa inte så framhåvd att det uppstår något motsatsförhållande av det slag vi fann hos Novalis. Prosa och vers samverkar snarare som två olika, men poetiskt likvärdiga tekniker i syfte att skapa en varierad, poetisk helhet.

Ola Hansson vid prosadiktens fönster

I *Notturmo* 1885 förde Ola Hansson Strindbergs initiativ vidare på såväl den fria versens som på prosadiktens område. Fri vers förekommer dock endast i ett fall, i den tionde dikten av avdelningen "Notturmo". Men som bl.a. Gunnar Brandell påpekat är dess versform mer radikal än Strindbergs.³¹ Versradernas längd varierar starkt och Hansson använder sig av aldrig tidigare skådade överklivningar. Några exempel:

över stadens hus och villor, som stodo
lysande vita
inne i sluttningarnas
frodigt hängande grönska,
[- - -]

för att plötsligt
åter sjunka
ned i sommarnattens ljudlöst glidande dyningar,
ned i tystnadens
bottenlösa djup.³²

Efter *Notturmo* använde sig Hansson endast sporadiskt av fri vers. Betydligt mer intresserade han sig för den impressionistiska kortprosan. Strindberg, Turgenjev och möjligen även Almqvists "Skaldens natt" måste ha spelat viss roll för de prosadikter han skrev 1884/85 och som

publicerades i avdelningen "Senhöstblad" i *Notturmo*. Det finns dock inga uppgifter om att Hansson vid denna tid skulle ha känt till den franska symbolismens prosadikter. Enligt Christina Sjöblads undersökning om hur Baudelaire introducerades i Sverige, kom inte Hansson i kontakt med Baudelaire förrän 1886.³³ Däremot var Hansson en stor beundrare av fransk och dansk impressionism, inte minst i novellens och skissens form (fr.a. Jacobsen, Bourget, Bang, Topsøe och Ivar Iversen). Dessa författare tycks ha utgjort hans mest närliggande inspiration.³⁴ Skillnaderna är inte särskilt stora mellan dessa och de elva prosatexter som ingår i "Senhöstblad", av vilka också några publicerats tidigare.³⁶ Hansson tycks inte ha gjort någon väsentlig skillnad mellan prosaskiss och prosadikt. De senare är dock kortare och mer lyriskt än narrativt strukturerade. En inte oväsentlig aspekt av deras estetiska gränsposition är också det faktum att de, i likhet med Strindbergs "Solrök", ingick i en samling som i övrigt upptogs av versdikter.

Prosadikterna i "Senhöstblad" har inte förlänats många kommentarer av sentida forskning.³⁷ Anders Österling tycks vara den ende som hävdar att de "kan sägas utgöra en ny genre hos oss", en genre han främst förbinder med Turgenjev.³⁸ Hansson använde dock aldrig själv beteckningen "prosadikt". Däremot kan själva rubriken "Senhöstblad" sägas fungera som ett slags metaforisk genrebeteckning; de flesta dikterna är inte längre än ett "blad" och ingen längre än tre. De utgör meditativa betraktelser utan någon tendens till anekdotiska, situationsdramatiska gestaltningar, och stilistiskt präglas de av ett lyrisk-musikaliskt språk, ibland också en rytmisk regelbundenhet.

Sammantagna etablerar dikterna en antydd helhet. De har ofta en årstidsangivelse som inledningsvis följer en tydlig progression: "långt ut i september" (nr 1), "senhöst" (nr 2), "oktober" (nr 3), "vinter" (nr 4), "november" (nr 5 och 6) och "vinter" (nr 7). Nr 8 och 9 anger sommartid, 10 är utan årstidsbestämmelse och i den sista är vi tillbaka i vintertid. Mer väsentligt är kanske att de fyra dikter (1, 2, 3 och 11) som är skriva i presens, och som alltså inleder och avslutar sviten, uppvisar en tydligare progression: september, senhöst, oktober, vinter. Också tematiskt finns som vi skall se en rad sammanhållande element.

Nr 1³⁹ är en neutralt hållen beskrivning av ett agrart landskap. Jagets närvaro i detta antyds endast i diktens fjärde stycke av det deiktiska uttrycket "Trädgården där borta". I snabba "penseldrag", för att låna

samtidens metaforik, skildras naturen, djurlivet, arbetet på åkrarna och en raphönsjakt. Sedan faller skymningen och det blir "så underligt vemodstyst!". Vid sidan av detta expressiva modus skymtar också berättarjaget fram i ett par pronomen: "nu kan man ju se — det är en smula skumt där under träden —".

Vad "man" ser är en flicka, "rank och smärt", med ett "litet fint anlete" och "en bred, ljusbrun fläta". Flickan börjar sjunga "en enkel visa", stämd av "septemberdagens tunga vemod", som texten citerar:

Och nu blir dagen kall och grå
med hjärtat tomt jag vankar.
Men svårt det är att ensam gå
med sina tunga tankar.

"Vad det är tyst! [. . .] så sällsamt tyst", anmärker jaget. Människor och djur går så till vila, flickan går sjungande uppför en backe och hennes sång tonar bort. "Hon försvinner bakom backen. Skymningen faller hastigt över nejden".

Dikten är ett tydligt exempel på impressionismens neutraliserade subjekt. Jaget beskrivs aldrig direkt och fungerar endast en gång som formellt subjekt i det opersonliga "man". Det är ett jag som endast existerar som utsägelssubjekt, framhävt genom textens känsloutryck, och som en rumsligt-temporal position som etableras genom textens många adverb: "nu", "där borta", "där".

Såväl bildkonst som verspoesi upprättas i denna dikt som ett slags poetisk Andre för dess prosa. Flickans vemodiga sång, som både citeras och genljuder i den omgivande prosan, fungerar som en anticiperande gestaltning av den effekt prosadikten strävar efter att uppnå hos läsaren. Till skillnad från den poetiska ekvivalens mellan vers och prosa som Strindberg skapade i "Solrök", får här prosan funktionen att mediera och förmedla versdikten till läsaren. Prosan blir det textuella rum i vilket verspoesin innesluts, citeras och parafraseras. Också själva kontrasten mellan den "autentiska" prosan och sångens naivism innebär en distansering från den senares versform. Verspoesin blir m.a.o. något som både talar i/genom och omtalas av den estetiskt mer neutrala prosan.

Denna relation mellan vers och prosa framstår som en dramatisering av den problematiska roll som poesins traditionella formspråk vid

denna tid började få för Hansson och många andra. Versen var inte längre någon självklar diskursiv form att tala i och igenom och blev därför något man tenderade att *tala om*. Denna metapoetiska tendens är ett framträdande drag i Hanssons "Senhöstblad".

Hansson använder sig inte av versfragment i någon av de efterföljande tio prosadikterna. Men av dessa är tre explicit metapoetiska (nr 2, 9 och 11). En tematiserar musikens känslomässiga verkan på åhöraren (nr 10) och en utspelar sig i en teatersalong (nr 6). Konsten fungerar dessutom som metaforiskt paradigm; världen beskrivs som en disharmonisk symfoni (nr 7) och en naturscen "som en fin miniatyrmålning" (nr 8). Slutligen beskriver hela fem dikter (nr 2, 4, 7, 9 och 11) en fönsterutsikt eller utspelar sig i anslutning till ett fönster. Fönstret, som får en påtaglig metakonstnärlig symbolik, kan sägas vara en välfunnen metafor för den blanka baksida eller det "blad" på vilken dikten existerar. Fönstret äger dessutom en viss likhet med bildkonstens *inramade* utsikter.⁴⁰ Det konoterar samtidigt den konventionella metaforen om prosan som en transparent formlöshet genom vilken man ser världen *direkt*, som genom en glastruta. Jag skall koncentrera mig på dessa fem fönsterdikter.

Den avgränsning mellan ett inre och ett yttre som fönstret skapar i dessa dikter, beskrivs på så sätt att avgränsningen genast problematiseras. "Inne" befinner sig det ensamma, poetiska jaget i ett varmt och stämningsfullt rum, där "brasan sprakar och fladdrar" (nr 2) eller är "just utbrunnen" (nr 4 och 7). Utanför råder sträng vinterkyla (nr 4, 7, 11), en storm rasar (nr 9) eller så är världen ett dött höstlandskap (nr 2), en ond och rå "armodets boning" (nr 4), ett "skrällande virrvarr av ljud" (nr 7). Världen är en stad med en "eldskrift av lidelser" (nr 9) eller en värld i form av ett "vämjeligt kadaver", där stunder av lycka förgås som "såpbubblor" (nr 11). Utanför finns med andra ord samhället, jagets sociala, prosaiska liv och relation till *de andra*. I något fall ingår även jagets driftsliv i denna prosaiska, för medvetandet externa pol. Innanför existerar den ensamme individen, medvetandet och poesin.

Även om inte Hanssons prosadikter laborerar med stilistiska kollisioner mellan högt och lågt på det sätt som Bertrand och Baudelaire gjorde, så inför hans metapoetiska symbolik en dikotomi mellan det poetiska och prosaiska som utgör dikternas grundstruktur. I kontrast till poesins klassiskt *vertikala* dikotomi mellan högt (idealt) och lågt (reellt), får hos

Hansson (liksom hos många andra vid denna tid) oppositionen poetiskt-prosaiskt snarare en *horisontell* innebörd av inre-yttre.

Den inledande diktens bruk av vers och prosa fungerar som en läsanvisning för hela sviten av prosadikter. Den omtalade och symboliserade "poesin" konkretiseras här som *verspoesin*, medan den poesi som *talat* är den poetiska prosan. Just den poetiska prosans kapacitet att vara såväl lyrisk som analytisk var något som Hansson senare utvecklade, t.ex. i *Sensitiva amorosa* med dess lyriska analyser av erotiska och andra känslosensationer.

I den motsättning mellan inne och ute som dikterna etablerar med fönstret som gräns, försiggår som nämnts själva diktandet inne. Men dikten som sådan tenderar att identifieras med fönstrets position, dvs. med själva mötet och gränsen mellan inne och ute. Detta framkommer tydligt i dikt nr 2 som inleds på följande sätt:

Brasan sprakar och fladdrar och dess dämpade värme gungar mjukt genom rummet.

Där ute är det senhöstväder. Stormen dånar fram över slätten, vrålar och susar och slungar stötvis hela skurar av regn mot fönstren, så att det smattrar och rasslar. Då och då dänger den en gren raspande mot glaset.

Men inne är det så varmt, och rutorna duggas. Tanklös står jag och ritar ett namn i rutans våta imma.

Eldstungorna slicka de kolnade vedpinne, vissla opp och slockna ut, kröka och ringla i snoende bukter. Stillheten, den smekande ljumheten här inne, stormen och regnskurarnes larm därute — — sakta domnar jag hän i en len stämning.

Jag vill dikta en senhöstvisa i sorgset suckande böljerytm.

Så torkar jag bort imman och slätar ut namnet.

Där ligger nejden. En vid utsikt.

Härpå följer en längre beskrivning av fönster- och diktutsikten ut mot en trädgård och en slätt, varefter dikten avslutas:

Och medan brasans sken leker rummet runt, på golv och vägg och tak, med lätta svävande skuggor, sitter jag och tänker på, huru jag en gång förr i livet slätat ut ett namn för att få en utsikt att dikta en visa över.

Att "dikta en visa" ställs här i motsats till att förhålla sig till "ett namn", till en konkret andre. Den sociala, mellanmännsliga omedelbarhet som livet utgör måste suddas ut för att jaget skall få tillgång till den andra

utsikt som är poesins. Parallellen mellan vad jaget gjorde ”en gång förr” och vad han gör i denna dikt är uppenbar och dikten kommer på detta sätt att tematisera sin egen tillkomst och funktion. Den andre, vars frånvaro diktandet förutsätter, befinner sig i samma position som dikten, nämligen på det fönster alternativt det vita blad som dikten skrivs på och som medierar jagets relation till världen.

Dikterna nr 4 och 7 är primärt dikter om denna andre. Nr 4 lyder i sin helhet:

Därute var det vinternatt med strålig stjärnehimmel och blåvit snö i gnistrande kristaller.

Brasan var just utbrunnen. Det knäckte fint som i porslin, med vassa, blekblå lågor, och en stark värme strömmade ut i rummet.

Och som jag nu satt ensam, kom jag att tänka på den elända värld, som våndades i vinternatten.

Där var armodets boning. Blek och trasig, med gråt i rösten, nynnade modern sitt barn i sömn. Och den lilla pressade sugande sina läppar mot spenar, som gävo blod i stället för mjölk.

Där låg krogen. Kötteder och rått skrän och stygga ord ljödo ut på gatan, där en liten flicka stod huttrande i kölden.

Och ondskan lurade under ett löje, och ilskan dolde sina tassar, och råheten skrattade med skatans låt. Och hatet, det rasande, ursinniga hatet, reste sig med knutna nävar och brinnande blick.

Men runt ikring ljöd i natten ett dovt rullande dån: världen, som suckade under sin uselhet, mänskligheten, som stönande vred sig i marritt. Och dånets steg och steg, brusande, svallande, skrällande, vrålande, tills hela rymden skalv i ett enda rungande skrän — — —

Då var det som om något höjde sig upp ur djupet av mitt väsen, en omedveten tanke, en dunkel bild. Och när så töcknen lättade och flöto ut, var det dig jag såg, där du stod uppe på höjden, blyg, ensam. Smidig och rank stod du där, oförskräckt mitt i larmet, så att jag kunde skönja din fina ansiktsprofil och den ljusbruna flåtan längs ryggen.

Och i ett endaste nu blev det tyst, tyst. Där hördes blott en svag, döende gråt i fjärran.

Så vände du dig emot mig, räckte mig handen, såg på mig med dina stora, strålande ögon och log.

Och jag böjde mitt huvud.

Efter det inledande, beskrivande partiet uppvisar texten en snabbt stegrande expressivitet. Beskrivningen av världen går från epiteterna ”eländad” och ”armodets boning” till en helvetesskildring av hallucinatorisk

art. Det som utlöser denna "marritt" är poetens känsla av övergivenhet, vilket uttrycks i de laddade bilderna av modern, som ammar sitt barn med blod, och den frusna flickan som övergivits utanför krogen.

Mardrömmen avbryts sedan av ett uppdykande eller frammanat "du": "där du stod uppe på höjden". Den flicka som jaget ser, ensam men "oförskräckt mitt i larmet", ett minne som är förbundet med ljudet av "en svag, döende gråt", är uppenbart samma flicka som beskrevs i nr 1. Epitetet "din fina ansiktsprofil och den ljusbruna flåtan längs ryggen" och hennes position uppe på en höjd är identiska med den sjungande flickan i inledningsdikten.

Utöver att upplösa mardrömmen och fylla jaget med ro, får denna minnesbild ytterligare en effekt: "jag böjde mitt huvud". I sitt sammanhang antyder gesten en känsla av inte bara ödmjukhet och beundran, utan även förödmjukelse. Jag avser då den jämförelse som impliceras mellan jagets och flickans olika sätt att förhålla sig till känslan av övergivenhet. Vad flickans oförskräckta hållning skall jämföras med är uppenbarligen den mardrömsbild av världen som jaget just skapat som uttryck för sin bitterhet. Diktens avslutning tvingar oss med andra ord att läsa dess första del *symptomalt*, inte i första hand som en utsaga om världen utan som ett uttryck för jagets kompensatoriska behov.

Retrospektivt kan vi se att denna tematisering av diktens utsägelse, som placerar ett slags citationstecken kring dess första del, redan fanns antydd i densamma. Dess övergång från stillsamt vemod till ett lätt hysteriskt mardrömsporträtt av världen går alltför snabbt för att försäkra sig om läsarens följsamhet. Det sjätte stycket uppvisar därutöver, genom sin anhopning av personifikationer ("ondskan lurade under ett löje" etc.), ett skarpt idiomatiskt brott med texten i övrigt. Passagen får en arkaisk, starkt "litterär" och närapå klichéartad prägel. Effekten av detta blir att läsaren distanseras från dess funktion av utsaga och förbereds för den retrospektiva, symptomala omläsning av partiet som avslutningen tvingar fram. Diktens struktur påminner om den vi såg i Thorilds "Scene", där jaget "log åt de höga namnen" som han tidigare gett sig själv. Det är ett tydligt uttryck för modernitetens strävan att göra utsägelsen betydelsebärande och dikten i dess helhet till ett *dramatiserat medvetande*. Effekten blir att dess jag, även om det inte direkt fiktionaliseras, ändå blir mer av ett objekt för vår förståelse än vår identifikation. En distans eta-

bleras mellan författarjag och textjag som läsaren måste införliva i sin läsning av texten.

En mer näraliggande intertextuell resonansbotten för dikten — och för den metapoetiska symboliken i Hanssons prosadikter generellt — än Thorild, är den explicita bestämning av diktandet som kompensatorisk livsflykt som ges i samlingens versdikt "Utbyte". Det heter där:

När tron på lyckan är borta
och man är till att leva för feg,
man plöjer i dagar korta
på diktens magra teg.⁴¹

Detta är den enda passage i *Notturnos* versdikter som har en tydlig metapoetisk tematik. Att den metapoetiska tematiken och symboliken i stort sett inskränker sig till prosadikterna antyder att det varit deras genremässigt inneboende spänning mellan prosa och poesi som frammanat en bearbetning av relationen mellan dikt och liv på den tematiska nivån.

I den ovan behandlade prosadikten mötte vi bilden av en mor som vaggar sitt barn till sömns. Denna bild blir central i dikt nr 7, som inleds på liknande sätt som nr 4. Det berättas om hur jaget satt vid sin brasa, såg ut över vinterlandskapet och "tänkte på världen" och "människolivets stora orkester":

tonerna gräto och jämrade, och ackorderna skrällde, falska, skrattande, och disharmonierna hoppade skorrande över i varandra.

Ej en endaste ren ton, ej ett endaste smekande ackord, men ett skrällande virrvarr av ljud, halvt i hån och halvt i gråt.

Så skymtade han i dunklet "min moders ansikte", "långt bort och likväl som tätt intill mig". Den andres ansikte resulterar denna gång i en entydig harmoni där "hela vinternatten darrade av ett sympatiens mäktiga mollackord". Moderns ansikte är på en gång ute och inne, en samtidig från- och närvaro som, likt flickans uppdykande i dikt 4, momentant upphäver den rumsliga polaritetens konflikt.

En mer reell lösning på den konflikt som "fönsterdikterna" gestaltat antyds i de avslutande dikterna 9 och 11. I dikt 9 möter vi åter poeten vid sitt fönster, men denna gång är det en "kvalmig sommarnatt" och "Fönstret stod öppet". Därmed är den tidigare så stabila oppositionen

mellan inne och ute rubbad och ”den av varma dunster mättade nattluf-
ten ångade in i rummet. Heta, mattande kårar ilade genom kroppen,
och en kvävande tyngd lade sig över andedräkten”. Vad som släppts in
från staden med ”den slumrande mänsklighetens andedrag” är dess
lidelser: ”Det viskade och viskade runt omkring mig i heta, glödande
ord, och inne i dunklet brann med gnistrande typer en eldskrift om lidel-
ser, som trotsa allt, som famna livet i jubel och sorg”.

Med denna upplösning av oppositionen inne/ute följer ett explicit
ifrågasättande av diktens och diktandets värde. Efter skildringen av hur
lidelserna släppts in och gjort diktens jag delaktig i ”mänskligheten”
utanför hans rum, följer konklusionen: ”den natten visste jag, att det
finns något, som är för mer än att kyla sin hjärteglöd i bläck och mynta ut
sitt lödiga guld i diktens styver och öre”. Detta ”mer” avser då att
”famna livet i jubel och sorg”. Att dikta ställs i motsättning till att leva,
och får genom kopplingen till den litterära marknaden prägel av prosti-
tution. Och poeten väljer här livet framför dikten, väljer likt poetens bön
i ”Skaldens natt” att ”vissna och dö som andra”.

Denna direkta kritik av poesins funktion fungerar därefter som reso-
nansbotten för den dikt som avslutar sviten ”Senhöstblad”. Den
lyder:

Den gula vintersolen står lågt i sydväst. Det är bitande frost. Trädens nakna grenar
teckna sig i skarp silhuett mot en kyligt vitblå vinterhimmel, och mellan stammarne
skymtar ängskärrets blanka is. Ljudet av glada barnröster tränger fram till mig, där
jag sitter vid fönstret i mitt rum, och det sprakar och dånar i isvalvet.

Vad är det för en underlig dag, denna, med sin frostiga ro och sina kyliga färger!
Det är isfrid i sinnet. Tankarne äro klara, speglande, som renaste kristall, och dröm-
marne bländande vita, med stämning som av kylan från vintersnön.

Och det är en stund för minnen; men jag ser dem så, som man skönjer botten-
grönskan genom isen.

Stunder, då livet syntes mig likt den spindelväv, som på nyplöjda vårmarker glim-
mar fram i solen: ett färglöst intet, som smular till damm; — stunder, då hela
världen var ett enda ofantligt, vämjigt kadaver; — stunder i septembrenätternas
månsken och vid brasan vid novemberkvällarne, då tankarne sövdes in och
domnade till vid minnenas sakta melodier och vemod smög sig över sinnet; —
stunder av sorg och lycka, av feberglädje och ångestvånda och namnlös ängslan för
livet; — hela den brokiga kedja av timmar, som är mitt liv; alla dessa skimrande
såpbubblor, som sväva kring mig, — jag blåser blott en enda pust och de brista alla i
sekunden — — —

Det är så kyligt klart och så luftigt högt i sinnet — — —

Och himlen vitnar och frosten skärpes och isblommor spricka ut på fönstret

— — —

Jag bryter dig, du frostens isblå vinterros, som klänger uppå rutan! Det strömmar intet blod uti din sköra stängels ådror och det sväller intet liv uti din spröda kalk.

Du frostblomma, som isen blå och vit som snön! Jag plockar dig!

Du sköna form kring ett intet!

Isblomma!

Den frost och is som omtalas i första stycket som del av världen utanför, får i andra stycket en inre korrespondens; tankarna är iskristaller, drömmarna vintersnö och sinnet fyllt av "isfrid". Den rumsliga oppositionen mellan inne och ute omvandlas härigenom till en metaforisk analogi, vilken i sin tur resulterar i en ny spatial opposition: då diktens jag vänder sig inåt stöter han på ett nytt "fönster", den is genom vilken han endast "skönjer bottengrönskan" inom sig själv.

Den metaforiska transformationen har uppenbart utlösts av "Ljudet av glada barnröster [som] tränger fram till mig". Då barnens röster upphäver oppositionen ute/inne (är det möjligen *därför* som det "sprakar och dånar i isvalvet"?) återuppstår den som en temporal spaltning inom jaget mellan minnenas Då och erinrandets här-och-nu. Det förflutna som jaget får syn på är dock inte barndomsminnen, utan mer närallgande minnen av de scener som gestaltats i de föregående prosadiktterna. Det är minnen av vad han under sina stunder framför brasan gjort av sina minnen, hur han förhållit sig till dem och möjligen hur han har *beskrivit* dem i de föregående senhöstbladen. Hur han sett världen utanför som "ett enda ofantligt, vämjeligt kadaver", i skarp kontrast till "minnenas sakta melodier och vemod" inne, intill en ljuskälla (månen och brasan) som sövt honom till ro som en vaggande moder. I summeringen av "stunder av sorg och lycka, av feberglädje och ångestvånda" avses alltså inte livsupplevelser i sig utan upplevelser eller poetsika gestaltningar av minnen. Det tycks inte finnas någon omedelbar erfarenhet, endast sekundära, medierade upplevelser.

Vad jaget menar sig ha fått syn på i sin klarsynta, analytiska isfrid är, som liknelserna med spindelvåven och såpbubblorna visar, livets intighet och förgänglighet. Isblomman uppvisar en likartad förgänglighet. Men den är ett på diktens referensnivå konkret objekt som inte är en lik-

nelse eller metafor, utan en symbol. Den omtalas dessutom med fyra olika namn, varav inget upprepas: isros, vinterros, frostblomma, isblomma. Slutligen har den en annan symbolisk position, då den explicit ställs i kontrast till det liv eller de minnen av liv som både spindelväven och såpbubblorna betecknar; isblomman har "intet blod, intet liv". Den blir därmed en tydlig symbol för dikten som en "skön form kring ett intet".

Temat om livets intighet och förgänglighet anknyter till en traditionellt romantisk diskurs, där förgänglighet kontrasteras mot poesins evighet. Men någon sådan positiv värdering av poesin formuleras inte här. Istället ställs dess funktion i tvivelsmål genom kontrasten mellan barnens livsbejakande omedelbarhet till tillvaron och poetens antydda instängdhet i sitt "isvalv". Meningslösheten och intigheten framstår inte som existentiellt givna utan som en följd av poetens specifika avskärmning och alienation, hans via fönstret, isen och dikten endast *medierade* förhållande till livet. Diktandet får därmed en högst ambivalent innebörd av att inte endast vara ett medel att bearbeta denna livskonflikt med, utan samtidigt dess orsak. Livet finns, men på andra sidan dikten.

Det "intet" som diktens sköna form omsluter kan förstås som den romantiska traditionens poetiska *essens* eller själ, en romantisk storhet som Hanssons efterromantiska tid började ställa sig alltmer tveksam till. Mer konkret handlar det om den typ av poesi som placerar sig utanför det konkreta, sociala livet och dess prosaiska konflikter. Då Hansson i sina "Senhöstbland" skriver poesi på prosa blir resultatet en poesi *om* traditionell poesi (dvs. verslyrik). Den symboliserade dikten är då inte längre en form utan ett objekt, inneslutet i och beskriven av en för samtiden estetiskt mer neutral prosa, som snarare förbinds med världen utanför den lyriska diktens rum.

Med dessa "Senhöstblad" introducerade Hansson en impressionistisk prosadikt som kom att fungera som startpunkt och i viss mån modell för 1890-talets och sekelskiftets prosadikt i Skandinavien. Det är en prosadikt av tydligt approximativt lyrisk art, utan de inslag av anekdot och situationsdramatik som präglar Baudelaires och Turgenjevs prosadikter, och med en metaforisk strukturprincip som håller den på avstånd från det episka. Men i ett avseende påminner Hanssons approximativt lyriska prosadikt om Baudelaire, nämligen i den kritiska reflek-

tion över den lyriska poesins funktion som det "approximativa" här implicerar.

Hansson kom fortsättningsvis att skriva mer prosa än vers, men då i novellens och skissens form. Verk som *Sensitiva amorosa*, *Ung Ofegs visor* samt de prosatexter som ingår i *Dikter på vers och prosa* 1901 och *Det förlorade landet* 1906 har dock en lyrisk prosa som stundtals kommer nära prosadikterna i "Senhöstblad". Summariskt skulle man kunna beskriva dessa som en blandning och inre spänning mellan en lyrisk och en analytisk dimension, av vilka den senare förknippas med prosan. I format och struktur förblev dock *Notturnos* senhöstblad Hanssons mest direkta bidrag till den moderna, approximativt lyriska prosadikten.

Prosadikt och fri vers i 80-talets litterära offentlighet

Under 80-talet kom, parallellt med begreppet fri vers, också prosadikt/prosapoem att dyka upp i den offentliga debatten som estetiska gränsmarkörer. Men under det att den fria versen väckte starka reaktioner och en intensiv debatt, omgavs prosadikten av en påtaglig tystnad vilken främst tycka ha berott på svårigheterna att identifiera och avgränsa den som genre.

Turgenjeps popularitet var under 80-talet stor, varför en ny Turgenjev-bok utgjorde en uppmärksammas litterär händelse. Utgivningen av *Senilia* var också som vi såg väl förberedd genom de översättningar som redan kommit i tidskrifter.

De sju recensioner av *Senilia* som jag funnit ger ett intryck av att om volymen inte burit Turgenjeps namn, skulle den löpt stor risk att passera relativt okommenterad.⁴² Inte därför att recensenterna var kritiska — de hade tvärtom mest lovord att ge — utan därför att deras bryderi ifråga om texternas form, Turgenjeps "ejendommelige 'Digte i prosa'" (*U.H.*), gjorde dem osäkra på vilka bedömningskriterier de skulle tillämpa.

Att prosaformen skapar en förväntan om att boken skall utgöra ett enhetligt verk snarare än en samling enskilda dikter framgår av att samtliga recensenter, ofta inledningsvis, påpekar att det *inte* rör sig om något "genomfört diktverk" (*NIT*) eller "något afslutat helt" (*NDA*). Istället karakteriserar de boken som "en mängd strödda anteckningar, hugskott, skizzboksblad, naturmålningar [. . .] folkskildringar, djupa spörs-

mål i sagoform, skarpt satiriska och svidande piskslag" (*NIT*), "en samling aforismer, tankar och reflektioner, innehållsrika fantasibilder" (*AB*), "aquareller /af/ ord" (*NDA*), "prosaskizzer" (*PIT*) eller "et ved Navn ubestemmeligt Spind at Betragtninger" (*IT*). Begreppet "prosadikt" (liksom "prosapoem") undviks — eller används i *AB*:s recension med distanserande citationstecken — med tre undantag. Wirsén använder (i *PIT*) begreppet parallellt och uppenbarligen synonymt med "prosaskizzer", och *IT*:s recensent skriver: "aldrig kan Betegnelsen 'Digt i prosa' passe bedre end her". *NDA*:s recensent betecknar några av dess texter som "lyriska dikter", och Wirsén skriver: "Dessa korta prosaskizzer äro lika många lyriska poem". På ett mer direkt sätt än de övriga accepterar de således dikterna som ett slags mellanting eller sammanfall av en prosaisk- episk och en poetisk- lyrisk princip.

En genomgående tendens är annars att man löser genrebeteckningens och texternas inneboende anomali genom att förlägga det "prosaiska" till en formnivå och det "poetiska" till en innehållslig nivå. Man talar om "romantiska drömmier på prosa" (*NIT*), "storslagna skalde-drömmar" och innehålllets "storartade poetiska fågling" (*AB*). *NDA*:s recensent avviker från de övriga genom att framhäva dikternas realistiska och reflekterande art, och gör endast en kortare anmärkning om förekomsten av mer "lyriska dikter".

Det poetiska innehåll som recensenterna finner i dikterna visar sig vid närmare påseende vara en direkt effekt av att de upplever dem som formlösa. Frånvaron av en tydligt skönjbar (dvs. kanoniserad) form gör att texterna framstår som direkta, nakna "själsbikter" (*PIT*), texter som visar oss Turgenjeps själ på ett pre-poetiskt sätt:

det är Turgenjev i hvar enda tum och om flera af dessa hans 'dikter på prosa' skulle han kunna säga med en svensk skald att 'hans hjärteblod sprutar deröfver' [*AB*]

de afslöja en individualitet, hvilken naturligen i episka diktverk ej kan, vill eller får så omedelbart yppa skiftningarna af sina känslotillstånd [. . .] Turgenjeps själsbikter [. . .] vittna om rikedom i den kämpande, älskande och lidande varelse, som på jorden kallades Ivan Turgenjev. [*PIT*. Den högstämda sentimentaliteten i Wirséns recension är delvis motiverad av att den samtidigt fungerade som nekrolog.]

Orsaken till att *IT*:s recensent är så villig att acceptera beteckningen prosadikt, är att han här kan se

en stor och rig Personligheds Tanker og Stemninger fremtræde med en lyrisk Fylde, for hvilken Rhythmer of Rim ere helt overflødige, i det den obundne Form i sin Tvangsfrihed dog beherskes af den fineste, sikreste Kunst. [. . . Digterne ere] saa tanke- eller følelserigt Udtryck for Digterens Jeg, at Bogen har stor Psykologisk Interesse, men [derhos] ogsaa den største poetiske Interesse, fordi det, der saa levende bevægede ham, har den Almengyldighed, som det er den sande Digters Evne at kunne tildele sine Syner og Skildringer at Stort eller Smaat.

NDA:s recensent, gruppens "realist" (som ev. kan ha varit Karl Warburg; jmf. dennes recension av Hansson nedan), har ett annat motiv för att acceptera texternas form, även om det sker med viss motvillighet:

Man kan ju hysa olika tankar om det berättigade i att måla aqvareller med ord, såsom Turgenjev gjort i den lilla berättelsen 'Byn', men målningen är så lefvande sann, att man ej kan annat än skänka den sitt fullaste erkännande.

Turgenjevs episk-lyriska blandform ger således recensenterna möjlighet att både tillämpa ett (episkt) realistiskt och ett (lyriskt) expressivt värdekriterium. Genomgående väljer de då att luta sig på det ena *eller* det andra, vilket tvingar dem att bortse från de texter som i alltför hög grad tenderar i motsatt riktning. *NDA*:s recensent undviker således att närmare behandla de "lyriska" dikterna, medan Wirsén å sin sida undviker de "episka diktverk", där den inre, sanna människan Turgenjev inte träder fram lika omedelbart. Men vilket bedömningskriterium de än använder sig av och hur mycket de än lovvordar boken, kvarstår ändå en påtaglig reservation inför dikternas blandform, vilken inte tillåter dem att läsa och bedöma samtliga texter utifrån någon enhetlig, estetisk måttstock.

Helt annorlunda såg mottagandet av Strindbergs *Dikter på vers och prosa* ut. Här fokuserade kritikerna i första hand samlingens radikala idéinnehåll — och förordet, som växte stor uppmärksamhet och i en recension citeras i sin helhet.⁴⁸ Bedömningen är tydligt bestämd av recensenternas politiska preferenser; radikalerna är för, de konservativa emot. Mer enhetlig är kritiken av Strindbergs fria vers. *AB*:s recensent är direkt fientlig på alla plan; samlingen är "motbjudande" och "vanvördig", en "osund läsning" som uppvisar "råhet i form och 'smuts' till innehåll". Att "formfelen [. . .] begåtts med afsigt" är för recensenten ingen förmildrande omständighet. Också i *NDA* klagar man på samlingens "bristfällighet i formen, hvaröfver han själv låtsas vara så stolt"

och på att "innehållet och de vrängda fantasiskapelsernas egen inre art ganska ofta är *prosa*".

NDA:s recension är den enda som uppmärksammar "Solrök" och som beskriver dess partier som "både vackra och genialiska". Företeelsen poesi på prosa kommenteras varken av denna eller någon annan kritiker, och termerna prosadikt och prosapoem används inte.

Denna tendens att om möjligt undvika att tala om prosadikten som form blir än tydligare i mottagandet av Ola Hanssons *Notturmo* två år senare. Att det i denna samling främst varit Hanssons användning av fri vers och hans verbala nybildningar som fallit recensenterna i ögonen är knappast förvånande. Men att tretton av de sexton recensioner jag funnit inte ens nämner förekomsten av prosadikter i avdelningen "Senhöstblad" är ändå anmärkningsvärt.⁴⁴ Som välgörande motvikt mot de "besynnerliga", "obegripliga" eller löjeväckande vers- och ordformerna i avdelningen "Notturmo", för istället flera recensenter fram den mer traditionellt utformade avdelningen "Hembygdsvisor".

Karl Warburgs recension i *GHT* tillhör de mer nyanserade. Han utnämner avdelningen "Hembygdsvisor" till samlingens bästa och beskriver "Senhöstblad" på följande sätt (och man kan här se orsaken till min misstanke om att Warburg var den "realistiske" recensenten av *Senilia*):

Samlingen rymmer äfven några små prosabitar, icke oäfvna lyriska stämningar, som dock mera förefalla såsom öfvningar för novellskriftställer än såsom alster, färdiga att offentliggöras. Turgenjev har visserligen samlat dylika dikter i prosa, men det är ju med något annat intresse man följer äfven små utkast af en mästare än bagateller af en nybörjande författare, som ju möjligen kunde låta dylikt mogna. Flera af dessa stycken, hvilka bära en mycket personlig prägel, äro ganska fint stämda ...]

Han citerar därefter Senhöstblad nr 6.

Även om Warburg med viss tvekan accepterar själva beteckningen "prosadikt" så har han som synes ingen tanke på att bedöma dem som avslutade och självständiga dikter. De uppfattas istället som bagatellerade pre-poetiska förstudier till noveller, vilka författaren haft alltför brått med att få i tryck. Det enda potentiellt intressanta med sådana halvfärdiga alster är vad de kan förmedla av en stor personlighets inre liv.

Detta förutsätter dock att man på förhand bestämt sig för att författaren just är en stor personlighet.

Ett tydligt uttryck för den begreppsförvirring, som både den fria versen och prosadikten kunde skapa, utgör signaturen "Ohoj"s recension i *Vårt Land*. Den är inte bara negativ utan direkt förlöjligande, en attityd som redan signaleras i titeln "Litterära vidunderligheter" och det källgrenska mottot "Man äger ej snille, för det man är galen".

Recensenten avfärdar hela diktsamlingen som ett "sjukdomsfall". "Att utförligen sysselsätta sig med alla dessa tecken till att *ett slags* tankearbete pågår äfven i sjuka och abnorma hjärnor, tillhör egentligen icke den litterära granskaren, utan fastmer läkaren", fastslår han. Argumentationen var inte ovanlig då det gällde förmodernistiska verk. I en recension av Hanssons debutsamling *Dikter* året innan hette det att "Dikterna hafva liksom så många andra moderna arbeten ett öfvervägande patologiskt intresse".⁴⁵ Den inre motsägelse denna retorik bär på är, att medan kritikerna å ena sidan vill föra över dessa texter från litteraturens till psykopatologins domän, så hindrar det dem inte från att framföra sitt argument i långa, patosfyllda *litterära* recensioner. "Ohojs" recension av *Notturmo* är i längd endast jämförbar med *AB:s* ökända och lika fördömande recension tre månader tidigare. Det är tydligt att recensenterna i något avseende verkligen uppfattar sig själva som ett slags (estetiska) läkare. Och man skall kanske inte ha alltför bråttom med att avfärda detta som tom retorik. Gränsen mellan estetisk och moralisk "dekadens" i betydelsen formupplösning var, som vi var inne på i föregående kapitel, flytande. T.o.m. i den mest positiva recension som kom Hanssons diktsamling till del, Levertins i *Hufvudstadsbladet*, talas det om att dikterna "företrädes skildra patologiskt upprörda fall" och detta tas som en förklaring till att de stundtals "flyter ut i töcken, oklart och svävande".⁴⁶

I upprörda ordalag försöker "Ohoj" visa hur Hansson begått den estetiska blundern att utplåna alla essentiella skillnader mellan vers och prosa. Han citerar ett parti ur "Notturmo nr 10" och kommenterar det på detta sätt:

Fördelen af en dylik diktart är uppenbar. Olikheten mellan vers och prosa varder nemligen härigenom mycket lätt utjennad, och konsten att skriva vers kommer egentligen att bestå deruti, att man, i stället för att skriva ord och meningar *efter* hva-

randra, sätter dem *under* hvarandra, afdelade på lämpliga ställen, så att raderna bli olika långa. Hvilketdera framställningssättet, vers eller prosa, man skall välja, kan man gärna spela ”pil och gubbe” om, ty det går lika bra båda delarne. Ofvanstående sk vers skulle nemligen utan olägenhet kunna skrivas äfven på detta sätt:

varpå strofen citeras än en gång, nu utskriven på prosa.

”Ohoj” upprepar därefter sitt demonstrativa, kirurgiska ingrepp i motsatt riktning genom att citera ett avsnitt ur ”Senhöstblad nr 1” och sedan visa hur lätt denna prosa kan omvandlas till ”den Hanssonska versen”:

Hvad det är tyst!
Ljunt och fuktigt och så sällsamt tyst.
Boskapen drives hem.
Korna råma
och gå trögt och makligt,
fåren trippa och trampa,
svinen lufsa
grymtande hit och dit.

Recensenten lämnar därefter allt detta okommenterat. Någon explicit slutsats anser han sig tydligen inte behöva formulera. Uppenbarligen menar han sig ha demonstrerat att Hanssons språk enbart är prosaiskt och att det saknar varje lyrisk kvalitet. Men vad han *egentligen* visat är i grunden endast att ”Olikheten mellan vers och prosa varder [...] mycket lätt utjemnad”.

Argumentationen vilar på recensentens identifikation av versrad, meter och poesi, vilka alla impliceras i begreppet ”vers”. Enligt denna definition kan man omöjligen ha vers i en prosatext. Men utan att själv se det hävdar han samtidigt att dessa begrepp *inte* kan vara identiska, eftersom Hanssons prosatext inte blir ett dugg mer poetisk genom att skrivas ut på versrader. Eller blir den det? Den enda kommentar han själv ger till den versdikt han skapat ur Hanssons prosa är: ”Klingar ju inte illa?”. Denna samförståndets ironi fungerar som ett skydd för de motsägelser som hans synsätt skapar. Vers kräver enligt honom, då den presenteras i skrift, en typografisk radindelning som dock inte anses ha några kvaliteter som påverkar den estetiska essensen. Versraden är uteslutande ett ”supplement”.

Recensenten upprättar avslutningsvis en anekdotisk hypotes om att

samlingens dikter är resultat av en alkoholbefrämd "nervspänning" och ett "öfverretat tillstånd", och att alla "vi" läsare hoppas på en snar "final på författarens verksamhet som skald".

Man kan i dessa formuleringar känna hur Hanssons diktsamling skapat en ordentlig nervspänning hos denne "Ohoj". Texternas tendens att relativisera gränsen mellan prosa och poesi/vers framhäver versradens skriftmässighet och dess betydelse för textens estetiska effekter. Detta har skapat en begreppslik förvirring som recensionen både uttrycker och förnekar.

Den tredje recensent som nämner avdelningen med prosadikter gör det utan större åthävor. Han skriver inledningsvis att samlingens samtliga avdelningar "äro syskon, med i det stora hela samma karaktärsdrag, barn af samme fader", och omnämner senare "Senhöstblad" som "en samling dikter i obunden stil"⁴⁷ Att uttrycket "dikter i obunden stil" skulle åsyfta prosadikter och inte dikter på fri vers framgår inte. Formuleringen är ett accepterande av prosadiktens form som i praktiken fungerar som ett osynliggörande av den.

Det mönster man kan se i mottagandet av dessa verk är sålunda att medan deras fria vers skapar en starkt fientlig reaktion, tenderar deras prosadikter snarast att negligeras. Som vi skall se i genomgången av sekelskiftets litteraturdebatt var detta ett mönster som kom att bestå.

7. Johannes Jørgensen och poesins begär

Prosadikt och tidig symbolism

Termen symbolism brukar i ett skandinaviskt sammanhang ibland användas som synonym till det mer generella epokbegreppet ”nittitalism”. Men även om 1890-talets litteratur som helhet präglas av en rad nyromantiska drag, så finns en djupgående skillnad av såväl estetisk som ideologisk art mellan den nationella, harmoniserande form av skönhetskult som odlas av en sådan som Verner von Heidenstam, och den dekadenta, sublima estetik som vidareför modernitetens anti-tradition.

Den radikala symbolismen uppstår under direkt inflytande från franska författare. Mot slutet av 80-talet upptäcks Baudelaire, till stor del via Paul Bourgets essä ”Charles Baudelaire” och Huysmans roman *A Rebours*, av en rad yngre poeter.¹ I Danmark startas tidskriften *Ny Jord* 1888, där den nya litteraturen får stort utrymme. I mars 1889 publicerar man Bourgets essä samt 21 av Baudelairens prosadikter i dansk översättning.² Och i septembernumret av *Tilskueren* 1891 publicerar Johannes Jørgensen artikeln ”Charles Baudelaire”, som var den bästa presentation av Baudelaire som dittills gjorts i Skandinavien. I samma tidskrift startar sedan Jørgensen i maj 1893 sin artikelserie ”En ny digtning” med följande redogörelse för tidens kulturella tillstånd:

Denne Verden er vunden gennem et Aarhundredes Kampe. Kongehoveder har maattet falde, Byers Blod udgydes, for at dette *moderne Samfund* kunde rejse sig. Og nu staar det der — et Vrængbillede af alt, hvad Revolutionernes ædle Drømmere vilde — hæsligt, uretfærdigt og *virkeligt*. [— — —]

Da uppstaar der, midt i dette *moderne Samfund*, en Slægt af Digtere, hvis Poesi er Menneskeandens Protest mod Tiden og Verden. Disse Digtere haaber ikke — som Shelley og Byron — at være de Organer, hvormed Samfundet begynder sin Omformning til nyt og bedre Liv; de følede Fingre, som strækkes ud mod ny Til-

værelser. De er fødte for sent i Aarhundredet; alt for mange Revolutioner er gaaede hen over dem; de har mistet Troen paa det legemlige Oprørs Magt.

Det, de forkynnder, er derfor en aandelig Revolte.³

Denna blandning av radikalism och världsfrånvändhet är högst representativ för den tidiga modernismen. De författare som Jørgensen sedan presenterar som föregångare för sin andliga revolt mot det moderna samhället och dess "skønhedshad" är Poe, Verlaine, Mallarmé och Huysman. Men den viktigaste poetiska revoltören förblev för Jørgensen Baudelaire.

Baudelaire introduceras även i Sverige genom översättningar av hans prosadikter. Christina Sjöblad har funnit att av de 13 tidigast översatta dikterna av Baudelaire i svenska tidningar och tidskrifter åren 1889-92 utgjordes hela 11 av prosadikter. Åren 1893-1900 utjämnades kvoten något, men i sin helhet påvisar Sjöblads undersökning den stora betydelse prosadikterna hade för den unga generationens Baudelairereception och -intresse.⁴ Det är något som också framgår av de ökande antal prosadikter som publicerades i tidskrifter och tidningar.⁵ Emil Frederiksen har talat om en "omkringsiggribende Dyrkelse af [Prosadigtet]" bland den yngre generationen vid denna tid.⁶ Då Ellen Key 1894 skrev en artikel om Almqvist med titeln "Sveriges modernaste diktare" var det i hög grad prosadikten "Skaldens natt" som tycktes ha gjort honom förtjänt av detta epitet.⁷

Prosadikter börjar också dyka upp i diktsamlingar som i övrigt upptas av versdikter. I Emil Kléens *Helg och söcken* 1893 ingår t.ex. ett "poem på prosa" som först publicerats i *Nyaste Kristianstadsbladet* 1891.⁸ Dess titel, "De fattigas blommor", påvisar tydligt Kléens förebild.

Med tidskriften *Taarnet* som utgavs från oktober 1893 till september — 94 etablerar Jørgensen, tillsammans med Viggo Stuckenberg och en rad andra medarbetare, ett programmatisk symbolistiskt forum. Själva namnet hämtas från Huysmans *La bas*.⁹ Vid sidan av egna alster dyker här upp en rad artiklar om fransk litteratur samt översättningar av Baudelaire och Mallarmé, bl.a. den senares prosadikt "La Penultième" ("Penultimus"), och här publicerar Obstfelder sin starkt erotiska prosadikt "Natten".

Kontinuiteten mellan 1880-talets och 90-talets estetisk-ideologiska modernitet är tydlig i fråga om den växande misstron mot den borger-

liga ideologins människosyn och realismens individgestaltning. Modernitetens gamla allians mellan litteratur och vetenskap levde kanske längst kvar ifråga om den nya decentrerade beskrivningen av individen som utvecklas inom skönlitteratur, filosofi och psykologi i opposition till borgerlighetens rationalistiska och jagcentrerade paradig.

Knut Hamsuns artikel "Fra det ubevidste sjæleliv" i *Samtiden* 1890 är ett tydligt uttryck för det nya intresset för introspektiv analys. Den inleds med en självanalys som starkt påminner om den teknik som Freud senare kom att utveckla i *Die Psychopathologie des Alltagslebens* [*Vardagslivets psykopatologi*] 1904. Hamsun övergår därefter till att efterlysa en mer sannfärdig psykologisk gestaltning i bröderna Goncourts anda. Där traditionell litteratur enligt Hamsun endast kunde handskas med "to Slags Mennesker: kloge or gale — allesammen 'Typer'", krävde han att den nya litteraturen skulle skildra de

hemmelige bevægelser, som bedrives upaaagt paa de afsides Steder i Sjælen, den Fornemmelsernes uberegnelige Uorden, det delikate Fantasiliv holdt under Luppen [...] hele det ubevidste Sjæleliv.¹⁰

Den "lupp" det är frågan om kan preciseras som (den impressionistiska) prosans neutralt registrerande "blick", vänt mot inre snarare än yttre förnimmelser.

Johannes Jørgensen recenserade 1890 Alfred Lehmanns *Hypnosen* och Théodule Ribots *Dobbeltbevidstheden*. Som i ett upprepande av den romantiska idealismens opposition mot 1700-talsfilosofins människosyn, hade nu synen på människan som uppspaltad i enlighet med "Erkendelsens, Følelsens og Viljens tre Baase" ersatts av en mer holistisk och mindre förnuftscentrerad människoförståelse:

For Dr Lehmann er det menneskelige Sjæleliv egentlig kun Eet: de psyko-fysiske Atomers forskelligartede Bevægelser, hvoraf Fornemmelserne i skiftende Stemningsrækker bliver til. Af disse talløse, uafsladelige, hinanden krydsende Smaabevægelser fødes da Jegets store Enhed som Havets Brus af ufallige, uensartede og evig skiftende Bølgeyd.¹¹

Formuleringen om "jegets store Enhed" skall läsas med viss försiktighet. I recensionen av Ribots verk ansluter sig nämligen Jørgensen till

dess "Tvivl om der virkelig eksisterer noget for sig, der hedder Jeg'et",
och förklarar:

Fornemmelserne fra Legemet og de enkelte Sanser — de af legemlige Tilstande og Behov fødte Drifter og Følelser — endelig de i Erindringen bundfældede Forestillinger — udgør Jeg'ets hele Væesen. Det vi kalder Personlighed, er da intet andet end den ejendommelige Tone, hvormed vort Legemes særegne Kunstitution farver vore Iagttagelser, vore Refleksioner og vore Stemninger.

Emil Frederiksen anmärker påpassligt att "Dette svarer aldeles til den kunstneriske Praksis i [Jørgensens] Bøger og til den Mangel paa Personlighedsskildring, der karakteriserer dem, samtidig med at de domineres af deres Forfatters Selvsildring."¹² Med sitt försiktiga sätt att beskriva relationen mellan ideologi och estetik ("svarer til") antyder Frederiksen det ömsesidiga beroendet mellan litterär gestaltning och rationell förståelse: i lika hög grad som det är en förändrad människosyn som leder till den impressionistiska och symbolistiska estetiken, så är det denna som *etablerar* ett nytt understödjande subjekt, som sedan författare och filosofer på olika sätt försöker begreppsliiggöra.

Strävan att i litteraturen ifrågasätta föreställningen om jaget som en moraliskt och rationellt kontrollerande instans inom individen tog sig olika uttryck. Dels får vi en rad gestaltningar av individer vars handlande styrs av irrationella, potentiellt demoniska krafter, dels gestaltningar av karaktärers tragiska undergång i en värld där de inte längre kan orientera sig.

Modernitetens betoning av den enskilda individens erfarenhet och autenticitet i relation till konventioner och traditioner radikaliseras ytterligare under 90-talet, bl.a. med Nietzsches hjälp. Hansson skriver i sin Nietzsche-essä om "den store ensamme, den store banbrytaren, nedrivaren, livsbejakaren, som ändrar alla värden", och liknande modernitetscredon ekar ständigt i decenniets litteratur.¹³ I Johannes V. Jensens *Einar Elkær* 1898 heter det: "I en bagvendt Tid er Oplysning identisk med Opløsning", och "for at blive et myt Menneske [maa jeg] gaa gennem Opløsning".¹⁴ Samtidigt måste all traditionell kunskap förkastas:

vi maa underkaste alle Begreber en Prøvelse paany, begynde helt forfra, vi maa opsøge Definitionen paa Mennesket — i Historien, i Naturen, mellem Dyrene, og i vore opløste Sjæle.¹⁵

Protagonisten i Gustaf Geijerstams *Medusas huvud* talar på liknande sätt om hur han "af fruktan för alla de stora orden och frasernas idealism genomförde reduktionen af alla lifvets värden".¹⁶

Som Jørgensen tydligt uttrycker, hade dock moderniteten börjat förlora mycket av den politiska utopism den var förknippad med under 80-talet.¹⁷ Man får svårare att hålla fast vid synen på den ensamme, revolterande individens erfarenhet av världen som mer *sann* än traditionens, och anteciperande en bättre, framtida värld. Istället för att likt Zarathustra skåda framtiden genom sin ensamhet¹⁸, tenderar den ensamme konstnärens erfarenhet att isoleras från det allmänna och träda fram som något egendomligt. Den blir, som några danska forskare skriver, "sær":

Særfaringen er radikalt udskilt af heelheden, troen på en mulig forsoning af modsætningen mellem ideal (oppe) og virkelighed (nede) er blevet til en (uforsønlig) modsætning mellem drøm (indre) og virkelighed (ydre). Det hænger naturligvis sammen med, at det samfund der bar enhedskulturen, er i hastig opløsning, men i en snævrere ramme kan det også opfattes som en følge af de bevidsthedsmutationer, der følger af denne opløsningsproces.¹⁹

Den enskilde individens identitet tenderar själv att försvinna som en ideologisk hägring i ett psykiskt landskap av förnimmelser, styrt av irrationella krafter. Dessa undergångsmotiv är ofta förbundna med en tematisering av Guds försvinnande och den patriarkala familjeinstitutionens närastående kollaps, varmed hela den manliga, borgerliga identiteten tycktes hotad. Att samtida verk av kvinnliga författare aldrig lika tydligt utvecklar dessa dekadenta undergångsmotiv är ännu en indikation på i hur hög grad den litterära modernitetens tradition före 1900-talet var ett utpräglat manligt paradig.

Den anti-borgerliga ideologin och tematiken tenderar samtidigt att iscensättas som en *estetisk dekadens*, vilket vi tidigare beskrivit som modernismens första fas. Mest påtaglig är kanske denna dekadens ifråga om den episka fragmentarisering som präglar vad Strindberg kallade 90-talets "poetisering av tillvaron". Epikens kausala logik tenderar att brytas upp och ersättas av en metaforisk princip, där de enskilda partierna inte så mycket följer *efter* varandra som *överlagrar* varandra som varianter på ett övergripande tema, ett samma-men-annorlunda.²⁰ När denna lyriserande tendens, som också präglar Strindbergs drömspelsteknik,

drivs som längst, uppstår en sublim estetik som Bo Hakon Jørgensen och Annemette Frandsen beskrivit som en "gotisk" strömning. Den lineära, "horisontella" strukturen övergår i en slingrande, arabeskartad "vertikalitet"; mållös, extatisk, starkt självreflekterande.²¹ Denna gotiska tendens framträder allra tydligast inom bildkonstens *art nouveau*-stil, men tidens fragmentariserade epik och strömmen av poetiska arabesker i J. P. Jacobsens efterföljd pekar i samma riktning. Per Stounbjerg har om Jørgensens och Jensens tidiga romaner skrivit:

De mangler udvikling og episk, kompositionel orden. Beskrivelser og stemninger svulmer op i en omverdenstilegnelse, der er lyrisk snarere end episk. Der er kun ringe episk distance til oplevelserne, der samles i fænomenologiske intensitetsknuder.²²

Vi skall se närmare på denna tendens hos Jørgensen nedan.

Det är otvetydigt den impressionistiska skissen och andra former av kortprosa (novell, novellett, historiett, prosadikt) som står i centrum för denna utveckling. Johan de Mylius har talat om kortprosan som "90ernes særkende inden for den episke storgener" ²³, och det tycks utgöra ett generellt drag inom europeisk symbolism. Inom tysk forskning talar man t.ex. om tiden kring sekelskiftet som uppkomsten av en ny form av "kurzgeschichte".²⁴

Ett kuriöst men belysande exempel på prosadiktens och kortprosans karaktär av fragmentariserad epik erbjuder den tyska textantologi över Jean Paul som Stefan George och Karl Wolfskehl utgav 1900. Här renodlade redaktörerna vad de ansåg vara den sida av Jean Paul som "idag tilldelats en ny, stor betydelse", nämligen "den oförgängliga skönheten hos hans dikter, vilka utkommit självständiga eller löst invävda i hans brokiga berättelser". En stor del av de korta, lyriska prosatexter som förekommer i antologin var utdrag ur Jean Pauls romaner, avsnitt som på detta sätt omfunktionerades till självständiga prosadikter. Förfarandet gav upphov till en del protester, men i förordet till andra upplagan berömde sig redaktörerna av att de skänkt alla "konstreceptiva människor [. . .] en ny diktare".²⁵ Projektet vittnar tydligt om kortprosans höga status inom den symbolistiska strömningen.

Det är den stämningsskapande, impressionistiska skissen som framstår som den mest väsentliga kortformen under övergången från impressionism till symbolism. "I 'stemningen', et specielt 90er-begrep,

överskrider den fremmedgjorte sjæl sine grænser og søger at forene sig med sin omverden, tage omverdenen ind i sig, gøre den til det, man kaldte en 'sjæletilstand'", har Johan de Mylius skrivit.²⁶ Detta ideal formulerades redan 1886 av Ludvig Feilberg på följande sätt:

Man maa se Stemningen for Stemningen egen Skyld [. . .] man maa forstaa at hvile i en Stemning, at avbryde sin evindelige Hensigtsstræben og fremadstyrende Jernbanefart og et øjeblik give sig hen til den standsende og stedelskende Syslen, som Enhver, der vil experimentere, maa kjende.²⁷

Den tidiga symbolismens prosadikt var primärt en färtätad form av impressionistisk skiss, en kort, stämningsskapande text som både fungerade som en form av prosaiserad lyrik och som fragmentariserad, lyricerad epik. Den författare som tidigast upphöjde denna form av prosadikt till den bärande estetiska principen i sitt författarskap var otvivelaktigt Johannes Jørgensen.

Johannes Jørgensen: utanförskap och modernitet

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,

Luxe, calme et volupté.

Baudelaire, "L'Invitation au voyage"

Johannes Jørgensen föddes 1866 i landsortsstaden Svendborg, där han också tillbringade sin barndom och tidiga ungdom. Efter en uppväxt som präglades av familjens sociala fall, svåra ekonomiska villkor och hotande proletarisering, kom han som 16-åring till Köpenhamn för studier. Fattigdom och en känsla av social utstötning och förödmjukelse tycks ha präglat hans studenttid. Vid sidan av naturvetenskapliga studier ägnade han sig mest åt modern litteratur och uppgick helt, enligt sin egen beskrivning i *Mit Livs Legende* (1916-28), i en tonårshänförd identifikation med tidens upprorsideal; den franska revolutionens män på det historiska planet, internationella anarkistgrupper på det politiska, Prometheus och Lucifergestalterna på det mytiskt-religiösa och 80-talets moderna författare på det litterära. Bland de böcker han omtalar som sina 80-talistiska "evangelier" märks *Röda rummet* och *Sömngångarnätter*.²⁸

1887 debuterade Jørgensen med den naturlyriska diktsamlingen *Vers*. Redan här kan man finna en viss formell frihet, fr.a. ifråga om rimmen, och ett bildspråk som Edvard Brandes jämförde med Jacobsens arabesker och franska lyriker som Maurice Rollinat och Mallarmé.²⁹ Den estetiska förnyelse Jørgensen genomför kan med Emil Frederiksens ord beskrivas som en strävan att "modernisera Rytmen i sine Vers hen i Retning af Prosaens Virkninger". Frederiksen ser i detta ett övertagande av de principer för modern poesi som Jean Moréas framfört i sitt symbolistiska manifest 1886.³⁰

Jørgensens verslyrik utvecklas senare i *Stemninger* 1892 och *Bekendelse* 1894. Ett antal dikter övergår där till helt fri vers, men vanligare är att så endast sker ifråga om vissa partier av dikter, medan andra struktureras av rytmiska regelbundenheter och rimmen aldrig försvinner helt. Ett representativt exempel utgör första strofen ur "Bækken" i *Stemninger*:

Her løfter Jorden sig, og Skoven slipper.
 De sidste Ellekroners Graa
 drager en Foerværksbræm langs Markens Silketæppe;
 og ud af Skræntens Mund
 imellem Kløftens gruset-gule Læber
 gaar Bækken frem, blank som et Sandheds-Ord,
 og klipper
 sig Sti igennem Mosens sorte Jord,
 over hvis Fløjelsgrund
 Kvanner og Tidsel, Hjortetrøst og Skræpper
 de grønne Klæders gyldne Flige slæber.³¹

Strofen äger ingen schematisk rytmisering, varken i genomgående takarter eller versernas längd. Radslutsrimmen är också så utspridda — a,b,c,d,e,f,a,f,d,c,e — att deras sammanbindande funktion tenderar att upphävas. Det första rimordet "klipper" tycks också fungera mest som ett slags "alibi" (i enlighet med traditionella motiveringar för versslut) för den sjunde versens radikala korthet. Men utöver dessa radslutsrim finns ett flertal bokstavsrим som ger strofen ett starkt musikaliskt välljud, något som Jørgensen, sin "prosaiserande" tendens till trots, inte var benägen att uppge. Diktens impressionistiska betoning på sinnesförnimmelser är påtaglig i substantiveringen av "Graa", sammansättningen "gruset-gula", och jämförelsen med silktyg, som suggererar såväl en visuell som en taktil kvalitet. Dikten är också ett tydligt uttryck för ten-

densen att identifiera natur och kvinnokropp som vi skall möta fler exempel på i Jørgensens prosa.

Edvard Brandes var inte ensam om att lyfta fram Jørgensen som en av de mest begåvade inom den yngre generationen lyriker.³² Mer tveksam har man allmänt ställt sig till hans romaner och prosadikter. Och då prosadikterna snarare har karaktär av en poetisering av prosa/epik än en prosaisering av poesi/lyrik, är det mot bakgrund av hans romaner som de bör förstås.

Liv och dikt

I Jørgensens självbiografi kan man läsa följande utdrag ur hans dagbok för 1889:

14. Maj. Stadig samme krympende Fornemmelse af egen Ringhed og Afmagt. Nervøl — frysende — hostende — uden Arbejds ævne — følede mig saa hjælpeløs — udenfor — fattig — krediteret — dum — grim.

17. Maj. Jeg kan ikke holde ud at være hjemme og tør ikke komme i Solen paa de store Gader for de falmede Benklæders Skyld. Fryser — har ingen at gaa til — lader sløvt og slapt alt falde: Helbred, Arbejde, Kunst, Liv.³³

Den självförståelse som här presenteras var i viss mån motiverad av samtidens litterära skildringar och ideal, t.ex. det utdrag ur Hamsuns *Sult* som just publicerats i *Ny Jord*, där utanförståendet och den sociala isoleringen gestaltades som ett signum för den sanna, "aristokratiska" andlighetens marginalisering i ett inhumant samhälle. En annan av Jørgensens uttryck för detta ges i dikten "Ahasverus" från 1891:

Jeg var fattig, jeg var fremmed,
uden Venner, uden Ry -
alle Døre fandt jeg stængt for
Nattens Børn i Dagens By.
Og den gamle Ahasverus
greb paany sin Vandringsstav [. . .]³⁴

Även om Jørgensens livssituation på intet sätt var självvald så fick den lätt en mytisk förstärkning.

Till denna sociala utsatthet tillkom Jørgensens religiösa bindningar

och sexuella blockeringar, och hans i grunden starka ambivalens inför den dekadenta kultur- och normupplösning som han under några år försökte göra sig till talesman för. I självbiografen skildras tonåringens uppvaknande sexualitet med intensiva skräck- och vämjelsekänslor, och vuxenlivets första böner sägs handla om att Gud skall befria honom från denna skuldtyngda plåga.³⁵

I sin prosa sammanför Jørgensen dessa religiöst-mytiska, sexuella och sociala temata till komplexa symboliska enheter. Romantiteln *Livets Træ* avser t.ex. både kvinnan och storstaden som de vampyrer som förleder landsortsmannens känsloliv, och igångsätter en värдемässig och psykisk upplösningsprocess. Jørgensens ambivalenta fascination inför storstaden, dess bohemkultur och dess "fria" sexualitet, genererar samtidigt antitetiska skildringar av barndomen som ett förlorat tillstånd av harmoni. Denna kommer så, tillsammans med hemmiljön, modern och barndomens Gudstro, att utgöra författarskapets "biografiserade" paradismyt.

Jørgensens livskonflikter får inga direkta uttryck i hans första diktsamling, vars naturmotiv snarare fungerar som flykt och kompensation.³⁶ Men redan året därpå utger Jørgensen den första i raden av sex starkt självbiografiska romaner, *Føraarssagn*. (De följande var *En Fremmed* -90, *Sommer* -92, *Livets Træ* -93, *Hjemvee* -94, varefter sviten avslutas med "omvändelseromanen" *Den Yderste Dag* -97, där han tar starkt avstånd från sitt tidigare liv och författarskap). Som Frederiksen påpekar, bildar fyra av de fem första "en Fortællingskreds, der begynder og slutter i Svendborgs Natur".³⁷ Undantaget, *Livets Træ*, har istället en mytisk inramning som väl ansluter sig till detta mönster, och *Den Yderste Dag* inramas av berättarjagets dödskamp. Tillsammans med hans självbiografi *Mit Livs Legende*, som skrevs 1916-28, framstår därför alla dessa som variationer på "samma" historia; den unge landsorssbons fall ut ur hemmiljöns och barndomens idylliska värld, hans revolt mot kristen och borgerlig tradition och hans vilsna irrfärder i den moderna storstadens och den dekadenta subkulturens Sodom.

Dessa ständiga bearbetningar av i grunden samma historia medför att skillnaden mellan fiktiv roman och verklighetstrogen självbiografi suddas ut. Fleming Conrad har talat om den "autentiske, ikke-fiktionale" statusen hos Jørgensens prosadikter³⁹, och detsamma kan sägas om hans romaner, trots att dessa aldrig övergår i jagform. I *Hjemvee* berättas t.ex.

om hur protagonisten Glob återser sin ungdomskärlek Anna. Han uppfriskar då sitt minne av både henne och sin barndom genom att gå hem och läsa i den "lille Bog, som var den første, han havde utgivet, og mellem hvis Sider han havde gemt alle sine Minder om Anna og] en Tid, der var fløjet hen og forsvunden". Därpå följer som kap. IX den citerade "Ouverturen till hin lille Bog"⁴⁰, vilket verkligen är den citerade inledningen av *Foraarssagn*.

Denna framhävda självbiografiska referens, som får många romangestalter att framstå som direkta porträtt av Jørgensens bekanta⁴¹, är inte ovanlig för tidens impressionistiska prosa. I grunden avspeglar det modernitetens tendens att ge jaget och den personliga erfarenheten ökad kunskapsteoretisk status, samtidigt som det fungerar som en autenticitetsgaranti. Den självbiografiska referensen i Jørgensens skönlitteratur balanseras emellertid av den senare självbiografins fiktionella status, vilket redan antyds av begreppet "legende" i dess titel. Där möter vi också, om än i något mindre framträdande roll, samma mytiska identifikationer och strukturdrag som präglar romanerna.

Jag kommer av denna anledning att tillåta mig en samläsning av Jørgensens självbiografi och hans tidiga författarskap i syfte att belysa den relativt enhetliga "livshistoria" som dessa tillsammans etablerar. Primärt är jag intresserad av att se vilken position och innebörd som "det poetiska" som tematisk paradigm får i denna fiktions-biografiska berättelse, för att därefter kunna förstå den mer speciella betydelse som prosadikten hade för Jørgensen. Bland romanerna har jag valt att koncentrera mig på *Foraarssagn*, *Livets Træ* och *Hjemvee*.

Den tematiska helheten

Den författarjagets livshistoria som så klart framträder i Jørgensens romansvit, inleds med en starkt förtätad passage i *Foraarssagn*. I dess centrum ligger en scen som utgör något av en fixeringsbild för det jørgensenska författarjagets ursprung och identitet; med ett annat uttryck: dess fantasi.⁴² Tillsammans med den direkt påföljande scenen sammanlänkas här vad H. J. Mortensen talat om som Jørgensens två djupa "kränkningar"; familjens sociala degradering och mötet med sexualiteten.⁴³ Det senare framträder i en form som uppvisar slående likheter med psy-

koanalysens beskrivning av språkets och (den oidipala) sexualitetens samtida uppkomst. Då jag utförligt analyserat passagen i dess helhet i ett annat sammanhang, nöjer jag mig här med att rekapitulera dess viktigaste aspekter.⁴⁴

Passagen, som omfattar 5 sidor och inleder bokens andra kapitel, utgörs av en sekvens situationer som presenteras som "Det første, Jens kunde huske af sit Liv".⁴⁵ Först gestaltas Jens' möte med språket i form av det ord morfadern använder för att beteckna honom — "Børn" — vilket han finner vara ett "underligt" ord. Följande scener kretsar primärt kring Jens' relation till modern. I en scen lär hon Jens' att skriva genom att föra hans hand med pennan: "Det var 'til Far'". Detta förbinds direkt med hur han ibland kan höra modern gråta: "Saa fik han at vide, det var ogsaa for 'Far'". I den efterföljande scenen, som är den jag vill ge betydelsen av författarskapets fantasm, dyker det laddade ordet "Far" plötsligt upp som realitet. En vinterafton händer det att

en Mand kom ind med Sne i Kager over den tykke, blaa Kavaj og blinkende Draaber i det store, brune Skæg. Hele Stuen blev kold af ham, syntes Jens — men Mor sagde, han skulde kysse ham — for det var Far [. . .].
saa forsvandt Far igen. Og Dagene efter græd Mor altid meget.

Vi presenteras här först för en enskild scen i preterium: den främmande mannen som stiger in mellan moder och son, och omvandlar hemmets värme till kyla. Härmed etableras "Far" som ett såväl reellt som symboliskt element i en, genom detta intrång, grundligt förändrad värld.

I slutet av citatet omvandlas emellertid denna engångshändelse till något "altid" återkommande, och denna dubbelhet ger scenen en starkt mytisk karaktär. Faderns uppdykande och försvinnande utspelas både en gång och många gånger, och varje gång är på något sätt samma första gång. Den narrativa, kronologiska principen återförs på detta sätt till ett mytiskt, tidlöst nu.

Denna dubbelhet kan förstås som ett försök att fantasmatiskt upphäva den nya, symboliska identitetsprincip som representeras av fadern, eller snarare faderns *Namn*.⁴⁶ Det faktum att ambivalensen existerar i själva *beskrivningen* av scenen innebär att den i lika hög grad är ett uttryck för författarjaget Johannes som för protagonisten Jens. Det är ett försök att vägra acceptera Fadersprincipen som något annat än ett tillfälligt avbrott i den dyad moder-son som, varje gång fadern försvinner, återgår till sitt

tidigare tillstånd.

Åtminstone får scenen denna innebörd i ljuset av efterföljande händelse, som markerar den sociala kränkning Mortensen talade om. Händelsen utgör primärt en kontrast till den tidigare. Med samtidigt förbinds de med varandra via moderns gråt som ger dem en något paradoxal, analog innebörd. Vid ett av sina uppdykanden i hemmet stannar nämligen fadern: "men Moderen græd alligevel" (som om hon var *lika* olycklig som Jens över att han stannade; som om *hennes* gråt, som tidigare separerat dem, nu börjat fungera som uttryck för *hans* begär). Vad som hänt är att fadern, som arbetat som sjökapten, "gjort Haveri". Som en följd härav genomgår familjen en proletarisering som förblir obegriplig för Jens. Han flyr denna nya, obehagliga familjesituation upp på sitt rum och till litteraturens och religionens mytiska värld. Romanen *Foraarssagn* framstår i sig som en fortsättning på detta kompensatoriska läsande, vad Mortensen talat om som Jørgensens "forsøg på metaforisk at fortolke og begribe det truende familiemæssige og sociale status-fald"⁴⁷ — och, kan vi tillägga, de med tiden allt starkare sexuella konflikterna.

Vad Jørgensen åstadkommer med denna "urscen" är att hans skapar en starkt "autentisk" identifikation av protagonist, författarjag och biografiskt jag, som han sedan behåller genom hela sitt tidiga författarskap. Familjens öde i romanen och den morfar som inledningsvis för Ordet till Johannes, har också direkta paralleller i Jørgensens biografi.⁴⁸ Själva skrivandet av romanen kommer härigenom på flera sätt att göras betydelsebärande som en direkt följd och fortsättning på det den handlar om. Dels framstår romanen som en compensation för det fall ut ur barndomens paradisiska symbios som den, och då speciellt den ovan beskrivna passagen, gestaltar. På en mer generell nivå deltar den också, i egenskap av modern, impressionistisk roman, i modernitetens "fall" ut ur en poetisk, mytisk värld av absolut karaktär. Författarjagets djupaste symboliska bestämning etableras emellertid av romanens inledande kapitel. Där skildras vad som kan kallas Jens'/Johannes personliga myt, berättelsen om hur hans föräldrar, Anders och Ingeborg, möttes. Det begär Anders' uppväcker hos Ingeborg knyts helt till hans exotiska berättelser från sina resor i främmande länder. Då han friar till henne tycks det främst ha varit hans berättarförmåga som hon säger ja till: "Ingeborg forsikrede, hon maatte have ham at fortælle for sig hele livet

igennem".⁴⁹ Det är med andra ord själva detta *berättande* som Jens/Johannes har att tacka för sin existens.

Mot bakgrund av denna personliga livsmyt ser vi hur författarjaget etablerar sig själv i just den position som fadern, genom sitt "Haveri" lämnat tom: den som lämnat hemmet just som *han* brukade göra och som nu, från en exotiskt fjärran, sänder berättelser hem till Modern och hennes gråt/begär. Språket som sådant må ha uppstått tillsammans med Modern *till* Far — men det poetiska verket är uppenbart riktat *till* Mor. Och i en viss mening innebär det att jaget etablerar sig som sin egen "Far".

Denna självbiografiska "autenticitet" innebär samtidigt att det biografiska, empiriska jaget i hög utsträckning kommer att *fiktionaliseras*. Distinktionen mellan text och verklighet, mellan fiktion och realitet, upphävs, och texten tenderar att *bli* den verklighet den berättar *om*.

Det estetiskt specifika med Jørgensens tidiga författarskap låter sig förankras i denna estetisk-mytiska fantasm. Det gäller inte endast den starkt självbiografiska referensen, utan även Jørgensens strävan att poetisera det prosaiska/episka genom romaner vars narrativa struktur ständigt upphävs av poesins, mytens eller metaforens "eviga nu". Författarjagets livshistoria kommer på detta sätt att ständigt kretsa kring ett antal tematiska element, som metaforiskt förankras i fantasmen. Frederiksen har talat om den "Idealisme, der ogsaa kan betegnes som en Funktion af Poesiens Logik, at 'løsrive, hvad der vedkommer Grundidé og Grundstemning, som skaber og bærer Digtningen, og springe resten over'", som ett konstitutivt drag hos Jørgensen.⁵⁰ Det "resten" som då tenderar att marginaliseras är inget mindre än epikens narrativa grundprincip.

Flykt och revolt

Den revolt i symbolismens namn som Jørgensen genomför med hjälp av den litteratur som samtidigt gestaltar den, förblir starkt präglad av urscenens oedipala konflikt. Att självbiografien beskriver den på ett påtagligt pubertalt sätt är nog inte endast en följd av Jørgensens senare behov att nedvärdera sin dekadenta ungdomsperiod. Om livshistoriens första fas enligt *Føraarssagn* är pojken flykt undan den nya familjesituationen upp på sitt rum och till litteraturens värld, så är den andra då han lockas

ut från hemmet till världen utanför. Flickan Anna blir då sinnebilden för den hägrande erotik som "havde dreven ham bort fra Bøgerne, ud i Solskinnet, hvor Lykken legede sine lyse Lege".⁵¹ I *Livets Træ* beskrivs hur protagonisten Aage alltmer börjar uppleva hemmet som ett fångelse; "rejste han sig, vidste han, at Faderen strax vilde spørge sit skarpe 'Hvor skal du hen?' — og øjnene spurgte endda hvassere end Stemmen". Men som så ofta fungerar förbudet snarast som bränsle åt det spirande begäret:

Saa nær ved ham levedes altsaa Livet! [. . .] Ikke det Liv, hvori Faderens Formaninger og faste Vilje holdt Aage bunden — et Liv i Læsning of Arbejde, fjærnt fra de glade Menneskers Verden. Men det frie, vilde, forbudne Liv — Elskovens og Poesiens — det, hvorom alle Vers sang, og alle Digtere talte [. . .].⁵²

Men då Aage ger sig iväg på strövtåg utanför hemmets instängdhet blir det inte för att möta jämnåriga, utan för att vandra ensam i naturen och hänge sig åt erotiska dagdrömmar. Naturen blir "Et Tempel for den Gudinde, hvis Rige er det vellystige Mørke og Elskovens Nat", vari han själv antar den mytiska identiteten av "den silde fødte Hedning, der midt i en naturfornægtende og erosfjendsk Tid kom for at holde sin Andagt ved Afrodites Altre", betjänad av "unge Præstinder — hvide og viede som Offerduer". Naturen och poesin blir intimt sammanlänkade som en fristad från hemmets tvång och förtryck och, senare, från hela det moderna samhället och vuxenlivets prosaiska realitetsprincip. Att skriva litteratur blir att poetisera den prosaiska världen, men också i den mer konkreta innebörden av att poetisera prosan, att "udhamre en Prosa" av starkt förtätad, lyrisk art:

Han vilde ikke havde Del i deres Arbejde. Han vilde sanse, føle, tænke, drømme . . . og forme sin Sansning og sin Drøm i Ord og Sætninger, støbe sin Hjærnes usikre Syner i Sprogets faste, varige Metal, udhamre en Prosa, skør og skøn som de gyldne Høstblade for hans Fod, og indlægge den med Billeder, der funkledede som ædle Stene og var sjældne som dyrebare Perler [. . .].⁵³

Det var ett ideal som Jørgensen främst kom att förverkliga i sina prosadikter.

I Jørgensens litteratur skildras hans och hans protagonisters oidipala revolt mot konventionell kristendom, borgerlighet och tradition min-

dre som ett fadersuppror än som ett tragiskt fall ut ur en moderssymbios. Fadern förblir frånvarande, i såväl konkret som mytisk form. I självbiografin föresätter sig Jørgensen vid ett tillfälle att berätta om "det Opgør, som den Gang stod paa Dagsordenen i alle Familier — Opgøret mellem Fædre og Sønner — konservative kristelige Forældre og revolutionære, fritænkere Sønner." Men hans beskrivning frångår helt konflikten med fadern för att istället fokusera den separation från modern som handlingen medför: "De havde forstaaet hjemme, at jeg ikke vilde blive Præst, ja, at jeg havde mistet min Barnetro — og jeg havde set ind i Moders raadville of forfærdede øjne, da hun stod overfor dette Ufattelige".⁵⁴ Hans frigörelse från föräldrarnas gudstro sammankopplas inte bara med en frigörelse från samhällsliga traditioner utan även, och i "egentligste, inderste Forstand", från ett incestuöst begär. Moralens generella sexuella förbud antyds här få effekten att *hindra* ynglingen från att frigöra sig från sin modersbindning. I biografin såväl som i romanerna förblir också skuld känslan över detta brott förknippad med "Moders Graad" och hennes ödesmättade profetia: "Tro aldrig, du voxer saa langt, at du voxer fra din Moder".⁵⁵

I självbiografin beskrivs hur brytningen med familjen öppnade utsikten att kunna erövra den ungdomskärlek som i *Føraarssagn* och *Hjemvee* går under namnet Anna. Då han får veta att hon förlovat sig uppstår istället ett behov av ett "endelige, fuldstændige Brud med den Verden, som havde erobret 'Hende' — Borgerlighedens, Filistrenes og Vanekristendommens Verden!".⁵⁶ Detta uppror i symbolismens namn uppfattar Jørgensen själva som ett återupptagande av den radikala romantiken: "i begge Bevægelser er den inderste Nerve Jegets Oprør mod det Bestaaende, Individets mod Samfundet, den Enkeltes mod Alle, Poesiens mod Filistrene, Hjærtets mod Loven"⁵⁷ — och, kan vi tillägga, sonen-poetens revolt mot ett socialt och litterärt etablissemang av fäder.

Revoluten skapar dock ett existentiellt tomrum som framträder som en vemodig längtan tillbaka till ett för alltid förlorat barndomsparadis. Efter det att han lämnat hemmiljön för studier i Köpenhamn, upphör "Anna" att fungera som den som lockade honom *bort* från hemmet och smälter istället samman med bilden av en förlorad idyll. I *Hjemvee* heter det:

Anna havde været hans Livs første og mægtigste Symbol for denne hans og alle søgende Sjæles Drøm. Skulde hans Længsel, som var udgaet fra hende, endelig vende tilbage til sit Ophav?⁵⁸

I första meningen innehar Anna rollen av den som leder honom *bort* från hemmet; i den andra står hon som symbol för hans längtan *tillbaka*, varigenom hon metonymiskt sammankopplas med modern. Mer direkt heter det: "Følelsen for 'Hende' og Følelsen for Hjemmet kunde gaa Side om Side i den københavnske Landflygtighed, smeltede sammen til én Længsel og én Hjemvæ".⁵⁹

Det poetiska får i detta livsscenario en stark funktion av dröm och längtan, av det otillfredsställda begärets ständiga rörelse bort/hem. Jørgensen summerar sin poetiska "identitet" med följande ord: "Ledemotivet i mit Liv — at jeg, stedt mellem Pligt og Drøm, mellem Hverdag og Længsel, altid valgte Drømmen og Længslen". Och att denna är av regressiv art sägs tydligt: "Saa langt jeg kan huske tilbage, har jeg levet i Minder. [. . .] Den Længsel, den Stirren tilbage gjorde mig til Digter".⁶⁰ Som Sophus Claussen senare ironiskt uttryckte det; Jørgensen och hans protagonister var poeter som drev omkring i livet "med det hjemmegjorde Væsen fra sin Moders Dragkiste i Svendborg".⁶¹ (Uttrycket härrör sig från talesättet "at ligge i sin moders dragkiste [= stor byrå]").

Staden och sexualiteten

Jørgensen beskriver i självbiografin hur hans starka intryck av Baudelaire berodde på att han hos denne återfann sin egen kollision mellan "Romantik og Kristendom, Lovløshed og Lov", och där "Romantiken og Lovløsheden faar deres Dom. [. . .] Og dog vedblev jeg — ligesom Baudelaire selv — at føle Ulykkens underlig dragende Magt".⁶² Den laglöshet som här avses är just storstadens nya livssammanhang med dess för samtiden så svårhanterliga anonymitet, främlingskap och nakna sociala motsättningar. Men som vi sett hos Baudelaire var det en anonymitet som samtidigt gav upphov till en berusad frihetskänsla och en starkt erotiskerad voyeurismen.

Att sexualiteten för samtidens generation utgjorde det mest laddade temat, både som ett "problem under debatt" och som personlig livs-

konflikt, ger Jørgensen flerfaldiga uttryck åt. Han menade själv att "Problemerne Problem var det sexuelle Spørgsmaal".⁶³ Tidens juridiska processer mot erotiska skildringar i litteraturen påvisar vilket hot dessa ansågs utgöra mot samhällets, och mer precist det patriarkala äktenskaps moralkodex. Samtidens litteratur bär också tydliga vittnesmål över den unga, manliga generationens starka ambivalens inför sexualiteten. Deras högröstade krav på en friare sexualitet kolliderar ständigt med ångestladdade gestaltningar av kvinnlig sexualitet i form av demoniska vampyrgestalter. Konflikten visar på en starkt incestuös laddning, med en hotfull närhet till galenskap och undergång. Det är knappast någon tillfällighet att det var just vid denna tid som Freud upptäckte oidipuskonfliktens psykiskt strukturerande betydelse.

I självbiografin skriver Jørgensen:

Den generation, hvortil jeg hørte, var faktisk af en naiv Umættelighed [på erotik] og en radikal Samvittighedsløshed. [. . .] Vi Unge førte Libertinismen fra Theorien over i Virkelighed. Her, om nogen Steds, gjaldt de mephistopheliske Ord om 'Livets gyldne Træ', som vi langt foretrak for Kundskabens — og som iøvrigt ogsaa var et Træ paa Ondt og Godt . . .⁶⁴

Undantagsvis uppvisar Jørgensens litteratur passager där han försöker anlägga en dionysisk bejakelse av dessa förbjudna frukter; i versdikten "Sommernatssagn" i *Stemninger* heter det t.ex: "det er saligt og sødt under Sommerens sølhvide Nætter at synde".⁶⁵ Men denna libertinska revolt mot en kristen, borgerlig puritanism åtföljs ständigt av intensiva skuldkänslor. Och som för så många andra unga män i sin generation tycks Jørgensens ambivalens inför det sexuella framför allt ha handlat om en rädsla för kvinnors sexualitet. Protagonisten Aage i *Livets Træ* uppvisar en syn på sexualitet som ett så exklusivt manligt begär, att distinktionen mellan samlag och våldtäkt blir mycket flytande. Då han under en av sina nattpromenader i staden hör kärleksljud från ett fönster, kan han inte avgöra om de uttrycker en kvinna som "givet sig hen til en længe sukkende Elsker" eller "den unge Jomfrus Aangstraab overfor Ægtefællens Voldtægt", trots att kvinnans protester snabbt övergått till "en dæmpet, lykkelig Latter".⁶⁶ Tillsammans med Jørgensens starka voyeuristiska erotisering av stadens anonyma kvinnor resulterar denna sexualsyn i att staden närmast framstår som en utvidgad bordell:

Det var en Lørdag Aften, da alle Mænd har Penge, og alle Piger er ude. Det var en af de Aftner, da Afgrundens Fyrste usynlig gaar gennem de elektrisk oplyste Gader og saaer den Sæd, hvis Frugt er Synd. Høje, slanke Piger kom ud af mørke Porte og stod stille og trak Handsker paa, mens de saa sig om — gik derpaa langsomt hen ad Fortovet, som om de ventede. Spæde, spinkle Pigebørn gled forbi, i sorte Plydstøjer, med Kjolen glat over det smalle, fine Underlegeme, og et Ansigt af smaa, haarde vellystige Træk. Unge Forretningsdamer vandrede hjem — med Kaabekraven højt op om de hvide Kinder — og en lukket Mund, der syntes barnligt fortrydelig over ikke at blive kysset.

[. . .]

De strøg ham forbi i det hvide Lys fra de elektriske Lamper — strøg forbi som lydløse Nattesværmere, blege, med sænket Hoved og søgende øjne.

[. . .]

Og jeg længes mod Lasten bag de dydige Dragter og de anstændige Ansigter — de blonde Miss'ers engelske Udyd — Vellysten under Babyhattene og de uskyldige Kjoler . . . Jeg længes mod at høre ukyske Ord udgaa fra stolte Læber og se jomfrueligt rene Legemer aabne sig til vellystige Favntag [. . .].⁶⁷

Passager som dessa gjorde att Jørgensens tidiga romaner i viss utsträckning blev lästa som halvpornografiska.⁶⁸ Men Jørgensens voyeristiska erotisering av staden slår ständigt över i känslor av äckel och skuld. Efter en festnatt meddelar dagboken att han ”finder Mennesker det usseligste af alt. Hvad skal denne Brutaltet til — denne Trang til at omsætte alt i Sult og Brunst? Alt bliver saa fadt og grimt”.⁶⁹ *Livets Træ* uppvisar många liknande formuleringar.

Skuldkänslan projiseras på klassiskt manér på kvinnorna, vilka Jørgensens protagonister inte kan undvika att dela in i ”rena” och ”fallna”. Då den unga Dagmar (*Livets Træ*) vid det första kärleksmötet med Aage antyder ett vidlyftigt erotiskt liv, reagerar han genast med ett avståndstagande, som också handlar om en leda inför den *realiserade* sexualiteten: ”En dunkel Sorg kom med ét over ham — han følte pludselig en stor Ligegyldighed for den unge Kvinde, der, halvt paaklædt, sad ved hans Side”.⁷⁰ Romanens realistiska berättelse (vilken omges av en mytisk ram) slutar med att Aage sitter som en begärets fånge i en lägenhet tillsammans med Dagmar, utan kraft att lämna henne och återvända till sin hemby. Stadens vampyr har segrat.⁷¹

Den opposition mellan stad och natur som Jørgensen ständigt laborerar med, motverkas av att staden samtidigt förbinds med naturen som två analoga platser för kärleksmöten. Oavsett om Jørgensens protagoni-

ster vandrar på en stig eller en nattlig gata styrs de av begäret att möta "den skønne Fru Æventyr — møde hende i Foraarsnatten, under Halvmaanens og Venusstjernens Tegn, paa de ensomme Veje, hvor Elskende og Flagermus sværmede".⁷² Frederiksen påpekar att det är få moderna diktare som "har saa meget Maaneskin i sin lyrik". Före Jørgensens kovenrtering förknippas mån- och stjärnljus främst med det erotiska, senare främst med hemmet, barndomen, och moderns ömsinta blick.⁷³ Nästan samtliga erotiska skildringar i Jørgensens tidiga litteratur utspelar sig under månens och Venusstjärnans bleka ljus eller, ifråga om stadsmiljöer, under gatlyktornas blekgula eller sängkamrarnas djupröda sken, vilka blir ett slags demoniserade former av mån- och stjärnljus.

Svärmeriet för det personligt förflutna är hos Jørgensen intimt sammanvävt med den estetiserande dekadens han under några år försökte anlägga. I en recension av några naturmålningar av Th. Philipsens 1890 talar Jørgensen om "Dekadencens syge og brogede Pragt, der med sin mangefarvede Mosaik af Blade dækker over Sommerens Lig og Livets langsomme Undergang".⁷⁴ Bland hans romaner är det främst *Livets Træ* som använder sig av denna retorik. Det heter där bl.a: "det Brutale lever, og det Skønne dør" och "vi tjener kun Det, som dør".⁷⁵ I självbiografen tar han skarpt avstånd från detta koketteri med undergångsstämningar och livsleda som han menar präglade hela epoken:

Triste, tungsindige, Dødsens sørgmodige, fortvivlede til Selvmord kunde vi være og var det tidt nok. Men — som Gottschalck [bildkonstnär i Jørgensens vänkrets] en Dag paa sin knappe Maade udtrykte det — 'naar man havde taget Livet af sig, kunde man jo ikke gaa til Valby og male'. Altsaa blev han i Live — og vi med ham.⁷⁶

I kopplingen till Jørgensens allmänna nostalgi och hans starkt oidipala begär finns det dock skäl att ta denna livsleda och förtvivlan på allvar.

Poetiseringen av det prosaiska

Den regressiva tendens, som på olika nivåer manifesterar sig hos Jørgensen och hans samtida, bör förstås som en reaktion mot samtidens mora-

liska och värdemässiga desorientering. Vid sidan av de sexuella och religiösa sammanhangen träder den regressiva tendensen också fram som en idyllisering av småstadens och landsbygdens livsvillkor, vilket skapar en potentiellt reaktionär historiesyn.

I det komplicerade nätverket av sociala och ideologiska orsaker till den starka ambivalens som merparten av tidens intellektuella kände inför det moderna samhällets framväxt, intar de sexuella konflikterna en särställning, åtminstone hos manliga författare. Det är inte bara om Jørgensen som man med Bo Nielsen skulle kunna säga: "uden konflikttilstanden mellem det kropslige og det sjælslige kunde han ikke dikte".⁷⁷ Som tematiskt paradigm präglas "poesi" för Jørgensen mer av sexualitetens bortträngning och uppskjutna tillfredsställelse än dess sublimering. I *Sommer* heter det t.ex: "min Higen foretrækker sin egen smertelige Poesi for Tilfredsstillelsens fade Prosa".⁷⁸ Och den mytiska ramberättelsen i *Livets Træ* avslutas med sentensen: "saaledes er altsaa Livet, at den, som begærer det, skal miste det, og saaledes er Lykken, at den, som attraaer den, skal fortabe den".⁷⁹ Claussen summerar bokens genomgående ideal som "Lykken ved at elske og atraa uden Maal".⁸⁰ Denna tendens att fokusera begäret självt och dess ständiga transformationer, snarare än dess objekt och tillfredsställelse, har Arne Melberg talat om som sekelskiftets och modernitetens "bovarism".⁸¹ I en tid av snabba förändringar och anti-traditionalism tenderar det högsta värdet att bli förändringen och det nya i sig. På ett personligt plan innebär det att individen producerar ett "begär att begära" som bli mer central än varje målinriktat, tillfredsställbart begär.

Poesi blir för Jørgensen det främsta uttrycket för detta abstraherade begär, något av den erotiska dagdrömmens kulturella diskurs i motsats till sexualitet som kroppslig realitet. Jørgensen utsätter vid några tillfällen i självbiografen sin ungdoms esteticism för en kirkegaardsk fördömmelse: "[Poetens] umættelige Trang til Følelse forvandler Virkeligheden og alle dens mest reelle Forhold til Stemning, det vil sige til Nydelse".⁸² Poesins esteticering av tillvaron ger också det poetiska som tematisk enhet en karaktär av begärets yttersta, ständigt undanglidande objekt. Det manifesteras främst som tillstånd, platser, poetiska enklaver i en prosaisk värld. Redan i Jørgensens romaner träder detta fram i behovet att "hvile i en Stemning", att med Ludvig Feilberg ord hejda det episka flödets "evindelige Hensigtsstr aeben og fremadstyrende Jernbane-

fart" (ovan s 274). Strävan att berätta det förflutna underställs här strävan att fixera det förflutna i "Billede, der funkede som ædle Stene og var sjældne som dyrebare Perler", som det hette i *Livets træ* (ovan s 282).

Jørgensens kortromaner är bland de mer framträdande exemplen på den fragmentarisering och poetisering av epiken som präglar 90-talets romankonst. I likhet med prosadikterna i *Stemninger* var även flera passager ur *Sommer* och *Livets Træ* i förväg publicerade som korta, prosalyriska texter i tidskrifter och tidningar, i första hand då *Københavns Børstidende*, där Jørgensen var verksam som journalist åren efter 1889. Det gäller t.ex. inledningen av kap. 3 i bok IV av *Livets Træ*. Med endast små korrigeringar har vad som från början var en självständig prosaskiss, "Min Morgentur", förts in i romanens lyrisk-episka staccatoflöde. Dess karaktär av citat innebär samtidigt att den självbiografiska referensen förstärks; "Min morgentur" var nämligen publicerad i *Børstidene* i oktober 1889, vilket är just den tid som *Livets Træ* beskriver.

Frederiksen påpekar att denna poetisering av det episka utgör en upplösningssprocess som analogt implicerar en upplösning av den personliga identitet som är förankrad i en epik livshistoria. Han skriver följande om Edvard Brandes recension av *Sommer*:

Brandes havde fint forstaaet, at denne ejendommelige Bog ingenlunda skal opfattes som en Fortælling, men som et symbolsk Digt i Prosa, der med et Genskin af alt det trolddomsagtige, overjordiske i Sommertidens Dejlighed skildrer en kortvarig Elskovs Fortryllelse som en Avspejling af Sommerens kortvariger Blomstring: Sommeren og Kærligheden er indbyrdes Symboler paa hinanden. Men Brandes havde ikke lagt Skjul paa, at en saadan Opfattelse af Livet og Kunsten lokker til Personlighedens Forflygtighed.⁸³

Jørgensens romaner får en med tiden alltmer fragmentarisk, lyrisk karaktär. Claussens kritiserade t.ex. *Livets Træ* för att dess inre enhet fördärvades genom "for megen Hukommelse", vilken ibland antog formen av "banale Erindringer", och som bröt upp varje kapitel i "småa stykker".⁸⁴ Tekniken kulminerar i *Hjemvee*, vars 95 sidor är indelade i hela 43 kapitel, ett flertal kortare än en sida och inget längre än fyra. Kapitlen får visserligen aldrig formen av helt autonoma prosadikter eftersom de sammanfogas av en narrativ retorik: många inleds med bindeord ("Og [. . .]", "Thi [. . .]", "Men [. . .]", "Saaledes [. . .]") eller episkt sammanbindande led som "Den næste Formiddag [. . .]". Men

det narrativa är i hög grad reducerat till en retorik av detta slag, och romanen blir starkt präglad av sina vemodsstämnda minnesbilder.

Romanens spänning ligger därför inte på intrigens nivå utan i protagonisten Globs sätt att förhålla sig till sina minnen. Den odramatiska scen som utgör bokens XI:e kapitel, ett minne från Globs femtonde år, utgör ett av de orörliga, poetiska stämningsbilder som boken och Globs medvetande kretsar kring. Det är en mer idyllisk version av den fas i författarjagets historia som vi redan stött på, då protagonisten sitter insängad i hemmet och längtar ut till världen och kärleken:

Det var eftermiddag — henad Firetiden. Stuen vendte ud mod Gaarden og Haven, og gennem Vinduet, som stod aabent bag det nedrullede Gardin, hørte han Fuglene kvindre nede i det store Æbletræ, og Hønsene kagle og klukke ude i Gaarden, og Naboens Børn raabe og le i lystige Lege.

Han vidste, at nu gik de andre Dreng og drev Top ude paa de soltørre Gader eller hopped til Maane paa Grusvejene omme bag Byen eller spilled Klink mod Kirkegavlens store Granitkvadre. Og han hørte, inde fra Naboens Gaard, en ung Pigestemme slaa op over Barnerøsterne — Annas Stemme, der lyste som en klar Flamme over alle de andre. Men ind til ham naaede kun en fattig Solstrib, hver Gang Gardinet bovned ud fra Karmen for Vinddraget — en smal Støtte af tindrende Lysstøv, der et øjeblik gnistrede i Blækhusets Glasfacetter of strejfed et Par guldstrimede Bogrygge henne paa Reolen — for saa at slukkes, idet Gardinet sugedes tilbage of smældede mod Karmens Rand [...].⁸⁵

Den impressionistiska estetikens stilistiska särdrag framträder tydligt i detta avsnitt. Scenbeskrivningen är precist förankrad i tid och rum och *point of view*-tekniken är konsekvent genomfört. Visuella och auditiva intryck beskrivs just så som de uppfattas av Glob i ett givet ögonblick. Särskilt påtagligt blir detta i de "filmiska närbilderna" på gardinen som vajar fram och tillbaka i vinddraget, och solstrimman som tänds och släcks över rummet. Läsaren erbjuds inte något neutralt utifrånperspektiv. Så fort texten beskriver något som inte direkt existerar för protagonisten som sinnesintryck, markeras tydligt att det rör sig om hans tankar eller fantasier: "Han vidste [...]". Slutligen är den parataktiska strukturprincipen tydlig i den andra meningens uppbyggande av vad han hörde: fåglarnas kvittrande, hönsens kacklande, barnens rop, samt i andra styckets struktur: "Han vidste [...]", "Og han hørte [...]".

En intressant aspekt av denna passage är hur den impressionistiska

tekniken tenderar att tematiseras som en form av perspektivisk isolationism, som Globs *instängdhet* i sitt rum: "ind til ham naaede kun en fattig Solstriben". Globs längtan ut ur det hem i vilket han känner sig som en fånge, fungerar som en antydd tematisering av den impressionistiska estetikens passivt registrerande subjekt och dess "insnävda" perspektiv. Individens framstår som isolerad, sluten kring sina intryck av världen, avskuren kommunikation med andra. Vi kan här ana hur kort steget är till att denna impressionistiska subjektsgestaltning övergår i expressionismens ångestladdade klaustrofobi, som i Munchs "Skriket" eller Lagerkvists "Ångest", där subjektivitetens cellväggar invaderat hela världen. Detta steg skall vi också finna, om än endast i en föregripande form, i ett par av Jørgensens prosadikter.

Även om romanen *Hjemvee* inte kan sägas driva fragmentariseringen så långt att den framstår som något avancerat modernistiskt experiment, har den ändå en osedvanligt stark poetisk prägel i sin koncentration på stämningsfyllda minnesbilder och gestaltningen av Globs känsloliv. I Jørgensens romaner tenderar på detta sätt distinktionen mellan episkt och lyriskt att upphävas. De blir serier adderade fragment, autonoma punktmässiga stämningsbilder som, på samma sätt som de enskilda satserna, inte organiseras via hierarkiserade, hypotaktiska strukturer, utan i parataktiska episoder som tenderar att ge textens början och slut en viss godtycklighet. Epikens strävan mot välstrukturerade *verk*, där varje detalj har en logiskt *nödvändig* plats i en narrativ struktur av början-mitt-slut, träder aldrig fram hos Jørgensen. (Den mytiska ram som inleder och avslutar *Livets Træ* framstår som ett sätt att kompensera denna frånvaro av narrativ struktur, vilket normalt ger en berättelse en *nödvändig* och entydig avslutning.) Av denna anledning framstår prosadikterna i *Stemninger* som den logiska "slutfasen" av Jørgensens poetisering av det prosaiska/episka.

Begärets poetiska stemninger

Åren efter diktsamlingen *Vers*, då Jørgensen arbetar som journalist och skriver sina romaner, tenderar hans lyriska produktion att inriktas på prosadikter. Bland de 27 dikter som Jørgensen publicerade i olika tidningar från våren 1890 till våren 1892, inte så sällan under beteckningar

som "Sommerbreve", var endast 8 skrivna på vers.⁸⁶ Om Baudelaire och Mallarmé var viktiga inspiratörer för tidens prosadikter, så tycks de i lika mån ha växt fram ur journalistikens naturlyriska kåserier.

En annan journalistisk genre som närmast automatiskt tycks ha fört mot prosadikten, och vars betydelse för genren vi redan sett prov på under 1700-talet, var konstrecensionen. Jørgensens journalistiska verksamhet innefattade ett flertal artiklar om bildutställningar, vilka formade sig till lyriska omskrivningar av målningar. Frederiksen visar med några exempel i sin bok att man i Jørgensens konstanmålningar kan skönja en utveckling "fra Dagbogsnotitser til Prosadigtet".⁸⁷ Ett gott exempel på slutfasen av denna utveckling erbjuder den prosadikt han skrev 1890 med utgångspunkt i den franske målaren Emile Bernards bild "Sirene".

Mod et Hav, der ruller sine Vinterbølgers Blod i Skæret fra en solrød Luft tegner en Kvindeskikkelse sig — alene paa den øde Strand. Løse Lin hænger slapt over hendes Legeme, der er ungt, stærkt, stort og graadigt som Havet. Hun korsrer de nøgne Arme under den svære Barm, og hendes vaade Læber staar i Smil, mens de sorte, halvt lukkede øjne lyser med Morildglans bag de sløve Laag og begærligt spejdende søger ind mod Land. Det er Dybets Gudinde, de raa Lidenskabers og det voldsomme Begærs Guddom, en Kunstaabenbarelse af den blinde Brynde, af det dybe Sjælemulm, der i Stormnætter slaar op om alle klare Tanker og drukner alærlig Vilje. Det er den kødelige Beruselses Mænade — Havfruen, hvis Favntag er Mændenes Fortabelse og Skibbrud — Sirenen, der drager Mændene med sig ud i det straalende Hav, hvor Undergangen luer under Vinens Lyst og Lejets skinnende Purpur.⁸⁸

1892 samlade Jørgensen ihop delar av denna tillfällighetsdiktning och några av sina versdikter och publicerade dem i den omfattande och exklusivt utformade volymen *Stemninger*. I självbiografin beskriver han samlingen som "en Blanding af Digte og optrykte Bladartikler".⁹⁰ Huruvida den senare termen, som avsiktligt undviker att inplacera dem i någon estetisk kategori, avser samtliga eller endast några av samlingens prosadikter (t.ex. de längre) går inte att avgöra. Han citerar däremot en "Digt i Prosa" från 1892 som inte medtagits i *Stemninger*, en "Hymne til Natten" som tydligt anknyter till prosadikten hos Novalis, Hölderlin och Nietzsche.⁹¹ Begreppet "prosadikt" tycks, åtminstone i efterhand, haft en utpräglad lyrisk innebörd för Jørgensen, något han kanske kände sig osäker på om texterna i *Stemninger* levde upp till. Även för honom

själv utgjorde de med andra ord estetiska gränsföreteelser — rimligtvis på gränsen mellan "prosadikt" och "lyrisk prosa" — som han inte riktigt visste hur han skulle klassificera.

Stemninger är indelad i fyra avdelningar, "Nætter", "Dage", "Breve" och "Ungdom". I de två första blandas vers- och prosadikter, medan "Breve" är helt igenom på prosa och "Ungdom" endast upptar tre långa versdikter. Varje dikt har, i titeln, en ingress eller i den löpande texten, en klar årstidsangivelse som får boken att i sin helhet omspanna en årscykel, från sommar till sommar. Prosadikterna är vanligtvis två till tre sidor långa, men både kortare och längre förekommer.

I avdelningen "Dage" finns en text, "Vinterbrev", som riktas till ett explicit "du" och som uppvisare flera brevimiterande hänvisningar till för avsändare och mottagare gemensamma erfarenheter ("Kan du huske [. . .]?" etc). Att det just handlar om brevimitation och inte något faktiskt brev framgår av att texten aldrig nöjer sig med att anspela på gemensamma minnen utan utförligt *beskriver* dem, varigenom de görs tillgängliga för en anonym läsare. "Vinterbrev" är dock den enda prosadikt som har denna du-form. Övriga texter i avdelningen "Breve" har varken något explicit andra person pronomen eller några hänvisningar till för avsändare och mottagare gemensamma upplevelser. Inte heller avviker dessa "Breve" tematiska eller stilistiska från bokens övriga texter, med undantag av att de är något längre; den sista texten, "Sommerbrev", omfattar hela nio sidor.

Brevfiktionen synes alltså endast fungera som ett slags alibi för den subjektiva, associativa stil som präglar texterna, och som ger dem en intim, pre-poetisk prägel. Syftet är att de skall uppfattas som autentiska, direkta tilltal, utan att de förs in i någon fiktiv dialogisk relation. I allt detta ser vi hur väl de fungerade i dagspressen som autentiska intryck från ofta namngivna geografiska miljöer. Det är en impressionism som ännu kan sägas värna om objektets stabilitet.

Stilistiskt avviker inte dikterna mycket från de stämningsförmedlande partierna i Jørgensens romaner. Dikten "Venus" skulle mycket väl ha kunna ingå i den minneskavalkad i *Føraarssagn* som omgav den jørgenska urscenen:

VENUS

Jeg husker en Sommeraften fra min første Barndom.

Jeg skulde i Seng. Vor gamle Pige havde klædt mig af; Moder og hun stod med Sengetæppet mellem sig og lagde det sammen. Overdynen var slaaget tilbage, og en svag Duft af rent Linned blandede sig med Stuens Halvmørke.

Selv sad jeg nede paa Gulvet og trak i Taaspidsen af min ene Strømpe. Saa opdagede jeg med et min Skygge paa den brede, gule Sengeseide ved min højre Haand — bleg som af Nymaane.

Jeg saae ud gennem Vinduet. Over Havens mørke Trækupler stod en stor, mild Stjerne med sølvhvid Glans i den rene Aftenhimmels blege Blaa.⁹²

Utöver en viss tendens till bokstavsrím uppvisar språket inga av de påtagliga rytmiska eller musikaliska strukturer som präglar Jørgensens ”prosaiserade” versdikter. Adjektiven har dock en framträdande roll, fr.a. i den avslutande meningen. Det allra sista ordet är också ett substantiverat adjektiv, och som så ofta hos Jørgensen är det just beskrivningar av färger och ljusnyanser som på detta sätt framhävs — tidigare i texten finns det substantiverade ”Halvmørke”.

På liknande sätt som hos Hanssons prosadikter kan vi hos Jørgensen se hur det poetiska, samtidigt som det skjuts i bakgrunden ifråga om texternas form och diktion, dyker upp på en tematisk och symbolisk nivå. Framför allt träder det fram som den imaginärt tidlösa karaktären hos intima minnesbilder. De stämningar som dominerar samlingen är just vemodsfyllda tillbakablickar på en svunnen barn- och ungdom.

I ”Sommernat” får denna vemodsfyllda längtan till en försvunnen eller onåbar poetisk drömvärld en mytisk, narcissistisk och platonsk karaktär. Där berättas om hur ”Sommernattens Nymfe” promenerar omkring bland skogens ”Taageslør” (dimslöjor) och i vattnet av en insjö får syn på sin spegelbild. Hennes kropp framträder där som en eterisk drömbild, halvt upplöst i dimslöjor och himlens speglade stjärnljus. Åsynen av denna självbild dömer henne till ett liv i vemodsfylld längtan till ”hin vidunderlige Spejlbilledverden” och ”den Sti af Luft mellem Skrænter af Skygge — som hendes Fot aldrig skal betræde”.⁹³

I dikten ”Novembernat” återkommer bilden av drömlika molnslöjor som en metafor för jagets tillstånd; hans liv är ”saa fejl og fattigt”, allt hans handlande ”prelle af mod den haarde, glatte Tilværelse” och han ”ønsker min Sjael opløst og dampet bort i de blege Taagemasser, som driver forbi en Novembernats blanke Maane . . .”⁹⁴ Det är knappast någon tillfällighet att dessa återkommande moln- och dimsymboler ansluter sig till Baudelairens prosadikt ”Främlingen”; den artikel om

Baudelaire som Jørgensen publicerade 1891 inleddes just med en översättning av denna Baudelairedikt, som Jørgensen utnämnde till "den fulstændigste Bekendelse Baudelaire har efterladt".⁹⁵

Stemninger uppvisar ett flertal prosadikter som inte är mer än just en gestaltning och frammaning av en stämning. En mer speciell prägel har de många texter som skildrar "prosaiska" promenader i staden, parker eller naturen. Jaget/texten rör sig mellan poetiska vilopunkter som utgör förtätade bilder för ett historiskt och/eller individuellt förgånget.⁹⁶ I "Sommerbreve" heter det:

Endnu er Jorden ikke én stor By og alle dens Indbyggere ikke førte ind i en og samme store Vejviser. Der findes endnu uregelmæssige Stæder og Bindingsværksbyer og gamle Huse, hvorover en Duft af svundne Slægters solide Velvære hviler.

"Søndermarken"⁹⁸ beskriver en sådan poetisk enklav i form av en park i den prosaiska stadens mitt, där "man befinder sig som i et blidt og stille Land, en Have, hvor alle Livets Ting er langt borte, alle Lyd døde, alt Lys dæmpet of sølvgraat". Vad som framför allt ter sig upphävt i denna "Have" är tiden. Texten etablerar en stark spänning mellan platsens immanenta tidlöshet och den kronologi dikten följer då den i tur och ordning beskriver de fem olika tillfällen då jaget besökt denna park: "en Gang for mange Aar siden. Jæg var sytten Aar"; "en anden Gang"; "Aar derefter"; "den Morgen for en Uges Tid siden"; samt "Sidst var jeg i Søndermarken igaar". Det första besöket förbinder platsen med Goethes poesi, det andra med en ung flicka, det tredje med en uppsluppen lek och det fjärde med en ung man, student eller diktare.

Dessa konkreta minnesbilder inramas av mer generaliserande beskrivningar där såväl den geografiska bestämningen som den narrativa kronologin tenderar att upphävas. På denna deskriptiva nivå etableras platsen som ett idealt rum. Efter mötet med den unga flickan sägs: "endnu ser jeg, som var det fra igaar, den unge Piges blege fine Ansigt med de store mørke øjne . . .". Och de flickor han vid tredje anhalten i sin minnespromenad (som på en nivå fungerar som metafor för livets gång) leker med, påminner honom om "hint unge Barn" som han "den Junidag før Aar tilbage" mött. Den prosaiskt-episka sekvensen av kronologiskt ordnade scener utmanas på detta sätt av en poetisk princip

som förvandlar dem till metaforer för varandra, som inte ordnar dem efter utan *på* varandra, och härigenom etablerar ett tidlöst, imaginärt "topos" för det poetiska som en lokalitet i en psykisk topografi.

Stemninger erbjuder många exempel på denna princip. Ofta är det naturens årscykel som används för att blockera eller upphäva den lineära kronologin. Dikten "Foraarsepistel" radar upp ett antal upplevelser av våren, alltifrån "hin første gang jag som halvvoksen Dreng opdagede Foraaret" och till "Aar som ligger nærmere", varmed den cykliska tidens dubblering av en cirkulär och en kronologisk princip framhävs.⁹⁹ Den cykliska tidsuppfattningen får då karaktär av metaforens samma-men-annorlunda. Också i "Vildgæsserne" är det vårens ständigt återkommande ankomst som beskrivs. "Aftenen efter en regnfuld Dag gaar man sin vante Tur ud ad den brede Allé". Presensformen och det opersonliga pronomet framhäver beskrivningens allmängiltighet. Vad "man" denna ständigt samma aprilnatt får höra, är ljudet av en flock vildgäss som passerar ovanför i mörkret. "Der rinder En i Hu Foraarsnætter for Aar tilbage under samme Fuglelyd paa de samme vaade Veje". Den avslutande meningen framhäver sedan själva kontrasten mellan naturens eviga, cykliska gång och människolivets förgänglighet: "Og det er, som en svunden Ungdom klagende og usynlig drog af Lande deroppe i Natten".¹⁰⁰

I "Refugium" blir Jørgensens tematisering av det poetiska en explicit dualism mellan liv och konst. Diktens jag får i ett bokhandelsfönster syn på "en indrammet Akvarel" som föreställer en kvinna som står vid stranden av en sjö och matar änder. Efter en beskrivning av bilden återupptar jaget sin stadsvandring. Han fantiserar då vidare kring bilden och lägger bl.a. till ett litet hus. Den drömda idyllen ställs sedan i skarp kontrast till den omgivande staden:

Ak, hvor vilde det være skønt, om man kunde leve sit Liv i dette lille, lave Hus midt i den store, stille Have — langt borte fra Gadens Strøm af plumpe og onde Ansigter, der faar Ens Hjerne til at krympe sig i Pine, og Ens øje til smerteligt at vende sig bort. Hvor vilde det være skønt at skjule sig *her* for Verden [. . .] *Her* skulde ingen aviser være [. . .] ingen Dørklokke skulde kime under en Kreditors arrige Greb, og ingen Rykkere sende En deres graa Forretningskonvolutter i Huset. *Her* skulde være et Fristed, et Asyl, et Refugium . . . [mina kurs.]¹⁰¹

Beskrivningen av hans fantiserade familjeliv i naturens sköte fortsätter

någon sida framåt, för att sedan bryskt avfärdas som orealistiskt: "Ak, hvor skønt vilde ikke Livet være i hint Hus, som ikke er til, og hin Have, som intet Steds findes [. . .] Men hvor umuligt nogensinde at naa derhen . . ."

De av mig kursiverade adverbena i citatet ovan antyder en andra referentiell nivå, där textens utsägelse och reception, själva akten av nedskrivning och läsning, görs betydelsebärande. "Haven" är *här*, i texten, i just denna dikt och mer generellt i poesins kommunikativa praktik som, då den är knuten till läsning snarare än deklamation, har ett drag av asocialitet. I diktens avslutning distanseras vi dock åter från den skrivna poesins "privatiserade" här-och-nu, och situationen objektiveras som ett onåbart drömtillstånd.

Det är ofta lätt att med utgångspunkt i de oppositioner som varje enskild text är organiserad kring ge Jørgensens poetiska sfär mer specifika bestämmningar. Mer väsentligt är sådana tillfälliga innebörder är dock att det poetiska ständigt fungerar som uttryck för "begäret att begära" eller, som Claussen uttryckte det, "at elske og attraa uden Maal". Det är inte endast moln- och dimmetaforiken som fungerar som tematisering av begärets halvt upplösta, eteriska objekt — och som, då det handlar om ett *begär i texten* i lika hög grad som i livet, får en påtaglig autoreferentiell innebörd. I "Vestenvind" sitter jaget i en park eller skog och grips av "Længsel mod ad bæres med af den varme Vind — ud mellem de hvirvlende Skyer, ind under den blide, blaa Himmel".¹⁰² I en strax därefter följande dikt, "Vinter", sitter jaget i ett bibliotek och "længes mod at sidde paa en Bunke Ellerafter midt ude i store Skove".¹⁰³ Objektet för jagets längtan förskjuts på detta sätt ständigt, befinner sig alltid Annorstädes. Det blir därmed sekundärt i förhållande till begäret självt som en evig dynamisk kraft. Det poetiska framstår för Jørgensen som själva det fantasiarbete som det otillfredsställda begäret håller levande, medan varje tillfredsställelse hotar med den "fade Prose".

Ett annat sätt att formulera detta på är att säga att vad Jørgensen ständigt lyfter fram är närvaron av ett bakomliggande, blockerat objekt. Den vemodsfyllda och ständigt otillfredsställda poeten är hos Jørgensen "den, bag hvis Fødder Barndommens Paradisporte længst har lukket sig", som det heter i "Fredriksberg Have".¹⁰⁴ Sådana formuleringar knyter poesins till ett incenstuöst, blockerat begär. Men det är viktigt att poängtera, att man lika gärna kan hierarkisera texternas symboliska

ekvivalenser i enlighet med andra tolkningsparadigm, där helheten "ytterst" återförs till Gud eller Poesin. Att i så hög grad som Jørgensen göra ett incestuöst begär till tematiskt och funktionellt centrum i en estetik diskurs är en handling som, om man vill undvika en tolkningsmässig cirkelgång, inte uteslutande låter sig förklaras i termer av detta begär. En annan författare, i en annan tid och med andra litterära ideal än Jørgensen, skulle — hur personligt präglad av ett sådant begär han än upplevde sig vara — inte ha funnit någon anledning att göra det till det bärande elementet i en litterär diskurs. Han skulle kanske istället skildrat kärleken i alla dess former som manifestationer av en transcendental princip. Själva motivationen till Jørgensens incestuösa symbolik tycks vara hans behov att förankra sina texter biografiskt, att direkt identifiera författarsubjektet som litterär funktion med Jørgensen som empirisk person. Det är här omöjligt att särskilja litteraturhistoriska och psykologiska aspekter.

I den symboliska treenighet av Moder/Gud/Poesi som Jørgensen etablerar som paradisiskt topos, innehar poesibegreppet en särställning. De symboliska paradigmerna Moder och Gud fungerar uteslutande som *tematiska* enheter, som enhetliggöranden av något försvunnet, förlorat. Det poetiska är mer komplicerat. Dels fungerar det som en tematisk enhet på samma nivå som Gud och Modern; en frånvarande *essens*, en högsta lust- och skönhetsprincip. Men samtidigt är det just den estetiska diskurs som försöker ersätta och sublimerar frånvaron av dessa essenser. Poesi blir med andra ord en diskurs som inte bara gestaltar och kompenserar för Moderns och Guds försvinnande, utan som också gestaltar *sig själv som frånvarande objekt*. Poesi/det poetiska blir med andra ord, liksom begäret som sådant, själva den sublimerande, dynamiska kraft som utgår från ett ursprungligen förlorat objekt, och som genom sina ständiga transformationer konstitueras som *sitt eget (icke)objekt*.

Poesins inre klyvning och exil (begär/objekt, diskurs/essens etc) kan historiskt förstås som ett slags intenalisering av den "orfiska reträtt" som poesin genomgår under 1800-talet, då den förlorar den status den haft inom romantikens filosofiska tänkande. Det blir fr.a. den moderna storstaden som får representera samhällets accelererande moderniseringsprocess, det prosaiska hotet och hindret för poesins strävan att nå sitt ideala objekt — sig själv. Det är på detta sätt jag vill förstå den splittring

av moderniteten som inträffar med Baudelaire. Som svar på prosaiseringens tilltagande marginalisering av den poetiska diskursen etableras till sist modernismen som en diskurs över ett förlorat "själv", och i skarp antagonism till samhällets politiska, industriella, vetenskapliga och sociala modernitet. Modernismen kommer härigenom både att framstå som en frigörelse från en äldre poesi och en ofta sentimentalt tillbakablickande *spaning efter den poesi som flytt*.

Hos Jørgensen är det den senare aspekten den betonas. Där Baudelaire försökte analysera poesins alltmer problematiska försök att avgränsa en egen "värld" från en av prosan bestämd/representerad "verklighet" håller Jørgensen, i likhet med många av sina generationskollegor, fast vid tanken på en "poetisk renässans". Jørgensens "Refugium" är en tydlig dialog med Baudelairens "La chambre double" (se kap. 4). Medan Baudelaire ägnar beskrivningen av den tarvliga, prosaiska verkligheten exakt lika stort utrymme som beskrivningen av det poetiska drömtillståndet, uppvisar Jørgensens text en klar förskjutning mot det senare. Den verklighet som det poetiska strävar efter att upphäva eller negera beskrivs endast i det stycke som ovan citerats, med sina direkta allusioner på Baudelairens dikt ("ingen aviser [. . .] ingen Dørklokke skulde kime under en Kreditors Arrige Greb") — som om den "verklighet" Jørgensen bearbetar primärt är den som finns i *Baudelairens dikt*.

Denna skillnad mellan Baudelairens och Jørgensens prosadikter är genomgående. Trots att Jørgensens dikter ofta utspelas i stadsmiljöer så visar han inget intresse för att *skildra* och försöka förstå det nya sociala liv som sekelskiftets storstad genererar. Den uppfattas uteslutande som något som måste övervinnas eller undflys i ljuv dröm. Jørgensen framstår m.a.o. i hög grad som ett symptom på eller offer för den moderna problematik som Baudelaire försökte beskriva och förstå, i all dess ambivalens. Poesins kristet-platonska transcendens var för Baudelaire för evigt förpassat "Là" (se ingressen), medan Jørgensen insisterade på att återuppliva det "her" ("Refugium").

Det finns ett par dikter i *Stemninger* som avviker från de övriga genom en påtagligt demonisk karaktär; det gäller "Sommernatsregn", "En drøm" och "Trædemøllen". Innan vi går in på dessa kan det finnas anledning att nämna något generellt om det demoniska inom sekelskiftets symbolism.

Utöver den kritik av borgerlig rationalism som kommer fram i tidens skildringar av hur individen styrs av irrationella, övermäktiga krafter, framstår sekelskiftets demoniska gestaltningar också som en effekt av tidens sekularisering. Om åttitalismen kan sägas ha avfärdat romantikens kristet-platoniska transcenden som vidskeplig illusion, kan nittitalismen ses som något av det bortträngdas "unheimliches" återkomst.¹⁰⁵ Det demoniska framstår då som ett historiskt uttryck för en på många sätt alltför snabbt antagen rationalistisk, positivistisk och ateistisk världssyn, som inte förmådde ersätta de metafysiska storheter och de psykologiska behov som teologin både uppfyllt och skapat. Ett existentiellt tomrum uppstår, vari de försvunna gudarna återvänder som oigenkännliga, hämndgiriga demoner.

Om detta är en av flera orsaker till sekelskiftets allmänna fascination inför det irrationella och demoniska (samt en rad näraliggande fenomen som spiritism), så konkretiseras det dock vanligtvis som en konflikt mellan kultur och natur. Dikten "Sommernatsregn" beskriver ett nattregn som "en uafbrudt Regn med Lyd som af usynlige Hæres evigt vandrende Dragen forbi". Regnets ljud "sænkede sig ned til Jorden og blev Tusinder af Fodtrin, der forfulgte mig"; han känner sig stå "Ansigt til Ansigt med Verdens inderste Sjæl" och "flygtede for dens Aasyns Uhygge hjem til min lave Menneskestue".¹⁰⁶ Det är här uppenbart själva naturen som personifieras som "Verldens inderste Sjæl" och demoniseras, och som den mänskliga kulturens "lave Menneskestuer" utgör ett alltför bräckligt skydd emot.

Samma mönster uppvisar "En Drøm", som inleds med att jaget under en nattpromenad lämnar den "lille By" han vandrat omkring i och beger sig ut på landsvägen. Han möter där en man som riktar hans uppmärksamhet mot några vita varelser långt ute över havet. De båda förenar sig med den folkmassa som nu samlats på stranden för att betrakta de underliga djuren, vilka snart visar sig vara "hvide Fugle,

kæmpestore, sært forvredne af Krop og paa Næb" och som slutligen går till anfall mot den flyende människoskaran.¹⁰⁷

I "Trædmøllen" kastas förtecknena i denna opposition mellan kultur och natur om. Den mänskliga kulturens grundläggande element, arbetet, demoniseras medan naturen står för harmonin. Texten beskriver en dröm där jaget under en vandring mot havet och dess "Kyster, hvor min Barndom var runden hen", tvingas passera igenom en "Tremmeport". Inne i denna "møllen" pågår slavarbete. Instängda i varsin "Tromle" "drejede sorte Skikkelser rundt i Trædemøller". Han blir stående utanför en av dessa, upptäcker att de svarta skepnaderna inne i tumlarna är människor och att utanför var och en står avlösare som väntar på sin tur. Han förstår då att han själv "stod her som Afløser for ham derinde, og at naar han ikke kunde mere, sa vilde Døren blive aabnet — og det vilde være min Tur at krybe ind og træde Møllen for aldrig mere at komme ud . . ." Aldrig mer skall han få se "den frie Luft of det fjærne Skimt over Havet af min Barndomslykkes Land", och det hela slutar med orden: "Og jeg vilde vaagne — men kunde ikke . . ."¹⁰⁸

Läser man skildringen som en faktisk dröm ger slutet uttryck åt en ambivalens, där jaget både vill och inte vill vakna. Han både vill och fruktar att lämna barndomen för att träda in i vuxenlivet och dess slavarbete. I sin status av *litterär* dröm syftar det hela snarast till att upphäva gränsen mellan realitet och fantasi, att med hjälp av beteckningen "dröm" få läsaren att acceptera det fantastiska scenariot, för att mot slutet upphäva denna "trygga" avgränsning. Från att läsa en dröm utan mimetisk rationalitet skall då läsaren plötsligt "inse" att han egentligen läst en allegori över en faktisk, social verklighet.

Att det för Jørgensen är just relationen natur-kultur som blir bärare av det demoniska är knappast något ovanligt i en tid, då människor börjar se på naturen som en estetiserad plats för skönhetsupplevelser och rekreation. Begreppet "kultur" bör dock specificeras till att i detta sammanhang gälla just storstadens moderna kultur. Att "den frie Luft og det fjærne Skimt over Havet" i "Trædmøllen" direkt förbinds med "min Barndomslykkes Land", och att diktens demonisering av kulturen, staden och arbetet kan synas mer representativ för Jørgensen, hindrar som vi sett inte att förtecknena ibland kastas om, så att det istället blir den natur och det landbyggliv han lämnat bakom sig som antar formen av hämndgirig demon. Det tycks med andra ord inte ha någon

avgörande betydelse *vilken* pol i relationen natur-kultur som demoniseras.

Den prosaiska världens återkomst

Den till synes så skarpa dualism som här framträder mellan två sociala livsvillkor, vilka laddas av oppositionen mellan poetisk idyll och prosaisk realitet, står dock inte helt oemotsagd bland Jørgensens prosadikter. I dikten "'Lykke'", som i samlingen föregår "Trædmøllen", relativiseras denna opposition. Texten startar med en av flanörpoetens prosaiska promenader genom staden. Han får då syn på en man som från gatan hälsar på sin hustru och sitt barn uppe i ett fönster. Jaget estetiserar genast scenen genom att förbinda den med genremåleriets motivsfär: "Hvilket Motiv for en tysk Maler, tænkte jeg, til et Billede betitlet 'Lykke' [. . .] hvor godt dets 'Yndighed' vilde passe ind i Borger-skabets Kunstforstand, som kun har de tre Strænge — den religiøse, den sentimentale og den dekolleterede . . ." ¹⁰⁹

Som en motbild till denna inte längre särskilt idylliska utan snarare förljuget *idylliserade*, "skuffende Dekoration", börjar jaget fantasisera om den prosaiska verklighet som han känner att konstens konventionella lyckobild döljer. Mannen på gatan blir då en "forpint Menneske" som behärskas av ett hemligt begär efter "Skumring, Høstafteners Skygge" och "en slank Kvinde, som langsomt vandrer ind i Natten", medan hustrun å sin sida trånar efter en "mere lidenskabelig Mandighed". Jaget kan sedan kontrastera sin egen frihet som ensam, utanförstående poet mot familjelivets instängda vardagsslentrar:

Huslighedens stikkende Myggesværn af smaa Bekymringer, fattige Sorger og intet-sigende Tvistemaal har uddrevet de skønne og dybe Stemninger, som kun Eneboeren kan tillade sig at nyde.

Fantasibildens kompensatoriska funktion blir emellertid alltför påtaglig för honom, varför bestämningen fantasi-verklighet plötsligt kastas om: "maaske har de tyske Malere Ret. Maaske skinner Oktobermorgenens Sol virkelig ned over et lykkeligt Familiestykke". Den tidigare fantasin genererar därefter sin egen motbild, en fantasi som denna gång *bekräftas*

förekomsten av genuin lycka hos familjen. Texten avslutas därefter med ett slags definition av lycka, helt överensstämmande med de idylliska genrebildernas klichéer; ett liv i skydd bakom hemmets gardiner, vilka "stænger for den blaa Tusmørkehimmel — den urolige, den farlige, den længselsfyldte Skumring . . .".

Det som först avfärdats som en falsk bild av mänsklig lycka, en bild som bortträngt livets faktiska, prosaiska realiteter, återupprättas sålunda som den enda möjliga lyckan. Lycka, tycks texten säga, kan aldrig vara något annat än en aktiv bortträngning av *begäret*, av skymningens farliga längtan till något Annat. I dialogisk opposition mot merparten av sina egna texter antyder Jørgensen här att den enda möjliga lyckan är den prosaiska lyckan av ett stillsamt, borgerligt familjeliv. Poetens utanförstående frihet reduceras därmed till enbart kompensatorisk hägring.

Poetens, nattflanörens och "Eneboerens" position blir här främst en fördömmelse, en utestängning från den lycka som förunnas vanliga människor. I versdikten "Mørke" i *Stemninger* skildras hur poeten nattetid vandrar förbi stadens mörka fönster, en situation som mytologiseras genom formuleringen "Ahasverus går forbi".¹¹⁰ Efterföljande versdikt har sedan titeln "Ahasverus". Vad som förblir tvetydigt i dessa skildringar är huruvida jagets sociala alienation är resultatet av en självvald handling eller en passiv, social utstötning. Å ena sidan framstår den enda möjliga lyckan som resultatet av en aktiv bortträngning av det mänskliga begär, som "Lykke" ger en direkt sexuell bestämning. Att hålla fast vid detta begär i sin rena, otillfredsställda form blir då för Jørgensen — i den här studerade perioden om inte senare — förutsättningen för ett slags insikt om människans existentiella villkor, en utanförståndets upplysthet som, hur smärtsam den än må vara, markerar en andligt "aristokratisk" överlägsenhet gentemot vardagslivets pragmatism. Dessutom producerar detta begär en oavbruten ström av sublimerade, poetiska transformationer, de "skønne og dybe Stemninger" som hans prosadikter — och hans författarskap i stort — försöker hålla fram som en förförelse gentemot "Tilfredstællsens fade Prosa". Men samtidigt tycks han inte kunna undgå misstanken om att denna kreativa, aristokratiska andlighet kanske djupast handlar om ett kompensatoriskt självbedrägeri, en bitter flykt undan tanken på, att vad som utspelas bakom borgerlighetens neddragna gardiner kanske ändå är en realiserad, genuin lycka.

Denna instängdhet i en dualistisk opposition av poetiskt-prosaiskt har Flemming Conrad sett som den grundläggande konflikten i *Stemninger*. I flykt undan livets och borgerlighetens prosaiska ledan söker diktjaget tillflykt i,

stemninger, bygget på drøm, længsel, erindring. Men stemningen er lidt holdbar, og han sendes tilbage i den livsform, som vakte hans lede. Cirkelbevægelsen kan fortsætte, og hans ironiseren over borgerligheden rammer ham selv.¹¹¹

Jørgensens senare utveckling tyder också på att han alltmer kom att uppfatta sin poetiska attityd som ett kompensatoriskt fängelse, som ständigt återförde honom till den prosaiska utgångspunkten.

Som vi sett av Jørgensens poetisering av det prosaiska i hans romaner och prosadikter står distinktionen poesi-prosa ständigt i centrum. Detta får emellertid sina mest påtagliga *formestetiska* uttryck i hans romaner. Prosadikterna laborerar sällan med episka eller "prosaiska" element på det sätt som vi sett Bertrand, Baudelaire och Turgenjev göra. Endast ifråga om de prosaiska promenaderna och oppositionen mellan en kronologisk och en cyklisk, imaginär tidsuppfattning, träder den prosaiska polen in i texternas strukturella organisation. I övrigt är den endast närvarande som en tematisk pol och som texternas formella prosa samt deras mer eller mindre prosanära idiom. Jørgensens strävan är aldrig att ifrågasätta själva dikotymin poesi/prosa. Det är just i denna som han tar sig utgångspunkt, för att sedan försöka få till stånd en poetisering av det prosaiska. I ett avseende misslyckas han ständigt, då den prosaiska verkligheten obönhörligen återvänder i oförändrad form. I en annan mening är det inte möjligt att misslyckas då poesi — med Jørgensens avfärdande av en retorisk, textuell definition på poesi och hans svårigheter att finna någon stabil poetisk essens — tenderar att bli synonymt med själva *begäret* efter och *strävan mot* poesi.

Om Jørgensen är en av de tidiga modernister som ännu har en utpräglad romantisk syn på poesi, så är det dock i en situation där man förlorat tilltron till det poetiska som någon omedelbart given och tillgänglig essens. Det poetiska kommer därför att förläggas till textens själva rörelse mellan poetiskt och prosaiskt. Även om idén om det poetiska fortfarande har formen av essentialism, så kommer det i den

estetiska praktiken att få prägel av en dynamisk kraft, rörelse, transformation.

Det är rimligt att tänka sig att den "logiska" fortsättningen på Jørgensens estetiska utveckling — vilken kom att hejdas av hans konvertering till katolicism åren 1895-96 — skulle ha varit en övergång till en mer expressiv symbolism, där det poetiska begärets konflikter kunde ges starkare uttryck. Nu blev det andra författare som kom att genomdriva denna utveckling från en impressionistisk till en expressionistisk symbolism. Jørgensen kvarstår dock som en av de viktigaste förgrundsgestalterna inom den skandinaviska symbolismen, och en av dem som hjälpte till att etablera den lyriska prosadikten som ett av den moderna poesins centrala genrer — även om, eller möjligen just på grund av att han tycktes ha lika svårt som sentida forskare haft att ge någon precis genredefinition på sina prosadikter.

8. Sigbjørn Obstfelder: Prosadikten mellan *mysik* och ord

Vilhelm Krag: Fri vers och prosadikt

De under 90-talet parallella tendenserna att fragmentarisera eller poetisera det episka respektive prosaisera det poetiska, medförde en påtaglig preferens för öppna verkstrukturer. Inom versens tradition fortsatte experimenten med fri vers, men ännu mycket försiktigt. Det första ordentliga genombrottet för fri vers i Norge var Vilhelms Krag's dikt "Fandango" som publicerades i *Samtiden* 1890. Krag har här på ett radikalt sätt vidareutvecklat Jacobsens fria rytmprincip. Inledningen lyder:

Ikke janitscharmusik!

Stille, i marschtunge rythmer!

Stille, for fan, musikanter!

Tscherkesserinderne, tscherkesserinderne,
lad dem blot komme!

Ind ska de danse paa spænde smaa fødder
til dæmpet musik
fra fjerne guitarer.

Surrende, kurrende, kjælende toner,
smilende, hvilende, hviskende toner,
sanselig søde:
Fandango! ¹

Dikten, och den samling *Digte* Krag debuterade med 1891 där "Fandango" ingick som första dikt, har beskrivits som en "nyromantisk propagandadiktning".² Den kom att fungera som startskott åt den norska symbolismen, vars fria vers mer konsekvent utvecklades av Obstfelder i hans *Digte* 1892, den första diktsamling i Skandinavien som dominerades av fri vers.

Enstaka exempel på fri vers kunde förekomma i en del strödda sam-

lingar under 90-talet, t.ex. Gustaf Uddgrens *Balders återkomst* 1895 (se vidare kap 9). Vanligtvis var det en fri vers som fungerade som bibelpastisch, som det avslutande partiet av Viktor Rydbergs "Grottesång" och Frödings "En hög visa". Vid sidan av Obstfelder kan man inte finna någon som konsekvent skrev fri vers före sekelskiftet, och den fria versen skulle långt in på 1900-talet fortsätta att omges av stor tveksamhet.³

Krag kompletterade genast sin introduktion av fri vers i *Digte* genom att också introducera en symbolistisk prosadikt. Samlingen *Nat. Digte i prosa* 1892 var den första bok efter Turgenjevs *Senilia* som utgavs i Skandinavien med rubriceringen prosadikter. Än en gång får vi med andra ord ett konkret uttryck för den intima samhörigheten mellan fri vers och prosadikt. Som titeln anger för också Krag vidare arvet från 1700-talets romantiska nattpoesi.

Krags bok utgör ett svårbestämbart gränsfall mellan en samling eller en svit prosadikter och en uppbruten långdikt. Formen är genomgående inre monologer (eller snarare inre dialoger). Först kommer en avdelning med fyra relativt fristående "Mainætter", därefter en mer sammanhållen svit "Høstnætter" som utgör en mans tankar och fantasier de sista dygnet före sin död. Men även den första avdelningen "nætter" har en så enhetlig ton att man gärna uppfattar den som en sammanhängande svit, trots avsaknaden av narrativ struktur.

Jagets monologer utgör radikalt subjektiva skildringar, där det ofta är svårt att avgöra vad som är verklighet och fantasi. I andra natten får vi följande skildring av ett absintrus:

Tilsidst holder jeg det ikke ud længer; jeg reser mig hurtigt, snapper glasset, tømmer det raskt og lægger mig atter tilbage og blir liggende ganske stille.

Hvor mørkt her blev. Hvor stort mørket blev. Det var et liv, som slukned. Et øie, som brast. Et lys, som gif ud. — Hvorfor ringer klokkerne nu midt på natten?

...

Lys, lys! Det kvæler mig alt det sorte. — Hvad var det? Hvem var det, som nævnte mit navn?

Nei, vær nu rolig; hør hvor regnet hvisker i løvet udenfor. Og nu blir det snart morgen, og da blir det så blændende alt, og da vil jeg tænde min lygte og gå ud på torvet for at finde en lykkelig.

Hvorfor sidder dere så stille og se på mig med slige alvorlige øine? Er dere kanske rædde for at være med mig inat, når jeg skal ud i ørkenen — ud i den brændende ærken, hvor sciroccoen flyver igjennem luften som en hvid flamme.

Ha, ha, du ser bekymret på mig og ryster dit brave hoved, Absalom du hædersmand; — ja forresten, hvorledes skulde du kunne forstå det? ⁴

I detta avsnitt får vi ett tydligt uttryck för den tendens till självreflektion som den nya, subjektiva prosan medförde, speciellt i sitt tidiga skede. Samtidigt som Krag i denna närmast hallucinatoriska gestaltning undandrar läsaren varje "objektivt" perspektiv på den värld som jaget upplever, övergår texten genast till att kommentera sig själv. Man får känslan av att författaren känner sig alltför osäker på denna moderna teknik för att kunna lämna den helt okommenterad. Jagets inre dialog övergår därför i författarens dialog med läsaren: "Hvorfor sitter dere så stille og ser på mig med slige alvorlige øine". På samma sätt som i Baudelaires "Au lecteur" handlar det om en läsare som är alltför mycket av borgerlig "hædersman" för att kunna "förstå" denna poesi, och som kanske också blir "rædde for at være med mig inat". Det är ett brott mot illusionsrealism som samtidigt framhäver textens skriftmässiga karaktär.

Den hallucinatoriska gestaltningstekniken återkommer i slutsviten, denna gång motiverad som det döende jagets mardrömmar. Men Krag's inre monologer eller dialoger tenderar genomgående att sätta den yttre verkligheten inom parentes.

Krag's första två verk blev hans egentligen enda bidrag till den radikala symbolismen. Efter dessa närmade han sig en mer konventionell, harmoniserande poesi i samklang med sekelskiftets nationalromantiska strömning. Den som förde Krag's innovationer vidare i Norge, såväl inom den fria versen som prosadikten, var Sigbjørn Obstfelder.

Bilden av Obstfelder: Dikt som person

Den romantiskt-expressiva respektive borgerligt-moraliska litteraturförståelse som ännu vid sekelskiftet dominerade den litterära institutionen, gjorde mötet med Obstfelders poesi till en gåtfull upplevelse. Kritikernas värderingar av Obstfelders debutsamling *Digte* 1893 blev starkt polariserade. Som en recensent förutspådde: "Ingen bok vil bli i den grad gjenstand for begeistring og spot".⁵ Dikternas radikala brott mot poesins konventionella formspråk, deras framhävda rytmisk-

musikaliska strukturer och frånvaro av idéfilosofisk reflektion, deras blandning av naivistisk livsbejakelse och ångestladdat främlingsskap, allt detta samverkade till att ge dem en expressiv karaktär av ovanligt slag. I enlighet med en romantisk läsart framstod dikterna som författarpersonlighetens spontana, nakna, formlösa själsuttryck. Samtidigt är det svårt att tro att någon kunnat undgå att märka hur formmedvetet komponerade merparten av Obstfelders dikter är. För majoriteten av Obstfelders samtida läsare och kritiker innebar emellertid detta en paradox som man "löste" genom att helt enkelt bortse från den medvetna formgivningen. Recensionerna beskriver genomgående dikterna som omedelbara själsuttryck; de "synes undfagne i en eneste hel Vision og nedskrevne i en Inspiration, der lykkeligen bevarer ubrudt", menar en kritiker, och flera talar om hur de flödat fritt ur diktarens "ubevidst".⁶ I en artikel 1900 skriver Gunnar Heiberg att Obstfelders dikter "øser av seg selv. De gjør ikke litteratur av det".⁷ Denna pre-poetiska läsart har under 1900-talet fortsatt att dominera förståelsen av Obstfelder. Resultatet har blivit att personen Obstfelder överskuggat författaren och hans texter. Som Nina Strand påpekat har Obstfelder blivit något av "en 'litterær' skikkelse, en 'fiksjon' og en 'myte' i recepsjonen".⁸ Det är således ingen tillfällighet att, i titeln på den första akademiska avhandlingen om Obstfelder, J. Bjørnsons *Sigbjørn Obstfelder: Mennesket, poeten og grubbleren* från 1959, epitetet poet tenderar att försvinna mellan storheterna "människa" och "grubblare".

Då Gustaf Uddgren 1904 skrev en artikel om vännen och kollegan Obstfelder tycks han ha velat korrigera denna ensidigt romantisk-biografiska reception av Obstfelder. Han skrev:

Man fick en djupare förståelse af Obstfelders dikter, när man så hörde honom själf framsäga dem. Många af dem hafva en anstrykning af improvisation, men detta utplånades och blef till en bisak, när man märkte hur väl afvägt hvarje ord var, hur fast hvarje sats var komponerad så att den ej tillät den minsta ändring, ej ens att man uteglömde ett enda komma eller streck. Men han tycktes ge dem denna improviserade form, därför att han ville att de skulle komma fram som ett utbrott, någonting som han ej längre kunde hålla tillbaka utan som han *nödgades* säga så att alla skulle höra det.

Uddgrens beskriver här den starka expressiva karaktären hos Obstfelders dikter, deras drag av spontana "utbrott", såsom medvetet eftersträ-

vade effekter. Detta synsätt framstår som högst signifikativt för den förändring av det estetiska tänkandet som sker med modernismen, där betoningen förskjuts från textens genetiska uttryckssida till mer pragmatiska aspekter kring dess receptionella effekt.¹⁰ Som Obstfelder själv skrev: "Jeg er slig, at jeg må ha teorien for, hvordan jeg praktisk skal udføre noget". Och vid ett annat tillfälle: "digteren vil som enhver kunstner ikke selve verket, men det uendelig større, dybere, skjønnere, som verket skal fremkalde".¹¹

I kontrast till den strävan efter självbiografiskt förankrad autenticitet som vi fann hos Jørgensen, betonar Obstfelder ofta separationen av författarjag och diktjag. Hur personligt upplevda Obstfelders dikter än må vara tenderar de alltid, även då de inte laborerar med ett direkt fiktivt jag, att fungera som dramatiserade medvetanden snarare än personliga bekännelser. Strävan att objektiviera textens "jag" som ett *inautentiskt* element i en poetisk strategi formuleras programmatiskt av Obstfelder i artikeln "Jag-formen i litteraturen", som vi skall återkomma till. Hans expressiva subjektivism måste alltså uppfattas just som en estetiskt "grepp", inte som en frånvaro av estetiska överväganden. Som vi tidigare sett utgjorde inte modernismen "subjektivism" en förstärkning utan snarare en brytning med romantikens expressivitetsetetik.

Att Obstfelder inte uppfattade sina dikter som vare sig spontana eller personliga dokument utan som estetiskt övervägda *ordkompositioner*, innebär emellertid inte att det han kallade deras "formeiendommeligheder" uteslutande låter sig förstås som estetiska tekniker. Han kunde själv beskriva dem som en spegling av hans "selvs eiendommelighed".¹² Det är signifikativt att Strand, i sin strävan att avgränsa sig mot den tidigare, biografiserande läsningen av Obstfelder genom att konsekvent hålla sig till en strukturalistisk tolkningsmetodik, i slutet av sitt arbete känner att något väsentligt återstår att säga. Hon skriver: "psykoanalytiske begreber [kunde] være en nærliggende videreudvikling av mine synspunkter på tematiske og sproglige spenninger i Obstfelders digte — kanske særlig når det gælder forholdet mellem jeget og det musikalske universet", och nämner i sammanhanget Julia Kristeva.¹³

Obstfelder framstår närmast som ett paradexempel på Kristevas teori om modernismens "semiotiska" laddning (se ovan kap 5). Mot bakgrund av hennes teorier blir det också möjligt att få syn på den mer speciella funktion som *prosadikten* kom att få för Obstfelder, som på en gång

uttryck för och försvar emot denna modernistiska princip och dess alltför direkta förbindelse med Obstfelders "selvs eiendommeligheder". Att Obstfelders med tiden *defensiva* hållning mot det semiotiska inte är något unikt, kommer att framgå av vår senare genomgång av Vilhelm Ekelund, som uppvisar en likartad problematik. (En mer generell diskussion kring denna problematik kommer i avhandlingens slutkapitel.)

Obstfelders musik: Det rytmiska universet

Sigbjørn Obstfelder föddes i Stavanger 1866 som sjunde barnet i en skara av sexton. Ett flertal av hans syskon dog i späda ålder. Uppväxten präglades av fattigdom och faderns stränga, repressiva uppfostan. En yngre bror blev tidigt sinnessjuk och senare drabbades även en syster av psykisk instabilitet. Modern dog då Sigbjørn var 14 år, och hela Obstfelders uppväxt kanske bäst sammanfattas med de ord han själv använder i prosadikten "Isløsning": "en trang barndoms glødende mørke, hvor den undertrykte livsglede var pisket tilblods".¹⁴

Åren 1866-68 studerade Obstfelder filologi vid Kristiania universitet och började publicera sig i studenttidningen *Brage*. Hans tidiga dikter är oftast naivistiska, fria impressioner med starka drag av ballad och folksaga, ibland mer extatiska lovsånger till naturen som organisk enhet. De saknar ännu den depressiva tungsinnethet och det existentiella främlingskap som skulle bli så framträdande i Obstfelders senare diktning. Den tidiga poesin har tvärtom ofta ett lekfullt humoristiskt drag.

Vid sidan av hans naturmystik märks också en strävan att gestalta det moderna livet som en ny form av organisk enhet. Obstfelder kom att leva ett kringflackande liv mellan Europas storstäder och deras konstnärskolonier. "Jeg elsker Kristiania — som kaos, som by", kunde han skriva.¹⁵ Och trots att han kunde uttala sig starkt kritiskt mot den moderna kulturen, som han menade reducerade människorna "fra tænkende væsener til kontorslaver", lockades han av den baudelairska strävan att upptäcka poesin i storstadens och den moderna kulturens prosaiska värld: "Lad os bruge øine og øren, vi vil i vår tid finde poesie nog, mirakler nog".¹⁶

Framåt 1890 börjar Obstfelder utveckla en radikal form av dramatisk

strukturprincip med stark semiotisk laddning. Språkets rytmisk-musikaliska nivå framhävs maximalt genom starkt repetitiva, dramatiska och kontrapunktiska strukturer. De utgör en långtgående onomatopoetisk strävan att göra språkets rytmisk-musikaliska element betydelsebärande, att mobilisera det semiotiska för att *illustrera* eller *dramatisera* snarare än beskriva en monistisk vision av världen som ett organiskt sammanhängande "rytmiskt universum". I ett brev 1889 kommer denna närmast panteistiska vision till uttryck i en formulering som: "Tænk, vi er det hele, hver af os, cellen, vi er guder".¹⁷

Denna vision utgör Obstfelders försök att ge sin estetiska teknik en *mimetisk* funktion. Strand talar just om den som "mimetisk rytme".¹⁸ Drivkraften i Obstfelders skapande kom att förbli denna strävan att göra språkets rytmiska och musikaliska element betydelsebärande, att binda dem i en mimetisk representationsprincip, vilken ytterst återgick på en vision av världen som en organisk enhet. Låt oss, dels för att undvika sammanblandning med musiken som konst, dels för att betona den närmast förspråkliga laddningen i denna estetiska princip, använda neologismen *mysik* för Obstfelders grundläggande projekt: att motverka dödsdriftens, det mekaniska upprepningstvängets inflytande över den språkliga materialiteten genom att mobilisera den som en *symboliskt betydelsebärande* gestaltungsprincip.

Denna *mysiska* vision beskrivs tydligt i dikter som "Orkan", "Venner" och "Al skabningen sukker". I den senare heter det:

Al skabningen sukker.
Bævende spørger det.
Bølgende hvisker det.
Fuglene klynger sig sammen,
læser hinandens øine.
[— — —]
Og vesterfra
kommer stormens susende vingeslag,
og østerfra
kommer havets brusende aandedrag,
i straaleglød!
- Al skabningen jubler!
Thi jorden er svanger! ¹⁹

Den estetiska principen används oftast för att dramatisera ett jags inre

monolog eller känslprocess, men också, som i "Regn" (den enda metrisk dikten i *Digte*), för att besjåla naturföreteelser:

En er en, og to er to -
vi hopper i vand,
vi triller i sand.
Zik zak,
vi drypper paa tag;
tik tak,
det regner idag.
Regn, regn, regn, regn,
øsende regn,
pøsende regn,²⁰

Obstfelder utvecklade snabbt denna repetitiva teknik till extrema former av ordkompositioner. Vi skall nedan se exempel på detta i "Roser". 1890 gör han emellertid ett försök att överge litteraturen för att istället ägna sitt skapande åt musik. Obstfelder var en god violinist, och hans intresseförskjutning är uttryck för en växande dröm om att i musikaliska kompositioner kunna renodla sin *mysik* på ett sätt som språket inte tillät. Men musiken tycks också ha fungerat som en flykt från den starka originalitetskonflikt han var utsatt för i sitt poetiska skapande. Det var i stor utsträckning J. P. Jacobsens strävan att (primärt i sina arabesker) driva poesin mot "blot lyd, stammende, vuggende lyd, refrains" som uppväckt ett liknande ideal hos Obstfelder. Hans relation till denne föregångare var starkt laddad av "anxiety of influence" (jmf. Harold Blooms beskrivning av den poetiska modernitetens originalitetskonflikt ovan, kap 1). I sin dagbok skriver han om Jacobsen:

de drøbende sammenligninger, å hvor de har kuet mig, gjort mig liten og ring, gjort mig smålig, ussel og ordløs, gjort mig meningsløs og stammende, tat motet og vettet og altsammen — næsten livet.²¹

Då det i dikten "Ene" heter : "Mit liv er ord. / (Og *det* er skade.) / Visne ord. / Stivnede hjerteslag."²², kan man ana närvaron av den originalitetskonflikt som har sin grund i, att de ord som etablerar jagets (poetiska) identitet alltid med nödvändighet är den Andres ord. Det är lätt att förstå hur musiken i en sådan situation kunde te sig som en befrielse från denna konflikt.

Parallellt med intresseförskjutningen från poesi till musik övergav Obstfelder filologin för teknisk utbildning. Tanken var att han skulle följa en av sina yngre bröder i spåren och bli ingenjör i USA. Psykiska problem stoppade hans examen, men året 1890-91 tillbringade han ändå i USA. Under denna tid ägnade han sig huvudsakligen åt tekniska studier och att komponera violinstycken (kanske än mer att drömma om det; han efterlämnade endast några små nedtecknade melodier). I sin dagbok skriver han ständigt om drömmen att bli "menneskelivets skildrer i musik" och "opløse sjelens veer og fødsler i toneovergange".²³ Sitt tidigare litterära skapande betraktar han nu som endast en vägvisare till musiken, och talar om det som en förväxling av musikens och litteraturens domäner: "det skulde være overgange, rytmer, svulmen, skjælven, sterkt — svagt (blødt) — men det er i musikens terræn". Om sitt första nedskrivna musikstycke skriver han samtidigt att han "aldrig — ikke i mine skrivelser — har fåt udtrykt noget af mig selv so godt".²⁴ Senare heter det:

dette bølgende, bævrende, skjælvende, kyssende, vuggende, som musiken kan gjengi, [. . .] Er der noget, som bedre kan fortælle om det moderne menneskes reverier end musiken[. . .] Jacobsen f.ex. har forsøgt at sætte det i ord, men er det ikke forunderligt, at der, hvor han træffer bedst, der har han ganske forladt alle poesiens midler, og har blot lyd, stammende, vuggende lyd, refrains.²⁵

Drömmen om att i musiken kunna renodla sina visionära *mysik* förvandlas dock snart till en mardröm. De "rytmiske fænomener i naturen, i det store lufthav, i sjøhavet, i stormene — og i menneskelivet, åndedrættet, søvnen, blodomløbet, skjælven, feber"²⁶, beskrivs framåt sommaren allt oftare som ett ångestladdat kaos.

Jeg begyndte at skælve så heftigt igår, da jeg spilled og det var crescendo. Jeg måtte lægge [fiolen] væk.

Hin nat — hvor jeg var nervøs! — f.ex. efter denne opdagelse af, hvad jeg eied ind i mig selv — rytmeforståelsen.

Der kommer den — der kommer den — God damn it — igjen. Vil du gå, dit svin, dit horetryne af en melodi, vil du gå, vil du se at fordufte! Gud — nu begynder det — hodevarmen — sveden.²⁷

I en senare, tillbakablickande beskrivning av "nætterne i dette år" talar

han om hur han upplevt "vingeslags rytmer, nærme sig, svæve over mig — fjerne sig. Åndedrag". Under hemfärden till Norge, medan han ännu umgås med tanken att söka musikutbildning, antar det rytmiska upprepningen en tvångsmässig, nära psykotisk karaktär: "Når vi da aldrig land? Det vil sprænge brystet. Rhythme hav, elvkaos!", och han skriver om sin längtan att få "Dø! Drukne!" i det "bundløse hav", som framstår som "et større musikrige" än världen och livet.²⁸

I den sista bevarade dagboksanteckningen före framkomsten beskriver han "stil" som en syntes av musikaliskt framträdande och diktuppläsning (Obstfelder brukade både spela fiol och läsa sina dikter för sina vänner):

Stil: — iler afsted i vilde løb, sætninger skudte ind mellem hinanden, ræd for ikke at få tanken udtrykt, at den skal flyve imens, gjør så en liden pause, en fjerdedels — en stjerne, en halvtakt — en streg o.s.v., stopper så pludselig, lægger buen på en lang tone, en ren, fuld vokal, står og ser på publikum, mens buen seiler henover: hvad? er ikke dette en vakker pitch, husker så pludselig, hvad det er han vil og løber trioler med, til han kommer till idétonen.²⁹

Anteckningen (där vi kan se hur positionen av handlande agent överförs från jaget till stråken som "han"; vi skall se flera exempel på sådana subjektöfverskjutningar i Obstfelders prosadikter) har inte minst intresse i relation till vad som följde. Dagen efter sin hemkomst, efter att ha tillbringat första natten i en cell på en polisstation, gör Obstfelder visit hos familjen Bang — den familj där han något år tidigare haft sitt litterära "genombrott" meddels diktuppläsning — och gör där "skandal" genom att hänge sig åt en mindre kultuverad form av rytmiskt genombrott, nämligen extatisk nakendans.³⁰ Incidenten gör att han intas för psykiatrisk behandling under några månader.

Under det följande året fortsätter de inre rytmerna att utgöra ett ständigt hot. I sina brev skriver han om sömnlöshet och nätter av ångestfull oro då "kriblende — som Jacobenske ord — farer en Chopinmazurka nedover ryggen", hur "tusinde toner endnu vibrerer i hjernemassen, oboerne, triangle . . .", och hur musiken ännu kan komma över honom "med en forfærdelig magt".³¹ Han börjar därför dra sig undan musiken; "selve spillelusten er borte", skriver han, och spekulerar i om det möjligen är av "hygieniske hensyn" som personer i hans omgivning inte längre uppmuntrar hans musikintresse. Han börjar också uppfatta

”den måske noget extatiske musikbegeistring” som en av orsakerna till sitt mentala sammanbrott.³²

I denna situation återvänder hans litterära ambitioner, understödda av det positiva gensvar han får på de dikter som cirkulerat inom vänkretsen. Med Vilhelm Krag och Jens Thiis’ hjälp utges så samlingen *Digte* hösten 1893.

Som Kristeva visat var strävan att mobilisera det semiotiska och göra rytmen och ordens klanger betydelsebärande ett för den tidiga modernismen generellt fenomen. Utöver Jacobsen inspirerades Obstfelder i denna strävan av en rad företrädare för tidig poetisk modernism som Hansson, Baudelaire, Whitman, Mallarmé och Nietzsche. Och i artikeln ”Lidt recension” i *Brage* 1885, där Obstfelder lovar att ”aldrig uden nødvendighed at sætte min stil på stylder, for at skjule min stofmangel”, hör man ekot av Strindbergs angrepp mot bundna former.³³ Men kanske törs man utnämna Obstfelder till den skandinaviska författare som drev denna strävan mot en semiotiskt laddad poesi längst.

Jag har ovan citerat Obstfelders dagbok flitigt för att påvisa vilka laddningar *mysiken* ägde för honom, hur nära förbunden den var med en tvångsmässig driftsnivå. Mot bakgrund av detta är det lätt att förstå hur hans strävan efter en poetisk *mysik* var ett försök att ”bli befriet fra rhythmiske raptuser”, genom att fånga in och objektivera dem i estetiska, betydelsebärande strukturer.³⁴ Det innebar en ständig kamp, där han ofta hade svårt att göra entydig *estetiska* bedömningar av sin poesi. Ofta misströstar han om dess konstnärliga värde: ”der [var] ikke andet end accenter og pauser of rit. og expressivos”.³⁵ Han skriver hur han försökt ”forsyne mine digte [. . .] med betegnelser, forat De skulde skjønne, hvad jeg mente. Men det var umuligt. Det var jo rent *personlig virtuositet, personlig musik*”.³⁶ Då han beskriver sin första ”salongsoffentliga” diktuppläsning hos familjen Bang, talar han om sina ”underlige digte, hvilke har den store feil, at absolut jeg selv må lese dem op”.³⁷ Och så sent som 1900 skriver han:

Ofte synes jeg, at det jeg skriver er smukt og fuldt at dirrende liv. Atter igjen nedstemmes jeg: Jeg synes alt blir til musik, jeg synes alt, hvad jeg skriver, former sig til rytmer. Og jeg får mer og mer frykten for, at det jeg skriver står på *grænsen* af litteratur, og at mit feldt egentlig burde være den musikalske composition”.³⁸

Formuleringen tydliggör att vi inte enbart kan betrakta det repetitiva draget i Obstfelders poesi som ett estetiskt grepp, en instrumentell teknik i händerna på ett subjekt med suverän kontroll över den kreativa processen. Istället ägde det en stark tvångsmässig karaktär, direkt förbunden med driftens stadigvarande "tryck".³⁹ Det är ingen tillfällighet att Obstfelder, då han i "Den forlakte" skall beskriva den försmåddes ångestladdade fixering vid den älskade, väljer följande tre gånger upprepade metafor: "er jeg da ikke andet end en tone, som jages henover jorden, — dit navns tone?"⁴⁰

Obstfelder började sitt konstnärliga skapande som modernistisk poet. Hans *mysik* innebar dels en påtaglig individualisering av det estetiska formspråket, dels att den rytmiska principen tenderade att ta över språkets tetiska funktion. Att denna estetiska princip ofta brukar beskrivas som ett "mellanting" mellan poesi och musik är förståeligt. Obstfelder talade inte endast om litterära och bildkonstnärliga kvaliteter som "musikaliska", utan också om musikaliska kompositioner som olika former av "tonedigte". Han kunde beskriva Wagner som "dramatiker", Tjajkovskij som en "sykolog i toner" som skapade "spændende romaner", och sina egna fiolkompositioner som "novelletter".⁴² Denna retoriska "symmetri" mellan poesi och musik är förstås något haltande, då musik knappast kan beskrivas som "litterär" enligt *samma logik* som litteratur kan beskrivas som "musikalisk". Det väsentliga skillnaden utgörs naturligtvis av musikens frånvaro av sematisk referens.

Obstfelders tendens att sudda ut denna distinktion visar på hans, och den modernistiska poesins allmänna strävan att undandra sig den tetiska prosans form av mimetisk referens, att istället utveckla en för poesin specifik form av mimesis. Samtidigt visar det på Obstfelders beroende av *språket* i syfte att få *mysiken* att fungera som en *mimetisk* gestalttningsprincip. Mot hans egen misstanke om att han var en musikkompositör som hamnat i fel konstart, likt det jag som i "Jeg ser" misstänker att han "er vist kommet paa en feil klode"⁴³, och att det endast var yttre

* Hos Obstfelder märker man tydligt den inom bildkonst och poesi parallella framväxten av en modernistisk estetik som jag tidigare beskrev (kap 5). Han beskriver ofta det moderna måleriets frigörelse från en figurativ mimesis med samma musikaliska metaforer som han använder för att beskriva poesins frigörelse från en teatral kommunikativ princip. Han talar t.ex. om Munch som "lyrikeren i farver", som förvandlar en avbildad kvinnas vita kjol till "en symfoni i hvidt". S.S., III, s 283 f.

omständigheter som hindrade honom att skaffa sig musikutbildning⁴⁴, kan man nog hävda att han var och förblev diktare före allt annat. Mer än något annat handlade hans *mysik* om en upplevelse av och relation till *språket*. Som han skrev i början av USA-vistelsen: även om "det, som jeg intensest føler, som bringer min hele organisme i svingning og fylder mig med skjælven om natten [. . .] ikke kan udtrykkes i ord", så förblir det ändå i *relation till* orden som det "musikaliska" fungerade som visio-när *mysik*. Det är också något han ibland anar: "at jeg er orddigter [. . .] gjør mig jo bare så meget dybere og mer istand til at lægge øret til".⁴⁵ Och det är inte endast orden som kräver "musik" för att uttrycka *mysiken*, också musiken kräver ord: "Orddramaet er dødt uden gebærder, tone-dramaet trænger ord (individuel musik)".⁴⁶

Om Obstfelders poesi i relation till litteraturens traditionella uttrycks-former kan sägas frigöra språkets rytmisk-musikaliska element från deras bundenhet i metriska schemata, och i denna mening skapar en semiotisk excess i individualiseringens tjänst, har den från hans person-liga perspektiv snarast den motsatta funktionen att stävja och *binda* denna excess i poesins trots allt kommunikativa praktik. Christian Claussen har varit inne på hur orden för Obstfelder just fungerade som psykiskt *försvar* mot den "nattens underlige musik" som var så förbun-den med "stumhet" och psykisk upplösning.⁴⁷

Ett tydligt uttryck för behovet att befria *mysiken* från driften och upp-repningstvångets demoniska makt genom att binda den i Ord, utgör versdikten "Stans dit spil".

Stans dit spil!
Ti toner,
ti, du nattens underlige musik;
så ordene kan klinge,
kan dryppe som gift
bort fra min sjæl.
Thi jeg længes efter intet at lide.

Stans dit spil,
du natur, som hvælver dig
taust over væsenernes skjæbner.

Jeg vil lytte til ordet i mig,
og finde det sande.

- - -

Snart vil morgenen komme
med sin vidunderlige sol,
og sit bankende liv,
- da vil ordene dø på mine læber.

Derfor nat,
man dem frem,
disse dansende ord,
disse døende ord.
På din sorte grund skal mine ord flamme.⁴⁸

Det framgår inte klart om det uttrycksbehov eller -tvång dikten gestaltar syftar till att befria jaget från ord eller från "nattens underlige musik". Förutsättningen för att han skall få "intet at lide" tycks ligga i att *finna* de "sanne ord", som förmår inkorporera och binda den semiotiska "musik" som annars hotar att skapa kaos. I genomgången av Kristevas teorier om det semiotiska och det symboliska talade vi om hur den modernistiska poesin, i sin strävan att utveckla en ny, mimetisk princip, närmade sig en psykotisk diskurs. I Obstfelders fall tycks det uppenbart att han i sin poesi utgår från psykotiska upplevelser. Men lika uppenbart är att då dessa mobiliseras som element i konstnärligt strukturerade verk, omfunktioneras de till "'objektiverte' dikteriske symboler", som Strand skriver.⁴⁹ Kanske var det just genom att strukturera sina upplevelser av språklig och psykisk kollaps till en sådan poetisk formalitet, som Obstfelder lyckades hålla *mysikens* demoniska kaos på avstånd. Hur som helst kom han därmed, i sina versdikter såväl som i sin prosa, att medverka till att skapa en för poesin säregen form av mimetisk princip, som gjorde den till något radikalt annat än "versifierad prosa".

I "Der blinker ei stjerner" kan man se hur Obstfelder, med ett enkelt men effektivt grepp, sätter den tetiska *negationen* i förbindelse med en övergripande *negativitet* (se avsnittet om Kristeva i kap. 5). Dikten består främst av utsagor hämtade från sagans och folktrons värld, och vilka genomgående negeras: "Der blinker *ei* stjerner i skove. / Der gives ei alfer som sove / i rosenseng." o.s.v. Genom dessa negerade utsagor, som saknar positiva komplement, *påvisar* texten att det betonade "*ei*" inte alls innebär att det som negeras *inte finns*. Det finns, men i en icke accepterad form.

Detta sätt att använda sig av negationer kan jämföras med Freuds tal

om negationen som individens möjlighet att utsäga något omedvetet utan att bortträngningen upphävs. Negationen fungerar inte längre helt tetiskt, dvs. den tjänar inte till att strukturera en logisk utsaga. Istället konstituerar den, som Strand skriver, ett jag med "to stemmer", vilka hon förtydligar som "det konvensjonelle synet på verden" respektive "den fantastiske overskridelsen av dette verdensbildet".⁵⁰ Karaktären hos dik- tens första utsaga, tillika dess titel, är emellertid inte av sagomässig art. Istället handlar det där om själva medvetandets fenomenvärld som negeras av vetenskapens döda objektvärld. Men hjälp av denna inled- ning försäkrar sig Obstfelder om läsarens ställningstagande för det (jag) som negeras; stjärnor blinkar *visst*, instämmer vi med detta "andra" jag; de blinkar för *oss*, om inte *i sig själva*! Dikten tvingar oss att ta parti för det den negerar på sin utsagenivå, men utan att negationen därmed upp- hävs. Det är ett enkelt, tydligt spel med negation och negativitet som vi nedan skall se mer komplicerade uttryck för i "Roser".

Poesins musik bortom vers och prosa

Åren efter sin första diktsamling tycks Obstfelder främst ha ägnat sig åt prosadikter. Av de 25 som finns upptagna i *Samlede Skrifter* under rubri- ken "Digt i prosa" blev elva publicerade i olika tidskrifter under 90- talet.⁵¹ Någon bokpublikation av prosadikter blev det aldrig. Istället utkom under 90-talet ett par noveller ("Liv", "Sletten" och den längre "Korset") och två dramer (*Esther* och *De røde dråber*). Strax efter hans död 1900 utgavs den oavslutade romanen *En præsts dagbog*, och redan 1903 gav Viggo Stuckenberg ut hans *Efterladte Arbejder* i två band. Vid sidan av en rad ej tidigare publicerade vers- och prosadikter ingick där ytterligare två dramer, "Om våren" och "Den sidste konge".

Ett vanligt förekommande motiv hos Obstfelder är rosor. Oftast dyker de upp i samband med sexuella konflikter, t.ex. i versdikten "Kval":

Hvad er det, I vil mig, fordømte roser?
Fordømte maane, fordømte træer!
Kvindesmil på alle kanter!
Kvindehvisken, kvindehænder!⁵²

I en av Obstfelders tidigaste prosadikter, "Isløsning" från 1886⁵³, får rosmotivet en mer harmonisk utformning. Där beskrivs, med impressionismens starkt neutrala utsägelse, en man vars "rosetræ" om vintern har gett blommor, och hur han nu är på väg med en vintervit ros för att "forære hende den, hun, som havde været så stille og så tro mot sig selv". Men så, utan att texten ger några förklaringar, "sank han sammen, drømme og lyst og smertens stik opløste sig til en bløt matthet", och han blir liggande i drömska dvala på en äng. Dikten beskriver därefter hans visioner och drömmar medan han långsamt "sner inde, med hvite rosenblade" och går "til Gud" i ett hav av rosor och ljuv musik. Textens rytmiskt böljande beskrivningar lägger sig som ett rosentäcke över den antytt episka inledningen, och bakom den ljuva dödsskildringen anar man närvaron av oformulerade konflikter.

Senare utarbetade Obstfelder en ny, starkt dramatiserad version av "Isløsning" som fick titeln "Roser".⁵⁴ Den utgör Obstfelders kanske mest radikala försök till en fri, dramatisk och rytmisk ordkomposition - måhända alltför radikal för honom själv, då han aldrig försökte få den publicerad. Att den i hög utsträckning också använder sig av typografin som dramatiskt element gör den till en av Obstfelders mest *skriftmässiga* dikter. (Att de typografiska elementen direkt syftar till att vägleda recitation, som ett slags "röstmarkörer", gör dem inte mindre skriftmässiga.) Självä distinktionen mellan prosa och vers tenderar härmed att upphävas. Men om "Roser" intar en särställning i Obstfelders författarskap, så är det inte för att den avviker från utan istället driver hans generella estetik längre än vanligt. Den kan sägas markera den yttersta gräns mot vilken Obstfelder tidiga poesi närmade sig, för att därefter snarast retirera ifrån. Dessutom visar den tydligt på de mest centrala konflikterna i Obstfelders författarskap, varför den är värd en närmare granskning. (Numreringen av sektionerna är min egen).

ROSER

- 1) Ja roser! Visne!
Visne!

*

Det var midt på vinter og middag. Der flokked sig kirkeklokkelange sammen deroppe og drog henover. Deroppe, hvor luften er ren.

Der var roser og rødt og sneed roseblade.

Vårens blodrøde,
høstens blonde,
vinterens hvide,
sommerens gule.

*

Nei! Jeg *kan* ikke!

Å - slik som - slik som - når det - - dø!

*

Hun havde de mildeste, ja de blideste øine. Hun var langt borte.
Hun gråt.

*

- 5) De *samler* sig over ham, falder, drypper, de drypper, de slynger sig og de hober sig op, de *samler* sig over ham til et blødt - de hvide blade, de røde blade - et blødt rosekys, rosebladkys.
På pande, på mund, på hals.

*

Å jeg *kan* ikke, jeg *kan* ikke - jeg vilde bare -
Mildelig vilde jeg dø! Jeg vilde sætte mig i hendes fang og kysse hende og slå armene omkring hende og dø som et lidet lydigt barn, der sovner.

Hende, som er døden.

*

Hendes kjole var vævet af roser og syet sammen med stængler.
Hendes ånde var rosers duft. Hendes smil var rosers smil. Men
øinene?

Hendes gråt var rosers gråt.

Jeg så det.

*

Det sner. Roser fra sol. Roser fra stjerner, millioner roser fra
meteorer, som farer feil. Over hjertet lægger rosetæppet sig, og det
blir så varmt, og det slår så let.

*

Blad og blad —
Det slår. — Det slår.
Knop efter knop.
Det slår. - Det slår.

*

- 10) Der er *mange* øine. Der er ligesåmange øine som roser. Der er
døende øine.

*

Nei, der er *to* øine.

*

Der er *to*. Der er *to*.
p. Det slår. — Det slår.
Der er *to*. Der er *to*.
pp. Det slår. — Det slår.

*

Strålende.
Jeg er blind. Jeg ser ikke.

*

Gud.

*

15) Der er *to*. Der er *to*.
Det dør.
Der er *to*. Der er *to*.
Dør.

*

Der er ét.

*

Han ligger i et rosehav. Verden er — roser, *alt* er roser, tanker er roser.

Det sortner. Der stænges for solen. Alt blir til ét. Der er ikke luft og vand og jord og mennesker. Der er blot ét menneske og — roser.

Der er ingen himmel med stjerner på. men et høit hav — af roser — og bortenfor rosernes grænse er der atter — roser.

Hjertet slappes. Hjertet blir en — rose — som vissner. Og saften tørrer. Og bladene krymper sammen.

Vildt ud mod horizonen, roser, vildt stirrer han, vildt, roser, roser, roseblade (*furioso*), roseknopper *:/*: rosebægre *:/*: roseduft, rosegråt, rose - rosefarver, - (mor.) roser.

*

Jeg?

Vildt stirrer han ud mod horisonten, ud mod — roser.
Og dør.

* *

*

Du?

Den död dikten gestaltar utgör ett uppgående i ett *unio mystica*, ett nirvana där "Alt blir til ét". Årstiderna smälter samman (detta är tydligare utfört i "Isløsning", där mannens "sidste år" beskrivs som "en krans, som hørte sammen, hvori han selv var rose"⁵⁵; här är symboliken endast antydd i andra strofens uppräknings av årstider); de röda rosorna/kvinnorna smälter samman med de vita; själens tankar och kroppens hjärtslag syntetiseras till roser; och rosornas otaliga ögon förtätas till först två, därefter endast ett öga. Denna syntetiserande rörelse kan även observeras på signifiantnivå. Texten skapar ett semantiskt paradig av sol, mor, ros, jord. Den markerade assonansen "o" sammanbinder inte endast en semantisk och en akustisk nivå, utan skapar även en visuell förbindelse mellan o:ets *grafiska* cirkelform och samma form hos objekten sol, ros, jord — samt hos de moderliga *ögon* som rosorna förbinds med.⁵⁶ Samma ordparadigm återkommer som vi skall se i den långt senare skrivna *En præst dagbog*.

Då den musikaliska "läsanvisningen" *more'ndo* (bortdöende) förkortats till "mor." och sammanställt med "rosefarver" som roshavets slutgiltiga Enhet kan man, som Andreas Lombnæs påpekat, i det senare hitta ordet "far" som på detta sätt "införlivas" med de moderliga rosorna.⁵⁷ Under diktens gång sker även en sammansmältning av dess "jag" och dess "han", men dessa separeras i diktens avslutning då "han" dör medan "jeg?" kvarstår som en oviss möjlighet till ny identitet i relation till ett lika ovisst "Du?".

Som vi ser handlar dikten lika mycket om språkets som om identitetens kollaps. Den kan sägas framhäva själva det konstitutiva beroendet mellan språkets tetiska funktion och jaget som stabil, kontrollerande instans inom individen. Dikten nöjer sig inte med att tematisera detta, utan *dramatiserar* det genom att iscensätta en form av utmattning eller

uttömning av språkets tetiska funktion. Den leder oss på detta sätt nära den gräns bortom vilken språket upphör att fungera som språk, och jaget upplöses som kommunicerande subjekt.

Mest iögonfallande i diktens dramatiska uppbyggnad är den ständiga variationen av rytmiska strukturer och bruket av typografiska element, vilka ger den i texten frånvarande *intonationen* en starkt betydelsebärande funktion: löpande text, korttrader, indragna marginaler, utropstecken, tankestreck, stjärnor, kursiveringar och, allra mest påfallande, de musikaliska tempo- och styrkebeteckningarna "p." (piano), "pp." (piatissimo), "(furioso)" och "(mor.)" samt notskriftens upprepningstecken :/ ..

Ingetera av dessa element är avsedda att "läsas", de tillhör inte diktens "egentliga" text, utan är ämnade som läsanvisningar. Men som vi påpekade smyger sig ändå förkortningen "mor.", som inte utgör någon standardiserad förkortning inom notskrift, in i diktens "egentliga" text med sin betydelse av moder. Det är som om Obstfelder avslutningsvis underminerar också textens egen distinktion mellan "egentlig" text och läsanvisning.

I början av dikten sker en regelbunden växling mellan tydliga anföringar (sektion 1,3,6), dock utan anföringstecken, och deskriptiva partier med neutral utsägelse (sekt. 2,4,5). De senare introducerar i 5:e sektionen ett "han". Denna distinktion mellan subjektiv jag-form och neutral utsägelse (med "han" som formellt subjekt) suddas sedan successivt ut, med början i sek. 7. De 17:e och 19:e sek., vilka formellt är hållna i neutralt tredje-person perspektiv, kommer båda nära jagets inre monolog.

Redan i diktens 2:a sek. dyker det upp en rytmisk kvartett i rosens årstidsfärger. I 3:e sek. finns en mer antydd kvartett, bestående av de ofullbordade satser vars ellipser tydligt markerar en uppskjuten, förlorad eller censurerad analogi ("slik som — slik som — når det — —"). Denna ovilja eller oförmåga hos jaget att fullborda sitt tal punkteras istället av ett *förkastande* av jagets själva existens genom det imperativiska "dö!" (Vem uppmanar egentligen vem?). De typografiskt markerade ellipserna motsvaras av de senare, lätt dolda ellipserna i det tre gånger upprepade "Jeg kan ikke", där vad som försvunnit just är negationens positiva term. Då denna ospecificerade "oförmåga" följer direkt på femte sektionens ero-

tiska skildring, är det lätt att tolka det som impotens, något som också antyds av kvinnans starka moderskaraktär. Men som Lombnæs påpekar har det en mer generell implikation, där "Motstanden mot å forenes med kvinden er et aspekt av angsten for å gå opp i den årets og livets syklus som rosen inkarnerer".⁵⁸ Det handlar ytterst om ett fantasimässigt försök att undkomma dödens realitet genom att jaget lämnar sin ändligen identitet och uppgår i en tidlös, moderligt omhuldande version av *mysik*. Textens ellipser får härigenom drag av svarta hål i vilka jaget och språkets tetiska normalitet tenderar att kollapsa.

Det faktum att jaget reduceras till subjekt för *negationer* får texten att närma sig det psykotiska talet.⁵⁹ "Jeg" förekommer tio gånger: fyra gånger som subjekt för en tydlig negation (sek. 3, 6 och 13), en gång som subjekt för ett utelämnat objekt (sek. 5), och en gång helt isolerat (sek. 18). Därutöver finns de två satserna "Jeg så det" (sek. 7) och "Jeg er blind" (sek. 13), där den förra predikationen placerats i det förflutna och negeras av den senare. Endast i 6:e sek. står jaget som subjekt för en positiv predikation som begärande subjekt, men det handlar då om dödslängtan.

"Roser" framstår härigenom som ett utmärkt exempel på negations förmåga att, i lust och/eller ångest, spränga språkets tetiska ramar och skapa en övergripande *negativitet*. Istället för en negerande utsaga som etablerar subjektet som omdömesfällande agent, uppstår en mer övergripande negativitet som ytterst fungerar som negation av jaget som enhetlig och språkligt kontrollerande instans. Som med Baudelaires utvecklade ironier blir det en negation som samtidigt negerar sig själv.

Den rytmiska kvartett vi ovan observerade återkommer i diktens 9:e sek. och än mer markant i de sammanhörande sek. 12 och 15. Här iscensätts en rytmisk reduktion, ett avstannande som än en gång förs fram eller ned till ordet "dør". Den rytmisk-semanticke enhet av två anapester som bildar versparens inledande rader — "Der er *to*. Der er *to*" — upprepas utan någon som helst variation, och med en så påtaglig autoreferens att de skapar en form av semanticke kollaps. I relation till denna genomför de "svarande" raderna sin reduktion; först genom att rytmiskt ge två jamber istället för de förväntade anapesterna (och samtidigt tematisera detta genom reduktionen från tvåtalet till det singulara "Det"), därefter endast en jamb och slutligen det enstaviga "Dør". Hela

sekvensen upprättar på detta sätt en rytmisk-semantisk kontrastering, där de svarande raderna bildar ett borttynande eko.

Den semantiska solipsism som här skapas får språkets tetiska separation i tecken/referens/objekt att i det närmaste upphävas. Orden förmår inte längre separera sig från något objekt, och därmed inte heller att konstituera någon referens. Istället övertas den symboliska funktionen av ordens rytm: orden *blir* tingligt den reduktion de inte längre förmår referera till symboliskt. På detta sätt utgör de en performativ dramatisering av diktens generella dödsmotiv.

Jagets och identitetens upplösning är dock inte detsamma som subjektets försvinnande. Också de kaotiska resterna av ett språk är tillräckligt för att bibehålla närvaron av ett understödjande subjekt. Trots att man länge identifierar diktens "jag" med dess "han", så är det ändå "han" som dör, medan såväl "jag?" som "du?" dröjer sig kvar som en ovisshet, en fråga, en möjlighet. Vad som upphävs är med andra ord själva denna (först antydda) identifikation av jag och han, av det *talande* subjektet och det *omtalade* jaget som person och karaktär. Döds-skildringen får härmed ett drag av utopi, där den i språket representerade subjektiviteten ("jag?") befrias från sin identitet, inklusive sin könstillhörighet. Vad som till sist återstår är inget mer än en röst, en utsägelse, en tom subjektsposition. Den framhävda separationen av 19:e och 20:e sek. (meddels tre istället för en stjärna) ger det avslutande "Du?" karaktär av epilog. I lika hög grad som det fungerar som diktens avslutning, markerar det den ovissa början på något nytt, en jagets potentiella tillblivelse via en imaginär identifikation med ett nytt Du.

Tematiseringen av mysiken

På den tematiska nivån kan vi i Obstfelders texter finna en ständigt symboliserad kamp mellan ett driftmässigt begär och ett begär av narcissistiskt, imaginärt slag, där det senare ofta fungerar som jagets allierade i kamp mot driften.⁶⁰ 1887 publicerade Obstfelder i *Nylænde* ett inlägg i den pågående sedlighetsdebatten som han rubricerade "Diskussion".⁶¹ Det framstår som ett mycket naket uttryck för den problematik som han senare skulle kalla "min kjønslige ungdomskamp".⁶² Texten inleds med en lyrisk-episk skildring i 3:e person som sedan övergår till en mer

debattartad argumentation i första person.

”Historien begyndte med lykke”, börjar texten, en lycka som textens manliga subjekt definierar som ”hvile i modsætning til den evige refleksion”. Denna ursprungliga harmoni lever vidare i form av en ung mans imaginära identifikation med en kvinna. ”Hun kastede det halvgjemt strålende blik på ham, hvori han dog så bare sit eget billede inde på det blanke”. Detta ”dog” kan naturligtvis läsas som en kritik av mannens narcissism, hur hans behov av att spegla sig i henne gör honom blind för hennes egenart. Men det är inte någon tanke som man ofta stöter på hos Obstfelder. Som slutet av artikeln påvisar är syftet snarare att markera kvinnans själsliga oskuld; i hennes ögon finns inga spegelavtryck av *andra män*! Det imaginära mötet inger mannen en jublande känsla av enhet och identitet: ”Alt i ham hang så besynderligt vakkert sammen [. . .] al klang gik sammen, det såkaldt åndelige med det legemlige [. . .] alt, til ét liv”. Och han säger till sig själv:

Jeg blir person, sonderer mig som den forenklede ud fra det, som hidtil har været mig nødvendigt — å, jeg føler helhedens liv i mig selv, og når jeg har levet denne personlighedens udvikling sammen med hende, *fra hende optaget de differentierende elementer*, da har jeg den naturlige kulturs ret til at legemliggjøre denne nyskabte personlighed. [min kurs; s 229]

Det manliga jaget blir på detta sätt till som enhetlig, separerad, avgränsad individ genom en imaginär *sammanblandning* av sig själv och det kvinnliga Duet.⁶³

Därefter inträffar brottet: flickan glider ifrån honom och då hon senare återvänder som ”kvindelegemet, med den bløde, sterkt kjønsmindende gang, så sortned det for hans øine, og han tålte det ikke mere, og han måtte flygte”. Hennes sexualitet, eller snarare själva deras könsdifferens, spränger den imaginära enheten. Det är en separation som den unge mannen vägrar att acceptera. Bittert drar han sig tillbaka från den frustrerande intersubjektiviteten och dess sexuella konflikt: ”Han avsondret sig, var unormal, måske eunuch! Det sidste ord gjorde ham halvgal”.

Mot slutet inträder en antydan till självkritisk reflektion: ”Det kunde ligesåvel være afholdenhed, det bevirkede hans underlighed, som hans historie”, eller ”måske pietisme som arv i blodet”.

”Sålangt er jeg kommen”, börjar andra delen, varmed Obstfelder ger

berättelsen självbiografisk status och sedan övergår till att argumentera för total avhållsamhet. Som manlig dygd förväntar han sig inte att denna skall belönas och uppskattas av kvinnorna, då de sägs vara alltför "umiddelbare" för att kunna identifiera sig med en sådan ideal kamp. De lever inte upp till hans ideal om att "der for en kvinne måtte være en vidunderlig tiltrækning ved det menneske, hvis øine var blanke, og i hvis legems-system ingen anden havde sat sit billede". Obstfelder formulerar här en föreställning om själslig oskuld som en direkt parallell till kroppslig — som en renhet från *imaginär penetration*, vilken därmed har den "demokratiska" fördelen att vara lika för båda könen. Det är en analogi mellan sexualitet och andlighet som utgör en ny version av romantikens androgyna utopism, där en framhävd symmetri mellan man och kvinna används för att kritisera samtidens kvinnoförtryck, men på ett sätt som ytterst strävar efter att förneka eller upphäva könsidentiteten som sådan.

Spänningen mellan sexuell skillnad och imaginär likhet får i Obstfelders litteratur en rad symboliska och mystiska övertoner. Hannevik talar t.ex. om en motsättning hos Obstfelder mellan två olika sorters mystik; dels en vitalistisk, extatisk känsla som bl.a. förbinds med solen, det röda, jordens fruktbarhet och "den modne, erotisk bevisste kvinne", dels en monistisk, meditativ mystik som förknippas med det blåa, vita stjärnor, natten, och "en drømmende, stemningsfull og passiv erotikk" samt, ytterst, "den kolde død" (t.ex. Liv i novellen med samma namn och prosadikten "Dronningen").⁶⁴

Drömmen om ett platonskt enhetstillstånd bortom könsdifferens och sexualitet får sitt mest konkreta uttryck i de hallucinationer Obstfelder beskriver sig ha haft strax före sitt sammanbrott, där han bl.a. förlänades kvinnobröst och således själv blev androgyn. I dagboken beskriver han 11/6 -91 som en dag av lyckorus, då erotiska fantasier än en gång blir möjliga och lustfyllda: "alle øinene, dameøinene — og de eventyr de siger — Nu, jeg må synge det ud — jeg er glad". Men två dagar senare har den maniska livsberusningen slagit om till depressiv nervositet: "Jeg er nervøs. Om nætterne må jeg op og bade det varme hode". Hallucinatoriska upplevelser träder så in som en önskeuppfyllande motkraft:

For mig tar tingene underdeilige skikkelser, sån som jeg vil ha dem. Gulvtappet er en rasende blød, grøn fløielsgreæsvold — og jeg lægger mig ned på den, og trykker mig ned i græsset, og bader mig i solen, og hvor deiligt, friskt det damper fra sjøen dernede, og svaler panden min!

Og når jeg vågner og det er morgen blet, strålende morgen, så føler jeg mit bryst hæve sig og bli hvide kvindebryster — og jeg drømmer og skjælver som en nonne.

Jeg måtte op og bade hodet inat, sagde jeg.

Ensom! Ensom!

Nede fra smuget hørte jeg en guts stemme og en piges. Altid dette!⁶⁵

Att som Hannevik gör kalla detta en "renhedsfantasi" som avbryts av "den rå virkelighed: et pars kurtise"⁶⁶, framstår som en väl subtil läsart. Vad som beskrivs är från början en sexuell dröm/fantasi, där det onanistiska begäret tar form av en androgynitetsfantasi. Möjligen har den också *orsakats* av ljudet från det älskande paret. Hur som helst: att de till sist stör honom har knappast att göra med att de aktualiserar sexualiteten som "rå verklighet", utan snarare att de manifesterar *kastrationen*, hans identitet som manlig *symbolon* och hans härmed förbundna begär efter sin "andra halva".

Mer generellt manifesterar sig androgynitetsfantasin hos Obstfelder i hans strävan att syntetisera en faders- och en modersprincip. Edvard Beyer har talar om denna strävan i dikten "Pampassange".⁶⁷ I inledningen av dikten riktas följande ord till Pampas natur: "I *dit* sköd ligger min wigwam — ligger den som en datter ved sin moders barm". Men i diktens avslutning heter det: "Store Pampas! I din favn har natten sovet, i din favn har hun født sin datter, dagen!". Som Lombnæs har påpekat finns denna syntes av en faderlig och moderlig princip redan inskriven i själva ordet "Pampas", som både kan betonas "-am-as" och "Pa-pas".⁶⁸ Men det är kanske inte, som Lombnæs menar, endast ett uttryck för behovet att identifiera sig med såväl modern som fadern, i syfte att "gjøre jeget selvtilstrekkelig og fullkomment".⁶⁹ Det oidipalt normaliserande behovet av identifikation med såväl modern som fadern är inte detsamma som begäret att sudda ut själva distinktionen far/mor, man/kvinna, vilket framstår som det grundläggande begäret i Obstfelders androgynitetsmotiv. Vi skall nedan se ännu en variant på detta i den religiösa vision som avslutar *En præsts dagbog*.

Kristeva betonade i sin beskrivning av det semiotiska att det psykoge-

netiskt är förbundet med barnets relation till modern, medan det symboliska, språket som tetisk kommunikation, är knutet till vad Lacan kallar *le Nom du Père*, Faderns Namn. I detta perspektiv framstår Obstfelders strävan att manifestera sin (moderligt konnoterande) *mysik* i poesin som en relativt social, kommunikativ fadersprincip, som det mest grundläggande uttrycket för hans romantiska, androgyna utopism.

Ordets stabilisering i prosan

Resultatet av Obstfelders romans med musiken blev att han slutgiltigt uppgav sina ingenjörssambitioner för att helt ägna sig åt sin skapande verksamhet: "Fra min musikentusiasme, det rikeste, fuldeste jeg har levet, — jeg var som et personligt hav — fra den tid går ingen veie undtagen tilbage til kontoret"⁷⁰, skriver han våren efter sin sjukdom. Men istället för att fortsätta med musik återvänder han alltså till litteraturen.

Merparten av hans versdikter skrevs 1889-92. Då han inför utgivningen av *Digte* bearbetar dessa så gör han det genom att *normalisera* deras formspråk och mildra deras karaktär av rytmiska ordkompositioner. Ingen av de dikter som ingår i *Digte* uppvisar så stark rytmisk dramatisering som "Roser".

Efter utgivningen av *Digte* övergick Obstfelder till prosa. De bearbetningar han gör av sina tidigare prosadikter är dock mindre entydiga än de han gör av sina versdikter, något som möjligen beror på att de förra inte hade samma radikala *mysik*. De ursprungliga versionerna uppvisar en tydlig närhet till Jacobsens impressionistiska prosa, med långa meningar uppbyggda på korta satser och en mångfald konjunktioner. Obstfelder förenklade syntaxen och undvek alltför markanta, rytmiska mönster. Men om de därmed blev syntaktiskt normaliserade, så fick de samtidigt en semantisk förtätning som gav dem en starkare symbolism.

Tage Aurell skrev 1922 en artikel om Obstfelder där han talar om dennes "klassicitet" och gav följande beskrivning av prosadikterna: "I sin mejslade form, i den fascinerande rytmen stå de utan motstycke i nordisk dikt och ha blivit mönster i jämbredd med Baudelaires 'Poèmes en prose'".⁷¹ Hannevik talar också om hur prosadikterna gav Obstfelder

”anledning til en mer objektiv gestaltning av følelser og stemninger”.⁷² Prosadikten kom otvetydigt att fungera som en starkt *strukturerad* genre för Obstfelder, i klar kontrast till tidens impressionistiska kortprosa.

Obstfelder skapar ofta denna starka, inre strukturering genom att parafrasera redan kanoniserade genrer. Folkvisan och -sagan med dess karakteristiska tretal möter oss i ”Folkvisa”, ”Hustru” och de tre ”Tekster til Gerhard Munthe”⁷³, delvis även ”Av Eventyrarabesk”. Med sin allegoriska slutpoäng närmar sig den senare samtidigt myten, vars estetik tydligt präglar ”Pilen”, ”Jeg’et” och ”Hunden”. H.C. Andersens konstsaga tycks utgöra modell för ”Violen” (inlednings ”Der står en viol på marken og tænker. For ingen må tro, at violerne ikke kan tænke” har ett omiskänligt andersenskt idiom). ”Genre” och ”Hustru” är huvudsakligen inre monologer som dramatiserar en social och existentiell typsituation.

Obstfelders övriga prosadikter kan karakteriseras som anekdotiska eller situationsdramatiska. En konkret situation beskrivs på ett sätt som ibland syftar till att suggerera ett vidare episkt förlopp (t.ex. ”Byen”, ”Den forladte”, ”Folkevisen”), ibland tenderar mot allegorins struktur (t.ex. ”Blåveis”, som helt bygger på en enkel analogi mellan lysande vårblomster och ett barns tindrande ögon). Vanligtvis placerar de sig någonstans mitt emellan dessa principer. ”Blåveis” tillhör samtidigt, tillsammans med insektseksanekdoterna ”Ormen” och ”Hvepsen”, de fåtal humoristiska prosadikterna i Obstfelders produktion.

Jag vill till en början försöka visa hur, i vilken riktning och med vilka medel Obstfelder bearbetade sina prosadikter, hur han mejslade fram deras på en gång expressiva och enkla, strama formspråk. Det faktum att de flesta av hans prosadikter existerar i flera manuskriptversioner ger ett rikt underlag för sådana studier.

Prosadikternas formspråk

Prosadikten ”Hustru” existerar i fyra utskrifter, där man kan urskilja tre avvikande versioner.⁷⁴ Inledningen är i samtliga fall densamma: ”- Hustru, fire børn. / Hun har dækket ansigtet med sine hænder.” De följande raderna har Obstfelder successivt omformat på följande sätt:

Version A:

Langt borte ser hun et skib med hvide seil. Lige i horisonten glider det langsomt bort. Hendes ungdom er der ombord.

"Men det skib er dog mit! Og de blændende hvide skyer, de er dog mine." ⁷⁵

I version B har språket stramats upp, syntaxen har avkortats och kvinnans ord, som i den första versionen endast konkretiserar vad som redan sagts, har försvunnit:

Et skib, hvite seil, ser hun. Ude i horisonten glider det langsomt bort. Hendes ungdom er der ombord. ⁷⁶

I den slutliga versionen har Obstfelder dragit samman de två första meningarna och nöjt sig med den tredje meningens subjektsskonstruktion, som därmed blir anaforiskt:

Hun ser et hvidt seil glide langsomt bort. Hendes ungdom.

Fortsättningen lyder i samtliga fall: "- Hustu, fire børn. / Hun åbner vinduet". Därefter följer åter ett parti med avvikande versioner, där Obstfelder först dramatiserar, sedan neutraliserar kvinnans anföring:

- A: Der flagrer en lysegul sommerfugl udenfor.
— Tænk om den kom herind!
Hun gjemmer sig bag i varelset. Og den kommer ind. Den kommer på hendes hand!
- B: Der flagrer en lysegul sommerfugl udenfor.
— Hvis den kommer ind, så — — ja, så — - Hvis den ikke kommer, så — —
Hun gjemmer sig bak varelset. Den kommer! Den kommer på hendes hand!
- C: En lysegul sommerfugl flagrer derude.
Hun gjemmer sig bag klaveret. Den kommer! Lige på hendes hand.

I slutversionens är det endast utropstecknet efter "Den kommer" som antyder att det skall läsas som *erlebte rede*. Vad Obstfelder slutligen skapar är en språklig enkelhet och förtätning, som avlägnat sig en bra bit från såväl hans tidigare *mysik* som impressionismens adjektivanhopning och utbroderade, böljande meningar. Den reducerande principen framgår också av en sådan detalj som att uttrycket "snehvide brudesko" i de för-

sta versionerna till sist reducerats till endast "brudesko".⁷⁷

I "Byen" berättas om hur jaget, som länge levtt likt en Zarathustra på fjället, till slut drivs ned mot staden för att se vad som blivit av världen och människorna. I en tidig version⁷⁸ beskrivs hans färd på detta sätt:

Og jeg iler afsted til bygden og gjemmer mig i jernbanevognen og hele natten pruster lokomotivet og lyner afsted i mulm og mørke.

Men næste aften står jeg på den stenlagde gade, og heste og vogne surrer, og det er en larm af otallige fødder.

I den slutgiltiga versionen heter det:

Jeg iler til dalen, jeg gjemmer mig i kupéen. Hele natten pruster jernvognen, lyner afsted i mulm og mørke, gjennom lange, dybe dale, over brede sletter.

Næste aften står jeg på den stenlagde gade. Der er ingen skog længer, men huse og huse og vinduer, ingen sus gjennom blade, men surren af vogne, larm af utallige fødder.⁷⁹

I det första stycket har Obstfelder delat upp den långa meningen med dess många konjunktioner ("og") i flera korta meningar och i satser som endast avskiljs genom kommatering. Härigenom hejdas läshastigheten och texten organiserar sig parataktiskt i korta, likvärdiga enheter. Denna tendens till rytmisk-syntaktisk utjämning blir ännu tydligare i Obstfelders längre prosaverk där meningarna, som Egil Johansen påpekat, ofta endast uppvisar en eller två tryckstarka accenter.⁸⁰ Endast undantagsvis får dock de korta, likvärdiga satserna en så markerad enhetlighet att de suggererar en metrisk regelbundenhet.

Det andra stycket ovan har ovanligt nog förlängts genom att Obstfelder lagt till en kontrastverkan mellan intryck av staden och naturen. Bland övriga ändringar märks en strävan mot starkare expressiva formuleringar. Den domedagsprofet som jaget möter i staden håller ett tal som i första versionen skildras på följande sätt:

"När domens dag kommer, da vil du forfærdes, når du stilles foran hans ansigt, hvis du ikke omvender dig i denne time!"

Jeg blir så beklemt og går vidare.

Detta omformuleras sedan till:

”Forfærdes, I mænd og kvinder, I rådne kar, Eders skiddenhed er værre end øglers, Eders synder er utallige som havets sand” - -

Angst løber jeg videre.

Också vid ett tidigare tillfälle har ”beklemt” ändrats till ”angst”.

”Genre” inleddes ursprungligen i jag-form för att först mot slutet övergå i 3:e person.⁸¹ Efter inledningens ”- Så er det atter stille”, lød första versionen:

Tusmørket, det er somom det slynger sig tæt om mit hjerte; og jeg blir anderledes, end når der er lys, og jeg er næsten bange; thi det nytter ikke at bedrage sig.

Då Obstfelder ändrar subjektsform bearbetas också texten mot syntaktisk förenkling och förtätning, varmed semikolona försvinner:⁸²

Tusmørket, det er somom det slynger sig tæt om hendes hjerte. Man blir anderledes, når der ikke er lys. Det nytter ikke at bedrage sig selv.⁸³

Diktens avslutning blir mer expressiv. Ursprungligen hette det: ”- og dog er det, som jeg ikke er alene”. Detta har ändrats till: ”Det er akkurat som der står en over mig hele tiden! Jeg føler hans varme ånde. Jeg tør ikke åbne øinene”.

Obstfelders strävan mot expressiv förtätning framträder tydligt i inledningen av den märkliga dikten ”Pilen”. Versionerna ser ut på följande sätt:

A: Der er én, som har en hvid hand, fra hvis fingerspidser lyn skyder. Det skygger for verdener, når han strækker sin hand ud:

Verdeners væsener ligger i mørke, ligger i mørke foran hans vine.

Hans øine ser dem, som danser dødsdansen — *de* ser *hans* øine, men tror det er planeter.⁸⁴

B: [Oförändrad fram till ”ud”. Därefter:]

Verdeners væsener ligger i mørket. Hans øine ser dem danse dødsdansen dernede.⁸⁵

I den slutgiltiga versionen sker en drastisk förändring:

Der er en hvid hånd ude i rummet, en strålende hånd. Fra dens fingerspidser skyder lyn. Den strækkes ud, og verdener ligger i mørke, og tusendårs slegter danser dødsens danse.⁸⁶

Bearbetningen skapar här, förutom den sedvanliga syntaktiska reduktionen, en mer fantastisk drömlogik där subjektspositionen överförs från det personliga pronominet till själva handen. Mindre påtagliga exempel på liknande former av subjektförskjutning möter man ofta i Obstfelders manuskript. I "Tornerose" löd den tredje meningen ursprungligen: "Jeg hører [oläsl.] lyder fjedne af silkesko i mit øre". Den har sedan ändrats till: "Silkeskofjed summer i mit øre".⁸⁷ I "Den forladte" finns en liknande ändring där "Jeg kom in i byen . . ." blivit "Og byen kom".⁸⁸ Första versionen av "Bugen" inleddes med: "'Kvæl mig', hvisker hun, en hvisken som den hede vind fra den sorte avgrund". Det har sedan förtätats till: "'Kvæl mig', hvisker det. / Som den hede scirocco fra den sorte afgrund".⁸⁹

I "Den sortklædte" tycks diktens jag- och presensform ha lockat fram en dramatisering motsatt den utveckling som "Hustru" genomgick. Den börjar: "Jeg vandrer nedad den øde gade. Jeg lister mig langs huse- nes vægge". I den första versionen fortsatte det med jagets *beskrivning* av sin känsla:

Med ét føler jeg det som om nogen følger mig, og lister sig langs væggene med ludende hode — som jeg.⁹⁰

Slutversionen dramatiserar detta till en regelrätt inre monolog:

Følger der nogen mig? Lister det sig nogen bag mig langs væggene med ludende hode? Som jeg selv?⁹¹

Denna expressiva förstärkning antar i diktens avslutning, där den svartklädda kvinnan fört med sig jaget in i sin kammare, en liknande form som vi såg i "Pilen". Ursprungligen lydde slutet: "Da føler jeg med én gang, at hun er blind". Detta är i manuskriptet överstruket och ändrat till: "Hendes hand forteller mig, at hun er blind". Och i slutversionen har denna besjälning av handen förstärkts: "Og disse hænder hvisker: — Blind".

Obstfelders strävan att å ena sidan förenkla och förtäta sitt språk men å

andra sidan att förstärka dess expressiva effekt innebar en ständig balansgång. Vi såg tidigare hur han i "Hustru" strök kvinnans direkta anföringar, trots deras expressiva effekt. I "Den forladede" har han på liknande sätt strukit en sats — "min sjæl var som et lig, jeg var som et løbende lig"⁹² — förmodligen för att han fann den alltför expressivt överlastad.

Låt oss försöka summera dessa intryck av Obstfelders bearbetningar. Den oftast förekommande stilistiska ändring Obstfelder gör är att dela upp långa meningar i korta satser och stryka konjunktionen "og". Härigenom skapas enklare syntaktiska konstruktioner. Samtidigt leder det till en satsmässig likvärdighet och en övergripande parataktisk organisation. De korta satserna adderas till varandra, stundtals utan tydliga logiska relationer, och får på detta sätt en framhävd självständighet. Resultatet blir fler tvetydigheter och ellipser där läsaren själv måste bidra med de logiska sammanhangen.

Ett mer framträdande förmodernistiskt drag är texternas genomgående rörliga subjektsposition, oftast som en växling mellan första och tredje person, men där också ting kan överta positionen av handlande agent. Detta drag finns närvarande hos tidens impressionistiska prosa generellt, där det mänskliga subjektet ofta intar rollen av passiv betraktare av omvärldens ting och händelser. I Obstfelders senare estetik är det emellertid inte så mycket omvärlden som förtingligade aspekter av subjektet själv som intar positionen av handlande subjekt; hans kropp eller fantasier som han förlorat kontrollen över och som förverkligas som hallucinationer.

Jaget och subjektiviteten

Den starka strukturering Obstfelder strävade att ge sina prosadikter innebar att *mysiken* tonas ned som estetisk princip. Men istället för att helt försvinna tenderar den att tematiseras och gestaltas, ofta i form av inre monolog eller anföring hos en fiktiv karaktär. Den placeras härmed på tydligare distans från textens understödjande subjekt.

Denna distans förblir emellertid påtagligt instabil, något som tydligt framgår av "Bøn".⁹³ Dikten är indelad i fyra avsnitt, avgränsade med

stjärnor, vilka följer på varandra som led i en retorisk disposition. Inledningen presenterar diktens generella "tes":

Bønner stiger op som åndedragts dampe. De samler sig til en bønnernes sky, en sukkenes sky. I dens dråber ser Gud hviskende læber og rædde øine, ensomme kamre og vældige kirker. Den svæver ind mod verdenernes verdens midtpunkt.

Därpå följer tre avsnitt som fungerar som *exempel* på bönen universella närvaro. Det första utgörs av en fattig åldring, vars böner utgör hans kamp med en gammeltestamentlig Jehova och en lika mäktig Djävul; det andra är en fritänkare som i tillstånd av psykisk obalans släpper sitt intellektuella högmod och hänger sig åt bönen lindring; och det tredje en gammal "Sporvagnshest" som från sitt ensamma stallbås ibland ger ifrån sig "et langt, sterkt suk, uforståligt, uhyggeligt".

Det är i fritänkarens monolog/dialog som det semiotiska bryter fram i texten. Avståndet till textens övergripande utsägelseposition är klart markerad. Först har vi en abstrakt nivå, där berättarjaget beskriver begreppet och fenomenet "bøn". Fritänkaren utgör ett av flera exempel på denna generella begrepp, och det är först som en dramatisering av och symptom på dennes tillstånd som Obstfelder tillåter det semiotiska att bryta fram i texten. Men då detta väl sker tenderar det semiotiska genast att underminera textens inre nivellering, och få distinktionen mellan "berättarens" neutrala och fritänkarens subjektiva perspektiv att kollapsa. Avsnittet lyder i sin helhet:

Ude i den mørke nat.

Verdener over, verdener under.

Détte, détte, détte er ikke dette, med dette er détte. En tanke banker på hjernen, en hammer, nei et edderdryp, det er ikke edderen, som piner, det er dryppet — détte, détte — détte — er ikke, er ikke liv, dette er daglig, — daglig — selvdød. Bare et eneste øieblik, et øieblisks glemsel, et øieblisks søvn, bare sove. Er jeg Promethevs, er jeg i Helvede. Bare ikke bli gal, ikke asylet, ikke cellen, ikke pludselig bli rasende, pludselig slå ud ruder, pludselig hoppe i sjøen, pludselig bli gal. Ikke pludselig, pludselig, pludselig — Détte, détte er ikke dette, men dette er dette.

Fritænker — est du, kryb?

Om! Hvis! Dersom!

Der stjæler sig en myghed over lemmerne, stjæler sig.

Å — han vet ikke, at bønnernes sky har omringet huset, skyen, som svæver hen over alt land.

Ja hvis! Ja dersom!
 Folde hænderne! Stikker ud den ene fod!
 Nei — nei — det er meningsløst, vanvid, hykleri for Herren! En fritænker! Det er hedenskab, det er Apollodyrkelse!
 Stikker atter ud en fod, og en til, *lister* sig ud af sin egen seng — folder hænderne, læser høit og i langsom takt, skammer sig og skjuler ansigtet, angrer på det hele midt indi, glemmer femte bøn, lægger sig, sover.
 Og bønnernes sky er tilfreds, den levende bønnernes sky, som har sjel.
 Måske får fritænkerens ånd inat være med i paradiset.
 Dette store, uendelig blå — måske! — bønnen!
 Himmelen — Guds åsyn — Aditi!

Medan de två första raderna har en neutral utsägelse, som både kan tillhöra berättarens och fritänkarens, presenteras vi därefter för den senares starkt semiotiskt laddade monolog. Monotonin i det upprepade "dette" får här den tetiska funktionen att kollapsa. Det är inte jaget som tänker utan en tanke som tvångsmässigt "banker på hjernen". Språket kontrolleras inte av intention och kommunikation utan av dödsdriftens mekaniska "edderdryp", vilket innebär en "daglig selvdød".

Identitetens och språkets kollaps bli än mer framhävd av att "dette" utgör ett deiktiskt pronomen som saknar referens. Den repetitiva "galenskapen" präglar hela avsnittet, såväl syntaktiskt som semantiskt ("øieblick", "pludselig"). Men dess utsägelse är ännu klart avgränsad från berättarens övergripande perspektiv: det subjekt som uttrycker sig är inte diktens eller verkets utan en häri gestaltad och objektiverad karaktär.

Vid rad 16 börjar denna distinktion att upphävas med satsen: "Å — han vet ikke [...]". Bruket av ett pronomen i tredje person och informationen om vad han "ikke vet" klargör, att det nu är berättaren som från sin vidare horisont för ordet. Samtidigt inleds detta "neutrala" tal med det expressiva "Å", vilket ger det en känslomässig laddning. På detta följer (rad 18) ett avsnitt som åter tycks vara fritänkarens inre monolog: "Ja hvis! Ja dersom!" Men utsägelsen börjar nu bli tvetydig, pendlande mellan fritänkarens inre monolog och *erlebte rede*, där berättaren beskriver honom genom att imitera hans eget idiom. Denna flytande utsägelse förstärks av det faktum att 19:e radens satser saknar explicit subjekt. Frånvaron av subjekt blir än mer markant i det påföljande, deskriptiva avsnittet (rad 23-26). Det är där endast de på subjektet tillbakasyftande orden "sig" och "sin", samt upplysningen

om vad denna någon "glemmer", som indikerar att det underförstådda subjektet skall vara "han", och att det nu är berättaren som för ordet. Men frånvaron av explicit subjektspronomen gör subjektspositionen mycket tvetydig.

Tre rader senare placeras den fiktiva karaktären, eller snarare hans själ ("fritænkerens ånd"), för andra gången i texten som explicit subjekt. Men därefter avslutas avsnittet med en starkt expressiv anföring, som rimligen måste tillskrivas berättaren. Här, om inte förr, blir man varse den känslomässiga intensitet som varit närvarande genom hela dikten, och som inte kan vara fritänkarens: "Dette store, uendelig blå — måske! — bønnen! Himmelen — Guds åsyn — Aditi!"

Textens obestämbara kombinationer och glidningar mellan olika utsägelsepositioner etablerar ett övergripande, dynamiskt subjekt-i-tillblivelse. Både det *beskrivande* subjektet och den *beskrivna* karaktären blir då endast olika manifestationer av denna icke-psykologiska, icke-personliga subjektivitet, som ömsom beskriver sig själv som "jag" ömsom som "han". Texten är ett tydlig exempel på Obstfelders medvetna strävan att använda och upphäva distinktionen jag/han för att dramatisera subjektivitetens inre splittring, och inte erbjuda läsaren någon stabil position att identifiera sig med.

I artikeln "Jeg-formen i litteraturen" som publicerades kort efter Obstfelders död, och som utgör hans viktigaste bidrag till den estetiska debatten, gör han ett försök till förklaring av sin estetiska teknik. Han argumenterar där för att det inte existerar någon principiell skillnad mellan jag-formen och den neutrala formen i 3:e person. Det textuella "jaget" står inte närmare författaren än textens "han": "Pronemenet afgjør det ikke, *han* er oftere et transporeret jeg, et falskt *han*, end jeg'et er forfatterens *jeg*. Det gives ved siden af den dramatiske ingen mere objek-tiverende form".⁹⁴ Obstfelder är ute efter att hävda jag-formen som "en selvstændig kunstform" mot den konventionella tendensen (Edvard Brandes är den explicite måltavlan) att uppfatta den som en frånvaro av estetisk distans. Obstfelders radikala bestämning av jag-formen som en *objektiv* form skall förstås mot bakgrund av vår tidigare diskussion om den moderna litteraturens dramatiserade medvetande. Det som objek-tiveras är själva textens utsägelse, något som resulterar i en markerad distinktion mellan textsubjekt och författaren som empirisk person.

Mot bakgrund av Obstfelders med tiden alltmer försiktiga hantering

av den semiotiska *mysiken* är det lätt att förstå på vilket sätt distinktionen mellan textsubjekt och författaren som empirisk person fungerar som ett försvar (för författaren såväl som för läsaren) mot den i texten dramatiserade och gestaltade *mysiken*. För Obstfelder tycks det just ha varit genom att stödja sig på denna avgränsning som han kunde fortsätta att experimentera med ett glidande textsubjekt, utan att det återspeglades på honom själv i form av ångestladdad identitetsupplösning.

I "Genre" rör sig förskjutningen av subjektsposition från "hende" (en mening) till "man" (5 meningar), varefter texten fortsätter i första person. På samma sätt som i inledningen av fritänkaravsnittet i "Bøn" är dock den första meningens subjekt tvetydig: " - Så er det atter stille".⁹⁵ Det kan vara kvinnans ord, men lika gärna den annars dolda berättarens. Och "Hustru" inleds på ett direkt motsägelsefullt sätt genom att anföringstecken är placerad framför vad som uppenbart måste vara berättarens ord: " — Hustru, fire børn".⁹⁶

Denna generella tendens att upphäva distinktionen mellan relation och anföring samt mellan utsagens subjekt och objekt, har en parallell i Obstfelders bruk av en fantastisk diskurs. Det tycks som om det fantastiska ökar hos Obstfelder i takt med att *mysiken* tonas ned. Då själva språkfunktionen normaliseras i en alltmer enkel och syntaktiskt reglerad prosa, tenderar således det tetiska jagets kollaps att istället manifesteras som en osäkerhet om *referentens* status. Gränsen mellan fantasi och verklighet suddas ut, och det blir svårt för läsaren att avgöra om det gestaltade objektet existerar "innanför" eller "utanför" textens jag. Som Obstfelder skrev om jag-formens teknik: den "går ud af en syn som en ren hallucination, og det skulde være underligt, om ikke dens intensitet undertiden fik medmennesker til at bævne med og lytte, lytte efter det, digteren vil".⁹⁷

I "Natten" ligger jaget ligger vaken om natten, uppfylld av erotiska fantasier om en kvinna som han direkt tilltalar som "du". Så hör han fotsteg utanför sin dörr.

"du famler ved døren — og — og — jeg er ikke beredt! [. . .] Jeg tør ikke. Dine hænder er sten, din ånde er gift. Jeg kjender dig ikke, hvem er du? [. . .] Min sjæl forstår ikke dine øine i mørkret."⁹⁸

Man får här lätt intryck av att kvinnan verkligen stigit in i hans rum. Men en noggrannare läsning tydliggör att hennes närvaro måste bestämmas

som jagets fantasi. Dikten fortsätter med hur natten övergår i morgon. Med drömmens logik befinner sig jaget plötsligt på en gata, promenaderande med en nunna. Denna gång leder texten fram till ett förverkligat erotiskt möte, men nu är vi också mer säkra på att det uteslutande handlar om jagets fantasi.

En liknande subjektivering av världen och den andre (vilket också kan beskrivas som ett *alltför-verkligande* av fantasin) sker i "Den forladede" som dramatiserar en ångestladdad förföljelsemani.⁹⁹ Det försmådde manlige jaget rusar omkring i världen utan att kunna bli fri från sin känsla av övergivenhet och förnedring. Denna projiceras på omvärlden och återvänder därifrån till jaget som hallucination. I slutet av dikten kommer han in i ett överfylld danspalats, "og dansen holdt op, og de flokked sig om mig, og de lo, og de skreg, i kor: Vanda! Vanda kjender vi alle. Vanda var i hver mans seng".

Då jagformen används på detta sätt tvingas alltså läsaren att själv upprätta distinktionen mellan textens jag och dess omvärld. Man måste förhålla sig till dess utsaga inte som en *gestaltning* av utan ett *symtomalt uttryck* för jagets tillstånd. Texten är inte längre förankrad i någon självklar litterär och social "normalitet".

Det är detta drag inom den framväxande modernismen som gav upphov till moralisk indignation från företrädare för en borgerlig kultur- och litteratursyn. Då Christen Collin i några artiklar 1894¹⁰⁰ attackerade tidens "dekadenta" litteratur (bl.a. Gunnar Heiberg, Ibsen och Obstfelder) gjorde han det utifrån en syn på litteratur som moraliskt föredömlig. Litteratur skall förädla och fostra och läsarens förhållande till det lästa förutsätts alltid vara av imitativ art. I artiklarna "Ett svar" och "Hvor er mandatet?" går Obstfelder till motangrepp genom att hävda, att tidens estetiska motsättningar inte går mellan en moralisk och en omoralisk litteratur, utan mellan *olika estetiska principer och läsarter*, där Collin tillämpar en "äldre" läsart på en litteratur som är skriven med andra syften:

[Collin] ræsonnerer i ett par af sine artikler omtrent, som om han mente, at Zola med "Menneskedyret" vil sige, at vi bør være dyr, Garborg i "Trætte Mænd" at vi bør være "dekadenter", Heiberg i "Balkonen" at sådan som Julie bør kvinden være, Peter Nansen i "Julies Dagbog", at sådan som Mørch bør mænd være. Det er dog en noget perfid logik.¹⁰¹

Den moderna litteraturen är för Obstfelder "objektiva" gestaltningar av en existerande (subjektivt upplevd) verklighet, inte "subjektiva" skildringar där författaren försöker övertala läsaren om det ena eller andra idealet.

Obstfelders potentiellt *amoraliska* objektivism framgår tydligt av prosadikter som "Hunden" och "Bugen". De presenterar en upplevelse av världen som svårligen kan läsas utan känslor av obehag. Det "psykotiska" har här förskjutits från språkets struktur och funktion till en mer innehållslig nivå. "Bugen" lyder i sin helhet:

BUGEN

"Kvæl mig", hvisker det.

Som den hede scirocco fra den sorte afgrund.

Så blir der en pause, en lang mathed, og et mørke, som dulmer, og de to øine, de to øine med det nye glimt.

Men med ét springer hun op. Hun ruller op gardinet. Hun springer op i vinduet. Hun er nøgen.

- "Ser du mig?"

Derinde natten. Derude dagen.

På kvindens svulmende bug falder morgensens blege stråler.

Det høie, hvide mellem natten og dagen, var det hans hustru?

Den hede, dampende bug bærer den hans barn?

- "Ser du mig?"

- — Og han lusker afsted, i det kolde grålys, ned mod bryggerne. Fiskeådslerne stinker. I det grøngrå vand møder ham hans ansigt, idiotisk, dødt.

Slumrer hans barns spire derinde i den svulmende, dampende bug?¹⁰²

I sin ursprungliga version var dikten i jag-form. Inledningen löd: "'Kvæl mig', hvisker hun, en hvisken som den hede vind fra den sorte avgrund. 'Jeg dræber dig, hvis du ikke kvæler mig.'" Kvinnans ord "'Ser du mig?'" fanns här inte med. Och istället för att det är han som flyr är det hon som skickar iväg honom med orden "'Ud, forbandende'" ¹⁰³.

I slutversionen är det alltså ett "det" som viskar. Den havande kvinnans "svulmende, dampende bug" blir en kroppslighet som tenderar att översvämma och kväva jaget — och som tycks "översvämma" texten. I formuleringen "Derinde natten. Derude dagen" tycks jaget identifiera sig med fostrets position, uppfyllt av ett desperat begär att komma ut ur denna instängda kroppslighet.¹⁰⁴ Avslutningens beskrivning av stanken från (fiskeådslerne) antyder det slags äckel inför kroppsligheten, där själva grunden för jagets existens hamnar i gungning.¹⁰⁵

Också på ett idémässigt plan kan man hos Obstfelder finna exempel på hans strävan att ifrågasätta de tetiska separationer som konstituerar jaget som avgränsad enhet och världen som stabil referent; inre/ytte, gott/ont, jag/icke-jag. I Vigelands skulpturer finner han, istället för kristendomens externaliserade dualism, en psykologisk:

det onde er det sælsomme som stirrer os imøde fra livets nat. Koldt, stivnende, uforståeligt ser det på os, og vi kan ikke flygte, og vi jages og jages af synet, — et medusahoved, som i søvnløse nætter stirrer ud fra vort eget inderste indre, — truende, — der er ingen udvei, der er ingen Hegelsk forsoning. Vestlændingens djævel.¹⁰⁶

Då denna moderna djävul eller ondska inte längre kan begreppsliggöras, enhetliggöras och personifieras som en yttre makt i kamp mot Gud, kan den heller inte syntetiseras i enlighet med t.ex. Hegels dialektiska logik. Ett liknande resonemang för Obstfelder i en essä om Arne Dybfest. Dybfest kvinnogestalt Ira kommer för Obstfelder att representera inte bara "natten, som mennesket, fordi det i sit blod har mørkets elementer, drages mod, trods fornuftens åbne øie", utan därutöver "alla disse kræfter, som omspinder mennesket, sorte avgrunde, som gaber for hvert skridt".¹⁰⁷ Det är *krafter* snarare än *en* kraft; det är ren negativitet eller heterogenitet som inte går att binda som tetisk negation (icke-jag) utan snarare har karaktären av Freuds obundna libido eller dödsdrift.

I sin senare diktning tenderar Obstfelder att gestalta sin *mysik* på ett mer distanserat och reflekterat sätt. Ett bra exempel på detta är prosadikten "Jeg'et"¹⁰⁸, som framstår som en kritik mot (den romantiska) modernitetens grundläggande topos om konstnären som skapande gud.¹⁰⁹

JEG'ET

Jeg tegned vandets brede, rolige linje. Små og store seil, dampere med lange røgstrimer krydser og buer sig på det, skyer og lanterner speiler sig i det, holmer dukker op som drømme fra dets bund.

Jeg lod grøn jord bøie sig ned på begge sider af fjorden og drikke af vandet. Den har kniplet dets kant med løv og bar og blomster som vifter sagte.

Og under løvet går mændene og kvinderne i flokke og i par. Jeg har stemt luftens, løvets, vandets toner, jeg har bygget menneskets øre i en rig harmoni.

Jeg går ene blandt dem og hører dem le til hinanden og hviske elskovens ord.

Dermede, hvor vand og strand favnes, lægger jeg et violet skjærf af dis, slynger det

frem om fjeldskråningen. Det er stukket med mangfoldige små perler, lysene, som stiger op over fjeldet, hjemmene.

Jeg går ene blandt dem, det er min glæde at høre deres tanker, kjende deres sorg og jubel.

Og dog — jeg ved ikke — det er mig ikke nok. Jeg blir rastløs. Det blir mig fremmed. Jeg må bort.

Og langsomt stiger jeg opover mod fjeldene, og bag mig blir sangen og latteren svagere og svagere. Tilsidst dør de hen, jeg hører blot lyngen hviske, isbræen sukke.

Der vågner hos mig en dunkel attrå.

Der skulde komme en. Han skulde komme og lytte sig frem til der hvor isbræen sukker og lyngen dør.

Han skulde komme og si: Jeg så sjøen, og himmelen, og farvernes dis, og menneskenes under. Og jeg blev mer og mer ene. Ti jeg fik en længsel efter att lære den att kjende, hvis fantasi digted sjø og skyer, hvis tanke bygged menneskets øre.

Konstnären som gudomligt jag skapar här först en värld som därefter befolkas av människor. Men jaget placerar sig inte utanför och över sin skapelse, utan tar själv plats i den (som Gud genom Jesus). Till en början tycks han inte underkastad samma existentiella villkor som människorna omkring honom; hans gudomlighet implicerar att han inte är splittrad som de. Han är inte som de kliven till *sy'mbolon* och således inte som de styrd av ett *sexuellt begär*. ”Jeg går ene blandt dem og hører dem le til hinanden og hviske elskovens ord”.

Dikten tycks här knyta an till en av teologins klassiska problem kring Guds allsmäktighet. Skapelsen, som fullbordas i människans medvetande och fria vilja, har enligt kristendomen det yttersta syftet att få människan att *välja Gud*. Detta förutsätter att Gud frivilligt uppgett sin allmakt och skapat något som är *utanför* sig själv: en absolut *andre*. Därmed har Gud skapat en existentiell *brist* hos sig själv, ett *icke-vetande* som gjort Gud *beroende* av och underkastad ett *begär* efter den andres erkännande. I slutändan av detta resonemang ligger således att Gud, genom sin skapelse, i grunden *förmänskligat* sig själv.¹¹⁰

”Jeg’et” anknyter till denna problematik, och mer direkt till det sätt på vilket moderniteten sekulariserat den som det mänskliga, skapande jagets (gudomliga) autonomi och solipsism. Trots att diktens jag upplever det som ”min glæde at høre deres tanker, kjende deres sorg og jubel”, så börjar han alltmer uppleva sig som en främling, inte endast inför dem utan också inför sig själv: ”Og dog — jeg vet ikke — det er mig

ikke nog. Jeg blir rastløs. Det blir mig fremmed. Jeg må bort”.

I den ursprungliga versionen löd denna passage: ”Og dog er det, som om *noget er borte*, det er, som om det blir mig fremmed og jeg længes bort” [min kurs].¹¹¹ Vad som saknas detta jag är en *andre*. Dikten framhåver hur såväl det skapande jaget som dess skapelse endast har betydelse *för en andre* som det är riktat till. Jaget ingår i en *intersubjektiv* dialektik som med nödvändighet ger det en aspekt av icke-vetande och *begär* efter den andres erkännande: ”Jeg vet ikke” — ”*Det* blir mig fremmed. *Jeg* må bort”.

Jaget beger sig upp till ensamheten i bergen.¹¹² Bristen träder där fram just som begär, som en ”dunkel attrå” efter en imaginär själsfrände, någon som driven av samma dunkla åtrå skulle komma och skänka honom erkännande. Det är denna icke-existerande, imaginäre andre som i dikten får sista ordet.

Det konstnärliga verket får här, liksom jaget själv, en tydlig funktion av *sy'mbolon*, något vars betydelse kräver att det erhåller svar och erkännande från en andre. Enligt denna begärslogik är begäret till den som finns *bakom* Verket en direkt spegling av begäret att skapa ett Verk som skall uppväcka den andres begär efter vem/vad som finns bakom Verket. (Just *bakom* - vilket enligt Obstfelder inte skall sammanblandas med *det*/den som finns *i* verket!) Man kan alltså läsa ”Jeg’et” som ett förtydligande av Obstfelders allmänna tes om att konstnärens syfte inte är ”selve verket, men det uendeligt større, dybere, skjønnere, som verket skal fremkalde”, vilket ytterst är ett begär till ”det som går forud og er bagom, bevægelsen, spillet, følelsen”.¹¹³ Detta innebär också att konsten, för att kunna fylla denna funktion, inte kan nöja sig med att vara *expressivt uttryck*. Det måste fungera som kommunikation, men utan att bli alltigenom tetiskt kommunikativ: verket måste *antyda* närvaron av någon *bortom* sig själv för att hos läsaren uppväcka ett begär efter denne andre.

Den Andres blick

Det som skulle komma att bli Obstfelders sista litterära projekt, den ofullbordade romanen *En præsts dagbog*, utgör ett försök till en mer episk gestaltning.¹¹⁴ *Mysiken* förs här in som element i en karaktärs utvecklings-

historia men också, i kontrast till Obstfelders tidiga vision, som element i en *intersubjektiv* dialektik. Textens jag riktar stundtals sitt tilltal direkt till denna *mysik* som en vagt personifierad makt, något

som stirrer og stirrer på mig, og spørger. Og råber inde i den dybe nat.

For mig selv skrifter jeg.

Jeg skrifter for dette øie, som sidder der langt inde [. . .]. [s 123]

Det opersonliga ögat, denna *den Andres blick*¹¹⁵, begreppsliggörs som Guds frånvända blick som jagets begär riktar sig mot för erkännande. Det är ett begär att omvandla Gud som absolut Andre till en imaginär like, underställd samma begär som jaget att se, bli sedd och identifiera sig med en andre. Men strävan att upphäva den Andres absoluta och obegripliga makt är samtidigt uppblandad med ett motsatt begär till total underkastelse, en längtan att helt detroniseras av blickens oerhörda kraft. På samma sätt som i "Jeg'et" möter vi alltså begäret efter en imaginär identifikation med Gud, nu formulerad som en strävan efter sammansmältning, enhet och död:

Jeg vil se hans ansigt, denne gud! Jeg vil se hvad det er han mener [. . .] la mig se dig, du som skjuler dig for os [. . .] Jeg vil se ind i dit øie og dø.

Men ha vidst først, et eneste øieblik. [s 126] min sjæl går henover jorden [. . .] gennem alle lande, og ser, og spørger: [. . .] Er der en sjæl, som denne kan smelte sammen med og forsvinde i, så at denne smerte ved at være, ved at tænke, ved at ikke forstå, ophører? [s 134]

Rädslan för denna andre/Andre formuleras i termer av det kluvna subjektet, rädslan att i sin introspektion inte möta en ny aspekt av sig själv utan något främmande, ett *annat subjekt* som inte går att införliva med jaget; att "stå lige over for en, der er udenfor mig, der tar min hånd og siger du" (s 158). Att tvingas acceptera att "Der er en sjæl derinde, som er noget andet end dig, et væsen, som lever for sig selv, et andet jeg end det, der tænker og ser." (s 172). Som i Obstfelders författarskap generellt — *En præsts dagbog* låter sig läsas som en summering av hans litterära utveckling — växlar hans beskrivning av denna universella *mysik* mellan ångestladdat kaos och extatisk känsla av symbios, av universum som "verdensdans" (s 175), "brusende harmoni", och ett "tonehav" (s 179) där allt är "bevægelse, svingning, strømning" (s 190):

Der er ét i varme, i lyd, i lys, i elektricitet. Der er ét — kun rytmen, den ene, rytmen er i evig skiften, er i evig dirren [. . .] Den ældgamle drøm, drømmen som barnehjernen bevared i sig fra fødselsens mysterium måske, og som de store filosofers barnehjerner fandt frem igjen, den er sand: Der er kun ét. Der er kun ét stof, og kraften er dets sjæl. [s 201 f.]

Långsamt lär han sig att det han kallar Gud uteslutande existerar inom honom själv, något som utgår ”fra mit mørke indres labyrint [. . .] denne sammensnoede ting, der kaldes jag’et” (s 228). Men denna psykologiska förklaring löser honom inte från den patriarkala religionens plågsamma dualism mellan ”Den verdensfavnende ånd og excrementerne!”, som stundom får livet att anta formen av en ”kjæmpecloset” (s 206). Och då han vid ett tillfälle verkligen upplever att han står inför Guds blick, sviker honom modet:

Jeg lå fladt udstrakt med mit ansigt mod jorden og jeg lukked mine øine [. . .] Ti der stod en over mig — som jeg ikke måtte se, ti så jeg ham, var det døden [s 226 f.]

Räddningen undan detta omöjliga begär efter Guds blick kommer i form av en annan mötande blick: inte den patriarkale Jahves, den gud som ”søker dig i mørke” och träder fram som ”kraften, det der forstår at knuse dig” (s 231), utan istället blicken hos naturens, ljusets och skönhetens *moderliga* gudomlighet.¹¹⁶ I en ny variant av rosvisionen ser han mot aftonen hur ”Hele himlen var roser.” och i centrum av detta hav av rosor låg solen, ”en brændende knop, stor og mægtig, fuldere, fastere end alle de andre roser” (s 229 f.). Solen ”så mig midt ind i øinene, mild, venlig, med et smil som en høi moders” (s 230). Därefter talar den moderliga solen till honom i en monolog, där hos ställer sin moderliga natur mot hans patriarkala Gud. Och hon säger:

Dine maskiner, dine love, dine systemer, hvad er det alt mod kvinden, der står midt i den skinnende og duftende sol og lader melken flyde ind i de rosenrøde læber fra de yppige bryster?

Se dem, disse bryster, de er som mig, de er kloder. Roser er bristende sole, Ja, det skønneste dit øie ved på din egen jord, det er skabt i mit og dens billede. s 231 f.]

Ordparadigmet mor/sol/ros/jord/klod/bryst/øie blir här grunden i en naturmytisk vision i opposition mot den patriarkala, kuvande Gudsge-

stalt som romanens jag kämpat med.

Efter denna vision på sitt ensamma fjäll ger sig jaget än en gång — lik-
som i den scen som avslutade "Jeg'et" och den som inledde "Byen" —
"ned fra isbræerne mod menneskene" (s 234). Men denna gång
uppfylld av en moderlig, mer stabil och livsbejakande vision.

Denna vision framstår som den logiska slutpunkten för Obstfelders
korta författarskap. Den *mysik* han kämpat för och med genom hela sitt
skapande liv har här slutligen fått en stabil gestaltning som livsvision,
med varje form av hotande "elv-chaos" på kontrollerat avstånd. Det är
en vision som formuleras i opposition mot det moderna samhället
("Dine maskiner, dine love, dine systemer"), men som samtidigt inne-
bär en möjlighet till orientering i tillvaron, en fast punkt varifrån jaget
menar sig kunna få överblick och förstå det nya samhälle som växer fram
runt omkring honom. *En præsts dagbog* blev Obstfelders sista *sy'mbolon* till
världen, hans sista skimrande vision av *mysiken* som en framtida
harmonii:

Vi er begynd at se instrumenterne i verdensorkesteret, vi er netop så småt begynd.
Og alt omkring os er endnu øredøende larm. Det er ikke endnu blit musik for os.
Vi er ikke kommet nok på frastand, vi er ikke kommet høit nok op i det blå
hvælv.

Vil der komme nye århundreder, da det blir fuld musik for menneskesjælene? [s
197 f.]

Bortom genrens avgränsning

Som vi sett spänner Obstfelders författarskap över alla huvudgenrer och
uppvisar en successiv rörelse från det lyriska till det dramatiska och
episka, vilken fullbordas med *En præsts dagbog*. I denna process intar pro-
sadiktarna en avgörande betydelse som den form genom vilken Obstfel-
der successivt normaliserar sin poetiska *mysik* i syfte att ge den mer
kontrollerade gestaltningar. Prosadiktens diskursiva och genremässiga
öppenhet ger honom möjlighet att integrera element från samtliga eta-
blerade genrer och skapa en romanmässig form av förtätad totalgenre.
Det lyriska inslaget finns ständigt närvarande, med tiden något mindre
som direkt *mysik* och mer som dramatiserad jagform; det episk-
gestaltande inslaget skänker dem den strukturering som tillåter att *mysi-*

ken ibland ändå kan komma fram, bunden till specifika situationer och karaktärer. Men mer än något annat karakteriseras Obstfelders prosadikter av en *dramatisk* princip, där berättaren skjuts i bakgrunden och texterna struktureras genom en dialogisk kontrastprincip, utan något stabilt, övergripande perspektiv eller några syntetiserande slutsatser.

Den relativa upplösning av genregränser som Obstfelder genomför är ytterst motiverad av en strävan att frigöra utsägelsen från litteraturens konventionella genresubjekt. Det gäller såväl de lyriska genrernas monologiska, känslouttryckande subjekt som den episka prosans neutrala, auktoritativa berättarsubjekt. Istället tenderar utsägelsen att få en starkt dramatisk funktion, ett dynamiskt subjekt-i-tillblivelse som ständigt skiftar position och inte alltid går att identifiera och binda till någon gestaltad eller verklig ("författaren") karaktär. Varken prosadikten i sig eller det understödjande subjekt som den konstituerar kan därför beskrivas i termer av någon stabil "identitet". Om Obstfelders prosadikter utgör en genre så är det en genre som har karaktär av anti-genre, en genre och ett subjekt i ständig förändring och tillblivelse.

9. Sekelskiftets prosadikt

Den approximativt episka prosadikten

Som vi sett flera exempel på är det ibland svårt att avgöra om man primärt bör uppfatta en prosadikt som en poetisering av det prosaiska/episka eller som en prosaisering av det poetiska/lyriska. Vid sidan av den approximativt lyriska prosadikt som dominerar den symbolistiska strömningen, utvecklas även en prosadikt av approximativt episk art, vilken framstår som uttryck för tidens fragmentarisering eller lyricering av det episkt-narrativa.

I Ola Hanssons starkt allegoriska, Nietzscheinfluerade *Ung Ofegs visor* resulterar strävan att sammanföra kortprosatexter till relativt enhetliga samlingar i samma metaforiska strukturprincip som präglar tidens narrativt uppbrutna romaner. Gränsen mellan fragmentariserad epik med starkt självständiga partier och tematiskt sammahållna samlingar av korta texter med antydning till narrativ sammanfogning är ofta svår att dra. Detsamma gäller gränsen mellan sådana relativt sammanhållna prosaverk och samlingar med helt självständiga prosadikter. Baudelaire talade om *Les Spleen de Paris* som ett verk som "varken har huvud eller svans"; i samma anda skriver Johannes V. Jensens om de enskilda myterna i sina samlingar: "enkeltvis har de ikke med hinanden at gøre, men samlet bliver de alligevel til et Hele, en Mosaik som ligner Alverden og Ingenting".¹ Jensens formulering tydliggör det grundläggande problemet med denna typ av avgränsning; även om de enskilda texterna från början inte har något direkt samband med varandra, kommer själva det faktum att de publiceras i samma bok att skapa ett sådant inre sammanhang.

De mest lyckade uttrycken för prosadikten som förtätad epik är otvivelaktigt Hjalmar Söderbergs "historietter" och J. V. Jensens "myter". Till skillnad från skissens och den lyriskt präglade prosadiktens öppna,

associativa karaktär, har båda dessa kortformer en stark inre struktur. Sven Arne Bergman har karakteriserat Söderbergs historiettform genom att ställa den i kontrast till skissen: "skissen är programmatiskt ofullständig. Historietten är begränsad och fullständig", skriver han.² Jensen beskriver också ständigt sin mytform i termer av koncentrat, förtätning, kristallisering.

Söderbergs historiettform som förtätad novell

Reidar Ekner har visat hur Söderberg började skriva sina historier i början av 1890-talet i anslutning till sin första bekantskap med Baudelaire. Hans Baudelaireintresse framgår av att han översatte två versdikter av denne i *Figaro* 1893. Då han 1895 publicerade "En herrelös hund" och "Mardröm" i *Nornan* var det också under rubriken "två dikter på prosa". Termen "historiettform" dyker inte upp hos Söderberg förrän 1897, året innan utgåvan av *Historietter*.³ Någon entydig förklaring till varför han föredrog en "egen" genrebeteckning ger inte Ekner. Tar man fasta på Söderbergs nära anslutning till novellens form är det dock rimligt att tänka sig att han, i likhet med Louis Bertrand ett halvsekel tidigare, känt behov av att avgränsa sig från den lyriska stämningsdikt som termen prosadikt vid denna tid främst förknippades med.

"Hjalmar Söderbergs historier är inga noveller, anekdoter eller kåserier, utan prosadikter", skriver Ekner bestämt.⁴ Likheter med Baudelairens prosadikter finner han i Söderbergs preferens för jagformen, drömsämningar, *spleen*-motivet, ironier och tvetydigheter. Samtidigt betonar han att historietterna närmast ansluter sig till Baudelairens *längre* prosadikter, dvs. just de som vi sett att många forskare velat avfärda från "prosadiktens" domän.⁵ Dessutom tvingas han göra en viss sovring, där mer utvecklat narrativa historier som "Pälsen" och "Sotarfrun" klassificeras som "novellistiska historier", och termen "prosadikt" begränsas till de kortare.

Om man vill dra en tydlig gräns mellan prosadikt och novell måste Söderberg framstå som en svår utmaning. Denna gränsposition gör beteckningen *approximativt episk* välmotiverad. Den novellartade karaktären träder fram också i en så kort historiettform som "Tuschritningen". Som så ofta hos Baudelaire presenteras vi där för en kort anekdotisk

scen, varefter texten avslutas med jagets reflektion över händelsen. Men till skillnad från Baudelaires fokusering på jagets nutid, utspelas scenen i Söderbergs historiet i det förflutna — ”En aprildag för många år sedan, på den tid då jag ännu undrade över livets mening” — medan textens utsägelse och avslutande reflektion är placerad långt senare: ”Ja, det är nu flera år sedan dess”.⁶ Textens innebörd är därutöver direkt knuten till *skillnaden* mellan då och nu, vilken markerar en förändring eller utveckling hos jaget: ”Jag röker *nu andra* cigarrer och köper dem i en *annan* bod, och jag undrar *nu icke längre* över livets mening; men det är icke emedan jag tror mig ha funnit den.” (min kurs.). Även om de betonade skillnaderna inte ges någon entydig innebörd, pekar de tydligt mot en episkt strukturerad livshistoria.

Närmare prosadiktens situationella, dramatiska och metaforiska princip kommer då Söderberg i sina drömhistorietter, t.ex. ”Skuggan”.⁷ Även här inleds texten med en temporal avgränsning som samtidigt markerar en tydlig gräns mellan nuets verklighet och den förflutna drömmen: ”Likväl hade jag en gång för många år sedan en dröm, som kom mig att önska att jag aldrig blivit född.” Efter denna inledning följer en typografisk stjärna som markerar övergången till drömmens sfär. Dessutom inleds drömbeskrivningen med tre tankestreck, vilket på en och samma gång markerar *drömmens* frånvaro av entydig början och *textens* gräns mellan verklighet och dröm. Denna nivellering upprätthålls sedan av att drömmen genomgående återberättas i preterium.

Mot slutet blir dock denna temporala distinktion otydlig. De tre tankestrecken återkommer, men denna gång utan typografisk stjärna. Och det blir nu högst osäkert *var*, om överhuvud taget, drömmen övergår i ”*verklighet*”:

och medan vi brottades, jag och min skugga, gled min älskade allt längre bort i drömmens skymning och försvann likt en flik av en blek dimma — — —

Jag gick ut genom porten, och skuggan följde mig[. . .] Jag hyste icke längre något agg till min skugga, ty jag var gammal och böjd och hade glömt allt.

I det sista stycket förenas skuggans närvaro, som tillhör drömmens och det förflutnas sfär, med det återblickande, reflekterande subjektets här-och-nu. Verkligheten har alltsedan drömmen fortsatt *som* dröm, eller så var drömmen en anteciperande gestaltning av den personlighetsutveckling jaget senare kom att genomgå.

Denna tvetydighet förenar sig med inledningens tvetydiga ord: "Jag vet inte om jag älskar eller hatar livet". Resultatet blir att distinktionen mellan jagets nuvarande attityd — "jag hänger fast vid [livet] med hela min vilja" — och den önskan drömmen genererade om att aldrig ha blivit född, snarast framstår som *en* sammansatt känsla, att önska att man aldrig blivit född men samtidigt klamra sig fast vid livet.

Närmast Baudelaire i motiv, stämning och samtidsförankring kommer otvetydigt det inledande partiet av "Spleen". Här hopas en rad ekon från Baudelaire. I den inledande passagen återfinner vi situationen från "Assomons les pauvres"⁸, även om Söderbergs jag inte grubblat över historiens och samhällets mening, utan livets:

Mitt liv har drömmens skumma och sällsammt förvirrade färg.

De först lyktorna började redan glimma, då jag igår afton lämnade min boning efter att hela dagen ha grubblat över livets gåta.

Därefter hänger han sig åt en handling inspirerad av Baudelaires *démon d'action*, som i "Le Mauvais Vitrier" [Den usle glasmästaren] hetsade jaget att slänga ned en blomkruka över glasmästarens fönsterglas.¹⁰ Jaget i Söderbergs historiett slungar "schackbrädet ut genom fönstret i huvudet på en gammal man med träben, för vilken döden endast var en välgärning, och kastade mig därefter ut i världsvimlet, föraktande mig själv."

I en sådan historiett kommer Söderberg närmare Baudelaire än någon annan skandinavisk författare av prosadikter under 90-talet. I detta har Ekner alldeles rätt i sin argumentering. Men oftast är Söderbergs historietter baserade på en underliggande, narrativ strukturprincip som gör att de inte på samma sätt som Baudelaire, och inte heller på samma sätt som tidens approximativt lyriska prosadikter, utmanar gränsen mellan det prosiska och det poetiska.

Prosadikt som myt: Johannes V. Jensen

En mer speciell och estetiskt komplex form av approximativt episk prosadikt skapade Johannes V. Jensen med sina myter. Jensen var och förblev primärt epiker. Hans intresse för lyriken var största delen av

hans liv svalt. Då han kring sekelskiftet börjar utveckla sin specifika mytform sker det i nära anslutning till hans romanestetik. Också den fria versform, som han utvecklar parallellt med myterna men efter utgivningen av *Digte* 1906 tycks ha förlorat intresse för, uppfattade han som ett slags episkt fragment. Enligt egen utsaga hade han inspirerats till den av Heines fria vers, vilken han beskrev som "prosa opløst i poesi, frie rytmer", vid något tillfälle också som "prosadigte".¹¹

Jensens kortformer bör alltså primärt förstås i ljuset av den utveckling som hans romaner genomgått under 90-talet. I hans första romaner *Danskere* 1896 och *Einar Elkær* 1898 finns en stark strävan att gestalta det modernas brytning med etablerade konventioner och ideologier. Huvudpersonerna är isolerade, inåtvända grubblare som förtärs av social isolering, verklighetsförlust och ändlös självreflektion. Denna tematisering och dramatisering av det moderna som alienation och främlingskap tenderar i *Kungens Fald* 1900 att invadera själva den episka formen och bryta upp den narrativa strukturen i en rad självständiga, lyriska partier, t.ex. kapitlet "Grotte".

I slutet av 90-talet hade Jensen börjat arbeta som journalist. Den journalistiska, dokumentäriska kortprosa han här utvecklar (publicerad i *Intermezzo* 1899 och *Den gotiske Renaissance* 1901) gjorde honom alltmer intresserad av kortprosans möjligheter. Han började målmedvetet arbeta med prosaskisser, dikter på fri vers och det som senare skulle bli hans mytform.

För Jensen var strävan mot det korta formatet en central aspekt av den moderna litteraturen. Han talar om en i tiden allmän

overgang fra novellen, eller snarere short-storyen, til en fri behandling af et tema i kort form, hvor der er givet afkald på episode, til fordel for en situation, eller et blot malende indhold. Det er som man nu endelig er vokset fra det spændende moment, ligesom man i malerkunsten er gået fra "fortellingen" til farven. Et talende prosastykke foretrækkes for en åndsfortærende intrige eller kriminalhistorisk pointe. Det er sproget, stilen der hævder sin betydning, i modsætning til et eller andet vulgært handlingsmotiv. Beskrivelsen [. . .] bliver sit eget ærinde [. . .].¹²

Prosadikten får här prägel av episk dekadens, ett försök att gestalta en värld som förlorat sitt centrum och sin episka enhet, som inte längre utgör en kulturell *ordning* och därför endast kan gestaltas som ett subliment myller av isolerade, anekdotiska ögonblicksbilder.

Själva beteckningen myter ånkyder dock en samtidigt närvarande, motsatt strävan att genom den anekdotiska situationen etablera en mytiskt enhetlig, stabil världsbild. Jensen motiverar vid ett tillfälle beteckningen myter genom att jämföra dem med H. C. Andersens äventyr. Båda, skriver han, öser ur samma källa, "det formløse folkelige kaos, hvoraf alle Urbilleder har dannet sig, og som kan danne Billeder endnu — den *mytiske* Fond i Menneskenaturen."¹³ Medan talet om det "formløse folkelige kaos" pekar mot skissens, arabeskens och det estetiska fragmentets sublima princip, påvisar talet om "Urbilleder" strävan att återfinna eller återskapa ett i den moderna världen förlorat, mytiskt ursprung. Om kortformerna generellt innebar en flykt undan en förlorad episk totalitet, kunde alltså Jensen använda dem för att suggerera en ny form av totalitet, som inte behövde utföras narrativt på samma fullständiga sätt som i romanen. Jensens myter är på en och samma gång en *aspekt av* och ett *försvar mot* tidens episka upplösningstendens.

I denna anda började han också tematiskt utveckla mer positiva gestaltningar av det framväxande moderna samhället. Genom denna bejakelse av en prosaisk samtidsprincip finner Jensen en mer stabil form av estetisk representation. "Byens infrastreuktur og maskinen sikrer en orden, der kan afstive jeg'ets stadig truede helhed", skriver Stounbjerg om denna förändring hos Jensen.¹⁴ Senare i livet kom han också, i likhet med Jørgensen och många andra inom 90-talets första modernistgeneration, att ställa sig starkt kritisk, för att inte säga fientligt avvisande till sina tidiga romaner. *Danskere* och *Einar Elkær* ville han överhuvud taget inte räkna in i sitt egentliga författarskap.¹⁵

Strävan att bryta upp den borgerliga bildningsideologins episk-mytisk ordning, inte minst då bildningsromanens harmoniserande gestaltningar av relationen mellan individualitet, samhälle och tradition, för att (åter)finna en mer *ursprunglig* ordning, präglar mycket av tidens nyväckta intresse för myter av olika slag. I en tid av radikal samhällsömvandling, alienation och normupplösning, fick denna dröm om att *producera* moderna myter stark genomslagskraft. I egentlig mening är naturligtvis myter *kollektiva* och *oralt* traderade berättarformer, varför författare omöjliga kan producera myter på egen hand. De mytformer som börjar dyka upp kring sekelskiftet har i hög grad karaktär av estetiska surrogat för egentliga myter, vilka det moderna, prosaiserade och

sektariserade samhället omöjliggjort. Den litterära myten blir, som Johan de Mylius skrivit, "et brændpunkt for forestillinger om totalitet, sammenhæng, identitet og rummer således implicit et opgør med det fremmedgørende samfund, der i detta tidsrum vexer frem. Myten er kritik og utopi i ét".¹⁶ Som vi såg återförde inte heller Jensen sina myter direkt till folkliga berättartraditioner, utan till Andersens litterära sago- och äventyrsform. Han betonar också att hans mytform uppstått som en *skriftmässig* strävan efter förtätning: "Den skriftlige form stræber mod krystallen".¹⁷

I sin essä "Myten som kunstform" beskriver Jensen sina myter i termer som tydligt anknyter till Baudelaires beskrivning av sina prosadikter. Han påpekar att formen uppstått "af Hensyn til Pladsen, Dagblad eller Tidsskrift, hvor de først blev offentliggjort".¹⁸ Och han betonar att om formen är mytisk, så är den det i en modern tappning: antingen är motiven hämtade från "vor egen 'prosaiske' Tid", eller så är de tolkade i enlighet med moderna tänkesätt.

Virkeligheden eksisterer paradoksalt nok ikke før den er hævet op i et Afbillede. Myten som moderne Form er den rummeligste af alle Kunstarter, i Stand til at nære sig af Læsning og Rejser, Drømme, bogstaveligt forstaat, og de mest haandgribelige Ting fra Hverdagen, Biologi og øjebliksbilleder fra Gaden, indre dæmrende Erindringer omspændende alle fem Verdensdele, Historien, Urtiden og en fjern Barndom, Fiktioner, ædre Sammenligning, Allestedsnærværelse og Sjæler, mellem hinanden, men *sandt* til Hobe forsaa vidt som det hænger sammen og har Tone og Farve.¹⁹

Av denna karakteristik framgår det klart, att man knappast kan tala om Jensens myter som en "genre", utan snarare en romanmässig paragenre som upptar och förtätar alla övriga, ett slags gränslös supergenre. Av denna anledning kunde Jensen själv ha svårigheter med att avgränsa den mytiska principen i sin kortprosa från samma princip i hans senare romaner. I en sen kommentar skriver han: "Det er blevet sagt om mit forfatterskab at det i Grunden er Mytedigtning altsammen. Jeg skal ikke motsige det."²⁰ Aage Schiøttz-Christensen har bl.a. tagit detta till intäkt för att hävda att det mytiska är en allestädes närvarande princip i Jensens författarskap. Han skriver: "Ordet myte er dikterens fællesnævner for en motivgruppe, der findes realiseret paa forskellig vis i samtlige forfatter-skabets afdelninger [. . .] Som genre er myten en mystifikation og et

intet.”²¹ Men att det mytiska är en princip som tydligast träder fram i en rad sammanhängande motiv, utgör inget skäl för att inte också använda termen om de approximativt episka prosadikter som den ursprungligen koncipierades för.

Jensen skriver att syftet med hans myter är att ”blosse sammen med de Ting i vor Tid der ellers anses for aandsfortærende, fordi, de endnu ligger for nær, og brænde sammen med dem i en mytisk, universell Flamme”, och att inmuta ”noget Jord” åt den poesi, som tidigare endast uppehållit sig på ”Guld Mark”. I dessa formuleringar hör vi en ny version av Baudelaires strävan att på en och samma gång poetisera det prosaiskt ”låga”, och prosaisera poesin i betydelsen modernisera dess motivfär, vokabulär och stil.

Den första samlingen myter utkom 1907. Fram till 1944 kom Jensen att utge 9 samlingar om sammanlagt 166 myter.²² Som Nedergaard påpekar är det dock många av dessa som glider över i angränsande kortformer som novellen, essän, satiren, resebilden och fabeln.²³ Jag ämnar inte här försöka ge någon helhetsbild av denna omfattande och mångskiftande mytproduktion. För jämförelsen med tidens approximativt lyriska prosadikter kan det dock vara av värde att se närmare på någon av Jensens tidiga myter. En i många avseenden representativ text är ”Vinternat”. Den publicerades första gången 1907 och ingick därefter i den andra mytsamlingen *Nye Myter* 1908. Texten visar inte bara Jensens strävan att tematisera det framväxande moderna samhällslivet utan, som Nedergaard skriver utgör den samtidigt ”en sidste afstandstagen fra ungdommens selvopløsende refleksion”.²⁴

I ”Vinternat”²⁵ berättar jaget hur han en kväll undflyr tystnaden i sitt hem genom att ta till telefonen. På måfå beställer han ett nummer och kommer i kontakt med en ungdomsvän, som han inte haft kontakt med sedan denne utvandrade flera år tidigare. Efter några inledande ord berättar vännen om sitt förflutna i ord som man lätt förknippar med *Einar Elvær*²⁶:

jeg kom for mig selv i en passende Tid, maa ikke sige andet. Det var mig selv der vilde det, som du maaske har hørt. Jeg véd ikke om du kan huske at det var begyndt allerede mens vi kendte hinanden, før jeg reste, al den Tummel i mit Hoved. Jo, Evigheden begyndte saamænd tidligt at ringe mig i ørene. Det blev som jeg tænkte, kan jeg sige dig, mere og mere uendeligt. Kan du huske hvor vi tit drøftede dette med Identiteten og Altet [. . .].

Han berättar om en ständig huvudvärk — ”Bortset fra at Bevidstheden i sig selv og Verden er en Migræne af Gud, som jeg plejede at sige” — som drev honom in i ett närmast hallucinatoriskt tillstånd:

Jeg kunde tilsidst ikke bære Tilværelsen mere, skønt jeg havde Følelsen af at jeg selv havde skabt den, jeg maatte give tabt [. . .] Jeg lagde mig ned en Dag, lagde mig ned paa en velsignet haard Sten, og saa bad jeg om at faa slaaet til. Det var min Kone der gjorde det, den eneste, der brød sig om mig, hun slog mig som jeg bad hende med en økse i Hovedet . . .

Han beskriver sedan hur efter denna död hans ”Hoved viste sig ganske rigtigt at være tomt, da det var bleven flækket”, men hur det ”allrainderst inde paa Bunden af mit Hoved” fanns en meteorsten:

En svær Magnetjernsten af uvis kosmisk Oprindelse. Den var varm endnu. Med andre Ord en lille Stjerne. Der maa være falden et Stjernes kud i mit Sind som ung.

Han var därför lättad över att vara död och äntligen kunna kyla ned sitt huvud i rymden, och han avslutar samtalet med ett borttynande ”Far-vel”. Texten avslutas sedan med följande passage:

Lidt efter smækkede det svagt i Telefonen, Tusinder af Mile ude, og Suset skiftede, idet et andet af Sfærernes Tandhjul greb ind i Udvekslingen, og nu kogte det igen nærmere og hjemligt, vor egen Lyd, Byens og Nattestilhedens Røst.

Berättelsens fantastiska och mystiska dimension förankras tydligt i ett ännu inte invariant umgänge med telefonen och dess isolering av den andres röst från varje kroppslig och visuell kontakt. Det moderna livets musik, som Obstfelder skrivit om i starkt visionära termer, binds här till det högst konkreta ljudet av surrande röster i en telefonledning. I klar kontrast till de klaustrofobiska eller kaotiska beskrivningarna av Staden och den moderna världen som man möter i Jensens tidiga romaner, skildras här den moderna världens musik i en närmast förtrolig känsla av harmoni och enhet. Texten inleds i en stämning av rastlös strävan bort från vardagens tomma, invanda, meningslösa, ensamma här-och-nu, dvs. den stämning som Jensens tidiga romaner aldrig kunnat bryta sig ut ur. Men slutet innebär en återkomst, ”närmere og hjemligt, vor egen lyd, Byens og Nattestilhedens Røst”. Det blir en mytiskt förtätad gestalt-

ning av den "hemkomst" som präglar Jensens tidiga författarskap i stort; från en upplöst, fragmentariserad epik till mytens förankring i en konkret situation.

Kategorin approximativt episk prosadikt inrymmer alla typer av kortprosa som inte entydigt kan klassificeras som novell. Det är med andra ord en mycket generell kategori. Då prosans genre- och diskursneutrala karaktär förenas med det korta formatets tendens till förtätning, uppstår texter som ofta blir mycket svåra att klassificera, och som inom sig kan uppta influenser och allusioner på en mängd olika genrer och diskurser. Som vi sett hos Söderberg kunde Baudelaires prosadikter också inspirera till mer novellistiska former av kortprosa.

Gustaf Uddgren och det symbolistiska Verdensaltet

Då Gustav Uddgren i början av 90-talet vistades i kretsen av unga författare och intellektuella kring Ola Hansson och Laura Marholm i Tyskland, mötte han den tyske poeten Max Dauthendey. Tillsammans utgav de på danska en symbolistisk programskrift, *Verdensaltet. Det nye sublime i kunsten* 1893. Innan vi går in på Uddgrens litterära försök kan det vara värt att se närmare på denna skrift med dess för symbolismen så representativa blandning av romantiska och modernistiska idéer och estetiska ideal.

Verket består av två essäer, "Den intime kunst" och "Den sublime kunst". Den första utgör ett försök att beskriva tidens moderna estetik, och den tycks primärt ha skrivits av Dauthendey. Den andra, där estetiken förs in i ett vidare filosofiskt sammanhang, framstår som författarnas gemensamma skapelse. Dauthendey tvekade inte att i ett brev beskriva den filosofi de där skisserar som en "ny universell religion".²⁷

Trots att begreppet symbolism aldrig används är *Verdensaltet* ett program helt i symbolismens anda. I den första essän avgränsar författarna den nya, "intima" konsten mot tidigare strömningar av såväl romantisk som realistisk art, och i den senare anknyter de till samtida vetenskaplig naturfilosofi. De utvecklar en av atomläran inspirerad naturmonism som de beskriver i poetiska snarare än filosofiska termer, och vars främsta syfte tycks vara att återge estetiken och poesin/konsten den kunskapsteoretiska status den haft inom romantisk filosofi.

Med det moderna genombrottet fick estetiska manifest och programskrifter en ny och viktigare betydelse än tidigare. Dels skapade den litterära marknaden ett behov för poeter och konstnärer att *manifestera* sig själva, att staka ut ett rum åt sig i den kulturella offentligheten. Ham-sun publicerade "Fra det ubevidste Sjøeleiv" året efter det att ett första utdrag ur hans debutroman *Sult* publicerats i *Ny Jord*, och året innan romanen utkom i bokform. Man kan här tydligt se hur han använder sig av en estetisk programförklaring för att skapa ett förhandsintresse för sin litterära produktion.

Manifestens ökande betydelse tycks också ha varit en effekt av poesins nya utseende. Det faktum att poesin avlägsnade sig från deskriptiva, argumentativa strukturer innebar att den fick svårare att uppbära de filosofiska anspråk som den av hävd förväntades äga. Den moderna poesin var inte en poesi som *förklarade* författarens vision så mycket som *exemplifierade* och *dramatiserade* den. För att en sådan poesi skulle kunna upprätthålla en kunskapsförmedlande status krävdes att de estetiska texterna kompletterades med mer deskriptiva utläggningar, där författaren förklarade vad det var hans litteratur försökte visa och uttrycka. Författarna tenderar på detta sätt att bli sina egna exegeter och kulturella förmedlare.

Verdensaltet syftade tydligt till att fungera både som explikation av och reklam för sina båda författare. Dauthendey gjorde sin poetiska debut på hösten 1893 med *Ultra-Violett. Einsame Poesien*, en samling där han blandar metrisk vers, fri vers och prosadikter.²⁸ Han etablerade sig snabbt jämsides Richard Dehmel, Stefan George och Hugo von Hoffmannsthal som en av den tyska symbolismens centralgestalter. Uddgrens försök att åstadkomma något liknande med diktsamlingen *Balders återkomst* 1895 blev dock inte lika lyckosam, som vi strax skall se.

I essän "Den intime kunst" proklameras framväxten av "en ny kunststart", som beskrivs som en syntes av äldre "idealistiske" och "realistiske" tekniker och synsätt. Till konstnärliga föregångare för denna syntetiska, intima konst utnämns Hansson, Wagner, Grieg och Munch, och den beskrivs i utpräglad impressionistiska tongångar: "Den intime kunst gengiver kun Intrykkene udefra og de dermed forbundne Associationer i et eneste Jeg — ens eget Jeg".²⁹

Vid ett tillfälle betonar författarna impressionismens förskjutning av

textens centrum från utsagans till utsägelsens nivå. Det gäller nu inte att, som i den psykologiska romanen, beskriva en karaktär och dess upplevelse av världen, inte att gestalta "Tilstanden hos den iagttagende", utan istället att endast återge det iakttagna, eller snarare själva *iakttagelsen*: "Objektets Tilstand. I Stemningen hos et Landskab, en Solnedgang, en Havflade m.m." (s 39). Denna subjektivism skulle möjliggöras genom jag-formen eller, ännu hellre, genom att det mänskliga subjektet helt försvann från textens utsagenivå. Texten skulle då framträda som ett dramatiserat medvetande, uttrycket för ett bakomliggande, understödjande subjekt, vilket aldrig gestaltas som karaktär.

Uddgren-Dauthendey avvisar helt bruket av metrisk schematisering och rim, samt strävan mot en abstrakt idédiktning byggd på "store samlede Slutningsbegreper" (s 30). Istället uppvisar de en strävan mot fragmentets estetik, något som motiveras som ett slags "realism": "Vi føle ej i Sætninger. Kun i brat opflammende Bevægelseord [kapabla att] gengive det flygtige Hjerneindtryk" (s 40). Impressionismens strävan mot inre monolog blir här fullt explicit, likaså strävan att gestalta en omedveten dimension av psyket: "De følelser, som den intime Kunst bringer, har altid existeret. Men den har opdaget dem og kalt dem til Bevidsthed. Den skænker os en Verden, som hidtil laa indenfor det ubevidstes Omraade" (s 43).

I den senare essän framkommer att författarna uppfattar realism och naturalism som en för konsten farlig anpassning till en enbart reproducerande princip. Friluftsmåleriet och bildkonstens "Luftperspektiv" förklaras ha uppstått som försök att avbilda den nya verklighet som *fotografiet* visat på, och således ha förlikat sig med att vara en kopia av en kopia (s 52). För att inte helt förlora sin självständighet som konst, måste bildkonsten och poesin frigöra sig från detta mimetiska ideal; eller rättare, de måste *negera den mimetiska principen*. Konsten måste gestalta och hos läsaren/betraktaren skapa *nya*, aldrig tidigare kända sinnesupplevelser genom att producera o-naturliga kombinationer:

Og ju længere fra hverandre de forenede Indtryk tidligere laa i Virkeligheden, i desto højere Grad skaber den det vidunderlige — det *oversandselige* (Sagnetenes Skikkelser). Den Hjernebevægelse, der fremkaldes ved en saadan ny Association, kan naa samme Højdemaal som ved det direkte Indtryk og kan blive endnu stærkere [... s 16].

I botten av detta resonemang ligger ett förstärkt krav på *estetisk* originalitet i den meningen att konsten inte får nöja sig med att avbilda en verklighet som föregår och existerar utanför den, utan måst producera genuint nya upplevelser och erfarenheter.

Brandell har talat om hur man i Uddgren-Dauthendeys manifest kan se hur "impressionismen (nästan) slår över i sin motsats", och denna motsats, författarnas "sublima" ideal, uppfattar han som "vad som sedemera har kallats en expressionistisk strävan".³⁰ *Verdensaltet* är ett av många exempel på hur den impressionistiska estetiken i längden närmast automatiskt övergår i en expressionistisk och symbolistisk estetik. I citatet ovan kan vi också läsa in en anteciperings av surrealismens (anti-)estetiska idéer: då författarna talar om den sublima effekt som uppnås genom sammanställningen av till synes helt disparata element, är vi inte långt ifrån surrealisternas programmatiska hänförelse inför Lautréamonts möte på poesins operationsbord mellan symaskiner och paraplyer.

Verdensaltet visar tydligt på poesins fortsatta legitimitetskris, behovet att värna om dess konstnärliga egenart genom att staka ut en nisch där poesin inte konkurrerade med andra medier. Men — och detta antyder hur problematisk och svårgripbar poesins relation till den estetiska prosan var — istället för att diskutera det som *poesins* problem, talar man genomgående om *konsten* och dess relation till *fotografiet*. Måleriets relation till fotografiet blir med andra ord en övergripande förståelsemodell också för poesin, men utan att författarna preciserar exakt vad det är som för poesin innehar fotografiets roll för måleriet — dvs. utan att man diskuterar relationen poesi — prosa.

Samtidigt visar författarna ett försärkt intresse för litteraturens pragmatiska aspekter. Syftet med det slags förtingligande av en subjektiv upplevelsedimension som Uddgren-Dauthendey förespråkar ligger inte så mycket i att *uttrycka* som att hos läsaren *skapa* sublima upplevelser.

De modernistiska principerna i "Den intime kunst" motverkas av de mer romantiska idéer som präglar den andra essän "Den sublime kunst" — och som kanske också präglade Uddgren mer än Dauthendey. Här talar man om det sublima i Kants *dynamiska* innebörd, dvs. människans möte med olika former av gudsgestalter. Också i andra avseenden tenderar denna essä mot en romantisk metafysik. Författarnas filosofisk-

mysticistiska grundtes är att all konst och allt andligt liv präglas av ett metafysiskt begär. ”Hver Form for det ophøjede [. . .] har dannet sig efter den daværende Opfattelse af Naturen”, skriver de (s 56). I samklang med naturvetenskapens nya världsbild söker de efter moderna ideal för sublimes rysningar. Lösningen finner de i atomlärans likställande av all materia, vilket blir ett slags garant för att ”Nogen absolut Død findes ikke. Det er kun Formen, som opløses”. Livets universella kraft och massa förblir evig, endast dess yttre former växlar. Människan är själv inget mer än en sådan ”tilfældig Sammenstilling af Atomer” (s 59). Detta leder dem till slutsatsen att ”Det uendeligt ophøjede, det sublime er for os nu Verdensaltet, Naturen i og for sig. Vi søge det ikke mere bagved Naturen”. Naturen och hela universum blir ett ”Udtryk for det evige Liv, som vi netop tilhøre [. . .] vi og Naturen er et og det samme” (s 62). Detta eviga liv uttrycker de i form av en långtgående besjälning:

Tone og Farve er [. . .] Atomernes Liv i og for sig. Tone og Farve existere ikke blot som Forestilling i vor Hjerne, de er virkelige Glæde- eller Smærte-Bevægelser hos den evige Masse uden om os. [. . .] Tone og Farve er Verdelsaltets Følelsesprog. [s 70]

Den slutsats de når fram till — och här kan vi sägas åter befinna oss i en tidig form av modernism — blir att ”Det menneskelige har derfor ikke længere nogen Plats indenfor den sublime Kunst Omraade.” (s 73).

Dessa tankegångar var inte ovanliga under 90-talet.³¹ Vad författarna menar med talet om att förpassa ”det mänskliga” från litteraturens domän är att avlägsna direkta *beskrivningar* av jaget från poesins utsagenivå. Detta blir tydligt då de exemplifierar hur den intima poesi bör se ut som lämnat ”det mänskliga” bakom sig:

evige Glæde: ”En stum Purpurdal. Fra Elfenbensblomster drypper grønt, stille Maanelys. Blaa Røgelskilder. Og Rosenkonkylien synger.”

Den evige Sorg: ”Violtriste Grotter. Askegraa Liljer hæve sig i Luften. Sne hænger tungt. Aftenblod rinder ned i Sneen.” [s 74]

Denna estetik, vars ideala objekt är ”Verdensaltets Følelseliv”, kan sägas utgöra en andra fas av impressionism. Man talar här inte om subjektets frånvaro på textens nivå som led i en *indirekt* gestaltning av ett upplevande subjekt, vilket det uppenbart rör sig om. Istället beskriver man tekniken som det mänskliga subjektets *fullständiga frånvaro* från texten.

Poesin skulle inte längre gestalta människans utan *världsalltets* känsloliv, där känslor bokstavligt talat *är* vad T. S. Eliot senare skulle tala om som poesins "objektiva korrelerat". Intresseförskjutningen från den omvärld som genererar sinnesintryck till dessa intryck i sig har således övergått i en mysticistisk besjälning av världen och dess ting.

Det viktigaste med *Verdensaltet* är kanske inte denna monistiska vision utan dess modernistiska *estetik* vilken i grunden har *negationens* karaktär: en strävan att bryta upp den tetiska prosans referentiella stabilitet och frigöra poesin från kravet på argumentativ och mimetisk rationalitet. Man hade dock svårt att motivera denna icke-tetiska representationsprincip enbart utifrån poesins behov att renodla en konstnärlig egenart. Istället försökte man motivera den som uttryck för en ny världsbild som syntetiserat vetenskapliga, filosofiska, estetiska och religiösa dimensioner.

Romanticism och modernism

Mot bakgrund av *Verdensaltets* estetiska program är det med viss förvåning och besvikelse man tar del av Uddgrens debutsamling *Balders återkomst* från 1895. Här möter man ganska litet av modern impressionism och symbolism, och desto mer av romantiska, stundtals pseudo-klassicistiska tongångar. Att samlingen är daterad till 1892-3 och således skriven just vid tiden för Uddgrens samarbete med Dauthendey, gör inkongruensen än mer slående.

Balders återkomst är indelad i tre avsnitt. Det första "Balders återkomst. Episk dikt" är en i språk och stil närmast högromantisk versdikt. Den är skriven på 4-6 fotad (undantagsvis även 3- och 7-fotad), blandad, rimmad vers och sträcker sig över 42 sidor. Stundtals är det en mycket knagglig rytm och ofta stöter man på rena nödrimsuttryck ("förhånad av regnets fnitter" för att få ett rim till "sitter"), som får det hela att mer framstå som "dålig" vers än medvetna försök till prosaiska effekter. Bildspråkets omskrivningar får ibland en närmast classicistisk prägel, som i uttrycket "Morgonvindarnes nyvakna ynglingaskara".³² Samma karaktär har beskrivningarna av vårens och sommarens ankomst, vilka är fyllda av besjälningar, personifikationer och metaforiska utvecklingar. När det hela dessutom utspelar sig i den nordiska mytologins rum tycker

man sig befinna sig ganska långt ifrån den moderna estetik som *Verdensaltet* proklamerat.

Inte heller den andra avdelningen, "Lyriska dikter I" uppvisar några framträdande impressionistisk-symbolistiska drag. De flesta dikterna är rytmiskt schematiserade och rimmade, och deras jag träder ofta fram som en urskiljbar karaktär. I enlighet med den tidiga impressionismens teknik gestaltas världen i explicita ordalag som metafor för inre känslotillstånd; såväl gränsen mellan subjekt och objekt som mellan bildled och sakled upprätthålls mycket distinkt. Någon strävan att upplösa "det mänskliga" som stabiliserande referens är med andra ord svår att upptäcka.

Först i den sista avdelningen, "Lyriska dikter II" (daterad till 1893) får vi tydliga uttryck för den objektivistiska estetik som *Verdensaltet* proklamerat. Först inför dessa dikter är man benägen att instämma med Brandell då han skriver att Uddgren "på sätt och vis [gör] skäl för beteckningen Sveriges förste modernist".³³ Helt fri vers blir det endast undantagsvis; de flesta dikterna är både rimmade och rytmiskt schematiserade. Viktigare är dock den påfallande frånvaron av mänskligt subjekt, och strävan att uteslutande gestalta en stämning genom att skildra yttre objekt. Tekniken framträder tydligast i några av avdelningens kortdikter.

DIN SORG JAG SÅG

På den stilla skogstjärnens
Blankglänsande, klart svarta yta
Faller en droppe av eld.

Stormen
Sliter grått silfver
Ur asparnes kronor.

DÅ DIN HAND MIG SMEKER

En bäck af svart guld
Flyter varm genom isblå dal.

Klarröda morgonlåg
Sluta sig om en lind
I vårlig gäll grönska.

I dessa dikter har Uddgren avlägsnat sig från den tidiga impressionismen, och merparten av tidens symbolistiska, teknik att först skildra en naturscen och därefter explicit förankra den som metafor för en känsla hos det betraktande jaget. Istället tenderar dikterna mot en centrallyrisk "objektivism" som i hög grad uppfyller det ideal som *Verdensaltet* proklamerat, och som pekar fram mot den senare imagismen hos Pound och Eliot.

Det mänskliga är emellertid inte helt avlägsnat från dessa dikter. Deras *titlar* ger oss ett slags läsanvisning, med vars hjälp vi kan förankra dikternas naturbeskrivningar som bilder för ett inre, känslomässigt skeende. Den första dikten är således avsedd att läsas som "objektiverad" beskrivning av ett jag som projicerar en (med ett du delad) känsla av sorg på den omkringliggande naturen. Och den andra blir genom titeln "Då din hand mig smeker" en beskrivning av de intensiva känslor ("[bäck] flyter varm genom isblå dal") som beledsagar jagets erotiska upphetsning. Den metaforiska strukturen medför också att lågornas omfamning av linden kan avkodas som en samlagssymbol. Rent estetiskt kan man uppfatta denna relation mellan titel och text som mycket effektiv. I relation till det estetiska ideal som *Verdensaltet* proklamerat, utgör det dock en viss "eftergift" åt en mer traditionell estetik. Uddgrens teoretiska strävan att fullständigt avlägsna jaget och det mänskliga som diktens referens följs således aldrig helt i praktiken, även om ovanstående dikter uppvisar en för tiden radikal strävan i denna riktning.

Acherontia

1902 utkom Uddgren med sitt andra och, som det skulle visa sig, sista poetiska verk, prosadiktsamlingen *Acherontia* (undertitel: Prosadikter. Paris 1896 — Göteborg 1897). Efter Vilhelm Krag's *Nat* var det den första samling med enbart prosadikter som utgavs i Skandinavien, och Udd-

grens prosadikter har en mer markerad självständighet, som gör termen dikt oproblematisk.

De 11 dikter *Acherontia* består av uppvisar inga markanta rytmisk-musikaliska effekter. Däremot har språket ett tydligt högpöetiskt idiom med gott om retoriska och allegoriska formuleringar, även om de aldrig blir så klassicerande som *Balders återkomst*. Någon tydlig strävan mot objektiva symboler av det slag *Verdensaltet* proklamerat är svår att finna. Medan de fyra inledande texterna gestaltar ouppnåeliga ideal, har de följande en mer demonisk prägel. Detta ger samlingen en viss helhetsstruktur som får titeln att framstå som en allegori över människans moderna situation i en värld där alla metafysiska ideal raserats.

Tre texter avviker påtagligt från samlingens allmänna karaktär. Det är till att börja med den inledande, "Rösten av en okänd" och den avslutande, "Den andre", vilka med sina 5 respektive 8 sidor är längre än samlingens övriga dikter. "Rösten av en okänd" är indelad i fyra partier, metaforiskt relaterade till varandra som variationer på samma tema: inom jaget finns en instängd röst som han sällan kan uppfatta tydligt, men som han vet är den i varje människa instängda Skönheten. I det sista partiet ställs denna inre röst i motsättning till yttrevärldens prosaiska futiliteter på ett starkt dualistiskt sätt. Det inre landskapet, en "drömmens urskog" av paradisisk art, beskrivs som "kristalliseradt så att det hvardagliga aldrig kan tränga sig in och störa friden".³⁴ Motsättningen är till synes absolut.

Denna jagets klyvning utvecklas i den avslutande "Den andre" i dubbelgångarmotivets form. Som undertiteln "Fragment av en berättelse" antyder, har texten en tydlig narrativ struktur. Detsamma gäller den näst sista texten, "Venus och liemannen", som är en 6 sidor lång allegori.

De kvarvarande åtta texterna ansluter sig närmare till symbolismens approximativt lyriska prosadikt. De är i längd mellan en halv och 2,5 sidor, och starkt strukturellt sammanhållna. Trots samlingens antydda helhetsstruktur är det uppenbart att varje dikt är ämnad att läsas som ett avslutat helt.

Prosadikt som gravskrift över en förlorad poesi

De tre prosadikter som inledningsvis beskriver det ideala gör det alla i

den klassiska bilden av ett manligt jag som begär och lovsjunger en onåbar kvinnogestalt. I "Idol" heter det: "ju längre bort den hårda och obarmhärtiga försvinner, desto klarare blir glansen af hennes bild i hans ögon" (s 11). "Under en dansande stjärna" inleds med följande klassisk-romantiska apostrofering, där poeten urskuldrar sina prosadiktets frånvaro av konventionellt lyriskt formspråk: "Jag har krossat min lyra och dock, I högre Gudar, vill jag höja min röst till att lofprisa det högsta. Kärleken [. . .]" (s 12). Också här avses kärleken i form av det onåbara idealet.

Den prosaisering av det poetiska som Baudelaire kunde beskriva som en förlust av poesins gloria, får en ironiskt-vemodig pendang i "Skaldens krona". Vi möter där poeten på skogsvandring, "ensam som en tistel bland idel rosor", "öfvergifven som den jord hvilken ej mera värmes af sin sol", varför "Hans läppar hafva slutit sig hårdt tillsammans" (s 15). Men har han förlorat sin sol så kan han dock trösta sig med månen, vars strålar sätter ängsdaggen i rörelse och får "lifvets gudinnor" att träda fram. De sätter sig vid hans fötter och "deras längtan" framtvingar en lyrisk monolog från skaldens frusna läppar.

Gudinnorna är med andra ord en fantasikompensation för frånvaron av publik, skaldens saknade "sol". Att vi på ett plan har att göra med en personlig problematik hos Uddgren kan man ana av det mycket kyliga mottagande *Balders återkomst* fått, något som skulle följas upp av kritikens fullständiga negligering av *Acherontia* (se kap. 11). Men motivet med poesins frånvarande adressat var, som vi sett flera exempel på, en central aspekt av symbolismens poesi. För denna frånvarande publik håller skalden i "Skaldens krona" en poetisk monolog om nödvändigheten av att finna den poesi som göms i det prosaiska, något som i romantisk-expressiv anda förutsätts vara liktydigt med att "finna sig själv". Det talas om "osynliga blommor" som gömts undan "i det som aldrig öppnar sig i ens innersta", och om "svällande ord som slagit upp ögonen långt efter det talet stannat". Poesin har försvunnit eller fördrivits ur världen och tagit sin tillflykt till skaldens undermedvetna, det är en idé som ofta antyds i *Acherontia*.

Därefter följer följande, med citationstecken "distanserade" högpoe-tiska tal:

”Nu, då ur mina blickar ej mera framspringa lejon med fladdrande manar, men hvita svanor glida in mot de dunkla grottorna;
nu, då själen blott betraktar sina egna sår;
nu, o under, väckes jag ofta ur mina drömmar af att en okänd kysst min panna.”

”Lyssnen till mig liksom en, hvilken vet sig blott tala profana ord, men i hvars stämma en mystisk hand någon gång inlägger en främmande melodi”.

Passagen framstår som en allegori över poesins utveckling från en klassisk fas (lejonen som trop) till den moderna poesins dunkla själsliga grottor och intimitet. Som *Verdensaltet* visade gjorde inte Uddgren och Dauthendey någon skillnad mellan fornnordiska, kristna eller andra former av gudsföreställningar. Det centrala var just den moderna människans förlust av en metafysisk dimension, och ett härmed förbundet dynamiskt sublimt.

Efter detta utvecklar dikten en lidandets lyckofilosofi. Som ett slags kompensation för publikens frånvaro drar sig den moderna skalden in i sig själv och ”besegrar sina egna smärtor genom att med mild röst tala tröstens ord till dem, hvilka lida af en lätt plåga”. Och hans monolog avslutas med den retoriska (?) frågan: ”den som älskar en gudinna af hvit marmor så högt, att han själf trycker sönder tåren i sitt öga; är han ej lycklig nog?”. Efter detta flätar gudinnorna en ”osynlig krans kring skaldens hjässa”, och då han sedan vaknar upp ur sitt drömtillstånd finner han att ”Kring hans hufvud var flätad en krona av halm”. Dikotymin mellan krona och halm blir analog med den tidigare dikotymin mellan rosor och tistlar; vad skalden i grunden fått är en lidandets och förnedringens tistelkrona, och det enda som återstår är att försona sig med ödet och försöka finna en lidandets och ensamhetens poetiska lycka.

Stadens prosaiska demoni

Samlingens återstående fem dikter, vilka utvecklar mer demoniska stämningar, kan läsas som den logiska följd av skönhhetens, idealens och den romantiska profet-skaldens undergång. Vad som demoniseras är just de romantiska idealen eller själva relationen mellan världens/stadens prosaiska materialism och en i naturen inneboende, för den

moderna människan förlorad, metafysisk värld.

Från de inledande dikternas förankring i naturen som ett diffust, idealt rum, förs vi successivt in i stadens prosaiska tillvaro. I "Den dystre segraren" är det demoniska rummet visserligen en slätt med gigantiska blommor. Men jaget har anlänt till denna slätt genom "den trånga, svarta porten, kring hvilken en unken höstvind alltid blåser" (s 21), och han återvänder sedan genom samma port, tillbaka till "den värld, där man ännu hyser fruktan för döden". Naturen är en liten, hemlig oas i en omgivande, oändlig stad.

I "Förfädrens forum" vandrar jaget över ett torg, där en rad förvridna enbuskar bildar led. Hans blickar värmer dem, de sträcker sig mot honom och tycks komma till liv. Men då han gått förbi dem ser han att de återgått till sin ursprungliga form, "förvridna likt benknotor" (20). Han går stapplande vidare "med blodad rygg och tomma ögonhålor".

Två av Uddgrens prosadikter, "Nattens jätte" och "Vampyrernas natt" uppvisar påtagliga likheter med Munchs demoniska symbolism, såväl "Skriet" som hans vampyrmotiv, dock med den skillnaden att Uddgrens demoniska dimension saknar den sexuella laddning den har hos Munch. Men dikterna uppvisar samma klaustrofobiska instängdhet som "Skriet".

I "Nattens jätte" vandrar jaget nattetid genom en folktom stad och plågas av sin ensamhet. Gång på gång skymtar han en skugga, vilken uppväcker hoppet om en vän: "ur mina ögon framträdde klara strålar", heter det, varmed texten framhäver hur jaget projicerar sitt begär på omvärlden. Den fortsätter: "Med framåtsträckta armar gick jag skuggan till mötes. Men jag famnade intet, en tom skugga gled upp öfver mig och försvann i natten bak min rygg" (s 18). Frånvaron av ett andra subjekt formuleras explicit som orsaken till jagets tillstånd: "'Finns det ingen [i denna stad], som vill mottaga mitt hjärtas gåfva och som kan befria mig från min sveda?'" , utropar den isolerade nattflanören, varefter vi får följande gestaltning av det stumma skriets motiv:

Då sträckte jag mina händer högt upp öfver mitt huvud, så att de likt facklor grinade mot de höga husgaflarne. Mina läppar öppnade sig hårda, ej ett ljud trängde ut öfver dem, men ur murarne och ur gatans stenar bröt ett rostigt hånskratt fram.

Projektionen har övergått från fantasi till något reellt; det skri som kvävs i

jagets strupe kommer honom istället till mötes utifrån som en hörselhallucination.³⁵

På expressivt manér upphäver här Uddgren distinktionen mellan subjekt och objekt. Diktens demoniska prägel kommer sig av att det inte går att avgöra *vems* skriet är, jagets eller stadens. Om denna teknik i grunden härrör från den romantiska traditionens "spegling av själen", så upphävs här den åtskillnad mellan själ och natur som är analogins förutsättning. Jag och omvärld blir identiska, något som gör jagets position starkt ambivalent och ger skildringen en psykotisk karaktär. Världen övertar jagets position av handlande och kännande subjekt, och den hånskrattande jordbävning som tingen och staden igångsätter, representerar på samma gång jagets och verklighetens undergång. Husen böjer och buktar sig "tills de stötte takpannorna mot hvarandra", "Gatorna mjuknade under mina steg". Jaget förvandlas slutligen till "Nattens jätte" som "trampade, tills hela staden låg under mina fotsulor". I sin isolering från andra har jaget till sist förintat världen.

I "Vampyrernas natt" är det en demoniserad urskogsnatur som nattetid återtar herravälde över stadens kulturrum. Dikten börjar med en klaustrofobisk skildring av världen som pekar fram mot Lagerkvists dikt "Ångest". I Uddgrens ångestversion beskrivs hur "moln, tunga av gråblå gyttja [slitas] sönder mot de taggiga hustaken" och "En strimma av dager" liknas vid ett "förkvävd skri", som sedan "tystnar" (sic.) då natten faller på.

Med mörkrets ankomst börjar osynliga krafter sitt spel. Upp ur marken skjuter väldiga träd upp:

Allt flere och flere trädskott skjuta fram. De växa allt högre och högre. De blifva till träd med knotiga grenar och med väldiga kronor, som högt däruppe i den dystert grönbå natten fläta sig in i hvarandra, tills de täcka hela staden med ett tätt hvalv som en ogenomtränglig urskog.

Där uppe ur virrvarret af sammanflätade svarta grenar komma skaror af stora djur på breda vingar och flyga fram och tillbaka under urskogens kronor. [. . .] Emellanåt synes en eller annan af dem störta sig hufvudstupa ned i jättestadens haf liksom fiskmåsar då de få syn på ett byte. [. . .] den ensamme nattvandren, som trött skrider fram längs trottoiren, känner då den iskalla vindkåre de draga efter sig. Och fortsätter han fram till den plats, hvarifrån den sällsamma skepnaden flugit upp, finner han där liket af en man ur hvars nacke gapar ett sår med ljusröda läppar. [s 23 f.]

Staden antar här formen av en dr Jekyll och Mr Hyde. Som vi tidigare sett flera exempel på, bl.a. hos Jørgensen, uppvisade den moderna storstaden ett för tidens flanerande poeter oroväckande Janusansikte som gjorde parallellen näraliggande.

Jag vill avsluta med prosadikten "Vision" som utmärker sig från de övriga genom att sakna något rumsligt förankrat jag. Som titeln anger handlar det om en drömsyn som avslutningsvis ges en allegorisk betydelse. Men om jaget här är försvunnet från textens utsagenivå, är dess närvaro ständigt framhävd i det upprepade "Jag ser". Låt mig citera den i dess helhet.

Jag ser ett drakskepp jaga ett lättfånget byte. Skeppet är ljusblått och det plöjer ett rött hafs vågor. Dess byte är en vit hval som genomborrats af en harpun.

Jag vet ej, hvarför icke drakskeppet når fram till hvalen? Den simmar tätt framför dess bog och sprutar det röda vattnet högt upp mot skyn.

Är det manne därför att kring skeppets akter hafvets alla onda väsen samlats? Jag ser kvinnor bleka som liken på hafvets botten. Jag ser män mörka som hafvets tång.

Ve dig seglare!

Jag ser alltjämt nya varelser dyka upp kring dina skummande sidor. Jag ser stora hufvuden betäckta med bruna bölder och med purpurroda munnar som vilja framstöta vilda skri.

Den hvita hvalen simmar alltjämt framom.

Jag ser hästar med människokroppar som ur vridna lurar framtvinga mullrande åskor och sprutande blixtar.

Jag ser allt som förruttnat på hafvets botten komma upp till dess yta likt stora simmande öar. Männen på drakens skepp sjunka vanmäktiga ned.

Den hvita hvalen!? . . . Har den räddat sig undan förföljaren? . . . Den är borta.

Jag ser draken törna mot en klippa. Den skjuter högt upp på klippans rygg. Den står där lyftad upp ur vågorna.

Hafvets vatten sjunker tillbaka. Det sjunker allt djupare och djupare. Jag kan ej längre se det. Har hafvet kanske ingen botten?

Klippan har blifvit till en hög fjälltöpp, betäckt med evig snö. Dess spets har genomborrat drakskeppets köl.

O, människa!

Blicka icke ned i ditt inre i den afgrund som en gång varit ett haf. Blicka ej dit ned, ty du måste då för alltid bära ett anlete förvridet af fasa. [s 25 f.]

Scenariot för denna vision är uppenbart inspirerat av Melvilles *Moby Dick* och Coleridges "The ancient mariner", samtidigt som texten ansluter

sig till den tradition av prosadikter som gestaltar drömmar och visioner av mer eller mindre allegorisk art (Rimbaud, Turgenjev, Jørgensen m.fl.). I slutet får den något av parabelns didaktiska karaktär.

I första strofen målas scenen upp i skarpa färger: ett ljusblått drakskepp jagar en harpunerad, vit val över ett rött hav. Havets röda färg markerar textens icke-realistiska kod, och samma funktion har jagets undran över varför skeppet inte hinner upp sitt sårade byte. Detta uppmanar till en allegorisk tolkning, vars nyckel från början tillhandahålls av den vita valen. Därefter presenteras vi för diktens tredje viktiga element, de onda havsväsen som dyker upp vid skeppets akter. I utropet "Ve dig seglare!" är det först oklart vilken seglare som avses. Först då det i påföljande mening talas om "dina skummande sidor", står det klart att det är skeppet i sig som tilltalas. Det får därmed karaktär av allegori över människan eller mänsklighetens färd genom livet eller historien.

Fortsättningsvis beskrivs de undergångsdomda människorna på skeppet och de sagovarelser, bl.a. kentaurer, som dyker upp ur djupet tillsammans med annat som ruttnat på botten och nu stiger upp som öar. Den vita valen är nu försvunnen. I accelererande tempo får vi istället följa det fantastiska händelseförlopp då skeppet strandar på en klippa, havsvattnet sjunker undan och klippan förvandlas till en fjälltopp.

Så följer den avslutning där allt detta skall få sin allegoriska förklaring. Uttrycket "O människa" fastställer den tidigare antydda ekvivalensen mellan människa, seglare och skepp, medan havet bestäms som metafor för "ditt inre", dvs. det undermedvetna. Detta har nu tömts på sitt vatten och ligger blottat för ögat, men läsaren, eller "människan", uppmanas att absolut inte blicka ned i denna sin egen, inre avgrund. Likt mötet med Guds blick skulle denna syn utgöra en fasansfull upplevelse.

I detta allegoriska mönster får den mellvillska valen som sinnebild för det undflyende idealet en starkt psykologisk innebörd. Hela förloppet kan läsas som en beskrivning av hur människan jagat, sårat, och därför förlorat kontakten med sina ideal. Då dessa tillskrivs funktionen av att hålla det undermedvetnas krafter i schack, har deras försvinnande resulterat i att demonerna i djupet tagit sig upp till ytan och drivit människan till skeppsbrott.

Avslutningen utgör ett försök att skapa en för läsaren mer oroande utformning än vad man kunnat förväntat sig. Den presensform som

visionen gestaltas i antyder att vi har att göra med en varnande bild av en möjlig *framtid*. Men istället för att få detta bekräftat genom någon form av uppmaning att *inte* låta detta hända, får vi veta att det *redan hänt oss*, och att vi alla redan är detta strandade skepp.

Detta inbegriper då diktens jag, vars passivitet och osäkerhet i relation till visionen är tydligt markerad. Vid sidan av de åtta gånger upprepade "Jag ser", förekommer endast jaget två gånger, då i formerna "Jag vet inte" och "Jag kan ej längre se". Att skildringen är hållen i presens och inte preteritum förstärker denna jagets frånvaro av kontroll över skeendet. Jaget och läsaren inbegrips bland alla dem som dödat sina ideal och lockat fram det undermedvetnas demoniska väsen.

Uddgren är utan tvekan, såväl i sin verslyrik som i sina prosadikter, en mycket ojämn författare som har svårt att finna någon enhetlig stil och hållning. Hans osäkerhet visar sig inte minst i inkongruensen mellan *Verdensaltets* modernistiska ideal och de klassiska, romantiska stildrag han ständigt mobiliserar för att försäkra sig om en "poetisk" diktion. Det är primärt i en del av sina korta versdikter som vi såg att han kunde frigöra sig från detta bagage. Prosadikten tycks inte ha gjort det lättare för honom att hitta en mer modern poetisk teknik. Deras expressivitet blir ibland något sökt, ibland alltför allegoriskt entydig, och präglas stundtals av högpöetiska stildrag. Uddgren tillhörde inte de poeter som kunde hitta ett sätt att göra gränserna och kollisionerna mellan poesi och prosa estetiskt produktiva. Förmodligen kände han det också själv. Att *Acherontia* blev hans sista poetiska verk var nog inte endast ett resultat av dess bristande framgång hos kritiker och publik.

Ivar Conradson: Poesi som bön

Med Ivar Conradson framträder en poet vars poesi framstår som starkt anakronistisk i ett litteraturhistoriskt perspektiv. Conradsons grundläggande strävan var att återföra modernitetens opposition mellan å ena sidan poesi som konvention och retorik, å andra sidan emotionell och ideell *essens* till dess kristna rötter. Den poesi han utvecklade i samlingarna *Skyarne* 1906, *Friska sorgens källa* och *Hjärtats frid, den blödande*, de båda senare 1907, var en form av kristen protest mot poesi som estetiskt och retoriskt utanverk. Den romantisk-expressiva estetikens krav på

subjektets autentiska närvaro fick här ett av sina mest spektakulära uttryck. Att döma av det mycket positiva mottagande Conradson rön- te från en yngre kritikerkår (se nedan) lyckades han också att producera en poesi, som läsarna uppfattade som en form av andlig icke-konst, ett "naket", omedelbart känslouttryck.

Conradsons blandning av vers- och prosadikter skall primärt förstås som en aspekt av denna allmänna strävan. Den första samlingen har endast två prosadikter, men i den följande är ungefär 1/3 av dikterna på prosa, i den sista endast något färre. Någon strävan att renodla vers- respektive prosadikten som olika poetiska former märker man inte hos Conradson. Syftet tycks enbart ha varit att skapa intryck av att texternas yttre form var en underordnad aspekt, något som tillkommit spontant utan estetiska överväganden. Ändå kan man notera en viss tendens till en mer episk-anekdotisk karaktär i hans senare prosadikter.

Conradsons ovilja att renodla prosadikten som specifik genre eller form innebär inte att hans prosadikter saknar intresse från ett genre- mässigt perspektiv på prosadikten. Conradson utnyttjade prosans diskursiva neutralitet på ett sätt som förstärkte dess effekt av "form- löshet". Bättre än de flesta andra lyckades han med sin strävan att skapa en poesi som hade karaktär av icke-konst och som upphävde skillnaden mellan vers och prosa.

En viktig idémässig grund för Conradsons anti-estetiska attityd tycks ha varit Kierkegaards kristet-existentialistiska version av oppositionen mellan estetiskt och etiskt. Undervad som tycks ha varit starkt påverkan från Conradson utgav hans nära vän Gustaf Adelborg 1907 skriften *Om det personligt andliga*.³⁶ Kierkegaards idéer används här för att föra fram en kristen, poetisk teori som primärt tycks ha varit motiverad som en apo- teos över Conradson. Då Conradson aldrig formulerade någon egen estetisk programförklaring kan det finnas skäl att inledningsvis se när- mare på Adelborgs skrift.

Det personligt andliga

I *Om det personligt andliga* för Adelborg fram en rad diktare som enligt honom uppenbarar en historiskt ny form av individualiserad andlighet. Conradson är den enda samtida, medan man bland föregångarna fram-

för allt noterar Almqvist.

Adelborg ställer sanni andlighet i motsats till inte bara "värld, världslighet och materia" utan även "njutandet av det formellt sköna".³⁷ Uti från detta utdöms t.ex. snabbt J. P. Jacobsen som "fantast". Men i enlighet med Kirkegaard förenas denna kristna dualism med en stark individualism. Då Adelborg i såväl estetiskt som andligt hänseende jämför antiken med samtiden, blir den senare överlägsen just p.g.a. sin individualitet: "först då andligt lif vunnit *personlig* koncentration, kommit att bäras upp af personlig livskraft, av personlig tro och personlig makt att motstå, af personligt ställningstagande och personlig syftning", blir den sanna andligheten, religiositeten och individualiteten enligt honom möjlig.³⁸

Adelborgs skrift och idéer, vilka genast genererade epitetet "den Adelborg-Conradsonska skolan", blev något av en vattendelare inom det kulturella etablissemanget, lika omhuldad i vissa kretsar som nedskriven och förlöjligad i andra.³⁹ Dess intresse idag ligger främst i dess karaktär av tidssymptom, dels som uttryck för den pågående historiska omfunktioneringen av religionen från en socio-kulturell, symbolisk ordning till ett individuellt trossystem, dels som en reaktion mot den framväxande modernismen och dess amoralism.

Men i första hand var Adelborg ute efter att upphöja Conradson genom att retrospektivt vaska fram en kristen, poetisk tradition och placera Conradson som dess moderna representant. Om dennes dikter skriver Adelborg att de,

bäres upp af en mänsklig stämmas djupt längtansfulla och innerligt visst förhoppningsfulla tonfall. [. . .] hans diktnings bärande formegendomligheter bottna i dess förf:s utpräglade frihet från andlig slöhet och lättja, i hans andes spänstighet att alltjämt skapa primitivt efter de (för ett världsligt sinne dolda) enkla linjer, som just religiös renhet och endast religiös renhet till fullhet uppenbarar.⁴⁰

Conradsons fria och "egendomliga" formspråk ses med andra ord som uttryck för en kristen, icke-estetiserande hållning, inte främst en negation utan ett negligierande av det "lättjefyllda" sneglandet mot och anpassningen till den estetiska traditionens krav. Det var en poesi som kastat av sig sin estetisk-retoriska beklädnad och utsmyckning för att träda fram som rena, nakna, "etiska" själsuttryck. På detta sätt försökte Adelborg, i strid med all diskursiv och historisk logik, få Conradsons

”formegendomligheter” att framstå som uttryck för en primitiv ”enkelhet”.

Som vi skall se i kap 11 om kritikerdebatten kring Conradson och Ekelund var inte Adelborg ensam om att uppfatta Conradsons poesi som mer andlig än estetisk. I stort sett beskrevs Conradson på samma sätt även av dem som hade en negativ *värdering* av hans poesi.

Conradsons retoriska anti-retorik

Det paradoxala med Conradsons framgångsrika strävan att skapa intryck av icke-estetisk ”naturlighet” är, att detta inte alls uppnåddes via en normalprosa. Istället uppvisar hans texter mycket markanta stilistiska och syntaktiska avvikelser från ett normalspråkligt idiom. Hans dikter, som ofta är mycket korta och helt saknar metriska strukturer och framträdande rim, har en egenartad och konsekvent genomförd stil. Det är inte endast för en nutida läsare som den kan framstå som något förutsägbart repetitiv och, paradoxalt nog ”retorisk” i just den betydelse Adelborg var så fördömande mot. Också en del samtida kritiker reagerade på detta sätt (se t.ex. Bööks nedlåtande karakteristik nedan, kap 11).

Denna inkongruens kan förklaras med att Conradsons ”formegendomligheter” anknyter till stilistiska drag inom biblisk, kristet-mystisk och folkligt ”primitiv” verspoesi. I den första samlingen är dessa stilelement mest framträdande i versdikterna, medan prosadikterna uppvisar ett något mer neutralt idiom. I de senare samlingarna förstärks dock detta stildrag också hos prosadikterna.

Den mest iögonfallande stilmarkören är Conradsons utelämnande av bestämd artikel: ”jag såg gröna vattnet”; ”[Djupt förnimmer hans hjärta] skygga stranden”; ”bär mig vita vingen”; ”där röda längtan härlig gömmer sig!”.⁴¹ Adjektiven får här en determinativ funktion, vilket ger formuleringarna prägel av primitiva namn. Detta drag är så starkt framhävt att man även ifråga om syntaktiskt korrekta formuleringar som ”Där svarta tysta träden stå”, tenderar att läsa adjektiven determinativt istället för attributivt/deskriptivt (s 81). En variant av dessa elliptiska konstruktioner är olika kombinationer av bestämd och obestämd form: ”Den doftande frid” (s 142); ”är i doftande natt” (s 136); eller ”de sköna bilder dina” (s 117). Dessa skapar ofta obestämbara

förtätningar, som i uttrycket "det sanna sköna" (s 51). Det går där inte att avgöra om en bestämd artikel alternativt en kommatering eller konjunktion fallit bort, eller om "sanna" skall läsas som en (felaktigt böjd) attribution till "det sköna".

Sådana grammatiska ellipser och konstruktioner varvas med mer uppenbara ellipser i formuleringar som "Då vissnar / min vackraste, / min sorgs frimodighet" (s 82). Ett annat framträdande stildrag är syntaktiska omkastningar som "klingande svalt" (s 136) eller "Vita moln, i solens nedgång / av purpur genomilade, sin flykt / mot natten hastigare föra" (s 82).

Närvaron av adjektiv och substantiverade adjektiv är stor och deras position förståks ofta genom de syntaktiska ellipserna. I formuleringen ovan, "Då vissnar min vackraste", resulterar det utelämnade subjektet i att subjektspositionen övertas av adjektivet. Och i uttrycket "Min sorgs frimodighet" är det adjektivattributet som övertagit den formella subjektspositionen.

Stundtals hopar Conradson adjektiviska bestämningar i påtagligt överlastade konstruktioner, t.ex. "[träd]kronornas lyckligaste timmas milt utspringande sken" (s 45). Varje enskilt adjektiv får här ett påtagligt egenvärde. En liknande effekt uppnås ibland genom dikternas rytm, t.ex. i "Ungdoms namn":

Himmelsk dess vandring
skrider, ljusfägring
omger, ögat ur tårars
slöja milt, fast
finner
en dold, skön, rena blommors väg [s 69]

Att syftningsobjektet i andra "satsen" försvunnit (vad ljusfägringen omger) tycks både stilistiskt och rytmiskt motiverat. Strofen inleds i en relativt taktfast anapestisk-trokeisk rytm som efter hand bromsas upp och utmynnar i ett flertal intilliggande, betonade stavelser: "milt, fast finner"; "dold, skön, rena". Den staccatorytm som härigenom uppstår tenderar att isolera varje ord som en självständig enhet.

De syntaktiska ellipserna resulterar i samma något fetishartade förtingligande av enskilda ord. Frånvaron av objekt i andra satsen av passagen i "Ungdoms namn" tvingar läsaren att själv fullborda den på ett för

denna tid radikalt sätt. Effekten av sådana syntaktiska "hål" blir att språkets tetiska logik sprängs. Det understödjande subjekt som texten konstituerar är inte av kommunikativ art, utan får en stark "semiotisk" laddning i Kristevas mening, samtidigt som texten bibehåller en påtaglig karaktär av konventionell, "hög", kristen poesi.

Den diskurs eller "genre" Conradson anknyter till är naturligtvis bönen. Genom hans samlingar träder Gud alltmer fram som explicit tilltalad. För Conradson själv förblev emellertid distinktionen mellan bön och poesi ett problem. I prosadikten "Skaldens dröm" uppenbarar sig en ängel i drömmen och hävdar, i motsats till skaldens föreställning om att "Min sångs namn, det är tros tillväxt", att "Din sångs namn är tros uppskov" (s 72). Kanske är det ingen tillfällighet att en sådan metapoetisk problematik utvecklas just i en prosadikt, även om det inte framstår som något genomgående drag i hans prosadikter. Att Conradsons poesi för honom själv stundtals kunde framstå som ett uppskjutande eller undvikande av konfessionell tro, i alltför hög grad en "estetisering" av kristendomen, bekräftas av hans fortsatta utveckling. Vi skall strax återkomma till detta.

På den tematiska nivån utgör Conradsons poesi ett försök att, likt Almqvist i sina *songes*, syntetisera kroppslig erotik och själslig gemenskap, att skapa vad Carl Magnus von Seth beskrivit som en "total sammanmältning av kristen ödmjukhet och fysisk åtrå".⁴² Ändå märker man en tydlig tendens att "förändliga" erotikens direkt fysiska sida. Texterna rör sig vanligtvis från en erotisk till en andlig dimension i en till synes traditionell form av transcendens; en inre rörelse från det partikulära, individuella och materiella mot det generella och andliga.⁴³ Och även om kroppsligheten aldrig försvinner helt tilldrar sig dock denna syntes genomgående på ett gestaltat fantasiplan. "Kärleken lever som i ett slutet system där drömda upplevelser betyder mer än verkliga händelser", skriver Carl Magnus von Seth.⁴⁴ Det euforiskt lovsjungna begäret är oftast (om inte alltid) det icke-realiserade begäret, drömmarens och voyeurens längtan efter ett imaginärt, fysiskt frånvarande skönhetsobjekt.

Denna rörelse bort från en konkret beskriven situation till en vemodsfylld, lätt euforisk stämning träder ofta fram än mer tydlig i Conradsons prosadikter. I "Vid havsbandet" beskrivs hur jaget sitter vid havet och

röker en cigarett. Efter några deskriptiva strofer avslutas texten med stycket:

Cigaretterns prassel svagt men urskiljbart. Men jag blir sentimental som den ensamaste, mjukast nattliga vattenglans långt därute på det vida havet, när jag känner dessa livets starka eggande intryck och tänker på dig, som jag är skild från. [s 28 f.]

Livets "eggande intryck" skall här förstås som resultat av den andres faktiska frånvaro, och *metaforiska* närvaro i sinnesupplevelser av varje slag. Objektet för begäret tenderar på detta sätt att bli underordnat begäret i sig.

Vanligare är dock att denna stämning inte skildras utifrån, utan att texten omärkligt glider över från deskription av yttre intryck till en mer abstrakt lovsång av känslor och sinnesintryck. I "Trädet" kan vi samtidigt se hur språket börjar närma sig verspoesins stilistiska särdrag:

En aftonstund, då över trädens skumma resning kvällssky lyste, men bleknande blå, då stod jag ute lutad mot ett av dessa höga träd, blickande upp i kronan.

Mitt öga vandes vid skymningen, stammens resning blev fast.

Och kronan skildes från skyn, och trädets doftande växt ur jorden begynte förnimmas ensam och sluten, ack måste jag då icke i vemod betänka en vacker människa.

Hur bedjande villigt trädet lånade sin doft åt min fantasi, förökande min kärleksfulla smärta. Intet förmådde jag begära. [s 47]

Rörelsen går här tydligt från begär över meditativ försjunkenhets till begärets upplösning. Det handlar inte om begärets utplåning meddels tillfredsställelse utan dess momentana utplåning i ett slags viljeakt; en sublimering som genomförs via en intensifierad koncentration som till sist får det frånvarande objektet att upplösas och uppgå i ett allmänt, existentiellt vemod.

Det besjälade trädet är ständigt närvarande hos Conradson som imaginär andre. I "Jag såg ut i kvällen" förbinds träd med "de lättjefulla bilderna i en nyss påbörjad dröm" (s 106). Jaget blickar ut genom sitt fönster och försöker tolka den "berusande" stämning åsynens av träden uppväcker. Både den tredje samlingen förstärkta retoriska karaktär och dess mer explicit erotiska lovsånger framgår av denna passage i dikten:

Var jag hos min vän, kysste jag de levande sköna läppar, rosenymnigt, ack ymnigt som det doftande blod.

I en djup frid var jag, frid strömmade i mitt vaknande hjärta. Jag kände den berusande doften, min hand utströmmade över mitt anlete en berusande doft.

Och jag blev i kvällen, jag tänkte på min kärlek, och mitt hjärta blödde av frid, jag tänkte på min kärleks sköna väg.

Sådana drömska scener av det älskade objektets frånvaro utgör Conradsons poetiska typsituation. Det är en sublimerande harmoni som förutsätter begärets "frihet" från realisering. Istället förs vi mot ett tillstånd av imaginär enhet där själen uppgår i sin "vita förhoppnings ensamhet" (s 49) och jaget blir ett med "en kylig vacker klädnad, i vars vithet han förälskat sig" (s 79).

I avslutningen av "I Nordvästland" kommenterar texten själv denna tendens att ständigt styra in mot ett euforiskt vemod: "Stundom blir jag mycket melankolisk, och på den överkänsliges sätt överdriver jag detta intryck, ger det en betydelsefullhet, så det ter sig som en bild av mitt liv. Och då förefaller mig mitt liv så magert." (s 36).

Scenen då jaget möter ett träd som aktualiserar minnet och gestalten av en älskad person får en mer konkreta utformning då Conradson skildrar mötet mellan ett jag och en pojke, som hos jaget väcker en berusande upplevelse av både världslig och övervärldslig skönhet.⁴⁵ Motivet är särskilt frekvent bland prosadikterna.⁴⁶ Stundtals resulterar det i mer konfliktfyllda skildringar än vanligt hos Conradson, möjligen därför att det just handlar om gestaltningar av objektets *närvaro*.

Det finns också ett par dikter där objektets närvaro får denna förändligande rörelse att helt utebli, varmed upplevelsen istället kvarstår på ett entydigt kroppsligt plan. Det är här man kan se hur "det prosaiska" trots allt får ett visst inslag i Conradsons i övrigt så entydiga strävan mot en förändligad poesi.

Ett exempel på det senare är prosadikten "En dröm", där språket också är lika syntagmatiskt prosaiskt som den livets ändlighet som gestaltas:

En man hade en natt en dröm, att han stod ute i ett skumt landskap och att en yngling färdades förbi honom. Hans ensamma och tysta skepnad nära inpå honom uppenbarade en ödesdiger och obeveklig kraft ledande den färd, han var stadd uti.

Han fick i drömmen se, som om för varje steg skepnaden tog, nedvissnade livets blomning, under det han långsamt försvann.

Inom mannen vaknade ett främmande och ohyggligt drömliv. Hans ansikte överfölls av ett leende och hans läppar blevo purpurroda. [s 61]

Den tvetydiga syftningen hos de personliga pronomena i andra meningen infogar sig tydligt i textens antydnda identifikation mellan mannen och ynglingen. Dikten varierar Conradsons tema om skönhets förgängelse. Men avslutningen avviker från det sedvanliga förändligandet av skönhets konkreta uppenbarelse. Effekten av mötet blir inte att dikten övergår i någon lovsång till den tidlösa Skönheten. Istället utmynnar den i starkt ambivalent åtrå. En "främmande och ohygglig" fantasi dyker upp inom mannen och åtföljs av yttre tecken på välbehag: "ett leende och hans läppar blevo purpurroda". Texten avslutas således i en framhävd konflikt, där något "ohyggligt" samtidigt bereder njutning. Och beskrivningen överlämnas i denna skarpa formulering till läsaren, utan vidare kommentar eller försök att harmonisera spänningen.

Det finns i denna konflikt en form av underkastelse inför en utifrån kommande njutning. Liknande formuleringar kan man stöta på lite varstans hos Conradson. "själen ljuvt känner dig segrande, passion!", heter det t.ex. i "Erotikern". Detta innebär inte att själen i Conradsons poetiska universum helt underställs driften. I en av de mer episkt präglade av Conradsons prosadikter — och med sina två sidor faktiskt en av de längsta — med den dagbokskonnoterande titeln "Ett papper i en skrivbordslåda" (s 63 ff.), gestaltas antagonismen kropp-själa i en starkt symbolistisk anda och med stark konfliktladdning. Dikten är hållen i jagform och återberättad som ett minne. Jaget minns hur han en kväll rodde över Allångasjön och under färden drabbades av en stark olustkänsla:

Och jag kommer ihåg, att därute på fjärden min beklämning uppstod plötsligt i en bilds tydlighet. Jag såg gröna vattnet ringlande över ett känt ansikte. Det var som en orm över en blek och ädel ros.

Jag ångrade häftigt, att jag valt vägen över sjön. Jag skulle gått den längre sträckan genom skogen, där minnet av kvällens möte haft vård i mitt inres lugn.

Vattnets obehagliga lukt trängde in i huden, och den doft, jag känt i mitt hjärta, förtogs.

Han rör häftigt fram till den andra stranden där han blir sittande i båten, "trött under vidriga bilder", och kommer till ro under träden, vars "växt var som tal":

Hur syntes mig ej dessa träd skygga, i beklämning och kännande likt mig. Jag hörde en röst sakta:

"Ingen älskar oss här. Vem dröjer på stranden att se oss. Vågornas vandring eller vattnets spegel fångslar vandrarens öga. Har icke insjön blivit vår olycka.

Vårt sus har blivit tungt och fuktigt, vår bild står lugna sommaraftonen i vågen. En gosse fördes en gång död till våra rötter. Hans ögon voro döda. Hemska känna vi oss när vi speglas i sjön, drunknade som denne arme gosse.

Smuts och avskyvärdhet är vattnets botten, osjäliska äro dess invånare. Ett lyckligt träd står i friska skogen, i älskliga hagar, på höga marker. Där äro de sedda av en vandrarens kärlek, som gärna förstår deras glada hälsa. Vem förstår vår uppoffring. Fiskliv, krälände liv är vår botten.

Vårt sus har blivit tungt och fuktigt."

Jag tänkte på det ansikte, jag i fantasien sett vattnet överringla. Hur avskyvärd hade ej denna insjö tett sig för en själisk kärlek, vilket gruvligt minne voro ej dessa gröna vågor över en blek och ädel ros.

Conradsons besjälade träd är här placerat i en mer komplex betydelsestruktur än vanligt. Textens grundläggande antites utgörs av en topografisk symbolisering av oppositionen själ-kropp i form av den rogivande skogen och den "vidriga" insjön. Trädens lövverk "vila i rymden", sträcker sig som själen upp mot eteriska höjder, medan insjön snarast symboliserar ett omedvetet driftsliv med sitt dolda "fiskliv, krälände liv".⁴⁷ Under denna dualistiska opposition radar ett flertal motsatspar upp sig: gröna vattnet — gosseansiktet; orm — ros; sjön och dess lukt — skogen och dess doft; insjöns djurliv — vandrare, gosse, träd, jaget; sjöns driftsmässighet — andlig kärlek.

Denna starka dualistiska struktur hotar dock att överskuggas av den långa rad av imaginära speglingar som diktens gestalter är underkastade, och som ger dem en dubbelnatur. Den dominerande identifikationen är den mellan jaget och trädet. Men också den andre (som jaget nyss mött), den drunknade gossen i trädets berättelse samt vandraren är inplacerade i likartade speglingar. Som trädet befinner de sig alla vid insjöns strand, på själva gränsen mellan skogen och sjön. Med sina rötter nedstuckna i vattnet och sitt grenverk som strävar mot himlen upptar det inom sig diktens antitetiska poler. Den enda gestalt

som förblir utanför denna dubbelnatur är det "kända ansikte" som likt en "blek och ädel ros" skymtar i det gröna vattnet.

Denna betonade dubbelnatur framhäver en ofrånkomlig existentiell splittring. Trots diktens tal om den rena, själiska kärleken, *visar* den att det inte finns någon möjlighet för människan att helt undgå insjöns animaliska bottenliv. Rötterna finns djupt där nere, hur intensivt armarna än sträcker sig upp mot det blå.

I den titellösa prosadikt som följer direkt efter denna är kopplingen mellan ett kärleksmöte och insjösymboliken mer explicit. Jaget och hans "följeslagare" sitter vid stranden och ämnar ta en roddtur. Men då dyker "minnet" av sjön upp för jaget, "detta avskyvärda djurliv i vattnet och gyttjan [. . .] förslappade ljumma bad, dessa feta utsikter av strändernas skuggbilder i skära aftonsjön", och han ber istället sin vän att de skall ge sig iväg från sjöstranden. (s 66). Inte heller i denna dikt möter vi således något försök till syntes. Den dualism som skildras är absolut, och det enda gestalterna kan göra är att försöka undvika dess mest påtagliga manifestationer.

En fråga som gärna inställer sig är i vad mån den framhävda och icke syntetiserade dualism som dessa prosadikter uppvisar, är ett resultat av deras mer episka karaktär. Åtminstone ifråga om "Ett papper.." kan denna hypotes vara rimlig. I ingen annan dikt, vare sig på vers eller prosa, använder sig Conradson av ett så stort antal episka element. Sällan kommer han heller så nära en sedvanlig symbolistisk estetik. Dessa symbolisk-episka fragment resulterar i en komplex ambivalens mellan å ena sidan dikternas dualistiska tematiska struktur, å andra sidan dess narrativa tendens att fokusera själva gränsen snarare än skillnaden mellan dualismens poler.

Från poesi till bön

I Conradsons sista diktsamling, *Hjärtats frid, den blödande*, är syntesen kropp-själ mer framhävd än tidigare. Religiositeten är både mer explicit och mer erotiserad i enlighet med en kristen blods- och lidandemystik. Detta närmande till en mer traditionell kristen diskurs markeras redan i den inledande texten, "Att du rätt beder, att du beder helt, att du beder för hela ditt liv", som helt lånar bönsens Gudstilltal. Merparten av dik-

terna har karaktär av bön och är fyllda av apostroferingar och personifieringar.

Ett prov på samlingens lidandemystik kan vi hämta ur "Du min själs vän" (s 137 f.). Den är indelad i tre avdelningar. Först kommer en lång ingress på prosa som beskriver diktens konkreta tillkomstsituation. Där heter det att jaget egentligen kom till den tilltalades ("du") "grymma hem" för att träffa någon annan, men i denna situation fick syn på honom. Därpå följer den andra delen, också den på prosa, där denna andre beskrivs som ett "ansikte, vilande mot den i rummets skymning dunkelt lysande kudden". Så följer två versstrofer, den första i duform, om den berusande effekt det ordlösa mötet hade på jaget. Dikten avslutas sedan med följande strof, där dess konkreta situation och tilltal helt abstraherats. Den tilltalade är inte längre en konkret andre utan den andres *frånvaro*:

O saliga kval,
med dina slutna
ögons förtvivlan, dina läppars
försmäktan,
o saliga kval
med din famlande hand i hjärtat
brinnande
nedstörta i nådens djup!

Denna erotisering av själva objektets frånvaro framträder också i "Vännerna eller återseendet", där texten lovsjunger "Du är av kärleks kval och plåga" (s 95). Kärlekens frånvaro personifieras och tilltalas som en aspekt av själva det åtrådda objektet: "din mognad skälvde / på min älsklings läppar, / din mognad ymnigt glänste / i de sköna blickar". Den kroppsliga åtrån blir på detta sätt den symboliska framträdelseformen för begäret till Gud. Dikten avslutas med: "hjärtat saligt skådar den himmelska / avsikt, som våra hjärtans trånad begär".

Samlingen — och Conradssons poetiska författarskap — avslutas med tre titellösa prosadikter där Conradsons syntetiska strävan får en slutgiltig formulering (s 147 ff.). Syntesen uppträder i form av en tvetydig andre, tydligast i den första prosadikten, "När så tyst nattens timmar . . .". Dess inledande mening lyder (satsnumreringen är min):

När så tyst nattens timmar skrida, och den stund kommit, [1:] då mitt hjärta icke bävar mera, [2:] än för dig, [3:] o vällust svävande, [4:] varmed det höjer sig, då fast, tätt jag trår till det, som är berett för mig [- . .].

Conradsons ofta tvetydiga hypotax och syftningar tycks i detta fall tjäna till att få Gud och vällusten att sammansmälta till en enhet. Om satserna organiseras så att [3] läses som en bestämning till [2] blir det tilltalade Duet (som i diktens fortsättning skrivs med versal) själva vällusten i sig. Men om [4] istället läses som bestämning till [3], skapas en annan hypotaktisk struktur, där det tilltalade Duet inte är vällusten utan något, eller någon vars närvaro *skapar* vällust.

Den senare läsningen visar sig stämma bättre överens med diktens fortsättning som utgör en apoteos över "Ditt namn". Då det t.ex. heter: "Du är Den, som känner mina ögons begär, så att jag intet behöver dölja av deras trånad", är det svårt att läsa Duet som något annat än Gud. Men den tvetydighet som inledningen etablerat dröjer sig kvar som en resonansbotten för hela dikten, och den förstärks av det faktum att texten aldrig nämner Gud vid namn. Det namn som besjungs förblir frånvarande, och Guds frånvaro smälter på detta sätt samman med såväl det erotiska objektets frånvaro som med en generell frånvaro av metafysisk art.

I den andre dikten, "Blödande väg på jorden . . .", utvidgas den syntetiserande strävan genom att dikten till en början tycks fortsätta apoteosen över en frånvarande Gud; livets blödande väg "för till Dig", heter det. Men sedan övergår dikten till att besjunga "en jordisk väns namn". När det efter detta heter, "O ljuva hopp kring Ditt namn, Dig, som anden skall djupt igenkänna!", så tycks varje distinktion mellan en över-sinnlig Gud och ett sinnligt kärleksobjekt upphävd.

Den tredje och avslutande dikten är en apoteos över natten, "du, som tyst framskrider, under det mitt hjärtas blod slår susande, i en längtan brinnande efter Din äras ljus", där Gud åter tycks ta plats i den tilltalades skepnad. Kanske är det på detta sätt man skall läsa Conradsons ambivalenta tilltal; vad det än riktar sig till, så inbegripes också alltid Gud som tilltalad.

De tre sammanhängande prosadikterna besjunger i tur och ordning *vällusten* (som effekt av kärleksobjektets, det jordiska såväl som det gudomliga, frånvaro), *namnet* på det frånvarande, jordiska kärleks-

objektet, samt *natten* där vällusten upplevs och namnet uttalas. Eller kanske vi bör konkretisera det som det namn som *skrivs*. För Conradsons ständiga fokusering av *frånvarons* princip har utan tvekan en koppling till poesin som skriftmässig konstart, där den andres eller Guds namn alltid skrivs i en situation av deras frånvaro.

Conradsons grundläggande strävan att skriva en anti-poetisk poesi, en anti-retorisk och anti-estetisk form av andlig poesi, innebar som vi inledningsvis nämnde att han försöker upphäva varje skillnad mellan prosa och vers, utöver den typografiska versraden. Det finns förvisso ett antal prosadikter som präglas av ett relativt normalt prosaidiom, vilket man aldrig finner i hans versdikter. Men dessa tenderar knappast mot någon principiellt annorlunda estetik och tematik. Undantaget, "Ett papper i en byrålåda", med dess för Conradson ovanligt komplexa och konfliktladdade symbolism, framstår som en tillfällig utflykt till vad som, i prosadiktens form, skulle ha kunnat utvecklats mot en mer lyrisk-episk estetik.

Men konflikten mellan poesi och bön tycks med tiden ha blivit alltför svårhanterlig för Conradson. Han lämnade poesin och hängav sig åt en mer renodlad frikyrklig religiositet där bönen fick förbli just bön.

10. Vilhelm Ekelund: Jaget och det sublima

Två gånger Ekelund

Vilhelm Ekelunds författarskap är tydligt avgränsat i två perioder. Den första omspanner åren 1900-1906 och utgör hans symbolistiska och lyriska period. Under denna tid utgav han 8 diktsamlingar som utöver egna dikter inkluderade översättningar av en rad samtida symbolister. 1902 förberedde han också en översättning av Baudelaires *Les Spleen de Paris*, som dock inte fann någon intresserad utgivare. Därutöver publicerade han i dagspress och tidskrifter en lång rad essäer, i första hand kring samtida europeisk symbolism, och under några år framstod han som symbolismens och den fria versens främste företrädare i Sverige. Från samlingen *Dithyramber i aftonglans* 1906 märks emellertid en intresseförskjutning från samtida till äldre poesi, främst grekisk. Hans sista samling versdikter, *Grekisk bukett* 1906, upptog endast översatta, grekiska epigram.

Denna intresseförskjutning utgör ett bland flera symtom på Ekelunds med tiden alltmer svårbemästrade originalitetskonflikt. 1906 utvecklade den sig till en produktivetskris som resulterade i att han helt övergav den symbolistiska verslyriken. Starkt influerad av Nietzsche och den grekiske filosofen Herakleitos ägnade han sig de kommande åren istället åt klassisk vers och i än högre grad kortprosa i form av prosadikter, epigram, aforismer och essäer.¹

Oppositionen mellan poesi och prosa intog en central plats i denna utveckling. Ekelund skrev prosadikter både under sin symbolistiska period och senare. De tidigare prosadikterna fungerade främst som ett slags komplement till hans verslyrik. Carl-Henning Wijkmark har menat att de är "av väsentligen samma karaktär och struktur som hans dikter på vers".² Men även om detta är riktigt får dock själva *skillnaden* mellan vers och prosa en symbolisk betydelse, som ger de tidigare pro-

sadikterna en speciell funktion. Under åren 1907-1910 träder sedan prosadikten fram som Ekelunds viktigaste poetiska form. För att förstå prosadiktens betydelse, eller snarare betydelser, är det nödvändigt att betrakta den i relation till Ekelunds tidiga författarskap i dess helhet, speciellt hans gradvis accentuerade originalitetskonflikt. Jag kommer att börja med en sådan allmän redogörelse för Ekelunds tidiga poesi. Därefter ämnar jag behandla de elva prosadikter som ingick i Ekelunds tre första diktsamlingar, *Vårbris* 1900, *Syner* 1901 och *Melodier i skymning* 1902, och avslutningsvis de prosadikter som tillkom åren 1908-1913.

Det instabila jaget

Det ständigt återkommande motivet i Ekelunds tidiga diktning är en ödslig havsstrand, slätt eller hed, vars ändlösa horisontlinjer stundom bryts av något ensamt, vindpinat träd. Denna scen är så central för Ekelund att den skulle kunna kallas hans poetiska primalscen. I likhet med romantikens sublima naturskildringar syftar den till att förankra textens estetiska sublimitet i en stabil, mimetisk referens och via denna performativt frammana en metafysisk dimension av naturen. De ödsliga naturmotiven fokuserar en *frånvaro* som dikterna försöker omvandla till närvaro. Motiviskt och tematiskt uppvisar denna naturpoesi en monoton som med tiden snarare tycks ha tömt dem på poetisk laddning.

Dikten "Hafsstillhet" (*Vårbris*) utgör en tidig och representativ gestaltning av Ekelunds urscen, där dess underliggande problematik tydligt träder fram.

Här står himlens bleka lyftning
hög kring haf och strand,
här går likt en sorgsen snyftning
vågens slag mot land.

Här har frigjord tanke vida
rum att färdas i,
här är ljuvt för örat bida
alltets symfoni.

Här där himlens tomma hvälfning
siarhög och stum

famnar i en långsam skälfning
vattens öde rum,

här kan fritt ditt hjärta tömma
all sin klagan ut,
här är ljuft att ostörd drömma
lifets dröm till slut.³

Med sitt ständigt återkommande adverb "här" frambesvärjer texten ett naturrum där det poetiska jaget kan träda fram i solitär majestät. Scenen laddas av ett par tvetydiga markörer för närvaro/frånvaro: en "tom" himmel som samtidigt är "siarhög", uppfylld av "alltets symfoni" men samtidigt stum. Denna natursymfoni, som spelar upp en frånvaro av såväl intertextuell (andra siare) som referentiell art (Gud), pekar direkt mot Ekelunds originalitetskonflikt. Naturens poetiska rum utgör den närvaro genom vilken dikten förankras i en metafysisk dimension och härigenom undgår påverkan från den poetiskt Andre. Detta förståelsekomplex visade sig med tiden alltför bräckligt för Ekelund, och den kris han hamnade i faller tydligt inom ramarna för den "orfiska reträtt" som Algulin och andra talat om som den moderna poesins centrala problematik.

I "Hafsstillhet" kan vi se hur jagets närvaro i naturrummet får en starkt mytisk karaktär genom att naturscenen konstitueras i motsats till ett *annorstädes* som förblir ospecificerat. Här är tanken "frigjord" och kan färdas i "vida rum" — där är den underförstått ofri och instängd; här är alltets symfoni *ljuv* för örat — där är det smärtsam; här är himlen tom och stum, men samtidigt "siarhög", dvs. en plats där jaget kan formulera sina egna profetior — där är den fylld av redan formulerade (poetiska) profetior; här, återigen, är poetisk klagan, känslouttryck och drömmeri fritt — där är det ofritt, ständigt avbrutet av den Andres poetiska röst. Också den "livets dröm" som det talas om förblir referentiellt svävande. Formuleringen kan på en och samma gång läsas som genitivmetafor: drömmen om livet-som-dröm, dvs. om en önskad derealisering av verkligheten, och som metonymi: en dröm som finns i livet.

Den yttersta, metafysiska garanten för denna romantiska opposition mellan natur (= originalitet, närvaro) och kultur (= poesi, imitation) förblev emellertid för Ekelund obekräftad. Alltets symfoni saknade ett gudomligt subjekt som kunde svara på och stabilisera det poetiska tillta-

let. I en essä om Segantinis symbolistiska målningar skriver Ekelund att de är, "som all konst, i högsta mening religiösa. Det är den darrande hymnen, lifvets bön ur mörkret — till hvad!"⁴ Den absolut Andres frånvaro utgör ett ifrågasättande moment som ständigt bryter igenom i Ekelunds tidiga poesi.

I "Hafsstillhet" sker det genom adverbet "här", som inte helt neutraliseras av kontextens anaforiska referens. Istället för att endast peka mot textens *beskrivna scen* pekar det också mot *texten i sig*. Därutöver kommer den besvärjande upprepningen att skärpa snarare än avleda läsarens uppmärksamhet på dess tvetydighet. Vi får känslan att texten ständigt måste säga "här" för att skapa och hålla kvar en närvaro som inte är självklar. Diktens spatiala struktur tenderar på detta sätt att dekonstrueras av just det element som konstituerar den. Jagets position blir osäker, utsagens och utsägelens subjekt avskiljs och kring hela dikten uppstår en allmän obestämbarhet. Är rummet, med alla sina bestämningar, verkligen *här*, eller är det det skrivande jagets position i detta naturrum som utgör livets orealiserade dröm? Hur förhåller sig utsaga och utsägelse till varandra?

I "Hafsstillhet" ser vi således att diktens instabila utsägelse gör både jagets och landskapsscenens position och karaktär starkt osäker, obestämbar. Flertalet av Ekelunds tidiga prosadikter (t.ex. "Ett landskap" och "I uppvaknandet" i *Syner*) uppvisar en mer stabil referens. De har en naturalistisk snarare än symbolistisk form av impressionism som ger det gestaltade landskapet, och därmed jagets *position* (om inte identitet), en relativ stabilitet. Men i andra dikter, såväl på vers som på prosa, finner man gestaltningar av naturen som gör själva landskapet kluvet, obestämbar. Prosadikten "Vid horisont" (*Vårbris*) använder sig av samma naturalistiska, stämningsfyllda impressionism som flertalet av de tidiga prosadikterna. Men i diktens avslutning tenderar naturrummet att splittras upp i en ambivalens av liknande slag som i "Hafsstillhet". Dikten lyder:

Upp från hafvet, där det blänkte mörkblått under en dallrande, hvitgyllne luft,
drog brisen och prasslade i kornåkrarne på sydslutningen af åsen.

Under mig bredde sig slätten i grått morgondis, men där bortom låg heden i
soluppgången som under ett flammande guldskärp ända ned till hafsstranden, där
de hvita dynerna lade en bländande silvervåd kring bukten och vattnet.

Upp ur vågskummet doko mäsarnes spetsiga vingar, tecknade sig i glidande sil-

houetter mot den svartröda tångbården och sneddade in öfver dynerna, där strandrägen lyste blågrön i porssträckningen.

Långt ute i horisonten flöt en hvit sky likt en sväfvande skugga, där morgonhimlens drömmande pärlemor tonade samman med hafvets tunga mörkblå. — — Hafsstillhet . . . morgonstillhet.

Och min själ stod full af högtidstankar, svala tankar med ensamhetens och de vida synernas hvilande ro.

Som en fjärran musik sjöng hafvets brus i mina öron, sorlande, gungande likt rytmer och dansande tonstänk, dämpat och skälfvande som i trånandsdjup bäfvan, stigande i jubel och segertröts . . .

Bortom hafvet låg synrandens sjunkande båge lik en dallrande förlåt med oändlighetens blåa fjärran-stränder bakom. Och jag såg seglen svälla ute på de mörkblå vattnen, och min själ var bäfvande full av kärleksstark längtan till de tysta vidderna och de stora synerna . . .⁵

Stilistiskt utmärker sig Ekelunds prosadikter gentemot Hanssons, som framstår som deras mest näraliggande förebild, genom sina långa, sväl-lande meningar vilka ofta bildar egna stycken. I "Vid horisont" har de inledande meningarna en stark retarderande staccatorytm med många spondéer, inte minst i de för tidens impressionism så typiska färgsam-mansättningarna: vitgyllne, svartröda, blågrön. Först i fjärde stycket framträder en mer böljande rytm, uppbyggd på daktyler (alternativt anapester), vilken kulminerar i sjätte stycket, där den samtidigt görs betydelsebärande som illustration av havets sång. (Från "sorlande" kan rytmen tecknas: x — — x — — — x — — x — — x — / x — — x — — — — x — xx — / x — — — x — — x — x) Ekelunds prosa har ofta liknande rytmiska strukturer vilka dock aldrig tillåts bli direkt metrisk.

Den deskriptiva impressionismen upprätthålls relativt strikt genom dikten. Men varför, frågar man sig, heter det i sista meningen att jaget var fylld av "längtan till de tysta vidderna och de stora synerna", då han genom hela dikten till synes befunnit sig mitt i dessa? Jaget står mitt i ett landskap präglat av oändlighetsperspektiv och längtar till ett annat - eller samma - oändlighetsperspektiv. Befinner sig jaget ändå inte riktigt *här*, eller finns någon skillnad mellan *här* och *där*. Innehåller detta naturrum egentligen *två rum*?

Den enda skillnad som texten skapar mellan det rum jaget befinner sig i och det han längtar till är att den förra beskrivs som en *natursymfoni* medan den senare omtalas som ett naturrum av *tystnad*. Efter att ha beskrivits i termer av stillhet och ro, börjar naturen i näst sista strofen

uppföra en symfoni: genom termer som "musik", "brus", "sorlande", "rytmer", "dansande", "tonstänk", frammanas en symfoni som uttrycker "jubel och seger trots". I och med detta tycks naturrummet spaltas upp i två rum. Bortom eller som en immanent närvaro i det konkreta rum jaget befinner sig i kan han ana ett annat rum, uppfyllt av helig tystnad. De båda rummen avgränsas genom en "dallrande förlåt" inför vilken jaget står "bäfvande" av längtan.

I det gammeltestamentliga templet utgjorde förlåten gränsen mellan den heliga rummet och dess allraheligaste inre kammare. Endast översteprästen hade rätt att träda in i det senare, och det endast en gång per år. Med hjälp av denna kristna referens förankrar Ekelund sin instabila utsägelse i en föreställning om naturrummet som klivet i två rum, ett närvarande och ett frånvarande. Man kan beskriva det hela som en projektion eller som en form av komplementär instabilitet i relationen jag - omvärld.

Den instabila utsägelsen och spaltningen i en sinnlig och en transcendent rumslig dimension som präglar Ekelunds poetiska naturscen, måste avläsas i relation till hans originalitetskonflikt. Den kris som den till sist utmynnade i, och som fick honom att överge verspoesin och dess sublimes naturmotiv, har varit föremål för många beskrivningar och kommentarer av forskare. Det kan därför vara lämpligt att vi börjar hos dessa.

Text, röst, intertext

Ekelund omtalas ofta som en metapoetisk diktare. "Vilhelm Ekelund var vår mest litterära författare, i den meningen att han hämtade sin inspiration, sin stimulans, från litteraturen", skriver t.ex. Algot Werin.⁶ Karakteristiken avser såväl Ekelunds ständiga tematisering av poetiska föregångare och diktandets villkor - påtagligt redan i titlar som "Jag diktar för ingen", "Ord", "Sonett, in i ditt tempel vill jag stiga", "Hölderlin", "Stagnelius" - som det intrikata spel med allusioner, parafraser och språkliga ekon som präglar Ekelunds poesi. "Få författare är så väl ägnade att illustrera begreppet intertextualitet som Ekelund", menar Eva-Britta Ståhl.⁷ Ekelundforskningen har också kommit att domineras av komparativa studier. Ett extremt men

signifikativt exempel är en fyrasidig uppsats av Nils-Gösta Valdén, där författaren radar upp hela 32 poeter som man finner allusioner och parafraser på hos Ekelund.⁸

Den som mest ingående beskrivit denna intertextuella problematik hos Ekelund är Eva-Britta Ståhl, som i sin studie *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism* tydligt påvisar sambanden mellan det retoriskt och estetiskt sublimala. Hennes sätt att ta sig av denna problematik visar samtidigt vilket problem intertextualiteten utgör för forskare med en fenomenologiskt förankrad litteraturförståelse. Det finns därför flera skäl att närma sig Ekelunds originalitetskonflikt via Ståhls behandling av den.

Med begreppet "estetisk mysticism" avser Ståhl en hållning som "står i ett *als ob*-förhållande till den genuina mystiken".⁹ Det är en mysticism som hon direkt knyter till den moderna poesins orfiska reträtt, dvs. det faktum att moderna poeter likt Ekelund, trots en tilltagande sekulariserad och "horisontell" förståelsestruktur, fortsatte att använda sig av den romantiska traditionens meningsstrukturer av religiös, metafysisk eller "vertikal" art. Poesins himmel var slutgiltigt tom, "siarhög och stum", och kunde endast fyllas med besvärjande, estetiserande gesten.

Det är i denna grundläggande distinktion mellan en *egentlig* mysticism, som existerar i relation till *världen*, och en sekundär mysticism i relation till poesin och *språket*, som Ståhl förankrar den fenomenologiska ontologi som präglar hennes läsning av Ekelund. Hennes för traditionell litteraturforskning så typiska motvilja mot att fokusera intertextualiteten som *all* litteraturs grundläggande villkor, påvisar forskningens egen romantiska modernitetsideologi, dess strävan att tillförsäkra litteraturen ett absolut ursprung i en fenomenologiskt förankrad *närvaro* istället för en intertextualitet utan absolut ursprung. Det faktum att det retoriskt sublimala har en så framträdande plats i Ekelunds diktning har emellertid tvingat alla som behandlat honom att på något sätt kommentera och förhålla sig till intertextualitetens problematik.

Ståhl summerar vid ett tillfälle Algulins syn på det "orfiska" paradigmet på följande sätt:

Det orfiska idealet omfattar vidare en språkuppfattning som betonar det nära sambandet mellan tingen och orden (*res* och *verba*). I själva skapelseprocessen uppfattar

diktaren sig som ett verbalinspirerat medium [. . .]. Diktarrollen är m.a.o. *vertikalt* inriktad.¹⁰

Ståhl synliggör den tvetydighet som ligger inbakad i Algulins begrepp "verbalinspirerad", varmed Algulin avser diktares upplevelse av att deras ord "har ett okänt, gudomligt ursprung".¹¹ Problemet är att båda härmed övertar det romantiska tänkandets förståelsemodell, där "verbalinspiration" uppfattas som en *vertikal* dimension. Om romantikens metafysiska vertikalitet av Gud-Poet byts ut mot en intertextuell relation poet-poet, så reserveras dock i båda fallen den "horisontella" inspirationen för en fenomenologisk dimension. Syftet är fortfarande att *skydda* den litterära inspirationen från en "verbal" intertextualitet av "horisontell" art. Syftet med att på detta sätt särskilja en intertextuell och en fenomenologisk dimension, är att få ordets relation till referenten — världen och/eller upplevelsen — att ontologiskt föregå dess relation till andra ord. Ståhl argumenterar också ständigt för att Ekelunds dikter har sitt ursprung i "naturupplevelser, vilka gestaltas efter skönlitterära mönster"¹²; såväl själva avgränsningen som prioriteten mellan de två aspekterna förblir i långa stycken oproblematiserad för henne.

Med hjälp av denna modell är det meningen att vi i Ekelunds texter skall kunna urskilja Ekelunds personliga "röst" och hans "ursprungliga" upplevelser från texternas "sekundära" intertextualitet. Ståhl skriver:

Låt oss betrakta hans valfrändskaper, all den litteratur mot vilken hans dikt avtecknar sig, som ett väldigt resonansrum för hans egna ord [. . . eller] som ett slags mask. Vi vet att de antika skådespelarna förstärkte sina egna röster genom att ansiktsmasken fungerade som en form av högtalare. Ändå var det den egna rösten som klingade ut. [s 31]

Att vi inte alltid säkert kan avgöra källan till en litterär gestaltning — i Ståhls terminologi om den är "äka" eller ej — får henne aldrig att ifrågasätta själva distinktionen mellan genuint och litterärt ursprung. Det kan ha varit så, skriver hon vid ett tillfälle, att Ekelund ibland rycktes med av sina litterära förebilder och

att åtminstone en del dikter, tillkomna under som det tycktes stark inspiration, visade sig vara fulla av litterära reminiscenser — och att han, liksom Hoffmansthal slutligen ville ta avstånd från allt detta skådespeleri i lånta fjädrar. [s 33]

Hon citerar också ett brev från 1906 där Ekelund talar om "den artistiska fyllan ('inspiration')", och hur han tycker att han "begriper mer om vers än vad som är bra för spontan produktionslust. Jag är slagen af heroerna, af Pindaros, af Hölderlin, af Platen." (s 33).

Men Ståhl "löser" snabbt detta genom att reducera det till en opposition mellan "medvetna spekulationer i största möjliga effekt" (= litterär, dvs. falsk inspiration) och "personliga vittnesbörd" (= sann inspiration). Dessutom ser hon förekomsten av litterär inspiration som ett symptom på att Ekelund vid denna tid "redan är på väg bort från poesin", trots att hon vid andra tillfällen måste erkänna att problematiken finns med åtminstone från *Syner* (s 34).¹³

Om Ekelunds tidiga lyrik skriver Ståhl att den

står på ett självklart sätt i samband med den skånska naturlyrikens litterära tradition, med namn som Bååth, Kléen och Hansson. Ekelunds uttrycksformer växer fram i beroende av dessa, men det går samtidigt inte att bortse från att de upplevelser han vill gestalta tycks ha djupa, personliga rötter redan i den tidiga barndomen. [s 46]

Senare argumenterar hon för att hans litterära inspiration

är inte bara fråga om poetisk 'metod' och efterbildning. Den unge Ekelund är visserligen mycket receptiv och hans inövelse i olika estetiska förhållningssätt präglar givetvis hans sätt att tolka sina egna upplevelser. Han talar ju längre fram om hur han "svindlat i poesi" om sina naturupplevelser — här anas en kritik av en alltför stor konstfärdighet, anlagd på att suggerera läsarna med *förment* autentiska skildringar. Men i så fall har bedrägeriet varit framgångsrikt. Läsaren möter i dikterna ett talande subjekt som tycks återge sina spontana känslor. Och det är en bestämd upplevelseprofil som avtecknar sig, dvs. någonting som ligger bortom estetiska överväganden. [s 58]

Jag har utförligt citerat dessa resonemang för att de så klart visar, att den romantiska traditionens modernitetsparadigm i lika hög grad kommit att prägla en senare tids litteraturforskning som dess poesi. Kravet att avskilja det som är *genuint personligt*, autentiskt, originellt — således icke-litterärt — från det som är övertaget från annan litteratur — således imitation, epigoneri, plagiat, spekulation — har länge fortsatt att gälla som ett axiom, även eller kanske speciellt då man behandlar en så starkt "imitativ" författare som Ekelund.

Ekelund tvingar emellertid in Ståhl i diskussioner om intertextualitet som hotar att sätta det förment ursprungliga objektet eller upplevelsen inom parentes. Detta blir mest påtagligt då hon behandlar Ekelunds "litterära mysticism", dvs. hans position som *läsare* av tidigare poesi. Hon skriver att "den estetiska artefakten synes kunna utlösa liknande känslor som de tidigare berörda naturupplevelserna", och talar om hur "den läsande försätts i en kreativ process, i vilken det lästa blir katalysator för upplevelser som i grunden ej är bundna till objektet utan endast [läs: men *dock*] behöver denna anledning för att utlösas." (s 110 f.)

Denna sida hos Ekelund menar hon med tiden blir allt starkare. Det blir allt mindre för naturen och allt mer "för Dikten som han bygger ett tempel av ord" (s 124). Det är en förskjutning som främst beskrivs som ett krissymptom:

Denna kris är symptom på den alltför starka "litterariseringen" av det skapande jaget, en reaktion mot den egna receptiviteten. Diktarens misstro mot sin egen "äkt-het" väcks, en misstro som kan sluta i total språkskepsis och förtvivlan om en väg ut ur pastischen eller efterbildningen [s 144].

Resultatet blir då metapoetiska dikter som Ståhl menar "inte [är] den stora lyrik han egentligen ville skriva" utan visar hur poetens intresse förskjutits "från 'livet' eller 'skönheten' till själva diktskapandets villkor" (s 145). Dikt blir då något "som endast avspeglar dikt, och inte det genuina uttrycket för den egna personligheten" (s 150).

Ståhls beskrivning av Ekelunds estetiska mysticism är i långa stycken välformulerad och påvisar i grunden alla dess centrala aspekter. Men hennes eget modernitetstänkande och starka identifikation med Ekelund gör att hon ständigt försöker få de intertextuella aspekterna av Ekelunds diktning att framstå som ett senkommet krissymptom, något som följde *efter* en tidigare period av "äkt" poetiskt skapande. Faktum är emellertid att den metapoetiska och metaspråkliga tematiken, liksom hela problematiken med det retoriskt sublimerade, finns med från allra första början hos Ekelund. Men i ett tidigt skede framstår den inte som ett krissymptom utan snarare en försvarsstrategi mot känslan av litterär senkommenhet. Ståhl övertar och upprepar i grunden Ekelunds tidiga strategi att lösa konflikten mellan influens och originalitet genom att maskera det intertextuella problemet som en metafysisk "språkskep-

sis", en ordens oförmåga att gestalta världen och upplevelsen. Vi skall strax återkomma till detta.

Per Erik Ljung har i sin avhandling *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen* bättre sett den historiska logiken i denna problematik och utveckling, även om han inte behandlar den lika ingående som Ståhl. Ekelunds "oförmåga som *diktare* ter sig dock allra först som ett rent mimetiskt problem", skriver Ljung.¹⁴ Som titeln antyder avläser han denna problematik främst som ett resultat av den sociala alienation som författare, fr.a. då lyriker, hamnade i vid denna tid. "Författarens problematiska relation till institutionen och till dess 'agenter', publiken, kritiken, sätter sig som en tveksamhet i själva skriftarbetet, eller — ännu mer radikalt — som ett problematiskt förhållande till *språket*." Detta menar Ljung resulterar i att författare sedan slutet av 1800-talet "allt oftare i *sina verk* riktat uppmärksamheten mot sitt eget arbete" i form av metaromaner och metapoesi.¹⁵ För Ljung framstår det inte primärt som ett personligt krissymptom utan som ett uttryck för framväxten av en alltmer specialiserad författarroll, vilken tycktes avkräva subjektet en "litterarisering av själva perceptionen".¹⁶

Ljungs fokusering av den litterära marknaden är en viktig aspekt av sekelskiftets epok, där motsättningen mellan *textens* eller *verkets* litterära och filosofiska värden och *bokens* status av vara blir mycket påtaglig.¹⁷ Som "proletariserad" lyriker stod Ekelund i en särskilt utsatt position, vilket bl.a. manifesteras i hans många hätska utfall mot "geschäftet" inom litteraturen.

Som vi sett hos andra symbolistiska författare stod de i en starkt ambivalent relation till den romantiska traditionen. Den pågående nedmonteringen av romantikens metafysiska, organiska tänkande innebar att originalitetskravet alltmer renodlades just som *estetisk* modernitet. I ett första skede tycks det ha inneburit en förstärkning av originalitetskonflikten. Den tilltagande ekonomiska konkurrens som Ljung fokuserar verkade i samma riktning. Samtidigt innebar dock den pågående brytningen med romantikens expressiva autenticitetsideal, dess autenticitets och organismideal, att litteraturens pragmatiska sidor började betonas. Det uppstår en tendens till en objektiviserande, inautentisk estetik som med tiden kom att dämpa originalitetskonflikten genom att gradvis upphäva den *normativa* bestämningen av poesi. Vi skall återkomma till detta i kap 11.

Det estetiskt, retoriskt och naturmässigt sublima

I sin essä om Stefan George och Hoffmansthal 1901 beskriver Ekelund symbolismens estetik på följande sätt:

Det är ej tingen själva som denna poesi vill frambesvärja för vår syn, det är deras intreck den skildrar; varje dikt är en själsbild, och de yttre tingen ha liksom sublimerats, fått ett andligt skimmer, de stå som rena intuitioner, förklarade i ordets fulla mening. Drömmen, inbillningsbilden har för dessa diktare lika stor (och lika liten) sanning som "verkligheterna" omkring oss, detta ej att fatta i någon mystisk-poetisk mening utan filosofiskt. Och den innersta tonen [. . .] är det i stor mening religiösa underlaget, den är förnimmelsen av de hemlighetsfulla krafter, de okända under som bakom våra sinnens bländverk behärska livet.¹⁸

Denna abstrahering eller sublimering av yttervärlden till en "alltets symfoni" motsvaras på textens nivå av en förstärkning av språkets semiotiska laddning på liknande sätt som vi sett hos Obstfelder. Också tidens moderna bildkonst beskrivs som en strävan att transcendera det egna mediet mot en rytmisk-musikalisk mystik. James Whistlers tavla *Nocturne* beskrivs av Ekelund som

en vision som knappt fått kontur, som ännu är helt och hållet musik, som ännu ej löst sig ur den melodi som födt den; [. . .] denna tysta melodi af luft och vatten [. . .] är redan upplöst i de flytande töcknen där ute där gränsen för måleriet slutar och musiken börjar [. . .] Det är samma känsla af svindel som vid läsningen af några moderna poeter ibland plötsligt kan taga en med sig; när man med ens liksom känner marken gå undan fötterna för en, när orden bli till något annat, former än ord, när språkets fasta gräns kännes vika och sorlet från det stora hafvet, som går ändlöst där utanför, redan omhvärfver en med sitt sus.¹⁹

Detta estetiskt subluma, det semiotiska "töcken" där poesins träder utanför "språkets fasta gräns", uppfattas av Ekelund som vägen mot en högre kommunikation. Verlaines och Dehmels starkt rytmisk-musikaliska lyrik blir för Ekelund "uppslaget till en ny poetisk utveckling, den som romantikerna drömde om: en poesiens och musikens förening".²⁰ Som vi ser beskriver inte Ekelund symbolismens estetiskt subluma endast i termer av naturupplevelser som poesin tänkes re-representera. I lika hög grad, och oskiljaktligt från detta, handlar det om upplevelser av *den Andres text*. Det naturmässigt subluma, jagets identitetsupplösning

inför en oändlig, ogripbar natur, kan med andra ord inte avgränsas från det retoriskt sublimala, jagets upplösning inför en lika oändlig och okontrollerbar intertextualitet.

Ekelunds ständiga gödslande med *lesefrüchte* ger lätt intryck av en höggradig immunitet mot modernitetens krav på autenticitet och originalitet och dess härmed sammanhörande rädsla för influens och imitation. Detta gäller inte endast de intertextuella ekon som präglar Ekelunds egna dikter, utan också det faktum att hans diktsamlingar ofta inkluderade översatta dikter vilka inte alltid är tydligt avgränsade från hans egna.²¹ Den ekelundska texten tycks med andra ord inte försöka hävda en egen "röst" som inkorporerat och beslöjat sitt ursprung i den Andre. Istället är den en diktning som *vill* framstå som ett slags poetisk flerstämmighet, där det poetiska jaget uppgår i ett myller av poetiska röster. Ekelunds poesi vill suggerera förekomsten av en kollektiv, poetisk samtidighet där den enskilde poeten ingår som en stämma i en samlad poetisk polyfoni. Det är en hållning som kan synas mer befryndad med ett klassicistiskt än ett romantiskt tänkande.

Att Ekelunds relation till poetiska föregångare inte präglas av kamp och konkurrens utan av stark idealisering och identifikation, framgår både av hans poesi och hans essäer.²² Som både Ståhl och Ljung påpekar uppvisar de senare en påtaglig förmåga att omvandla författare från alla tider till självporträtt.²³ Detta starka behov av identifikation finns länge kvar hos Ekelund; "längre kan man nog inte komma i fråga om 'horisontsammanmältning'", skriver Ljung om Ekelunds artikel om Leopardi i *Antikt Ideal* 1909.²⁴

Om relationen till föregångaren ofta präglas av underdånig idealisering, tenderar den lika ofta att framträda som ett tilltal till en likvärdig andre. Föregångaren reduceras härmed från en personifikation av det poetiska språk som föregår och bestämmer subjektets eget tal, dvs. en *symbolisk Andre*, till en imaginär motpart i dialogens jämbördiga jag-du

* Gränserna mellan vad som är parafras, fri tolkning och försök till direkt översättning är ofta flytande hos Ekelund. Direkta översättningar kan rubriceras med exakt titel, som "Dehmel: Stiller gang" (*Syner*) eller sammanföras till enhetliga avsnitt, som sviten "Ur Stefan Georges diktning" (*Melodier i skymning*). Och fria parafrafer kan betitlas som "Verlaine-stämning" (*Syner*). De många dikter som har underrubriken "Efter N.N.", t.ex. "Harpan", "Två visor", "På resa" och "Kvarnen", alla ur *Syner*, samt "Staden" ur *Melodier i skymning*, placerar sig som gränsfall mellan tolkning och parafras.

axel. Som tilltalad andre är föregångaren jämförbar med den sköne yngling som så ofta dyker upp i Ekelunds dikter som en personifikation av ett poetiskt skönhetsideal.

Ekelunds strävan att skriva in sig i ett mångfasetterat system av textuella och imaginära identifikationer är ett försök att konstituera ett sublimt författarjag genom att transcendera det egna empiriska jaget som avgränsbar psykisk och social enhet. Ljung antyder något liknande då han skriver att Ekelund i litteraturen söker "identifikationer och formler för sin egen konfrontation med litteraturen".²⁵ I Harold Blooms paradigm (ovan kap 1) skulle den tidige Ekelund vara exempel på en "svag" poet, en uppfattning som inte ligger så långt ifrån hur Ekelund själv kom att uppfatta det i en senare period.

Denna retoriskt sublima strävan att transcendera det egna jaget och smälta samman med den Andres röst och text är hos Ekelund kopplad till en föreställning om poesin som profetiskt medium, ett medel för att skapa kontakt med en metafysisk dimension. Poesins profetiska mission innebar att relationen mellan poet och poet inte främst uppfattades som en rivalitet utan något av ett heligt brödraskap i tjänst hos Poesin.

Men man kan knappast upprätthålla en sådan metafysisk konception av receptionen och produktionen av poesi utan tillgång till en stabil, teologisk världsbild eller en upplevd direktkontakt med en metafysisk värld. Betydelsen hos Ekelunds primalscen låg just i att den skulle garantera honom en sådan kontakt med en närvaro av mytiskt ursprung. Medan den poetiska traditionen för Ekelund uteslutande utgjorde en *manlig* tradition, en tradition av poetiska *fäder*, hade naturen en markerat *moderlig* karaktär. Harmoniska naturstämningar beskrivs ofta som reminiscenser från en försvunnen barndomsidyll, en längtan att "saligt rusig somna / i alltets moderssköte in och domna / som växt i jord med jorden i förening".²⁶ Som det heter i "Natur" (*Syner*):

Som från en levande jag känner
en lummig värme bölja mot mig. -
Det lefver, lefver allt omkring mig
i lifsvarm andning, allting ser
med ögon djupnande i tystnad på mig.
Natur, ditt stora varma hjärta känner
jag bulta mot mig i mitt eget takt.²⁷

Ståhl och Ljung har båda betonat denna modernliga karaktär hos Ekelunds naturskildringar.²⁸ Ståhl pekar dessutom på draget av kommunikation med ett kvinnligt "du" som präglar Ekelunds diktning, alla manliga, apostroferade poetfäder till trots.²⁹ Naturen framstår som en omhändertagande moder som tillförsäkrar jaget en avskild plats för eget skapande: tom, stum, skyddad från intrång från poetiska fadersgestalter. Inspirationens röster: vinden som viskar i träd och gräs, vågorna som slår mot stranden, bibehöll för en tid denna påtagligt moderliga karaktär istället för att identifieras med rösterna av poetiska föregångare.

Strävan att suggerera ett högre språk och en högre tillvaro kompletteras i Ekelunds poesi med en klagan över språkets otillräcklighet, vilket alltså endast utgör en annan sida av samma metafysiska språksyn. Hans dikter är så rika på exklamationer i stil med "Ord! / Hur fattiga! / Hur vanmäktiga! / Hur döda! / Hur gråa! / Hur tunga!" ("Ord" i *Syner*), att man inte kan undgå att i denna pessimism höra en annan, triumfatorisk innebörd: hur en känsla av otillräcklighet i relation till poetiska föregångare projiceras på språkets oförmåga att gestalta och vidareförmedla subtila erfarenheter och tillstånd.

Ekelund levde emellertid inte i en romantisk tid då en sådan organisk, metafysisk föreställning om poetiskt skapande var lätt att upprätthålla. Vindens och vågornas röster fick med tiden ett alltmer distinkt drag av poetiska röster och texter, och "alltets symfoni" hördes alltmer förmedla redan skrivna kompositioner: "*hela* den gestaltade världen och framför allt *auran* kring denna är [nu] en produkt av muserna och Homeros, alltså av dikten", skriver Roland Lysell om *Dithyramber i aftonglans*.³⁰

För Ståhl framstår denna förskjutning som resultat av ett ökat krav på poetisk originalitet. Jag skulle vilja vända på denna logik och hävda, att det var det gradvisa avslöjandet av naturen som alltid-redan litterariserad, alltid-redan skriven, som började upplösa dess moderliga karaktär. Härigenom hamnade såväl naturens metafysiska dimension som den imaginära konstellationen av ett harmoniskt brödraskap av poeter från alla tider i tveksmål.

Ekelunds poetiska naturrum var från början på ett påtagligt sätt en poetisk konstruktion, en inkarnation av den skånska tradition (Bååth, Hansson, Kléen) som han direkt knöt an till. Den *frånvaro* som så påtagligt präglar hans poetiska primalscen är inte endast frånvaron av ett tran-

scendent väsen, utan även av den modersgestalt som skulle hålla den faderliga intertextualiteten på avstånd. Naturens moderliga karaktär var med andra ord från början starkt ambivalent.

I ett biografiskt sammanhang tycks denna ambivalens återgå på det faktum, att slättlandskapet inte utgjorde Ekelunds barndomsnatur. Han var uppvuxen i Skånes inre skogslandskap och flyttade med familjen till Lund först under sin skoltid. I *Nordiskt och klassiskt* skriver han om denna flyttning:

Jag var född i ett skogigt landskap [— — —]. Var det icke som kastades en skugga öfver lifvet, som hade luften blivit tyngre den dag man lämnat dessa lyckliga hagar och lundar. Var det icke som hvilade alltid en melankolisk tanke vid synranden över slätterna; hur tungt föll skymningsdunklet i svärmodiga våraftnar på sinnet, som var vandt till det lifliga ljusspelet genom skogslid och hasselgården [. . .] Och själfva sommarens ljusöfversvämmning i dessa vidder utan hvila för synen kunde verka som en svindel för tanken, likt hemlöshets- och rotlöshetskänslan i Ola Hanssons ungdomsdikt. Slättens natur, hur ensam [. . .] är den ej med all sin oändlighetspoesi. Här har mythen inga rötter [. . .].³¹

Den naturscen vars symboliska funktion var att garantera det poetiska jaget en skyddad plats från den Andres poetiska röst, var alltså från början en litterär skapelse utan, som det heter, *mytiska rötter*.³²

Om det poetiska slättlandskapets kvalitet av närvarande frånvaro för en tid primärt ägde en metafysisk och psykologisk karaktär, kom den gradvis att de-naturaliseras till en närvarande frånvaro av textuell art. Som Lysell skriver, "det litterära intrycket, influensen, förvandlar naturimpressionen till sekundärphenomen".³³ I *Melodier i skymning* beskrivs det bortklingande aftonljuset "en sval och blid oktober" explicit som en inkarnation av Mallarmé ("Epitaf"), och i "höstligt stilla dalar" kan jaget i naturen höra "din röst" ("Stagnelius"). Men även om denna problematik endast framträder gradvis genom Ekelunds poesi, finns den alltså närvarande från början som ett moment av tvivel, ambivalens och, som Ljung skriver, som en påtaglig *distans* till den värld dikterna gestaltar.³⁴

Om vi nu återvänder till "Hafsstillhet" och "Vid horisont" kan vi läsare förstå deras instabila utsägelser och drag av besvärjelse. Naturrummets klyvning i konkret och transcendentalt rum motsvaras av jagets klyvning som utsagans och utsägelserns subjekt. Utsagans subjekt står *här*

i ett konkret naturrum. Men deras utsägelse sker från en annan position, ett annat "rum". Dikternas strävan är att performativt frammana en närvarokänsla som på en och samma gång skall enhetliggöra jagets klyvning i beskrivande och beskrivet subjekt och naturrummet klyvning i en konkret och en metafysisk dimension. Denna harmoniserande, kompensatoriska funktion hos Ekelunds poesi har ofta poängterats av forskare. Både Ståhl och Ljung beskriver den ekelundska diktens sakrala rike i termer av eskapism. Och Hans Larsson har träffande skrivit: "Hans dikter kunna stundom *skildra* ett själstillstånd, men i regel äro de *manande*".³⁵

Prosa och vers

Redan i den prosadikt som utgör ouvertyren till Ekelunds författarskap, "Mars-vår" (inledningsdikten i *Vårbris*³⁶), använder sig Ekelund av prosa och vers för att göra denna distinktion betydelsebärande.

"Mjuk och dämpad faller marskvällens bleka dager öfver ett slättlandskaps långa våglinjer", startar dikten. Andra och tredje stycken inleds med rumsliga pronomina ("Där ute [. . .]" och "Där borta [. . .]") och beskriver slättlandskapet respektive "de ljusa löftenas sjungande vind" från havet. Jaget vandrar längs en skogsväg omgiven av "alltets stora vårsymfoni", men som ändå "svänger trist och grå som en trött tanke ut öfver den nakna oändligheten".

I diktens mittparti skildras hur jaget hör en svag, sjungande flickröst från utkanten av byn, varefter hennes sång upptecknas i tre verser. Den sista lyder:

Men tungt gå mina tankar
sitt vemods vanda led,
och ensam kring jag vankar
och knyter längtans ked.

Avslutningsvis får vi en beskrivning av aftonens stillhet, hur tystnaden faller med inslag av ljud vars syfte just är att förstärka upplevelsen av tystnad; droppar som faller från grenar, blåstens "stönande jämmer", "kvidande" och "suckar", en skrällande kärra, en skatas skratt och en hunds

utdragna skall: "Så blir det tyst."

Denna prosadikt är en mycket nära parafras av den prosadikt som inledde Hanssons "Senhöstblad" (se kap 6); de tystnadsförstärkande ljuden var där råkors kraxande och gnisslandet från en vagn. Genom att dikten också övertagit den inre relation som fanns i Hanssons dikt mellan en beskrivande prosa och en hörd, på vers återgiven sång, kommer Ekelund nära att direkt rubricera sin dikt som parafras. Om Hanssons dikt var metapoetisk så existerar här en *dubbel* metanivå.

I prosadikten "Stillhet" (*Syner*³⁷) presenterar Ekelund sin texts relation till Hansson med ett direkt citat: relationen mellan prosa och vers blir här, som så många gånger tidigare i prosadiktens historia, bärare av relationen mellan diktsubjektets autentiska "röst" och en poetisk Andre. "Stillhet" beskriver hur jagets fridfulla julstämning väcker minnet av en dikt av Hansson där en liknande stämning beskrivs, varpå denna (en strof ur Hanssons "Hembygdsvisor" nr 4 ur *Notturmo*) citeras. Den beskrivna upplevelsen framstår som alltid-redan-läst, gränsen mellan liv och dikt verkar omöjlig att dra. Men den omedelbara naturupplevelsen presenteras ännu som det primära, den litterära allusionen som något sekundärt.

Ett av de tekniker Ekelund använder i syfte att derealisera en referentiell rum-tid och skapa en estetiskt sublim upplösning av distinktionen mellan subjekt och objekt, inre och yttre, närvaro och frånvaro, är att ständigt skifta tempus. Dikten "Trädet" (*Melodier i skymning*³⁸) driver denna teknik långt, samtidigt som dess vers- och prosaform på ett mycket subtilt sätt görs betydelsebärande.

Blå som ett haf *var* luften bakom trädet,
blå som ett haf och djup af mäktig stillhet
och eftermiddagsglansens stora klarhet -
Ett träd som alla andra, och dock — sällsamt!
förnimmer än jag hvarje linjes dallring
i detta stumma spel af ljus som *brann*;
och som en blix, en gåtfull uppenbaring
stod denna stora själfullhet för mig,
hvars väsen ej jag tyda *kan* men gläds
att kunna närma mig och ana.

* *

*Häruppifrån hade jag sett det, sett hafvet som en sväfvande väg ligga och lysa milslångt
äflägsset och ändå så sällsamt nära att jag tyckte mig förnimma dess doft midt igenom*

den heta julidagen. Och hvilken doft öfver allt! Under och uppenbarelser hvart mina ögon vändes . . . melodier uppfångade i stilla salighet, i glad och tacksam hängifvenhet.

Och *allt är som det var*. Hafvet är samma sväfvande ljusväg, öfver det andas *samma* fina glöd; mitt öga berusas, skepnader och bilder lefva för min syn som väckta af en trollstaf. Och likväl väntar jag. Något är borta, något som *var där* som ett lent tonfall, en tyst klang, ett förtroligt leende . . . Det *är* dött för mig, detta landskap, dött, ty det *talat* ej.

Och jag tänker på lifvet. Hur många röster som *tystna* under vägen! Hur många melodier som upphöra att få våra hjärtan att klappa! Hur många landskap som bli stumma . . .

[Mina kurs.]

I anslutning till trädet som en imaginär andre uppvisar verspartiet snabba och överraskande tempusskiften mellan presens och preteritum. Denna temporal distinktion mellan Nu och Då överlagras samtidigt av en rumslig identitet ("detta", "denna"). Mot slutet talas det t.ex. om att jaget gläds åt att i nuet kunna närma sig och ana det väsen som inte längre är, men ännu kan förnimmas. Trädet förs på detta sätt in i en mytisk dimension bortom distinktionen mellan förfluten tid och nutid. Det är en tidlöshet som hamnar i konflikt med talet om en i det förflutna "gåtfull uppenbaring" som inträffade "som en blix", dvs. något unikt, ögonblickligt.

Prosapartiet uppvisar en mer enhetlig rörelse från pluskvamperfekt över preteritum och presens fram till en tidlös infinitiv. Inledningen vidareför verspartiets rumsliga identitet ("Häruppifrån"), vilken sedan formuleras direkt genom orden "allt är som det var", och det upprepade "samma".

Den identitetsskapande strävan avbryts därefter av en motverkande, differentierande rörelse: "likväl" — "Något är borta". Landskapet har avpersonifierats, förlorat sitt "lena tonfall" och sitt "förtroliga leende": "det *talat* ej". Texten drar sig sedan uppgivet undan från den konkreta landskapsscenen och övergår till några avslutande, allmänna omdömen om "lifvet", "röster", "melodier" och "landskap", som äger en vag allusion till en av Hanssons prosadikter.⁹⁹ Det konkreta landskapet sublimeras till abstrakta begrepp som presenteras i infinitivets icke-gestaltande form.

Förhållandet mellan diktens vers och prosa blir i denna dikt starkt betydelseladdat. Den imaginära identitet som frambesvärjs i verspartiet

knyts direkt till trädets gestalt och dess "stumma spel av ljus". I prosapartiet är trädet helt frånvarande på textens nivå, en frånvaro som endast formuleras indirekt, metonymiskt som landskapets stumhet och metaforiskt som frånvaron av den andres röst och leende.

Ordet "stumma" förs med från vers- till prosapartiet och genomgår härmed en subtil betydelseförskjutning. Som bestämning av trädets ljusspel fungerar det som en antydning om dess "talande tystnad", hur det sjunger eller talar genom sin musik av ljus, dvs. en antydning om en högre form av kommunikation. Men då ordet återkommer som diktens sista ord finns inget av denna effekt kvar: ordet är, liksom landskapet, bokstavligen stumt.

Vi kan här se hur versen förbinds med trädets spel av linjer, ljus och sakrala gåtfullhet som den "alltets symfoni" som får jaget att transcendera sina gränser och bestämningar och uppgå i en imaginär enhet med världen. Verspartiet blir ett med det träd, den poesi som försvinner då texten övergår i prosa och världen förstummas. Kvar finns endast minnet, frånvaron av naturens poetiska sång.

"Trädet" framstår som ett relativt enhetligt sorgeskvåde över en förlo-rad förtrohet med naturen. Mot bakgrund av vårt tidigare resone-mang om den sublimes naturscenens betydelse hos Ekelund kan vi emellertid läsa in en annan, snarare önskeuppfyllande och *performativ* innebörd hos denna dikt. Om naturens "stumhet" och ödslighet är för-utsättningen för att jaget skall kunna konstituera sig som poetiskt, profe-tiskt jag, dvs. om naturens tystnad (som moderlig frånvaro) i grunden utgör ett *nedtystande* av den (faderligt poetiske) Andre, då är det denna stumhet jaget har att tacka för sin poetiska identitet. Dikten blir i detta perspektiv en maskerad manifestation av Ekelunds originalitetsbegär. Och diktens vers och prosa blir bärare av spänningen mellan å ena sidan (versen) jagets upplösning i ett estetiskt sublimt av såväl retoriskt som naturmässigt slag, å andra sidan (prosan) jagets självständiga, autentiska tal i en nedtystad, förstummad natur.

Den betydelse som den formspråkliga differensen mellan vers och prosa här får blir också märkbar i den första, titellösa dikten i sviten "Ett landskap" (*Syner*⁴⁰). Den beskriver först landskapet kring Simrishamn på tre sidor, varefter jaget faller in i en språkmetafysisk uppgivenhet: havet "lyser och gnistrar och spelar i en färg, som kommer en att uppges varje tanke på att söka återgifva den — - ". Men direkt på detta följer ett

versparti som just försöker återge dess färg: "sällsamt lysande, djupnadt blå / blir havvets färg, när en stiltje drager / i fjärran ute en glansigt grå / och jämnad strimma som sjunker matt / mot viddens dämpade dager". Prosan tillskrivs här en högre grad av autenticitet än versen. Men den senare uppfattas som mer kvalificerad att återge sådana sublita sinnessensationer som *han* (prosan) inte är kapabel att beskriva.

Den tendens vi här kan se att objektivera poesin har en parallell i Ekelunds gossegestalt. Dikten "Stum sång" (*Melodier i skymning*⁴¹) inleds med ett versparti där jaget beskriver "Din ljusa gosseblyga röst". Denna röst liknas vid det "balsam", det "vårregns milda flöde" som faller ned över jaget, som i sin tur beskrivs som "en vissen halft förtvinad ört [. . .] i det förkväfvande hvita torra dammet". Därefter följer diktens prosaparti, där verspartiets Du förklaras vara minnet av en pojke som är "som en sång [. . .] som en visa, hvilken aldrig får bli ord".

Den erotiskt laddade bilden av gosserösten som befruktar den sterila örten är signifikativ för Ekelund. Ljung har visat hur denna imaginära gossegestalt fungerar som en personifikation av Ekelunds förhållande till (vers)poesin som en erotiserad, idealiserad andre.⁴² Gossegestalten och gosserösten får samma funktion som trädet i föregående dikt: att symbolisera Ekelunds erotiskt laddade förhållande till poesin som "smäckra, djärfva kroppar".⁴³

Utöver "Trädet" och "Stum sång" har *Melodier i skymning* två prosadikter, "Sorgen" och "Nocturner", vilka båda symboliserar poesin med namnet på en grav. I "Sorgen"⁴⁴ befinner vi oss på en större kyrkogård. Dess "prälände sorg" kontrasteras mot en enkel och undanskymt placerad grav, med ett "felstafvadt namn inskuret med knif: E L E N". Den metapoetiska symboliken blir här explicit: "Den är som en dikt för mig [. . .] Kanske är det ingen mer än jag i hela vida världen, som tänker på denna graf; hit kommer aldrig någon . . .". De deiktiska "denna" och "hit" ger diktens *sêma* (grek. gravsten, tecken) en autoreferentiell innebörd: ingen kommer *hit*, till denna dikt.

Att inte bli läst var ett öde som Ekelund vid denna tid alltmer tvingades förlika sig med. Det är en självförståelse som kanske inte bör tas helt bokstavligt då den till viss del framstår som ett symptom på hans originalitetskonflikt. Ekelund blev knappast mindre publicerad, läst eller uppskattad än andra samtida lyriker. Vid en senare tillbakablick är det heller inte *antalet* läsare han beklagar sig över, utan att det var *fel sort*:

”Kvinnor och ynglingar och afl. prof. Levertin beundra din dikt. Och du som trodde dig ha gudens ynnest! Gå bort och slå sönder ditt strängaspel!”⁴⁶ Det är hans egen snarare än andras missnöje med hans poesi som utgör det växande problemet.

Det *sêma* som markerar platsen för diktens gravplats blir i ”Nocturner”⁴⁷ ett demoniserat tecken för jagets frånvaro/försvinnande. Diktens första parti beskriver den melankoli och dödsmedvetenhet som jaget drabbas av den första vårdagen. I andra partiet beskrivs en ”sällsam vision” av mardrömskaraktär som förföljer jaget. Han ser sig stå vid ett gravfält på vilket han får han syn på ”den gamle hunden, som var min lekkamrat i barndomen” och som nu ligger och jämrar sig vid en grav. ”Och på den hvita träpålen sitter kajan, den tama kajungen som jag hade som barn. /På den hvita pålen . . . ett namn . . .”.

Ett sådant demoniskt möte med sig själv är relativt ovanligt hos Ekelund. Han gestaltar hellre identitetens splittring i form av möten med en idealiserad andre eller, som vi sett, i jagets relation till en natur som både är och inte är närvarande. Som Lysell skriver: ”introspektionen leder obönhörligen till mötet med *en annan blick*. Den mest intensiva formen av möte med en annans blick är mötet med *den egna främmandegjorda blick*en, ty den visar att jaget är kluvet.”⁴⁸

Prosadikten ”Armod” (*Vårbris*⁴⁹) är Ekelunds kanske mest laddade skildring av ett sådant möte. Dikten beskriver i presensform hur jaget anländer per tåg till en liten stationsby. Han blir stående i kupéfönstret och ser ut över samhället och landskapet runt omkring. Det är en stund ”andlöst tyst”, därefter kommer det mötande tåget in på spåret mitt emot och ett myller av människor börjar befolka den trånga plattformen mellan tågen. ”Och öfver den glada taflan faller julidagens hvita solljus, varmt och bländande från en kornblå himmel, medan luften står fylld med det sorlande stemmet af de glada rösterna och de sorglösa skrat-ten.”

Så får han syn på en fångkupé i det andra tåget och en kvinnas ansikte mellan gallren.

Det är en gammal kvinna med tunna, skarpa drag i ett kantigt, något bredt ansikte. Det glesa håret ligger slätt och benadt, pannan har ett bredt veck tvärs över ögonen.

Ögonen! Aldrig skall jag glömma den blick som ur de smärtsamt hopdragna pupillerna riktades mot mig. Det var knappast förtviflan, som talade ur dessa

ögon. Det var den stelnade, resignerade sorgen, som upphört att blöda, stum och iskall, bottenfrusen.

Intensivt betraktar kvinnan "det glada vimlet där ute i det hvita solljuset". Hennes offerroll motverkas av att hon samtidigt tycks personifiera Döden: "de iskalla blickarne hade andats sin frost öfver deras ljusa dräkter och glada ansikten, och ingen hade anat henne".

Den rumsliga homologi som texten upprättar mellan jaget och kvinnan förstärks i diktens avslutning. I tredje stycket från slutet heter det: "Och som jag såg henne stå där [. . .]", varefter texten skiftar tempus: "Och när tåget var gånet, skulle hon stå där fortfarande". Beskrivningen av hur jaget betraktar hur kvinnan betraktar människorna övergår här i futurum preteritum. Från kvinnans perspektiv beskrivs så hur det tåg jaget befinner sig på skall åka vidare medan hon skall överta den position som jaget inledningsvis haft:

Och hennes ångestfyllda ögon skulle igen stirra ut öfver den tysta banlinjen med den tomma platformen, ut kring de soliga slätterna, där sommarglindret dallrade öfver gårderna och skörden stundade . . .

Det är värt att observera att kvinnan, som *igen* ska "stirra ut öfver den tysta banlinjen", aldrig gjort detta tidigare — något som däremot *jaget* har gjort. Relationen mellan jaget och kvinnan blir alltså först en rumslig homologi för att i slutet förvandlas till en lätt dold och obehaglig identitet.

Denna identifikation utmynnar ytterst i en bild av jaget som Döden. Om kvinnan personifierar Döden genom den traditionella bilden av den som osedd vandrar omkring bland de levande och andas "sin frost öfver deras ljusa dräkter och glada ansikten", så är hon faktiskt inte helt osedd. Hon ses hela tiden av diktens jag. Den ende som förblir osedd, trots att det heter att kvinnans ögon "riktades mot mig" (en formulering som senare motsägs av: "Icke ett ögonblick lämnade hennes blickar det glada vimlet där ute"), är just diktens jag.

Poeten som den utanförstående, den som osedd vandrar bland människorna och registrerar, representerar det liv han inte själv deltar i — samma bild av poeten fann vi i Ola Hanssons prosadikter i *Notturmo*. Den "moderna" poeten som den isolerade, marginaliserade och proletariserade "andlige aristokraten" (för att låna ett uttryck som Ekelund län-

gre fram skulle använda sig flitigt av) är en identitet som direkt anknyter till den "problematiske författarroll" Ljung beskrivit.

Vi kan således se hur Ekelund i sina prosadikter tenderar att dramatisera en metapoetisk symbolik med hjälp av den formestetiska oppositionen mellan vers och prosa. Versen blir bärare av ett imaginärt, poetiskt jag, prosan av författarens empiriska jag. Dikten framstår inte längre som något som *är* poesi, endast något som om-talar och symboliserar poesin och det poetiska jaget som en idealiserad eller demoniserad andre. I exil från sitt Modersmål blir prosan blir den moderna poetens mest autentiska idiom, en prosa fylld av vemodiga tillbakablickar på en förlorad, språklig hemort.

Kampen om det poetiska jaget

*Till annat studium vill min håg jag vända,
ett mindre vekligt, och begravna däri
det öde slutet af järnhårda lifvet.*⁵⁰

Under 1906 genomgår Ekelund den kris som resulterar i att han överger den symbolistiska verslyriken. Det klassiska ideal han istället börjar omhulda finns förberett i diktsamlingen *Dithyramber i aftonglans* och samlingen av översatta grekiska aforismer, *Grekisk bukett*, båda från 1906. Då han efter ett krogslagsmål 1908 ådöms ett kortare fängelsestraff flyr han till Berlin, där han blir kvar till 1912. Hans poetiska kris blir på detta sätt iscensatt som en landsflykt.

Under dessa år utformas hans nya konstsyn. *Antikt ideal* 1909 utgör hans stora och hätska uppgörelse med "det romantiska rusgiftet" med dess "skymning och vemod och töcknig[a] lidelse".⁵¹ Det nya idealet utvecklas istället i prosans form, och åtföljs av häftiga angrepp mot "'lyriken', denna de intellektuellt impotentas konst".⁵² Ekelund börjar publicera böcker där olika former av kortprosa blandas och förenas med varandra: epigram, aforism, essä och prosadikt.

På flera områden fungerar Ekelunds nya livs- och konstsyn som ett retrospektivt tydliggörande av den modernitetsproblematik som legat inbakad i hans tidigare åskådning, på en och samma gång beslöjad och förstärkt av hans strävan mot ett estetiskt sublimt. Hans förkastelsedom

över detta sker med hjälp av en Nietzscheinspirerad självhävdelse, en strävan att härda och hävda sitt jag genom "viljans sunda otillfredsställelse".⁵³ Mot poesi som känslösam, kompensatorisk flykt ställs nu rationell insikt och försoning med livets konflikter, en "intellektualismens poesi" vars högsta värde var analytisk klarsyn och "manlig" stramhet.

Men om "modernitet" och "modern poesi" nu tenderar att bli skällsord hos Ekelund, kan man knappast undgå att märka hur alltigenom romantiskt och modernitetspräglad hans "antika" ideal är. "Hans bok hade även kunnat heta Romantiskt ideal. Hans Grekland är en romantisk fantasiprodukt", påpekade Albert Nilsson i en recension av *Antikt ideal*.⁵⁴ Ekelunds grundläggande litteratursyn förblir helt inom ett romantisk paradigm, inom vilket intresset förskjuts från jagets sublimes upplösning till dess självhävdelse i enlighet med modernitetens originalitetstänkande.⁵⁵

Denna nyorientering framstår i hög grad som ett försvar mot poesins semiotiska laddning. I en essä om Poe, hos vilken Ekelund finner "det romantiska rusgiftet i dess mest koncentrerade form", heter det: "Kanske är det endast möjligt för *den* att fullt fatta den lufsbevarande makten af antik kultur, hvilken känt lifvet hotadt i sitt innersta af förgiftningen".⁵⁶ Och Segantinis bildkonst omvärderas nu fullständigt (jmf. den positiva beskrivningen ovan, s 393):

Gift. Hvilken beklämmande känsla erfar jag icke, då jag från antikmuseet träder in i den moderna konstens salar! Hur plågsamt berör mig Segantini i dag! Hvilken förmörkelse i hela mitt nervsystem! Plötsligt är det som hade en giftig ton lagt sig öfver det klara septembereftermiddagsljuset, som strömmar in där utifrån. Ett gift som kommer tusen hemliga sår i mitt inre att bränna; ett gift som hämmar mitt blods spel, tränger samman ådrornas väggar och lägger ett tryck på hjärtmuskeln likt en dunkel olycksanang.⁵⁷

Den symbolistiska poesins "skymning och vemod och töcknig[a] lidelse" kom otvivelaktigt att med tiden bli alltför direkt förknippad med identitetsförlust för Ekelund, något han ofta talar om i termer av en hotad "femimisering":

Antiken ville tröstas på ett starkt sätt; de moderna söka trösten i ett slags upplösning, enervering. Det kittlande och smekande, pikanta och sockriga, det skönkänsligt-finkänsligt-svagkänsliga — där är det modernas (och det kvinnligas) element.⁵⁸

Inte minst i Ekelunds fortsättningsvis starkt ambivalenta hållning gentemot Hölderlin ges många uttryck för rädslan att ett fortsatt estetiskt odlande av en "formlös melodisk kvinnlighet" skulle leda honom till "ett öde värre än Hölderlin".⁵⁹ Men om vändningen bort från symbolistisk verspoesi och dess semiotiska "töcken" framstår som ett psykiskt försvar, fungerar det samtidigt som en medvetandegöring av krafter och konflikter som Ekelund tidigare lyckats hålla på avstånd. Från *Antikt ideal* och framåt bearbetar Ekelund intensivt modernitetens problematik i termer av identifikation kontra självständighet, efterbildning kontra originalitet. Redan i dikten "Bön" (*Dithyramber i aftonglans*) menar Ståhl att vi kan se "en brytning mellan hänvändelsen till ett givande Du och ett nytt, självförhålligande och heroiskt ideal, där det egna jaget blir det givande".⁶⁰ Därmed träder kravet på oidipal kamp mot föregångaren fram som främsta målsättning.

I sin artikel om Leopardi beskriver Ekelund hur identifikation med en författare/text i en andra fas automatiskt föder ett behov av separation, av kamp och självhävdelse gentemot den Andres ord. Han talar om den relation som man utvecklar till "En skald som följt en sedan den tidigaste ungdomen" och som man gradvis kommit "att känna, hvilket här endast betyder förstå att man måste vända sig undan, glömma, dö bort från honom", eftersom han "är ett stycke brinnande lif kastadt in i ens själ, reellare än allt hvad det reella lifvet är i stånd att skänka".⁶¹ Och i en senare formulering heter det: "Citera är farligt. Det finns ord som äro så starka, så lågande af lif att de bränna tvärs igenom en bok, tillintetgör den."⁶²

Föreställningen om ett heligt förbund av poeter från alla tider hade som vi sett för den unge Ekelund fungerat som motkraft mot kravet på originalitet och självhävdelse, genom att idealisera en jagupplösning visavi såväl den poetiske Andre som en moderligt sublim natur. Detta föreställningskomplex försvinner aldrig helt. Men efter krisen 1906 får det imaginära brödrskapet en starkare prägel av broderlig *kamp*. Det är ett kampideal som, starkt influerat av Nietzsche och med de antika poesisätvlingarna som mytisk förebild, bejakar "andlig rivalitet af högsta art".⁶³ "Min själ blef född att kämpa" heter det redan i dikten "Jag sörjer" (*Dithyramber i aftonglans*). Antiken blir på detta sätt en klarsynens och den öppna rivalitetens epok:

Det är ej möjligt att tänka sig en man af Euripides' natur utan en häftig rivalitetskänsla gent emot den afgudade Sophokles. Den ligger så djupt i den grekiska geniala karaktären, denna lidelse till att vara bättre — à tout prix — hinna om medtäflare, våga det omöjliga.⁶⁴

Ekelund får på detta sätt den andliga rivaliteten att framstå som en antik snarare än modern dygd. Den blir något han försöker mobilisera mot såväl den moderna poesins jag-upplösning och "enervering" som varumarknadens ekonomiska konkurrens, där "Tänkandets Musa skickas ut på gatan att tjäna pengar".⁶⁵ Att denna åtskillnad mellan ideal och kommersiell konkurrens inte alltid var så lätt att upprätthålla framgår av en sen aforism som denna: "äfvén geschäftsförnekelsen kan det göras gesc-häft med".⁶⁶

Prosans stabiliserade subjekt

Det är till kortprosaformer som Ekelunds vänder sig i sin sökan efter nya estetiskt uttryck för "den starka viljans undergörande förmåga, när den är förenad med konsekvens och ekonomi"⁶⁷; essän, aforismen, epigrammet, prosadikten. De böcker han hädanefter publicerar blandar alla dessa kortformer, vilka han försöker syntetisera till vad han kallar ett "aforistiskt poem".

Antikt Ideal upptas till stora delar av sökan efter detta nya prosaideal. Det sengrekiska epigrammet och elegin, med deras inriktning mot "ögonblickets, de hvardagliga situationernas poesi", ser han som ursprunget till "prosaberättelsen med sitt sammanknyttande af hvar för sig ofta nästan själfständiga taflor".⁶⁸ Han skriver om prosaförfattare som, drivna av "renlighet, enkelhet, storhet i stilen, med ett ord det klassiska", uppnår samma förtätning som lyriken.⁶⁹ Odet blir "den manligaste af alla lyriska former", och aforismen beskrivs likaledes som "hel och gestaltad likt ett poem".⁷⁰ Senare skulle Ekelund tala om hur "Prosans ethos är ett högre än poesins. Goethes bästa dikter äro — prosaiska".⁷¹

I *Veri Similia II* ger Ekelund många uttryck för upplevelsen av prosan som mindre styrd av litterära konventioner och därför ett mer autentiskt uttryck för den skrivande personligheten. I essän "Brefvet" heter det: "Det bästa som skrivits af de bästa författare har en illitterär prägel."

och "Det verkliga brevet är en af de största litterära formerna — just därför att det *icke* är litterärt."⁷² I enlighet med detta prosaideal vill Ekelund, på liknande sätt som Mallarmé i "Versens kris" (se kap 5), ersätta oppositionen poesi/prosa med den klassiska distinktionen mellan hög och låg stil:

[Holberg] gör ingen skillnad mellan begreppen poesi och prosa, endast mellan högre och lägre stil./ I forntiden var ju all ordkonst poesi. Att det hos oss existerar en prosa i särskild mening beror väl på att skriva blifvit geschäft. Stil är alltid poesi.⁷³

Ekelund ställer med andra ord (prosaisk) autenticitet och (verspoetisk och kommersiell) förkonstling mot varandra i en egen version av romantikens modernitetstänkande. Synsättet får stundtals ett pseudo-religiöst drag som då han talar om att "*reducera* sitt publikum till ett minimum" i syfte att försäkra sig om att han skriver med "rena" avsikter och inte synda[r] mot guden", dvs. står fri från inflytande från litteraturens kommersiella aspekter.

Som Artur Lundkvist iakttagit är det Ekelunds gestaltande prosadikter som "signalerar den nya uttrycksformen" och fungerar som ett slags övergångsform från den tidiga lyriken till det senare aforistiska poemet.⁷⁵ Då Ekelund talar om hur Obstfelder övergav lyriken därför att han var "för god för sådana giftblandarkonster" och istället strävade mot "klarhet, lugn och lidelsefri blick", är det uppenbart dennes prosadikter han avser.⁷⁶ Senare skulle Ekelund beskriva prosadikten just som en "förstärkt" form av "den sjäfullt sentimentala skissen":

Baudelaire uppnådde ju detta i några af sina "Poèmes en prose", en verklig prosa, nästan latinsk, i ett slags strofer. Berättelsen blir kanske en gång icke möjlig på annat sätt för diktare af ambition.⁷⁷

Prosan och staden

Vid sidan av Ekelunds tidiga prosadikter finns i *In Candidum* 1905 en tematisk anteciperings av hans senare prosadikter. I diktcykeln "Candidus" möter vi än en gång den sublima, sköna gossegestalt, denna "Vandrande fagra / dikt av blod"⁷⁸, men denna gång träder den

personifierade skönheten fram mot bakgrund av *storstadens* livsrum. Som Werin påpekat: "In Candidums diktare är på resa, han lever i en främmande stad, som heter Berlin eller Venedig, men det håller på att gå upp för honom att den egentligen heter Världen."⁷⁹

"Candidus IX", som också har titeln "Staden", utgör en av Ekelunds få genomgående positiva skildringar av stadens anonyma livssammanhang.

I detta buller kom min själ till sällsam ro,
i detta larmet var det något trött och pinat i mig som fick vila,
något alltför vaksamt lyssnande, som för första gången sof.
Jag hörde icke mer såsom förr min egen stämma,
jag hörde icke mer såsom förr mitt blods sus.
Min själ såg ej mer så ängsligt fast i sitt eget öga,
min själ gick ut och vilade i andras sorgsna ögon
och var glad att sörja med dem alla.
Och när dunklet kom om kvällen med frid åt trötta anleten,
syntes mig stjärnorna ej mer de samma,
i deras ljus och stillhet över dunkla mänskofyllda gränder
såg jag broderligt tysta blickar: låt oss gå tillsammans,
se, i alla ögon, se: du själv —
bröder, bröder alla på vår dunkla resa.

Staden förändrar inte bara individens vardagstillvaro utan också "stjärnorna", vilka alltid hos Ekelund är förknippade med poeters postuma existens. I staden uppstår en ny sublim erfarenhet i upplevelsen av den okände *andre* som passerar i gatuvimlet eller skymtar fram bakom gardinen i ett fönster. Denna stadens voyeuristiska anonymitet och ensamhet, som samtidigt blir en form av samhörighet och gemenskap, skulle dock fortsättningsvis få mer negativa uttryck hos Ekelund.

Det faktum att Ekelund tillbringade åren 1908-1912 i Berlin, utfattig, ständigt flyttande från den ena billiga bostaden till den andra, är knappast oväsentligt för det nya estetiska prosaideal som han kom att utveckla. Och att utgivningen av Baudelaires *OEuvres posthumes* sammanföll med hans flykt till Berlin är en händelse som ser ut som en tanke. Ekelund hade inte, efter försöket att få översätta *Les Spleen de Paris* 1902, visat något aktivt intresse för Baudelaire.⁸⁰ Den livssituation han nu befann sig i och hans strävan att distansera sig från den symbolistiska verslyriken tycks emellertid ha aktualiserat Baudelaires prosa och

tematisering av stadens livsvillkor. Som Carl-Henning Wijkmark skrivit:

Baudelaires *Journaux intimes* måste med sin blandning av aforismer, psykiska observationer, prosadikter och utkast till prosadikter och inte minst med sitt sysslande med det egna jaget i form av analogier, bekännelser, tillrättavisningar, förhåvelser etc. ha verkat mycket stimulerande, kanske delvis mönsterbildande, för den snart trettioåriga Vilhelm Ekelund, som stod i början av en prosaproduktion som (i synnerhet i början) uppvisar just en sådan blandning.⁸¹

I februari 1909 publicerade Ekelund en essä om Baudelaire i *Arbetet*, "De fattigas blommor", där man kan se hur hans nya Baudelaire-bild växer fram mitt i hans estetiska kris. Han beskriver där stadens livssammanhang på ett starkt ambivalent sätt. Känslan av rotlöshet, identitetslöshet och förgänglighet, menar han, gör Döden ständigt närvarande på stadens gator:

I myllret av febrila, af arbete och nöjen jagade människor är du själf som en kru-sning i solskenet öfver en ocean [. . .] Döden är ständigt omkring en. Och alla rofdju-rets brutala instinkter hetsar den [sic.] till att med förtviflans krafter klamra sig om den eländiga lifsminuten, suga ut den till sista droppen. Döden gör människan grym, egoistisk, cynisk.⁸²

Dödens närvaro är så påträngande att den tvingar fram en bortträngningsmekanism, "ty hvar och en vet att den lyckas bäst, som lefver, arbetar, njuter som om döden aldrig funnits".

Då Ekelund därefter går in på att beskriva den överväldigande ström av sinnesintryck som stadsmänniskan lever i, känner vi igen något av den positiva fascination över stadens förgänglighet som dikten "Staden" gestaltade:

Lifvets möjligheter ila förbi honom i beständig ström, anleten dyka upp och försvinna; i en sjuk stund möter han en blick, där han tycker sig känna igen sin själs innersta, egnaste, djupaste. Och åter är det borta för att aldrig mer korsa hans väg.⁸³

Denna narcissistiskt bitterljuva känsla stryks dock genast undan, och texten återgår till en mer entydigt negativ attityd: "Ständigt mötes hans syn af olyckans, nödens, lastens och vansinnets bilder." Staden blir

framträdelseformen för den moderna tidens samlade ondska.

Essän fortsätter med att diskutera hur poeten kan och bör förhålla sig till staden. De starkaste bland de "produktiva" menar Ekelund är de som förmår uppfatta det onda som en "viktig ingrediens i tillvaron, nödvändig just för framkallandet af den strid, utan hvilken det mänskliga aldrig blir stort", och de svagaste är de som alls inte förmår att "se det onda i vitögar". Mitt emellan dessa ytterligheter finns de som är "starka nog att se det onda djupt i ögar"⁸⁴, men som blir hypnotiserade av dess blick. Dessa människor

försänka sig själfuppgifvet och värnlöst i mysteriet af obotlig mänsklig olycka, de finna en egendomlig smärtsam njutning i betraktandet af den groteska kontrasten mellan dröm och verklighet, mellan hjärtats fina behof och lifvets bottenlösa råhet. Ur deras djupaste ironi höjer det sig en andligt strålande värld, en själens morgonrodnad, hvars fina vingsus tyckes växa i hörbarhet, ju gröfre, ju nesligare den materiella ödsligheten. Sådan är Baudelaire dikt.⁸⁵

Den tvetydighet som denna beskrivning av Baudelaire uppvisar tycks främst härröra från Ekelunds försök att pressa in Baudelaire i en romantisk modell. Vi såg tidigare hur Jørgensen behandlade Baudelaire på liknande sätt, och attityden går igen hos många av sekelskiftets författare. Den baudelairiska dualismen, ironin, hans "groteska" kontraster och hans allegoriska distansering från romantikens organismideal — alla dessa i Baudelaire prosadikter så starkt icke-lyriska element — försöker merparten av hans efterföljare att återföra till ett mer romantiskt och lyriskt harmoniserande paradigm. Så även den senare, principiellt så antilyriska Ekelund.

En aspekt av detta är Ekelunds närmast programmatiska strävan att, som bl.a. Wijkmark pekat på, förändliga de erotiska motiven hos Baudelaire. Medan den andre för Baudelaire ofta är en demoniserad dubbelgångare, vars närvaro slår sönder poetens försök att ta andlig kontroll över världen, förblir sådana skildringar ovanliga hos Ekelund. Hans andre är oftare objekt för ett sentimentalt medlidande och ett försök att överbrygga differensen mellan jag och icke-jag genom att i den andre återfinna "sin själs innersta".

I slutet på sin essä om Baudelaire ägnar sig Ekelund på baudelairiskt manér åt en ironisk lek med formuleringen "pärlor åt svin". Även här blir skillnaden gentemot Baudelaire påtaglig. För Ekelund förblir ironin

endast en ny väg mot det sublimas "andligt strålande värld". Grunden för hans ironi om pärlorna (poesin) åt svinen (publiken) förblir hans fasta övertygelse om poesins andliga höghet och publikens fördumning och svek. Av denna anledning lyckas Ekelund aldrig skapa den "egenomligt smärtsam(ma)" oro hos läsaren som Baudelaire skapade hos en läsare som Ekelund.

Ekelunds spleen de Berlin

Ekelunds nya prosadikter publicerades i *Böcker och vandringar* 1910. Voly-men inleds med tio essäer, där den första utgör en beskrivning av hur Berlin på 30 år förvandlats från närmast idyllisk småstad till modern metropol. Bland de följande märks Baudelaire-essän samt en essä om Leopardi med den baudelaïrska titeln "Det ondas religion". Därefter följer ett avsnitt om 24 prosadikter, ett tjugotal sidor aforismer, några översättningar av Pindaros samt avslutningsvis ett tjugotal versdikter (!).

Prosadikterna utgör onekligen ett estetisk framsteg i jämförelse med Ekelunds tidigare, och uppnår vad Wijkmark beskrivit som en "drömar-tad legering av anekdotiska brottstycken och visionär detaljnatura-lism".⁸⁶ Dess expressivt och symboliskt förtätade kompositioner — de är alla c:a en sida i omfång — har en för Ekelunds prosadikter ny syntaktisk enkelhet. De rytmiskt böljande satser av ymniga adjektivbestämningar som präglade hans tidiga prosadikter har nu försvunnit.

Hälften av dikterna utspelar sig i en storstad, vilken ibland identifieras som Berlin. Den skildras som en påtvingad exil från ett hemland som förbinds med naturen och barndomen. Denna opposition utmanas dock av att staden som existentiellt rum tycks befinna sig i stadig expan-sion. Som Wirén anmärkte är det en stad som är på väg att inkorporera hela världen i sitt nya, prosaiska rum. I dikten "Längtan" får detta sitt mest direkta uttryck:

Jag vandrar i den stora staden. Luften svallar och brusar af ljud. Ljus flämtar, rök
hvirflar upp i skyar, människor jaga förbi. Stundom ett skratt, hemskt som af de osa-
ligas andar. Jag går som i en gigantisk, sällsam fabrik. Jag kunde gripas av längtan —
bort till haf och himmel, till hjärtero och stillhet. Jag kunde gripas av längtan — men

längtan sänker sin vinge. Ty hela det strålande, brusande universum är ju blott som en enda sådan gigantisk fabriksal. Och aldrig, aldrig i lifvet, aldrig i döden, aldrig i evigheten skall jag träda ut ur dess portar. Hvad tjänar längtan!⁸⁷

Stilistiskt ser vi hur Ekelund arbetar med korta, parataktiskt adderade huvudsatser, som struktureras via en rad upprepningar (de anaforiska satsinledningarna med "Jag" + verb, samt orden "längtan" och "aldrig"). Denna upprepningsprincip tar sig mer subtila uttryck i de övriga prosadikterna.

I bokens essäer kan man se hur Ekelund håller fast vid vikten av sublim upphöjelse som en överlevnadsstrategi i en alltmer trivialiserad och omänsklig värld. Det sublima blir ett försvar mot individuell och andlig ofrihet i en värld av yttre, materiell och social determinism. Poeten är ännu för Ekelund snarare en sublimerande mystiker än en analytiker, någon som "känner det mänskliga, ej människorna" och som "tvingas att skapa lif därför att han ej tror på det yttre lifvet", som det heter i essän om Gogol.⁸⁸

Motsättningen mellan yttre och inre liv blir en motsättning mellan det faktiska livet och det poetiska jagets postuma existens. Ekelund citerar Leopardis ord: "Det är de stora författarnas öde att lefva ett lif som liknar döden och först efter döden lefva."⁸⁹ Även om det är en "pessimism" som Ekelund säger sig inte acceptera ligger tankegången så nära hans eget sätt att resonera, att han inte kan presentera något annat motargument än det sublimas/skönas kapacitet att, åtminstone momentant, manifestera själens frihet och överhöghet:

ur det gåtfullt upphöjda strömmar en underbar styrka i människans sinne; det förlöser från meningslösheten, från den dödande tanken på alltings obotlighet; det brusar [. . .] högt öfver tviflet.⁹⁰

Den meningslöshet som det subluma skall bekämpa förknippas som vi ser inte med negativitet och heterogenitet, dvs. det oförståeliga, det som saknar mening, utan med det oföränderliga, det förstelnade. Med hjälp av detta synsätt kan Ekelund tillåta sig att också fortsättningsvis bejaka poesins kompensatoriska funktion. Poetisk verklighetsflykt förblir ett nödvändigt gott.

I Ekelunds estetiska *praktik* kan man emellertid tydligt märka att något har förändrats. Här verkar han inte längre ha någon tilltro till poesins

kompensatoriska förmåga och betydelse. Dikterna eftersträvar inte längre som tidigare den sublima transcendens som han fortsätter att argumentera för i sin litteraturkritik. Snarare inskränker de sig till beskrivningar av jagets *försök* att uppnå en sådan transcendens, ibland t.o.m. jagets tvivel på den. I "På gatan" heter det: "Nej, bort allt skepsis. Det är stjärnljus vid människans huvud. Människan är gudomlig, tillbedjansvärd i sin stolta misär." Formuleringen är ett tydligt uttryck för den distansering som Per Erik Ljung fann i prosadikten "Skalden" där "Ekelund *diktat om den skald som 'diktat för ingen'*".⁹¹

Det tycks som om en ökad insikt om det rent kompensatoriska momentet hos den lyriska poesin alltmer kommit att blockera denna process. Kanske är det främst i denna desillusion som Ekelund närmar sig Baudelaires allegoriska gestaltning av Poetens förlorade gloria i den moderna, prosaiska staden. Ekelund kan dock aldrig helt förlika sig med detta och tillåta sig att med självvironisk smärta skildra poeten som en komiskt klumpig albatross. För Ekelund förblir det en alltigenom tragisk situation och ur detta tragiska allvar fortsätter han att försöka utvinna en sublim upphöjelse.

Denna problematiska sublimitet får sin konkreta utformning i jagets relation till naturen, som blir alltmer frånvarande och svåråtkomlig. Den natur som prosadikternas jag stundom befinner sig i är nu underställd stadens villkor: den utgör inget livsalternativ, endast en tillfällig till- eller undanflykt. Dess funktion kan t.o.m. framstå som ett försök att *försona* jaget med staden, att dämpa de aggressioner och konflikter som dess livsrum skapar, och som han ännu inte lärt sig hantera. I "Vid det höstligt kyliga havet" befinner sig jaget "fjärran från vardag och tyngd".⁹² På denna plats är det "lätt att älska människorna — när man är långt, långt borta från allt!" — ett "allt" som mer precist utgörs av "den dofva staden" och "gatornas brådska". Bland stadens människor nedtrycks jaget av främlingskap och förnedring, endast ute i naturen kan han åter uppfyllas av "det mänskligas eviga poesi! Doftande mänsklighet, bländande mänsklighet". Det är en desillusionerad beskrivning av poesins kompensatoriska flykt- och abstraktionsprincip som rimligen måste blockera varje form av sublim upphöjelse för läsaren.

I andra dikter utmanas själva kontrasten mellan stad och natur genom att de beskrivs som analoga. "Den nya bostaden" är det tydligaste exem-

plet.⁹³ Jaget sitter där i sin tysta bostad och ser för sitt inre ”en ensam ort i ett nordiskt skogsland”. I detta fantasilandskap stannar ett tåg vid stationen, och kör sedan vidare.

Och nu är där så tyst på den tomma stationen att man nästan hör ljuset andas under det klara löfvet. Nu är det så tomt på den tomma stationen som det är här i min nya bostad. På den tomma stationen.

Den imaginära bilden, som först dyker upp som en antites till den tysta, tomma bostaden, töms efterhand på liv och återför jaget till den oförändrade utgångspunkten. Inget har hänt, fantasibilden har inte skapat någon transcendens. Nu och då, här och där, uppgår inte i någon högre syntes, utan blir endast speglar för en ömsesidig tomhet.

”Nu doftar vårkväll” och ”Korset” börjar båda med att beskriva en naturscen för att därefter avlägsna textens utsägelse från denna och istället placera den i staden. ”Nu doftar vårkväll”⁹⁴ börjar med att beskriva havet, en slätt och en skog, varefter tredje stycket lyder:

Stjärnornas afbilder hafva fallit till jorden. De ha beströdt skogens vackra dunkel med sitt ljus. Jag kan se det från mitt mörka rum i stadens omätliga stenöken. Jag ser det om natten, om dagen, alltid. Allt ser jag i min ande ur fjärran.

Min själ är själf ett skymmande skogshvalf [. . .].

Stjärnornas symboliska innebörd av poeters posthuma existens gör att vi i formuleringen om att stjärnorna fallit ned till jorden kan uppfatta en starkt desillusorisk attityd, påminnande om poetens förlorade gloria hos Baudelaire. Och det ”allt” som jaget ser ”i sin ande ur fjärran” framstår mer som ett socialt handikapp än som en andlig tillgång, en inre värld som mest av allt tycks skymma och förvanska den verklighet jaget faktiskt lever i.

”Nu doftar vårkväll” avslutas dock med en motrörelse där Ekelund med en lätt uppgiven gest framhäver vikten av att trots allt försöka hålla kvar en inre skönhetsvärld: ”Hvem ser de vidunderliga blommorna i mysteriets afgrund! Hvem talar i heliga ord om deras kronors omätliga prakt, om deras kalkars omätliga blå!” Den retoriska frågeformen skall förstås implicera ett svar i stil med: ”- annat än jag och några alltför få andra”. Men kanske finns det skäl att också höra ett annat svar: ”inte ens jag förmår längre göra det”.

I "Korset"⁹⁵, där varje stycke inleds med "Nu blommar det i skogen", beskrivs först en skog, varefter den genast derealiseras genom att textens utsägelsesituation förs till staden: "Nu blommar det i skogen. Jag kan känna det ända här inne i den smutsiga gatan i den stora töckniga staden". I nästa stycke beskrivs hur jagets ögon trots allt förblir "förlorade i [skogens] fagra djup, där jag vandrar med hufvudet sänkt". Därefter hittar han på gatan en torkad blomma med formen av ett vitt kors, och erfar en stilla lyckokänsla. Den sista upprepningen av "Nu blommar det i skogen" ger uttrycket en tvetydig innebörd, eftersom också staden nu tycks blomma.

I båda dessa dikter presenteras vi alltså först för en naturscen som vi förmodar att textens talande subjekt befinner sig i. I nästa moment visar det sig att denna scen endast var fantiserad av ett jag som befinner sig i staden. Därefter övergår texterna till en reflektion över den poetiska fantasins betydelse, vilken hålls fram som nödvändig men i stort sett verkninglös. Poesin och poeten tycks inte längre kunna påverka världen på något allvarligare sätt än att frammana en liten blomma på den prosaiska stadsgatan.

I centrum av prosadikterna i *Böcker och vandringar* ligger sviten "Vae Soli" [Ve de ensamma] som ursprungligen publicerades i en tidskrift 1907. Det är en dikt om fem partier som skildrar en jultid i Berlin.⁹⁶ Såväl genom direkta allusioner som i sina uppdrivna kontraster knyter den nära an till Baudelaires diktning. I den första dikten förföljs jaget av rösten från en fattig pojke som står vid Leipzigerplatz och försöker sälja sprattelgubbar: "'En Sechser für'n Hampelmann!'" Julens sentimentala stämning skapar en stark spänning hos jaget mellan medlidande och en hotfull identifikation med pojkens fattigdom och förnedring. Ambivalensen stegras och kulminerar i en formulering som anknyter till Baudelaires "Assomons les pauvres":

"'En Sechser für'n Hampelmann! En Sechser für'n Hampelmann!'" Han gråter nu. Jag hade lust att ge den lille djäveln ett mynt, men alla dessa fina människor vidrar [sic.] mig — jag skulle hellre kunna slå honom i ansiktet för att bli lynchad af dem än låta dem se något sådant . . .

I dikt IV närmar sig Ekelund Baudelaires kontrastteknik genom att ställa "Pingst, hänryckningens tid" mot synen av ett par fyllon som ligger i grä-

set bland "spyor och exkrementer". Och i den avslutande dikt V finner vi poeten/jaget på flykt undan stadens anonymitet, "känslan att vara utanför". Denna gång utmynnar dikten i en tydlig Baudelaire-parafra, nu av "Envirez-vous!":

Och jag skyndar genom gatorna, jag trycker mig tätt till husen och vill ej se; endast en tanke i hjärnan; bedöfva dig, bedöfva dig! Med sköna tankar, med drömmar, med arbete.

I Ekelunds dialog med Baudelaire tenderar Baudelairens tendens att allegoriskt defigurera romantikens lyriska koder att försvinna. Att Ståhl har klara problem med att avgöra huruvida Ekelund skriver "rolldikter" eller ej har att göra med att han, till skillnad från Baudelaire, kvarhåller en tydlig biografisk referens hos sitt poetiska jag.⁹⁷

I "Vae Soli" I ser vi hur jagets identifikation med den fattige pojken hindrar motivet från att bli renodlat allegoriskt. På samma sätt kan vi i dikt V se hur Ekelund förankrar flyktmedlen i en högst personlig kontext; det var just med "sköna tankar, med drömmar, med arbete" som Ekelund själv försökte borttränga sin förödmjukande sociala misär. Hos Ekelund finns således en ansats mot att i likhet med Baudelaire skapa ett dramatiserat medvetande, möjlig att fungera som en poetisk allegori över den moderna människans, och framför allt den moderne poetens, situation. Men denna ansats fullföljs aldrig. Det poetiska jaget förblir starkt knutet till Ekelunds faktiska självförståelse och livssituation.

Prosadiktens plats i Ekelunds poesi

I sin tidiga diktning blev prosadikten, som då i stor utsträckning utgjordes av dikter som blandade prosa och vers, ett sätt för Ekelund att klyva det poetiska jaget i två diskursiva representationsformer: prosan som den autentiska och versen som den poetiska diskursen. De "dialoger" dikterna skapade mellan dessa diskursiva positioner blev ett sätt att bearbeta den originalitetskonflikt som han endast med möda lyckades hålla på avstånd från dikternas utsagenivå.

Med tiden blev denna problematik alltför kännbar och Ekelund övergav den symbolistiska verspoesin. Prosadikten framstod för en tid som

ett möjligt alternativ, en form där han kunde förena poetisk gestaltning med den autenticitet och det analytisk-reflekterande element han kände sig tvungen att mobilisera mot verslyrikens semiotiska gränsupplösning. Utsägelsen stabiliseras och såväl det poetiska jaget som den beskrivna världen får en mer enhetlig karaktär.

Men även om prosadikterna i *Böcker och vandringar* tillhör Ekelunds allra bästa poesi fick prosadikten som form aldrig lika stor betydelse för Ekelund som den fick för Obsfelder. Prosadikten banade inte väg för någon ny estetisk gestaltning. Istället utvecklade Ekelund under 1910-talet en form av aforistiskt poem, mer entydigt baserat på ett reflekterande, poesi-läsande jag. Endast på detta sätt lyckades han successivt utveckla en hållning som i någon mån upphävde eller mildrade den romantiska poesins konflikter mellan jagupplösning, identifikation, separation, kamp och självhävdelse. Ståhl citerar en sen aforism: "Originalitet och 'påverkningar' — Ju större trädet, dess djupare och längre gå rötterna", och beskriver denna position som en kompromiss eller syntes av "traditionalism och originalitet".⁹⁸ Det handlar om en hållning där själva motsättningen skjuts i bakgrunden, blir sekundär, en hållning som åtminstone utgör en ansats att undkomma romantikens originalitetsparadigm. I *Lefnadsstämning* talar han t.ex om hur all litteratur utvecklas ur "produktiv läsning" och Ljung konstaterar:

I denna nära kontakt blir frågan om vem som är *upphovsmannen* meningslös: det spelar ingen roll vem som först står för en formulering. Ekelund kan finna ett uttryck hos Stifter som han tror han skrivit själv, eller tala om Plutarchos som "Nietzscheutläggare".⁹⁹

I det senare exemplet tycks Ekelund närma sig vad man idag skulle kalla en "postmodern", ironiskt lekfull attityd, där originaliteten och varje form av enkelriktad påverkan till synes helt satts ur spel. Men det var en hållning som tycks ha varit möjlig för Ekelund endast till priset av att han undvek en poetiskt gestaltande litteratur.

I *Veri Similia* I ingår en prosadikt, "Lifvets anlete" som på sakligt berättande prosa, för ovanlighetens skull också i tredje person, ger en bild av det poetiska skapandets frånvaro och nollpunkt. Det är en dikt som helt upphäver Ekelunds tidigare hierarkisering av poesi över liv, poetisk kompensation över social realitet, och det gränslösa, poetiska jaget över den empiriskt bestämda personligheten. Det "Lifvets anlete" vi här

ställs inför är den punkt där livet möter döden och härigenom sin egen yttersta förutsättning. Ur detta möte tycks ingen trovärdig eller skönhetsstrålande sublimering, som kompensatorisk dröm om en postum existens som stjärna på Poesins strålande himmel, längre vara möjlig.

Han kom hem i en salig stämning, ty han hade vandrat i sköna friska tankar och trodde sig ha funnit hela livets försoning. Med sväfvande gång steg han uppför trapporna för att i sin kammare med vällust forma ut sina tankar under nattens stillhet. Då förnam han plötsligt ett skri; ett skri med en så fruktansvärd ton uti, som han icke trott vara möjlig, en ton som tycktes komma ur livets, ur helvetets innersta afgrunder. En kvinna kom störtande, fallande, vältrande, rullande ned genom trapporna — en kvinna som för ett ögonblick sedan sett sitt barn falla ut genom fönstret där uppe i det höga huset. Den kvällen skref han intet om livets försoning i tanken.¹⁰⁰

Ur denna ansats att överge "det mänskliga" till förmån för en poetisk värld som endast befolkas av *människor*, skulle en ny poesi ha kunnat uppstå, en poesi som lämnat den romantiska lyrikens imaginära utopism bakom sig, en prosaisk poesi av det slag som möjliggjorts av Baudelaire och hans symbolistiska efterföljare. Men för Ekelund blev det ingen ny början, endast ett sista *sêma* för ett poetiskt jag, som aldrig helt lyckades bryta sig ut ur romantikens lyriska, imaginära inhägnad.

11. Prosadikt och 1900-talets tidiga modernism

Prosadikt och fri vers i den offentliga debatten

Som föregående kapitel visat fick kring sekelskiftet såväl prosadikt som fri vers ett första genombrott hos skandinaviska författare, om ej alltid hos kritiker. I Sverige var det i första hand Ekelund som kom att förknippas med fri vers. Han erhöll till en början positiv kritik, men med tiden började många kritiker uppleva hans relativt enhetliga motivsfär som alltför monoton och repetitiv. Hans experiment med fria versformer tycks dock inte ha väckt alltför stort motstånd.

En ordentlig debatt om poesins formspråk kom till stånd först med Conradsons diktsamlingar 1906-07. Dels hade Conradson en mer egenartad poetisk stil, dels väckte hans roll som portalfigur för den "Adelborgska-Conradsonska skolan" liberala kritikers irritation. Men även om de mest högljudda debattinläggen kom att kretsa kring Conradson, så var denna 00-talets "obegriplighetsdebatt" en generell debatt om den framväxande, modernistiska poesin.

Ekelunds debutsamling *Vårbris* 1900 fick ett blandat men övervägande positivt mottagande. Samlingens fyra prosadikter nämns överhuvud taget inte i de åtta recensioner jag gått igenom¹, med undantag av prosadikten "Armod" som lovprisas i både *Arbetet* och *PIT* (Wirsén). Den förre recensenten talar om att dikten "antyder en episk ådra" och spår författaren en god framtid också som novellist och berättare. Några diskussioner om prosadikten som poetisk form förs dock inte. I *Varia* sammanfattas samlingens dikter som "poem och stämningsbitar i bunden form", varmed prosadikterna helt negligeras. Recensenten i *UNT* karakteriserar på liknande sätt volymen som "oblandade naturstämmningar och -målningar stundom på rim, stundom utan dito", utan att nämna att de stundom även saknar versrader.

Den känsla man får av att prosadikterna inte riktigt räknas, förstärks

då man går igenom mottagandet av *Syner* 1901 och *Melodier i Skymning* 1902. Ingen av de tio recensioner av dessa diktsamlingar som jag kommit över nämner förekomsten av prosadikter.²

Det helt genomgående draget i mottagandet av diktsamlingar där versdikter och prosadikter samsas om utrymmet — från Hansson och framåt — är alltså att man undviker att tala om prosadikterna som poetisk form. I de fall de alls nämns är det vanligtvis fråga om tematiska aspekter. Gustaf Ullman är den förste som i en recension av en sådan blandad diktsamling — Ivar Conradsons *Skyarne* 1906 — talar om prosadikten som en estetisk strukturerad form. "En lika stillsam och dock briljant konstnärlighet präglar också de få prosadikterna i samlingen", skriver han.³ Två år senare gör Erik Hédén ett liknande uttalande om Conradson: "prosastyckena utgöra en särskild och självständig form af hans konstnärliga alstring". Dessutom anser han att de är den form som "bäst gifvit uttryck åt den eldiga innerlighet [Conradson] eftersträfvat".⁴

Sådana formuleringar utgör undantag i tidens kritikerdiskurs. Då Gustaf Uddgren 1902 utgav *Acherontia* möttes verket med fullständig tystnad. Jag har inte kunnat finna en enda recension av samlingen, ett för tiden mycket anmärkningsvärt fenomen.⁵ Det är svårt att inte uppfatta denna tystnad som ett medvetet undvikande. Ställd inför en samling med enbart prosadikter skulle man knappast kunnat undgå att diskutera dess poetiska status, på samma sätt som Turgenjevs *Senilia* tvingat kritiker att göra. Att Uddgren till skillnad från Turgenjev ansågs som en medelmåttig författare framgår av de nedlåtande recensioner som 1895 kommit *Balders återkomst* till del.⁶ Hans prosadikter var därför inget man kände sig förpliktigad att kommentera.

Mönstret från mottagandet av Hansson och Ekelund upprepas i stort sett i mottagandet av Conradsons diktsamlingar 1906-7. Ullmans och Hédéns recensioner är som nämnts de enda (av de arton recensioner jag gått igenom⁷) som direkt framhäver prosadikterna som en specifik estetisk form. Men i fallet Conradson är det inte lika lätt att påstå att recensenterna *inte* talar om samlingarnas prosadikter. Som vi sett uppvisar Conradsons vers- och prosadikter mycket små stilistiska och tematiska skillnader, varför det är svårt att avgöra om kritikernas karakteristik av hans poesi enbart avser versdikterna eller inkluderar prosadikterna.

Kritikers generella tendens att tala om den moderna lyriken utan att

göra någon klar distinktion mellan vers- och prosadikter är delvis en följd av den begreppsförvirring som rådde. För de flesta var och förblev "vers" liktydigt med metrisk schematisering, och man ville inte tillerkänna den typografiska versraden någon avgörande betydelse. Termen "prosadikt" kunde därför användas också om dikter på fri vers. En recensent menade att den fria versen i Ekelund *Melodier i skymning* var "ett musikaliskt virrvarr" där endast enstaka partier blev begripliga, "vare sig de du skola betraktas som vers eller prosa".⁸ Om samma diktsamling talas det i *DN* om dess "orimmade verser, utan meter men ej utan rytmernas klang — halft vers, halft prosa".⁹

Ibland kunde dock kritiker använda versbegreppet i betydelsen versrad, som då Sven Söderman något år senare talar om "den rytmiska, i vers uppställda prosan".¹⁰ Mot bakgrund av denna terminologiska oklarhet är det svårt att veta vad *STD:s* recensent åsyftar, då han berömmar Ekelunds "behandling af den rytmiska prosan"; primärt torde det avse Ekelunds fria versdikter men uttalandet kan även gälla prosadikterna.¹¹

Det råder dock ingen tvekan om att de mer hätska angreppen mot poesins formfriheter riktade sig mot den fria versen. Prosadikten som sådan blev aldrig utsatt för något explicit motstånd, och tycks inte direkt ha förknippats med den moderna lyrikens dekadens. Trots detta vågar man nog förmoda, att förekomsten av prosadikter i de här aktuella diktsamlingarna hade viss betydelse för den negativa kritik de fick. Som vi såg i kap 6 reagerade redan recensenten "Ohoj" på upplevelsen av att det inte bara var Hanssons fria vers som närmade sig ett "prosaiskt" språk, utan att samtidigt hans prosadikter närmade sig det lyriska. Det var också flera som kritiserade Ekelund för att inte tillräckligt tydligt markera "gränsen mellan poesi och prosa".¹² Irritationen över denna gränsupplösning blev än mer påtaglig i debatten om Conradsons poesi.

De fria formerna som expressiv formlöshet

Redan i mottagandet av Ekelunds första diktsamlingar konvergerade kritikernas bedömningar av hans formspråk starkt. En del recenser såg hans fria vers som en utvidgning och förstärkning av lyrikens expres-

sivitet. Sven Söderman beskrev honom som en "formfulländad lyriker" och berömde hans "musikaliskt uttrycksfulla formella talang".¹³ En annan kritiker talade om hur Ekelund "söker genom nya ljudsammanställningar och rytmiska upptäckter aflocka språket större uttrycksmöjlighet än dess teckenvärde besitter"¹⁴, en tredje om hur författaren besitter "en självständig poetisk individualitet i förnimmelserna och dess återgifvande".¹⁵ Lyriska beskrivningar som den följande var inte ovanliga bland positiva inställda recensenter:

Fritt och obundet löper versen, än med feberpulsens bultande snabba takt, än med svala trånsjuka drömmars andedrag, i långa, suckande strofer. Den målar som musiken — utan linje eller kontur — och den rättar klang och tempo uteslutande efter stämningens gångart — en utsökt, svåranalyserad tonkonst i ord.¹⁶

Andra recensenter uppfattade emellertid Ekelunds formförnyelser som misslyckade. Formen "är icke alltid oklanderlig", menade en recensent om debutsamlingen¹⁷, och en annan skrev: "Hvarjehanda metriskas experiment lyckas däremot icke hr Ekelund så väl".¹⁸ Även Oscar Levertin, som generellt var mycket positiv till Ekelund, var inte särskilt imponerad av hans formella teknik: "Ekelund är ingen formell upptäckare och allra minst en den yttre stilens virtuos. Hans teknik rör sig med vanda former", skriver han angående *Melodier i skymning*.¹⁹ Som vi skall se nedan hade emellertid Levertins bejakande av formella innovationer sina gränser.

Det blev dock Conradson som kom att få rollen av slagträ i 00-talets debatt om poesins fria former.²⁰ Den utlösande faktorn var att han vid debuten med *Skyarne* 1906 också höjdes till skyarna av en grupp recensenter (Klara Johansson, Gustaf Ullman och, delvis, Fredrik Vetterlund²¹), som förde fram honom som lyrisk portalfigur för en ny, estetisk och nyreligiös strömning. Torsten Fogelqvist satte sig genast till motvärn. I sin recension ironiserade han över hur "vänner och beskyddare stötit i basun" för Conradson, och klassificerar dennes diktsamling som "Kejsarens nya kläder".²² Därmed var Conradson upprättad som ett estetiskt debattämne. I anslutning kring hans två senare diktsamlingar 1907 utvecklades det till en debatt om hela den moderna poesin.

Debatten kom genomgående att föras i den expressiva estetikens termer. Ullman hade i sin recension av Conradsons första samling talat om

hur den "icke har sitt egentliga värde som ordmåleri eller lidelsefri världsspeglning, utan fastmer som hjärtelyrik [. . .] ren och innerlig poesi". Också Fogelqvist hade varit positiv till sådana partier som man menade var "burna af en naiv och primitiv naturstämning, som påminner om poesin från naturfolk". Det positiva mottagandet av den andra samlingen formulerades främst i sådana termer. Utan ironisk biton berömde Vetterlund den för dess "poetiska hjärtesuckar".²³ Bo Bergman skrev att den uttrycker ett "egendomligt färgadt temperament, en så skör och skygg, en så skälfvande (och stammande) poetisk tunga", och att det är en "poesi med blottade nerver af hjälplös uppriktighet".²⁴ Receptionen av Conradsons poesi utgör på detta sätt ett paradexempel på den romantiska autenticitetens ideal, där dikternas brott mot poetiska konventioner avläses som uttryck för en närmast primitiv naivism.

Denna romantisk-expressiva läsning fick en programmatisk utformning i Klara Johansons översvallande recensioner av Conradson. Om *Skyarne* skrev hon att författaren "öppna på glänt en dörr till [. . .] andens hemlighetsfulla rum"²⁵, och i recensionen av *Friska sorgens källa* bestäms Conradsons diktning som uttryck för "den rent andliga poesins ideal". Hon skriver att Conradson inte klär sina ingivelser i "ord och rytmer" i syfte att "göra något af" dem (dvs. han använder inte formelement som självändamål), utan endast därför att de "måste ha en form": "Men så knappt och sparsamt tillskuret, så fullständigt beroende av innehållet är detta hölje, att det näppeligen kan tillmätas en egen existens, ryckas loss till granskning och värdesättning".²⁶ Detta är stor konst, menar hon, men utan tillstymmelse till ansträngd "virtuositet". Conradsons dikter uppfattas således, helt i enlighet med Adelborgs beskrivning, som *mindre* formtyngda, mindre hantverksmässiga och materiellt belastade än traditionell poesi. I enlighet med denna läsart summeras hela samlingen som poetiska "trosbekännelser".

I sin recension av *Hjärtats frid, den blödande* försöker Klara Johanson skapa en syntes av denna romantiska estetik och sin sociala radikalism:

Genom lyriken, försåvidt därmed menas själens monologer i sång, uttalar poesin sina rättframaste bekännelser; där yppar den som otvetydigast sin revolutionära art, sina samhällsvådliga syften. Att man inte bemöter den med lagliga åtgärder beror väl mindre på frisinne än på lycklig omedvetenhet om faran.²⁷

Den romantiska metafysiken blir här explicit i personifikationen av "poesin" som lyrikens bakomliggande subjekt. Erik Hédén, den andre kände kritikern inom arbetarrörelsen som ställde sig positiv till tidens nyromantiska ideal, uppvisar en likartad sammansmältning av social radikalism och estetisk romanticism. Han talar om hur "den fria versen [hos Ekelund och Conradson] är dräkten för en personlighetsfärgad, asocial, nyreligiös poesi", som han uppskattar för dess förmåga att individualisera känslouttrycket och förmedla "det svårutsagda, det out-sägliga, det personligt religiösa".²⁸

Det romantika tänkandets starka ställning framgår kanske allra bäst av det faktum, att de negativt inställda kritikerna mycket sällan går till angrepp mot denna läsning av Conradson. De tycks uppfatta texterna på samma sätt som de positivt inställda kritikerna, bara med den skillnaden att de *värderar* dem annorlunda.

I sin recension av Conradsons andra samling menade Vetterlund (som också i sin recension av debutsamlingen hade haft en del kritiska synpunkter, även om de positiva övervägde) att diktaren alltför ofta "förblandar första bästa godtyckliga infall af sitt gemyt med verklig poetisk ingivelse". Bo Bergman skrev i *DN* att "det är för mycket underförstådt, läsaren som kommer utifrån — låt vara med aldrig så god vilja att tjäna som resonansbotten — är dock alltid en främling som man inte blir du med efter tre, fyra versrader".²⁹ Sign. "J.A." menade i *GHT* att Conradsons tredje samling "i sitt tautologiska flöde är besläktat med rabblandet på väckelsemöten", och därför "har så gott som intet med konst att skaffa".³⁰ (Formuleringen tangeras senare av Karl-Erik Forsslund som talar om Conradsons "bönhusdoftande prosahymner".³¹) *GHT*:s recensent ironiserade vidare över att Adelborg, som diktsamlingen tillägnats, i sin bok "betecknat det konstnärliga såsom ett hinder och en fara för sann och omedelbar mänsklighet och därigenom upphöjt den Conradsonska konstlösheten till en högeligen prisvärd egenskap". Att denne recensent tillhörde de fåtal som citerade Conradsons prosadikter motiverades av att han ville tydliggöra författarens "konstlöshet", något som prosadikterna i än högre grad än de fria versdikterna förmodades påvisa.

Även Ekelund uppfattades stundtals som alltför formlös. Wirsén skrev i sin recension av *Melodier i skymning*:

visserligen kunna de hafva en inre rikedom, som ej fullständigt, utan blott aningsvis kan avspeglas i den yttre formen, men någon konsistens måste dock varje dikt ega, några konturer måste den erbjuda[. . .]äfvén på det allra subtilaste, allra mest ömtåliga och skygga området för lyrik får ej den formgifning saknas, hvarförutan allt upplöser sig i sväfvande förnimmelser.³²

Liknande tongångar går igen hos många kritiker. Vetterlund säger vid ett tillfälle att den ”andens enhet” som Ekelund vädjar till ”förblir ändå någonting allt för kaotiskt för att poeten därur skall lyckas framsmäla konstverk”.³³ Fogelqvist menade att merparten av både Ekelunds och Conradsons dikter ”måhända [är] blott embryonala ansatser till dikt”.³⁴ Och i en generellt mycket positiv recension reserverade sig Emil Hasselblatt mot att Ekelunds vers ”stundom [kan] skilja sig från en sönderbruten prosa blott genom en skenbart godtycklig radindelning”.³⁵ Denna godtycklighet var det för samtiden mest irriterande hos den fria versen. Emil Zilliacus talar om hur Ekelunds vers stundtals blir ”ingenting annat än en maskerad och kraflös prosa”, präglad av ”någonting godtyckligt och formlöst”. Han kontrasterar detta med den antika versens stränga ”formtukt”; ”huru skarpt går ej där gränsen mellan poesi och prosa”³⁶.

Som vi såg i genomgången av Ekelund var han själv starkt ambivalent till frågan om hans poesis ”form” respektive ”formlöshet”. Kritiken om formlöshet träffade en öm punkt och gjorde honom starkt irriterad. I ett brev till K. O. Bonnier 1904 skriver han att han hoppas att kritikerna snart skall inse att ”den där ’formlösheten’ kanske i grunden ej är så formlös som man trott”, och tillägger: ”Stode en grek ur sin graf nu och diktade i chor-vers och dithyramber, skulle han säkert inte anses på långt när så formfulländad som — herr Karlfeldt!”³⁷ Och något år senare skriver han i ett brev till Amelie Bjerre:

de lyriska formerna håller på att stagnera. Hvem har sagt att *detta* är formen, denna medeltidsklingklangmetrik som Ni är van att tro vara det enda möjliga och riktiga? Om jag föraktade formen, hvarför skulle jag då spekulera så mycket på formen? Nästan ända från början rör sig ju all min traktan efter just att göra så mycket af formen som möjligt, att uppfinna starkare, finare, mer passionerade uttrycksmedel än de vanliga. Är det ej rent af *för mycket form*?³⁸

Problemet med denna debatt var att de som kritiserade den moderna poesin för att vara formlös använde begreppet form i enlighet med en

klassisk skönhetsprincip, medan Ekelund i citatet ovan snarare talar om form i en *sublim* innebörd. Utgår man från det Skönas harmoniserande estetik är det inte alls orimligt att tala om symbolismens poesi som en strävan mot "formlöshet". Då Ekelund senare vände sig mot symbolismen kom han delvis att överta ett sådant synsätt. Att han formulerade sin kritik på ett motsatt sätt — att symbolismens poesi hade "för mycket form" — har ingen avgörande betydelse, då i detta sammanhang "för mycket form" och "formlöshet" i praktiken betyder samma sak.

Fredrik Bööks recension av Conradsons *Hjärtats frid, den blödande* framstår som ett av de mest intressanta inläggen i tidens debatt om den fria versen. Bööks klara argumentation visar tydligare än andra vilka värderingar och principer som hans och samtidens estetiska tänkande vilade på. Han inleder med att i ironiska ordalag skriva att Conradson

har med ett resolut hugg velat lösa det lyriska formproblemets gordiska knut: hans strävan synes vara mindre att ge sensationerna form än att framställa dem i hänsynslös och primitiv nakenhet[. . .] Han vill från skaldens pose nå fram till bekännarens omedvetna och gripna gest mot hjärtat.³⁹

Avsikten menar han har varit att "återge intrycken direkt, i en oskuld som intet litterärt syndafall grumlat, befriade från formens förfalskning". Resultatet har emellertid blivit "ett litet komplex af sensationer, återgivet på en alldeles harmlös prosa". Och han konstaterar: "Konstnärlig form fanns det så godt som ingen — möjligen en del rätt afsiktslös tillgjordhet och några typografiska anordningar, som dock voro oväsentliga".

Efter denna kritik fortsätter Böök med att göra det som så ofta saknas hos merparten av tidens kritiker, att definiera sin användning av begreppet estetisk form. I en parodisk imitation av diktsamlingens titel och Conradsons grammatiska "konstigheter" frågar han: "hvad är formen då, den här borteliminerade?", och svarar: "förtätning", "pregnans", "syntes", "rytmens trollkraft" och "rimmets välljud". Allt detta menar han att Conradson gjort sig av med, vilket resulterat i "ett slags lyrisk abstinens och puritanism" av ett anspråksfullt slag, något som förstärkts av "den hänsynslösaste reklam, som kommit någon debuterande lyriker till del i vårt land".

Att Böök inte ställer sig kritisk mot fria diktformer som sådana antyder han genom att jämföra Conradson med Ekelund: "Med Ekelunds fria

vers kan Conradsons slappa, energilösa och i tillfälliga rader uppdelade prosa alls icke jämföras". Böök övergår så till att försöka karakterisera den lyriska form "af speciellt slag" som ändock finns i Conradsons dikter:

onaturlig och intetsägande ordföljd, mystiska och verkningslösa omsägningar, omotiverade utelämnningar af artikeln samt ett slags trollformelaktigt upprepande af ord, som tilläggas en gåtfull och strängt förhemligad undermening. Med denna jämmerliga, genom sin hjälplösa oanvändbarhet tragikomiska attiralj skall den gripande och förtrollande verkan uppnås, som lyriken eljest når med sugande rytmer och klingande rim!

Skalar man av de värderande inslaget och jämför beskrivningen med den som Klara Johansson ger — "I sina ofta klart sjungande rytmer och sina djärfva ordställningar eger [Conradson] riklig ersättning för de musikaliska effekter rimmets kan erbjuda"⁴⁰ — märker man att skillnaden i läsart inte är särskilt stor, även om värderingarna är direkt motsatta.

I slutet av sin recension formulerar Böök något som sällan uttrycks explicit, men som måste anses utgöra en av de mest grundläggande orsakerna till samtidens motstånd mot den fria versen. Han frågar:

där den konstnärliga formen är sprängd och förstörd, hvar är kriterierna som skiljer den äkta och djupa inspirationen från den grunda efterbildningen eller — det lömskt ironiska skämtet?

Å ena sidan motiverar här Böök bruket av kanoniserade estetiska former med att de underlättar för läsaren/kritikern att värdera texten ifråga. Å andra sidan — och de båda argumenten är knappast förenliga — så menar han att en sådan traditionalism möjliggör för läsaren/kritikern att särskilja originalitet från imitation, uppriktighet från skämt, "äka och djup inspiration" från efterapning och pastisch.⁴¹

Den oro Böök här ger uttryck åt är kritikerns rädsla att, som Tor Hedberg formulerade det (se nedan), bli "duperad" av en konstnärlig produkt, som saknar traditionens garantistämpel på att den utgått ur en ärlig och entydig *intention* och en *närvaro* av ett eller annat slag (händelse, upplevelse, känsla e.d.). Det är en rädsla som anger att den litterära institutionen börjat splittras upp med följd att den enskilde kritikern

inte längre kan vara säker på vilka estetiska normer en författare arbetat utifrån. 1800-talets enhetskultur och den romantiska traditionens expressiva estetik var stadd i upplösning, men utan att man kunde skönja något nytt, enhetligt normsystem. Symbolismens estetiskt sublimala och dess närmande till en inautentisk estetisk princip förblev negativa kategorier, estetiska normbrott som var svåra att formulera som nya, positiva normer. Det gällde inte endast för tidens kritiker utan även författarna själva, vilka — som Conradson tydligt exemplifierar — ofta lutade sig mot romantiska ideal. De ”nya formerna” blev genomgående avkodade som ”formlöshet”, vare sig det skedde med positiva eller negativa värderingar.

Poesi som skriftkonst

I sin recension av *Elegier* beskriver Levertin den fria versens möjligheter i starkt suggestiva ordalag; den kan följa ”stämningskurvans stigande och fallande, än svällande ut som en mäktig hafsdyning, än krossad i korta vågslag af bristande droppar”. Samtidigt finner han det på sin plats att varna för den fria versens ”faror”; Ekelunds dikter kan ibland ”på ett något nyckfullt vis tänjas ut och in och varda [. . .] litet långtråkiga”.⁴²

Då han senare recenserar *In Candidum* utvecklar han vad han menar med ”nyckfull”. Han berömmar först Ekelund för att vara den svenska skald som har ”mest naturlig talang för den fria versen”. Därefter vänder han sig mot ”en mycken lös godtycklighet i det formella” hos Ekelund. Det är den fria versens versbindningar som han är kritisk emot, något han exemplifierar med:

” / . . . / en

paradisisk morgon / . . . / ”

En sådan versbindning menar han saknar varje ”akustiskt eller logiskt skäl”. Även Ekelunds avvikelser från ”naturlig och talad ordföljd”, vilket gör det svårt för läsaren att ”klart förstå sammanhanget”, finner han problematiska. Ofta har de en ”poetisk och suggestiv verkan”, men ”intill det rebusartade får dock ej denna frihet gå”. Levertins slutomdöme om Ekelund blir att denne är på väg att ”förrira sig in i en godtycklig subjektivism”.⁴³

Den irritation Levertin visar inför den fria versens "godtyckliga" radindelning delar han med majoriteten av tidens kritiker.⁴⁴ Om "fri vers" vid denna tid börjar accepteras så gäller det endast icke-metrisk vers. De flesta menar att versraden måste ha kvar någon tydligt skönjbar, "akustisk eller logisk" motivation. *Någonting* måste finnas kvar som kan vidmakthålla upplevelsen av att den typografiska indelningen *varken* är ett rent självständigt *eller* något för poesin helt överflödigt element, utan just ett "naturligt" supplement.

Anna M. Roos går i en artikel till angrepp mot "det slags vers som från prosan skiljer sig föga mer än genom den typografiska anordningen". Den fasta övertygelse hon har, och som den fria versen uppenbart ställer på svåra prov, är att "inom konsten såväl som inom religionen gäller den paradoxen: När jag är bunden, då är jag fri". Liknande argument kommer ofta fram i denna debatt. Karl Warburg hade redan i sin recension av Strindbergs *Dikter på vers och prosa* protesterat mot förordets tal om att den bundna formen skulle vara "fjättrar för tanken", något som enligt Warburg endast stämmer ifråga om filosofiska texter, inte poetiska.⁴⁶

I överensstämmelse med tesen att traditionella utsägelseformer inte är ett hinder för originalitet och äkta inspiration, som modernitetens förespråkare alltid hävdade, utan tvärtom ett tecken på en mer "äkt" poetisk och personlig upplevelse, skriver Roos att "den helt regellösa formen [...] tyder på en viss matthet i inspirationen". Argumentet kan kontrasteras mot Ekelunds ord om att "åtskillig slätkammad rimvers [...] endast har den inre fattigdomen, ljumheten och svagheten i gemutet [sic.] att tacka för sin prydliga regelmässighet"⁴⁷ eller Adelborgs tal om att Conradsons "formegendomligheter" är resultatet av en "frihet från andlig slöhet och lättja" (se kap 9). Det faktum att det är *exakt samma* värde som debattens kontrahenter säger sig slå vakt om — poetens äkta inspiration — och som de använder både för att försvara och angripa den fria versen, påvisar att argumentet har en rent retorisk funktion, att det är mekaniskt hämtat ur den i samtiden dominerande expressiva estetikens ideal. Den egentliga motsättningen mellan försvararna och angriparna av den moderna poesin handlar uppenbarligen om något annat.

Redan Ekelunds debutverk beskrevs av en kritiker som en samling "otympliga ordvidunder och ordsammanställningar utan begriplig mening, som på varje sida vanställa ofta fint kända och korrekt fattade stämningar".⁴⁸ Upplevelsen av obegriplighet blev ännu tydligare formulerad ifråga om Conradsons verk. I sin recension av Conradsons tredje samling inriktade sig Bo Bergman på dess religiositet, vilket gjorde den ointressant för honom, och dess obegriplighet. "hans sång är innerst uppbyggelse" och vänder sig endast till troende, menade han; "För andra blir det tomma ljud, likgiltiga versrader, som icke äro lika långa och som aldrig eller sällan rimma, ja humbug". Dikternas obegriplighet förklaras av att "författaren tillägger orden en valör och en mening som de ha endast för honom".⁴⁹ Upplevelsen av starkt personlig expressivitet får här sin negativa formulering; dikterna är *alltför* personliga, varför de blir obegripliga för läsaren. Att dikterna verkligen har en klar innebörd, att det verkligen existerar en kontext som semantiskt stabiliserar dem, tycks recensenten aldrig tvivla på. Problemet är bara att denna kontext inte är tillgänglig för en anonym läsare.

En liknande argumentation för Tor Hedberg. Han är positiv till en del men gör en längre reservation:

oftast saknas denna diktens slutenhet, den korta strofen är afhuggen, öppen mot det okända, mot något som kanske är rikt och vackert, kanske också är intet; den är ett anslag blott, som kräfver en själf diktande läsare för att blifva dikt, tanke eller melodi. Man möter allt för ofta ett anspråksfullt koketteri med det outsagda, och man värjer sig, ovillig att låta sig duperas. Den lilla diktsamlingen verkar närmast som en samling citat ur en diktares verk, valda på måfå af en okritisk beundrare.⁵⁰

Hedberg kommer här nära att säga något centralt om den modernistiska poesins sublimes estetik, dess anti-diskursiva språkspel och semantiska mångtydighet som gör den "öppen mot det okända". Men det faller honom aldrig in — eller så anstränger han sig för att inte visa det — att denna effekt skulle vara del av en medveten estetik. Hans normativa krav på att en dikt alltid måste ha en stabil diskursiv kontext och referentiell förankring får honom istället att uppfatta denna semantiska öppenhet som ett misslyckande. Författaren har, tänker han sig, inte tillräckligt

tydligt angett den semantiskt stabiliserande kontext som dikterna, i deras tillblivelse, med nödvändighet måste ha haft. De framstår därför som "en samling citat" vars sammanhang läsaren blivit fråntagen, alternativt som "en ouvertyr till ett författarskap". I det senare fallet uppfattas de sålunda som pre-poetiska skisser, vilka först i ljuset av en framtida kontext kan få den semantiska stabilitet som är nödvändig för att göra dem till riktiga dikter.

Det mest hätska angreppet mot "den s k Adelsborg-Conradska skolan" kom från Karl-Erik Forsslund i artikeln "Ett rop".⁵¹ Forsslund ger ett tydligt uttryck för expressivitetsetetikens negativa formulering som pseudo-psykiatrisk diagnostik. Hans tycks nästan ordagrant upprepa "Ohoj:s" formulering (kap 6) då han skriver: "skolans' mästare [. . .] äro ju föremål för våra psykiaters livliga uppmärksamhet — från denna synpunkt, som dokument, ha deras alster sålunda naturligtvis intresse". Men i övrigt, och speciellt från konstnärliga synpunkter, menar han att de utgör "en andlig farsot, en masshypnos". I artikelns avslutning kontrasteras den moderna poesins "skymning och kvalmiga sjukhusluft" mot ungdomens "sunda sinnen och [. . .] sunda förnuft" à la sekelskiftets arbetar- och friluftsrörelse: "rena röda fanor överallt i en luft som är full av sol [. . .] unga tankars sus och skinande blanka stormklockors klang".⁵² Hela den moderna, lyriska strömningen framstår för honom som en "andlig farsot, en verklig epidemisk suggestion" som visar "motbjudande symptom på abnormitet". Det gäller för de ännu obesmittade att "hejda den lömska smittan och bota åtminstone en del redan angripna".

Tanken att en fragmentarisk form och semantisk öppenhet måste förstås som det direkta uttrycket för ett kaotiskt psyke känner vi igen från reaktionerna på Hanssons fria vers. Liknande diskussioner har vi sett prov på under 90-talet. Den psykiatriska terminologin var i dessa debatter oskiljaktigt förenad med ett moraliskt fördömande av tidens dekadenta litteratur. Mer precist handlade det om ett fördömande av modernismens framväxande inautentiska, dramatiska princip, vars effekt var att man inte längre kunde läsa poetiska texter som moraliska utsagor om världen. Att denna modernistiska, *amoraliska* estetik vanligtvis angreps för att utgöra en *omoral* och/eller ett slags psykisk abnormitet, kan lika ofta ha varit uttryck för en medveten debattstrategi som en logisk blindhet.

Torsten Fogelqvist tillhör en av dem som attackerade Conradson för att vara obegriplig. Men vid ett tillfälle tycks han bli osäker på om inte denna obegriplighet främst orsakats av att dikterna avlästs utifrån en äldre läsart, som inte stämmer överens med de intentioner och estetiska principer som väglett författaren. Han antyder att poesins obegripligheter får mening och betydelse om man avläser Conradson som "det undermedvetnas diktare". Det är detta perspektiv som skapar "det skönhetsvärde, som åtskilliga af hans dikter, alla bizarrerier och all ofullgångenhet till trots, obestriddligen äga". Men, invänder han igen, i det han rör sig från den ena receptiva koden till den andra, många av dikterna äger

ett nästan psykopatiskt intresse. De stå för mycket i släkt med hallucinationerna och spiritismen, för att deras andliga hälsa skulle synas fullt obestridd. Men också denna underliga sådd har sina blommor, skygga barn af en ömtålig och sårbar själ, som än finner de intimaste uttryck för det inre livets växt och färger, än kommer inbillningssjuka och nervretlighet bra nära.⁵³

Fogelqvist tycks här befinna sig i en ambivalent glidning mellan två oförenliga läsarter, utan att kunna bestämma sig för vilken han skall tillämpa. Han antyder att den senare, motiverad som "det undermedvetnas" alogiska uttryck, passar bättre överens med vad Conradson velat åstadkomma. Samtidigt skyggar han för tanken att konsekvent tillämpa en sådan läsart. Motståndet mot detta, som tycks vara såväl av moralisk som psykologisk art, kan kanske förtydligas på följande sätt: Om poesin konsekvent börjar använda sig av en sådan estetik, vad händer då med dess funktion av moraliskt uppbyggligt föredöme? Och om den moderna poesins "andliga hälsa" ständigt pendlar över till det patologiska, vad händer då om man ger sig hän i en alltför identifierande läsning? Denna kombination av moraliskt och psykologiskt motstånd mot den moderna poesins dekadens, dess inautentiska och dramatiska amoralism kom att leva kvar långt in i detta sekel.

Summering av sekelskiftets debatt

I sekelskiftets debatt om den moderna poesin är det framför allt tre aspekter som debatteras. Ifråga om fri vers tycks det mest kontroversiella

vara dess godtyckliga versradsindelning, vilken klyver språket i vad man uppfattar som meningslösa, dvs. rytmiskt och syntaktiskt omotiverade versrader, varmed den typografiska radindelningen får ett egenvärde. Det är den relativa gradskillnaden hos denna godtycklighet som utgör grunden för Bööks positiva värdering av Ekelund respektive hans förkastelse över Conradson. Det är med andra ord den fria versens *skriftmässighet* som man i detta fall opponerar sig mot, en skriftmässighet som underminerar poesins förankring i en (frånvarande) *närvaro*: känsla, upplevelse, röst, sång etc.

Den andra aspekten, som principiellt sett är lika giltig för prosadikten som för den fria versen, är den tendens till "oläsbarhet" eller obegriplighet som den moderna poesin vid denna tid uppvisar. Texterna pekar inte längre ut någon stabil kontextuell helhet som kan ge de enskilda orden en entydig innebörd. Effekten av detta blir att de uppfattas som alltför "privata", estetiskt omedierade själsuttryck, som saknar konstnärligt värde. Den moderna poesins förespråkare framhäver istället det positiva i detta; mot den bundna poesins "imitation" ställde man den obundna poesins originalitet och expressiva autenticitet. Vilken ståndpunkt kritikerna än intog, tycks de haft lika svårt eller varit lika ovilliga att uppfatta och tala om poesins fria formspråk som estetiskt "objektiverade" strukturer.

Ifråga om den tredje faktorn, upplösningen av den formestetiska distinktionen mellan prosa och poesi/vers, spelar prosadikten en lika avgörande roll som den fria versen, eftersom det var själva relationen mellan dessa som avsågs. Strävan att sudda ut denna gräns blir mest uppenbar i de diktsamlingar som blandar fri vers och prosadikt, en blandning som uppmanar läsaren att betrakta dem som två likvärdigt poetiska former.

Om de fria formerna i alla dessa avseenden pekar fram mot senare modernistisk poesi, så motiveras de dock ännu i romantisk anda av sin starkare expressiva autenticitet. Om det tidiga 1900-talets poetiska modernitet ifråga om estetiska tekniker i långa stycken redan utgör en modernistisk poesi så kom den länge att förbli motiverad och debatterad i anslutning till nyromantiska ideal.

Det stundtals aggressiva motstånd mot symbolismens dekadenta poesi som man kan finna i sekelskiftets debatt, framstår i dess kulturpolitiska sammanhang främst som ett konservativt försvar för traditionella estetiska normer. Samtidigt utgör det en parallell till det "motstånd" som många av symbolismens författare själva kom att utveckla mot en alltför semiotiskt laddad poesi. I ett efterhandsperspektiv framstår därför själva motståndet mot symbolismens estetiska dekadens och dess sublima strukturupplösning som ett led i den process, varigenom modernismen successivt etablerade sig som en ny estetisk praktik. Prosadiktens centrala betydelse i denna process har sällan uppmärksamats av forskningen. Innan vi nämner något om detta finns kanske anledning att rekapitulera de centrala argumenten och momenten i vår tidigare genomgång av prosadiktens plats och funktion i den moderna litteraturens historia.

Prosadiktens plats i en äldre litteratur kan knappast förstås om man begränsar perspektivet till den poetiska eller estetiska litteraturen. Istället måste vi, som jag försökte göra i det inledande kapitlet, betrakta prosadikten mot den vidare bakgrunden av skriftkulturens framväxt. Prosan utgör från början en till skriftmediet anpassad diskursiv praktik. Med skriftkulturens allt starkare genomslagskraft tenderar prosan alltmer att identifieras med språket som sådant. I relation och opposition till denna konstitueras samtidigt en poetisk eller "estetisk" språkfunktion som i första hand knyts till formbundenhetens princip. Differensen mellan prosa och poesi etableras härmed som en polaritet inom ett enhetligt "språk", med prosa som den bestämmande, logiskt primära, termen och poesi som prosans negation. Poesi blir 'rimmad och/eller versifierad prosa', en diskursiv praktik där ett retoriskt eller formmässigt överskott lagts till ett föregivet "innehåll", vilket i praktiken endast blir gripbart i form av en prosaparafras. För detta tänkande framstår prosan som den enda naturliga representationsprincipen för verklighet och sanning. I denna mening har poesin alltifrån 1600-talet befunnit sig i en form av legitimitetskris.

I prosadiktens tidigaste skede, dvs. 1600-talet och det tidiga 1700-talet, blir "prosadikt" en samlingsterm för alla former av gränsfall mellan poesi (konstnärlig litteratur) och prosa (icke-konstnärlig litteratur).

Även om de författare som skrev prosadikter inte alltid syftade till att skapa en ny poeticitet utan kunde motivera formen som ett sätt att "bevisa" poesins icke-diskursiva essens — att poesi förblev poesi också då den skrevs på prosa — så fick prosadikter av olika slag med nödvändighet en *approximativt poetisk* karaktär. Den förändring av den poetiska principen som de härigenom medverkade till att skapa innebar att det poetiska, vid sidan av sin klassiska, retoriska, formbundna bestämning, också kom att bestämmas som en essentiell storhet, knuten till en autenticitet och expressivitet med starkt kristna och platoniska förtecken.

Denna dubbla bestämning av poesi kom att prägla romantikens estetiska tänkande. Det faktum att poesin i praktiken fortsatte att vara beroende av versformer gjorde att bestämningen av poesi som dels en diskursiv, dels en essentiell kvalitet, skapade en starkare originalitetskonflikt inom (den nu *lyriska*) poesin än inom andra estetiska genrer. Det poetiska skapandet blev offer för en olöslig eller åtminstone svårbemästrad motsättning mellan å ena sidan traditionalism och imitation, å andra sidan originalitet och autenticitet. Romantikens strävan att höja poesins kunskapsteoretiska status, att etablera den som en jämsides prosan självständigt diskursiv praktik, blev en historiskt tillfällig reaktion mot prosans allt stabilare hegemoni. Polariteten prosa-poesi fortsatte att gälla som en inomspråklig polaritet snarare än som två artschilda, diskursiva principer.

Under 1800-talet uppstod en modern form av prosadikt vars approximativt poetiska karaktär ofta realiserades i form av en meta-poetisk betydelsenivå. Distinktionen mellan prosa och vers blev bärare av en spaltning av diskursen i ett autentiskt (originellt, spontant) tal och ett poetiskt (imitativt, diskursbestämt) tal. Prosadikten kom härigenom att införliva en djupgående kunskapsteoretisk, psykologisk och ideologisk kritik av den metafysik och den imaginära solipsism som präglat romantikens uppfattning av det lyriska som diskursiv och existentiell kategori. Strävan att i prosadikten förena en lyrisk och en analytisk, anti-lyrisk princip sammanföll med strävan att å enda sidan vidmakthålla romantikens radikala utmaning av prosans instrumentella rationalitet, å andra sidan bryta upp den romantiska lyrikens metafysiska ideal och dess iscensättning av ett transcendentalt poetiskt jag. Denna ambivalens avspeglas i den tidiga modernismen, som dels etableras i manifest

opposition mot tidens borgerliga kultur, dels utvecklar en ambivalent hållning gentemot den romantiska traditionen.

Denna tidiga modernism innebar prosadiktens mest radikala fas, där den i viss utsträckning lyckades etablera en ny poetisk princip. Baudelaire skapade en stark metapoetisk och allegorisk prosadikt, där motsättningen mellan lyrikens imaginära och prosans dynamiska och realitetssorienterade princip manifesterades som en stark inre dualism. Genom sin kritiska hållning gentemot romantikens harmoniserande autenticitets- och organismideal, och sin dekonstruktion eller defiguration av dess symbolestetik, banade Baudelaire väg för den poetiska inautenticitet som utvecklades av Rimbaud, Lautréamont och Mallarmé. Det var en estetisk princip som på ett radikalt sätt negerade prosans referentiella och kommunikativa rationalitet. Resultatet blev en poesi som det inte längre var möjligt att reducera/översätta till ett prosainnehåll, en poesi som snarare hade karaktär av ordkomposition än kommunikativ utsaga. Och till skillnad från romantikens modernitetsparadigm, som var förbundet med ett motstånd mot poesins *skriftmässiga* karaktär och en motsatt strävan att förankra texten i en metafysisk närvaro av endera slaget (upplevelse, erfarenhet, känsla, själ, Gud, röst etc.), kom denna modernistiska princip att framhäva och utveckla poesins skriftmässiga kvaliteter.

Motståndet mot de modernistiska principer som utvecklades inom symbolismens prosadikter visade sig emellertid vara seglivat. Den symbolistiska strömningen blev starkt splittrad mellan modernistiska och romantiska ideal. I såväl estetisk som idémässigt hänseende framstår symbolismen som en komplex och ofta förvirrad blandning av en kulturellt och ideologiskt inte längre möjlig romanticism och en ännu inte möjlig modernism.

Inom den skandinaviska symbolismen har vi sett hur prosadikten på ett mer påtagligt sätt än tidigare kom att fungera som en medierande form mellan en lyrisk och en episk princip. Författare som Strindberg, Hansson, Jørgensen och Obstfelder skrev alla såväl lyrik som epik, och prosadikten intog en genremässig mellanställning i deras författarskap. Den blev en form som på en och samma gång fungerade som en poetisering av det episka och en prosaisering av det lyriska. I Jørgensens fall framstår den approximativt lyriska prosadikten som den bärande principen för hela hans författarskap, medan den för Hansson och Obstfel-

der snarare fungerade som en övergångsform från lyriska till episka gestaltningar. Ekelunds författarskap visar en ansats i samma riktning som de senare, men den utmynnade inte i episka eller dramatiska verk, utan en aforistisk kortprosa.

Med författare som Turgenjev, Söderberg och Jensen får vi samtidigt en prosadikt som utformas av utpräglat episka författare och som får en approximativt episk karaktär. Det är dock endast i Jensens fall som man kan hävda att denna prosadikt kom att utgöra en central estetisk princip, att den erbjöd en lösning på de problem som uppstått i hans episka produktion. För de båda andra framstår prosadikten mer som en sidoaspekt inom vad som förblev utpräglat episka författarskap.

Ju närmare 1910- och 20-talets högmodernism man kommer desto svårare tycks det bli att ringa in "prosadikten" som en avgränsad estetisk form och praktik. Antalet författare som skriver prosadikter ökar starkt, så även mångfalden av individuellt utformade genreprofiler.

I Tyskland skrev ett flertal av de symbolistiska poeterna prosadikter. Vid sidan av tidigare nämnde Max Dauthendey och hans samling *Ultra Violet* 1893, märks främst Stefan George. Under 90-talet publicerade han en strid ström av starkt lyriska prosadikter i tidskriften *Blätter für die Kunst*. Också Hugo von Hoffmansthal skrev en del prosadikter, vilka i hans fall snarast var av approximativt episk karaktär.⁵⁴ Utöver dessa brukar Rilkes *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christian Rilke* från 1899 omtalas som ett gränsfall mellan en samling självständiga prosadikter och ett sammanhängande episk-lyriskt verk.

I England publicerade Oscar Wilde ett antal prosadikter i julinumret av *The Fortnightly Review* 1894. Ernest Dowsons samling *Decorations in Verse and Prose* 1899 upptog både prosa- och versdikter⁵⁵, och James Joyce skrev under 90-talet ett antal prosadikter, vilka dock aldrig publicerades.⁵⁶ England framstår annars som det land där prosadikten verkar ha haft som svårast att etablera sig under 1800- och 1900-talen.

Det vanligaste genremässiga böjningsmönster som prosadikten ingått i under 1700-talet och 1800-talet var att den skrevs av lyriker som, efter att ha skrivit bunden verslyrik, övergick till prosadikter för att i prosan söka en mer flexibel, dynamisk och samtidsförankrad poeticitet. Ibland skedde denna formfrigörelse parallellt med hjälp av prosadikter och fria versdikter, i andra fall tycks prosadikten ha föregått den fria versen som experimentell form.

Detta böjningsmönster kom i viss mån att bestå under modernismens epok. Men i takt med den fria versens framgång förändrades relationen mellan prosadikt och fri vers, vilket medförde att prosadikten fick en något anorlunda funktion. Hos författare som Obstfelder och, framför allt, Ekelund fungerar inte prosadikten som den form där de mest radikalt avlägsnar sig från och bryter upp etablerade poetiska konventioner. Istället används den för att normalisera och stabilisera en ny estetisk princip, som de först utvecklat inom den fria versen. Övergången från fri vers till prosadikt tycks främst motiverad av en strävan att dämpa den semiotiska laddning och textuella dynamism som kommit att prägla deras verspoesi, att formalisera den till en mer stabil, mimetisk representationsprincip.

Frigörelsen från den symbolistiska prosadiktens rytmisk-musikaliska lyricism kom samtidigt att medföra, att sekelskiftets författare mer direkt anknöt till Baudelaires prosaiskt-anekdotiska prosadikter. Som vi sett blev Baudelaires prosadikter viktiga för Ekelund först då han kände behov av att bryta med den symbolistiska poesins "töcknig[a] lidelse". Samtidigt som den prosaiska polen på detta sätt kom att förstärkas inom sekelskiftets prosadikter, märker man hur författare mer direkt anknyter till de tidiga symbolisternas obegriplighetsestetik och inautenticitet.

Ulrich Fülleborn har talat om hur tyska författare efter sekelskiftet skapar en "förnyad förstärkning av de poler som bestämmer prosadikten, den prosaiska som gör sig märkbar ifråga om motivval och språkdräkt, och den poetiska, som driver fram en helt ny, alogisk bildmässighet". Relationen mellan dessa tenderar nu, liksom den gjorde hos de tidiga symbolisterna, att "upphävas i prosadikten som språkspel".⁵⁷ Prosadiktens betydelse för den framväxande modernismen är minst lika påtaglig i Tyskland som i Frankrike. I Fülleborns antologi *Deutsche prosagedichte des 20. Jahrhunderts* finns flertalet av de viktiga, tidiga modernisterna representerade: Georg Trakl, Franz Kafka, Hans Arp, Karl Schwitter, Berthold Brecht m.fl.⁵⁸

Bland sekelskiftets franska författare av prosadikter närmnde vi i kap 5 Alfred Jarry. I sina prosadikter under 1890-talet utvecklade han den absurdistiska teknik som han sedan överförde till sina dramer och romaner. John Simon har beskrivit hans romaner *L'Amour absolu* och *Gestes et opinions de Docteur Faustroll* som "kvasi-prosadiktsekvenser".⁵⁹ På liknande sätt menar Simon att man i Paul Claudels samling prosadikter

Connaissance de l'Est 1900 kan finna estetiska tekniken som "influerade och utvecklade [hans senare] dramers formspråk".⁶⁰ Andra inflytelserika franska romanförfattare som vid denna tid påbörjar sina författarskap med prosadikter är Marcel Proust och André Gide. Proust utgav 1896 *Les Plaisirs et les jours*, en samling prosadikter som blandar en lyrisk och en analytisk princip och som Simon beskriver som "ett laboratorium där man experimenterade sig fram till en behärskad fiktion".⁶¹ Andre Gides *Les Nourritures terrestres* 1897 utgörs av mer utpräglat romanmässig prosadikter, där influenser från Rimbaud och Lautréamont sammanförs med essäns och aforismens genreprofiler. Samlingen uppvisar en antydd episk helhetsstruktur men de enskilda texterna har en komplexitet och förtätning som ger dem en stark självständighet.⁶²

Om relationen mellan prosadikt och fri vers förändras vid tiden kring sekelskiftet så gäller alltså detta även relationen mellan prosadikt och roman. De stora flertalet prosadikter som skrevs under 1800-talet framstår antingen som prosaiserad lyrik eller som fragmentariserad epik; i båda fallen hade de med andra ord en markerat post-poetisk karaktär. Efter sekelskiftet får vi en rad författare vars prosadikter istället föregår deras romaner, och där de senare får karaktär av utvidgade prosadikter. Joyces romaner *Ulysseus* och *Finnegans Wake* brukar ofta beskrivas på detta sätt; en forskare talar t.ex. om den senare som "höjdpunkten av 'romanen som dikt'".⁶³ Ekelunds tanke att "prosaberättelsen" möjligen uppstått genom att kortprosans "självständiga taflor" knutits samman till en helhet⁶⁴, tycks spegla en vid denna tid vanlig uppfattning om relationen mellan prosadikt och roman. Som historisk tes må en sådan tanke vara problematisk, men den tycks ha något väsentligt att säga om den modernistiska romanens särart.

Ett svenskt exempel på detta erbjuder Pär Lagerkvist. Hans första samling *Motiv* 1914 upptogs med några få undantag av prosadikter, vilka han i ett tidigare manuskript rubricerat som "stiliserade stämningar".⁶⁵ I de följande samlingarna *Ångest* 1916 och *Kaos* 1919 blandade han prosa- och versdikter. Det första försöken att förverkliga de modernistiska principer han formulerat i *Ordkonst och bildkonst* 1913 skedde således i form av prosadikter, även om Lagerkvist undvek denna beteckning. Och som Urpu-Liisa Karahka påpekat handlade det första utkastet till hans pro-

gramskrift, *Om dikten och diktaren* från 1912, uteslutande om prosakonsten.⁶⁶

Karahka karakteriserar de tidiga prosadikterna genom bl.a. två framträdande tekniker, som till synes verkar i motsatt riktning. Å ena sidan den för Lagerkvist så centrala kategorin och tekniken *stilisering*, en strävan att reducera och komprimera texten och ge den en atemporal, spatial karaktär av "verbaliserad bildkonst"⁶⁷; å andra sidan *dynamisering*, vilken åstadkoms genom häftiga kontraster och växlingar av tempo och perspektiv. Den stiliserande tekniken exemplifierar hon med den korta dikten "Höst" ur *Motiv*:

Ett pickande ur. Ett stort ljusst rum. Ett gammalt vackert hus som sover inne i mörkret. Över dess brutna tak gamla skumma träd. I alla dalar natt. Stor frid på hela jorden. En oerhörd rymd och däruppe tunga stjärnor.

Den motverkande, dynamiserande tekniken framgår tydligt av följande passage ur den tidiga prosadikten "Natten":

Men herregud — - nu flammar morgonen upp i öster! Och en sådan morgon! Det susar och yr av jus genom rymden.

Titta, solen plottrar fullt med stora röda bokstäver på alla fönstren — titta — - — de är som skrivna av en sjuårings ovana hand, höga, darrande staplar — -⁶⁸

Karahka diskuterar inte förhållande mellan dessa tidiga prosadikter och Lagerkvists senare romankonst. Jag tror dock att särarten i Lagerkvists romankonst skulle kunna beskrivas i termer av dessa två tekniker och deras inbördes samspel. Romanerna skulle med andra ord kunna beskrivas som utvecklade varianter av sådana estetiska tekniker som först utvecklats i prosadiktens form. Den idiomatiska enkelhet som är så utmärkande för Lagerkvists prosa faller t.ex. tydligt in under strävan till stilisering och reduktion.

Om den form av approximativt lyrisk prosadikt som Lagerkvist skrev hade stor betydelse för den begynnande modernismen, både avseende dess poesi och dess romankonst, så hade förmodligen den approximativt episka prosadikten minst lika stor betydelse. Med modernismen tycks vi få ett nytt intresse för de slags pseudo-episka kortformer som Baudelaire och Rimbaud anknöt till: parabeln, fabeln, moraliteten, sagan, den litterära drömskildringen etc. I och med att termen prosadikt

samtidigt får en alltmer fixerad, *lyrisk* innebörd, handlar det om texter som sällan brukar karakteriseras som prosadikter. Vanligtvis använder man en mer neutral term som "kortprosa". Det kan kanske vara lämpligt att avrunda denna tvåhundraåriga exposé över prosadikten, där vi i första hand kommit att fokusera en romantisk och anti-romantisk tradition av approximativt lyriska prosadikter, med något sådant exempel på den tidiga modernismens mindre lyriskt präglade prosadikter.

Kafka startade sitt författarskap med en svårbestämbar typ av prosadikt, som han fortsatte att skriva hela sitt liv vid sidan av sina längre prosaverk. Den saknar lyriska kvaliteter och har endast antydning till dramatisk gestaltning. Men det handlar otvetydigt om "dikt" i termens grundläggande innebörd av en kort, självständig, väl sammanhållen text utan narrativ struktur.

Merparten av dessa dikter har karaktär av parabler eller utvecklade aforismer, där Kafka ställer dessa genrers konventionella logik och moral på huvudet. Resultatet blir en alogisk, pseudo-argumentativ och "obegriplig" princip som han sedan förde med sig till sina mer gestaltande noveller och romaner. Kafkas först publicerade verk, *Betrachtung* 1913, upptogs enbart av sådana prosadikter. Ett tydligt exempel på hans teknik är den korta "Die Bäume" [Träden] som lyder:

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoss sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.⁶⁹

[Ty vi är som trädstammar i snön. Skenbart ligger de löst ovanpå, och med en lätt knuff skulle man kunna skjuta iväg dem. Nej, det kan man inte, ty de är fast förbundna med jorden. Men se, till och med det är endast skenbart.]

Textens karaktär av parabel är uppenbar. Att den inleds med ett "Ty" innebär dock att liknelsens logik genast undermineras. Vi presenteras för ett underordnat argument utan att få ta del av den övergripande argumentationskedja det skenbart ingår i. Vilka "vi" är förblir också oklart.

Så fort texten formulerat denna liknelse påbörjas en form av självför-

störande process som präglar många av Kafkas prosadikter. Andra meningen beskriver den kvalitet som uppenbarligen skall utgöra liknelsens själva fokus. Denna kvalitet negeras sedan i påföljande mening, varefter avslutningen i sin tur negerar denna negation.

Enligt klassisk logik torde en negation av en negation återföra oss till en positiv utsaga. Så sker knappast här. Den andra negationen — att trädstammarna "endast skenbart" är fast förbundna med jorden — får knappast läsaren att återgå till den första utsagan, och bestämma sig för att trädstammarna verkligen ligger lösa på snön. Såväl tes som anti-tes har blivit osäkra, skenbara. Texten blir på detta sätt en dekonstruktion eller defiguration av *liknelsens* inre struktur. För vad är en liknelse om inte just — skenbar. Det enda som till sist återstår av positiv utsaga i denna parabel över parabeln är denna meta-språkliga, exemplifierade insikt om att liknelsen som sådan baserar sig på en kvalitet av *Schein*.

I *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka* beskriver Klaus Ramm denna (a)logiska princip, som han menar kom att bli det bärande momentet i Kafkas hela författarskap, som en syntaktisk-semantisk reduktions-teknik.⁷⁰ Man kan möjligen beskriva Kafkas egenartade tekniker på andra sätt. Klart är att det just var i prosadikter av detta slag som de först utvecklades.

Jag tror att denna summariska översikt är tillräcklig för att åtminstone antyda att prosadikten spelade en väsentlig roll för framväxten av såväl den modernistiska poesin som den modernistiska romanen. Att mer precist försöka kartlägga *hur* dessa genetiska relationer sett ur under 1900-talet, är en litteraturhistorisk forskningsuppgift som ännu återstår att göra.

Modernismen och reträtten från det semiotiska.

Vår genomgång av prosadikter av olika slag har vid flera tillfällen aktualiserat den legitimitetskris som poesin befunnit sig i alltsedan skriftkulturens och prosans genombrott under 1600-talet. Prosadikten har ofta explicit motiverats utifrån en strävan att utveckla en ny, poetisk princip som på ett starkare sätt än den versifierade poesin kan hävda sin egenart gentemot prosan. I min behandling av Baudelaire och de efterföljande symbolisterna försökte jag visa på den modernistiska princip de utvec-

klade, och som jag beskrev i termer av en *inautentisk, dramatisk poeticitet*.

Det finns därför anledning att avslutningsvis ställa frågan, om modernismens genombrott efter 1900 verkligen innebar att denna princip etablerades som en ny poetisk norm. Så tycks emellertid inte ha skett. Visserligen får inautenticitetens princip och dess strävan att skapa ett dramatiserat medvetande en påtaglig genomslagskraft med modernismen. Detta avspeglar sig tydligt i de litteraturteorier som utvecklats i anslutning till modernismens estetiska tekniker: formalism, strukturalism och New Criticism. Inom samtliga dessa tonar man ned författarintentionens och den expressiva läsartens betydelse. På olika sätt behandlar man istället den litterära texten som en estetisk artefakt, ett objekt vars betydelseeffekter avläses som resultat av samspelet mellan text och kontext snarare än den genetiska relationen intention — uttryck. I direkt opposition till romantikens originalitets- och autenticitetsideal skapar man härmed en programmatisk distinktion mellan textjag och författarjag.

Men på samma sätt som detta förblir ett axiom enbart inom vissa litteraturteoretiska strömningar och aldrig inom litteraturforskningen som helhet, så blir det en princip som endast präglar delar av modernismens litterära praktik. Inautenticiteten etableras aldrig som någon ny estetik *norm* och frågan är om något sådant alls skulle kunna vara möjligt. Modernismens estetiska principer har en så utpräglat *negativistisk* karaktär att det är svårt att tänka sig dessa som positiva normer i ett nytt estetiskt värdesystem. Redan själva prefixet "in-" i termen inautenticitet anger tydligt att det handlar om ett negerande av en "autenticitet" som förutsätts existera som positiv norm. Rimbauds paroll *Je est un autre*, som jag använt mig av som epigrammatisk summering av denna inautenticitet, visar med all tydlighet på modernismens negerande karaktär. Det är en paroll som knappast kan konstitueras som positiv norm.

Vad som händer med modernismen är således inte att vi får ett nytt estetiskt normsystem, utan att konstakterna *upphör att vara normativt bestämda*. Poesi upphör att definieras som en specifik diskursiv princip och börjar istället förstås som en *estetisk praktik*. I sin mest radikala utformning, som tydligt visat sig i de allra senaste decennienas s.k. "post-modernistiska" estetik, innebär det att "allt är möjligt". Det är inte

längre betraktaren, kritikern eller traditionen som avgör vad som är poesi och konst utan konstnären. Det en konstnär (och gallerist) väljer att ställa ut som konst *är* därmed konst, och det en författare (och förläggare) väljer att ge ut som poesi *är* därmed poesi. Verken kan kritiseras på alla möjliga grunder utom den, att de inte skulle vara riktig konst/poesi.

Mot bakgrund av detta kan man säga att symbolismens försök att ge poesin och konsten en ny bestämning både lyckats och misslyckats. Symbolismen framstår som den litterära modernitetens sista stora kamp mot ett ännu normativt poesiideal. Det faktum att den än idag tycks utöva så stark dragningskraft på historiker och läsare tycks ha att göra med det *motstånd* dess modernistiska principer ännu frambragte. Den intensitet som man så tydligt upplever i symbolismens och den tidiga modernismens estetiska produktioner är förbundet med dess karaktär av *utbrytningsförsök* ur en ännu tydligt avgränsad, normativ estetisk princip. Denna aspekt blir allra mest påtaglig i den diaboliska anti-diskurs som utvecklas av Rimbaud och Lautréamont.

Att 1920-talets surrealisterna uppfattade sin estetiska praktik som en direkt fortsättning på och radikaliserings av den tidiga symbolismens principer, är ett evolutionistiskt synsätt som man bör handskas försiktigt med. Mallarmés estetiska tärningskast, Rimbauds programmatiska *sinnenrubbing* och Lautréamonts slumpartade möten på poesins operationsbord mellan paraplyer och symaskiner, kunde knappast *betyda* samma sak, kunde inte skapa samma *betydelseeffekter*, under 1920-talet som de gjort före sekelskiftet. För surrealisterna betydde allt detta bl.a. mot bakgrund av *freudianismen*. Hur oroväckande de freudianska idéerna än var så etablerade de trots allt ett nytt system av kunskap och förklaringar som inte fanns tillgänglig för de tidiga symbolisterna. Mot bakgrund av denna och andra djupgående förändringar i kulturell och ideologisk kontext som skedde decennierna kring sekelskiftet, torde det vara rimligt att hävda att de modernistiska tekniker, som utvecklades av symbolisterna och upptogs och vidareutvecklades av den senare modernismen, hade en *starkare kulturell och ideologisk radikalitet* för de förra. Ju mindre normativt bestämd poesin har blivit under 1900-talet, desto mer har de modernistiska principerna förlorat i radikalitet. Det är i detta avseende man kan säga att litteraturens frigörelse från normativa bestämmningar inneburit en form av ideologisk avvärjning.

Jag tror att det i första hand är utifrån detta perspektiv man skall förstå den "reträtt" från symbolismens semiotiskt laddade anti-poesi, från dess gestaltningar och dramatiseringar av det kontrollerande jagets undergång och upplösning, som blir så tydlig inom det skandinaviska sekelskiftets litteratur. Det är en reträtt till mer haromiska estetiska strukturer som blir svårbegriplig om man föreställer sig utvecklingen från symbolism till modernism som en gradvis radikaliserings av anti-romantiska, anti-diskursiva och anti-realistiska tekniker. Författare som Jørgensen, Obstfelder, Ekelund, Jensen och Hamsun startar alla sina författarskap i symbolismens anda. Därefter sker ett vanligtvis plötsligt och klart markerat avfall från dessa principer och ideal. I starkt laddade ordalag tar de avstånd från sin tidiga estetik och försöker utveckla mer stabila, ideologiskt förankrade och mimetiskt gestaltande principer. Den dekadenta symbolismens sublimes estetik tycks ha blivit *alltför* sublim, *alltför* mycket en semiotiskt laddad anti-kommunikation.⁷¹ Obstfelders ständiga fråga: Är det jag skriver verkligen poesi?, framstår som paradigmatisks för symbolismen i dess helhet. I sin radikala attack mot prosans diskursiva, kommunikativa rationalitet och poesins underordnade bestämning som "versifierad prosa", hotade den sublimes estetikens att föra poesin *utanför* varje form av socialt förankrad symbolproduktion. Det är ett "utanför" som inte kan undgå att uppfattas som en form av galenskap.

Man kan betrakta det tidiga 1900-talets reträtt från det estetiskt sublimes som ett historiskt fördröjande av modernismen, tillbakahållen av en kultur som ännu var starkt präglad av normativa estetiska ideal. Men kanske finns det alltså anledning att också betrakta denna reträtt som *just det moment genom vilket modernismen etablerar sig som en ny, relativt stabil estetisk praktik*, om än inte någon ny estetisk norm. Modernismen skulle då inte bryta fram *trots* denna reträtt från det *alltför*-sublime eller *alltför*-semiotiska, utan just på grund av den. Först genom att ta avstånd från symbolismens mer eller mindre mystiskt präglade visioner av ett rytmiskt-musikaliskt universum, kunde dessa författare börja använda sig av symbolismens estetiska innovationer som element i en mer stabil, kommunikativ och mimetiskt förankrad representationsprincip: modernismen.

Hur man än väljer att betrakta övergången från symbolism till modernism torde det ha framgått av denna studie att prosadikten hade en vik-

tig, om än inte entydig, betydelse för modernismens framväxt, liksom den haft för den litterära moderniteten alltifrån 1600-talet. Därmed inte sagt att vi härigenom skrivit "prosadiktens historia". Den betydelse prosadikten haft har utgått från att den fungerat som anti-genre (para-genre, meta-genre, super-genre e.d.), en estetisk gränsföreteelse som ständigt utmanat och rubbat de genremässiga konventioner den anknytit till. Ett sådant litterärt fenomen är inte riktigt *ett*. Och det som inte riktigt är *ett* kan inte riktigt ha en historia, även om det ständigt medverkat i att utforma och förändra litteraturens konventioner och historia.

SUMMARY

PROSE POEM AND MODERNITY. THE PROSE POEM AS A BORDERLINE PHENOMENON IN EUROPEAN LITERATURE, WITH SPECIAL ATTENTION TO SCANDINAVIA, 1880-1910.

To a study of the prose poem, it would seem that the opposition between prose and poetry/poem/verse must constitute the basic theoretical frame. It is therefore somewhat surprising to find that international studies of the prose poem to a large extent tend to rest and rely on the conventionalism of this polarity instead of approach it as an object of inquiry. The latter is what I set out to do in the beginning of the first chapter by raising the most fundamental question for understanding this polarity, namely: What is prose?

To start with I argue that prose is neither Language as such nor a transcription of spoken language. Trying to specify the discursive quality of prose I rely on theorists like Mikhail Bakhtin (on the novel), Jaques Derrida (on the effects of writing on our understanding of language), Jeffrey Kittay and Wlad Godzich (on the discursive qualities of early European prose), as well as a number of linguists and media-theorists. With their help I define prose as a discursive practice that develops within, and consequently must be defined as bound to, the medium of alphabetic writing. Since the written medium includes a mnemotechnical function, prose makes it possible to establish a *text* (i.e. a delimited body of words intended to be preserved and transferred in unaltered form) without having to rely on discursive elements for its preservation. Within writing, verse and rhetorical figures thus lose their original mnemotechnical function. Instead they establish a surplus value which becomes connected with a non-pragmatic, i.e. *aesthetic*, function. Consequently the aesthetic could be defined as the effects, produced within writing, of mnemotechnical discursive elements taken from an oral medium and turned non-functional.

The "prosaic" understanding of language that hereby becomes institutionalized states that prose is the discursive norm and "nature" of language, or simply Language as such. In relation to this new norm, verse and rhetorical devices are regarded as deviations. Verse becomes "versified prose". Verse/poetry is thus understood to be logically secondary while at the same time being historically older and in this sense more "original". Much of the confusion over the polarity between poetry and prose emanates from this double logic.

The possibility of prose functioning as Language rather than as one discursive practice among others rests on the *discursive neutrality* that it introduces. Unlike verse forms, which already at their formal level connect a text to one or another codified genre or discourse, a prose text can not be generically identified in this way. One has to *read* a prose text to make out what *kind* of text one is dealing with. Thus, the subject of the text is

more abstract, neutral, and difficult to identify than that of a verse text. Prose liberates the subject of enunciation from a more or less fixed position as *genre-subject* and creates an effect of transparency at the level of the signifier.

This neutrality, which constitutes the most important innovation of prose, is emphasized in the prose of early chronicles. These prose chronicles have the appearance of a subjectless text, a text that has written itself in the name of the Nation, History, Truth, Reality, or some other nonsubjective entity.

The neutrality of prose, however, can be used not only to divert the reader's attention from the signifier and make it seem transparent, but also for the very opposite purpose of emphasizing the conventional character of language. Used in this way prose will highlight the different kinds of idioms, discourses and genres employed, as if distributing invisible quotation marks (parallel to the visible ones, which were also introduced by prose texts). Consequently, such a prose text will function not as a neutral super-discourse but rather as a *para- or meta-discourse*, a textual practice which paraphrases, quotes, parodies, and manipulates different discursive and generic conventions without being identified as one discourse among others. This is the technique explored by novelistic and epic prose as described by Bakhtin and Kittay-Godzich.

If this general prosaization of language in itself was enough to create a crisis of legitimacy for poetry, this crisis, visible from the 17th century onward, more directly relates to yet another effect of prose, namely the new kind of subjectivity that it made possible. This is discussed in the second part of the first chapter. In literature this subjectivity was developed in memoirs, novels, and published letters. Here the discursive neutrality of prose created a new kind of textual self-reflectivity, where different "positions" within a single character could be placed in dialogue with each other. Without this psychologized form of self-reflectivity, which could be found only occasionally and in more codified forms in ancient poetry, the individuality and subjectivity of modern literature would not have been possible.

With the rise of this subjective prose with its strong effect of authenticity, poetry becomes victim of a deep originality conflict. The demand and urge within the paradigm of modernity to write original, authentic poetry implies an unsolvable conflict, since poetry is defined in connection with verse forms, while originality and authenticity demand a break with poetic convention. Too much of the one implies a loss of the other.

The question of the importance of verse forms to poetry was brought to the surface in the "quarrel" between *les anciens* and *les modernes* around 1700. One of the concrete questions of this debate was whether the increasing number of prose translations, primarily of ancient poetry, destroyed or preserved their poetic quality. The latter view, held by *les modernes*, implied that "the poetic" was a quality independent of verse forms. Consequently, poetry not only could be written in prose, but prose would bring out its true, non-formal essence in a purer way, stripped of the clothing of form and tradition. This essentialism, with its strong theological tendency to turn poetry into a transcendent entity, has accomplished literary modernity at least up to the outbreak of modernism.

For a long time, however, prose poetry remained highly problematic even to its "modern" advocates, who would justify it in theory rather than in practice. In practice,

the most important desire of literary modernity has not been to abolish all traditional poetic forms, but rather to abolish their *conventionalism* and their mnemotechnical function by transforming formal elements into semantic ones, i.e. by making rhythm and rhyme *mean*. In the extreme, this way of dealing with the demand for authenticity, for being (poem as poet) an *original* rather than a *copy*, becomes a strive towards a fully motivated, non-arbitrary language.

Modernity thus forces poetry into a difficult balance of poetic and non-poetic elements where true, or "pure", poetry presupposes a prosaic as well as a poetic dimension. Original poetry becomes an entity which always has to rediscover itself in a partial negation of itself. In this perspective the prose poem appears to be not at the margin but at the very centre of literary modernity. And it does so precisely by being not poetical but rather *approximately poetical*.

In the second chapter I summarize and give some examples of the most important prose poems of the 18th century, an aesthetic field that largely coincided with the rise of romanticism. I discuss the short tradition of prose epics (or *épos*) succeeding Fénélon's *Télémaque*, and the emergence of the more lasting tradition of odes, hymns and idylls in prose. The principal problem with prose poems is illustrated by the different stands against poetic prose taken by Wordsworth and Coleridge. I also use a prose poem by Blake to exemplify the tendency within prose poetry towards a simpler idiom, a tendency that partakes in the general shift from neoclassical, allegorical structures towards a romantic aestheticism centred on the symbol.

In a close reading of Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1800) I focus on the way Novalis alternates between prose and verse in order to give this polarity symbolic meaning. Prose and verse are here used to dramatize Novalis' dialectical idealism, his effort to forebode a utopian Oneness that is thematized in the figure of the androgyne. But, as I try to show, this utopian dialectic is undermined by the poem's dependence on the very conventionalism whose dissolution it wants to forebode and dramatize. Instead of staging a synthesis of the polarity between prose and verse/poetry, the text falls back on a hierarchization of this and other conceptual oppositions. It uses prose to represent the contemporary state of polarity and division, and verse to represent the coming state of Oneness. Prose thus continues to be used as the norm, the (fallen) nature of contemporary language, while verse/poetry represents its utopian *Aufhebung*.

In the same hierarchical manner the poem handles the polarity between the sexes. More than symbolizing a transcendence of this division, the figure of the androgyne represents coming perfection and fullness of the male subject. Throughout the poem, the figure of woman does not represent a heterogeneous Other for the male subject, but rather an externalized female quality within man(kind).

Hymnen an die Nacht marks a dividing line between 18th and 19th century prose poems. Using the difference between verse and prose to dramatize a "struggle" between different existential and thematic paradigms as well as discursive practices, Novalis came a long way making the discursive forms symbolic, thus abolishing the most conspicuous arbitrariness of poetic form.

In the last part of the second chapter I discuss the importance of prose poems for the breakthrough of Romanticism in Swedish literature. To a great degree, Swedish Romanticism was triggered by prose translations of pre-romantic, European poetry (Thomson, Gessner, Young, Gray, *Ossian*). In Thomas Thorild's prose hymns and odes

of the 1780's and 90's one can see how the romantic poet ego is established with the help of the discursive neutrality and the self-reflective techniques of prose. At the same time this romantic poet ego is thematically allied with Nature in an almost antagonistic conflict with a surrounding culture of prose. At the end of the Romantic Period, however, one can detect an increasing desire to transcend the duality between poetic ego and prosaic world, a desire which manifests itself in a new prosaization of poetry and the poetic. The prose poem "Skaldens natt" (The Night of the Poet) by C. J. L. Almqvist, which dates back to the 1830's, exemplifies this tendency

In chapter 3 I try to show how the prosaism of late romanticism inspired Louis Bertrand to create what he called "un nouveau genre de prose", generically drawing on the ballad and the legend. The prose poems of Bertrand display all the characteristics of the novel as described by Bakhtin: a mixture of generic conventions and allusions that creates perpetual collisions between high and low, sublime and comic. But in contrast to the novel Bertrand's short prose form makes no use of narrative structures. It is an *approximately lyric* rather than *approximately novelistic* form.

In the prose poems of Bertrand and other 19th century poets, the struggle between prose and verse, so vividly dramatized in Novalis' *Hymnen an die Nacht*, tends to become *internalized* in the prose. In this dialogical struggle between genres and discourses the classical, normative generic system is thoroughly destroyed. Instead we get the appearance of modernism, beginning in France as a reaction against the new mid-19th-century wave of bourgeois rationalism and utilitarianism.

At the end of chapter 3 I try to situate modernism in a double position, combining antagonistic opposition against bourgeois culture and ideology with an ambiguous relation to the romantic tradition. Modernism isolates modernity's strive towards the aesthetically new and original by abandoning the metaphysical values that modernity was anchored in for the romantics. Baudelaire's words, "Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver de *nouveau*" ("Le voyage"), clearly manifest this amoral cultivation of novelty. The most important of the metaphysical values of romanticism that modernism thus abolishes is the value of authenticity. With modernism, originality ceases to be understood as a direct expression of the author's mental individuality. Instead one can find, in writers like Poe, Baudelaire, Mallarmé, and even Rimbaud, a new interest in pragmatic concerns, in poetry as a craft.

If Baudelaire's verse poems in *Les fleurs du mal* could be called the first of modernistic poetry, at one and the same time affirming and negating the romantic tradition, the aspect of negation is enforced in his prose poems in *Les Spleen de Paris*. Their strong antilyric character has had the effect that even today many readers hesitate to classify them as "poems". As Barbara Johnson has argued, Baudelaire's prose poems *defigure* the aesthetic of romanticism (including the romanticism still present in *Les Fleurs du mal*) by re-allegorizing its symbolistic technique, thus putting the autonomy of the poetic ego in question. Also on a thematical level modernism blocks the organicist ideals of romanticism by turning from Nature to an urban context.

This negation of romanticism and the lyric, which gave Baudelaire's prose poems a strong meta-poetic character, became a starting-point for the "decadence" of French symbolism. Inspired by Baudelaire, poets like Rimbaud and Mallarmé developed a poetic principle of *nonauthenticity*, which is visible on the level of both reference and poetic ego. In terms of reference the mimetic anchorage in an original presence (of

event, feeling, nature, voice) is blocked by the employment of several competing mimetic levels, one of which is often meta- or autoreferential. But the most apparent aspect of nonauthenticity concerns the status of the subject, and is perhaps best summarized by the famous phrase coined by Rimbaud: "Je est un autre", understood as a desire to dissociate the subject of enunciation from the authorial subject. In the prose poems of these early modernists, the discursive elements that sustain a communicative function - the subject of enunciation, addressee, reference, and object - are all made uncertain. The result is a special kind of incomprehensibility, used for aesthetic effects.

At the end of chapter 5 I discuss the importance of the prose poem to French symbolism. In this context the prose poem clearly preceded free verse as the most important form for the liberation of rhythm and rhyme from schematic verse structures, i.e. from the mnemotechnical function. The prose poems of Symbolism in other European countries had a similar, although less apparent importance.

If modernism, then, to a large extent was the result of a prosaization of poetry, an incorporation of discursive principles taken from prose and better adapted to the medium of writing than verse principles, it was at the same time an effort to "save" poetry from the discursive hegemony of prose. With the aesthetic principle of incomprehensibility modernism came a long way liberating poetry from the subordinated categorization as "versified prose".

Whereas the first "book" of the thesis, i.e. the first five chapters, deals with the prose poem in a European perspective, the second book, chapters 6-11, describes the prose poem within the Modern Breakthrough of Scandinavian literature in the period 1880-1910. In chapter 6 I analyse the first prose poems to appear in Scandinavia after the Romantic Age, which were written by August Strindberg and Ola Hansson. Although these poems, introduced as a modern, free poetic form alongside free verse, were primarily inspired by the approximately novelistic prose poems of Ivan Turgenev's *Senilia* (translated into Swedish and Danish in 1883), they are clearly of an approximately lyric character. Hansson's impressionistic prose poems in *Nocturno* (1885) to some extent became models for later Scandinavian prose poems. The chapter closes with a discussion on the critical reception of prose poems and free verse in the 1880's.

In chapter 7 I show that it was with the introduction of Baudelaire, whose prose poems were translated into Swedish and Danish before his verse poetry, that the prose poem became a central poetic form for the young symbolist movement in Scandinavia. One of the most outstanding literary symbolists was the Dane Johannes Jørgensen. His prose poems, collected in the volume *Stemninger* (Moods) 1892, occupy an important position between his novels and his verse poetry. Primarily they functioned as a poetization of novelistic narration. Jørgensen's impressionistic, sentimental, autobiographical novels display a gradually enforced lyric tendency, which fragments and tends to cancel their narrative logic. In relation to these, his prose poems appear as the isolated fragments of disintegrated stories. The life story that emerges from Jørgensen's *oeuvre* as a whole is subject to a regressive, proto-psychoanalytical logic, where the present is subordinated to the compulsive repetition of past happiness. The poetic here becomes associated with a lost Oneness, and the modern poet emerges as a poet lost in an all too prosaic world, *a la recherche de la poésie perdu*.

Chapter 8 is devoted to the Norwegian Sigbjørn Obstfelder. Drawing on the theories

of Julia Kristeva I try to show how his poetry of the years around 1890 is heavily charged with a libidinal, "semiotic" quality. Consequently, Obstfelder's project to create a modern poetry brought him to the borders of poetry as a social, symbolic practice. The semiotic quality is most radically used in some poems of the early 90's, among them "Roser" (Roses). Here the distinction between prose and verse is in practice dissolved, wherefore they are best described by Obstfelder's own term, word-compositions.

In Obstfelder's literary development during the 90's the prose poem takes on a new function. Instead of being the form in which he most radically dissociates himself from conventional poetic principles, it becomes the genre in and through which he normalizes and formalizes his semiotic musicality into a more stable form of aesthetic, mimetic representation. Passages in the poems, as well as in his unfinished novel *En præsts dagbog* (A clergyman's diary), can be as semiotically charged as his early poems. But these passages are now inscribed and framed in mimetic logic. What first seemed to be bordering to "madness" is in this way gradually formalized into a new, aesthetic principle.

Chapter 9 opens with a description of the prose poems of the Dane Johannes V. Jensen and the Swede Hjalmar Söderberg, which exemplify the approximately novelistic prose poem of the period. It then deals with the prose poems of two minor Swedish poets, Gustaf Uddgren, who wrote in the tradition of symbolism, and Ivar Conradson, whose poems were a kind of aestheticized prayers.

Chapter 10 is devoted to the Swedish poet Vilhelm Ekelund. Ekelund was exclusively a poet. During his symbolist period between 1900 and 1906 his collections included only a small number of prose poems. After 1906 Ekelund forcefully turned against symbolism and his own early ideals. The change was a strategy to overcome a loss of identity inflicted upon him by a severe originality conflict. Both in relation to a natural sublime of maternal character and to a rhetorical sublime of poetic father figures his early poetic identity had crumbled.

Leaning on thinkers like Nietzsche and Herakleitos, and using the image of ancient poetry contests as an ideal for poetry, Ekelund now develops a strong rhetoric of spiritual and aesthetic struggle. But at the same time he almost completely stops writing verse poetry. Instead he resumes an early interest in the prose poems of Baudelaire. In the book *Böcker och vandringar* (Books and wanderings), 1910, he publishes a number of prose poems, written during a long stay in Berlin, where the prosaic quality of city life is explored in opposition to a traditional poetic romanticism of Nature.

After this, Ekelund restricts his literary production to essays and aphorisms, forms in which he can take refuge from the sublime of poetry in a more controlled rationality. Like for Obstfelder, then, the prose poem came to function as a form in and through which Ekelund dissociated himself from a modern poetic principle that had become *too sublime*, too directly associated with a loss of identity.

The last chapter of the thesis opens with a discussion on the intense debate on modern poetry, especially the poetry of Conradson and Ekelund, in Swedish journals and newspapers between 1905 and 1910. What seems to have upset traditional critics was not only the incomprehensibility of modernist poetry, its amorality or its abolishment of communicative rationality, but also the fact that "free" poetic forms manifested and cultivated the *written* qualities of poetry. Poetry was still normatively connected with the *voice* (i.e. acustic qualities) rather than with the medium of writing.

The chapter then continues with a brief discussion on the importance of prose poems to modernism, not only its lyric but also its novelistic techniques. This can be seen in Pär Lagerkvist, who is often described as the first modernist in Sweden. Lagerkvist started his literary career with a collection of prose poems, followed by two collections of mixed verse and prose poems. My argument is that Lagerkvist's later novelistic techniques to a large extent derived from the techniques first developed in these prose poems.

This move from prose poem to novel is more obvious in the case of Franz Kafka. His early prose poems - among them the short "Die Bäume" (The trees), that is discussed - are neither lyrical nor narrative. They might rather be characterized as approximately aphoristic prose poems.

The chapter, and thesis, closes with a return to the question of the crisis of legitimacy of poetry created by the medium of writing and the discursive hegemony of prose. If modernism is to be understood both as a prosaization of poetry and as an effort to save poetry from the subordinated categorization as "versified prose", the question remains if modernism has really managed to give poetry an discursive autonomy. The answer must be both affirmative and negative. During the 20th century the poetic principle of incomprehensibility has established an understanding of poetry as a non-communicative practice, often described with a term like word-composition. Today poetry is rarely understood as a prose text to which verse or "form" has been added (although a number of scholars continue to analyse poetry in accordance with this logic).

But to some extent this quality remains negative, a negation of the rationality of prose which continues to be understood as the only rationality there is. It the last instance it seems that, in a culture of the written word, poetry cannot but remain subordinated to the hegemony of prose, even if it is freed from normative determinations and granted an unlimited *licentia poetica*, as the case has come to be within the era of Modernism.

Kapitel 1. Poesi i prosans värld

1 Franz Rauhut, *Das Französische Prosagedicht*. Hamburg 1929; Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris 1959; Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt*. Heidelberg 1964; Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. München 1970; John Simon, *The European Prose Poem as a genre in Nineteenth-Century European Literature*, (diss. 1959) New York 1987. För övriga studier av prosadikten som genre, se bibliografin, sektion C.

2 För en teoretisk diskussion över genrebegreppets problematik, se Jean-Marie Schæffer, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", *Poétique* 1983; 2-18.

3 "Es ist eine Streitfrage, ob es literarische Gattungen gibt oder nicht. Dabei muss man die theoretische und die historisch praktische Bedeutung der Anerkennung oder Verweigerung der Gattungen sorgfältig auseinanderhalten". Rauhut, a.a., s 1.

4 Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*. New York 1936; Wilhelm Füger, *Das Englische Prosagedicht. Grundlagen. Vorgeschichte. Hauptphasen*. Hamburg 1973.

5 Utgåar.

6 Den engelske renässansdiktaren Sidney betecknade t.ex. sitt verk *Arcadia* som ett "heroic poem in prose". Cit. efter Füger, a.a., s 153. I den franska renässansen förekom från 1540-talet ofta begreppet "prose poétique" som synonym till "prose mesurée" och "vers libres". Se Clayton, a.a., s 5 f, samt Pierre Moreau, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. Paris 1959, s 3.

7 Formuleringen hämtad från François de Callières, *Histoire de la Guerre nouvellement déclarée entre les Anciens et les Modernes* 1688. Cit. efter Jean Rascelot, "Les manifestations de déclin poétique au début de XVIIIe siècle", *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol 33, 1926, s 500.

8 "Heroick, Lyrick, Tragick, Comick, Satyrick, Iambick, Elegiack, Pastoral"; "most notable". Cit. efter Peter Szondi, "Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik", *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Frankfurt am M. 1974, s 34.

9 René Wellek skriver om medeltidens poetiska system att "new genres established themselves in practice without too much theoretical resistance or even attention". *A History of Modern Criticism 1750-1950*. Vol. I, New Haven 1955, s 19 f.

10 Ernst R. Curtius påpekar att man genom medeltiden saknade något enhetligt litteraturbegrepp: "Das wort poesis war nicht brauchbar". *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, s 162.

11 Utgår.

12 "Was Prosa eigentlich sei, hat noch niemand gesagt. Die Grundlage der Prosa ist dialektisch, d.h. logisch politisch — dann grammatisch". Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801*. Red. Hans Eichner, Frankfurt am Main 1980, nr 584, s 76.

13 Kanske kan man se det faktum att de flesta europeiska språk saknar någon dominerande term för icke-litterär prosa, vad jag ibland kallar "sakprosa", som ett symptom på denna begreppsliga blindhet, där en diskursivt neutral prosa identifieras med språket som sådant. Jeffrey Kittay och Wlad Godzich pekar i *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*, Minneapolis 1987 på ett liknande symptom i det faktum att "prosa" saknar verbform (s 81). Termerna "prosaisera" och "prosaisering", som jag använder flitigt i denna studie, finner man knappast i vanliga ordböcker.

14 "a sort of degree-zero of language for all further formal elaboration". Kittay-Godzich, a.a., s 197.

15 Lotman gör först följande "typologiska ordning från enkelhet till komplexitet" som han menar sammanfaller med en historisk succession: "talspråk — visa (text + motiv) — 'klassisk poesi' — skönlitterär prosa.". Därefter skriver han om "'Prosan' i folkloren och medeltidslitteraturen" att den "kommer direkt ur talspråkets djup och strävar efter att avsöndra sig från det". Någon distinktion mellan talspråk och denna tidiga prosa gör han aldrig. "[talspråket är] verkligen lika med texten", skriver han angående den icke-estetiska prosan. Jurij Lotman, a.a., s 40-43.

I *Le bourgeois gentilhomme* [Borgaren som adelsman] ironiserar Molière över denna, från 1600-talet och framåt, allt vanligare tendens att identifiera talspråk och prosa. Då Jourdin får höra av en lärdd att "Allt som inte är vers är prosa, och allt som inte är prosa är vers" [Tout ce qui n'est point prose est vers, est tout ce qui n'est point vers est prose], drar han genast den glädjefulla insikten att "I över fyrtio år har jag talat prosa utan att förstå det" [Il y a plus de quarante ans que je dis la prose sans que j'en susse rien]. Jean-Baptiste Molière, *Oeuvres Complètes*. Red. Pierre-Aimé Touchard, Paris 1962, s 515.

16 "a detour from its prose version". Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*. Bloomington 1978, s 117.

17 Trots att Riffaterre använder sig av en semiotisk och inte hermeneutisk logik, så uppvisar hans intertextuella tolkningar samma strategi som hermeneutiken att återföra vad en text "säger" på vad den "vill säga". Uttrycken *dire* och *vouloir-dire* lanserades av Derida i hans genomgång av intentionsbegreppet hos Husserl i *La voix et la phénomène*. Paris 1967; kap 3. De har senare använts av Paul Ricoeur i *Le Conflit des interprétations*, Paris 1969, och Atle Kittang i *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*. Bergen 1975.

18 Prosans "gefesselte, geregelte Rede" respektive poesins "musikalish, rhythmisch, 'tönender' Sprache". Cit. från Magda Gohar, *Das Verhältnis von Poesie und Prosa als literaturphilosophisches problem*. Bonn 1978. s 58. Julia Kristevas beskrivning av relationen mel-

lan språkets tetiska, "symboliska" princip och dess "semiotiska" laddning följer samma logik. Mer härom i kap 5.

19 Trond Berg Eriksen har skrivit: "Det är bara det nedskrivna språket som kan fånga upp beteckningar, distinktioner och uttrycksvarianter som inte är rent funktionella. De delar av ett skriftspråk som lever vidare som rester av föråldrade funktioner kan utnyttjas estetiskt i vidaste mening." *Budbärarens övertag - om orden som medier*. Stockholm 1989, s 13.

20 Utgår.

21 Utgår

22 "Cette manière d'écrire, qui est la nôtre, a dû être imaginée par des paupres commerçants, qui, voyageant en plusieurs pays et ayant à parler plusieurs langues, furent forcés d'inventer caractères qui pussent être communs à toutes." Och han tillägger: "Ce n'est pas précieusement peindre la parole, c'est l'analyser" [Det är egentligen inte att teckna talet utan att analysera det]. Ur Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*. Cit. efter Jacques Derrida, *De la grammatologie*. Paris 1967, s 423. Verket nedan ref. som Derrida (1967).

23 "La description critique de l'argent est la réflexion fidèle du discours sur l'écriture. Dans les deux cas on substitue un supplément anonyme à la chose. [...] de même que la monnaie donne 'mesure commune' à des objets incommensurables pour les constituer en marchandises, de même l'écriture alphabétique transcrit dans un système de signifiants arbitraires et communs des signifiés hétérogènes: les langues vivantes." Derrida (1967), s 424 f.

24 T. A. Sinclair menar att den berättande prosans uppkomst "is quite inexplicable on the supposition that the birth of prose-literature was merely the dropping of metre". Istället betraktar han prosan som en "revolt against a literary tradition". Den initierades av marknadskulturens "story-tellers", vilka "like the bards, gradually perfected a technique of narrative, far less formal and artificial than the technique of epic". Denna berättartradition började sedan nå erkännande med 500-talets demokratisering. Sinclair, *A History of Classical Greek Literature*. London 1934, s 158 ff.

25 "centers, cities, settlements where several cultures and languages directly cohabited, interweaving with one another in distinctive patterns". Mikhail Bakhtin, "From the pre-history of novelistic discourse", i *The Dialogical Imagination*. Red. M. Holquist, Austin 1986, s 63. Verket nedan ref. som Bakhtin (1986).

26 "Only polyglossia frees consciousness from the tyranny of its own language and its own myth of language". Bakhtin (1986), s 61. Romanens kulturella bakgrund kommenteras också i Bakhtin, "Epos och roman", *Det dialogiska ordet*. Stockholm 1988, s 173. Verket nedan ref. som Bakhtin (1988).

27 Jag har här reviderat Johan Öbergs översättning i Bakhtin, (1988, s 166), där det heter "yngre än brevet och boken". Den engelska översättningens "writing and the book" (Bakhtin 1986, s 3) låter i sammanhanget mer övertygande.

28 Bachtin menar att man hos Longus kan se hur idyllens "kompakta slutenhet och begränsning är ödelagd, den omges på alla håll av en främmande värld och har själv blivit till hälften främmande". Bachtin (1988), s 30.

29 Eric A. Havelock, *The Muse learns to Write. Reflections on Orality and literacy from Antiquity to the Present*. New Haven 1986; Walter Ong, a.a.; Marshall McLuhan, *Gutenberg-galaxen. Den typografiska människans uppkomst*, Stockholm 1969.

30 Se Robert H. Robins, *A Short History of Linguistics*. London 1967, s 31 ff. samt 161 f. En tidig filosofisk grammatik utvecklades av stoikerna, men det var först under den alexandrinska epoken som grammatiken kom att avsöndras från filosofin och bilda en självständig disciplin. Dess starkt normativa strävan var att, som Dionysios Trax skrev, "preserve good literary [dvs. skriftspråklig] Greek against the decay from within and contamination from without". Robert M. Robins, *Ancient and Medieval Grammatical Theory in Europe*, London 1951, s 39.

31 Se Aristoteles "The Poetics", i S. H. Butcher, *Aristotles Theory of Poetry and Fine Art*. New York 1951, s 8 f. Att distinktionen mellan formspråk och diskursiv funktion ännu inte var etablerad framgår av att Aristoteles betonar den funktionella skillnaden mellan informativ och poetiskt gestaltande litteratur. "Even when a treatise on medicine or natural science is brought out in verse, the name of poet is by custom given to the author", heter det i Butchers översättning (s 9). Andra grekiska uttryck för icke versifierade texter var ΛΟΓΟΣ ΠΕΖΟΣ (*lógos pezós*; ord till fots) och ΛΕΞΙΣ ΕΙΡΟΜΕΝΗ (*léxis eiroméne*; ung. länkat språk). Se Sinclair, a.a., s 158.

32 Analogin mellan åkern och skriftens ark som den "plats" där vändningen (*versus*) tilldrar sig, blir mest uppenbar ifråga om den skriftpraktik som kallades *boustrophed* (= att skriva så som man plöjer), där varannan rad skrevs från vänster och varannan från höger. Se Derridas/Rousseaus beskrivning av detta i Derrida (1967), s 287 f. Etymologiskt är också *prorsa* härlett ur *versus* via termen *prouorsus* (dvs. "pro-versus"), en etymologi som placerar prosan som den primära termen, som skriftens (gåendets, plogandets) natur, medan vers blir en utifrån kommande begränsning. Se Kittay-Godzich, a.a., s 81 resp. 192.

33 Se i detta sammanhang McLuhan, a.a., s 81.

34 Curtius, a.a., s 157 ff.

35 Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol*. Oxford 1982, s 65.

36 Eftersom den verkliga författarens till denna skrift har förblivit okänd kommer jag i fortsättningen att använda Longinus som författarnamn.

37 Medan Kittay-Godzich endast talar om orala kulturer respektive skriftkulturer, talar Marshall McLuhan om en "handskriftkultur" som föregår det tryckta ordets kultur. Jag har med termen "oral handskriftskultur" velat markera att det handlar om ett kulturellt övergångsstadium.

38 "its ethos from the here and now of performance and not from the written". Kittay-Godzich, a.a., s 15.

39 Termen "den Andre", med versal, härstammar från Jacques Lacan och skall uppfattas som en personifikation av själva den språkliga och symboliska funktionen inom

individ. Se t.ex. Jacques-Alain Miller, "Jacques Lacan", samt Lacans egen essä "Bokstovens instans i det omedvetna — eller förnuftet sedan Freud", båda i Lacan, *Écrits*. Red. Irène Mathis, Stockholm 1989; samt Lacan, *The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Red. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan, New York 1973, kap 16-19.

40 Platon, "Faidros", *Dialoger: Sokrates försvarstal; Faidon; Faidros*. Stockholm 1963, s 186. Platon reagerar framför allt mot skriftens opersonliga karaktär: "ställer man en fråga till den[så iaktar den] högtidlig tystnad" (s 185), skriver han. Han tillägger att det skrivna "begriper alls inte till vilka det skall ställa sina ord och till vilka inte" (s 186). Problemet för Platon är med andra ord att man inte kan samtala med en skrift.

41 Ernst Curtius behandlar ingående denna kristna metafor under medeltiden (a.a, "Das Buch der Natur" i kap 16, "Das Buch als Symbol", s 323-9), dock utan att sätta den i relation till den parallella fördömsen av skriften som medium.

42 "La Bible est le plus sublime de tous les livres [. . .] mais enfin c'est un livre [. . .] ce n'est point sur quelques feuilles éparses qu'il faut aller chercher de loi de Dieu, mais dans le (coeur) de l'homme, où sa main daigna l'écrire". Ur "Lettre à Vernes", cit. efter Derrida (1967), s 29.

43 Jag använder genomgående termen historicism för det historiska tänkande och de historiska framställningar som på allvar etablerar sig under 1600-talet.

44 "n'est si menconge non co qu'il en dient e en chantent, cil chantteor ni cil jogleor. Nus contes rimés n'est verais; tout est mencongie co qu'il en dient; car il n'en sievent riens for quant pour ouïr dire". Kittay-Godzich, a.a., s xiv.

45 Texter som utifrån den latinska formen prosametrum blandade vers och prosa tenderade att inledas och avslutas med verspartier. Som Kittay-Godzich påpekar var man ännu "uncomfortable with prose as a beginning or ending boundary"; a.a., s 145.

46 "anviz puet estre rimee / Estoire ou n'ait ajostee/ Manconge por fere la rime". Kittay-Godzich, a.a, s XVII. En liknande formulering finns redan i versberättelsen *La Mort Aymeire de Narbonne* från 1180-talet; a.a., s 145.

47 Kittay-Godzich, a.a., s xviii.

48 Bachtin, (1988), s 14 resp. 176.

49 "Plusieur gongleour et enchanteour en place ont chanté et rimet les guerres de Bretagne et corromput par leurs chancons et rimes controuvées, le juste et vrai histoire". Kittay-Godzich, a.a., s 154. Det uppstod t.o.m. under 1200-talet i Frankrike en särskild yrkesbeteckning, *dérimeur* (ung. avversifikatör) för de krönikörer som överförde rimmade *chansons de gestes* och *romans d'avanture* till prosa; a.a., s 27 ff.

50 "L'ère des dérimages [. . .] on dérима la plupart des vieilles chanson de geste". J. C. Payen och J. P. Chaveau, *La Poésie des origines à 1715*. Paris 1968, s 32.

51 Utgår.

52 Platons höga värdering av det talade språket förs vidare av bl.a. Thomas af Aquino på ett sätt som tydliggör dess funktion av makt: hans förklaring till varför profeter som Sokrates, Pythagoras och Jesus endast undervisade genom det talade ordet var att det på

ett mer effektivt sätt än skriften ”inpräglas i [deras] åhörarens hjärtan”. McLuhan, a.a., s 129.

53 Denna problematik kom länge att leva kvar inom teatern, mest påtagligt ifråga om de vandrande teatersällskapen, vilka ända in på 1900-talet utsatts för starkt moraliskt fördömande från litteraturens sedlighetsapostlar. Richard Newald har talat om hur redan många klassicister reagerade mot att behandlingen och kontrollen av dramer låg i händerna på omkringfarande teatersällskap, som hotade att förstöra dramats gudainspirerade höghet. *Geschichte der deutschen Literatur*. Red. Helmut de Boor och Richard Newald, Vol. 5, (1947) sjätte upplagan, München 1967, s 456.

54 "[Prose] is not identical to any discourse or signifying practice it contains [. . .] Among all the discourses it contains, it takes the position that it is just holding them together." Kittay-Godzich, a.a., s. 116.

55 "supposedly saying, adding, or originating nothing". Kittay-Godzich, a.a., s 138.

56 Montaigne, *Essäer*, Vol. II. Övers. Jan Stolpe, Malmö 1990, s 119.

57 *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*. Red. E.N. Tigerstedt, andra bearbetade upplagan, Vol. I, Stockholm 1967, s 101.

58 Ibid., vol I, s 308.

59 Kittay-Godzich för ett längre resonemang om förhållandet mellan prosan och statsapparaten; a.a., s 200 ff.

60 Bakhtin (1986), s 61 resp. 330.

61 Bakhtin (1986), s 365.

62 "Writing is a kind of communication in absence (in the absence of the addressee, in which we are given only traces of actions), and it is that quality of writing that prose exploits in particular. The necessity of establishing a stable position is less important for prose than the *process*, the know-how, which the *absence* of an identifiable subject forces on the reader [. . .] The reader must come to terms with *positionality*, that is, the assignment of different, multiple, and short-term positions [. . .] readers of prose move from discourse to discourse to gradually establish a sense of relative position. Such is the literate of prose." Kittay-Godzich, a.a., s 112.

63 Bachtin (1988), s 79.

64 I den mån dessa genremässiga och diskursiva positioner konkretiseras i form av karaktärer, skapar således prosaberättelsen en möjlighet för läsaren att "circulate in between the state and knowledge of the] characters", skriver Kittay-Godzich, a.a., s 123.

65 Utgår.

66 Kittay-Godzich, a.a., s 125.

67 Bachtin, (1988), s 174.

68 Bachtin, (1988), 168 f.

69 Kittay-Godzich talar om hur den berättande prosan upplöser den "transcendence that one likes to attribute to or feels one needs of a 'narrator'"; a.a., s 130.

70 "ces poèmes en prose que nous appelons ROMANS, et dont nous avons chez nous des modèles qu'on ne sauroit trop estimer, à la morale près, qui y est fort vicieuse, et qui en rend la lecture dangereuse aux jeunes personnes". Ur brev till Charles Perrault 1700, cit. efter Rauhut, a.a., s 6, not 2.

71 Se Inge Jonsson, *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria*. Stockholm 1983, s 82.

72 McLuhan, a.a., s 181 resp. 287.

73 "a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure". Paul de Man, "Literary history and literary modernity", *Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London 1983, s 148.

74 Flora Ross Amos skriver: "The belief[. . .] that the work of the translator is of peculiar service to the state is expressed in connections with translations of every sort" (s 88). Som en översättare av Cicero skrev, gällde det att "do likewise for my countrymen as Italians, Frenchmen, Spaniards, Dutchmen, and other foreigners have liberally done for theirs". *Early Theories of Translation*. New York 1920, s 89.

75 En översättare förklarar framt att han i sin översättning av Horatius har gått tillväga "as the people of God were commanded to do with their captive women that were handsome and beautiful: I have shaved off his hair and pared off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity of matter[. . .]. I have Englished things"; Amos, a.a., s 112. Också ifråga om versöversättningar följde man hellre inhemska formtraditioner än originalens. Dryden argumenterade explicit för att trohet mot de inhemska verstraditionerna var viktigare än att försöka följa originalets form. Det är därför inte ägnat att förvåna att Ben Jonson kunde tala om en översatt dikt som "one of the greatest productions of English poetry", och att de antologier över engelsk lyrik som började utges i slutet av 1700-talet ofta inkluderade översättningar (s 137).

76 Som Bo Bennich-Björkman visat uppstår termen "litteratur" just i anslutning till skriften (ur *litterae* = bokstäver, brev, skrifter; boklig lärdom och *litteratura* = undervisning i skriftkonst och grammatik.) Under 1600-talet denoterade termen fr.a. ett kunskapsområde och undervisning eller annan verksamhet inom detta. Först mot slutet av 1700-talet börjar den denotera själva produkten, studieobjektet. Bennich-Björkman, *Termen litteratur i svenskan 1750-1850*, Uppsala 1970, s 9 f.

77 "remnants of tradition, indeed, constitute tradition itself[. . .], but they do not have the injunctive power possessed by explanatory myths endowed truthfulness[. . .] The myths have been neutralized[. . .] their fictionalization is the price to be paid for peaceful coexistence in a larger, differentiated society." Kittay-Godzich, a.a., s 183.

78 Trond Berg Eriksen, a.a., s 97.

79 Se Ronny Ambjörnsson, "Faustus." *Häften för kritiska studier*, nr 1 1990; 4-21.

80 "C'est nous qui sommes les anciens[. . .] Figurons-nous que la nature humaine n'est qu'un seul homme". Cit. efter Alfred Lombard, *La Quarrell des Anciens et des Modernes. L'abbé Du Bos*. Genève 1969, s 16.

81 Se Peter Lutherson, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*. Lund 1986, s 15.

82 René Descartes, *Om metoden att rätt bruka sitt förstånd och utforska sanningen i vetenskaperna*. Stockholm 1926, s 18 f.

83 Descartes, a.a., s 22 resp. 42.

84 Descartes skriver: "jag var en substans, vars hela väsen icke har behov av något rum, ej heller är beroende av något materiellt eller kroppsligt. Sålunda är detta Jag, dvs. själen, genom vilken jag är, det jag är, helt och hållet skild från kroppen" (a.a., s 43). Tankandet, varat, jaget och själen sammanförs alla till en enhetlig förnuftsinstans.

85 Robinson definierar själv sin synd som närvaron av ett rastlöst, mållöst begär efter det ständigt nya, en oförmåga att hålla till godo med "confined desires". Ian Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Lonson 1957, s 72.

86 Thomas Weiskel har beskrivit detta generationsparadigm, där "It was becoming disastrous not to leave home, strike out on one's own, try to be original", och argumenterat för att det måste leda till att "[guilt] becomes in various ways unconscious". *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore 1976, s 10.

87 Utgår.

88 Marshall Berman har använt detta Marxcitat för att påvisa modernitetens nära koppling till kapitalismens ekonomiska princip; *Allt som är fast förflyktigas*. Lund 1987.

89 "Crusoe's 'original sin' is really the dynamic tendency of capitalism itself." Watt, a.a., s 72.

90 Arne Melberg, "Madame Bovary i en spansk småstad", *Dagens Nyheter* 29.10.1986. Melberg knyter sig formulering till vad han kallar "bovarysm", och som han menar utgör en tendens inom det sena 1800-talets modernitetstänkande. Principen tycks dock giltig för moderniteten som sådan. Jacques Lacan har också talat om hur psykoanalysen historiskt nödvändiggjordes och uppstod i nära relation till den nya världssyn och självförståelse som vetenskapen och sekulariseringen skapade hos västerlandets individer efter renässansen. Se inledningsföreläsningen i *The Seminar of Jacques Lacan, Book II, "The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis"* (1954-55). Red. J.-A. Miller, trans. Sylvana Tomaselli, Cambridge 1988; 3-12.

91 Fredric Jameson har i "Postmodernism eller senkapitalismens kulturella logik", *Postmoderna tider*. Red. Mikael Löfgren och Anders Molander, Stockholm 1986:260-325, beskrivit postmodernismen som effekten av modernismens kanonisering under 1950- och 60-talen. Denna kulturella förändring kopplar han samman med övergången från en nationell till en multinationell kapitalism. Resonemanget pekar än en gång på det intima beroendet mellan europeisk nationalism och modernitet.

92 Ian Watt diskuterar originalitetsbegreppets utveckling i *The Rise of the Novel*, s 15. Ett uttryck för hur "originalitet" och traditionalism från början var förknippade med varann, utgör de ständiga hänvisningar till ospecificerade textoriginal som man så ofta möter i tidiga europeiska skrifter, och som gör det svårt att avgöra om det handlar om översättningar eller ej. Funktionen hos dessa toposartade hänvisningar (t.ex. "as mine

author doth write, "as it tells in the book", "in story as we read"; cit. ur Amos, a.a, s 25 f) var att ge texten auktoritativ status av "original" i ordets äldre betydelse av att åtegå på en äldre förlaga.

93 "it is almost impossible to serve up an *new Dish* of that kindle. They are all but the *Cold-Meats* of the *Ancients*, newheated and new set forth." "a wonderful variety of new, more beautiful and more delightful *Objects*". Patricia Phillips, *The Adventurous Muse: Theories of Originality in English Poetry 1650-1760*. Uppsala 1984, s 13.

94 Citatet från 1706, efter Phillips, a.a., s 14 resp. 26.

95 I ett försök att harmonisera denna motsättning skrev Samuel Johnson senare om *Paradise Lost*: "It contains the history of a miracle [. . .] the probable therefore is marvellous, and the marvellous is probable". Cit. efter David B. Morris, *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in Eighteenth-Century England*. Lexington, Ken., 1972, s 95.

96 1681 gör P. Thomassin, i *La Méthode d'étudier et d'enseigner les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Ecritures*, ett försök att syntetisera antik och biblisk poesi genom att tillskriva dem en gemensam, ursprunglig strävan att skildra "la source divine de la vérité et de la sagesse". Ett annat exempel på försök att förena antik och biblisk poesi är Claude Fleury's *Discours sur l'Ecriture Sainte* (1673). Se Antoine Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*. Vol. V. Paris 1968, s 313.

97 Morris, a.a., s 207 f.

98 Elisabeth Eisenstein har beskrivit hur boken som medium skapade en rad läsarkategorier som kom att bilda nya, sociala grupperingar, inte minst de "intellektuella". Denna kulturella heterogenitet definieras dock mot fonden av en övergripande, nationell identitet. *The Printing Press as an Agent of Change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge 1979, vol. I, s 30 ff.

99 McLuhan, a.a., s 329.

100 Det förra citatet översatt från McLuhan, a.a, s 313; det senare i Montaigne, a.a., s 110.

101 McLuhan, a.a., s 313.

102 Watt, a.a., s 22 f.

103 McLuhan, a.a., s 316.

104 I "Les Mémoires de XVIIe siècle. Au carrefour des genres en prose." *XVIIe Siècle*, vol 94/95 1971:7-37 beskriver Marc Fumaroli hur memoaren utvecklas från auktoritativ livs- och historieskrivning till en introspektiv, subjektiv diskurs som sedan inkorporeras i romanen och andra prosagenrer: "Le caractère hybride des Mémoires, révèle ainsi sa fécondité, non seulement en créant les conditions d'une manière neuve d'écrire l'histoire, tout à fait différent de celle des Anciens, mais en favorisant la mutation des genres en prose. Le 'Je' héroïque [. . .], en se dissociant, en se décomposant pour ainsi dire, va faire preuve néanmoins d'une grande fécondité posthume" (s 24 f.). Se även Geoffrey Atkinson och Abraham C. Keller, *Prelude to the Enlightenment. French Literature 1690-1740*. London 1971, s 44 ff.

105 Fumaroli, a.a., s 34.

106 Peter Brooks har nyligen försökt påvisa den nära kopplingen mellan romanens skriftmässiga och därför "intima" produktions- och receptionspraxis, och dess tendens att tematisera och profitera på borgerlighetens historiskt nya form av privatliv. Mest uppenbart blir detta i framväxten under 1700-talet av den pornografiska romanen, men tendensen till kitlande voyeurism - att likt ett osynligt kameraöga tränga in i karaktärernas mest privata livssfär - är ett framträdande drag hos romanen som sådan, inte minst brev- och dagboksromaner. Peter Brooks, "Intrång i det privata. Romanen och den semiotiserade kroppen." *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr 2-3 1989; 66-81.

107 "Tout se passe comme si le concept occidental de langage [...] se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première: plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple 'supplément à la parole' (Rousseau)." Derrida (1967), s 16 f.

108 "For the scientists, thought came to be organized on the basis of mechanically or spatially rather than linguistically framed analogies, and words were seen as performing a secondary, utilitarian role, subsequent to thought rather than as an integral part of it". K. G. Hamilton, *The Two Harmonies. Poetry and Prose in the Seventeenth Century*. Oxford 1963, s 197 f.

109 "a vital part of the whole process by which [the scientific] methods came to existence". Hamilton, a.a., s 115.

110 "a close, naked, natural way of speaking"; "bringing all things as near the Mathematical plainness, as they can". Ur *History of the Royal Society of London* 1667; cit. efter Hamilton, a.a., s 173 resp 32.

111 "reject all the amplifications, digressions, and swellings of style: to return to the primitive purity, and shortness, when men deliver'd so many things, almost in an equal number of words". Hamilton, a.a., s 173.

112 Denna grammatiska norm formuleras tidigt av Vaugelais i *Rémarques sur la langue Française* 1647.

113 Hamilton skriver att 1600-talets "poetry was affected by the same spirit of rationalism as was informing the discourse of both scientists and preachers" (a.a, s 30). Ett problem i Hamiltons studie är att han endast laborerar med oppositionen prosa-poesi, där han med prosa närmast avser sakprosa. Den diskursiva praktiken var, som vi sett, betydligt mer mångskiftande.

114 "faire passer jusqu'aux Belles-Lettres cet esprit philosophique qui depuis un siècle a fait faire tant de progrès aux sciences naturelles". Ur *Poétique fondée sur la Raison* 1715, cit. efter Rascelot, a.a., s 510.

115 Utgå.

116 Se Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind*. Oxford 1989.

117 "forced to adde a little, and leave out a great deal to make it seem Sense to us [. . .] for the old fashion of writing, was like *Disputing* in *Enthymemes*, where half is left out to be supplied by the Hearer: ours is like *Syllogisms*, where all that is meant is exprest." Not 1

till "The 34th Chapter of the Prophet Isaiah", i *Pindarique Odes, written in imitation of the style & manner of the Odes of Pindar*. Cit. efter Hamilton, a.a., s 21 f.

118 Att vetenskapens homogeniserade rum-tid snabbt inkorporeras i litteraturen som ny realistisk kod, märks även inom poesin. Enligt McLuhan (a.a., s 178) var Milton den förste poet som gestaltade en homogen rum-tid.

119 "false grammer". Hamilton, a.a., s 26.

120 "which is so pure and proper that it could not possible have been better in prose". Hamilton, a.a., s 25 f.

121 "tout vers qui n'a pas la netteté et la précision de la prose ne vaut rien"; cit. efter Rascelot, a.a., s 517.

122 "On doit abandonner l'imagination aux poètes et à leurs partisans [. . .] les poètes corrompent la raison [. . .] s'attache principalement aux mots et à leur disposition [. . .] négliger les choses elles-même [. . .] renversent l'ordre naturel des mots". Cit. efter Rascelot, a.a., s 502 f.

123 "La véritable éloquence [. . .] dans les choses et non dans les mots"; cit. efter Rascelot, a.a., s 503.

124 "romans en prose où l'on retrouve la fiction et la style de la Poésie [. . .] beaux Poèmes sans vers". I *Réflexions Critique sur la Poésie et sur la Peinture* 1719, cit. efter Clayton, a.a., s 164.

125 Donald A. Russel, "Introduction", i d.c. Longinus, *On the Sublime*. Red Donald A. Russel, Oxford 1964, s xl f.

126 "Sublime poets are by Nature strengthened, by the power of mind inflamed, and by divine rapture inspired". Cit. efter Morris, a.a., s 22.

127 Milton argumenterar i *The Reason of Church Government* 1641 explicit mot de klassiska, "hedniska" inspirationsteorierna. I deras ställe vill han se ett skapande som utgår från "devout prayer to that eternall Spirit who can enrich with all utterance and knowledge, and sends out his Seraphim with the hallow'd fire of his Altar to touch and purify the lips of whom he pleases". Cit. efter Morris, a.a., s 23.

128 "cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte". Nicolas Boileau, "Traité du sublime", *Oeuvres complètes de Boileau*, Paris 1942, s 45.

129 Longinus, "Om den stora stilen", i Aristoteles, *Om diktkonsten jämte den anonyma skriften Om den stora stilen*, s 94.

130 "Le stil sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles". Boileau, a.a., s 45 f.

131 "the sublime is severed from rhetoric and becomes art". Samuel H Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*. New York 1935, s 32.

132 "a convenient safety-valve for the neo-classic system". Ibid, s 238.

133 Ett exempel på detta är då Boileau i *Réflexions sur Longin* 1694 använder Longinus' tal

om att litterär storhet är ett omdöme som tillhör eftervärlden som ett argument för den grekiska litteraturen. Den hade bestått seklers prövning och därmed bevisat sin storhet. Argumentet var knappast utan problem för *les anciens*, då det implicerade en värde-mässig relativism som lätt skulle kunna vändas mot deras försvar av en preskriptiv genrepoetik — vilket var exakt vad *les modernes* gjorde.

134 "After 1674 the critical analysis of biblical imagery became a growing fashion." Morris, a.a., s 35.

135 Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik: den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur*. Stockholm 1918, Vol. I, s 19.

136 "secular literature was suffused with a pious religiosity, while explicitly sacred writing underwent a curious process of sekularization". Morris, a.a., s 199. Morris exemplifierar detta med tidens predikningar, som tog upp starkt världsliga frågor och i takt med att de publicerades i skriftlig form fick en allt tydligare litterär prägel. Füger (a.a., s 69) talar också om hur formspråket i predikningar hos Donne, Thomas Brownes och Jeremy Taylor utvecklas mot en poetisk prosa. Ännu ett exempel på denna blandning av religiöst och sekulariserat utgör den nya journalistiken i *Spectator*, vilken i Morris formulering naturligt blandade "homily with journalism, church with coffee-house, divinity with diversion, Christianity with prudence"; Morris, a.a., s 200.

137 "ein intensive Verbindung von Bibelstil und Bibelmotiven mit weltlicher Dichtung". Füger, a.a., s 99.

138 *Om den stora stilen*, s 100. Denna betoning av känslan får sin programmatiska formulering då Longinus spaltar upp fem orsaker till det sublima: förmågan att "utforma stora och kraftfulla tankar", att "gripas och ryckas med av ämnet", att "behärska såväl tankens som språkets bilder", att behärska "ett ädelt och äkta språk", samt att "sammangjuta delarna till ett värdigt och upphöjt helt". Han påpekar då att de två första är "mestadels medfödda" (s. 99). Dessutom tillkommer "den naturliga författarbegåvningen" som ännu en medfödd faktor.

139 *Om den stora stilen*, s 98. Vikten av denna passage hos Longinus framgår av att det var den enda som Edmund Burke citerade i *On the sublime and Beautiful* 1757.

140 Den senare aspekten, som brukar kallas det retoriskt sublima, beskriver Longinus på följande sätt: Genom "Efterbildning av och tävlan med forntidens stora poeter och prosaförfattare [. . .] ingives något av de gamles stora ande likt utflöden från heliga källor i själarna hos dem som strävar att efterlikna dem". *Om den stora stilen*, s 111. Om Longinus metod, se Neil Hertz, "A Reading of Longinus", i *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York 1985, s 1-20.

141 "esprit sublime"; "himself the great Sublime he draws"; "which is the most sublime, Homer's Battle of the Gods or Longinus' apostrophe[. . .] upon it". Hertz, a.a., s 1. Boileaus formulering härrör ur *Traité du sublime*, s 43.

142 Longinus, *Om den stora stilen*, s 92.

143 Monk, a.a., s 50.

144 "The essential claim of the sublime is that man can, in feeling and in speech, transcend the human". Weiskel, a.a., s 3.

145 "poème en prose d'une invention nouvelle". Formuleringen härstammar från François de Callières; se ovan.

146 Clayton, a.a., s 167.

147 Han skriver: "La Poésie et la Prose sont des langues entièrement différents: l'un est celui des Dieux, l'autre celui des hommes. Il est impossible de pouvoir faire passer les grâces du premier dans l'autre." Ur *Discours sur les Anciens* 1687, cit. efter Stellan Arvidson, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*. Lund 1931, s 281.

148 "Les vers ne sont qu'un ornement de la Poésie, très grand à la vérité, mais ils ne sont point de son essence". Ur Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, II, 1693, cit. efter Arvidson, a.a., s 281. Denna logocentriska distinktion mellan essens och form fick *les modernes* att ta lätt på översättningens problematik. Som la Motte skriver: "Tout sens raisonnable, dans quelque langue qu'il ait été, conçu d'abord, peut être transporté heureusement dans la notre."; cit. efter Lombard, a.a., s 17.

149 "Forcés de parler le langage dicté par la nature, nous traiterions tous les genres en Prose, avec d'autant plus de convenance et de vérité, que la variété de nos signes répondroit mieux à la variété de nos sentiments et de nos pensées." Cit. efter Arvidson, a.a., s 283.

150 "Celui qui lit une traduction, emploie toute son attention à remarquer l'ordre, la suite, la distribution. Le lecteur ne pourra, à la vérité, porter son jugement sur la beauté du style, mais il jugera fort bien de la pensée, des raisonnements, de l'ordre et de l'économie de l'ouvrage." Cit. efter Rascelot, a.a., s 505.

151 För en presentation av detta, se Thomas Huber, *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-70*. Meisenheim am Glan 1968.

152 "Ce qui fait la poésie, n'est pas le nombre fixe et la cadence réglée des syllabes: mais le sentiment qui anime tout, la fiction vive, les figures hardies, la beauté et la variété des images. C'est l'enthousiasme, le feu, l'impétuosité, la force; un je ne sait quoi dans les paroles et des pensées, que la nature seul peut donner". Cit. efter Arvidson, a.a., s 283.

153 "of all Kinds of Poetry, the most poetical; [...] as distinct, both in Style and Thought, from the rest, as Poetry in general is from Prose". Cit. efter Hamilton, a.a., s 39. Förbindelsen mellan denna essentialism och tidens översättningsproblematik framgår av Charles Gildens *The Laws of Poetry, Explained and Illustrated* 1721, där han hävdar: "if any one should put the Iliad och Homer into Prose, it would however effectually remain a poem"; cit. efter Fügler, a.a., s 150. Redan i *Traité de Poème épique* 1675 hade P. Le Bossu menat att distinktionen mellan poesi och vers var arbiträr, och härmed kommit att antyda en mer essentiell poeticitet.

154 Det var i Horatius' formulering denna ekvivalens mellan bild och poesi blev mest känd. Enligt Plutarkos skulle den dock först ha myntats av Simonides. Se Niklaus R. Schweizer, *The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Bern 1972, s 10 f.

155 Aristoteles' synsätt hade många förespråkare under 1600-talet, vilka inte räknade lyriska genrer till poesins område.

156 Richard Blackmores "Parallel between poetry and painting", *Lay Monastery* 1713, och Fénelons "Lettre à l'Académie" 1716 var inflytelserika uttryck för detta piktoral ideal.

157 "a good poet ought to give us a landscape, as a painter could paint after". Cit. efter Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund 1982, s 169, not 137.

158 Hans Lund visar, utan att själv diskutera det, att 1700-talets "verbalisering av 'picturesque viewing'" inte först utvecklades inom verspoesin utan i brev, dagböcker och de vid början av seklet så populära reseskildringarna; a.a., s 70.

159 "not clearly comprehended by him who feels them". *The Critical Works of John Dennis*. Red. Edward N. Hooker. Baltimore 1939, s 216. Fortlöpande hänvisningar till denna upplaga; "The Advancement and Reformation of Modern Poetry" 1701, s 197-278; "The Grounds of Criticism" 1704, s 325-373.

160 "their Religion with their Poetry"; "the greatest Poem that ever was written by Man". Dennis, a.a., s 207 resp. 351.

161 Dennis, a.a., s 215, 266 resp. 365.

162 Dennis, a.a., s 338. Jag håller här fast vid den äldre stavningen av "inbildning" för att markera den speciella innebörd av kreativ föreställningsförmåga termen hade under 1700-talet, vilket inte inryms i vår nutida, pejorativa användning av "inbillning".

163 "The spirit of the work must not be borrowed from another but should be the author's own"; "a Copyist instead of an Original". Dennis, a.a., s 333.

164 "debase and weaken the Spirit of the greater Poetry"; "before this Century is half expir'd, Rime will be wholly banished from our greater Poetry". Dennis, "Preface to Britannia Trumpanis" 1704, a.a., s 379.

165 Dennis, a.a., s 215.

166 I England t.ex. Samuel Cobb, *The Liberty of Writing* 1707, Shaftesbury (se nedan) och Robert Blackwell, *Enquiry into the Life and Writings of Homer* 1735; i Frankrike L'Abbe Du Bos, *Réflexions Critique sur la Poésie et sur la Peinture* 1719, Jean-Pierre Crousaz, *Traité du Beau* (Amsterdam) 1715, Silvain, *Traité du Sublime* 1732 (skriven 1708); i Tyskland Johann J. Breitingen, *Critische Dichtkunst* 1740; Johann J. Bodmer, *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichten* 1741. En viktig estetisk skrift utanför dessa länder men inom samma förromantiska strömning var Giovanni Vico, *Principij di Scienza Nuova* 1725.

167 "a second Maker"; "a Whole, coherent and proportion'd in itself, with due subjection and Subordination of constituent Parts". Shaftesbury, "Advice to an Author" i *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (1723), London 1727, vol. I, s 207.

168 "He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact *Tones* and *Measures*; by which he justly represents them"; The Moral Artist, who can thus imitate the Creator [...] is thus knowing in the inward Form and Structure of his Fellow-Creature". Ibid.

169 "truth is the most powerful thing in the world, since even fiction itself must be governed by it". Shaftesbury, "A letter concerning Enthusiasm", a.a., vol. I, s 52.

170 Tzvetan Todorov, a.a., s 130.

171 "la langue des passions". Cit. efter Inge Jonsson, a.a., s 110.

172 "an Imitation of Nature, by a pathetick and numerous Speech". Dennis, a.a., s 215. Denna kombination av biblisk expressivitet och piktoral naturalism finner man också i Fénélons "Lettre à l'Academie". Se Clayton, a.a., s 7.

173 Longinus, *Om den stora stilen*, s 92.

174 "it is the observation of space as limitless and the experience of time as endless that give us the sensation which constitute our idea of God's existence". Ernest Tuweson, "Space, Deity, and the 'Natural Sublime'". *Modern Language Quarterly*, årg XII, 1951; s 28.

175 "Our imagination loves to be filled with an object or to grasp at anything that is too big for its capacity. We are flung into a pleasing astonishment at such unbounded views, and fell a delightful stillness and amazement in the soul at the apprehension of them." *Spectator* No 412, cit. efter Tuweson, a.a., s 37.

176 Tuweson menar att "It was natural that men should find in Longinus' definition of the 'sublime' in rhetoric something highly congenial with the new feeling about the universe"; a.a., s 38. Denna "naturlighet" skymmer dock det faktum, att tidens litterära modernitet och dess tilltagande originalitetskonflikt skapade ett starkt behov av att omvandla det sublima från en textuell kategori till just — natur.

177 Redan Silvain kritiserade i sitt verk (se ovan, not 166) Longinus för att, som han menar, sammanblanda det sublima med retorikens stilkategori, vilka han helt vill hålla isär. Se Monk, a.a., s 39.

178 Roberths Lowths föreläsningar under 40-talet, utgivna 1753 som *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, har bl.a. beskrivits av Meyer H. Abrams i *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford 1953, s 76 ff. Edmund Burkes psykologiska tolkning av det sublima skedde i *On the Sublime and Beautiful* 1757.

179 "The Sublime in Writing is no more than a Description of the Sublime in Nature". John Baille, *An Essay on the Sublime*, 1747. Augustian Reprint Society, Nr 43 1953, s 3.

180 "Consciousness of its own Vasteness"; "a lofty Conception of her own Powers"; "whatever the Essence of Soul may be, it is the Reflections arising from Sensation only which makes her acquainted with Herself, and know her Faculties". Ibid. s 5-7.

181 "The soul is a vacancy, whose extent is discovered as it is filled. Inner space, the infinitude of the Romantic mind, is born as a massive and more or less unconscious emptiness, an absence". Weiskel, a.a., s 15.

182 Cit. efter Morris, a.a., s 27.

183 Bestämningen "numerisk" är kanske inte helt lyckad. Men den tycks mig på ett tydligare sätt än bestämningen "matematisk" markera att det handlar om något gränslöst, ändlöst, som inte låter sig föreställas som ett avslutat helt.

184 Immanuel Kant, "Kritik av omdömesförmågan". *Res Publica* nr 14, 1989, s 15.

185 Phillips, a.a., s 28 f.

186 Då Hugh Blair skriver om Milton: "The subject which he has chosen, suited the daring sublimity of his genius", har man nått fram till en sådan mer förutsatt analogi. Se Morris, a.a., s 91.

187 Edward Young, *Conjectures on Original Composition* 1759. Reprint, Leeds 1966, s 42 resp. 9.

188 "of a *vegetable* nature"; "[it] *grows*, it is not made"; "his own progenitor". Young, a.a., s 12.

189 "the mere drug of books"; "borrowed knowledge". Young, a.a., s 10 resp. 36.

190 "knowledge innate and quite our own"; "Many a genius, probably, there has been, which could never write nor read". Young, a.a., s 35.

191 Utgår.

192 "De même donc que dans la Poésie épique et dramatique on imite les actions et les mœurs; dans le Lyrique, on chante les sentiments, ou les passions imitée". Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à une même principe*. Paris 1747, s 254 f. Batteux' homogeniserade poesibegrepp hindrade honom dock inte från att hålla fast vid den traditionella oppositionen mellan poesi/vers och prosa: "Poesin är en imitation av den sköna Naturen, upplevd genom en bunden diskurs; och Prosan eller Vältaligheten Naturen själv, upplevd genom en fri diskurs" [la Poésie est une imitation de la belle Nature exprimée par le discours mesuré; et la Prose ou l'Eloquence, la Nature elle-même exprimée par le discours libre]. Romanen och annan fiktionsprosa är "varken ren poesi eller ren prosa" [ni pure Prose ni Poésie pure], utan en blandform "vars undantagskaraktär är helt utan konsekvenser för principerna" [un mélange [. . .] dont l'exception est absolument sans consequence pour les principes"]; s 49.

193 "Le Poésie lyrique pourroit être regardée comme une espece à part". Batteux, a.a., s 248. Den senare formuleringen om "la plupart des Chansons françoises" efter Szondi, a.a., s 36.

194 Termen "estetik" lanserades av A.G. Baumgarten i bl.a. *Aesthetica* 1750. Se Wellek, a.a., s 144 ff.

195 "Die Poesie muss schlechterdings ihrer willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben suchen; und nur dadurch unterscheidet sie sich von der Prose, und wird Poesie. Die Mittel, wodurch sie dieses tut, sind der Ton [der] Worte, die Stellung der Worte, das Silbenmass, Figuren und Tropen, Gleichnisse, u.s.w." Om metaforer heter det: "Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führt sie anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem anderen hat, dessen Begriff leicheter und lebhafter erneuert werden kann". Cit. efter Wellek, a.a., s 304.

196 Termen "imaginär" är hämtad från Jacques Lacans teori om spegelstadiet, där subjektet upprättar sin jagidentitet genom att identifiera sig med "den andre" (andra personer eller den egna spegelbilden som ett anteciperat jag, som idealbilden av en personlig enhet som barnet ännu inte etablerat). Det imaginära objektet, t.ex. ett konstverk, har därför alltid en funktion av spegelbild, där subjektet (*je*) ser en förskönad eller demoniserad bild av sig själv (*moi*). Se Lacan, "Spegelstadiet som utformare av jagets

funktion sådan den visar sig för oss i den psykoanalytiska erfarenheten", *Écrits*. Red. Irène Matthis, Stockholm 1989; 27-36.

197 Om Kants betydelse för romantikens symbolteorier, se Götz Pochat, *Symbolbegreppet i konstvetenskapen*. Stockholm 1977, s 5, samt Cathy Caruth, "The Force of Example: Kant's Symbol", *Yale French Studies*, nr 74, 1988; 17-38.

198 Ur *Über die bildende Nachahmung des Schönen* 1788: "The nature of the beautiful", "its inner being lies [...] in its emergence, in its own becoming". Cit. efter Todorov, a.a., s 154.

199 "Die romantische Dichtart ist noch im Werden, - ja, das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden kann, nie vollendet sein kann". "Athenäum Fragmente" nr 116. I *European Romanticism. Self-Definition*. Red. Lilian R. Furst, London 1980, s 6.

200 "auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte" och "in jener ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen". Ibid., s 7.

201 Arne Melberg, "Kritiken av estetiken." *Res Publica*, nr 14 1989, s 20 resp. 23 f.

202 "Keine Gattung der Poesie ist von weiterem Umfang als der Roman". Cit. efter Füger, a.a., s 153.

203 Herders skriver uttryckligen om möjligheten av en "Poesie aller Gattungen und Arten — in Prose", vilka då utgör "Poesie in Prose". Cit. efter Füger, a.a., s 153.

204 "a wholly transparent language". Anthony Easthope, *Poetry as Discourse*. London 1983, s 109.

205 Utgåv.

206 Herder beskrev i *Von der Lebensalter einer Sprache* språkets utveckling från Natur till Kultur i fyra faser: 1. Naturstadiets sinnligt-expressiva språk; 2. Poesins tidsålder; 3. Konstprosans tidsålder (vilken, ifråga om det tyska språket, avsåg samtiden) samt 4. Filosofins strikt logiska tidsålder. Se vidare avsnittet om Novalis i kap 2.

207 Melberg, "Kritiken av estetiken", a.a., s 26.

208 "Zur ältesten menschlichen Natur lasset uns Zurückkehren und Alles wird sich finden und ordnen". Ur *Über den Ursprung der Sprache* 1772, cit. efter Wellek, a.a., s 316.

209 "The meaning of a strong poem is another strong poem, a precursor's poem which is being misinterpreted, revised, corrected, evaded, twisted askew, made to suffer an inclination or bias which is the property of the latter and not the earlier poet. Poetic influence, in this sense, is actually poetic misprison, a poet's taking or doing amiss of a parent-poem that keeps finding him, to use a Coleridgean turn-of-phrase." Harold Bloom, "Anxiety of Influence", i *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*. Red. Geoffrey Hartman, New York 1972, s 257. Artikeln nedan ref. som Bloom (1972).

210 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 1973, s 13. Verket nedan ref. som Bloom (1973).

211 Bloom (1973) s 5. Sandra M. Gilbert och Susan Gubar har pekat på denna manliga bestämning av moderniteten, åtminstone i dess tidiga skede. Kvinnliga 1800-talsförfattare kämpade med en annan identitetsproblematik som Gilbert-Gubar beskriver

som "anxiety of authorship". I direkt motsats till modernitetens originalitetskonflikt har det för dem handlat om att skriva in sig själva i en litterär tradition, som de inte självklart har del i, alternativt att upprätta en specifikt kvinnlig tradition. Då kvinnliga författare med modernismen engageras i modernitetsparadigmet tycks det ske på ett annorlunda sätt än för männen, varför det uppstår en motsättning mellan en kvinnlig och en manlig modernism. Se *The Mad-Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven 1979 (spec. s 46 ff), samt *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. I. The War of the Words*. New Haven 1988.

212 Ronny Ambjörnsson (a.a.) har talat om hur modernitetens genibegrepp, i dess koppling till en framväxande skriftkultur, blir ett utpräglat manligt ideal. Inom medeltidens mer oralt fungerade kultur kunde kvinnorna lättare hävda sig som Gudstolkare, då detta uppfattades som en medierande position. Modernitetens genibegrepp var istället en position där jaget ersatte Gud, varför kvinnor fick svårare att hävda sig i denna patriarkala identitetsposition.

213 "from a supernatural to a natural frame". Meyer H. Abrams, *Natural supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York 1971, s 23. Verket nedan ref. som Abrams (1971).

214 "the heights and depths of the mind of man is to replace heaven and hell, and the powers of the mind are to replace the divine protagonists". Abrams (1971), s 25.

215 "Does Mr Wordsworth think his mind can surpass Jehovah?" Cit. efter Weiskel, a.a., s 167.

216 "exist entirely by and for itself, independent of all relationship with the outside world". Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984, s 16.

217 "By our own sprits are we deified; [. . .] thereof comes in the end despondency and madness". William Wordsworth, "Resolution and Independence". *Wordsworth*. Red. Stephen Gill, Oxford 1984, s 262.

218 "So countless have been the poetic metamorphoses of almost all possible thoughts and connections of thoughts, that it is scarcely practicable for a man to write in the ornamented style on any subject without finding his poem, against his will and without his previous consciousness, a cento of lines that had pre-existed in other works; and this it is which makes poetry so very difficult, because so very easy, in the present day. I myself have for many years past given it up in despair." *Collected Letters of Samuel T. Coleridge*. Red. Earl Leslie Griggs, Oxford 1956-71, vol. III, s 469 f.

219 "As poetry has become more subjective, the shadow cast by the precursors has become more dominant"; "the giant age before the flood, before the anxiety of influence became central to poetic consciousness". Bloom (1973), s 11.

220 "a soul-less fixed star, receiving no rays nor influences into my being, a Solitude which I so tremble at, that I cannot attribute it even to the Divine Nature". Bloom (1972), s 251.

221 "the sublimest parts are the revelations of Milton's own mind, producing itself and evolving its own greatness". Bloom (1972), s 253.

222 "Romanticism, for all its glories, may have been a vast visionary tragedy, the self-baffled enterprise not of Prometheus but of blinded Oedipus, who did not know that the Sphinx was his Muse." Bloom (1973), s 10.

223 Edvard Young, *Nätter*. Stockholm 1787-90, s 6 f.

224 *Skaldestycken af Ossian*. Uppsala 1794, Vol I, s xxvii.

225 "essential difference between the language of prose and metrical composition"; "an obvious question, namely, Why, professing these opinions, have I written in verse?" "the charm [and] power of metre"; "will at first appear paradoxical". Wordsworth, a.a., s 608 f

226 Clive Scott, "The Prose Poem and Free Verse". *Modernism*. Red. M. Bradbury och J. McFarlane, London 1976;349-68. Det är samma strukturella beroende som Jurij Lotman försöker beskriva då han talar om att "prosan är estetiskt sekundär i förhållande till poesin", och ställer upp följande formel: "den konstnärliga prosan = texten + det poetiskt konventionella språkets 'minus-grepp'". Lotman, a.a., s 43.

227 "formulace a verbal equivalent for the aesthetic effects of the work under consideration"; "critical prose-poems". Abrams (1953), s 135 f.

228 Jonsson, a.a., s 84.

229 "The question of the prose poem allows one to catch a glimpse of all the contradictions which tear modern esthetics asunder". Michel Beajour, "Two Conceptual Approaches to the French Prose Poem". *The Prose Poem in France. Theory and Practice*. Red. M. A. Caws och H. Riffaterre, New York 1983, s 57.

230 Jean-François Lyotard har beskrivit skillnaden mellan klassisk och modern litteratur som skillnaden mellan två underliggande frågor; för den klassiska litteraturen: Vad är skönhet?, och för den moderna: Vad är poesi?. "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?". *Critique* nr 419, april 1982;357-67.

231 "a genre that does not want to be itself". Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. London 1987, s 20.

Kapitel 2. Prosadikt från klassicism till romantik

1 I Sverige hölls distinktionen mellan höga och låga former av prosadikt isär genom de båda termerna "poem" respektive "dikt". Se ovan s 19.

2 Den första svenska översättningen var på prosa och kom redan 1721 (se vidare nedan). Uppgifterna om 1700-talets franska prosaepos är främst hämtade från Vista Clayton, *The Prose Poem in French Literature of the 18th Century*, s 19 ff.

3 Aristoteles, *Om diktkonsten*. Stockholm 1961, s 23.

4 Se Aristoteles, 1447 a, rad 29 i S. H. Butchers kritiska textutgåva *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. New York 1951, s 8 f. Butcher översätter ordet med "art".

5 Lennart Breitholtz, *Studier i frihetstidens litteratur*, s 91.

6 François Fénelon, *Les Aventures de Télémaque, Fils d'Ulysse* (1698/1717). Örebro 1817.

7 Clayton, s 18 f.

8 1633 utkom Bienvenus *L'Horace françois. Traduction en prose des Odes et des Epodes*; 1670 *Odes de Anacreon, Sapho et Theocrite* på vers och prosa. Ovidius *Metamorphoser* och Musaios hexameterdikt om Hero och Leandor fanns båda på prosa.

9 En viss uppfattning om omfattningen av prosaöversättningar under 1700-talet ger Fügers statistik över förhållandet i England. Där var relationen mellan vers- respektive prosaöversättningar av några antika författare före 1800 följande: Vergilius 16-3, Ovidius 14-4, Horatius 27-7; Füger, *Das Englische Prosagedicht*, s 101. Någon liknande statistik över franska och engelska översättningar har jag inte funnit (bibliografier anger sällan översättningens form). Att döma av den estetiska debatten var man mer restriktiv med prosaöversättningar i England än på andra håll, så kvoten prosaöversättningar torde knappast ha varit mindre i andra länder.

10 "Le Télémaque est écrit dans cette prose poétique que personne ne doit imiter, et qui n'est convenable que dans cette suite de l'Odyssée laquelle a l'air d'un poème grec traduit en prose"; cit. efter Clayton, a.a., s 136. En näraliggande referens för Voltaires jämförelse är Amyots prosaövers. av Longus' *Amours pastorales de Daphis et Chloe* som utkommit 1712 och uppenbart influerat Montesquieu.

11 Han skriver: "J'ai été encouragé à cette traduction par le succès qu'a eu celle de Tasso". Det åsyftade verket var förmodligen Mirabauds *Jérusalem délivrée* 1725. Cit. efter Clayton, a.a., s 24.

12 "Ce petit roman est une espèce de tableau"; cit. efter Clayton, a.a., s 24.

13 Clayton listar 12 "prosadikter" före 1760 (40 före 1800 - men efter 1760 blir skillnaden mellan prosaepos och roman än mindre), men inkluderar då ett par prosaoden. Clayton, a.a., s 9 ff.

14 Clayton, a.a., s 188. Detta drag har fått merparten av sentida kritiker att tala om 1700-talets prosadikt som ett estetiskt misslyckande. Stellan Arvidson menar t.ex., i *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*, s 289, att 1700-talets prosaode präglades av en "onaturlig stelhet och ett deklamatoriskt patos". Ännu mer negativ är David Erdman i sin kommentar till Blakes prosadikter (se nedan, not 64).

15 Jean-Jacques Rousseau, *Bekännelser*. Övers. David Sprengel. Senare delen, Stockholm 1917, bok IX, s 54.

16 Rousseau talade också om verkets brev som "hymner". Se Clayton, a.a., s 125 f.

17 "[que] la prose pouvoir dire tout ce que disent les vers & que les vers ne fauroient dire tout ce que dit la prose". *Oeuvres de Houdar de la Motte*. Vol I, Paris 1754, s 548.

18 Där inte annat anges är översättningarna mina.

19 "eine prosaische Ode nach dem Beispiele des Herrn de la Motte". Arvidson, a.a., s 286.

20 Georg N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*. New York 1940, s 67 ff samt 181 f.

21 "no clear line of demarcation can be drawn between the religious ode modelled directly or indirectly on Pindar and the elaborate hymn". Shuster, a.a., s 85

22 Thomson utkom på prosa i Tyskland 1745, i Frankrike 1759 (där verket fick en uppföljare i Maulets *Les Quatre parties du four à la mer* 1767). J. A. Eberts prosaöversättning *Edward Youngs klagan oder Nachgedanken* kom 1751 och en tysk prosaöversättning av Gray 1776. I Frankrike publicerades såväl Youngs första natt som Grays dikt i prosaöversättningar i februari- respektive majnumret av *Journal étranger* 1762. Youngs hela verk utkom sedan i prosa 1769. Om Sverige, se nedan.

23 Utgår.

24 A. Earl of Shaftesbury, "The Moralists" i *Characteristicks of Men, Manners, Opinion, Times*, II s 192 f.

25 George Berkeley tryckte några passager ur *The Moralists* på vers i *Alciphron* 1732, med kommentaren: "it is no play nor poetry [. . .] but a famous modern critic moralizing in prose"; cit. efter Füger, a.a., s 87.

26 Klopstocks dikter publicerades i *Der nordische Aufseher* 1758-61 (avd. "Hymnen") samt *Oden* 1771, och författaren försvarade sina formexperiment i *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmasses im Deutschen* 1755 och *Von der heiligen Poesie*. Wielands hymner publicerades i *Hymnen, Psalmen und Gedichten* 1755.

27 James Harvey, *Meditation and Contemplations* 1746 och Henry Vaughan *The Mounts of Oliv* 1752. Det förra verket karakteriserades av en samtida kritiker som "drunken porose; Füger, a.a., s 93.

28 Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*. Uppsala 1977, s 28.

29 Se t.ex. Lennart Breitholts, a.a., s 113.

30 T.ex. av Fontenelle i *Discours sur la nature de l'élogue* 1688, av Alexander Pope i *Discourse on Pastoral* 1704 och Johann Gottsched i *Versuch einer kritischen Dichtkunst* 1730. Se John Hibberd, *Salomon Gessna: his Creative Achievement and Influence*. Cambridge 1976, s 33 f.

31 Ambrose Philips publicerade ett par idyller, placerade i engelsk samtida landsbygd, i *Spectator* 1709. I *Guardian* 1713 stod en serie artiklar som förde fram Theokritos som ideal, ett ideal som utvecklats av Bodmer i *Neue Critische Briefe* 1749. Se Hibberd, a.a., s 34.

32 Thomas Burnets och John Dennis' syn på det schweiziska alplandskapet som naturens främsta sublimes konstverk (se Ernest Tuweson, "Space, Deity and the 'Natural Sublime'") hade starkt fäste hos schweizarna själva. Protestantiska strömningar som kalvinism och kvietism bars upp av en stark "helvetistisk" rörelse. Ett tidigt uttryck för detta är Hallers dikt "Die Alpen" 1729. Gessner bildade 1766 "Helvetische Gesellschaft" som senare fungerade som modell för Götiska förbundet i Sverige. Se Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik I*, s 254.

33 Enda undantaget är "Die Wunsch" som har viss samtidsorientering.

34 Ulrich Fülleborn utgår, som de flesta andra historiker, från 1800-talets prosadikt — en kort, väl strukturerad och självständig lyrisk dikt — och menar att Gessner var den

förste att skriva sådana "gedichte" på prosa. Fülleborn, *Das Deutsche Prosagedicht*, s 35 och 58.

35 Se Hibberd, a.a., s 94.

36 Redan J. E. Schlegel beskrev Gessners idyller som "einem regelmässigen Sylbenmaasse so nahe, als er nur kann, ohne es wirklich zu werden". Cit. efter Fülleborn, a.a., s 37. K. W. Ramler överförde också om ett par till hexameter i *Salomon Gessners auserlesene Idyllen in Verse gebracht* 1787.

37 Martin Lamm, a.a. I, s 324 resp. 329.

38 I Frankrike utkom *La Mort d'Abel* 1760 och *Idylles* 1762. I England *The Death of Abel* 1761, och 1762 ett urval idyller under titeln *Rural Poems*. Men förutom sådana bokutgåvor översvämmades tidskrifter av översättningar och imitationer av Gessner. Füger har räknat fram att 38 utdrag ur *Idyllen* publicerades under 1760-talet i engelska tidskrifter, plus en lång rad imitationer. Se Füger, a.a., s 110, not 70.

39 Salomon Gessner, *Schriften*. Uppsala 1795, vol. I, s 70.

40 Gessner, a.a. Vol III, s 151-60.

41 "The approaching Objects of the Night were the more agreeable to you for the Solitude they introduced". Shaftesbury, a.a., Vol II, s 196.

42 "Thomas [führt] nach dem Vorbild Shaftesburys seine Leser mit sich in die Einsamkeit, um in der Natur einen neuen, freundhaftlich lehrenden Gesprächspartner zu finden. Es ergibt sich das Paradoxon, das 'Solitude' dadurch in sein Gegenteil, in Gespräch, verwandelt wird". Erwin Wolff, *Shaftesbury und seine Bedeutung für die Englische Literatur des 18 Jahrhunderts*. Tübingen 1960, s 172.

43 John Simon, *The Prose Poem as a genre i Nineteenth-Century European Literature*, s 550.

44 Wretö, a.a., s 55.

45 Se Wretö, a.a., s 42 ff.

46 "epische Darstellung des Vollglücks in der Beschränkung". Cit. efter Renate Böschenstein-Schäfer, *Idylle*. Stuttgart 1967, s 90.

47 Böschenstein-Schäfer beskriver texten som en "ganz vom subjektiven Bewusstsein getragenen Idylle"; a.a., s 56.

48 Ett tidigt exempel på den tveksamhet man kände inför hur främmande poesi skulle överföras till det egna språket är Lady Montagues engelska översättning av turkisk poesi 1717. Volymen uppvisar två parallella versioner, en i heroic couplets och en som "poetic diction", ett slags fri vers. Se Füger, a.a., s 106.

49 I Frankrike utkom 1755 P.H. Mallet med *Introduction à l'Histoire de Dannemarc*, och året därefter *Monuments de la mythologie et de la poésie des Celtes, et part des anciens Scandinaves* som inkluderade partier ur *Eddan*. I England kom, vid sidan av en översättning av Mallets verk 1770, Grays *The Bard* 1758 och Percys *Five Pieces of Runic Poetry* 1763.

50 Utgivningen omfattade samlingarna *Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland*, 1760, *Fingal, Ancient Epic Poem in Six Books, Together with Several Other Poems, Composed by Ossian the Son of Fingal* 1762 samt *Tempora* 1763.

51 Motståndet mot Ossian i Sverige beskrivs av Theodor Hasselqvist i *Ossian i den svenska dikten och litteraturen* Malmö 1895, s 55 f. Först då Kellgren i sin avhandling 1774 jämställde Ossian med Homeros, och året efter utgav prosaöversättningen "Alpin", tog publiken denna poesi till sig.

52 I *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*. Stockholm 1911, beskriver Anton Blanck Grays "The Bard" som "exotismens första praktblomma" (s 71) och Grays bard som "stamfadern för Ossian och senare tiders alla barder" (s 76). Gray hade i sin tur hämtat inspiration till sin bardgestalt från Robert Lowths beskrivning av den hebreiska poesins profeter. I Grays senare dikter "The Fatal Sisters" och "The Descent of Odin" 1768 är den nordiska mytologin än mer framträdande.

53 Clayton, a.a., s 63. Clayton uppger vidare att ett dussintal utdrag publicerades i Frankrike före 1765 (s 64). Detta år introducerar Ossian också i Sverige av Johannes Gothenius, som i likhet med den franske översättaren beskriver Ossians stil som "aldeles orientalisk". Se Hasselqvist, a.a., s 45.

54 I *Critical Dissertation on the Poem of Ossian the Son of Fingal* 1763 försvarade Hugh Blair dess äkthet och Macphersons val att översätta den till en poetisk prosa. I förordet till *Skaldestycken af Ossian*, s xxvii, citeras Blairs argumentation för en poetisk prosa som "intager och förnöjer örat med en mångfaldighet af harmoniska cadenser". Och Thomas Percy var en av dem som i *Reliques of Ancient English Poetry* 1765 försökte härleda medeltidens poesi till ett nordeuropeiskt ursprung, representerat av Ossian och Eddan.

55 Före 1780 hade enligt Fügers beräkningar 24 sådana versifierade passager ur Ossian publicerats i olika engelska tidskrifter (a.a., s 117, not 85).

56 Clayton, a.a., s 68.

57 John Simon och många med honom har fört fram den engelska versifikationens relativa frihet som orsak till att behovet av prosadikt inte blev så starkt. Han skriver t.ex. att poesen "was not hemmed in by such rules and strictures as drive one to extreme measures — or lack of measure". Simon, a.a., s 622.

58 Efter att ha dykt upp inom det elisabethanska dramat kom blankversen med Milton och senare Thomson att introduceras för episk och deskriptiv poesi.

59 "A prose composition, one not in metre at least, seems *prima facie* to require explanation or apology". Coleridge, *Poems and Prose selectde by Kathleen Rame*. Harmondsworth 1985, s 82.

60 "the less [the Reader] attributes its appearance to the Author's will, choice, or judgement, the nearer to the truth he will be". Också *Kublai Khan* presenteras i ett förord som ett "fragment" som författaren inte utgivit på eget initiativ utan på begäran, "rather as a psychological curiosity than on the ground of any supposed poetic merit"; Coleridge, a.a., s. 87.

61 Blake. "in the mouth of the true Orator such monotony is not only awkward, but as much a bondage as rhyme itself"; "Every word and every letter is studied and put into fit place; the terrific numbers are reserved for the terrific parts, the mild & gentle for the

mild & gentle parts, and the prosaic for inferior parts; all are necessary to each other." *Complete Writings*. Red. G. Keynes, London 1966, s 620 f.

62 "our first bit of English free verse". Cit. efter Fögar, a.a., s 144.

63 Fögar, a.a., s 134.

64 Prosadikterna citeras efter *Complete Writings*. Signifikativt för hur senare forskning behandlat prosadikten är att Stevenson och Erdman nöjt sig med att endast ta med en av dessa i sin utgåva av *The Poems of William Blake*. Red. W. H. Stevenson, Text David Erdman, London 1971, trots att de i förordet hävdar att volymen omfattar "all Blake's poems" — en formulering som de använder synonymt med "all Blake's verse" (s xi). I sin kommentar till den enda medtagna prosadikten, "Prologue of King John", skriver Erdman — och det fungerar samtidigt som motivering för uteslutningen av de fyra andra — att dikten, och 1700-talets prosadikt generellt, uppvisar "major inherent defects — an almost complete lack of any technical discipline, with a resultant excess of rhetoric and sentimentality" (s 38).

65 Dikten citeras ur Friedrich von Hardenberg, *Novalis. Schriften*. Red. P. Kluckhohn och R. Samuel, Stuttgart 1977, vol. I, där såväl prosa- som versversionen finns upptagen.

66 Simon, a.a., s 561.

67 Martin Lamm har exemplifierat denna tematiska förskjutning inom svensk poesi med versdikterna "Aftonkväde" av Bellman, "Natten" av Oxenstierna och "Midnatten" av Lidner. Utvecklingen går här tydligt från klassicistisk mytologi över deskriptiv natursceneri till ett besjälat "inre" landskap. Lamm, a.a., vol. I, s 437.

68 "Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht", "tiefe Gruft, ""Wehmut" Erinnerung", "Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume", "vergebliche Hoffnungen". *Schriften*, vol. I, s 131.

69 "[sähetest] in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln zu verkünden deine Allmacht — deine Wiederkehr — in den Zeiten deiner Entfernung" (s 133).

70 Utgår.

71 "Preis der Weltkönigin [. . .] sie sendet mir dich — zarte Geliebte — liebliche Sonne der Nacht" (s 133).

72 "Irdischen Gewalt", "unselige [sic] Geschäftigkeit", "zeitlos und raumlos ist die Nacht", "Heiliger Schlaf", "zum Himmel den Schoss macht", "aus alten Geschichten [. . .] himmelöffnend entgegentritt" (s 133 f).

73 Denna hymn återgår direkt på Novalis' dagboksanteckning från 13.5.1797, då han besökte Sophie von Kühns grav. Han skriver där: "Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin — Jahrhunderte waren wie Momente — ihre Nähe war fühlbar — ich glaubte sie solle immer vortreten". *Schriften*, Vol IV, s 36.

74 "dürren Hügel", "du Nachtbegeisterung", "Staubwolke", "fasste ihre Hände", "Es war der erste, einzige Traum — und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte" (s 135).

- 75 "Nun weiss ich, wenn der letzte Morgen seyn wird", "ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz", "das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset", "leuchtenden Uhr" "den Müden zur Arbeit" (s 135 f).
- 76 "die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet" (s 133).
- 77 "hat deine Sonne freundliche Augen, die mich erkennen?", "Ich war, eh du warst", "In mir fühl ich deiner Geschäftigkeit Ende", Unverbrennlich sateht das Kreutz — eine Siegesfahne unsers Geschlechts" (s 137 f.). Formuleringen anskyter till den ikonografiska konvention där Jesus efter uppståndelsen bär en korsfana.
- 78 Denna syntes, som syftar till att transformera den kristna dualismen, antyds redan i Novalis' dagbok någon månad efter Sophie von Kühns död, där orden "Xstus und Sophie" står utan vidare kommentar. Anteckningen är placerad mellan 29 och 30 juni 1797. *Schriften*, Vol IV, s 48. Vad Novalis här gör är att skapa en personlig konkretisation av Böhmes androgynitetsmystik genom att ersätta Böhmes Sophia (se ovan asterix s 101) med sin Sophie. Böhmes verk *Weg zu Christo* hade t.ex. burit undertiteln *Christosophie*. Se Sara Friedrichsmeyer, *The Androgyne in Early German Romanticism*, s 97.
- 79 "Ich lebe bey Tage / Von Glauben und Muth / Und sterbe die Nächte / In heiligen Glut." (s 139).
- 80 "eine liebende, mütterliche Göttin [. . .] fernen Macht" (s 143).
- 81 "süssen Braut" (se nästa not). Att Kristus beskrivs som "söta brud" är en invertering av den pietistiska metaforen om församlingen som Kristi brud. Omkastningen framhåver Kristusfigurens androgyna prägel.
- 82 "Hinunter zu der süssen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten [. . .] Ein Traum bricht unsre banden los / Und senkt uns in des Vaters Schoss" (s 157).
- 83 "the prototypes of all dichotomies to be synthesized". Friedrichsmeyer, a.a., s 103.
- 84 För Novalis framstår samlaget som ett upphävande av dualismen mellan kropp och själ. Han skriver t.ex. i sina filosofiska fragment: "Der Blick — (die Rede) — die Händeberührung — der Kuss — die Busenberührung — der Griff[sic] an die Geschlechtstheile — der Act der Umarmung — die sind die Staffeln der leiter — auf der die Seele heruntersteigt — dieser entgegengesetzt ist eine Leiter — auf der der Körper heraufgesteigt — bis zur Umarmung". *Schriften*, Vol III, nr 126, s 264.
- 85 "prose and poetry is not only conceived but *presented* in antinomial fashion". Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects*, s 73.
- 86 "ein Duell der Poesie und der Prosa [. . .] Die Poesie bringt sich selbst um". Friedrich von Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801*. Heraus, eingel. und komm. von Hans Eichner. Frankfurt am Main 1980, s 70, nr 529.
- 87 Heinz Ritter — och efter honom Ulrich Fülleborn — har senast i artikeln "Die datierung der Hymnen an die Nacht", *Euphorion* 52, 1958; 114-41, argumenterat för att versmanuskriptet inte kan vara äldre än årsskiftet 1799/1800. Det ursprungliga manuskriptet från hösten 1797, som följaktligen gått förlorat, menar han bör ha varit skrivet på prosa, åtminstone dess första 4 hymner samt början av hymn 5. Novalis'

många omarbetningar av versmanuskriptet skulle då ha varit en följd av att han, i likhet med Coleridges *The Wanderings of Cain*, skrivit ett prosautkast till vad som var tänkt att bli en versdikt, men att han sedan misslyckats med att finna en versform som kunde bibehålla prosaoriginalets kvaliteter. Fülleborn talar i detta sammanhang om "den grossen syntaktischen Bogenspannung, die die Hymne strukturieren", vilken han menar pekar på en ursprunglig prosaform; (a.a., s 17). Novalis' svårigheter att överföra texten till vers menar Fülleborn delvis förorsakades av hans preferens för daktyliska versformer. Denna genetiska hypotes — som andra forskare ställt sig tvivlande till och istället håller fast vid den äldre dateringen av versmanuskriptet till 1797/98 (se "Einleitung der herausgeber", *Novalis, Schriften*, vol 1, s 117) — har ingen avgörande betydelse för min läsning av dikten, varför jag avstår från någon egen ståndpunkt.

88 "the world of Christ, of poetry-as-verse"; "the banishment of prose and the final triumph of rhymed, metrical verse at the end of section 5 and in the final section". Monroe, a.a., s 84.

89 Den första övergången sker i slutet av hymn 4, där prosapartiet avslutas med: "das Kreutz — eine Siegesfahne unsers Geschlechts" (s 139), varefter verspartiet utvecklar vad jag ovan beskrev som diktens peripeti. Den andra övergången sker i form av en sektion-söverklivning mellan femte hymnens andra och tredje del. I prosadelens sista formulering för Novalis in det som enligt hans myt till sist bröt sönder Naturstadiets harmoni: "Ein gedanke nur war es, Ein etsetzliches Traumbild," - varefter meningen fortsätter i verspartiet: "Das furchtbar zu den frohen Tischen trat / Und das Gemüt in wilde Screcken hüllte." - för att först fem rader senare namnges: "Es war der Tod, der dieses Lustgelag / Mit Angst und Schmertz und Tränen unterbrach." (s 143). Följande versavsnitt utgör den grekiske bardens sång, vilken kretsar kring Kristus som "der Tod". Och vid den sista, för dikten slutgiltiga övergången, avslutas prosasektionen med: "im Tempel des himmlischen Todes und [wir] sind in Ewigkeit dein", varefter det avslutande verspartiet inleds med: "Gehoben ist der Stein - / Die Menschheit ist erstanden" (s 149).

90 "Die sogenannte Prosa ist aus Beschränkung der absoluten Extreme entstanden — Sie ist nur ad interium da und spielt eine subalterne, temporelle Rolle. Es kommt eine Zeit, wo sie nicht mehr ist. Dann ist aus der Beschränkung eine Durchdringung geworden. Ein wahrhaftes Leben ist entstanden, und Prosa und Poesie sind dadurch auf das innigste vereinigt, und in Wechsel gesetzt." "logologische Fragmente II", nr 41, *Schriften*, vol II, s 536.

91 Det bör nämnas, att Novalis filosofiska "fragment" just är fragment som inte alltid är kongruenta med varandra, och som därför inte går att systematisera till någon enhetlig filosofi. Varje urval innebär därför i praktiken en tolkning. I min tolkning av Novalis' hållning till Fichte blir följande citat centralt: "Was versteht wir unter Ich? Hat Fichte nicht zu willkürlich alles ins Ich hineingelegt? mit welchem Befugniss? Kann ein Ich sich als Ich setzen, ohne ein anderes Ich oder Nichtich [. . .] Das Ich hat eine hieroglyphische Kraft". *Schriften*, vol II, s 107. I sina kritiska kommentarer till Fichte upprepar Novalis mycket av Kants kritik av Descartes formel *cogito ergo sum*. Se i detta sammanhang Manfred Frank, *Das problem 'Zeit' in der deutschen Romantik*. München 1972; 133-40, samt "Die Philosophie des sogenannten 'magischen Idealismus'. *Euphorion* 63, 1967; 318-36.

92 "Polarit[æet] ist eine Unvollkommenheit — es soll keine Polaritæet einst seyn. Sie tritt in System ein, eh es Vollk[ommen] ist. Bei der Polaritæet entsteht eine Trennung des Notwendig Verbundenen — eine Feindseligkeit — gegenseitige Aufhebung und Beschränkung." *Skriften*, vol. III, nr 479, s 342.

93 "das Chaos muss in jeder Dichtung durch den regelmässigen Flor der Ordnung schimmern". Ur *Heinrich von Ofterdingen* i *Skriften*, Vol I, s 286.

94 I "Fichte-studien" heter det bl.a: "Einst soll keine Natur mehr sein. In eine Geisterwelt soll sie allmählich übergehen"; *Skriften*, vol. II, s 599. Oppositionen mellan kyrka och stat behandlas i *Der Christenheit oder Europa*, där Novalis förutspår att Europas uppdelning på nationalstater kommer att leda till en värld i ständig krig, ett öde som endast skulle kunna avvärjas av en enande kristenhet. Trots utopin om en successiv antropomorfering av världen till ren Ande, betonar dock Novalis ofta nödvändigheten av att hålla isär utopi och realitet. Det absoluta kan enligt honom inte realiseras så länge människan förblir människa. Men utopin är ändå nödvändig att hålla fast vid, då det endast är genom en sådan strävan mot det absoluta som människan är kapabel att successivt utvidga sin frihetssfär, vilken för Novalis främst utgjordes av hennes moraliska handlande.

95 "Das Wesen der Identität lässt sich nur in einem Scheinsatz aufstellen. Wir verlassen das Identische um es zu darstellen". *Skriften*, vol. II, s 104.

96 "Die Welt muss romantisiert werden", skriver han och definierar verbet sålunda: "Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einem unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es". *Skriften*, vol. II, s 545. Friedrichsmeyer skriver: "just as the symbols themselves, poetry was for Novalis ultimately a mediator, another stage in the progression to a cosmic paradise"; a.a., s 107.

97 Utgåår.

98 Uppspaltningen på prosa och poesi blir för Novalis det mest konkreta uttrycket för hur människan förlorat kontakt med den Betydelsens metafysiska närvaro som hon en gång förmått uppfatta. Han skriver: "Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Der sinn der Welt ist verloren vergangen. Wir sind beym Buchstaben stehn gelieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verloren" [förlorat kontakt med vad uppenbarelsen/publikationen uppenbarar]; "Anekdoten", nr 316, *Skriften*, vol II, s 594.

99 "Wie man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man das lyrische Gedicht für Poesie gehalten — beydes mit Unrecht. Die höchste, eigentichste Prosa ist das lyrische Gedicht". *Skriften*, vol II, 536.

100 "entsetzliches Traumbild" (s 143).

101 Denna asymmetriska relation mellan poesi och prosa kan man även finna i Schlegels och Novalis teoretiska skrifter. Båda använder såväl termen "naturprosa" som "naturpoesie", och det framgår inte alltid om dessa skall uppfattas som identiska, som två olika termer för det naturspråk som varken var prosa eller poesi, eller som två parallella ursprung. Logiskt sett torde de mena det förra, som då Schlegel hävdar att så

fort vi har en estetisk konvention så har språket avlägsnat sig från naturstadiet: "Reine ächte Naturpoesie muss prosaisch sein. Sobald ein Kunstmetrum da ist und eine Kunstdiction wie in Homer, so ist auch schon etwas Kunst und nicht ganz Naturpoesie". Schlegel, a.a., nr 601, s 77. Detsamma gäller själva nedskrivandet av poesin: "Sobald Prosa geschrieben wird, so hört sie wohl auf ganz Naturprosa zu sein" (nr 887, s 104). Men just genom att Schlegel använder båda termerna utan att klargöra relationen mellan dem, kan man också läsa oppositionen poesi-prosa som ontologiskt given; dvs. att de utvecklats parallellt från var sitt ursprungliga naturstadium. Då Schlegel vid ett tillfälle skriver: "Alle Dichtarten sind ursprünglich" (nr 1880, s. 190) följer han denna senare logik. Då Monroe (a.a., s 80 och 84) i sin läsning av Novalis entydigt tillskriver honom och Schlegel det förra synsättet, gör han dem mer entydiga än de är.

102 Den femte hymnens första versparti uppvisar samma metrisk struktur som Schillers "Die Götter Griechenland". *Hymnen an die Nacht* kan med fördel läsas som en polemik mot Schillers nostalgiska antikideal.

103 Också Schlegel menade att "Om Kristus skulle återvända skulle han vara ett med Maria" [. . .] Schlegel, a.a., fragment 2188, s 221. Om relationen mellan Maria och Sophia se nedan not 105.

104 Att Novalis och Schlegel inte talade om den androgyna utopin i Böhmes termer av Kristus och Sophia utan Kristus och Maria framstår som ett sätt att betona den världsliga kärlekens betydelse. För Böhme var Sophia ursprungligen den kvinnliga "delen" av Adam. Först i och med att Gud skapar könsdifferensen uppstår Maria som en från Adam avskild andre (Friedrichsmeyer, a.a., s 30). Böhmes könsmyt utgör en ny version av Platons myt om den androgyna Urmänniskan, som blev så mäktig att gudarena klöv henne i två (se nedan not 111). En inte oväsentlig skillnad mellan Platon och Böhme är emellertid att den ursprungliga androgynen hos Böhme beskrivs som Adam, dvs. inte endast en man utan därutöver "samme" man som efter könsdifferensens införande existerar i relation till Maria. I grunden säger denna myt att kvinnan endast är en yttre konkretisation eller projektion av "det kvinnliga" inom mannen — och i en utopisk framtid skall "återvända" in i honom!

105 Friedrichsmeyer, a.a., s 105.

106 Westman-Berg talar inte direkt om det androgyna idealet. Hennes beskrivning av den positiva, t.o.m. "nyfrälsta" (s 69) attityd som Novalis, Schlegel och Schleiermacher visade för kvinnoemancipatoriska ideer, påvisar ändå närvaron av den androgyna utopin. Hon citerar t.ex. Schleiermachers ord: "Ich glaube an die unendliche Menschheit, die da war, ehe sie die Hülle der Männlichkeit und der Weiblichkeit annahm", och talar allmänt om hur ambivalent och i grunden manscentrerad denna vision var. Westman-Berg, *Studier i C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning*. Göteborg 1962 s 68 ff.

107 "Wie das Weib das höchste sichtbare Nahrungsmittel ist, das den Übergang von Körper zur Seele macht — So sind auch die Geschlechtsteile die höchsten, äusseren Organe, die den Übergang von sichtbaren und unsichtbaren Organen machen". *Schriften*, vol. 3, nr 126, s 264.

108 Termen *fantasm* (*fantasme*) används av Jacques Lacan för att tala om det slags

urfantasier som förblir omedvetna, och strukturerar en individs mer medvetna fatasiliv. I "Fantasm, fantasi och fiktion; en lacansk läsning av John Fowles *Den franske löjnantens kvinna*", har jag använt mig av denna term för att tala om hur vissa scener eller fantasibilder kan ha samma strukturerande funktion inom ramen av ett litterärt verk. Se *Litteratur och psykoanalys*. Red. Lars Nylander, Stockholm 1986; s 319-51.

109 Jacques Lacan, *Seminaire, livre XX*, s 68.

110 "from a certain perspective the requisite sacrifice for [the male subject's] immortality as a poet". Friedrichsmeyer, a.a., s 99.

111 Den ursprungliga innebörden av *sy'mbolon* var "att sammanföra" (två halvor till en enhet), ofta i betydelsen av att ge individen en social identitet genom att sammanföra honom/henne med andra subjekt i en social "pakt". Det är så Platon använder begreppet då han i *Gästabudet / Symposion* talar om Urmänniskans klyvning i två kön: "Var och en av oss är således blott den ena halvan [*sy'mbolon*] av en människa [. . .] Var och en letar därför efter den halva [*sy'mbolon*] som passar till hennes egen". Cit. efter Inge Jonson, *I symbolens hus*, s 11.

112 "Soll Poesie und Prosa gemischt, so muss das Ganze (offenbar) prosaisch sein". Schlegel, a.a., nr.1024, s 114.

113 Fredrik Böök, *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*, Stockholm 1907, s 137.

114 Christofer Eichhorn, "Vår prosadikt under Frihetstiden." *Svenska studier*, Stockholm 1869, s 92 f.

115 Eichhorn, a.a., s 95.

116 Se t.ex. Böök, a.a., s 138.

117 Utgåår.

118 Böök, a.a., s 42.

119 Staffan Björck, *Romanens formvärld*. (1953) Stockholm 1970, s 20.

120 Gunnar Castrén, "Stormaktstidens litteratur." *Svenska Litteraturens historia*, del I. Stockholm 1929, s 222.

121 Castrén, a.a., s 219.

122 Lamm, a.a., vol. I, s 330-7.

123 Av Gessner finns "Amyntas" och "Önskan" (Maj 1763) och "Daphnis" (Juni 1764); av Kleist "Irin" och "Cephis" (Februari 1764) och sagan "Emire och Agathocles" (April 1764). Därutöver flera berättelser (sagor, fabler etc.) på prosa.

124 Juli 1763 en prosaversion, "Tystanden", av Popes rimmade versdikt "On Silence"; i Augusti 1764 Anna Lovisa Karschins "Morgon-tankar", hymner/oden ursprungligen på rimmad vers men här översatta till prosa.

125 Gjörwells korta presentation av Ossian 1765 följdes snabbt upp av Gothenius, som samma år publicerade ett översättningsprov i *Göteborgska Weckbladet*. I efterföljaren *Göteborgska Magazinet* kom sedan en rad översättningar och artiklar om Ossian 1766. Se Hasselqvist, a.a., s 41 ff.

126 Se Hasselqvist, a.a., s 47 f samt 55. En översättning från Eberts tyska prosaöversättning av Young, *Klagen oder Nachtgedanken* med Eberts noter finns också i *Samlaren* 1774, s 429 ff. 1770 utkom Youngs första två nätter i bokform, 1787-90 det samlade verket, *Nätter*, och 1790 *Odödligheten*.

127 Se Hasselqvists genomgång av den tidiga receptionen av Ossian och Kellgrens bidrag, a.a., s 55 ff.

128 Bland översättningar märks 3 prosaoden i *Samlaren* 1773 och ett flertal (bl.a. Wieland) i *Stockholmscouriren* 1779. Bland nyskrivna prosadikter kan, vid sidan av Thorild som vi återkommer till, nämnas Johan Roséns "Ode till Gud" i *Hvad Nytt?* 1773; Lidners "Prosaiskt ode" i *Lunds Weckoblad* 6 april 1775, och hans fyra Gessneridyller (inkluderande en övers.) i *Välsignade tryckfriheten* 1783-4; Kellgrens "Tankar vid friherinnan Flemings jordfästning" 1776; Johan Fischerströms "Vid Fru Hedvid Charlotta Nordeflychts död" (publ. i hans utgåva av Nordenflychts dikter 1774).

129 Den första samlade översättningen av Gessner var *Abels död* 1789, positivt recenserad av Kellgren. Se Ingrid och Sverker Ek, *Kellgren. Skalden och kulturkämpen*. Stockholm 1980, vol. II, s 401). 1790 kom Klopstocks *Messias* på prosa, 1794 Pehr Enboms översättning av Gessners *Idyller*, och 1794-1800 utgavs *Skaldestycken af Ossian* i tre volymer (övers. av Gustaf och Olof Knöös och Gustaf Rosén).

130 Arvidson, a.a., s 289.

131 Ibid, s 287.

132 Ibid, s 288.

133 Ibid, s 292.

134 Lamm, a.a., vol. I, s 340. Formuleringen över Ossian står i anmärkningar till *Passionerna*.

135 Thomas Thorild, *Samlade skrifter*. Red. Stellan Arvidson, Stockholm 1932-4, Vol I, s 17.

136 Brev till Heurlin 1780; cit ur Arvidson, a.a., s 287.

137 Thorild, a.a., vol. I, s 71.

138 *Linnea Berelis* redigerades av Geijer — som väl visste att "Om hösten 1785" inte var "otryckt", då han själv medtagit den i sin utgåva av Thorilds skrifter 1819 (se Arvidsons kommentar till dikten i Thorild, a.a., vol VII, s 266). På senare tid har Sverker Ek behandlat dikterna som samtida i *Ny Illustrerad litteraturhistoria*, del II, s 495.

139 Se textkommentar i Thorild, a.a., vol. VII, s 348.

140 Horace Engdahl, *Den romantiska texten*. Stockholm 1986, s 97.

141 Thorild, a.a., vol. I, s 38.

142 Stellan Arvidson har betonat att Thorild under detta sitt sista år i Stockholm ofta intog en retrospektiv hållning. Se Thorild, a.a., vol. VII, s 348.

143 Lamm, a.a., vol. II, s. 423.

144 Engdahl, a.a., s 101.

145 Också i den fortfarande odaterade "Caractere" (publicerad tillsammans med de ovan behandlade i *Linnea Berelis* 1841; omtryckt i *Samlade skrifter*, vol. III, s 422 ff.) dyker hybristemat åter upp i en starkt självbiografisk, retrospektiv livsbetraktelse. "Jag var antingen den störste, eller den högmodigaste af alla dödeliga", heter det. "Jag trodde mig skrifva Ädlast i Verlden. Dock var min själs idé så högt öfver alt hvad jag gjorde, at jag aldrig biföll något med et frit och fullt behag". Detta högmod och poetens tendens att skärma av sig från omvärlden fördöms dock aldrig. Avslutningen tenderar snarare mot en positiv värdering.

146 I Uppsala-publikationen *Sommar-promenaden* fanns 1792 en prosahymn av Wieland, samt ett urval av Enboms Gessneröversättningar.

147 Ingrid och Sverker Ek, a.a., vol. II, s 402.

148 Pehr Enbom, *Skaldeförsök*. Stockholm 1793.

149 Se Hasselqvist, a.a., s 114 f.

150 Pehr Enbom, "Företal" till *Kärleks- och Religionssånger*, Stockholm 1794.

151 Enbom (1794), s 9.

152 Ibid, s 41.

153 Ibid, s 10.

154 Bestämningen "allestädesnärvarelse" är en i Psaltaren ofta förekommande beteckning för Guds existensform. Inledningen av "Zeraphis allestädesnärvarelse" anknyter direkt till Psaltaren 139:7 där det, i *Karl XII:s kyrkobibel*, heter: "Hwart skal jagh gå för timon anda? Och hwart skal jagh fly för titt ansichte?"

155 Enbom (1794) s 54.

156 Gustaf Ljunggren, *Svenska Vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*. Vol I, Lund 1873, s 310.

157 Ex. på publicerade verk: Gustaf Engzell, *Nyare arbeten* 1790, J. Denell *Årstiderna*, Silfverhjelm's redigerade *Samlingar för Hjertat och Snillet* I-IV, Göteborg 1789 (vilka inkluderade ett par Ossianöversättningar), Jacob Wallenius *Gustaf den tredjes död, klagad för Alma*, Greifswald 1792.

158 Hasselqvist, a.a., s 83 f.

159 Ulrich Fülleborn talar om Heinrich Heines "Nachlese zur lyrik" och passager hos Büchner som de enda prosadikterna inom den tyska högromantiken, något han sätter i samband med biedermeieridealets harmoniserande strävan. Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht*, s 51 f.

160 Formuleringarna är dels hämtade från Carl Jonas Love Almqvist, *Samlade Skrifter*. Red Fredrik Böök (nedan ref. som S.S), vol. XIII, Stockholm 1923 (Imperialutgåvan av Törnrosens bok, del 1), utg. Olle Holmberg. "Inledning" s xv, dels från Henry Olsson, *Almqvist före Törnrosens bok*. Stockholm 1927 (nedan ref som Olsson 1927), s 352 ff.

161 Olsson (1927), s 352 ff. beskriver denna plan utan att inkludera *Songes*, något som Arne Bergstrand övertygande hävdar att man bör göra i sin studie *Songes*. *Litteraturhistoriska studier i C. J. L. Almqvists diktsamling*. Uppsala 1953, s 11.

162 Klopstocks rimlösa *Geistliche Lieder* 1757 inkluderar det berömda företal där han argumenterar för sin fria rytm-princip. Novalis' *Geistliche Lieder* är med något undantag rimmade, men här finns en herrnhutistisk Kristusmystik som går igen hos Almqvist.

163 Jean Pauls betydelse för Almqvist har påpekats av de flesta Almqvistforskare, och mer noggrant undersökts av Stig Hallgren i *Jean Paul och Sverige — en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840*. Göteborg 1988, s 114 ff.

164 Denna herrnhutistiska swedenborgarism finner man även hos Schlegel och Novalis. Se t.ex. Martin Lamm, "Studier i Almqvists ungdomsutveckling", *Samlaren* 1915; 51-198 (nedan.ref. som Lamm 1915), s 126, samt Westman-Berg, a.a., s 68 f.

165 Brev 1.10.1819 till Hazellius i C. J. L. Almqvist, *Brev 1803-1866*. Red. Bertil Romberg, Stockholm 1968, s 20.

166 Formuleringen hämtad från ett protokoll från ett möte med Manhemsförbundet; cit. efter Bergstrand, a.a., s 54.

167 Ur "Historiens ideer", där Almqvist talar om de tavlor vi bär inom oss; cit. efter Olsson (1927), s 354.

168 Almqvist, *Brev*, s 22.

169 Se Olsson, (1927) s 358. Analogin Poem-Tavla förekommer ofta hos Almqvist, t.ex. i målarens monolog i början av *Amorina* samt i Almqvist, *Brev*, s 19.

170 "Skaldens natt" ingick i den första imperialoktavutgåvan av Törnrosens bok, Stockholm 1838, men har av någon anledning omplacerats i Bööks redigering av *Samlade Skrifter*, där den istället ingår i vol. VIII (s 343-8). Jag följer den ursprungliga versionen så som den återges av Louise Vinge i "'Skaldens natt' och poesins semiotik", *Samlaren* 1982; 7-16.

171 Inför imperialoktavutgåvan av *Törnrosens bok* klagade flera recensenter på att Almqvist, som under 30-talet utvecklats mot "mera klarhet, redighet", som en recensent skrev, nu återgått till en tidigare "fosforism", präglad av "det alltför fantastiska, bizarra". Almqvist, *S.S.*, vol. XIII, "Inledning", s xx.

172 Holmberg i Almqvist, *S.S.*, vol. XIII, "Inledning", s xvi.

173 Almqvist, *S.S.*, vol. XIV, s 235.

174 Almqvist, *S.S.*, vol. XIV, s 232 f.

175 Kritiker har tidigare tenderat att ignorera avslutningen i syfte att få dikten i dess helhet att stämma bättre överens med bekännelsens traditionella struktur. Så gör bl.a. Martin Lamm (1915), s 159 f., och Ellen Key i hennes referat av dikten i artikeln "Sveriges modernaste diktare Carl Jonas Ludvig Almqvist", *Ord & Bild*, 1894, s 420 ff. Henry Olsson framkastar idén att avslutningen tillkommit i ett senare stadium, vid själva tryckningen, och menar att den gestaltar en annorlunda problematik än dikten i övrigt; Olsson, *Törnrosdiktaren och andra porträtt*. Stockholm 1956, s 85 f. (Verket nedan.ref. som Olsson 1956). Louise Vinges läsning av dikten syftar till att korrigera denna tidigare blindhet genom att påvisa slutbönens logiska sammanhang med dikten redan i dess ursprungliga version.

176 Vinge, a.a., s 13. Begreppet "hypogram" härrör från Michael Riffaterre och avser "en förut befintlig text, en språklig kliché eller annan fast ordgrupp" som strukturerar textens betydelseproduktion; s 9.

177 Brev. 6.11.1820 till Hazeliuss, i Almqvist, *Brev*, s 26. Krisen beskrivs i Lamm (1915), s 158 f. och Olsson (1956), s 40.

178 *Brev*, s 27. Sammanhanget tydliggör att kommateringen efter "Romantik" inte skall läsas som en underordning utan en samordning, därav mitt insatta bindeord.

179 I ett brev 1839 skriver också Almqvist att dikten "förklarar bäst min inre äldre historia, sådant mitt inre var i barndomen". Se Almqvist, *Brev*, s 140.

180 Lamm (1915), s 160.

181 Almqvist, "Handlingar till upplysning i Manhems förbundets historia", S.S., vol. II, s 447.

182 Olsson (1956), s 42 f.

183 Lamm (1915), s 165.

184 Ibid, s 164 resp 166.

185 Almqvist, S.S., vol. XIII, s 40.

186 Algot Werin, "Inledning" till Almqvist, S.S., vol. VIII-X, s xxxix.

187 Termen hämtad från Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten*. Mer härom i kap 3.

Kapitel 3. Prosadikt mellan romantik och modernism

1 Jacques Bousquet har i *Les thèmes du Rêve dans la littérature romantique*, Paris 1964, visat hur 1800-talets drömskildringar återgår på och successivt avlägsnar sig från medeltidens paradis- och helvetesskildringar.

2 "Jean-Gaspard Debureau, le grand paillasse des Funambules [...] avec une expression indéfinissable de malice et de bonhomie". Formuleringen härstammar från Théophile Gautiers *Onuphrius*, och fungerar som devis för dikten "La viola da Gamba" i Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Collet*. Edition publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, Paris 1926, s 48. Verket nedan ref. som *Gaspard*.

3 "Plût au ciel quel l'art ne fût pas une chimère" säger jaget, och Gaspard instämmer. Mot bakgrund av att Gud står som principen för en ren konst äger formuleringen (ung. "Himlen giv att konsten inte vore blott en chimär") en ironisk undermening. *Gaspard*, s 5.

4 "j'ai longtemps cherché l'art absolu! O délire! ô folie!". *Gaspard*, s 21.

5 "puisque Dieu et l'amour étaient la première condition de l'art, ce qui dans l'art est

sentiment, — Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l'art est idée". *Gaspard*, s 18.

6 "Le diable existe. Il pérore à la Chambre, il plaide au Palais, il agiote à la Bourse." *Gaspard*, s 19.

7 Det var möjligen just denna passage hos Bertrand som Baudelaire hade i åtanke då han i prosadikten "Le joueur généreux" låter en predikant utbrista: "Djävulens skönaste knep är att övertyga er om att han inte finns!" [la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas!]. ("Belle" i uttryck "belle ruse" motsvarar ung. "skön" i svenskans "skön lögn".) Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*. Red. Robert Kopp, Paris 1969, s 92.

8 "Nous ne sommes, nous, monsieur, que les copistes du créateur". Han tillägger att den största av våra skapelser "n'est jamais que l'indigne contrefaçon, que le rayonnement éteint de la moindre de ses oeuvres immortelles". *Gaspard*, s 21.

9 "L'art a toujours deux faces antithétique [. . .] Rembrandt est le philosophe à barbe blanche [. . .] qui arborbe sa pensée dans la méditation et dans la prière", i kontakt med "les esprits de beauté, de science, de sagesse et d'amour". Och Callot, "le lansquenet fanfaron et grivois qui se pavane sur la place, qui fait du bruit dans la taverne, qui caresse les filles de bohémiens [. . .] l'auteur de ce livre a envisagé l'art sous cette double personification". *Gaspard*, s 25.

10 Samlingen är daterad till 1836, men förelåg i färdigt skick några år tidigare. Franz Rauhut exemplifierar i *Das Französische Prosagedicht*, s 88 ff., Bertrands kompressions-teknik med "La Citadelle de Mollgast", som publicerades i en första version i *Le Provincial* 1828, och sedan komprimerades till den form den har i *Gaspard* under titeln "Wolgast". Exempel på liknande bearbetningar ges av John Simon i *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. ("Jean de Tilles", s 111 ff.) och av Suzanne Bernard i *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* ("Clair de lune", och "Octobre", s 58 ff.).

11 Bertrand tycks i viss mån skrivit sina prosadikter direkt för *Le Provincial*, där han publicerade flera av dem under 1828. Tidskriften lades dock ned året därpå, varför Bertrand tvingades söka andra kanaler. Se Bernard, a.a., s 44, samt Bertrand, *Gaspard*, "Notes", s 225 ff.

12 "le moule de poème en prose est déjà trouvé". Bernard, a.a., s 47. *Les annales Romantiques* beskrivs på s 44 ff. Gränsen mellan prosadikt och versets är stundtals svår att dra. I denna form av biblisk långvers tenderade stundtals verserna att svälla ut och bilda egna stycken. Adam Mickiewicz' *Buch der polnischer Pilger* (1833; samma år på franska under titeln *Livre des pèlerins polonais*), och Félicité de Lamennais' *Paroles d'un croyant* 1834 (starkt influerad av den förra), var båda skrivna på versets. De omtalas dock ofta som prosadikter. Rauhut skriver t.ex. att den senares *paroles* "zerfallen wie das polnische Vorbild in kurze Abschnitte, deren jeder für sich als Prosagedicht komponiert ist." Rauhut, a.a., s 22.

13 Simon, a.a., s 96.

14 Utgår.

15 Gaspard, s 33.

16 Fritz Nies har i *Poesie in Prosaischer Welt*, s 121 ff., utförligt beskrivit de manuskriptbearbetningar som Bertrand och Baudelaire gjort av sina prosadikter.

17 Gaspard, s 225.

18 "dans sa fraise de fine dentelle [. . .] une volaille qu'un cuisinier s'est rôtie sur une faïence [. . .] debout sur un pied comme une grue sur un pal [. . .] ton petit oeil gris, qui fume comme un lampion mal éteint". Gaspard, s 239 f.

19 Parallellen mellan "Lécolier de Leyde" och Rembrandts "Der Geldwechsler" fördes först fram av Rauhut (a.a., s 19). Andra forskare har sedan funnit flera andra paralleller till Rembrandt (t.ex. "La Barbe pointue" — "Judar i synagogan" och "La Messe de Minuit" — "Tiggare vid dörren"), och till Jacques Callots och Louis Boulanger. Se Simon, a.a., s 98.

20 "Le trébuchet est rentré dans sa boîte de laque".

21 "ce gras cabaretier flamand, d'humeur goguenarde et grivoise [. . .] sa femme, virago sèche comme une merluche, qui, dès le matin, soufflette sa servante dont elle est jalouse, et caresse la bouteille dont elle est amoureuse". Gaspard, s 45. Dikten kan möjligen vara inspirerad av någon folklig ordlek i stil med "Tummetott, slickepott . . ." Jag har dock inte kunnat konfirmera förekomsten av någon sådan i äldre fransk folklöre.

22 Fritz Nies, a.a., s 52.

23 Gaspard, s 104 f.

24 "j'ai essayé de créer un nouveau genre de prose". Brev till David d'Anger 1837, cit. efter Simon, a.a., s 76.

25 De två volymerna var *Romans poétiques* 1822 och *Ballades, légendes et chants de l'Angleterre et de l'Écosse* de Walter Scott 1825. Även Scotts *Jock of Hazeldean* utkom i prosaöversättning under 1820-talet (Simon, a.a., s 132, not 34). Sainte-Beuve betecknade de förra som "journaux gothiques" och "petites ballades en prose". Se Suzanne Bernard, a.a., s 50.

26 Noga räknat är 42 av samlingens 65 prosadikter sexstrofiga; sex är utan strofindelning, övriga med fler eller färre strofer.

27 "Il jettera de 'larges blanches' entre ces 'couplets' comme si c'étaient des strophes en vers". Cit. efter Rauhut, a.a., s 18.

28 Fritz Nies har ingående analyserat Bertrands stilistiska egenart. Skillnaden mellan Bertrand och Baudelaire menar han ligger i att medan den förre eftersträvar det prosaiskt expressiva, söker den senare det prosaiskt alldagligt, det triviala. Nies, a.a., s 176 f.

29 Gaspard, s 139.

30 Gaspard, s 244 f. Den version som publicerades i *Provincial*, sep. 1928, var något annorlunda; se Gaspard, s 246.

31 Gaspard, s 96 f.

32 *Gaspard*, s 246.

33 I inledningsberättelsen berättar Gaspard om detta klockspel vid Notre-Dame kyrkan. *Gaspard*, s 17 samt 19 f.

34 *Gaspard*, s 72 f.

35 Jag kan inte reda ut huruvida Bertrand åsyftar en bok om sällskapsliv eller om han menar att kvinnan sitter med spelkort i sin uppslagna bok.

36 Exempelen betonas av Nies, a.a., s 191.

37 "Toute tradition de guerre et d'amour s'oublie". *Gaspard*, s 140.

38 Ebbe Linde talar i "Aloysius (Louis) Bertrand" om att boken mellan 1892 och 1942 utkom i elva franska och en rad översatta editioner. Bertrand, *Casper Natt. Fantasier i Rembrandts och Callots manér*. Red. Ebbe Linde, Stockholm 1976, s 12 f.

39 Utgår.

40 "une âme exotique, médiévale, biblique, antique" för att uppnå "cette aura poétique". Bernard, a.a., s 120.

41 "something essentially prosaic could be brought a little nearer to poetry by economy-by compressing and pruning down to a working minimum of sharpest details". Simon, a.a., s 92.

42 Titeln "Petits poèmes en prose" tycka ha skapats av utgivarna. Baudelaires slutgiltiga manuskript hade huvudtiteln *Les Spleen de Paris* och undertiteln "Poèmes en prose". Se Baudelaire, *Petits poèmes en prose*; Robert Kopps "Introduction", s. lxxv.

43 "une des lois essentielles du poème en prose". Bernard, a.a., s 145.

44 Bernard, a.a., s 442.

45 Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht*, s 24. "Gedicht" i denna lyriska innebörd blir samtidigt för Fülleborn, liksom för John Simon, skönlitteraturens egentliga kärna, varför skillnaden mellan en prosaskiss och en prosadikt ytterst blir en fråga om estetisk kvalitet; prosadikten är dikt därför att den är "mer poetisk" i betydelsen bättre, skönare, tätare. Mer härom i kap 4.

46 "formal continuity"; a matrix with two functions instead of one"; "Two sequences derive simultaneously from the matrix". Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s 116 f.

47 "combien constituant des poèmes véritables? Six ou sept, tout au plus. Les autres ne sont que des contes brefs, des fables, des méditations parfois plus visuelles que musicales, sur les fibres capricieuses de la vie [. . .] Il serait bien vain de chercher à définir ce genre hybride". Yves-Gérard le Dantec, cit. efter Simon, a.a., s 233. Detta synsätt har länge dominerat. Arthur Lundqvist skrev t.ex. i artikeln "Därför skriver man prosadikter" att "Baudelaire visar i själva verket upp få renodlade prosadikter; flertalet av dem är närmast korta historier". *Svenska Dagbladet* 17.2.1978.

48 "il a refusé obstinément de se laisser codifier"; Bernard, a.a., s 11.

49 Utgår.

50 "does not always escape prosaism, and often becomes merely anecdotal". *The*

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Red. Alex Preminger. Princeton 1974, s 665 (uppslagsordet "prose poem", skrivet av John Simon).

51 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk fyrtiotalstryk och dess litterära bakgrund*. Stockholm 1977, s 7.

52 Algulin, a.a, s 10 ff. Den "dubbla kod" som under romantiken etableras mellan en rationalistisk, empirisk och mekanisk världssyn och olika mysticistiska, holistiska motrörelser omtalas på s 26.

53 Hugo Friedrich, *Die struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956, s 35.

54 Geoffrey Hartman, *The Unmediated Vision. An interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*. New Haven 1954.

55 Christer Westling, *Idealrealismens estetik; nordisk literaturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*. Uppsala 1985, s 147.

56 C.F. Bergstedt, *Tidskrift för litteratur* 1851; cit. efter Anders Öhman, *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859*. Umeå 1990, s 50.

57 "nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie, pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrément attachés aux routines de la littérature dite classique". "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" 1861, Baudelaire, *Oeuvres Complètes*. Red. Marcel A. Ruff, Paris 1968, s 515. Verket nedan ref. som O.C.

58 "89 a démoli la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. Il n'y a plus rien qu'une tourbe canaille et imbécile". Gustave Flaubert, *Correspondance*, vol II, Paris 1889, s 324.

59 Denna tendens blir mest påtaglig i tidens s.k. "universaltidningar".

60 Terdiman talar om en "increasingly rootless exchangeability of signs", som uppfattades som ett hot mot litteraturens kvaliteter. Richard Terdiman, *Discourse/Counter-discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in 19th Century France*. Cornell 1985, s 46. Ett exempel på detta är Sainte-Beuves klagan över att skillnaden mellan annonser för och kritiska anmälningar av litterära verk, där också de senare ibland betalades av förlag, tenderade att suddas ut. "Hur kan man [i en anmälan] döma ut en produkt om vilken man två tum nedan kunde läsa att den var ett av epokens mirakel? Attraktionen från de allt större typer med vilka annonserna trycktes fick överhanden; de skapade ett magnetfält som fick kompassen att visa fel", med resultat att "kritikern förlorade sitt anseende". [Comment condamner à deux doigts de distance, qualifier détestable et funeste ce qui se proclamait et s'affichait deux doigts plus bas comme la merveille de l'époque? L'attraction des majuscules croissantes de l'annonce l'emporta: ce fut un montage d'aimant qui fit mentir la boussole. [. . .]; la critique y perdit son crédit.] Charles Sainte-Beuve, "De la littérature industrielle", *Revue des deux mondes* 1839, s 682.

61 "From its earliest days, modern poetry has been a reaction against the modern era". Terdiman, a.a., s 269.

62 "Nous sommes tous enfoncés au même niveau dans une médiocrité commune.

L'égalité sociale a passé dans l'esprit, on fait des livres pour tout le monde [comme on construit] des chauffoirs publics." "Si rien ne change d'ici à quelques années, il se formera entre les intelligences libérales un compagnonnage plus étroit que celui de toutes les sociétés clandestines; à l'écart de la foule un mysticisme nouveau grandira". Flaubert, a.a., s 324 resp. 323 f.

63 De esoteriska och/eller pubertalt exhibitionistiska uttryck som dessa gruppbildningar ofta antog har bl.a. beskrivits av Peter Cornell i "Den ambivalenta revolten: avantgardet och bohemen." *Den äldre modernismen*. Red. Torsten Bergmark m.fl., Stockholm 1977; 21-56.

64 Peter Lutherson, *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*. Lund 1986, s 220.

65 Lutherson, a.a., s 224.

66 Roger Kempf har, i *Dandies Baudelaire et Cie*, Paris 1977, beskrivit dandyns symboliska innebörd som "en kult av skillnader i uniformitetens sekel" [un culte de la différence dans le siècle de l'uniformité]; cit. efter Lutherson, a.a., s 233. Ett tydligt uttryck för dandyns anti-borgerliga symbolik ger Baudelaire i sin ironiska beskrivning av borgerlighetens uniforma klädsel i "Salon 1846": "fracken och bonjournen [äger] inte endast sin politiska skönhet, som består i att den uttrycker universell jämlikhet, utan också sin poetiska skönhet, som består i att den uttrycker den allmänna själen; — en ofantlig procession av likbärare, politiska likbärare, förälskade likbärare, borgerliga likbärare. Vi deltar alla i en eller annan begravning". Cit. efter *Texter i poetik; från Platon till Nietzsche* Red. P. E. Ljung och A. Mortensen, Lund 1988, s 212.

67 Cit. efter Lutherson, a.a., s 17.

68 "Nous voulons [. . .] Plonger au fond de gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!"; "Le voyage", Charles Baudelaire, *O.C.*, s 124.

69 Baudelaire avfärdar i "Salon de 1859" kravet att "endast imitera naturen" som en "konstfientlig doktrin". Universum och naturen är inte, menar han, någon harmoniskt sammanhängande "komposition i ordets poetiska betydelse", utan "endast en ord-bok" ur vilken mening kan skapas, men som i sig saknar mening. "[Copiez la nature; ne copiez que la nature" [. . .] cette doctrine, ennemie de l'art [. . .] La nature n'est qu'un dictionnaire [. . .] personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot]. Baudelaire, *O.C.*, s 396 resp. 398.

70 "quelque chose de nouveau, comme sensation ou comme expression". Brev 1861, cit. efter Nies, a.a., s 40.

71 Luthersson, a.a., s 180 resp. 181 (förf:s övers.).

72 "the idolatry of the self"; "a rejection of the self". Citaten efter Lutherson, a.a., s 95 ff. Lutherson konstaterar att det handlar om "en mångfald beskrivningar av ett fenomen som vanligen tolkas som relativt enhetligt"; s 105.

73 Lutherson, a.a., s 223.

74 Utgår.

75 Hugo Friedrich, a.a., s 15.

76 "diese definitorische statt abwertende Verwendung ist selbst schon ein Teil des geschichtlichen Vorgangs, mit dem sich die moderne Lyrik von der älteren abgelöst hat." Friedrich, a.a., s 18.

77 "Salon de 1859". O.C., s 397.

78 Utgåar.

79 "Modernes Dichtung ist entromantiserte Romantik". Friedrich, a.a., s 22.

80 Cit. efter Lutherson, a.a., s 103.

81 "eine neutrale Gestimmtheit [. . .] eine Ganzheit des Innern, die sich zu keiner präzisen Empfindung zusammenzieht." Friedrich, a.a., s 20; formuleringen "eine anonyme, attributlose Gestimmtheit" cit. efter Lutherson, som översätter substantiveringen som "avståndhet"; a.a., s 97.

82 "oriented towards the object — but toward another's word as well, a parodied word about the object that in the process becomes *itself* an image". Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, s 61.

83 Ur Laurence Perrines lyrikhandbok *Sound and Sense* 1963, cit. efter Jonathan Culler, "Om den moderna poesins negativitet: Friedrich, Baudelaire och den litteraturkritiska traditionen." *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr 2-3 1988, s 8.

84 Termerna sympatisk och symptomal används inte av Friedrich eller Culler. De introducerades av Paul Ricoeur i *Le Conflit des interprétations* (1969) och har använts av Atle Kittang i "Tre förståingsformer i litteraturforskning", *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, Bergen 1976, s 15-58. Även om begreppen primärt avser två oppositionella, hermeneutiska läsarter, så påpekar Kittang att det aldrig kan existera någon renodlat symptomal läsart. Det symptomala avser en läsning som startar som en sympatisk, identifierande läsning, för att därefter rikta en "misstänksam" blick mot textens diskursiva utsagenivå.

85 "[Das] architektonisch strengste Buch der europäischen Lyrik"; Friedrich, a.a., s 28.

86 "Lecteur paisible et bucolique, / Sobre et naïf"; "sans se laisser charmer"; "Plains-moi"; O.C., s 43.

87 Fritz Nies beskriver denna objektivisering av jaget i Baudelairens prosadikter som att jaggelatningen i grunden alltid utgör en omvärldsgestaltning: "Ich-Darstellung bleibt auch jetzt noch immer zugleich und wesentlich Umwelt-Darstellung"; Nies, a.a., s 110.

88 En kritiker har t.ex. beskrivit estetiken i "Tableaux parisiens" som en "réalisme effréné" tygellös realism]; cit. efter Nies, a.a., s 109. Suzanne Bernard talar om prosadikternas "expressions réalistes", a.a., s 126.

89 Cit. efter Culler, a.a., s 6.

90 Culler, a.a., s 7.

Kapitel 4. Baudelaires Spleen de Paris

1 "men lived / even next-door neighbours, as we say, yet still / strangers, and knowing not each other's names." *The Prelude* 7. 118-20, William Wordsworth, s 471. Denna förskjutning av det sublimala från naturen till staden kommenteras av Thomas Weiskel i *The Romantic Sublime*; om Wordsworth, se s 36.

2 Termen "social äventyrsroman" är hämtad från Anders Öhman, *Äventyrets tid*.

3 Roger Caillois skrev om Baudelaire som storstadens förstapoet i "Paris, Mythe Moderne". *Nouvelle Revue Française*, Vol 284, 1.5.1937. Denna aspekt har sedan betonats av bl.a. Walter Benjamin, vars Baudelairestudier är sammanförda i den svenska utgåvan *Paris. 1800-talets huvudstad*. Stehag 1990, vol. II, s 217-312. Också Marshall Berman har skrivit om Baudelaire och storstaden i kap 3. i *Allt som är fast förflyktigas*.

4 "Er bleibt ausschliesslich angewiesen auf diese nüchterne Welt ohne liebe und Gott, ohne die Schönheit der Natur und die 'Poesie' der Vergangenheit". Fritz Nies, *Poesie in prosaischer Welt*, s 91. Undantagsvis kan Baudelaire ge mer romantiskt positiva skildringar av anonymitetens villkor, som i dikten "A une passante" i *Les Fleurs du mal*; Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, s 101. Verket nedan ref. som *O.C.*

5 Peter Lutherson, *Modernism och individualitet*, s 136.

6 Jonathan Culler, "Baudelaire, Friedrich och den litteraturkritiska traditionen", s 4.

7 Närmast samtliga prosadikter hade publicerats i tidskrifter och dagstidningar före den posthuma bokutgåvan. De första, "Le crépuscule du soir" och "La solitude" publicerades i tidiga versioner redan 1855 i en minnesskrift. Under titeln "Poèmes nocturnes" publicerades ytterligare fyra dikter i *Le Présent* 24 aug. 1857. Under halvannat år 1861-63 publicerades 26 prosadikter i *Revue fantastique*, *La Presse*, *Revue nationale* och *Le Boulevard*. Övriga dikter publicerades senare, med undantag av de 6 prosadikter som refuserades av *Revue Nationale* 1865 (bl.a. "Assommons les pauvres"; se nedan) och först publicerades med bokutgåvan 1869. Se Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en Prose*, "Introduction" av Robert Kopp. Verket nedan ref. som *P.P.*

8 Bibliografin ifråga är W. T. Brandy, *Répertoire des écrits sur Baudelaire*. Madison 1953. Uppgiften hämtad från Nies, a.a., s 41, not 93.

9 En kritiker som Bernard, som är ute efter att höja prosadiktens litterära status, nöjer sig med att berömma Baudelaires tidiga prosadikter, medan hon ser de senare som misslyckade uttryck för "un tarissement de l'imagination créatrice" (mer härom nedan). Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, s 119.

10 Formuleringen "simples variations en prose" härrör från Benedetto; cit. efter Nies, a.a., s 40.

11 Culler, a.a., s 10.

12 De "conservant la même idée poétique". Bernard, a.a., s 140.

13 "C'est encore les Fleurs du mal, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie". Brev 1866, i Charles Baudelaire *Correspondance*, red. C. Pichois, Paris 1973, vol. II, s 615. Volymen nedan ref. som *Corr.*

14 "un ouvrage singulier, plus singulier [. . .] que les Fleurs du mal". Brev till Mme Aupick, 9.3.1865, i Baudelaire, *Corr.* II, s 473. Termen "singulier" förekommer ofta då Baudelaire i brev beskriver arbetet med sin prosadiktsamling.

15 Fritz Nies radar upp ett tjugotal prosadikter vilka han menar utgör nya versioner av tidigare versdikter; a.a., s 43 f. Det finns dock fler mer eller mindre framträdande dubbleringar; den jämförelse jag gör nedan mellan versdikten "Rêve parisien" och prosadikten "La chambre double" ingår t.ex. ej bland Nies exempel.

16 "dernières strophes [. . .] développent longuement l'idée, chère à Baudelaire, des correspondances entre l'homme et l'univers [. . .] "l'identité parfaite". Bernard, a.a., s 143.

17 "Procédé de rhétorique?"; "Cette fois, on sent l'effort dans ce système allégorique — qui remplace le tableau lumineux et calme évoqué à la fin du poème en vers. [. . .] le poème en vers est supérieur [. . .] parce qu'il réalise une harmonie rare de suggestions et de représentations, ordonnées en vue de créer un monde de beauté voluptueuse et calme, monde dont la splendeur idéale n'est troublée par aucune évocation trop précise". Bernard, a.a., s 143 f.

18 "l'art pur suivant la conception moderne [. . .] est de créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même" ("L'art philosophique", *O.C.*, s 424). Bernard citerar denna passage och menar att det är samma ideal som kommer till uttryck i den fascination inför stadens anonyma folkmassor som Baudelaire gestaltar i sina prosadikter, med "cette dispersion (ou cette expansion) du moi"; a.a., s 103 f. Men även om prosadikterna naturligtvis är "konstnärliga" snarare än filosofiskt argumentativa, så skulle man kunna hävda att de utgör ett slags mellanting mellan vad Baudelaire kallade "l'art pur" och "l'art philosophique". (Även om han i den citerade artikeln tar parti för den förra, så säger han sig beundra den senare för att den medvetet utmanar "les barbares conventions de l'art hiératique"; *O.C.*, s 427.) Hur som helst kan man knappast, som Bernard gör, hävda att vers- och prosadikterna eftersträvar samma poetiska skönhetsideal.

19 Ordagrant heter det, i det kapitel som har rubriken "Fremdverden der vertrauten poetischen Welt", att Baudelaire bryter mot kravet att poesin "sollte im Hinblick auf ihren Gegenstand von allem 'Niederen' ebenso fernhalten wie von dem, was zeitlich oder räumlich allzusehr der prosaisch gewordenen Welt des Hier und Jetzt angehört." Nies, a.a., s 77.

20 Cit. efter Barbara Johnson, *Défiguration du langage poétique*. Paris 1979, s 65.

21 Barbara Johnson skriver: "om prosadikten ['L'Invitation au voyage'] återupptar 'samma tema' som versdikten är det just i syfte att på en och samma gång ifrågasätta idén om ett 'samma' och idén om ett 'tema'" [si le poème en prose reprend le 'même thème' que le poème en vers, c'est précisément pour mettre en question à la fois l'idée de 'même' et l'idée de 'thème']; a.a., s 127.

22 "descend dans les villes [. . .] ennoblit le sort des choses les plus viles". Ur "Le Soleil", *O.C.* s 95.

23 Se Nies, a.a., s 42 f.

24 Se Robert Kopp, i Baudelaire, *P.P.*, s xxiv. Även i essän "Du vin et du haschisch" 1851 finner Kopp en passage som återgår på en versdikt.

25 Franz Rahhut menar att Baudelaire skrev "viele seiner Themen in Prosa, bevor er ihnen metrische gestalt gab"; *Das Französische Prosagedicht*, s 37. Nies visar i sin studie (a.a., s 43) att detta är helt felaktigt. Endast tre versdikter har skrivits efter sina korresponderande prosadikter. Det handlar om två versdikter som aldrig kom med i *Les Fleurs du mal*, samt paret "Un Hémisphère dans une Chevelure" — "Une Chevelure". Robert Knopp har dessutom påpekat att man ifråga om det senare paret inte kan avgöra vilken som skrevs först, endast att prosaversionen *publicerades* tidigare; *P.P.*, s xxxix.

26 "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" *P.P.*, s 8. Översättningarna av Baudelaire är mina egna, men jag har ofta följt Lars Bäckströms följsamma formuleringar i Charles Baudelaire, *Små prosadikter*, Lund 1983.

27 I *Salon de 1848* förekommer en passage som Roger Shattuck beskrivit som "a word tableau which we could call the first impressionistic painting [. . .] Everything is there to describe a Monet or a Renoir". Shattuck, "Viratory Organism: 'crise de prose'". *The prose Poem in France*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre, s 27.

28 Robert Knopp beskriver denna utveckling från en "prose poétique" till en "prose analytique" hos Baudelaire i *P.P.*, s xxxvii f.

29 "C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant". *P.P.*, s 8.

30 På 50-talet skrev Baudelaire ofta beundrande om Delacroix' "petit poème d'intérieur" och "charmants petits tableaux" (cit. efter Nies, a.a., s 186), och han tillägnade två av prosadikterna i *Les Spleen de Paris* bildkonstnärer (Claude Monet och Joseph Stevens). Men det var inte genremåleriets realism han beundrade, utan dess karaktär av rapsodiska utsnitt ur ett modernt stadsliv. I *Salon de 1859* kritiserar han vad han kallar genre- och landskapsmåleriets "positivism", dess strävan att skildra "tingen så som de är, eller så som de kan förmodas ha varit om jag inte existerade" [les choses telles qu'elles sont, ou telles qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas]. Dess popularitet beskrev han som ett resultat av att den erbjöd "vidsträckta möjligheter för lata och svårstimulerade själar" [vastes ressources aux esprits paresseux et difficilement excitable]. *O.C.*, s 400. Däremot beundrade han tidens karikatyrkonst. I essän "Quelques caricaturistes français" (*O.C.*, s 380-83) skriver han i positiva ordalag om bl.a. Honoré Daumiers karikatyrer.

31 "Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini [. . .] L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito. *O.C.*, s 552.

32 "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris". *O.C.*, s 510 ff. Se Nies, a.a., s 284.

33 Utgår.

35 Robert Knopp skriver: "Le choix de Bertrand est plus complexe", och avser då i första hand det faktum att Baudelaire lätt ironiskt respektfulla attityd till Bertrand inte går att isolera från hans relation till Sainte-Beuve, vilken redigerat och utgivit *Gaspard de la nuit*; *P.P.*, s xxv.

36 "un petite confession [. . .] l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite". *P.P.*, s 7f.

37 "Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillerait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il avait projeté de faire". *P.P.*, s 8.

38 Det var "Le crépuscule du soir" och "La Solitude" som då de först publicerades 1855 följde denna form. Deras senare versioner, som infördes i *Les Spleen de Paris*, är dubbelt så långa. Se *P.P.*, s 63-70.

39 Den mest detaljerade stilistiska studien av Baudelaire prosadikter är Fritz Nies', som sidoställer Baudelaire och Bertrand och påvisar en rad stilistiska paralleller och skillnader. Nies, a.a., fr.a. kap 2, "Übergang von der Poesie zur Prosa", s 48 ff.

40 Nies gör en noggrann genomgång av förskjutningen från verspoesins högpoetiska vokabulär till prosadiktarnas vardagliga prosaidiom; a.a., s 59 ff.

41 Se t.ex. "Le mauvais vitrier" [Den usle glasmästaren], vars poetjag knappast utmärker sig för någon exemplarisk moral; *P.P.*, s 22 ff.

42 "L'étranger" och "Perte d'aureole" utgörs enbart av dialog. Den dramatiska karaktären blir dock än mer framhävd i en dikt som "La femme sauvage et la petite-maitresse" som är en poetisk monolog som i sin helhet är försedd med citationstecken. *P.P.*, s 28 ff.

43 I essän "L'art philosophique" menar Baudelaire att det som får den "filosofiska konst" han där diskuterar att förbli en konstnärlig genre, sin argumentativa prägel till trots, är det faktum att den inte är "littéral et précis" utan har en "caractère poétique, vague et confus". *O.C.*, s 424 f.

44 Lars Gustafsson har anmärkt att Baudelaire leda "framför allt är en maktlöshet, en känsla av att aldrig egentligen ha tagits i bruk". Gustafsson, "Baudelaire: fallhöjd och tid." i Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, red. Lars Gustafsson och Anders Olsson, tolk. Ingvar Björkeson, Stockholm 1986, s 13. Det är en aspekt som tydligt uttrycks i "A une heure du matin" (se nedan) och som direkt anknyter till de intellektuella problematiska sociala situation vid denna tid. Ledan har dock hos Baudelaire också en mer generell bestämning, där den knyts till den brist på kommunikation som präglar livet i storstaden. Se Nies, a.a., s 99 f.

45 Ur "Semper eadem" i *Les Fleurs du mal*. *O.C.*, s 65.

46 "Le poète est celui qui usant de l'anthithèse et la dualité, passe d'un univers tragique à un paradis, de la dualité à l'unité [. . .] La Beauté se définit comme la transcendance même"; cit. efter Johnson, a.a., s 61.

47 Dikterna "kehrten von [Paris] immer wieder zurück in das alte, ferne Land der Poesie"; cit. efter Nies, a.a., s 80.

48 Peter Lutherson utgår i sin läsning av *Les Fleurs du mal* från en sådan helhetssyn. Han visar hur samlingen inledningsvis struktureras som en tydlig pendling mellan dikter som gestaltar idealet respektive realitetens bryska återkomst. Lutherson, a.a., s 137-58.

49 Johnson, a.a., s 49 ff samt 125 f.

50 Leo Bersani, "Baudelaire och begärets rörlighet." i *Litteratur och psykoanalys*, red. Lars Nylander, Stockholm 1986, s 207.

51 "invocation de la femme [. . .] n'a pas pour fonction d'incorporer ce 'tu' à la rêverie mais au contraire sert à marquer implicitement sa radicale non-participation". Prosadikten "remplace les correspondances par les différences, les substitutions par des juxtapositions, les fusions par des séparations". Johnson, a.a., s 47 resp. 50.

52 "un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable". Baudelaire i brev till Sainte-Beuve 15.1.66, *Corr.* II, s 583.

53 "l'horreur de mon taudis [. . .] La pendule aux accents funèbres / Sonhait brutalement midi". O.C., s 105 f.

54 "une chambre véritablement spirituelle [. . .] Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui régne, une éternité de délices!". *P.P.*, s 14 ff.

55 "Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m'a semblé que je recevais un coup de pioche dans l'estomac. [. . .] C'est un huïsser qui vient me torturer au nom de la loi; un infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit." *P.P.*, s 15.

56 "Horreur! je me souviens! je me souviens! Qui! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien [. . .] le Temps [. . .] a repris sa brutale dictature". *P.P.*, s 16.

57 "la boue reste boue". Bernard, a.a., s 108. Bernards formulering tycks alludera på den mest "prosaïska" innebörden av "prose" i franskan, nämligen "le prose" som närmast kan översättas med arsele.

58 "une certaine Bénédicta, qui remplissait l'atmosphère d'idéal [. . .] quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, est c'est moi-même qui l'ai enterrée". *P.P.*, s 116.

59 "une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire: 'C'est moi, la vraie Bénédicta! C'est moi, une fameuse canaille! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis!' [. . .] pour mieux accentuer

mon refus [. . .] je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal". *P.P.*, s 116 f.

60 Nies skriver att ironin "unterscheidet Baudelaires Prosagedichte deutlicher als vieles andere von allem, was man vorher gemeinhin als 'lyrisch' zu bezeichnen gewohnt gewesen war". Och han fortsätter: "Nicht Verschmelzen, Einswerden mit dem Dargestellten ist hier letztes Ziel des dargestellenden Ich, sondern im Gegenteil ein dauerndes 'Gegenüberstehen'". Nies, a.a., s 259.

61 "Mon enfant, ma soeur, / Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble!" resp.: "Il est un pays superbe, un pays de Cocagne, dit-on". *O.C.* s 72 resp. *P.P.*, s 48.

62 "Un musicien a écrit l'Invitation à la valse; quel est celui qui composera l'Invitation au voyage, qu'on puisse offrir à la femme aimée, à la soeur d'élection? [. . .] "Moi, j'ai trouvé ma tulipe noire et mon dahlia bleu! Fleur incomparable, tulipe retrouvée, allégorique dahlia". *P.P.*, s 51. De intertextuella referenserna hämtade från Johnson, a.a., s 140.

63 "Ne serais-tu pas [là] encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre correspondance?". *P.P.*, s 51.

64 Johnson formulerar det: "La 'douce langue natale' postulée par le poème en vers est donc devenue, dans le poème en prose, non pas le langage unique d'un sujet unique, mais, au contraire, le langage sans auteur des lieux communs et des discours empruntés qui font de toute naissance au langage non pas un 'devenir parlant' mais un 'devenir parlé'". Johnson, a.a., s 141.

65 Jonathan Monroe menar att Baudelaires prosadikter generellt präglas av ett "denial of the primacy of the 'I'". *A Poverty of Objects*, s 105.

66 "Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter". *P.P.*, s 26 f.

67 "The speaker would like to buy himself back, to be in possession of himself, not to be subjected to the laws of the marketplace", skriver Monroe, a.a., s 100.

68 "Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je nu suis pas inférieur à ceux que je méprise!" *P.P.*, s 27.

69 "trône dans l'azur comme un sphinx incompris [. . .] comme un rêve de pierre [. . .] Éternel et muet ainsi que la matière [. . .] Consumeront leurs jours en d'austères études". *O.C.*, s 53.

70 "Un vieux sfinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche". *O.C.*, s 85.

71 Culler, a.a., s 13 ff,

72 Culler (a.a., s 11) kritiserar Hans Robert Jauss för att, i sin läsning av "Spleen II", alltför direkt identifiera textens jag med sfinxen, och därigenom bli blind för textens retoriska operation. Jauss' läsart påvisar sfinxens imaginära funktion för diktens "jag" — liksom för varje "sympatiskt" identifierande läsare.

73 Slutet av "Les sept vieillards" [De sju gamle männen] betonar frånvaron av förståelse

och befrielse: "Mitt förnuft ville förgäves överta rodret; stormen omintetgjorde gäckande dess ansträngningar, och min själ dansade, dansade, som en gammal mastlös bark, på ett avgrundshav utan stränder" [Vainement ma raison voulait prendre la barre; / La tempête en jouant déroutait ses efforts, / Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre / Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!]. Gamlingen tycks här snarare frambringa än dämpa den sublima upplevelsen av en "Myllrande stad" [Fourmillante cité], där "spöken mitt på dagen antastar de passerande" [le spectre en plein jour raccroche le passant]. Men figuren fungerar ändå som ett konkret objekt att binda känslan vid. *O.C.*, s 97f.

74 *P.P.*, s 11 f.

75 Som bör ha framgått läser jag Baudelaires dikt som en anteciperings av den kritik av Kant som utvecklats av Thomas Weiskel och Neil Hertz; se kap 1, s 67.

76 "pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté[. . .] Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre". *P.P.*, s 19 f.

77 Jmf. temat med den manliga poeten som föraktas av sin hustru i "La femme sauvage et ma petite-maîtresse" och "La soupe et les nuages". Också de antikiserande element som finns med i prosadikterna har genomgått en liknande defiguration, som neutraliserat deras symboliska kraft. De pekar inte längre ut något "zeitlose Urheimat des Dichters" utan "sind zu leblosen Dekorationsstücken geworden", som Nies skriver; a.a., s 81.

78 "Et c'est pour cela, maudite chère enfant gâtée, que je suis maintenant couché à tes pieds, cherchant dans toute ta personne le reflet de la redoutable Divinité, de la fatidique marraine, de la nourrice empoisonneuse de tous les *lunatiques*." *P.P.*, s 114 f.

79 Jonathan Monroe betonar att "the dislocation and reinsertion of the self into the social context of third-person narrative" i Baudelaires prosadikter både implicerar en "critique of the putative 'objectivity' of prose" och "a critique of the 'subjective' lyric". Monroe, a.a., s 104.

80 "Allez-vous bientôt manger votre soupe, s.. b.. [sacré bougre] de marchand de nuages". *P.P.*, s 130.

81 Culler, a.a., s 6.

82 "un miroir aussi immense que cette foule [. . .] un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi". "Le peintre de la vie moderne". *O.C.*, s 552.

83 "prendre un bain de multitude", "cette ineffable orgie", "cette sainte prostitution de l'âme", "termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond", "jouit de cette incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui". *P.P.*, s 31 f.

84 "Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez [. . .] la dignité m'ennuie". *P.P.*, s 133.

85 *P.P.*, s 111.

86 Se Johnson, a.a., s 68 f.

87 "tous ces affolés qui cherchent le bonheur dans le mouvement et dans une prostitution que je pourrais appeler fraternelle, si je voulais parler la belle langue de mon siècle". *P.P.*, s 69.

88 Utgåår.

89 "des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs". *O.C.*, s 51.

90 "des produits de l'Orient". Se Johnson a.a., s 130 ff.

91 "la cuisine elle-même est poétique"; *P.P.*, s 48. "Quand je mordille tes cheveux [. . .] il me semble que je mange des souvenirs [. . .] "le vin du souvenir". Johnson, a.a., s 52. Den med Baudelaire samtida kritikern Pierre Véron drev hejdlöst med detta i en artikel 1862; se *P.P.*, s. lv f.

92 Baudelairens diskussion är helt i enlighet med romantikens spekulationer över relationen idé/form, evigt/tidsbundet, essens/uttryck etc. Utan konstens yttre, tidsbundna och relativa element, "qui est comme l'enveloppe amusant, titillante, apéritive, du divin gâteau", menar han att dess eviga kvalitet "serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine." *O.C.*, s 547 f.

93 "Je voyageais. Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. Il en passa sans doute en ce moment quelque chose dans mon âme." *P.P.*, s 41.

94 "un petit être déguenillé, noir, ébouriffé [. . .] dévoraient le morceau de pain [. . .] Je ne pus m'empêcher de rire en entendant l'appellation dont il voulait bien honorer mon pain presque blanc". *P.P.*, s 42.

95 "si parfaitement semblable au premier qu'on aurait pu le prendre pour son frère jumeau [. . .] Le gâteau voyageait de main en main". *P.P.*, s 42.

96 "Ce spectacle m'avait embrumé le paysage [. . .] Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du gâteau, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide!" *P.P.*, s 43.

97 Johnson, a.a., s 76 ff.

98 En än mer påtaglig defigurerings av poetisk metaforisk sker i "Le Galant Tireur" [Den artige skytten], *P.P.*, s 129, där uttrycket "att döda tiden" genererar en allegorisk-analytisk anekdot jämförbar med Almqvists epigrammatiska utsaga i "Skaldens natt": "Konsten skjuter icke åt samma håll som den mättar" (se ovan kap 2).

99 "nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une — un rêve qui [. . .] n'a été réalisé par aucun". *P.P.*, s 78.

100 "je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif [. . .] pour y lire ma pensée [. . .] 'Ces gens-là me sont insupportables avec leurs yeux ouverts comme des portes cochères! Ne pourriez-vous pas prier le maître du café de les éloigner d'ici' [. . .] Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment!" *P.P.*, s 80.

101 "ces barreaux symboliques séparant deux mondes". *P.P.*, s 54.

102 "Morale du joujou". *O.C.*, s 358 ff.

103 "Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur". *P.P.*, s 54.

104 Jag utgår i min beskrivning av Hegels begärsdialektik från Lacans beskrivning av dess imaginära relation, vilken kretsar kring subjektets misskännaande [méconnaissance] av sig själv som/genom den andre. Se Lacan, "Spegelstadiet som utformare av jagets funktion sådan den visar sig för oss i den psykoanalytiska erfarenheten". Övers. Françoise Rouqués, *Ecrits*, red. Irene Mattis, Stockholm 1989, s 27-36.

105 "il y a seize ou dix-sept ans [...] des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures [...] tous ces entrepreneurs de bonheur public [...] conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui leur persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés". *P.P.*, s 141.

106 "un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière [...] un Démon d'action, un Démon de combat [...] Démon prohibiteur [...] 'Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui sait la conquérir'". *P.P.*, s 142.

107 "Tout à coup, — ô miracle! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie! [...] je lui avais donc rendu l'orgueil et la vie [...] 'Monsieur, vous êtes mon égal! veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse: et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la douleur d'essayer sur votre dos'. *P.P.*, s 143 f.

108 "Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon?" Se Kopps kommentar till dikten i Baudelaire, *P.P.*, s 354 ff.

109 Se Monroes kommentarer till detta, a.a., s 118 ff.

110 Utgår.

111 "dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale [...] il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique". *O.C.*, s 517.

112 Avslutande strofen av "L'irréremédiable". *O.C.*, s 93.

113 "La fantaisie est d'autant plus dangereuse qu'elle est plus facile et plus ouverte; dangereuse comme la poésie en prose, comme le roman [...] dangereuse comme toute liberté absolue" ("Salon de 1859", *O.C.*, s 407). I ett brev klagar han också över hur hans prosadikter, "les bagatelles, quand on veut les exprimer d'une manière à la fois pénétrante et légère, sont donc difficiles à faire". Brev 15.1.66, *Corr.* vol II, s 583.

114 Nies skriver om de inre struktuelementen i *Les Spleen de Paris*: "Diese Zusammenhängen führen jedoch nicht mehr zu einem streng architektonisch durchgliederten Gesamtaufbau, weil sie zustandekommen durch die freie Bewegung der dichterischen Phantasie, welche im Flanieren unerwartet irgendein Wort oder einen Satz, ein Motiv oder ein Thema aufgreift". Nies, a.a., s 283.

Kapitel 5. Den franska symbolismens prosadikt

1 Formuleringen från Peter Quenell, *Baudelaire and the Symbolists*. London 1954, cit. efter John Simon, *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, s 273.

2 *Texter i poetik; från Platon till Nietzsche*. Red. P.E. Ljung och A. Mortensen, s 239.

3 I förordet till *Contemplations* (c:a 1856) skrev Victor Hugo: "Man klagar ibland på författare som säger 'jag'. Tala istället om oss, ropar man till dem. Ack! Då jag talar till er om mig, talar jag till er om er. Hur kan det komma sig att ni inte uppfattar detta. O dåraktige, som tror att jag inte är du" [On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi]. Formuleringen framstår som ett historiskt redan alltför sent försök att hålla fast vid romantikens enhetskultur och dess universalism. Cit. efter Atle Kittang, *Discours et jeu*, s 39, not 13.

4 Brev till Paul Demeny 15.5.1873, Artur Rimbaud, *OEuvres*. Red. Suzanne Bernard, Paris 1960, s 345. Verket nedan ref. som *OEuvres*. Här cit. efter Lars Bjurmans översättning i *Texter i poetik*, s 236 f. Detta brev brukar gå under beteckningen "siarbrevet", men det vore riktigare att tala om två siarbrev, detta samt brevet till Georges Izambard 13.5.1873.

5 Termen "tetisk" härrör från Edmund Husserl och avser själva den separation av signifiant och objekt som är förutsättningen för språkets teckenfunktion. Se Julia Kristeva, *La Revolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974, s 30-43. Verket nedan ref. som Kristeva (1974).

6 Julia Kristeva, "Från en identitet till en annan". Övers. Richard Schönström, *Litteratur och psykoanalys*, red. L. Nylander, Stockholm 1986, s 167. Artikeln nedan ref. som Kristeva (1986).

8 Kristeva (1974), kap 2 och 3.

9 Se Sigmund Freud, "Die Verneinung". *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, vol. XIV, s 11-15. Freud talar där om negationen eller förnekandet som ett av de få möjligheter för individen att formulera ett omedvetet utan att bortträngningen därmed behöver upphävas.

11 "la négation dont il s'agit sort des cadres de l'énoncé, et/ou du langage, et concerne le rapport du sujet au dehors inobjectivable: plutôt qu'une négation, elle est une négativité, un rejet retrouvé à travers la négation linguistique et logique." Kristeva (1974), s 115.

12 I viss mån gäller det omvända; en psykotisk person kan inte producera annat än "psykotiska" tal och texter. I realiteten är inte heller detta så entydigt, då också psykotiska personer rent imitativt kan hantera ett till synes logiskt utvecklat språk. I grunden har dock den psykotiske aldrig förstått eller accepterat den tetiska "separation" av signifiant och objekt som är en förutsättning för att vi som individer skall kunna identifiera oss i/genom språket. För en utvecklad beskrivning av detta se Bent Rosenbaum och Harly Sonne, *Psykos och språk*, Stockholm 1981.

13 Kristeva (1986), s 169.

14 Charcots föreläsningar om hysteri och hypnos i Paris besöktes under 1880-talet livligt av författare. Det verkade t.o.m. ha funnits en viss rivalitet mellan psykiatrer och författare om vilka som var bäst lämpade att beskriva den nya Sanningen om människan. Att grunden till Freuds psykoanalytiska teorier i lika hög grad lades av den psykologiska romanen som av tidens psykiatriska studier har betonats av bl.a. Gunnar Brandell i *Freud och hans tid*. Stockholm 1970. Se även Lars Nylander, "Psykoanalys och litteratur: den dubbla utmaningen". *Litteratur och psykoanalys*, Red. Lars Nylander.

15 Suzanne Bernard har i *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* beskrivit den förmodernistiska prosadikt som växte fram bland dessa författare, präglade av "revolutionär agitation, nonkonformism, hat mot borgerskapet, revolt mot poesins klassiska former" [*l'agitation révolutionnaire, le non-conformisme, la haine du bourgeois, la révolte contre les formes poétiques classiques*]. Frammot 1873 menar hon att de uppvisar "en gemensam strävan mot prosadikten" [un même courant vers le poème en prose]; a.a., s 350. Verlaine hade redan 1865 publicerat prosadikten "Nevermore", och 1867 "Le Poteau" och "Mal'Aria" (senare omtryckta i *La Parodie* 1870); Cros publicerade i tidskrifter 1872 tre starkt Baudelaireinspirerade prosadikter ("Le Meuble", "Madrigal" och "Distrayeuse", senare i volymen *Coffret de Santal* 1873); Forain två prosadikter med karaktären av Paristablåer 1873 (s 348 ff.). Cros var senare redaktör för *Revue du Monde Nouveau*, där han lät publicera Mallarmés "Pénultième" 1874 (se vidare avsnittet om Mallarmé nedan). Nouveau samarbetade nära med Rimbaud under dennes vistelse i London 1873. Hans egna prosadikter i *Notes parisiennes* har en starkt impressionistisk karaktär, som möjligen påverkat Rimbauds senare prosadikter (s 175 f.).

16 Vissa prosadikter skrevs redan 1871-72, några förmodligen efter 1875 (fr.a. de 5 dikter som infördes i *Illuminations* först med utgåvan av *Poésies complètes* 1895: Fairy, Guerre, Génie, Jeunesse I, Solde. Se Bernard, a.a., s 159 ff. samt Rimbaud, *OEuvres*, s 247.

17 En sådan tolkning görs av bl.a. Bernard, a.a., s 159, och Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects*, s 135 f.

18 "les efforts effectués par le Moi rimbaldien pour nier les points névralgiques du double système bourgeois et chrétien res teront-ils inévitablement pris dans l'espace de ce système même [. . .] Absorbé dans l'espace clos d'un tel système antithétique, le Moi rimbaldien ne se présentera par conséquent que comme un point ambulatoire, un cogito anonyme, en mouvement frénétique, tournant mécaniquement en rond". Kit-tang, a.a., s 141.

19 "cher Satan [. . .] vous qui aimez dans l'écrivain l'absence des facultés descriptives ou instructives, je vous détache ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné". *OEuvres*, s 211 f.

20 *OEuvres*: "J'ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre" (s 217: kopplingen ljus -upplysning' framgår av den senare formuleringen: "Je ne suis pas prisonnier de ma raison", s 218); "C'est un Démon, vous savez, ce n'est pas un homme (s 224).

21 Den första "sången" publicerades 1868. Verket trycktes i helhet året därefter, men

förlagsredaktören vägrade att släppa ut det på marknaden. Först 1979 utgavs det i en liten upplaga. Se Bernard, a.a., s 215, not 7.

22 "J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire etc.. Naturellement, j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau". Brev 1869, cit. efter Bernard, a.a., s 218.

23 "Moi, je fais servir mon génie à peindre les délices de la cruauté"; cit. efter Bernard, a.a., s 221.

24 Se Bernards diskussion om detta i kap, "Roman ou poème en prose?"; a.a., s 220 ff.

25 "poésie de la violence pur". Ur Gaston Bachelard, *Lautréamont*, cit. efter Bernard, a.a., s 218.

26 "cette ivresse destructrice qui fait jouer toutes les forces vitales s'accompagne d'une joie particulière, joie cruelle et satanique certes, joie tout de même qui est un peu celle d'une libération". Bernard, a.a., s 219.

27 Huvudpoängen i Louis Althusser's strukturalistiska definition av ideologi, vilken utgår från Jacques Lacans diskussion om det imaginära, är just att ett ideologiskt system inte kan erkänna något utanför sig själv. Detta vore att erkänna sig egen ideologiska status, vilket vore detsamma som ett relativisera de sanningar om världen som en ideologi syftar till att naturalisera. *Lenin and Philosophy*, New York 1971, kap. "Freud and Lacan" och "Ideology and Ideological State Apparatuses".

28 "On ne sait pas ce qu'elle veut [. . .] Alors ce sera le procès de tout et toujours à recommencer". Ur *Caractères de l'évolution moderne* 1924, cit. efter Bernard, a.a., s 249.

29 Bernard (a.a., s 249) har beskrivit Rimbauds utveckling i termer av en tidig visionär och en senare impressionistisk estetik. Som framgår av mitt resonemang om impressionism som hermeneutisk kod menar jag att man bör handskas något försiktigt med denna terminologi.

30 De har "ackrediterat det dunkla inom poesin" [accrédité la notion d'obscurité en poésie], skriver Bernard, a.a., s 253.

31 "main contribution to the prose poem, or poetry in general". Simon, a.a., s 321; Kittang, a.a., bl.a. s 21.

32 Rimbauds anti-mimetiska strävan antyds då han talar om hur, i den moderna poesin, "Dikten inte längre [kommer] att ackompanjera handlingen, den kommer att gå i förväg". Rimbaud, "Brev till Paul Demedy". *Texter i poetik*, red. P.E. Ljung och A. Mortensen, s 238. Läsarens försvinnande som diskursiv instans påpekas av M.-J. Rustan då denne skriver: "L'oeuvre rimbaldienne n'est pas adressée. Elle ne suppose pas un lecteur qu'elle essaierait ou de convaincre ou de charmer"; "La rhétorique de Rimbaud", *Cahiers du Sud*, 1954, cit. efter Kittang, a.a., s 31.

33 Dessa "två till synes motsatta tendenser" återgår i grunden på en tvetydig funktion hos det poetiska jaget: å ena sidan romantikens transcendentia och expressiva jagfunktion, å andra sidan barockens strävan mot en poesi "auquel nul je n'est plus mêlé"; Jacques Plessen, *Promenade et poésie*, 1967, cit. efter Kittang, a.a., s 28.

34 *OEuvres*, s 344 samt s 345 (siarbreven).

35 Jag citerar mestadels (då den franska texten ej medtages) detta andra siarbrev efter P.E. Ljungs översättning i *Texter i poetik*, red. P.E. Ljung och A. Mortensen.

36 "C'est faux de dire: Je pense. On devrait dire: On me pense". *OEuvres*, s 344.

37 Till Izambard skriver han: "votre poésie subjective sera toujours horriblement fadasse. Un jour, j'espère [...] je verrai dans votre principe la poésie objective". *OEuvres*, s 343.

38 *OEuvres*, s 269.

39 *Texter i poetik*, s 238.

40 *OEuvres*, s 230. Kittang talar om Rimbauds strävan att gå från "une poétique du dire à une poétique du faire", och citerar W. Weidles ord om att Rimbaud "ne traduit point une pensée ou une perception préexistantes" (a.a., s 187). Istället menar Kittang att han utvecklar "une pratique poétique dynamique qui serait fondée non pas sur une expérience visionnaire à traduire ou à exprimer, mais sur la force autonome d'un langage s'enchaînant en un espace multiple de sens, de sons et de rythmes" (s 189). Också Etienne och Gaucière har i sin *Rimbaud* (Paris 1950) talat om hur Rimbauds poesi varken är expressiv eller deskriptiv: "Le langage n'est plus l'expression de la pensée: il devient un réservoir d'images. Rimbaud ne s'en sert pas pour expliquer, ni même pour décrire, mais pour provoquer des apparitions hallucinatoires." Cit. efter Simon, a.a., s 327.

41 "c'est ce dynamisme particulier que les textes illisibles ne cessent de mimer, par l'élaboration de syntagmes et de structures auto-thématiques". Kittang, a.a., s 305.

42 "If the structures of expression are to be more interesting to the reader than the structures of experience behind them, the only way to induce the right sort of attention in the reader is to have nothing behind them at all, that is, to have poems that are meaningless. The only alternative is to have poems that talk about themselves [...]." Ur *Articulate Energy* (London 1955); cit. efter Simon, a.a., s 389.

43 Kittang, a.a., s 19.

44 "him" "recognizable as a human being and not merely as a collection of abstractions loosely strung together". Enid Starkie, *Arthur Rimbaud* (London 1947); cit. efter Kittang, a.a., s 13.

45 "une certaine harmonie, encore inexistante". Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris 1955; cit. efter Kittang, a.a., s 27.

46 "vision impressionniste, qui tend à recréer, par l'efficace de la lumière et du mouvement, un univers homogène"; cit. efter Kittang, a.a., s 232.

47 "J'ai voulu dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens". Formuleringen rapporterad av Paterne Berrichon som Rimbauds svar till modern angående innebörden av *Une Saison en Enfer* 1873. Rimbaud, *OEuvres complètes*. Red. Rolland de Renéville och Jules Mouquet, Paris 1963, s 656 ("Paroles attribuées à Rimbaud").

48 "Je dirai quelque jour vos naissances latentes", *OEuvres*, s 110; "je me flattai d'in-

venter un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction", *OEuvres*, s 192; "J'ai seul la clef de cette parade sauvage", *OEuvres*, s 261.

49 "Rimbaud est plutôt l'homme décentré" som gestaltar "le mouvement d'un homme qui a perdu son centre". Jacques Plessen, *Promenade et poésie*, Paris 1967; cit. efter Kittang, a.a., s 28.

50 "the subconscious and unconscious self"; "automatically, without logical control". Enid Starkie, *Arthur Rimbaud*; cit. efter Simon s 334.

51 Jonathan Culler, "Baudelaire, Friedrich och den moderna poesins negativitet", s 9.

52 "Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles [...] J'aimais le peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. Je rêvais croisades, voyages de découvertes dont on n'a pas de relations". *OEuvres*, s 228.

53 Se Bernards kommentar till dikten i Rimbaud, *OEuvres*, s 530. Dikten cit. från *OEuvres*, s 302.

54 De tydligaste exemplen på hur Kvinnan/Modern får representera en trygg men instängd tillvaro, vilken bryts upp av en aggressiv dynamiska kedja av metamorfoser, utgör "Après le Deluge" och "Angiosse". Samma funktion hos Staden finner vi bl.a. i "Villes I" och "Ville".

55 Se kommentaren till dikten i Rimbaud, *OEuvres*, s 530 f., samt Kittang, a.a., s 262 ff.

56 "Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad". *OEuvres*, s 299.

57 I avsnittet "Le génie enfant" i *Les paradis artificiels* skriver Baudelaire: "le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes viriles et puissants". Baudelaire, *OEuvres complètes*, s 608.

58 "Dans la grande maison de vitres encore ruisselante les enfants en deuil regardèrent les merveilleuses images [...] la Reine, la Sorcière [...] ne voudra jamais nous raconter ce qu'elle sait, et que nous ignorons". *OEuvres*, s 253 f.

59 I sista stycket heter det: "För alltsedan de [syndafloderna, vårfloderna] försvunnit — o de dyrbara, nedgrävda stenarna och de öppna blommorna! — är allt leda" [Car depuis qu'ils se sont dissipés, — oh! les pierres précieuses s'enfouissant, et les fleurs ouvertes! — c'est un ennui!]. *OEuvres*, s 254. Denna barndomsnostalgi komplicerar något av att redan barnen är sorgkladda, vilket antyder att den magiska, trygga tillvaron från första början utgör en alltid-redan-förfluten värld.

60 Kittang skriver: "Inautenticitetens princip [...] medför Jagets död som Ansikte eller Essens, dess födelse som Mask och Metamorfos" [le principe de l'inauthenticité [...] mise à mort du Moi comme Visage ou Essence, naissance du Moi comme Masque et Métamorphose]; a.a., s 167.

- 61 "notre scène". *OEuvres*, s 300.
- 62 "Exilé ici, j'ai eu une scène où jouer les chefs-d'oeuvre dramatiques de toutes les littératures". *OEuvres*, s 264.
- 63 *OEuvres*, s 288.
- 64 Simon, a.a, s 289; Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, s 121.
- 65 Utgå.
- 66 "Un rayon blanc, tombant du haut de ciel, anéantit cette comédie". *OEuvres*, s 273.
- 67 "ce labeur", *OEuvres*, s 297.
- 68 "cette villa et ces dépendances [. . .] notre brich en large". *OEuvres*, s 299.
- 69 Se *OEuvres*, s 297.
- 70 "l'univers sans images [. . .] la danse et la voix à present seulement appréciées". *OEuvres*, s 297.
- 71 *OEuvres*, s 259 f, 266 resp. 278.
- 72 "posséder la vérité dans une âme et un corps". *OEuvres*, s 241.
- 73 Simon (a.a, s 290 ff.) beskriver hur sådana parvisa, disparata bestämningar ofta uppträder som semantisk korsställning, där två element förs samman genom att deras logiska bestämningar kastas om, t.ex. "stora kanaler i Kartago och stränderna hos ett skumt Venedig" [des grands canaux de Carthage et des Embankments d'une Venise louche] i "Promontoire". En variant av detta är den retoriska formen zeugma, där en verb- eller adjektivbestämning utvidgas till att bestämma flera termer, t.ex. "glaciärsprickor av blommor och glaciärvatten" [des crevasses de fleurs et d'eau des glaciers], även detta ur "Promointoire", *OEuvres* s 299.
- 74 "le péril ou la force de Psyche [. . .] en princes et en artistes [. . .] la descendance et la race". *OEuvres*, s 296.
- 75 "Leur raillerie ou leur terreur dure une minute, ou des moins entiers". *OEuvres*, s 261.
- 76 "pourvus de voix effrayantes et de quelques ressources dangereux" [. . .] les poses et les mêlent bestiales", *OEuvres*, s 261.
- 77 *OEuvres*, s 290, 299 resp. 261.
- 78 "a rejection not only of received verse forms [. . .] but a radical departure from received prose forms as well". Monroe, a.a, s 130.
- 79 "L'explication orphique de la Terre"; Bernard, a.a., s 267.
- 80 "Versens kris" ("Cris de verse" 1895), cit. efter Johan Dahlbäcks och Per-Erik Ljungs översättning i *Texter i poetik*, red. P.E. Ljung och A. Mortensen, s 250.
- 81 "If God, the supreme something, fails Mallarmé, the poet can at least erect in his place the Supreme Nothing". insSimon, a.a., s 363.
- 82 "Versens kris", s 250.

83 Mallarmés första stora samlingsverk, "Igitur", var tänkt att omfatta 3 versdikter och 4 prosadikter, av vilka de senare skulle användas för mer abstrakta och allegoriska gestaltningar. Se Bernard, a.a., s 279 ff.

84 Mallarmé skrev fler prosadikter än dessa (se Bernard, a.a, s 255 ff). Nästan samtliga som medtagits i *Divagations* 1897 har också fått nya titlar och omarbetats. Om tidigare publikationer, se Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*. Red. H. Mondor och G. Jean-Auby. Paris 1945, s 1549 ff. Verket nedan ref. som O.C.. Se även Ursula Franklin, *An Anatomy of Poesis: the Prose Poems of Stéphane Mallarmé*. Chapel Hill 1976, s 9 f. Franklin läser Mallarmés slutgiltiga sammanställning av sina prosadikter i *Divagations* som en sammanhängande diktcykel, vilken utvecklar en allegori över poetens historia.

85 Under rubriken "Bibliographie" i *Divagations* presenteras dessa med bl.a. följande ord: "kanske utgår härur en ny form som tillåter det som länge utgjort prosadikten och objektet för vår undersökning att, bara man bättre förmår knyta samman orden, utmytna i en kritisk dikt." [une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce qui fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique.] Cit. efter Franklin, a.a., s 9 f.

86 "The truly allegorical, later Baudelaire of the *Petits Poèmes en Prose* never stopped haunting Mallarmé, though he may have tried to exorcize their power." Paul de Man, "Lyrik and Modernity", *Blindness and Insight*, s 184.

87 "Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est fait de devenir peu à peu: le suggérer, voilà le rêve". O.C., s 869.

88 "une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots: Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit". Brev, oktober 1864, cit. efter Bernard, a.a., s 261, not 39.

89 "Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal". O.C., s 400.

90 Se textkommentar i O.C., s 1548.

91 Mallarmés tre först publicerade prosadikter under den gemensamma titeln "Symphonie Littéraire" i *L'Artiste*, febr. 1865, är hyllningar till Baudelaire, Gautier och Banville, inte Bertrand. Men vid samma tid talar han i ett brev om "ce culte profond pour l'oeuvre exquis de Louis Bertrand" i sin vänkrets (brev 1865, O. C., s 1551). Och då han 1867 publicerar fem prosadikter under rubriken "Pages oubliées" i *Revue des Lettres* görs det, möjligen på hans egen inrådan, tillsammans med ett flertal dikter ur *Gaspard de la nuit*. Bernard, a.a., s 258 ff.

92 "Versens kris", s 252.

93 "from harlequin and showman to consecrated poet-priest". Franklin, a.a., s 16.

94 "certains écrivains, maladroitement vaillants, ont tort de demander compte à la foule de l'inertie de son goût et de la nullité de son imagination [. . .] Sérieusement avous-nous jamais vu dans la Bible que l'ange raillât l'homme, qui est sans ailes? [. . .] L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate." O.C., 258 f. Mallarmé tar här ett citat från Baudelaire som intäkt för sin elitism: "att skymfa massan är att degradera sig själv" [injurier la foule, c'est s'encanailler soi-même]. Samtidigt kan

man hos Baudelaire finna gott om just sådana aggressiva skymfningar av publiken, vilka påvisar hans frustration inför den klyfta som uppstått mellan författare och publik efter 1848. Mallarmé tillhörde en senare generation, som aldrig haft känslan av att existera inom en ideologiskt enhetlig publik, och därför lättare kunde anta en positiv syn på poesins isolering. Artikeln antyder m.a.o. en ambivalens från Mallarmés sida gentemot Baudelaire, möjligen också mot dennes för Mallarmé alltför-prosaiska prosadikter som vid denna tid (artikeln publ. 15.9.1862) börjat publiceras (se vidare nedan).

95 "la place de chaque mot, l'emploi de chaque virgule, sont soigneusement calculés: rien n'est laissé au hasard". Bernard, a.a., s 299. Bernards formulering kan jämföras med Mallarmés, då han i "Versens kris" talar om hus "Versbokens ordning [. . .] eliminerar slumpen"; *Texter i poetik*, red. P.E. Ljung och A. Mortensen, s 252.

96 "on croit voir des thèmes au lieu où le non-thème, ce qui ne peut devenir thème, cela même qui n'a pas de sens, se remarque sans cesse, c'est-à-dire disparaît". Derrida (1972), s 283.

97 "Cette impossibilité de se fermer sur soi, cette déhiscence de livre mallarméen, comme théâtre 'intérieur', c'est la pratique et non la réduction de l'espace. Cette pratique mise sur la structure du pli et de la supplémentarité, elle y joue". Derrida (1972), s 264.

98 Utgår.

99 Baudelairens dikter hade tidigare refuserats och de publicerades först med den postuma utgåvan 1869. Utan att direkt associera till Baudelairens "Assomons les pauvres" förbinder ändå Franklin Mallarmés demoniska inspirationsmotiv med "Sokrates private daemon" (a.a., s 53). Som vi såg använde Baudelaire i sin dikt Sokrates "Démon prohibiteur" i syfte att ställa filosofins meditativa karaktär i motsats till jagets (och sina prosadiktets) handlingsinriktade praktik.

100 Dikten citerad ur *O.C.*, s 272 (inledningen från "Notes et variantes", s 1557). I den senare versionen med titeln "Le démon de l'analogie" har Mallarmé förtätat inledningen till "Sjöng okända ord över dina läppar, fördömda lösryckta stycken ur en absurd fras?" [Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde?]. Vi skall nedan se fler exempel på denna radikala förtätningsteknik hos Mallarmé.

101 "la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité [. . .] en fin de vers, et, une fois, comme un essai, l'adaptant à mon parler".

102 "des vœux intellectuels [. . .] pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avantdernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique".

103 "Je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième".

104 Gustave Kahn berättar i *Symbolistes et Décadents* 1902 hur pressen "hade mottagit La Pénultième med skrattsalvor [. . .] denna okända Pénultième som man talade om under tio eller tolv år" [avait accueilli d'un déferlement de rires la Pénultième [. . .] cette

fameuse Pénultième, dont on parlait il y a dix ou douze ans]; cit. efter Mallarmé, *O.C.*, s 1557.

105 Formuleringen "allégorique de lui-même" härrör från Roger Dragonetti; cit. efter Barbara Johnson, *Défiguration du langage poétique*, s 201. Ursula Franklin behandlar dikten på traditionellt vis då hon skriver att den "not only takes the creative process as its theme, but is itself the artistic transformation of the creative process of poetry". Franklin, a.a., s 63.

106 Se Johnson, a. a, s 205.

107 Jag anknyter här i första hand till Jacques Lacans beskrivning av det omedvetna som "den Andres tal" och Harold Blooms teori om den poetiska skapelseprocessen (se ovan, kap 1). Dessutom parafraserar jag Freuds epigrammatiska summering av den psykoanalytiska praktikens medvetandegörande: "wo es war, soll ich werden", där det var skall jag bli till.

108 Flera kommentatorer har talat om det feminina, med versal försedda "La Pénultième", som ett maskerat kvinnonamn, som de primärt relaterat till en biografisk kontext. Se Franklin, a.a., s 56.

109 "Mallarmé lit. Il écrit en lisant"; Derrida (1972), s 253.

110 "un système, de refaire un langage essentiel où les lettres retrouveraient leur 'absolue signification'". *O.C.*, s 921.

111 *O.C.*, s 854.

112 "Versens kris", s 252. Mallarmé tänker sig en utvecklad form av onomatopoesi som inte avser enkla analogier mellan ljud och betydelse utan mer komplexa, homologa överensstämmelser mellan fonetiska och semantiska strukturer.

113 "Sceau extérieur". "Crise de vers", *O.C.*, s 365. I "Versens kris" (s 251) har formuleringen översatts med "yttre tecken".

114 Johnson, a.a, s 209.

115 Mallarmé skriver: "Den poetiska akten består i att plötsligt se en idé falla sönder i ett antal likvärdiga motiv och att gruppera dem: de rimmar: såsom yttre tecken på deras gemensamma mått, uppenbarat av radernas slutfall". "Versens kris", s 251.

116 "Versens kris", s 249.

117 "[prose] vaut en tant qu'un vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulées". "La Musique et les Lettres", *O.C.*, s 644.

118 Mallarmé beskriver i "La Musique et les Lettres" prosadikten som "selon un thyrsé plus complexe", med direkt anknytning till Baudelaires "Le Thyrsé". *O.C.*, s 644.

119 "les phrases de l'Idée et du Temps". *O.C.*, s 854 och 655.

120 "Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose; il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés; plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification". *O.C.*, s 867.

121 Som många andra "översätter" Franklin (a.a., s 199) genast Mallarmés begreppspar "écriture — parole" till en opposition mellan "literary art and journalism" och "art and communication", utan att fästa någon vikt vid termernas bokstavliga innebörd.

122 "Versens kris", s 253.

123 Från "les analogies des choses par les analogies des sons" till "marque les gestes de l'Idée". *O.C.*, s 854. I essän "Les mystère dans les lettres" skriver han — och passagen visar med all tydlighet Mallarmés syntaktisk-semantiska komplexitet också i hans essäer: "L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des son nus: tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage"; *O.C.*, s 385. På svenska ung: "Det skrivna/Skriften, denna tysta uppstigning mot abstraktion, återtar sina rättigheter mitt i utfällningen av nakna ljud: båda två, musiken och skriften, tydliggör en förebådad diskrepans som återgår på talet, och tydligt uppenbarar sig i rädslan att det skall falla ned i pladder".

124 "Versens kris", s 254.

125 "Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre". *O.C.*, s 378. Rubriken för en av hans senare essäer var också "Le livre, instrument spirituel". *O.C.*, s 378 ff.

126 I "Mimique" läser jaget en beskrivning av en commedia de l'arte-mim, där det bl.a. heter: "'La scène n'illustre que l'idée". *O.C.*, s 310. Derrida summerar: "Mimaren mimar referens. Han är inte en imitator utan en som mimar imitation" [Le Mime mime la référence. Ce n'est pas un imitateur, il mime l'imitation]. Derrida (1972), s 248.

127 "C'est un simulacra de platonisme ou de hegelianisme qui n'est séparé de ce qu'il simule que par un voile à peine perceptible [. . .] L'opération qui n'appartient plus au système de la vérité ne manifest, ne produit, ne dévoile aucune présence; eller ne constitue pas davantage une conformité de ressemblance ou d'adéquation entre une présence et une représentation. [. . .] L'idéalité de l'idée est ici, pour Mallarmé, le nom, encore métaphysique, encore nécessaire pour marquer le non-étant, le non-réel ou le non-présent [. . .] Mise en scène qui n'illustre rien, qui illustre le rien". Derrida (1972), s 235 f.

128 Bernard exemplifierar Mallarmés komplexa, ofta symmetriska meningskonstruktioner med en kort mening ur "L'Ecclésiastique". Den utgörs av fem enheter, strukturerade längs tre semantiska nivåer (här särskilda genom versaler, kursivering och normalstil): "Il ME FALLUT, pour ne produire par ma présence de distraction, USER D'ADRESSE" [JAG VAR TVUNGEN för att inte dstadkomma genom min närvaro någon distraktion ATT BETE MIG SKICKLIGT]. Bernard, a.a., s 302.

129 "à réapprendre à lire". Cit. efter Bernard, a.a., s 294.

130 Bernard, a.a., s 307 f.

131 Bernard, a.a., s 294.

132 Mallarmé talar om "une vision simultanée de la Page"; cit. efter Bernard, a.a., s 321.

133 "the culminating achievement of the prose poem, while at the same time

constituting a radical departure not only from that genre but from all poetry or prose preceeding it". Franklin, a.a., s 16.

134 Se Bernard, a.a., s 335.

135 "C'est le progrès, c'est la réforme, c'est la révolution", skriver Rocca de Vergalo om denna något friare alexandrin. Cit. efter Bernard, a.a., s 364.

136 Bernard, a.a. s 367.

137 Som Kristian Wählin påpekat, innebar den *vers libre* som utvecklas under 1880-talet en återgång till den accentuerande versprincip, som präglat fransk medeltida poesi. Denna formbundna princip upplevdes som en stor frihet i relation till den kvantifierande, stavelseräknande princip som stadfästes av klassicismen. Behovet av helt fri vers tycks med andra ord inte ha varit lika stort bland franska poeter som bland tyska och skandinaviska. Wählin, *Svensk vers 1901-1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar*. Göteborg 1974, s 15 ff.

138 Bernard, a.a., s 399 ff.

139 Eva Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*. Göteborg 1981, s 135.

140 Lilja Norrlind, a.a., s 134.

141 Se Bernard, a.a., s 371 ff, där exempel på de båda versionerna ges.

142 Bernard menar t.o.m. att detta är vad Mallarmé i första hans avser; a.a., s 317.

143 I *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (s 185) beskriver man också "Decadence" som "a 'falling away' from previously recognized conditions of standards of excellence".

144 "ingenious deformation of the language"; "perversity of form and perversity of matter are often found together". Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*. London 1899, s 8. Symons knyter an till den debatt om "galenskap" och andlig degeneration som borgerligheten mobiliserade mot den poetiska modernismen från slutet av 1800-talet och framåt. Inte minst läkare fick här ofta stå upp som den sunda litteraturens/andlighetens profet. Max Nordau skrev 1892-3 om tidens symbolister som degenererade, imbecilla personer, och Emile Laurent talade -97 om en "physiognomie décadente"; *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, s 185. Liknande, till psykiatrisk diagnostik förkladda estetisk-moraliska angrepp, förekom i Skandinavisk debatt; se vidare härom kap 6 och 11.

145 Michel Beaujour beskriver denna prosadiktens roll i konstalbum i "Short Epiphanies: Two Contextual Approaches to the French Prose Poem". *The Prose Poem in France*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre, s 47.

146 John Simon, som använder termen "dekadent" i betydelsen av den prosadikt som "faller ifrån" genrens radikala tradition och degraderas till sofistikerad pastisch, utnämner Gourmont till en av dem som inleder "the beginning of the decadence of the prose poem"; a.a., s 501.

147 "si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement". Cit. efter Bernard, a.a., s 336.

148 Simon, a.a., s 480.

149 Simon, a.a., s 486.

150 "a kind of travesty, making subtle use of colloquialism, slang, neologism, technical terms, for their allusive, their factitious, their reflected meanings, with which one can play, very seriously". Symons, a.a., s 106.

151 Dikten ingår i avdelningen "Mélanges posthumes" i Laforgues samlade verk 1903. Cit. efter Simon, a.a., s 488.

152 Formuleringen "[le] électionisme à l'égard des formes d'expression", härstammar från Bernard, a.a., s 549.

153 Alfred Jarrys *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (skr. 1898), och *L'Amour absolu* 1899; André Gides *Nourritures Terrestres* 1897. Se Bernard, a.a., s 546 ff. samt 557 ff.

154 Saint-Pol-Roix, *Les reposoirs de la procession* 1893 samt tre samlingar 1901, -04 och -07 som senare sammanförts under titeln *Les Reposoirs de la procession I-III*; Max Jacob, *Le Cornet à dés* 1917.

155 "d'isoler définitivement la poésie de toute autre essence qu'elle-même". Cit. efter Bernard, a.a., s 393.

156 "without lyricism how is something that already has the form of prose to be a poem". Simon, a.a., s 512.

157 "Ultimately, a *prose* poem is a *prose poem* because it is more beautiful than prose". Simon, a.a., s 698.

158 "Ein schlechtes Prosagedicht ist eben nur eine Prosaskizze, und eine ästhetisch hochwertige Prosaskizze ist immer schon Prosagedicht". Ulrich Fülleborn, *Das deutsche Prosagedicht*, s 30. Även om Fülleborns mer precist försöker definiera sitt värdekriterium som textens grad av inre strukturering så kommer detta kriterium, som vi sett av de problem som Bernard med sitt liknande synsätt har med Baudelaires prosadikter, att i praktiken sammanfalla med ett krav på en sluten, lyrisk diskursivitet.

159 Trots sitt krav på att prosadikten måste vara en starkt strukturerad dikt beskriver också Fülleborn den som en "extremt fri genre med en förvandlingsförmåga och variationsbredd som påminner om romanens" [eine extreme freie Gattung, in der Wandlungsfähigkeit und Variationsbreite dem Roman ähnlich]; a.a., s 57.

Kapitel 6. Det moderna genombrottets prosadikt

1 Utgår.

2 Då Hans Levander i *Sensitiva amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*. Stockholm 1944, talar om att skissens popularitet som genre bl.a. motiverades av de unga författarnas oförmåga att "komponera större sammanhängande framställningar" (s 140), tycks han begå det klassiska misstaget att sammanblanda skissens eftersträfvade, pre-poetiska effekt med dess faktiska uppkomst. Skissen,

fragmentet och liknande former av öppna verkstrukturer måste istället, som Sven Arne Bergman menat, förstås som "programmatiskt ofullständiga". Bergman, "Hjalmar Söderberg, Greimas och den vanliga läsaren". *Perspektiv på prosa. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap tillägnade Peter Hallberg och Nils Åke Sjöstedt*, Göteborg 1981, s 56.

3 Levander, a.a., s 141.

4 Sven Møller Kristensen, *Impressionismen i dansk prosa 1870 — 1900*. København 1955, s 52.

5 Møller Kristensen, a.a, s 29.

6 Staffan Björck, *Romanens formvärld*, s 10.

7 Ibid., s 10.

8 Ibid., a.a., s 54 f.

9 Ibid., a.a., s 9.

10 Ibid., a.a., s 12.

11 Utgår.

12 Kontinuiteten i utvecklingen från naturalismens och den tidiga impressionismens "objektivism" till symbolismens subjektiva och expressiva estetik betonas t.ex. 1890 av Arne Garborg i artikeln "Den idealistiska reaktion". *Artiklar*, red. Johannes A. Dale, Oslo 1967; 89-102.

13 H. C. Andersen beskriver själv sin bok som en "broget Arabesk" och "en Digtsamling i Prosa". Niels Koefoed menar att Andersen med denna "inførte en ny genre i dansk litteratur". Niels Koefoed, "Prosaskitse og arabesk. Genreproblemet i H.C. Andersens Billedbog uden billeder". *Kortprosa i Norden*; red. L. Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983, s 177.

14 Publicerad i *Flyvende Blade* 11.7.1874. Den andra, betitlad "En arabesk", hade skrivits redan 1869, men publicerades först 1882.

15 Tre dikter publicerades i *Ude og hjemme* 31.12 1882 och två 7.1.1883, samtliga översatta från den ryska tidskriften *Wjaestnik Jewrópy*. Jag använder mig av den nyare översättning som gjorts av Sven Vallmark i Ivan Turgenjev, *Senilia. Prosapoem*. Stockholm 1972.

16 Reidar Ekner skriver att beteckningen prosadikt är "oegentlig". *En sällsam gemenskap*, s 25.

17 Fjord Jensen, a.a., s 34.

18 Turgenjev, a.a., s 40, 52, resp. 47.

19 Ibid., a.a., s 47.

20 Ibid., a.a., s 25 f.

21 Distinktionen mellan vad jag här kallar retorisk ironi (att säga en sak och mena motsatsen) och genuin ironi, som blir en "ironi över ironin" och undergräver möjligheten till entydigt omdöme, har bl.a. diskuterats av Paul de Man i "The rhetoric of temporality. II. Irony", *Blindness and Insight*, Univerity of Minnesota 1983. Som exempel på den senare typen av ironi tar han just Baudelaire.

22 Turgenjev, a.a., s 35 f.

23 "comme une horrible et chère relique"; "par quel commerce elle entendait se consoler"; "quand l'illusion disparaît, c'est-à-dire quand nous voyons l'être ou le fait tel qu'il existe en dehors de nous, nous éprouvons un bizarre sentiment, compliqué moitié de regret pour le fantôme disparu, moitié de surprise agréable devant la nouveauté, devant le fait réel". Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, s 99, 100, resp. 95.

24 Huruvida det rör sig om någon direkt influens har jag inte kunnat konfirmera. I den sekundärlitteratur över Turgenjev som jag anlitat omnämns inte denna tidiga, tyska prosaidyll.

25 Turgenjev, a.a., s 34.

26 August Strindberg, *Samlade Skrifter* (faksimil, komm. av John Landquist), Stockholm 1981-, vol. III, s 127.

27 Se Eva Lilja Norrlind, *Studier i svensk fri vers*, s 140.

28 Strindberg, *Samlade Skrifter*, vol. XIII, s 93-105.

29 Kristian Wählin och Eva Lilja Norrlind talar om tre huvudformer av fri vers: de korttrader som skapas av Klopstock och Goethe som ett försök att överföra grekisk poesi till tyska (som vi skall se arbetade Ekelund med ett liknande projekt), den med Heine förbundna, knittelnära formen samt de långverser (*versets*) som främst inspirerats av Psaltaren och som senare skulle förknippas med Walt Whitman. Av dessa är det inom den förstnämnda som den typografiska radindelningen blir mest självständig. De korta versraderna var dock ursprungligen ett verk av tyska filologer, som införde konventionen att byta ut den grekiska skriftens retoriska kola mot versrader. Kristian Wählin, *Svensk vers 1901-1945*, s 138 ff; Lilja Norrlind, a.a., s 74 ff.

30 Strindberg, a.a., vol. XIII, förord till *Dikter på vers och prosa*.

31 Gunnar Brandell, "Ola Hansson." *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, red. E. N. Tigerstedt m. fl., del IV, Stockholm 1967, s 203.

32 Ola Hansson, *Samlade Skrifter*, Stockholm 1919-22. Vol I, s 111 f.

33 Hanssons bekantskap med Baudelaire tycks ha börjat med hans läsning av Bourgets essäsamling *Essais de psychologie contemporaine*. Se Christina Sjöblad, *Baudelairens väg till Sverige*, Lund 1975, s 104.

34 "För mig kommo de bestämmande litterära intrycken från Danmark och Frankrike", skrev Hansson i samlingsvolymen *När vi började. Ungdomsminnen af svenska författare utg. af Sveriges författarförening*, Stockholm 1902, s 164. De enda svenska författare han nämner som viktiga förebilder är Stagnelius och Almqvist. Som vi skall se finns en viss affinitet mellan Almqvists "Skaldens natt" och Hanssons "Senhöstblad".

35 Se Erik Ekelunds bibliografiska förteckning i *Ola Hanssons ungdomsdiktning*, Helsingfors 1930, s 259 f.

36 20.10. 1884 publicerades en "miniatur" med titeln "Oktoberstämning" i *Ny Illustrerad tidning* och den utgjorde sedan Senhöstblad 1. Denna följdes upp våren 1885 av fyra andra Miniaturer (22.3, 5.4 samt 17.5), av vilka den tredje och fjärde kom att

utgöra Senhöstblad 7 resp. 8. Miniaturerna II och V har senare omtryckts i Ola Hansson, *Tryckt och otryckt*, Borås 1981.

37 Erik Ekelund ägnar dem visst utrymme i *Ola Hanssons ungdomsdiktning*. Han klassificerar deras form som "det korta prosapoemet" vilket han, i likhet med deras impressionism, främst återför till "Jacobsen, vars noveller i flera fall icke äro annat än lyriska prosapoem" (90). Men han nämner även Turgenjeps poetiska skisser i *En jägares dagbok* och prosadikterna i *Senilia*. Innehållsmässigt beskriver han 'Senhöstblad' som "psykologiska landskap, som icke blott äro tavlor, utan även själstillstånd" (s 89), i vilka Hansson utvecklat och förfinat analogin natur-själ. Ekelund behandlar också en av de "Miniaturer" som inte medtogs i *Notturmo* (s 73 f).

Brandell beskriver Hanssons prosadikter i positiva ordalag, och förbinder deras form inte bara med *Senilia* utan även med Strindbergs "Solrök". *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, red. E. N. Tigerstedt, vol. IV, s 204.

Övriga forskare har visat ett svalt intresse för 'Senhöstblad'. Stellan Ahlström talar endast om dem som "koncentrerade stämningsbilder i en artistiskt finslipad stil". *Ola Hansson*, Stockholm 1958, s 35. I den mest ingående studien av Ola Hanssons tidiga period, Ingvar Holms *Ola Hansson. En studie i åttitalromantik*, Lund 1957, omnämns inte "Senhöstblad" någon enda gång.

38 Anders Österling, *Ola Hansson. Svenska Akademiens Minnesteckningar*, Stockholm 1966, s 27.

39 Hansson, *Samlade skrifter*, vol. I, s 173 ff. Avdelningen "Senhöstblad" omfattar s 171-191.

40 Hans Lund beskriver i *Texten som tavla* fönstermotivets symboliska funktion av "öppning och barriär mellan två sfärer" (s 57) inom bildkonst och litteratur. Han anmärker att motivet får sin stora utbredning först under 1800-talet och talar bl.a. om hur det används för att gestalta "den socialt isolerade människans önskan om kommunikation med omvärlden" (s 56 f).

41 Hansson, *Samlade skrifter*, vol. I, s 78.

42 *Ny Illustrerad Tidsskrift* 4.8.1883 (Georg Nordensvan); *Post och Inrikes Tidning* 27.10.1883 (Wirsén); *Aftonbladet* 25.8.1883 (osign.); *Nya Dagligt Allehanda* 14.9.1883 (osign.); *Ude og hjemme* 27.1.1884 (osign.); *Illustreret Tidene* 18.11.1883 (osign) samt *Nationaltidene* 30.9.1883 (Herman Bang).

43 Den recension som citerar hela förordet är *Dagens Nyheter* 22.11.1883 (osign.). Andra här lästa recensioner är *Tiden* 11.1.1884 (E. S-n.), *Aftonbladet* 24.11.1883 (osign.), *Nya Dagligt Allehanda* 22.12.1883 (bld.) samt *Göteborg Handels och Sjöfartstidning* 24.11.1883 (Warburg).

44 *Stockholms Dagblad* 24.12.1885 (osign); *Tiden* 11.12.1885 (R-s.); *Aftonbladet* 24.12.1885 (osign); *Dagens Nyheter* 12.12.1885 (osign); *Svenska Dagbladet* 22.1.1886 (osign); *Göteborgs Handels och Sjöfartstidning* 5.1.1886 (Kurt Warburg); *Vårt Land* 23.2.1886 (Ohoj!); *Skånska aftonbladet* 17.12.1885 (-m.); *Nya Pressen* 7.2.1886 (osign); *Smidlandsposten* 22.12.1885 (osign); *Helsingfors Dagblad* 20.12.1885 (osign.); *Ny Illustrerad Tidning* 12.12.1885 (H.L.); *Åbo Tidning* 23.12.1885 (G.C.); *Hufvudstadsbladet* 20.12.1885 (Oscar Levertin); *Jämtlands-*

posten 16.12.1885 (osign.); *Söndagen* (Göteborgs Nyheter Söndagsnr) 20.12.1885 (J A Runnström).

45 *Finsk Tidskrift* 1884, s 221 (F.E.).

46 *Hufvudstadsbladet* 20.12.1885.

47 *Skånska Aftonbladet* 17.12. 1885 (-m).

Kapitel 7. Johannes Jørgensen och poesins begär

1 Huysman hade, som vi såg i kap 5, debuterat 1874 med en samling prosadikter. I *A rebours* har hans excentriska "hjärte" sammanställt en antologi med prosadikter av Bertrand, Baudelaire, Mallarmé och Villiers de l'Isle-Adam, som för honom representerar litteraturens högsta form.

2 Paul bourget, "Charles Baudelaire." *Ny Jord*, 3dje Bind, Köpenhamn 1889, s 213-56. I *Tilskueren* 5.9.1891 publicerades fem nya prosadikter av Baudelaire.

3 Johannes Jørgensen, "En ny digtning", *Tilskueren* 1893, s 376 ff. Introduktionsartikeln om tre sidor följs direkt av den första författarpresentationen av Poe.

4 Av de 15 nya dikter som översattes åren 1893-1900 var tio versdikter. Christina Sjöblad, *Baudelaires väg till Sverige*, s 344 f.

5 En av de tidigaste att producera prosadikter i Baudelaires anda var Sophus Michaëlis. En "Digt i prosa" publicerades i *Ny Jord* 1888, och 1890 publicerade han ännu en prosadikt i *København* (se nedan, not 00).

6 Emil Fredriksen, "Til Johannes Jørgensens 'Stemninger' 1892". *Festskrift til Valdemar Vedel*. København 1935, s 121. Artikeln nedan ref. som Frederiksen (1935).

7 Ellen Key, "Sveriges modernaste diktare Carl Jonas Ludvig Almqvist." *Ord & Bild* 1894; 418-27, 472-80, 523-28.

8 Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap*. s 43.

9 Se Carl Bergstrøm-Nielsen, "Omkring "Taarnet", i *Taarnet. En Antologi*. Red. Carl Bergstrøm-Nielsen, København 1966, 7-36.

10 Knut Hamsun, "Fra det ubevidste Sjæleliv". *Samtiden*, Bergen 1890, s 333 f.

11 Recensionerna fanns i *Børstidene*. Cit. efter Emil Frederiksen, *Johannes Jørgensens ungdom*. København 1946, s 127. Verket nedan ref, som Frederiksen (1946).

12 Frederiksen (1946), s 127.

13 Ola Hansson, *Samlade Skrifter*, vol X, s 157.

14 Johannes V. Jensen, *Einar Elkær*. København 1898, s 169 resp. 92.

15 Jensen, a.a., s 166.

16 Gustaf af Geijerstam, *Medusas hufvud*, Stockholm 1895, s 252 f.

17 Se i detta sammanhang Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*.

Stockholm 1947 samt Ture Stenström, *Den ensamme*. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur. Stockholm 1961.

18 Hansson skriver t.ex: "I ensamheten på begren hade Zarathustra flugit så långt ut i framtiden, att en rysning grep honom." Hansson, *Samlade skrifter*, vol X, s 158.

19 Bo H. Jørgensen och Egon N. Madsen, "Erfaringen, der blev sær. Om perioden 1888-1906.". *Tekst/Historie. Bidrag til historisering af tekstlæsning i gymnasiet*. Red. Finn H. Mortensen, Köpenhamn 1980, s 124.

20 Niels Ingwersen ser i artikeln "Den forsvundne episke forudsedning. Strejftog i 1890ernes nordiske prosa." denna episka fragmentarisering som ett direkt uttryck för den ökade klyftan mellan författare och publik, och det vakuum detta skapade för författarna. Det försök som fanns i 80-talets naturalistiska roman att analysera denna process i sociala termer tenderar att uppges. Istället "beskriver 90ernes roman den fremmedgjorte tilstand", menar han. Resultatet blir då att "som helhed sviner handling og oplevelse ind til fordel for stemningssansning, refleksion, lyriske momenter, fantasier, drømme (undertiden hallucinationer) or erindring. Hovedpersonen projiserer sine stemninger på omgivelserne, som derved mister deres egenverdi og bliver til sindsbillede. *Nordisk litteraturhistorie — en bog til Brøndsted*. Red. Hans Bekker-Nielsen m.fl., Odense 1978; s 284.

21 Bo H. Jørgensen, *Maskinen, det heroiske og det gotiske*. Odense 1977; Annemette Frandsen, *Ibsen, Pontoppidan og århundredsskiftets gotik*. Odense 1980.

22 Per Stounbjerg, "Mødet med moderniteten — oplevelseformer og æstetisk produktivitet hos Johannes Jørgensen og Johannes V. Jensen." *Læs*, nr 2 1984, s 11.

23 Johan de Mylius, "Myten som genre og anskuelse i det 20. århundredes danske kortprosa". *Kortprosa i Norden. Fra H.C. Andersens eventyr til den moderne novelle*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983, s 70.

24 Se Otto Oberholzer, "Kortprosa som litterär genre i historiskt och poetologiskt perspektiv". *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., s 14.

25 "heute eine neue und hohe bedeutung verleiht [. . .] die unvergängliche schönheit seiner dichte die er selbständig oder loseangewoben seinen bunten erzählungen mitgegeben". "ein kreis von kunstempfänglichen menschen hat] dankbar anerkannt dass man ihnen eninen neuen dichter brachte". *Deutsche Dichtung. Erster band: Jean Pauls*. Red. Stefan George och Karl Wolfskehl (1900), Berlin 1910. Citaten hämtade ur "Vorrede der ersten ausgabe", s 6 f., samt "Vorrede der zweiten ausgabe", s 5. Exempel på kritik av den första upplagan finns i *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker*. Red. Peter Sprengel, München 1980, s 365.

26 de Mylius, a.a., s 70.

27 Ludvig Feilberg, "Stemninger og Billeder i harmonisk Ordning" 1886, cit. efter Flemming Conrad "Prosateksterne i Johannes Jørgensens *Stemninger* (1892)". *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., s 305.

28 Johannes Jørgensen, *Mit Livs Legende* (1916-28). Omarbetad upplaga, København 1949, Vol I, s 53. Verket nedan ref. som *Legende*.

- 29 Edvard Brandes, "Johannes Jørgensen: Vers" (1887). *Litterære Tendenser. Artikler og Anmeldelser*, red. Carl Bergstrøm-Nielsen, København 1968; 92-6.
- 30 Emil Frederiksen (1935), s 124.
- 31 Johannes Jørgensen, *Stemninger*. København 1892, s 55 f.
- 32 Edvard Brandes recension av *Stemninger* var lika positiv som den av debutsamlingen; a.a., s 130 ff.
- 33 *Legende*, s 103.
- 34 *Tilskueren* april-maj 1891, s 378. Dikten ingick även i *Stemninger*, s 22 ff.
- 35 *Legende*, s 43 (anteckningen från 1883).
- 36 Edvard Brandes kritiserade bl.a. dikterna för att de var så abstrakta och tidlösa "at de gærne kunde være skrevne for tyve Aar siden, ja for tyve til". Brandes, a.a., s 96.
- 37 Emil Frederiksen (1946), s 5.
- 38 Utgår.
- 39 Flemming Conrad, "Prosatteksterne i Johannes Jørgensens 'Stemninger'", s 301.
- 40 *Hjemvee*. København 1894, s 24 resp 26.
- 41 Makarna Graff i *Livets træ* refererar uppenbart till Viggo Stuckenberg och hans hustru; och Albert och Astrid i *Sommer* till Sophus Claussen och hans hustru.
- 42 Termen "fantasm" är hämtad från Jacques Lacan och avser vad Freud talar om som "urscenen". Se mer härom ovan kap 2, not 108.
- 43 H. J. Mortensen, "Som en moder af folket". *Kultur og Samfund* nr 1 1982, Roskilde universitetscenter.
- 44 Lars Nylander, "Det tomme nuet. Modernitetens problematik och 'lösning' i Johannes Jørgensens *Foraarssagn*". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2-3 1988; 19-34.
- 45 Johannes Jørgensen, *Foraarssagn*. København 1888, s 9. Passagen omfattar ss 9-14.
- 46 "Faderns namn" skall, utöver sin konkreta innebörd, läsas som den symboliska identitetsprincip som skapas av inträdet i språket och en släktstruktur baserad på fadernsnamnet. Se Jacques Lacan, "D'un question preliminaire à tout traitement possible de la psychose." *Écrits*, Paris 1966, vol II; 43-102.
- 47 Mortensen, a.a, s 50
- 48 Morfadern motsvaras i ett biografiskt sammanhang av Johannes' morbror, som understödde och uppmuntrade hans bildning.
- 49 *Foraarssagn*, s 8.
- 50 Frederiksen, (1935), s 122 f.
- 51 *Hjemvee*, s 27.
- 52 *Livets træ*. København 1893, s 28 resp. 31.
- 53 *Livets træ*, s 38 resp. s 69.

54 *Legende*, s 52.

55 *Livets Træ* s 200 resp. 50.

56 *Legende*, s 59.

57 *Legende*, s 54.

58 *Hjemvee*, s 62 f.

59 *Legende*, s 19.

60 *Legende*, s 19 f resp. 17.

61 Sophus Claussen, "Johannes Jørgensen" (1905). *Jord og Sjæl*, København 1961, s 145.

62 *Legende*, s 123.

63 *Legende* s 65.

64 *Legende*, s 83.

65 *Stemninger*, s 12.

66 *Livets træ*, s 86.

67 *Livets træ*, s 162 ff.

68 Jørgensen antyder själv denna oavsedda (?) effekt i *Hjemvee*, då en redaktionskollega till Glob ber honom visa på "de uanstændige Steder" (s 18) i den roman av honom som kollegan inte orkar läsa i dess helhet.

69 *Legende*, s 115. Året är 1889.

70 *Livets træ*, s 134.

71 Denna sexuella ideologi, där kvinnor på en och samma gång uppfattas som asexuella och som den personifierade sexualiteten, syndens soldater i världen, får sin mytiska "förklaring" i dikten "Afrodite Pandemos" i *Bekendelse*. Strof 4 lyder: "Hun er Sansernes Sirene, den vilde Synds Gudinde, / et uødeligt Væsen, forklædt som en Kvinde./ Af Kødets Afgrund steg hun, det mægtige Mørkes Datter, / og efter hendes Favntag hører man Satans Latter." Denna syndens gudinna är med andra ord djävulen, som endast förklätt sig till kvinna. *Bekendelse* (1894). København 1968, s 22.

72 *Livets Træ*, s 194.

73 Frederiksen exemplifierar detta med bl.a. dikten "Julestjärnan" från 1903, där barnomens stjärna blir det livsljus som återför jaget till modern. På ett närmast arketypiskt sätt förbinds här stjärnans ljus med moderns blick: "der, hvor Stjærnen staar, / der gik din Vugge. / Mod Stjærnen saae din Mor / med dybe Sukke". Frederiksen (1935), s 13 ff samt 17.

74 Frederiksen (1946), s 125.

75 *Livets træ*, s 184 resp. 187.

76 *Legende*, s 87.

77 Bo Nielsen, *Johannes Jørgensen og symbolismen*. København 1975, s 7.

- 78 Sommer (1892). København 1915, s 133.
- 79 *Livets trær*, s 205.
- 80 Sophus Claussen, "Et Brev om Livets Trær", a.a, s 139 (ursp. i *Taarnet*, Okt. 1893).
- 81 Arne Melberg, "Madame Bovary i en spansk småstad". *Dagens Nyheter* 29,10. 1986.
- 82 *Legende*, s 118.
- 83 Frederiksen (1935), s 118.
- 84 Claussen, a.a., s 139.
- 85 *Hjemvee*, s 26 f.
- 86 Uppgiften hämtad från Frederiksen (1935), s 122 samt 130 f.
- 87 Frederiksen (1946), s 124.
- 89 Utgår.
- 90 *Legende*, s 136.
- 91 *Legende*, s 128.
- 92 *Stemninger*, s 13.
- 93 *Stemninger*, s 18 ff.
- 94 *Stemninger*, s 39 f.
- 95 Johannes Jørgensen, "Charles Baudelaire." *Tilskueren*, sept. 1891, s 706.
- 96 De mest konkreta exemplen på detta är "Skumring", "Novembernat", "Christianshavn" och "Lykke".
- 97 *Stemninger*, s 94.
- 98 *Stemninger*, s 83 f.
- 99 *Stemninger*, s 70 f.
- 100 *Stemninger*, s 5.
- 101 *Stemninger*, s 116 f.
- 102 *Stemninger*, s 52.
- 103 *Stemninger*, s 66.
- 104 *Stemninger*, s 78.
- 105 Termen "Unheimlich" är Freuds försök i essän "Das Unheimliche" att beskriva den demoniska effekten i skräcklitteraturen med utgångspunkt i E.T.A. Hoffmanns *Der Sandman*. Freuds poäng är att den underliga blandningen av något välbekant och helt obekant som det "unheimliche" äger, utgår från något bortträngt som dyker upp i förvrängd form. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Vol XII; 229-68.
- 106 *Stemninger*, s 9.
- 107 *Stemninger*, s 127.

108 *Stemninger*, s 113 f.

109 *Stemninger*, s 139 f.

110 *Stemninger*, s 21.

Kapitel 8. Sigbjørn Obstfelder: Prosadikten mellan mysik och ord

1 *Samtiden*, 1890, s 460.

2 Formuleringen hämtad från A. H. Winsnes, "Norges Litteratur fra 1880-årene til første Verdenskrig." *Norsk Litteraturhistorie*, red. F. Bull m.fl., ny utgave 1961, Vol V, s 234.

3 Kristian Wählin konstaterar att av de 41 diktsamlingar han funnit som under perioden 1901-1915 uppvisar något exempel på fri vers, så är det endast 60% av dessa som är icke metrisk vers. Dessutom innehöll 17% av dem endast en dikt på fri vers. Wählin, *Svensk vers 1901-1945.*, s 174, tabell 20.

4 Vilhelm Krag, *Nat. Digte i Prosa*. Bergen 1892, s 17 f.

5 Nina Elisabeth Strand har gått igenom merparten av recensionerna av Obstfelders första diktsamling *Digte* 1893. Kritikernas reaktioner menar hon varierar "fra begeistring til regelrett slakt". *Sigbjørn Obstfelder: Digte. Estetik, poesi og kritikk*. Hovedoppgave høsten 1982. Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo (Stencilutgåva), s 5. (Citatet i den löpande texten är av Christopher Brinchmann; Strand, s 22.)

6 J. F. Bjørnsen, *Sigbjørn Obstfelder. Mennesket, poeten og grubbleren*. Oslo 1959, s 148 f.

7 Strand, a.a., s 10.

8 Strand, a.a., s 8.

9 Gustav Uddgren, "Sigbjørn Obstfelder." *Varia*, nr 5, maj 1904, s 292 f.

10 I modern tid har, före Strand, också Reidar Ekner velat betona hur medvetet Obstfelder arbetade för att skapa en poesi som "gör ett intryck som om den tillkommit oavsiktligt"; Ekner, *En sällsam gemenskap*, s 97.

11 Sigbjørn Obstfelder, *Samlede Skrifter*. Red Solveig Tunold, Oslo 1950, vol. III, s 157 resp. 308. Verket nedan ref. som S.S.

12 Bjørnsen, a.a., s 133.

13 Strand, a.a., s 188.

14 S.S. II, s 243.

15 Brev till Ellen Key, senhösten 1895; *Brev fra Sigbjørn Obstfelder*. Red. Arne Hannevik, Oslo 1966, s 143. Verket nedan ref. som *Brev fra S.O.* Ett av Obstfelders försök till helhetsgestaltning av storstadens livsvillkor gjordes i den episk-lyriska dikten "Djevlebelgen". För en genomgång av denna, se Strand, a.a., s 169 ff.

16 S.S. III, s 272. Det senare citatet ur Jan Erik Vold, "Sigbjørn Obstfelder — et moderne menneske", *Forfatternes litteraturhistorie*; cit. efter Strand, a.a., s 178.

17 Brev till Jens Thiis, Ms 80 1424, omsl. 16. Cit. från Arne Hannevik, *Obstfelder og mystikken*. Oslo 1960, s 51.

18 Strand, a.a., s 138 ff. Obstfelders poetiska konventionsbrott i *Digte* förärades redan 1895 med en parodi, *Rythmeskvulp* av pseudonymen Adolescentulus Olsen. Pardonin riktade sig även mot de fria diktformerna hos Vilhelm Krag (*Digte* 1891 och *Sange fra Syden* 1893) och Halfdan Christensen (*Digte* 1895), men det är Obstfelderparodin som träder fram tydligast. Samlingen var skriven av tre personer, bl.a. Hjalmar Christensen, som redan i sin negativa recension av Obstfelders *Digte* talat om att dess "stiliserende idyller" låg "farligt nära parodien". Se Strand, a.a., s 37.

19 Skriven 1890, publ. i *Digte* 1893. S.S., vol. I, s 15 resp 17 f.

20 S.S. I, s 43.

21 Dagboken 1891, S.S., III, s 134. Ekner citerar denna passage och visar hur Obstfelders "Drikkevisa" tydligt anknyter till Jacobsens "En arabesk"; Ekner, a.a., s 57.

22 S.S. I, s 11.

23 S.S. III, s 132.

24 S.S. III, s 158 resp. 139.

25 S.S. III, s 154 f.

26 S.S. III, s 155,

27 S.S. III, s 142 och 149, samt Ms 80 1424, omsl. 13. Anteckningen ingår, liksom den föregående, under rubriken "Nat mellem 11-12/7" men är ej medtagen i S.S..

28 Citaten hämtade från S.S., III, ss 160-166.

29 S.S. III, s 167.

30 I novellen "Sletten" beskriver han senare denna "vanvittig/e lyst til at danse mig død, danse til alt der var i mig brast, til jeg intet kunde huske mer"; S.S., II, s 34. Som Andreas Lombnæs påpekat är det svårt att inte se denna handling som ett slags performativ metafor för Obstfelders rytmiskt, dansande poesi. Lombnæs, *Diktets fødsel. Utkast til essai om Sigbjørn Obstfelder*. Hovedoppgave, Oslo univesitet 1986, s 3, not 5 (stencilutgåva).

31 S.S. III, s 168 f. resp. Sigbjørn Obstfelder, *Breve til hans bror*. Red. Solveig Tunbold, Stavanger 1949, s 160.

32 *Breve til hans bror*, s 117, 119 resp 127.

33 Bjørnsen, a.a., s 58 (*Brage*, s 690). Redan här kan vi också finna en plädering för jag-formen; Obstfelder skriver att "han (er) et skjerm Brett som er noe mistenkelig" (s 696), en tankegång som han senare skulle renodla i artikeln "Jeg-formen i litteraturen" (se nedan).

34 Det är i ett brev till *Samtidens* redaktion inför den första publiceringen av några av hans versdikter, som han på detta sätt urskuldrar deras formspråk. Och han tillägger: "Disse digtes eiendommelige form nødvendiggjør måske en forklarande overskrift, 'Rhythmiske stemninger, indfald', eller noget sånt". *Brev fra S.O.*, 25.4.1892, s 62.

35 Ibid.

36 Brev till frk. Bang 1893, *Brev fra S.O.*, s 79.

37 Breve til hans bror, s 76.

38 Breve til hans bror, 6.3.1900, s 224.

39 Freuds term för drift, *Triebe*, har just denna innebörd av ett ständigt verksamt tryck. Det är i detta som driften skiljer sig från instinkten (t.ex. hunger eller djurs fortplantningsinstinkt), vilken följer en biologisk rytm.

40 S.S. II, s 269.

41 Utgår.

42 S.S. III, s 135 resp. 139.

43 S.S. I, s 8.

44 Så sent som 1898 skriver han till Ellen Key: "Havde jeg nu råd, da opgav jeg vist forfatterskabet og forsøgte at lære at udtrykke mig gennem toner". *Brev fra S. O.*, s 201.

45 S.S. III, s 133. Hannevik avfärdar lättvindigt hela denna problematik genom att upp-
rätta en skarp gräns mellan Obstfelders "metafysisk begrundede estetik" kring musi-
ken och "musiken i språket": De "synes ikke å stå i forbindelse" med varann, skriver
han. Hannevik, a.a., s 187.

46 Från dagboken, S.S. III, s 159.

47 Christian Claussen, *Sigbjørn Obstfelder i hans digtning og breve: en psykologisk studie*.
Kristiania 1924, s 29.

48 S.S. I, s 59. Dikten var ej medtagen i *Digte*.

49 Strand, a.a., s 91.

50 Strand, a.a., s 152.

51 S.S. II, s 235-89.

52 S.S. I, s 28.

53 S.S. II, s 241 ff.

54 Dateringen av "Roser" är inte helt entydig. Den version som ingår i *Samlede Skrifter* (II,
s 238 ff.) är hämtad från Ms 80 1424 omsl. 7, och enligt utgivaren Solveig Tunold daterad
"Stavanger, dec. 1886". Den skulle således vara skriven alldeles i anslutning till
"Isløsning" som också den är daterad dec. 1886. Trots denna uppgift menar Hannevik
— utan att ge några skäl därför — att "Roser" skrevs först sommaren 1892 (a.a., s 145).
Hur som helst talar inre kriterier entydigt för att "Roser" är skriven senare än
"Isløsning".

55 S.S. II, s 242 f.

56 Atle Kittang har talat om hur dikten överför de moderliga egenskaperna till jorden,
"slik at de to elementerne forenes, både klangligt och semantisk". Kittang och A.
Aarseth, *Lyriske strukturer*, Oslo 1976, s 189.

57 Lombnæs tolkar faderssignifanten som "individuasjonens — nyansens imperativ,
kan også leses 'far-ver': Vær far". Lombnæs, a.a., s 8, not 9.

58 Lombnæs, a.a., s 6.

59 Man kan jämföra detta med den tolkning av psykotiskt språk som Bent Rosenbaum och Harly Sonne ger i *Psykos och språk*. De visar där, att den fullt ut psykotiske individen nästan enbart kan använda pronomet "jag" som subjekt för yttranden som upphäver subjektets status av omdömesfällande subjekt (typ "jag vet inte . . .", "Jag kan inte . . .").

60 I den tidiga prosadikten "Fangen" är det det driftsmässiga begäret som, personifierad som Prometheus, hålls fastkedjad vid "jordens mitt". Avslutningens formulering: "falder snart bastiljena?" tydliggör att diktens jag är i allians med denna "revolutionära" kraft. Sådana sexuella "frihetsternata" är dock mindre vanliga hos Obstfelder.

61 S.S. III, s 227-234.

62 *Breve til hans bror*, s 128.

63 Skildringen framstår som en tidig version av Lacans spegelteori, där individen får sin känsla av inre enhet genom ett imaginärt "misskännande" av den andre som sitt eget jag (se ovan kap 1, not 196). Men man bör också se det som den patriarkala kulturens förstärkt imaginära behov hos det manliga subjektet, som för att kunna upprätthålla den borgerliga ideologins bild av det manliga jaget som autonomt, enhetligt, kontrollerande, kräver närvaron av ett underordnat, kvinnligt *sy'mbolon* att spegla sig i (se avsn. om Novalis i kap 2).

64 Hannvik, a.a., s 14.

65 S.S. III, s 142 f.

66 Hannevik, a.a., s 90.

67 Edvard Beyer, "Innlegg som 2. opponent ved Arne Hanneviks doktorsdisputas 1961." *Edda* nr 2 1962; 112-132.

68 S.S. I, s 55-58.

69 Lombnæs, a.a., s 28.

70 Brev till Jens Thiis, 14.3.1892, i *Brev fra S.O.*, s 60.

71 Tage Aurell, "Om Sigbjørn Obstfelder. En studie." *Ord & Bild* 1922; s 224.

72 Hannevik, a.a., s 146.

73 Gerhard Munthe var en friluftsmålare som 1893 utkom med elva fria fantasier i akvarell över folksagebetonade motiv.

74 S.S. II, s 252 ff. Merparten av de "slugiltiga" versionerna av Obstfelders prosadikter som finns publicerade i *Samlede Skrifter* är hämtade från manuskriptet Ms 80 1424, omsl. 1 i Obstfelders manuskript i Oslo Universitetsbiblioteks handskriftssamling. Samtliga hänvisningar till handskrifter avser Oslo universitetsbiblioteks samling.

75 Ms 80 1424, omsl. 3, nr 7. Detta manuskript är inte daterat, så min kronologiska bestämning av manuskripten är en tolkning, som fr.a. motiveras av inre kriterier. För denna talar också det faktum att titeln i denna version är annorlunda ("Hustru. En fabel"), samt att övriga dikter i denna anteckningsbok tycks vara versioner från åren 1886-87 (t.ex. den första versionen av "Pilen", som här har titeln "Legende").

- 76 Ms 8° 1573 c samt Ms 80 1424 omsl. 2.
- 77 S.S. II, s 253, rad 8.
- 78 Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 16.
- 79 S.S. II, s 262 ff.
- 80 Egil E. Johansen, *Stilpsykiske studier*. Oslo 1949, s 261 f; se även Hannevik, a.a., s 187.
- 81 Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 8.
- 82 Den nya versionen redan i Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 10.
- 83 S.S. II, s 251 f.
- 84 Ms 8° 1424, omsl. 3 under titeln "Legende".
- 85 Ms 8° 1424, omsl. 2 (dat. aug. -92).
- 86 S.S. II, s 250 f.
- 87 Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 12 (dat. feb. -93) resp. S.S., II, s 256, rad 2-3.
- 88 Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 9; S.S. II, s 269, sista raden.
- 89 Ms 8° 1424, omsl. 2 (mellan nr 13 och 14); S.S. II, s 264.
- 90 Ms 8° 1424, omsl. 2 under titeln "Fragment. Den sortklædte".
- 91 S.S. II, s 265 f.
- 92 Denna sats, som är överstruken i det manus som använts för *Samlede Skrifter*, fanns inplacerad efter "Mine fødder bløded" (se S.S. II, s 269, andra raden nedifrån).
- 93 S.S., II, s 244 ff.
- 94 S.S. III, s 306 f.
- 95 S.S. II, s 251.
- 96 S.S. II, s 252.
- 97 S.S. III, s 308.
- 98 S.S. II, s 266 ff.
- 99 S.S. II, s 268 f.
- 100 "Dekadente Digtere og Kritikere", *Verdens gang* 23.2, 27.2 samt 6.3 1894, "Digtekunsten og moralen", *Verdens gang* 13.3 1894.
- 101 "Et svar", S.S. III, s 262.
- 102 S.S. II, s 264.
- 103 Ms 8° 1424, omsl. 2 (mellan nr 13 och 14).
- 104 Utgåår.
- 105 Julia Kristeva har i *Pouvoirs de l'horror*, Paris 1980, beskrivit äcklet som jagets yttersta stöd, som väktaren av identitetens grundläggande, kroppsliga avgränsning mellan inre

och yttre. Äckelkänslan utgör en form av automatiserad, kroppslig försvarsreaktion mot varje hot mot denna avgränsning.

106 "Gustav Vigeland", S.S. III, s 273-78; s 276.

107 "Arne Dybfest", S.S. III, s 278-83; s 282.

108 S.S. II, s 270 f.

109 Hannevik, a.a., s 168., lyckas banalisera dikten ordentligt genom att argumentera för att den "mest sannsynlig" handlar om Gud, även om det också "kan være diktarens fantasi" som den refererar till. Att på detta sätt rationalisera dess analogi till en fråga om två möjliga och alternativa läsningar ("Gud - eller Jeget") är att osynliggöra frågan om hur Obstfelder *förändrar* denna så etablerade analogi.

110 Denna Gudslogik företräds av den teologiska riktning som går under beteckningen *kenosis*. I kontrast till olika former av *monofysitistiska* läror, där Guds väsen uppfattas som något som definitionsmässigt inte kan beblanda sig med en mänsklig existens, diskuterar man här Kristus i termer av Guds nedstigande till en mänsklig existensform, vilket implicerar att Gud partiellt givit avkall på sin allmakt, allvetenhet och allestädesnärvaro.

111 Ms 8° 1424, omsl. 2, nr 18. En liknande version finns även i Ms 80 1573 d.

112 De berg jaget beger sig till kan läsas som just de berg där Zarathustra upptäckt Guds död och Individens-som-Gud, för att sedan bege sig ned och förkunna detta till människor. "Byen" kan mycket väl läsas som en fortsättning på "Jeg'et".

113 Det senare citatet från S.S. III, s 291.

114 S.S. II, s 121-234. Löpande hänvisningar till denna utgåva.

115 Versalen i formuleringen den Andres blick anger, att det inte rör sig om någon konkret andre, utan just om den obehagliga känslan av att vara betraktad av någon/något (om man så vill, av sitt eget överjag). Se Jacques Lacan, *The seminars of Jacques Lacan, book XI, "The four fundamental concepts of psychoanalysis."* Red. Jacques-Alain Miller, övers. Alan Sheridan, New York 1978.

116 Den parallell som finns mellan Obstfelders vision och Novalis' vision i *Hymnen an die Nacht* pekar på den romantiska traditionens utopistiska konstant, strävan mot det *unio mystica* där alla oppositioner (kropp-själ, man-kvinna etc) transcenderats till en absolut identitet.

Kapitel 9. Sekelskiftets prosadikt

1 Johannes V. Jensen, "Myten som kunstform". *Aarborg* 1916, s 11.

2 Sven Arne Bergman, "Hjalmar Söderberg, Greimas och den vanliga läsaren. Narratologiska komplikationer i "Tuschritningen"". *Perspektiv på prosa*, red. B. Ahlmo-Nilsson m. fl., s 56.

3 Reidar Ekner, *En sällsam gemenskap*, s 44 f.

4 Ekner, a.a., s 23.

5 Ekner, a.a., s 24 f. En ironisk poäng i sammanhanget är att då Arthur Lundqvist talade om att Baudelaire skrev "få renodlade prosadikter", använde han just begreppet "historiätt" för Baudelaire's 'orena' prosadikter (se kap 3, not 47). Söderbergs historierter framstår här som framgångsrika "misprisons" av Baudelaire i den innebörd Harold Bloom givit denna term (se kap 1).

6 Hjalmar Söderberg, *Historiätter*. Stockholm 1970, s 7 f.

7 Söderberg, a.a., s 42 ff.

8 Se ovan s 188.

9 Söderberg, a.a., s 46.

10 Se Charles Baudelaire, *Petites Poèmes en prose*, s 22 ff.

11 Jensen menar vid ett tillfälle att hans prosadikter är "at betragte som prosadigte, bare uden den dertil hørende typografiske opstilling af linjerne"; cit. efter Leif Nedergaard, *Johannes V. Jensen. Liv og Forfatterskab*. København 1968, s 145. Verket nedan ref. som Nedergaard (1968). Termen prosadikt använde han alltså primärt för en prosaisk form av fri vers. Tendensen att beteckna Jensens fria versform som "prosadigte" har senare övertagits av danska forskare. Harry Andersen talar i *Studier i Sophus Claussens lyrik*. København 1967 om Jensens "prosadigte". Men hans exempel på dessa — t.ex. avd. "Siena-Rom. Løse dagebogsblad" och "I Ligurien. Valfart til Mont. Allegro" ur Claussens *Valfart* (s 11 och 95) — visar sig vara versdikter. Terminologin förs vidare av Leif Nedergaard som genomgående använder begreppen "prosapoem" och "prosa-digt" om Jensens versdikter. Prosatexter beskrivs endast med termer som "prosastykker" och "småskitser" (det senare just avseende Turgenjevs prosadikter i *Senilia*). Nedergaard talar bl.a. om Jensens "egentlige prægnante prosapoemer, kulminerende med 'Paa Memphis Station'", vilket är en dikt på fri vers; Nedergaard (1968), s 145 f.

12 Jensen, "Efterskrift til Myter og Beskrivelser 1907-1944", cit. efter Leif Nedergaard "Til belysning af myteformen", i Johannes V. Jensen, *Myter og Digte i Udvalg*, red Leif Nedergaard, København 1969 (158-176), s 173. Artikeln nedan ref. som Nedergaard (1969).

13 Jensen, "Myten som Kunstform", s 7.

14 Per Stounbjerg, "Mødet med moderniteten — oplevelseformer og æstetisk produktivitet hos Johannes Jørgensen og Johannes V. Jensen." *Læs*, nr 2 1984, s 13.

15 Nedergaard (1968), s 79.

16 Johan de Mylius, "Myten som genre og anskuelse i det 20. århundredes danske kortprosa". *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., s 72.

17 Nedergaard (1969), s 175.

18 Jensen, "Myten som Kunstform", s 7.

19 Jensen, "Myten som Kunstform", s 10 f.

20 Jensen, "Efterskrift till Myter og Beskrivelser 1944". Cit. efter Aage Schiøttz-

Christensen, *Om sammenhængen i Johannes V. Jensens forfatterskab*. København 1956, s 317.

21 Schiøttz-Christensen, a.a., s 317.

22 Nedergaard, (1969), s 175.

23 Nedergaard, (1969), s 164 ff.

24 Nedergaard, "Kommentar til Vinternat", i Johannes V. Jensen, *Myter og Digte i Udvalg*, red. L. Nedergaard, København 1969, s 204.

25 Jensen, *Myter og Digte i Udvalg*, s 47-51.

26 Jämför nedanstående citat med följande ur *Einar Elkær*: "inderst inde har jeg en Tomhet — der er ligesom et lille rundt Hul i mit hoved. Det beboes af livslige gyldighed" (s 174).

27 H. G. Wendt, *Max Dauthendey. Poet — Philosoph*. New York 1936, s 43. Om framväxten av *Verdensaltet*, se bl.a. s 43, not 11.

28 Dauthendey hade tidigare samma år utkommit med sin första bok, romanen *Josa Gerth*.

29 Gustaf Uddgren och Max Dauthendey, *Verdensaltet. Det nye sublime i kunsten*. København 1893, s 31. Löpande sidhänvisningar till denna upplaga.

30 Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1900-1950*. Stockholm 1967, s 109.

31 I *Vid vetandets gräns. Om skiljelinjen mellan naturvetenskap och metafysik i svensk kulturdebatt 1870-1920*. Lund 1987, s 40 f., refererar Kjell Jonsson ett närmast identiskt resonemang hos Ernst Hæckel i dennes *Världsgåttorna* (1899). Sambandet mellan estetik och filosofi formuleras explicit av Dauthendey, då han i sin självbiografi skriver: "the creations of artists have always depended on the view of the world cherished by their nation and the era to which they belonged". Cit. efter Wendt, a.a., s 53 f.

32 Gustaf Uddgren, *Balders återkomst*. Stockholm 1895, s 8.

33 Brandell, a.a., s 108.

34 Gustaf Uddgren, *Acherontia. Prosadikter Paris 1896 — Göteborg 1897*. Stockholm 1902, s 8 f. Löpande sidhänvisningar till denna utgåva.

35 Fredric Jameson har gjort en tolkning av Munchs "Skriet" som det finns anledning att anknyta till i detta sammanhang. Jameson menar att bilden av homoculens förkvävda skri tenderar att dekonstruera just den expressiva estetisk som bilden ansluter sig till, eftersom motivet framhäver bildens oförmåga att representera skrikets auditiva kvalitet. Detta betonas både av homoculens frånvaro av öron och av den visuella "representationen" av ljudvågor i form av koncentriska cirklar som sprider sig ut från den stumt skrikande strupen. Jameson, "Postmodernismen eller senkapitalismens kulturella logik". *Postmoderna tider*, red. Mikael Löfgren och Anders Molander, s 273 ff.

36 Conradson tecknas av sin omgivning som en starkt auktoritativ och dominerande personlighet, inte minst i sin stundtals moraliska dogmatism. Se härom ex. Tora Dahls beskrivning av hennes och Knut Jaenssons umgänge med Conradson i "Knut Jaensson som ung", *Ord & Bild* nr 6, 1965; 489-500. Frågan om Conradsons inflytande över

Adelborg diskuteras även i den brevväxling mellan Knut Jaensson och Adelborg som refereras av Carl Magnus von Seth i hans essä "Sorgen och vreden" i Ivar Conradson, *Om kristendomens betydelse i mänskligshetsödet*, Malmö 1976, s 31 ff.

37 Gustaf O. Adelborg, *Om det personligt andliga*. Uppsala 1907, s 149.

38 Ibid, s 151.

39 Om debatten kring detta, se Maria Palm, "Klara Johansson, Fredrik Böök och den 'Adelborg-Conradsonska skolan'." *Svensk litteraturtidsskrift*, nr 4 1974; 17-33.

41 Ivar Conradson, *Samlade dikter*. Red. Carl Magnus von Seth, Borås 1979, s 63, 47, 46 resp. 113. Löpande sidhänvisningar till denna utgåva.

42 Carl-Magnus von Seth, "Inledning" till Conradson, a.a., s 9.

43 Sådana beskrivningar var helt i linje med 1800-talet försök att neutralisera beskrivningen av antikens homosexuella nöjen genom att uppfatta dem som svärmiska, icke realiserade avståndsförälskelser.

44 von Seth, a.a., s 21.

45 Conradson var liksom Adelborg homosexuell. Av samtida och sentida kommentarer att döma var han det också på ett närmast stoltserande sätt, något som kanske inte var en helt ovanlig attityd inom tidens anti-borgerliga, konstnärliga subkulturer. Se i detta sammanhang Tora Dahl "Knut Jaensson som ung". Denna öppenhet är inte lika påtaglig i hans poesi, där han ofta undviker att könsbestämma dikternas kärleksobjekt. Att kritiker ändå använda hans läggning för att misskreditera hans poesi framgår ger Karl-Erik Forsslund prov på, då han i sitt angrepp mot den moderna poesin talar han om Conradson och Adelborg som "utpräglade dunkelmän och tydligen perversa individer". Forsslund, "Ett rop", *Socialdemokraten* 15.02.1909.

46 Ex. bland prosadikterna är "Jag sitter och tänker" (Conradson, a.a., s 37), "En aftons minne" (s 51), "Bland människorna" (s 55) och "Du min själs vän" (s 137). Samtliga uppvisar den sedvanliga rörelsen från konkret situationsbeskrivning till abstrakt skönhetseufori.

47 En för denna symbolik möjlig intertext är Ekelunds svit "Visioner och harmonier" i *Melodier i skymning* 1902. Se vidare kap 10.

Kapitel 10. Vilhelm Ekelund: Jaget och det sublima

I Sven Lindqvist har i *Dagbok och diktverk. En studie i Vilhelm Ekelunds Nordiskt och klassiskt*. Stockholm 1966, talat om en avgränsad "heraklitisk" period under åren 1908-14, då Ekelund uppvisar en "relativt ensartad åskådning". Med *Nordiskt och klassiskt* 1914 menar han att dess kampmetaforik börjar mildras. De väsentligaste elementen i denna livsåskådning: anti-traditionalism, nietzscheansk jaghävdelse och beundran för grekisk poesi och filosofi, förblir emellertid viktiga för Ekelund också långt senare. Jag nöjer mig därför med att tala om två "Ekelund", den tidige symbolisten 1900-1906 och den senare anti-symbolisten.

- 2 Carl-Henning Wijkmark, "Symbolistinflenser hos Vilhelm Ekelund. Tre studier". *Samlaren* 1968, s 21.
- 3 Ekelund, *Vårbris*. Stockholm 1900, s 68 f.
- 4 Vilhelm Ekelund, "Giovanni Segantini" (1902), cit. efter Eva-Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900-1906*. Uppsala 1984, s 113.
- 5 Vilhelm Ekelund, *Vårbris*, s 58 f.
- 6 Algot Werin, "Vilhelm Ekelund och Carl Lundin. Utdrag ur en samling brev 1923-1941." *Svensk Litteraturtidskrift* 1950, s 32.
- 7 Ståhl, a.a., s 31.
- 8 Valdén, Nils-Gösta, "Tre Ekelundbidrag. 1. Blandade påverkningar." *Samlaren* 1968; 37-42.
- 9 Ståhl, a.a., s 108.
- 10 Ibid, s 263, not 52.
- 11 Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten*, s 9.
- 12 Ståhl, a.a., s 58. Löpande sidhänvisningar till denna utgåva.
- 13 Ståhl visar emellertid senare att Ekelunds "leda vid att vara alltför receptiv — och därmed också reproducerande" utgjorde "en kämpunkt i Ekelunds hela estetik"; a.a., s 145.
- 14 Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*. Lund 1980, s 82.
- 15 Ibid, s 27.
- 16 Ibid, s 43.
- 17 Ibid s 17.
- 18 Ekelund, "Stefan George och Hugo von Hofmannsthal" (1901). *Essayer och meditationer 1901-1943*, Kristianstad 1978, s 10.
- 19 Ekelund, "Berlin-höst" (1902). *Den ensammes stämningar. Artiklar och dikter 1898-1910*, red. Jonas Ellerström, Lund 1984, s 79.
- 20 Vilhelm Ekelund, "Richard Dehmel" (1901). *Essayer och meditationer 1901-1943*, s 7.
- 21 Utgåår.
- 22 I dikten "Tillägnet", som inleder *Melodier i skymning*, heter det: "Fast af ringare ätt, vågar jag nalkas Dig; / fastän enklare sång mig förunnades". Ekelund, *Melodier i skymning*. Stockholm 1902, s 3. Inte minst i versalen framträder en idealisering av den litterära föregångaren som konstituerar denne som en Andre med sakrala dimensioner. I ett brev 1902 framhäver Ekelund adressatens symboliska karaktär, att det "ej skall vara en bestämd historisk person", och i lika mån kan avse Mallarmé, Hölderlin och Platen. Ekelund, *Brev 1896-1916*. Red. Nils-Gösta Valdén och Algot Werin, Lund 1968, s 17.
- 23 Ljung, a.a., s 75; Ståhl, a.a., s 28.

24 Ljung, a.a., s 138.

25 Ibid, s 13.

26 "Hölderlin" II, *Melodier i skymning*, s 41.

27 Ekelund, *Syner*. Stockholm 1901, s 101 f.

28 Se t.ex. Ljung, a.a., s 43. Också Roland Lysell har varit inne på detta: "I sina tidigare diktsamlingar sökte Ekelund övervinna själens tomhet och ångest genom ett införlivande av det yttre landskapet med det poetiska jaget", skriver han i *En vitglödande ordmetall: reflektioner över Vilhelm Ekelunds Dithyramber i aftonglans och Concordia animi*. Lund 1986, s 13.

29 Ståhl, a.a., s 26; även s 151 och 231. Algot Werin har också påpekat att Ekelunds poesi i hög grad var adresserat till hans mor som engagerat följde sonens utgivning. Se Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880-1908*, Lund 1960, s 13 f. Verket nedan ref. som Werin (1960).

30 Lysell, a.a., s 15.

31 Ekelund, *Nordiskt och klassiskt*. Stockholm 1914, s 53 f. Axel Forsström beskriver Ekelunds flyttning och landskapssymbolik i "Vilhelm Ekelund och det skånska landskapet" (1946). *Ekelundsstudier 1912-76*, utg. av Vilhelm Ekelundssällskapet, Lund 1976, s 48.

32 Att skogslandskapet för Ekelund bibehöll en starkare laddning, stundtals kanske alltför präglad av närvaro, antyds av diktsviten "Visioner och harmonier" i *Melodier i skymning*, vilken framstår som något av det mest psykiskt laddade Ekelund skrivit. Den utmynnar i dikten "Källan", som beskriver diktens källa som en halvt övervuxen skogstjärn i ett träskmark där luften är "tung och full av giftig dunst". *Melodier i skymning*, s 109.

33 Lysell, a.a., s 16.

34 Ljung påpekar att denna distans redan finns närvarande i *Vårbris*. Ljung, a.a., s 40.

35 Hans Larsson, "Vilhelm Ekelund" (1938). *Ekelundstudier 1912-76*, s 32.

36 *Vårbris*, s 7-11.

37 *Syner*, s 115 f.

38 *Melodier i skymning*, s 45 f.

39 Jag avser här "Senhöstblad" nr 8 som avslutas med att jaget tänker "på de många slumrande melodier, som livet aldrig väcker". Ola Hansson, *Samlade skrifter* I, s 186.

40 *Syner*, s 55-59.

41 *Melodier i skymning*, s 19 f.

42 Ljung, a.a., kap "Gestaltsökandet", s 168 ff.

43 Ekelund, *På hafsstranden*, 1922, cit. efter Ljung, a.a., s 187. Ekelund betonade ofta själv det sexuella incitamentet för/i hans poesi och platonism: "Jag har verkligen aldrig

skrifvit någon erotisk dikt utan starkt fysiskt incitament", menade han t.ex. i ett brev till Adelborg 1907. Ekelund, *Brev 1896-1916*, s 226, not 66.

44 Utgår.

45 *Melodier i skymning*, s 67 f.

46 Ekelund, *Hemkomst och flykt. Självbiografiska anteckningar*. Red. Nils-Gösta Valdén, Lund 1972, s 29.

47 *Melodier i skymning*, s 30 ff.

48 Lysell, a.a., s 18 f.

49 *Vårbris*, s 54-57.

50 Denna dikt ingick i essän "Det ondas blommor" i *Böcker och vandringar*. Malmö 1910, s 73. Den utgör en översättning av Leopardis "skaldebrev", där Leopardi berättar om hur han vid 27 års ålder övergav den lyriska poesin. Ekelund var 27 år 1907. Se Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1908-1925*, Malmö 1961, s 65. Verket nerdan ref. som Werin (1961).

51 Ekelund, *Antikt ideal*, Malmö 1909, s 48.

52 Ekelund, *Nordiskt och klassiskt*, s 69.

53 *Antikt ideal*, s 69.

54 Albert Nilssons recension stod i *Lunds Dagblad* oktober 1909; cit. efter Werin (1961), s 59.

55 Originalitetens självhävdelse identifieras som den "tyska anda" som utgjort "en fortsatt sträfvän utefter antikens linjer". I enlighet med detta upprättar Ekelund en litteraturhistorisk traditionslinje från Herakleitos och Pindaros över Lessing, Winckelmann, Fichte, Lasalle och fram till Nietzsche och sig själv. Se *Både och byra. Aforismer*. Malmö 1912, s 22.

56 *Antikt ideal*, s 48.

57 *Antikt ideal*, s 90.

58 *Nordiskt och klassiskt*, s 92.

59 *Antikt ideal*, s 23 resp. från Karl Alfred Svensson, *Vilhelm Ekelund i samtal och brev 1922-1949*. Malmö 1958, s 13.

60 Ståhl, a.a., s 165.

61 *Antikt ideal*, s 137.

62 Ekelund, *Veri Similia II*, Stockholm 1916, s 127.

63 Ekelund, *Attiskt i fågelperspektiv*. Stockholm 1919, s 56.

64 *Antikt ideal*, s 33.

65 Ekelund, *Veri Similia* (I). Stockholm 1915, s 69.

66 Ekelund, *Lyra och Hades*. Stockholm 1930, s 16.

67 *Antikt Ideal* s 144.

- 68 Ibid, s 97.
- 69 Ibid, s 129.
- 70 Ibid, s 17 resp. 143.
- 71 *Nordiskt och klassiskt*, s 68 och 102, samt *Attiskt i fågelperspektiv*, s 121.
- 72 *Veri Similia II*, s 73 f.
- 73 *Veri Similia II*, s 148.
- 74 *Antikt ideal*, s 66.
- 75 Lundkvist, Artur, "Ekelunds dikter" (1951). *Ekelundsstudier 1912-76*, s 69.
- 76 *Antikt ideal*, s 75.
- 78 "Candidus VI", i *In Candidum* 1905. Cit. ur Vilhelm Ekelund, *Dikter*. Stockholm 1951, s 247.
- 79 Werin (1960), s 210. Hos Werin ligger betoningen på "främmande", inte "stad": "Den ensamhet han känner är vardaglig, värdslig, men den är också metasysisk.", skriver han; s 209.
- 80 Carl Henning Wijkmark har i sitt sökande efter Baudelaireallusioner före 1907 endast funnit en, i dikten "En gång jag mötte dig" i *Elegier*. Wijkmark, a.a., s 15.
- 84 Ibid, s 52.
- 86 Wijkmark, a.a., s 21.
- 87 *Böcker och vandringar*, s 131.
- 88 "Författarbikten", *Böcker och vandringar*, s 36.
- 89 "Det ondas religion", *Böcker och vandringar*, s 72.
- 91 Ljung, a.a., s 58.
- 92 *Böcker och vandringar*, s 133 f.
- 93 Ibid, s 135.
- 94 Ibid, s 145 f.
- 95 Ibid, s 112 f.
- 96 Ibid, s 136-40. Ekelund hade spenderat jularna 1903, 1904 och 1905 i Berlin, och Werin menar att den första sannolikt avser julen 1905; Werin (1961), s 21.
- 97 Ståhl, a.a., s 31 och 133.
- 98 Ståhl, a.a., s 145.
- 99 Ljung, a.a., s 141.
- 100 *Veri similia I*, s 85.

Kapitel 11. Prosadikt och 1900-talets tidiga modernism

1 *Dagens Nyheter* 28.6.1900 (E.A.); *Göteborgsposten* 13.10.1900 (T.F.H.); *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 30.11.1900 (A-d J.); *Arbetet* 8.5.1900 (Truls Skåneson); *Uppsala Nya Tidning* 11.8.1900 (Lennart Hennings); *Nya Dagligt Allehanda* 2.7.1900 (V.Lm.); *Varia* 1900, s 392 (osign); *Post och Inrikes Tidningar* 19.6.1900 (Wirsén).

2 *Dagens Nyheter* 13.4.1901 (Georg Nordensvan); *Aftonbladet* 28.10.1902 (F.V.); *Arbetet* 11.10.1902 (B.L.); *Dagens Nyheter* 21.11.1902 (Nordensvan); *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 3.12.1902 (J.A.); *Post- och Inrikes Tidningar* 8.11.1902 (C D Wirsén); *Stockholms Dagblad* 21.12.1902 (Sven Söderman); *Nordisk Tidskrift* 1903, s 231-4 (Einar Elkstam); *Svenska Dagbladet* 23.11.1902 (Levertin); *Ord och Bild* 1903, s 301 f. (Böök).

3 *Dagens Nyheter* 3.11.1906 (Gustaf Ullman).

4 *Ord och Bild* 1908, s 325 (Erik Hedén om *Hjärtats frid, det blödande*).

5 I den genomgång av de 15 största dagtidningarna som gjorts av *Svenskt Pressregister* i Lund har man inte funnit någon recension av *Acherontia*. Men samma resultat har jag sökt igenom tidens kulturtidskrifter. Ett tecken på att boken dock distribuerats ordentligt är att den står upptagen under rubriken "Insända böcker" i *Ord & bild* 1902, s 624.

6 Mottagandet summeras i en recension som att diktsamlingen påvisar "en märklig blandning av snille och vanvett, säga somliga, under det att andra endast medgifva den senare egenskapens existens"; *Göteborgsposten* 9.4.1895. Adjektiv som "obegriplig" och "löjlig" används flera gånger i övriga recensioner. (*DN* 5.4.1895; *GHT* 6.4.1895; *NDA* 4.5.1895; *St.D.* 14.4.1895).

7 Utöver Ullmans och Hédens recensioner: *Om Skyarne*: *Aftonbladet* 24.11.1906. (osign); *Uppsala Nya Tidning* 8.12.1906 (Torsten Fogelqvist); *Stockholms Dagblad* 7.11.1906 (Klara Johanson); *Stockholms Dagblad* 24.12.1906 (Erik Norling, "Skalden", ironiskt angrepp på Conradson och den berömmade kritik han fått). Om *Friska sorgens källa*: *Aftonbladet* 27.3.1907 (Fredrik Vetterlund); *Dagens Nyheter* 14.4.1907 (Bo Bergman); *Svenska Dagbladet* 2.4.1907 (Tor Hedberg); *Stockholms Dagblad* 28.3.1907 (Klara Johanson); *Ord och Bild* 1907, s 493 (Torsten Fogelqvist). Om *Hjärtats frid, det blödande*: *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 26.11.1907 (J.A.); *Dagens Nyheter* 9.12.1907 (Bo Bergman); *Stockholms Dagblad* 30.11.1907 (Klara Johanson). Utgående från den sista samlingen skrivs också mer generella recensioner av Conradsons tre böcker: *Svenska Dagbladet* 29.12.1907 (Fredrik Böök); *Finsk Tidskrift* nr 2 1907, s 446-7 (Arvid Mörne); *Social-Demokraten* 15.2.1909 (Karl-Erik Forsslund); *Social-Demokraten* 20.2.1909 (Erik Hédens svar på Forsslunds angrepp).

8 *Aftonbladet* 28.10.1902 (Fredrik Vetterlund om *Melodier i skymning*).

9 *Dagens Nyheter* 21.11.1902 (Georg Nordensvan).

10 *Varia* 1905, s 304 (Sven Söderman om *In Candidum*).

11 *Stockholms Dagblad* 21.12.1902 (Sven Söderman om *Melodier i Skymning*).

12 Emil Zilliacus, *Argus* 1908, nr 8, s 2.

13 *Stockholms Dagblad* 21.12.1902.

- 14 *Varia*, 1905, nr 5, s 304.
- 15 *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 30.11.1900 (A-d. J.).
- 16 *Finsk Tidskrift* 1905 II, s 186 (Emil Hasselblatt om *In Candidum*).
- 17 *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 30.11.1900.
- 18 *Aftonbladet* 11.10.1902 (B.L.).
- 19 Oscar Levertin, *Svensk litteratur 1*. Stockholm 1908, s 464 (ursp. publ. 23.11.1902).
- 20 Denna debatt har delvis behandlats tidigare av Maria Palm i hennes artikel "Klara Johansson, Fredrik Böök och den 'Adelborg-Conradsonska skolan'." *Svensk Litteraturtidskrift*, 1974, nr 4, 17-33.
- 21 *Stockholms Dagblad* 7.11.1906 (Klara Johansson); *Dagens Nyheter* 3.11.1906 (Gustaf Ullman); *Aftonbladet* 24.11.1906 (Fredrik Vetterlund).
- 22 *Uppsala Nya Tidning* 8.12.1906. Helt negativ var dock inte Fogelqvist. Det tycks mer ha varit de översvallande recensionerna av Conradson än dennes diktsamling som han var ute för att angripa.
- 23 *Aftonbladet* 27.3.1907.
- 24 *Dagens Nyheter* 14.4.1907.
- 25 *Stockholms Dagblad* 7.11.1906.
- 26 *Stockholms Dagblad* 28.3.1907.
- 27 *Stockholms Dagblad* 30.11.1907.
- 28 *Ord och Bild* 1908, s 323 f.
- 29 *Dagens Nyheter* 9.1.1907.
- 30 *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning* 26.11.1907.
- 31 Karl-Erik Forsslund, "Ett rop", *Socialdemokraten* 15.2.1909.
- 32 *Post och Inrikes Tidningar* 3.11.1902.
- 33 *Aftonbladet* 24.11.1906 (Om *Dithyramber i aftonglans*).
- 34 *Uppsala Nya Tidning* 8.12.1906.
- 35 *Finsk tidskrift* 1905 (se ovan not 16).
- 36 *Argus* 1909, nr 5, s 139 (om *Antikt ideal*).
- 37 Vilhelm Ekelund, *Brev 1896-1916*, (19.10.1904), s 22 f.
- 38 Ekelund, *Brev 1896-1916*, (24.4.1906), s 32 f.
- 39 *Svenska Dagbladet* 29.12.1907.
- 40 *Stockholms Dagblad* 7.11.1906.
- 41 Bernard Risberg ger i andra, omarbetade upplagan av *Den svenska versens teori*. Stockholm 1936, uttryck för en liknande tankegång. Han skriver att "den fria versens form ej sällan brukats till uttryck för primitivistisk formlöshetsdyrkan, kanhända också

till bluffmakeri" och som "täckmantel för versifikatorisk oförmåga [. . .] att ge poetiskt sken åt det mest banala språk och innehåll" (s 159). Också för Risberg blir således den traditionsbundna konstnärliga formen en garant för (möjligheten att urskilja) äkta inspiration, ett argument som den fria versens förespråkare, från 1700-talet och framåt, alltid har vänt upp och ned på.

42 Levertin, a.a., s 467 f. (ursp. publ. 9.3.1904).

43 Levertin, a.a., s 471-7 (urspr. publ. 1.3.1905).

44 Denna attityd har länge fortsatt att präglade litteraturvetenskapliga diskursen. Bernard Risberg menar att det är acceptabelt att skriva fri vers som är indelad i "korttrader i nära anslutning till den språkliga-rytmiska byggnaden". Men alltför påfallande och till synes omotiverade versbindningar utdömer han som "meningslöst och barockt" (a.a., s 159). Synpunkten upprepas av Otto Sylwan då denne i *Svensk verslära*, Stockholm 1944, talar om att versbindning i fri vers är någonting "orimligt" (s 66).

45 *Ord och Bild* 1909, s 665.

46 *Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning*, 24.11.1883.

47 Ekelund *Brev 1896-1916* (19.10.1904)

48 *Nya Dagligt Allehanda* 2.7.1900 (V. Lundström). Det bör påpekas att Ekelunds debutsamling inte uppvisar någon egentlig fri vers; denna introduceras först i *Syner* året därpå. Men redan i debuten har Ekelund en rad nybildningar och stämningsmättade ordsammanställningar som utgör en semantisk-syntaktisk "frihet" som traditionell lyrik inte tillät sig.

49 *Dagens Nyheter* 9.12.1907.

50 *Svenska Dagbladet* 2.4.1907.

51 Karl-Erik Forsslund, "Ett rop". *Social-Demokraten*, 15.2.1909. Liksom ifråga om Fogelqvist tidigare kritik av Conradson var det främst ett angrepp mot det positiva mottagande Conradson fått, i detta fall bland socialdemokratiska kritiker, primärt då Hédens artikel i *Ord & Bild* 1908, s 323 ff.

52 Att det i denna socialdemokratiska debatt främst var oppositionen mellan kollektivt och individuellt som präglar argumentationen är kanske inte att förvåna, inte heller att båda uppfattar "skolans" diktning som en individualiserande estetik. Mot Forsslunds solbelysta kampsångsidealism står Hédens radikalt motsatta krav på individens fria utveckling: "Något djupare revolutionärt än läran: allt är likgiltigt utom ens innersta personlighet, vet i varje fall icke jag", skrev han i sitt svar. Då Forsslund aldrig gav några egentliga argument för varför Conradsons (och Ekelunds) diktning var patologisk, kom Hédén att i sitt svar främst angripa Forsslunds vulgära debattnivå. Hédén, "Ett svar till den ropande", *Socialdemokraten* 20.2.1909.

53 "Ungsvensk lyrik", *Ord och Bild* 1907, s 500.

54 Ulrich Fülleborn talar i *Das deutsche Prosagedicht* om prosadikterna "Das Glück am Weg" och "Gerechtigkeit" som "Munsterstücke des Erzählsagedicht"; s 54.

55 För en beskrivning av dessa se John Simon, *The Prose Poem as a Genre in Eighteenth-*

56 Inspirerad av bl.a. Édouard Dujardins *Les Lauriers sont coupés* (se kap 5) skrev Joyce kring mitten av 1890-talet en rad prosadikter eller -skisser som han rubricerade *Silhouettes*. Endast en av dem har bevarats (den citeras i Stanislaus Joyce, *My brother's keeper*. London 1958, s 90).

57 Expressionismens och modernismens prosadikt skapar, skriver Fülleborn, en "erneute Steigerung der Pole, die das Prosagedicht bestimmen, des prosaischen, der sich jetzt auf Stoffwahl und Sprachgebung auswirkt, und das poetischen, der eine neue gänzlich alogische Bildlichkeit hervortreibt [...] der Gegensatz zwischen [das 'prosaische Gedicht' und das Gedicht in 'poetischen Prosa' hebt sich] mehr und mehr im Prosagedicht als Sprachspiel auf." Fülleborn, a.a., s 57.

58 *Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts*. Red. Ulrich Fülleborn, München 1976.

59 "quasi-prose-poem sequences". Simon, a.a., s 510.

60 "influenced and developed the form of [his later] plays". Ibid, s 530.

61 "a laboratory in which to conduct experiments towards a master fiction". Simon, a.a., s 519.

62 Simon beskriver Gides verk som "a kind of order that is so complex that it can pass for a disorder as well"; a.a., s 525 f.

63 "the apex of the 'novel as a poem'". Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton 1963; cit. från Föger, a.a., s 320.

64 Vilhelm Ekelund, *Antikt ideal*, s 97.

65 Uru-Liisa Karahka har beskrivit Lagerkvists tidiga prosadikter i artikeln "'Stiliserade stämningar'- om Pär Lagerkvists prosapoem och prosaskisser 1913-1914." *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3 1984, s 4-19.

66 Ibid, s 6.

67 Ibid, s 9 ff.

68 Ibid, s 10 resp. 14.

69 Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Red. Paul Raabe, Frankfurt am Main, 1987, s 19.

70 Om "Die Bäume" skriver Ramm: "Genom reduktionens princip [...] kastas läsaren ständigt på nytt tillbaka till en position, som dessutom vid varje tillfälle föregår konceptionen av liknelsen som liknelse." [Durch das Prinzip der Reduktion, dem diese Explikation [...] entspricht, wird der Leser immer aufs Neue auf eine Position zurückgeworfen, die noch jeweils vor dem Erfassen des Vergleichs als Vergleich liegt.]. Klaus Ramm, *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*. Frankfurt am Main, 1971, s 21.

71 En mindre känd författare som uppvisar samma utvecklingsmönster som dessa är Knut Hjortö. Han debuterade 1899 med den symbolistiska romanen *Syner*, vilken utgjorde ett kaotiskt flöde av allegoriska och drömartade visioner och bilder. 1903 utkom han sedan med romanen *Kraft* där han tog skarpt avstånd från symbolismen.

A. Otryckt material

Sigbjørn Obstfelders manuskript i Oslo Universitetsbiblioteks handskriftssamling:

Ms 8° 165 b

Ms 8° 1424 omsl. 1, 2, 3, 13, 16

Ms 8° 1573 c, d

B. Recensioner och debattartiklar i dagspress och inbundna tidskrifter

Aftonbladet 25.8.1883 (osign.); 24.11.1883 (osign.); 24.12.1885 (osign.); 11.10.1902 (B.L.); 28.10.1902 (Fredrik Vetterlund); 24.11.1906 (Fredrik Vetterlund); 27.3.1907 (Fredrik Vetterlund).

Arbetet 8.5.1900 (Truls Skåneson); 11.10.1902 (B.L.).

Argus nr 8 1908, s 2 (Emil Zilliacus); nr 5 1909, s 139 (Emil Zilliacus).

Dagens Nyheter 22.11.1883 (osign.); 12.12.1885 (osign.); 5.4.1895 (osign.); 28.6.1900 (E.A.); 13.4.1901 (Georg Nordensvan); 21.11.1902 (Georg Nordensvan); 3.11.1906 (Gustaf Ullman); 9.1.1907 (Bo Bergman); 14.4.1907 (Bo Bergman); 9.12.1907 (Bo Bergman).

Finsk Tidskrift 1884, s 221 (F.E.); 1905 II, s 186 (Emil Hasselblatt); 1907, s 446 f (Arvid Mörne).

Göteborgs Handels och Sjöfarts Tidning 24.11.1883 (Karl Warburg); 5.1.1886 (Karl Warburg); 6.4.1895 (Karl Warburg); 13.11.1900 (A-d J.); 3.12.1902 (J.A.); 26.11.1907 (J.A.).

Göteborgsposten 9.4.1895 (K-gh.); 13.10.1900 (T.F.H.).

Helsingfors Dagblad 20.12.1885 (osign.).

Hufvudstabladet 20.12.1885 (Oscar Levertin).

Illustreret Tidene 18.11.1883 (osign.).

Jämtlandsposten 16.12.1885 (osign.).

Nationaltidene 30.9.1883 (Herman Bang).

Nordisk tidskrift 1903, s 231-4 (Einar Elkstam).

Nya Dagligt Allehanda 14.9.1883 (osign.); 22.12.1883 (bld.); 4.5.1895 (L.A.A.); 2.7.1900 (V. Lundström).

Nya Pressen 7.2.1886 (osign.).

Ny Illustrerad Tidning 12.12.1885 (H.L.).

Ny Illustrerad Tidskrift 4.8.1883 (Georg Nordensvan).

Ord & Bild 1903, s 301 f. (Fredrik Böök); 1907, s 493-500 (Torsten Fogelqvist, "Ungsvensk lyrik"); 1908, s 323 ff. (Erik Hedén); 1909, s 661-69 (Anna Maria Roos, "Nyare lyrik").

Post och Inrikes Tidningar 27.10.1883 (David af Wirsén); 19.6.1900 (David af Wirsén); 8.11.1902 (Wirsén).

Skånska Aftonbladet 17.12.1885 (-m.).

Smålandsposten 22.12.1885 (osign.).

Social-Demokraten 15.2.1909 (Karl-Erik Forsslund, "Ett rop"); 20.2.1909 (Erik Hedén, "Ett svar till den ropande").

Stockholms Dagblad 24.12.1885 (osign.); 14.4.1895 (osign.); 21.12.1902 (Sven Söderman); 7.11.1906 (Klara Johansson); 24.12.1906 (Erik Norling, "Skalden"); 28.3.1907 (Klara Johansson); 30.11.1907 (Klara Johansson).

Svenska Dagbladet 22.1.1886 (osign.); 23.11.1902 (Oskar Levertin); 2.4.1907 (Tor Hedberg); 29.12.1907 (Fredrik Böök).

Söndagen (Göteborgs Nyheters Söndagsnummer) 20.12.1885 (J.A. Runnström).

Tiden 11.1.1884 (E.S-n.); 11.12.1885 (R-s.).

Ude og Hjemme 27.1.84 (osign.).

Uppsala Nya Tidning 11.8.1900 (Lennart Hennings); 8.12.1906 (Torsten Fogelqvist).

Varia 1900, s 392 (osign.); 1905, s 304 (Sven Söderman).

Vårt Land 23.2.1886 (Ohojl).

Åbo Tidning 23.12.1885 (G.C.).

C. Verk om prosadikten som genre.

Beajour, Michel, "Short Epiphanies: Two Conceptual Approaches to the French Prose Poem." *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre, New York 1983; 39-59.

Bernard, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris 1959.

Clayton, Vista, *The Prose Poem in French Literature of the Eighteenth Century*. New York 1936.

Deutsche Prosagedichte des 20. Jahrhunderts. Red. Ulrich Fülleborn, München 1976.

Franklin, Ursula, *An Anatomy of Poesis: The prose Poems of Stéphane Mallarmé*. Chapel Hill 1976.

Füger, Wilhelm, *Das englische Prosagedicht. Grundlagen. Vorgeschichte. Hauptphasen*. Hamburg 1973.

Fülleborn, Ulrich, *Das deutsche Prosagedicht. Zu Theorie und Geschichte einer Gattung*. München 1970.

Hibberd, John L., "Salomon Gessners Idylls as Prose Poems." *Modern Language Review* 1973: 569-76.

Johnson, Barbara, *Défiguration du langage poétique*. Paris 1979.

Kittang, Atle, "Kunst og eksistens. Analyse av et hovedtema i Baudelaires prosalyrikk." *Charles Baudelaire og den skabende fantasi*, red. A. Arnes, Oslo 1967; 57-86.

Lundqvist, Artur, "Därför skriver man prosadikter." *Svenska Dagbladet* 17.2.1978.

Monroe, Jonathan, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. London 1987.

Moreau, Pierre, *La Tradition française du poème en prose avant Baudelaire*. Archives des lettres Modernes 19/20, Paris 1959.

Nies, Fritz, *Poesie in prosaischer Welt*. Heidelberg 1964.

The Prose Poem in France. Theory and Practice. Red. Mary Ann Caws och Hermine Riffaterre, New York 1983.

Rauhut, Franz, *Das Französische Prosagedicht*. Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, Hamburg 1929.

Scott, Clive, "The Prose-Poem and Free Verse." *Modernism*, red. Malcolm Bradbury och James McFarlane, London 1976; 349-68.

Shattuck, Roger, "Viratory Organism: *crise de prose*." *The prose Poem in France*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre, New York 1983; 21-35.

Simon, John, *The Prose Poem as a genre in Nineteenth-Century European Literature*. (diss. Harvard 1959) New York 1987.

Terdiman, Richard, *Discourse/Counter-discourse. The Theory and Practice of Symbolic Resistance in 19th Century France*. Ithaca 1985.

Todorov, Tzvetan, "Poetry without Verse." *The Prose Poem in France. Theory and Practice*, red. M. A. Caws och H. Riffaterre, New York 1983.

D. Övrig litteratur

Abrams, Meyer H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford 1953.

Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York 1971.

Adam, Antoine, *Histoire de la littérature français au XVII:e siècle*. Vol V, Paris 1968.

Adelborg, Gustaf O., *Om det personligt andliga*. Uppsala 1907.

Ahlström, Gunnar, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*. Stockholm 1947.

Ahlström, Stellan, *Ola Hansson*. Stockholm 1958.

Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund*. Stockholm 1977.

Almqvist, Carl Jonas Love, *Samlade Skrifter*. Red. Fredrik Böök, utg. Olle Holmberg, Stockholm 1920-38. Vol. 8-9, utg. Algot Werin; vol. 10; vol. 13-14 (*Imperialoctavutgåvan av Törnrosens bok*, del I), utg. Olle Holmberg.

-, *Brev 1803-1866*. Red. Bertil Romberg. Stockholm 1968.

Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy*. New York 1971.

Ambjörnsson, Ronny, och Johan Cullberg, "Fadren och Fodringsägare. En guide till manlighetens paradoxer." *B.L.M.*, nr 1 1987; 12-27.

Ambjörnsson, Ronny, "Faustus." *Häftan för kritiska studier*, nr 1 1990; 4-21.

Amos, Flora Ross, *Early Theories of Translation*. New York 1920.

Andersen, Harry, *Studier i Sophus Claussens lyrik*. København 1967.

Aristoteles, *Om diktkonsten jämte den anonyma skriften Om den stora stilen*. Övers. Jan Stolpe, inl. Ingemar Düring, Stockholm 1961.

Aristotle, "The Poetics". S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, New York 1951.

Arvidsson, Stellan, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*. Lund 1931.

Atkinson, Geoffrey och Abraham C. Keller, *Prelude to the Enlightenment. French Literature 1690-1740*. London 1971.

Augustinus, Aurelius, *Bekännelser*. Inl. och övers. Sven Lidman, Stockholm 1957.

Aurell, Tage, "Om Sigbjørn Obstfelder. En studie." *Ord & Bild* 1922; 217-26.

Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*. Övers. Johan Öberg, Gråbo 1988.

Bakhtin, Mikhail, *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Red. Michael Holquist, övers. Caryl Emerson och Michael Holquist, Austin 1986.

Baile, John, *An essay on the Sublime* (1747). Augustian Reprint Society, Nr 43, 1953.

Batteaux, Charles, *Les beaux-arts réduits à une même principe*. Paris 1747.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*. Red. Marcel A. Ruff, Paris 1968.

-, *Petits Poèmes en Prose*. Red. Robert Kopp, Paris 1969.

-, *Correspondance*. Red. C. Pichois, Vol II, Paris 1973.

-, *Små prosadikter*. Övers. Lars Bäckström, Lund 1983.

Benjamin, Walter, *Paris. 1800-talets huvudstad*. Stehag 1990, vol II.

Bennich-Björkman, Bo, *Termen litteratur i svenskan 1750-1850*. Uppsala 1970.

Bergman, Sven Arne, "Hjalmar Söderberg, Greimas och den vanlige läsaren. Narratologiska komplikationer i "Tuschritningen." *Perspektiv på prosa*. Göteborgsstudier i litteraturvetenskap tilläggande Peter Hallberg och Nils Åke Sjöstedt, red. Birgitta Ahlmo-Nilsson m.fl., Göteborg 1981; 55-86.

Bergstrand, Arne, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C. J. L. Almqvists diktsamling*. Uppsala 1953.

Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas*. Övers. Gunnar Sandin, Lund 1987.

- Bersani, Leo, "Baudelaire och begärets rörlighet". Övers. Lars Nylander, *Litteratur och psykoanalys*, red. L. Nylander, Stockholm 1986; 207-22.
- Bertrand, Aloysius (Louis), *Gaspard de la Nuit. Fantasia à la manière de Rembrandt et Collet*. Edition publiée d'après le manuscrit de l'auteur par Bertrand Guégan, Paris 1926.
- , *Casper Natt. Fantasier i Rembrandts och Callots manér*. Övers. och inl. Ebbe Linde, Stockholm 1976.
- Beyer, Edvard, "Inlegg som 2. opponent ved Arne Hanneviks doktorsdisputas 1961." *Edda*, nr 2 1962; 112-32.
- , "Åttiår och nittiår. Brudd eller sammenheng." *Profiler og problemer*, Oslo 1966.
- Bibeln*. Stockholm 1965.
- Carl XII:s kyrkobibel av år 1703*. Facsimil, Stockholm 1978.
- Björck, Staffan, *Romanens formvärld* (1953). Stockholm 1970.
- Bjørnsen, J. F., *Sigbjørn Obstfelder. Mennesket, poeten og grubleren*. Oslo 1959.
- Blake, William, *Complete Writings: with Variant Readings*. Red. Geoffrey Keynes, London 1966.
- The Poems of William Blake*. Red. W. H. Stevenson, text David V. Erdman, London 1972.
- Blanck, Anton, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*. Stockholm 1911.
- Bloom, Harold, "Anxiety of Influence." *New Perspectives on Coleridge and Wordsworth*, red. Geoffrey Hartman, New York 1972; 247-63.
- , *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York 1973.
- Boileau, Nicolas, "Traité du sublime." *OEuvres complètes de Boileau*. Paris 1942.
- de Boor, Helmut och Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*. Vol. V, München 1967.
- Bourget, Paul, "Charles Baudelaire." *Ny Jord*, 3dje Bind, København 1889, s 238-56.
- Bousquet, Jacques, *Les thèmes der Rêve dans la littérature romantique*. Paris 1964.
- Brandell, Gunnar, *Svensk litteratur 1900-1950*. Stockholm 1967.
- , *Freud och hans tid*. Stockholm 1970.
- Brandes, Edvard, *Litterære Tendenser. Artikler og Anmeldelser*. Red. Carl Bergstrøm-Nielsen, København 1968.
- Breitholtz, Lennart, *Studier i frihetstidens litteratur*. Uppsala 1956.
- Brooks, Peter, "Intrång i det privata, Romanen och den semiotiserade kroppen." Övers. Lars Nylander, *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, nr 2-3 1989; 66-81.
- Butcher, S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. Inl. John Gassner, New York 1951.
- Böschenstein-Schäfer, Renate, *Idylle*. Stuttgart 1967.
- Böök, Fredrik, *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809*. Stockholm 1907.

Caruth, Cathy, "The Force of Example: Kant's Symbol." *Yale French Studies*, nr 74 1988; 17-38.

Caillouis, Roger, "Paris, Mythe Moderne." *Nouvelle Revue Française*, vol 284, 1.5.1937.

Castrén, Gunnar, "Stormaktstidens litteratur." *Svenska litteraturens historia*. Red. Otto Sylwan, vol. I; 199-322, Stockholm 1929.

Claussen, Christian, *Sigbjørn Obstfelder i hans digtning og breve: en psykologisk studie*. Kristianstad 1924.

Claussen, Sophus, *Jord og Sjel*. København 1961.

Collected letters of S[amuel] T[aylor] Coleridge. Red. Earl Leslie Griggs, Oxford 1956-71, Vol. III.

Coleridge (Samuel Taylor). *Poems and Prose*. Red. Kathleen Raine, London 1985.

Culler, Jonathan, "Om den moderna poesins negativitet: Friedrich, Baudelaire, och den litteraturkritiska traditionen." Övers. Lars Nylander, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2-3 1988; 3-18.

Conrad, Flemming, "Prosateksterne i Johannes Jørgensens 'Stemninger'." *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983; 301-06.

Conradson, Ivar, *Samlade dikter*. Red. Carl Magnus von Seth, Borås 1979.

Cornell, Peter, "Den ambivalenta revolten: avantgardet och bohemen." *Den äldre modernismen*, red. Torsten Bergmark m.fl., Stockholm 1977; 21-56.

Curtius, Ernst R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948.

The Critical Works of John Dennis. Red. Edward N. Hooker, vol I, Baltimore 1939.

Dahl, Tora, "Knut Jaensson som ung." *Ord & Bild*, nr 6 1965; 489-500.

Derrida, Jacques, *De la grammatologie*. Paris 1967.

-, *La voix et la phénomène*. Paris 1967.

-, *La dissémination*. Paris 1972.

Descartes, René, *Om metoden att rätt bruka sitt förstånd och utforska sanningen i vetenskaperna*. Inl. och övers. Enok Torell, Stockholm 1926.

Deutsche Dichtung. Erster Band: Jean Pauls. Red. Stefan George och Karl Wolfskehl (1900), Berlin 1910.

Easthope, Anthony, *Poetry as Discourse*. London 1983.

Eichhorn, Christofer, "Vår prosadikt under Frihetstiden." *Svenska Studier. Strödda bidrag till fäderneslandets odlings-, litteratur- o. konsthistoria*. Stockholm 1869.

Eisenstein, Elisabeth, *The Printing Press as an Agent of Change: communications and cultural transformations in early-modern Europe*. Cambridge 1979, vol. I.

Ek, Ingrid & Sverker, Kellgren. *Skalden och kulturhämpen*. Vol II. Stockholm 1980.

Ekelund, Erik, *Ola Hanssons ungdomsdiktning*. Helsingfors 1930.

Ekelund, Vilhelm, *Vårbris*. Stockholm 1900.

-, *Syner*. Stockholm 1901.

- , *Melodier i skymning*. Stockholm 1902.
- , *Antikt ideal*. Malmö 1909.
- , *Böcker och vandringar*. Malmö 1910.
- , *Både och lyra. Aforismer*. Malmö 1912.
- , *Nordiskt och klassiskt*. Stockholm 1914.
- , *Veri Simila (I)*. Stockholm 1915.
- , *Veri Simila II*. Stockholm 1916.
- , *Attiskt i fågelperspektiv*. Stockholm 1919.
- , *Lyra och hades*. Stockholm 1930.
- , *Dikter*. Stockholm 1951.
- , *Hemkomst och flykt. Självbiografiska anteckningar*. Red. Nils-Gösta Valdén, Lund 1972.
- , *Brev 1896-1916*. Red. Nils-Gösta Valdén och Algot Werin, Lund 1968.
- , *Essäer och meditationer 1901-1943*. Kristianstad 1978.
- , *Den ensammes stämningar. Artiklar och dikter 1898-1943*. Red. Jonas Ellerström, Lund 1984.
- Ekelundstudier 1912-76*. Utg. av Vilhelm Ekelundsamfundet, Lund 1976.
- Ekner, Reidar, *En sällsam gemenskap. Baudelaire, Obstfelder, Söderberg, Rilke. Litteraturhistoriska essäer*. Stockholm 1967.
- Enbom, Pehr, *Skaldeförsök*. Stockholm 1793.
- , *Kärleks- och religionssånger*. Stockholm 1794.
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*. Stockholm 1986.
- Eriksen, Trond Berg, *Budbärarens övertag - om orden som medier*. Övers. Sten Andersson, Stockholm 1989.
- European Romanticism. Self-definition*. Red. Lilian Furst, London 1980.
- Fénelon, François de Salignac de la Motte, *Les adventures de Telemaque, fils d'Ulysse (1699/1717)*. Örebro 1817.
- Flaubert, Gustave, *Correspondence*. vol II, Paris 1889.
- Forsström, Axel, "Vilhelm Ekelund och det skånska landskapet." *Ekelundstudier 1912-76*, Lund 1976; 45-60.
- Frandsen, Annemette, *Ibsen, Pontoppidan og århundredskiftets gotik*. Odense 1980.
- Frank, Manfred, *Das Problem "Zeit" in der deutschen Romantik*. München 1972.
- , "Die Philosophie des sogenannten 'magischen Idealismus'." *Euphorion* 1967; 318-36.
- Frederiksen, Emil, "Til Johannes Jørgensens 'Stemninger' 1892." *Festskrift til Valdemar Vedel*. København 1935; 115-31.
- , *Johannes Jørgensens ungdom*. København 1946.
- Freud, Sigmund, *Gesammelte Werke*. (London 1940-52) Frankfurt am Main 1968: "Das Unheimliche", vol. XII, s 229-68; "Die Verneinung", Vol. XIV, s 11-15.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1956.

Friedrichsmayer; Sara, *The Androgyne in Early German Romanticism. Friedrich Schlegel, Novalis and the Metaphysics of Love*. Bern 1983.

Fumaroli, Marc, "Les Mémoires de XVII-siècle. Au carrefour des genres en prose." *XVII-Siècle*, nr. 94-95 1971; 7-37.

Garborg, Arne, *Artiklar*. Red. Johannes A. Dale, Oslo 1967.

af Geijerstam, Gustaf, *Medusas hufvud*. Stockholm 1895.

Gessner, Salomon, *Idyller*. Övers. Pehr Enborn, Uppsala 1794.

-, *Skriften*, vol. I-III, Uppsala 1795.

Gohar, Magda, *Das Verhältnis von Poesie und Prosa als literaturphilosophisches Problem*. Bonn 1978.

Gilbert, Sandra M., och Susan Gubar, *The Mad-Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven 1979.

-, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol I. The War of the Words*. New Haven 1988.

Gustafsson, Lars, "Baudelaire: fallhöjd och tid." Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, red. Lars Gustafsson och Anders Olsson, tolkning Ingvar Björkeson, Stockholm 1986; 7-16.

Hallgren, Stig, *Jean Paul och Sverige - en undersökning av hans betydelse för svensk romantik 1800-1840*. Göteborg 1988.

Hamilton, K. G., *The Two Harmonies. Poetry and Prose in the Seventeenth Century*. Oxford 1963.

Hamsun, Knut, "Fra det ubevidste Sjaeleliv." *Samtiden* 1890; 325-44.

Hannevik, Arne, *Obstfelder og mystikken*. Oslo 1960.

Hansson, Ola, *Samlade skrifter*. Stockholm 1919-1922.

-, "Sensitiva Amorosa." *När vi började. Ungdomsminnen af svenska författare utgifna af Sveriges författarförening*. Stockholm 1902; 160-71.

-, *Tryckt och otryckt*. Borås 1981.

Hartman, Geoffrey, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*. New Haven 1954.

Hasselqvist, Theodor, *Ossian i den svenska dikten och litteraturen jämte inledning*. Malmö 1895.

Havelock, Eric A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven 1986.

Hertz, Neil, *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York 1985.

Hibberd, John L., *Salomon Gessner: his Creative Achievement and Influence*. Cambridge 1976.

Holm, Ingvar, Ola Hansson. *En studie i åttiotalsromantik*. Malmö 1957.

Huber, Thomas, *Studien zur Theorie des Übersetzens im Zeitalter der deutschen Aufklärung 1730-70*. Meisenheim am Glan 1968.

- Ingwersen, Niels "Den forsvundne episke forudsedning. Strejftog i 1890ernes nordiske prosa." *Nordisk litteraturhistorie - en bog til Brøndsted*, red. Hans Bekker-Nielsen m.fl., Odense 1978; 277-96.
- Jakobson, Roman, *Poetik och lingvistik*. Red. Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg, övers. Eric Michaëlsson, Stockholm 1974.
- Jameson, Fredric, "Postmodernism eller senkapitalismens kulturella logik." Övers. Lars Nylander, *Postmoderna tider*, red. Mikael Löfgren och Anders Molander, Stockholm 1986; 260-325.
- Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*. Red. Peter Sprengel, München 1980.
- Jensen, Fjord, *Turgenjev i dansk aandsliv. Studier i dansk romankunst 1870-1900*. København 1969.
- Jensen, Johannes V., *Einar Elkær*. Köpenhamn 1898.
- , "Myten som kunstform." *Aarborg* 1916; 7-14.
 - , *Myter og Digte i Udvalg*. Red. Leif Nedergaard, København 1969.
- Johansen, Egil E., *Stilpsykiske studier*. Oslo 1949.
- Jonsson, Inge, *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria*. Stockholm 1983.
- Jonsson, Kjell, *Vid vetandets gräns. Om skiljelinjen mellan naturvetenskap och metafysik i svensk kulturdebatt 1870-1920*. Lund 1987.
- Jørgensen, Bo H., *Maskinen, det heroiske og det gotiske*. Odense 1977.
- Jørgensen, Bo H. och Egon N. Madsen, "Erfaringen, der blev sær. Om perioden 1888-1906." *Tekst/Historie. Bidrag til historisering af tekstlæsning i gymnasiet*, red. Finn H. Mortensen, København 1980; 111-38.
- Jørgensen, Johannes, *Foraarssagn*. København 1888.
- , "Charles Baudelaire." *Tilskueren*, sept. 1891; 702-723.
 - , *Sommer* (1892). København 1915.
 - , *Stemninger*. København 1892.
 - , "En ny digtning." *Tilskueren*, maj 1893; 375-77.
 - , *Livets træ*. København 1893.
 - , *Hjemvee*. København 1894.
 - , *Bekendelse* (1894). København 1968.
 - , *Mit Livs Legende* (1916-28). Samlet, omarbejdet udgave, Vol I, København 1949.
- Kafka, Franz, *Sämtliche Erzählungen*. Red. Paul Raabe, Frankfurt am Main, 1987.
- Kant, Immanuel, "Kritik av omdömesförmågan." Övers. Per Erik Ljung, *Res Publica*, nr. 14 1989; 10-18.
- Karahka, Urpu-Liisa, "'Stiliserade stämningar' - om Pär Lagerkvists prosapoem och prosaskisser 1913-1914." *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 3 1984; 4-19.
- Key, Ellen, "Sveriges modernaste diktare Carl Jonas Ludvig Almqvist." *Ord & Bild* 1894; 418-27, 472-80, 523-28.

- Kittang, Atle, *Discours et jeu. Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*. Bergen 1975.
 -, *Litteraturkritiske problem i teori og analyse*. Bergen 1976.
- Kittang, Atle och Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer: inføring i diktanalyse*. Oslo 1976.
- Kittay, Jeffrey, och Wlad Godzich, *The Emergence of Prose. An Essay in Prosaics*. Minneapolis 1987.
- Koefoed, Nils, "Prosaskitse og arabesk. Gengreproblemet i H. C. Andersens 'Billedbok uden billeder'". *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983; 177-83.
- Kortprosa i Norden. Fra H. C. Andersens eventyr til den moderne novelle*. Red. Lise Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983.
- Krag, Vilhelm, "Fandango." *Samtiden* 1890, s 460 f.
 -, *Nat. Digte i prosa*. Bergen 1892.
- Kristeva, Julia, *La revolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris 1974.
 -, *Pouvoirs de l'horror*. Paris 1980.
 -, "Från en identitet till en annan." Övers. Richard Schönström, *Psykoanalys och litteratur*, red. L. Nylander, Stockholm 1986; 157-82.
- Lacan, Jacques, *Écrits*. Paris 1966, vol I - II.
 -, *Le Seminaire, livre XX: "Encore"*. Red. Jacques-Alain Miller, Paris 1975.
 -, *The Seminars of Jacques Lacan, book XI: "The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis."* Red. Jacques-Alain Miller, övers. Alan Sheridan, New York 1978.
 -, *Écrits: spegelstadiet och andra skrifter*. Red. Irène Matthis, Stockholm 1989.
- Lamm, Martin, *Upplysningstidens romantik: den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur*. Vol. I-II, Stockholm 1918.
 -, "Studier i Almqvists ungdomsutveckling." *Samlaren* 1915; 51-198.
- Larsson, Hans "Vilhelm Ekelund" (1938). *Ekelundstudier 1912-76*, utg. av Vilhelm Ekelundsamfundet, Lund 1976; s 29-44.
- Levander, Hans, *Sensitiva amorosa. Ola Hanssons ungdomsverk och dess betydelse för åttiotalets litterära brytningar*. Stockholm 1944.
- Levertin, Oscar, *Svensk litteratur 1*. Stockholm 1908.
- Lindqvist, Sven, *Dagbok och diktverk. En studie i Vilhelm Ekelunds Nordiskt och klassiskt*. Stockholm 1966.
- Lilja Norrlind, Eva, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran*. Göteborg 1981.
- Linnea Berelís. *Poetisk kalender*. 1841.
- Litteratur och psykoanalys - en antologi om modern psykoanalytisk litteraturtolkning*. Red. Lars Nylander, Stockholm 1986.
- Ljung, Per Erik, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*. Lund 1980.
- Ljunggren, Gustaf, *Svenska Vitterhetens häfder efter Gustaf III:s död*. Vol. I: Kellgren, Leopold, Thorild, t.o.m. 1792. Lund 1873.

- Lombard, Alfred, *La Qarrell des Anciens et des Modernes. L'abbé Du Bos*. Genève 1969.
- Lombnæs, Andreas, *Diktets fødsel. Utkast til essay om Sigbjørn Obstfelder*. Hovedoppgave, Oslo universitet, 1986 (stencil).
- d.c. Longinus, *On the Sublime*. Red. Donald A. Russell, Oxford 1964.
- Lotman, Jurij, *Den poetiska texten*. Övers. Eva Adolfsson, Stockholm 1974.
- Lund, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*. Lund 1982.
- Lundqvist Arthur, "Ekelunds dikter" (1951). *Ekelundstudier 1912-76*, utg. av Vilhelm Ekelundsamfundet, Lund 1976; 66-70.
- Luthersson, Peter, *Modernism och individualiet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*. Lund 1986.
- Lyotard, Jean-François, "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne." *Critique*, nr 419, april 1982; 357-67.
- Lysell, Roland, *En vitglödande ordmetall: reflektioner över Vilhelm Ekelunds Dithyramber i aftonglans och Concordia animi*. Lund 1986.
- Mallarme, Stéphane, *OEuvres Complètes*. Red. Henri Mondor och G. Jean-Auby, Paris 1945.
- , "Versens kris." Övers. Johan Dahlbäck och Per Erik Ljung, *Texter i Poetik*, red. P. E. Ljung och A. Mortensen, Lund 1988.
- de Man, Paul, *Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. London 1983.
- , *The Rhetoric of Romanticism*. New York 1984.
- McLuhan, Marshall, *Gutenberg-galaxen. Den typografiska människans uppkomst*. Övers. Richard Matz, Stockholm 1969.
- Melberg, Arne, "Madame Bovary i en spansk småstad." *Dagens Nyheter*, 29.10 1986.
- , "Kritiken av estetiken." *Res Publica*, nr 14 1989; 19-34.
- Moliere, Jean-Baptiste, *OEuvres Complètes*. Red. Pierre-Aimé Touchard, Paris 1962.
- Monk, Samuel H., *The Sublime. A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*. New York 1935.
- de Montaigne, Michel, *Essäer*. Vol II. Övers. Jan Stolpe, Malmö 1990.
- Morris, David B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in Eighteenth-Century England*. Lexington, Ken., 1972.
- OEuvres de Houdar de la Motte*. Vol I, Paris 1754.
- Mortensen, H. J., "Som en moder af folket." *Kultur og Samfund* nr 1 1982, Roskilde universitetscenter,
- de Mylius, Johan, "Myten som genre og anskuelse i det 20. århundredes danske kortprosa." *Kortprosa i Norden*, red. L. Præstgaard Andersen m.fl., Odense 1983; 65-74.
- Möller Kristensen, Sven, *Impressionismen i dansk prosa 1870-1900*. København 1955.

- Nedergaard, Leif, *Johannes V. Jensen. Liv og Forfatterskab*. København 1968.
- , "Til belysning af myteformen." *Johannes V. Jensen, Myter og Digte i Udvalg*, red. Leif Nedergaard, København 1969; 158-76.
- Nielsen, Bo, *Johannes Jørgensen og symbolismen*. København 1975.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg). *Skriften*, Vol. I-IV. Red. Paul Kluckhohn och Richard Samuel, Stuttgart 1977.
- Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*. Red. E. N. Tigerstedt m.fl., andra bearbetade upplagan, Stockholm 1967.
- Nylander, Lars, "Psykoanalys och litteratur - den dubbla utmaningen." *Litteratur och psykoanalys*, red. L. Nylander, Stockholm 1986; 9-102.
- , "Fantasm, fantasi och fiktion: en lacansk läsning av John Fowles *Den franske löjnantens kvinna*." *Litteratur och psykoanalys*, red. L. Nylander, Stockholm 1986; 319-351.
- , "Det tomma nuet. Modernitetens problematik och 'lösning' i Johannes Jørgensens *Foraarssagn*." *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr 2-3 1988; 19-34.
- Obstfelder, Sigbjørn, *Samlede Skrifter*, vol. I-III. Red. Solveig Tunold, Oslo 1950.
- , *Breve til hans bror*. Red. Solveig Tunold, Stavanger 1949.
- Brev fra Sigbjørn Obstfelder*. Red. Arne Hannevik, Oslo 1966.
- Olsson, Henry, *Almqvist före Törnrosens bok*, Stockholm 1927.
- , *Törnrosdiktaren och andra porträtt*, Stockholm 1956.
- Ong, Walter J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London 1982.
- Oppenheimer, Paul, *The Birth of the Modern Mind. Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*. Oxford 1989.
- Skaldestycken af Ossian*. Övers. Gustaf & Olof Knöös och Gustaf Rosén, Vol I, Uppsala 1794.
- Palm, Maria, "Klara Johansson, Fredrik Böök och den 'Adelborg-Conradsonska' skolan." *Svensk Litteraturtidskrift*, nr 4 1974; 17-33.
- Payen, Jean-Charles och Jean-Pierre Caveau, *La Poésie des origines à 1715*. Paris 1968.
- Phillips, Patricia, *The Adventurous Muse: Theories of Originality in English Poetry 1650-1760*. Uppsala 1984.
- Platon, *Dialoger: Sokrates försvarstal; Faidon: Faidros*. Stockholm 1963.
- Pochat, Götz, *Symbolbegreppet i konstvetenskapen*. Stockholm 1977.
- The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Red. Alex Preminger m.fl., Princeton 1974.
- Ramm, Klaus, *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*. Frankfurt am Main, 1971.
- Rascelot, Jean, "Les manifestations du déclin poétique au début de XVIIIe siècle." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nr 33 1926; 497-520.
- Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations: essais d'herméneutique*. Paris 1969.
- Riffaterre, Michel, *Semiotics of Poetry*. Bloomington 1978.

- Rimbaud, Artur, *OEuvres*. Red. Suzanne Bernard, Paris 1960.
- , *OEuvres Complètes*. Red. Rolland de Renéville och Jules Mouquet, Paris 1963.
- , "Brev till Paul Demeny". Övers. Per Erik Ljung, *Texter i Poetik*, red. P. E. Ljung och A. Mortensen, Lund 1988; 236-40.
- Risberg, Bernård, *Den svenska versens teori*. Stockholm 1936.
- Ritter, Heinz, "Die Datierung der Hymnen an die Nacht". *Euphorion*, nr. 52 1958; 114-41.
- Robins, Robert H., *Ancient and Medieval Grammatical Theory in Europe. With Particular Reference to Modern Linguistic Doctrine*. London 1951.
- , *A Short History of Linguistics*. London 1967.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Bekännelser*. Senare delen, övers. David Sprengel, Stockholm 1917.
- Rosenbaum, Bent och Harly Sonne, *Psykos och språk*. Övers. Monica Forser, Stockholm 1981.
- Sainte-Beuve, Charles A., "De la littérature industrielle." *Revue des deux mondes*, 1839; 675-91.
- Samlaren 1773-1774*.
- Schæffer, Jean-Marie, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique." *Poétique* 1983; 2-18.
- Schiøttz-Christensen, Aage, *Om sammenhængen i Johannes V. Jensens forfatterskab*. København 1956.
- Schlegel, Friedrich, *Literarische Notizen 1797-1801*. Red. Hans Eichner, Frankfurt am Main 1980.
- Schweizer, Niklaus R., *The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*. Bern 1972.
- von Seth, Carl Magnus, "Sorgen och vreden." Ivar Conradson, *Om kristendomens betydelse i mänsklighetsödet*, Malmö 1976; 9-55.
- Earl of Shaftesbury, A. A. C., *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1723), London 1727.
- Shuster, Georg N., *The English Ode from Milton to Keats*. New York 1940.
- Sinclair, T. A., *A History of Classical Greek Literature*. London 1934.
- Sjöblad, Christina, *Baudelaires väg till Sverige*. Lund 1975.
- Sommar-promenaden 1792*. Poetisk kalender. Uppsala.
- Stenström, Thure, *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*. Stockholm 1961.
- Stockholmscouriren 1779*.
- Stounbjerg, Per, "Mødet med moderniteten. Oplevelseformer og æstetisk produktivitet hos Johannes Jørgensen og Johannes V. Jensen." *Læs*, nr. 2 1984, Aarhus universitet.

Strand, Nina Elisabeth, *Sigbjørn Obstfelder: Digte. Estetikk, poesi og kritikk*. Hovedoppgave 1982. Institutt for nordisk språk og litteratur, Oslo Universitet (stencilutgåva).

Strindberg, August, *Samlade Skrifter*. Faksimilutgåva, red. John Landquist, Stockholm 1981-.

Ståhl, Eva-Britta, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900-1906*. Uppsala 1984.

Swenska Mercurius 1755-1764.

Svensson, Karl Alfred, *Vilhelm Ekelund i samtal och brev 1922-1949*. Malmö 1958.

Sylwan, Otto, *Svensk verslära*. Stockholm 1944.

Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*. London 1899 (nytryck New York, tryckår saknas).

Szondi, Peter, "Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik." *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, s 7-183. Frankfurt am Main 1974.

Söderberg, Hjalmar, *Historietter*. Stockholm 1970.

Taarnet. En Antologi. Red. Carl Bergstrøm-Nielsen, København 1966.

Texter i poetik; från Platon till Nietzsche. Red. Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988.

Thorild, Thomas, *Samlade skrifter* vol. 1-IV, red. Erik Gustaf Geijer, Uppsala 1819-35.

-, *Samlade skrifter*. Red. P. Hanselli, vol. I-II, Uppsala 1873-74.

-, *Samlade skrifter*. Red. Stellan Arvidsson, Stockholm 1932-.

Todorov, Tzvetan, *Theories of the Symbol*. Övers. Catherine Porter, Oxford 1982.

Turgenjev, Ivan, *Senilia. Prosapoem*. Övers. Sven Vallmark. Stockholm 1972.

Tuwesson, Ernest, "Space, Deity, and the 'Natural Sublime'." *Modern Language Quarterly*, årg. XII, 1951; 20-38.

Uddgren, Gustav och Max Dauthendey, *Verdensaltet. Det nye sublime i kunsten*. København 1893.

Uddgren, Gustav, *Balders dterkomst*. Stockholm 1895.

-, *Acherontia. Prosadikter* Paris 1896 - Göteborg 1897. Stockholm 1902.

-, "Sigbjørn Obstfelder." *Varia*, nr 5 1904; 289-95.

Valdén, Nils-Gösta, "Tre Ekelundbidrag. 1. Blandade påverkningar." *Samlaren* 1968; 37-42.

Watt, Ian, *The rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London 1957.

Weiskel, Thomas, *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore 1976.

Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750 - 1950*. Vol. I, New Haven 1955.

Wendt, H. G., *Max Dauthendey. Poet - Philosopher*. New York 1936.

- Werin, Algot, "Vilhelm Ekelund och Carl Lundin. Utdrag ur en samling brev 1923-1941." *Svensk litteraturtidsskrift* 1950; 32-48.
- , *Vilhelm Ekelund 1880-1908*. Lund 1960.
- , *Vilhelm Ekelund 1908-1925*. Lund 1961.
- Westling, Christer, *Idealrealismens estetik: nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*. Uppsala 1985.
- Westman Berg, Karin, *Studier i C. J. L. Almqvists kvinnouppfattning*. Göteborg 1962.
- Wijkmark, Carl-Henning, "Symbolistinflenser hos Vilhelm Ekelund. Tre studier." *Samlaren* 1968; 7-36.
- Vinge, Louise, "'Skaldens natt' och poesins semiotik." *Samlaren*, årg. 103, 1982; 7-16.
- Winsnes, A. H., "Norges Litteratur fra 1880-årene til første Verdenskrig." *Norsk Litteraturhistorie*, red. Francis Bull m.fl., vol V, ny utgåva 1961.
- Wolff, Erwin, *Shafesbury und seine Bedeutung für die englische Literatur des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 1960.
- Wordsworth (William). Red. Stephen Gill, Oxford 1984.
- Wretö, Tore, *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*. Uppsala 1977.
- Wählin, Kristian, *Svensk vers 1901-1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar*. Göteborg 1974.
- Young, Edward, *Conjectures on Original Composition* (1759). Nytryck, Leeds 1966.
- , *Nätter*. Stockholm 1787 (Första delen, sång 1-6) och 1790 (Andra delen, sång 7-9).
- Öhman, Anders, *Äventyrets tid. Den sociala äventyrsromanen i Sverige 1841-1859*. Umeå 1990.
- Österling, Anders, *Ola Hansson. Svenska Akademiens Minnesteckningar*, Stockholm 1966.

Register

- Aarseth, A. 534
 Abrams. Meyer H. 75, 80, 182, 478, 481
 Adam, Antoine 472
 Adelborg, Gustaf O. 377 ff., 429, 433 f., 439, 540, 543, 546
 Addison, Joseph 56, 64, 65, 88
 Ahlmo-Nilsson, B. 537
 Ahlström, Gunnar 527
 Ahlström, Stellan 526
 Algulin, Ingemar 152, 392, 396 f., 496, 500, 541
 Almqvist, Carl Jonas Love 114, 125-134, 241, 250, 269, 381, 460, 491, 494 ff., 510, 525, 527
 Althusser, Louis 514
 Ambjörnsson, Ronny 470, 481
 Amos, Flora Ross 470, 472
 Amyot 85, 483
 Anakreon 85, 483
 Andersen, Hans Christian 241, 333, 357 f., 524, 528
 Anderson, Harry 538
 d'Anger, David 498
 Aristoteles 30, 31, 55, 61, 64, 70, 84 467, 474, 476, 482
 Arnes, A. 150
 Arp, Hans 448
 Aspelin, Kurt 22
 af Aquino, Thomas 35, 468
 Arvidson, Stellan 115, 118, 476, 483 f., 493
 Atkinson, Geoffrey 472
 Auerbach, Erik 161
 Augustinus, Aurelius 35, 39, 51
 Aupick, Mme 504
 Aurell, Tage 332, 535
 d'Aureville, Jules Barbes 147
 Bachelard, Gaston 199, 514
 Bachtin, Michail (Mikhail Bakhtin) 28 f., 34, 37, 38, 40, 41, 81, 154, 160, 457 f., 460, 466-69, 502
 Bacon, Francis 52
 Baille, John 65 f. 478
 de Balzac, J.-L. Guez 51
 Bang, Herman 251, 526
 Bang, fröken 534
 de Banville, Théodor 229, 518
 Batteux, Charles 69 f., 479
 Baudelaire, Charles 17, 122, 146-151, 153-194, 198 f., 200, 205 f., 208 f., 216-221, 226, 229-31, 240, 242, 244, 251, 253, 260, 268 f., 284, 292, 294 f., 299, 304, 308, 316, 327, 332, 352-355, 359, 370, 390, 417-421, 423-426, 428, 446, 448, 450, 452, 460 ff., 464, 497-514, 516, 518 ff., 524, 527, 531, 538
 Baumgarten, Aleaxander Gottlieb 479
 Beaujour, Michel (80), 482
 Bekker-Nielsen, Hans 528
 le Bel (Lebel), Jean 34
 Bell, Daniel 157
 Bellman, Carl Michael 487
 Benedetto 503
 Benjamin, Walter 503
 Benlowe, Edward 55
 Bennich-Björkman, Bo 470
 Bergkint, Olof 115
 Bergman, Bo 433 f., 440, 545
 Bergman, Sven Arne 353, 524, 537
 Bergmark, Torsten 501
 Bergstedt, C. F. 153, 500
 Bergstrand, Arne 494 f.
 Bergström-Nielsen, Carl 527, 529
 Berkeley, George 484
 Berman, Marshall 471, 503

- Bernard, Emile
 Bernard, Suzanne 17, 137, 149, 150, 164,
 165-67, 169, 172, 174, 199, 200, 201, 204,
 219, 225, 227, 464, 497 ff., 502 ff., 507,
 512 ff., 516-19, 521 ff.
 Berrichon, Paterne 515
 Bersani, Leo 172, 507
 Bertrand, Louis (Aloysius) 17, 134-151,
 170, 171, 172, 181, 191, 198, 199, 217,
 218, 228, 229, 244, 253, 304, 353, 460,
 496-499, 506, 518, 527
 Beyer, Edward 331, 535
 Bienvenu 483
 Bitaubé 86
 Bjerre, Amelie 435
 Bjurman, Lars 512
 Björck, Staffan 113, 239 f., 492, 524
 Björkeson, Ingvar 506
 Bjørnsen, J. F. 309, 532
 Blackmore, Richard 477
 Blackwell, Robert 64, 74, 477
 Blair, Hugh 61, 78, 479, 486
 Blake, William 76, 95, 97, 98-100, 459,
 483, 486 f.
 Blanck, Anton 486
 Bloom, Harold 74-77, 313, 403, 480 ff.,
 520, 538
 Boccaccio, Giovanni 39
 Bodmer, Johann J. 60, 64, 86, 477, 484
 Boileau, Nicolas 41, 56, 85, 474 f.
 Bonnier, K. O. 435
 de Boor, Helmut 469
 le Bossu, P. 476
 Boucher, François 211
 Boulanger, Louis 498
 Bourget, Paul 251, 268, 527
 Bousquet, Jacques 496
 Bradbury, Malcolm 482
 Brandell, Gunnar 250, 364, 367, 513,
 526
 Brandes, Edvard 275 f., 289, 341, 529
 Brandy, W. T. 503
 Brecht, Berthold 448
 Breitholtz, Lennart 19, 84, 482, 484
 Breitingner, Johann J. 64, 477
 Breton, André 200
 Brinchmann, Cristopher 532
 Brooks, Peter 473
 Breughel, Jean 138
 Brownes, Thomas 475
 Bull, Francis 532
 Burke, Edmund 65, 475, 478
 Burnet, Thomas 484
 Butcher, S. H. 467, 482
 Büchner 494
 Lord Byron, George 199, 268, 514
 Bååth, Albert Ulrik 398, 404
 Bäckström, Lars 505
 Böhme, Jacob 101, 106, 488, 491
 Böschenstein-Schäfer, Renate 485
 Bööck, Fredrik 113, 379, 436 f., 443, 492,
 494 f., 540, 545 f.
 Caillois, Roger 503
 Callières, François de 54, 464, 476
 Callot, Jacques 136, 137, 497 ff.
 Caruth, Cathy 480
 Castrén, Gunnar 113, 492
 Caws, Mary Ann 150, 482, 505, 522
 Cellier, L. 171
 Cervantes, Miguel de C. Saavedra 39,
 141
 Charcot, Jean Martin C. 513
 Chateaubriand, René 134, 140
 Chaucer, Geoffrey 39
 Chaveau, Jean-Pierre 468
 Christensen, Halfdan 533
 Christensen, Hjalmar 533
 Cicero 31, 470
 Claudel, Paul 448
 Claussen, Christian 318, 534
 Claussen, Sophus 284, 288 f., 297, 529 ff.,
 538
 Clanchy
 Clayton, Vista 18, 85, 96, 464, 474, 476,
 478, 482 f., 486
 Cobb, Samuel 477
 Coleridge, Samuel Taylor 76, 77, 86, 97,
 140, 374, 459, 480 f., 486, 489
 Collet, 496 f.
 Collin, Christen 343
 Conrad, Flemming 304, 528 f.

Conradson, Ivar 376-389, 429-443, 462, 539 f., 545 ff.

Cooper, James Fernimore 140

Cornell, Peter 501

Cowley, Abraham 48, 54

Cros, Charles 198, 215, 513

Crusaz, Jean-Pierre 477

Culler, Jonathan 160, 161, 177, 206, 502 f., 508 f., 516

Curtius, Ernst R. 465, 467 f.

Dacier, Mme 84, 85

Dahl, Tora 539

Dahlbäck, Johan 517

Dale, Johannes A. 524

von Dalin, Olof 113

le Dantec, Yves-Gérard 499

Daumier, Honoré 168, 169, 505

Dauthendey, Max 361-366, 371, 447, 539

Dåvid 89

David Téniers 138

Davie, Donald 203

Defoe, Daniel (46), 113, 471

Dehmel, Richard 362, 401 f., 541

Delacroix, Eugène 168, 505

Demeny, Paul

Denell, J. 124, 494

Dennis, John 56, 58, 62-64, 67, 477 f., 484

Derrida, Jacques 28-33, 47, 201, 212, 219, 221, 224, 232, 457, 465-468, 473, 519 ff.

Descartes, René 44, 45, 52, 471, 489

Diderot, Denis 137

Dionysios Trax 467

Donne, John 475

Dowson, Ernest 447

Dragonetti, Roger 520

Dryden, John 54, 470

l'abbé Dubos (Du Bos) 55, 64-70, 477

Ducasse, Isidor 195, 197, 198-201, 203, 229, 231, 364, 446, 449, 454

Dujardin, Édouard 231, 548

Dumas, Alexander 176

Dupont, Pierre 176

Dybfest, Arne 345, 537

Easthope, Anthony 73, 480

Ebert, Johann Arbold 484, 493

Ehrenadler, D. 112

Eichhorn, Christofer 492

Eichner, Hans 465, 488

Eisenstein, Elisabeth 472

Ek, Ingrid 493 f.

Ek, Sverker 493 f.

Ekelund, Erik 525 f.

Ekelund, Vilhelm 311, 379, 390-432, 434 ff., 438 ff., 447 ff., 455, 462, 522, 525, 540-544, 546 ff.

Ekner, Reidar 241, 353, 355, 524, 527, 532 f., 537 f.

Eliot, Thomas Sterne 164, 366

Elkstam, Einar 545

Ellerström, Jonas 541

Enbom, Pehr 91 f., 122-124, 493 f.

Engdahl, Horace 119, 122, 493

Engzell, Gustaf 124, 494

Erdman, David 483, 487

Eriksen, Trond Berg 44, 465, 470

Espmark, Kjell 157

Etiemble 515

Euripides 416

la Faye, Charles Auguste 87

Feilberg, Ludvig 274, 288, 528

Fénelon, François 20, (55), (60), 83-86, 112, 113, 151, 459, 477 f., 483

Fichte, Johann Gottlieb 105, 489 f., 543

Fielding, Henry 471

Fischerström, Johan 115, 493

Flaubert, Gustave 40, 153, 154, 160, (471), 500 f.

Fleury, Claude 472

Fogelqvist, Torsten 432 f., 435, 442, 545, 547

de Fontenelle, Bernard Le Bovier 484

Forain, Jean Louis 198, 215, 513

Forsslund, Karl-Erik 484, 441, 540, 545 ff.

Forsström, Axel 542

Frandsen, Annemette 273, 528

Frank, Manfred 489

Franklin, Ursula 218, 226, 518, 520 ff.

Franzén, Frans Mikael 115

Frederiksen, Emil 269, 271, 275, 277,
 281, 287, 289, 292, 527, 529 ff.
 Freedman, Ralph 548
 Freud, Sigmund 195, 196, 285, 319, 345,
 468, 512 ff., 520, 529, 531, 534
 Friedrich, Hugo 152, 158, 160, 164, 182,
 500, 502 f.
 Friedrichsmayer, Sara 102, 103, 110, 111,
 488, 490 ff.
 Froissart 34, 37
 Fröding, Gustaf 307
 Fumaroli, Marc 472 f.
 Furst, Lilian R. 480
 Füger, Wilhelm 18, 24-25, 57, 73, 464,
 475 f., 480, 483-87, 548
 Fülleborn, Ulrich 17, 90, 149, 233, 448,
 464, 484 f. 488 f., 494, 499, 523, 547 f.
 Garborg, Arne 343, 524
 Gaucière 516
 Gautier, Théophile 140, 171, 496, 518
 Geijer, Erik Gustaf 493
 Geijerstam, Gustaf 272, 527
 Georg, Stefan 273, 362, 401 f., 447, 528,
 541
 Genette, Gerald
 Gessner, Salomon 86, 90-94, 100, 113-
 115, 122, 123, 151, 459, 484 f., 492 ff.
 Gibbon, Gibbon 58
 Gide, André 231, 449, 523
 Gilbert, Sandra M. 480
 Gilden, Charles 476
 Gill, Stephen 481
 Gjørwell, Kristofer 114, 492
 Godzich, Wlad (se Kittay, Jeffrey)
 von Goethe, Johann Wolfgang 71, 80, 94,
 114, 140, 240, 416, 525
 Gogol, Nikolaj Vasiljenty 242, 422
 Gohar, Magda 465
 Gouncourt 197, 270
 Gothenius, Johannes 486, 492
 Gottsched, Johann Christoph 484
 de Gourmont, Rémy 229, 522
 Granatenflycht, Didrik 112
 Gray, Thomas 88, 95, 114, 459, 484 ff.
 Grieg, Edvard Hagerup 362

Griggs, Leslie 481
 Gubar, Susan 480
 Guégan, Bertrand 496
 de Guérin, Maurice 147
 Gustafsson, Lars 506
 Guys, Constantin 168 f., 173, 182
 Haeckel, Ernst 539
 Hallgren, Stig 495
 Hamilton, K. G. 52, 473 f., 476
 Hamsun, Knut 270, 276, 455, 527
 Hannevik, Arne 330, 332, 532-37
 Hanselli, Per 118
 Hansson, Ola 151, 238, 246, 250-261,
 263-267, 271, 294, 316, 352, 361 f., 394,
 398, 404 f., 407, 412, 430 f., 441, 446, 460,
 523, 525-528, 542
 von Hardenberg, Friedrich (se Novalis)
 Harris, James 42
 von Hartmann, Eduard 197
 Hartman, Geoffrey 152, 480, 500
 Harvey, James 89, 484
 Hasselblatt, Emil 435, 546
 Hasselqvist, Theodor 124, 486, 492 ff.
 Havelock, E. A. 29, 467
 Hazeliuss, Artur Immanuel 495 f.
 Hebel, J. P. 94
 Hedberg, Tor 437, 440, 545
 Hedén, Erik 430, 434, 545, 547
 Hegel, Friedrich 74, 186 f., 196, 345, 500,
 511
 Heiberg, Gunnar 309, 343
 von Heidenstam, Verner 159, 268
 Heine, Heinrich 246, 356, 494, 525
 Hennings, Lennart 545
 Herakleitos 390, 462, 543
 Herder, Johann Gottfried von 25, 71, 73,
 74, 107, 108, 480
 Herodotos 28
 Hertz, Neil 57, 58, 67, 475, 509
 Heurlin, Kristofer 493
 Hibberd, John 484 f.
 Hjortö, Knut 548
 Hobbes, Thomas 66
 Hoffmann, E. T. A. 134 f., 137, 168,
 531

von Hofmannsthal, Hugo 362, 397, 401, 447, 541
 Holberg, Ludvig 417
 Holm, Ingvar 526
 Holmberg, Olle 128, 494 f.
 Holquist, Michael 466
 Homeros 58, 85, 114, 404, 475 f., 486, 491
 Hooker, Edward N. 477
 Horatius 61, 87, 211, 470, 476, 483
 Houssaye, Arsène 168
 Huber, Thomas 476
 Hugo, Victor 140, 144 f., 512
 Hume, David 50, 51
 Husserl, Edmund 465, 512
 Huysman, Joris-Karl 229, 230, 268 f., 527
 Hölderlin, Friedrich 94, 101, 125, 292, 395, 398, 415, 541 f.

 Ibsen, Henrik 343
 Ingwersen, Niels 528
 Innis, Harold 43
 de l'Isle-Adam, Villiers 527
 Iversen, Ivar 251
 Izamabard, Georges 202

 Jacob, Max 231, 523
 Jacobsen, Jens P. 237, 241, 251, 275, 306, 313, 315 f., 332, 378, 526
 Jaensson, Knut 539 f.
 Jakobson, Roman 22
 James, Henry 40
 Jameson, Fredric 471, 539
 Jarry, Alfred 231, 448, 523
 Jauss, Hans Robert 508
 Jean-Auby, G. 518
 Jean Paul (Paul Richter) 94 f., 125 f., 134, 273, 495, 528
 Jensen, Fjord 242, 524
 Jensen, Johannes V. 271, 352 f., 355-61, 447, 455, 462, 527 f., 537 ff.
 Jesaja 54, 89, 95, 474
 Job 89
 Johannes 107
 Johansen, Egil 335, 536

Johansson, Klara 432 f., 437, 540, 545 f.
 Johnson, Barbara 166 f., 169, 172, 221 f., 460, 504, 507, 510, 520
 Johnson, Samuel 472
 Jonson, Ben 54, 69, 470
 Jonsson, Inge 111, 470, 478, 482, 492
 Jonsson, Kjell 539
 Joyce, James 231, 447, 449, 548
 Joyce, Stanislaus 548
 Jørgensen, Bo Hakon 273, 528
 Jørgensen, Johannes 268-305, 310, 357, 375, 420, 446, 455, 460, 527-32, 538

 Kafka, Franz 448, 451 f., 463, 548
 Kahn, Gustave 227, 519
 Kant, Immanuel 42, 66 f., 71 f., 179 f., 364, 478, 480, 488, 500, 509
 Karahka, Urpu-Liisa 449 f., 548
 Karlfeldt, Axel 159, 435
 Karschin, Anna Lovisa 492
 Keats, John 76, 483
 Keller, Abraham C. 472
 Kellgren, Johan Henrik 114 f., 117, 122 f., 486, 493
 Kempf, Roger 501
 af Kempis, Thomas 145
 Key, Ellen 269, 495, 527, 532, 534
 Keynes, G. 487
 Kierkegaard, Søren 377
 Kittang, Atle 150, 198, 201, 203 f., 208, 465, 502, 512-16, 534
 Kittay, Jeffrey 23, 29 ff. 33, 35-39, 41, 44, 457 f., 465, 467-70
 Kléon, Emil 269, 398, 404
 von Kleist, E. C. 114, 492
 von Kleist, Heinrich 94
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 86, 89, 95, 122, 126, 484, 493, 495, 525
 Kluckhohn, P. 487
 Knöös, Gustaf och Olof 493
 Koefoed, Niels 524
 Kopp, Robert 168, 497, 499, 503, 505 f., 511
 Krag, Vilhelm 306-308, 316, 368, 532 f.
 Kristeva, Julia 195-197, 310, 319, 331,

381, 462, 465, 512 f., 536

Krysinska, Marie 228

von Kühn, Sophie 487 f.

Lacan, Jacques 110 f., 188, 467, 471, 479,
491 f., 511, 514, 520, 529, 535, 537

de Lafayette, Mme 51, (55)

Laforgue, Jules 227, 230, 523

Lagerkvist, Pär 158, 291, 449 f., 463,
548

Lamm, Martin 57, 91, 114, 121, 131 f.,
475, 484 f., 487, 492 f., 495 f.

de Lammenais, Félicité 147

Landquist, John 525

Larsson, Hans 406, 542

Lassalle, Ferdinand 543

Laurent, Emile 522

Lautréamont (se Ducasse, Isidor)

Lefèvre-Demier, Jules 147

Lehmann, Alfred 270

Leibniz, Gottfried 50

Lenngren Anna Maria 91

Leopold, Carl Gustaf af 123

Leopardi, Giacomo 402, 415, 421 f.,
543

Lessing, Gotthold 70-72, 543

Levander, Hans 523

Levertin, Oscar 265, 411, 432, 438 f.,
526, 545 ff.

Lévi-Strauss, Claude 33

Lidner, Bengt 487, 493

Lilja Norrlind, Eva 522, 525

Linde, Ebbe 499

Lindqvist, Sven 37, 540

Lindroth, Sten

Liszt, Franz 168 f.

Ljung, Per-Erik 400, 402-06, 410, 413,
423, 427, 501, 512, 514 f., 517, 519,
541 f., 544

Ljunggren, Gustaf 124, 494

Locke, John 50, 61, 64 f.

Lombard, Alfred 470, 476

Lombnæs, Andreas 325, 327, 331,
533 ff.

Longinus (pseud.) 31, 55-58, 63-65, 75,
474 f., 478

Longpierre 59

Longus 29, 467, 483

Lotman, Jurij 22 f., 465, 482

Louÿs, Pierre 231

Lowth, Robert 65, 95, 478, 486

Lund, Hans 477, 526

Lundberg, Bengt A. 22

Lundström, V. 547

Lundqvist, Arthur 417, 499, 538, 544

Luthersson, Peter 155, 157, 163, 501 ff.,
507

Lyotard, Jean-François 482

Lysell, Roland 404 f., 411, 542 f.

Löfgren, Michael 471, 539

Macpherson, James (78), 95 f., 114, (115),
(459), 482, 485 f., 492 ff.

Madsen, Egon N. 528

Maillard, Desforges 88

Mallarmé, Stéphane 195, 201, 121, 215-
229, 269, 275, 292, 316, 405, 417, 446,
454, 460, 513, 517-22, 527, 541

Marholm, Laura 361

Mallet, P. H. 485

de Man, Paul 43 f., 76, 216, 219, 470, 481,
518, 524

Marmontel, Jean François 96

Marx, Karl 47, 471

Mathurin 199

Matthis, Irène 468, 480, 511

Maulet 484

McFarlane, James 482

McLuhan, Marshall 29, 43, 49-51, 467,
469 f., 472, 474

Melberg, Arne 47, 72, 74, 288, 471, 480,
531

Melville, Herman 374

Michaëlis, Sophus 527

Mickiewicz, Adam 199, 497, 514

Miller, Jacques-Alain 110, 468, 471,
537

Milton, John 56, (60), 62, 75-77, 86, 88,
199, 474, 479, 481, 483, 486, 514

Mirabaud 483

Molander, Anders 471, 539

Mondor, H. 518

- Monet, Claude 505
 Monk, Samuel H. 56, 67, 474 f., 478
 Monroe, Jonathan 82, 104 f., 166, 189 f., 214, 482, 488 f., 491, 508 f., 511, 513, 517
 Molière, Jean-Baptiste 465
 Montagues, Lady 485
 de Montaigne, Michel 37, 50, 469, 472
 Montesquieu, Charles Louis 85 f., 114, 483
 Moore, Henry 49
 Moréas, Jean 227, 275
 Moreau, Pierre 464
 Moritz, K. P. 71
 Morris, David B. 56 f., 472, 474 f., 478 f.
 Mortensen, Anders 501, 512, 514 f., 517, 519, 529
 Mortensen, Finn H. 528
 Mortensen, H. J. 278, 280
 de La Motte, Houdar 59, 87 f., 476, 483
 Mouquet, Jules 515
 Mulgrave, Earl of 66
 Munch, Edvard 291, 317, 362, 372, 539
 Munthe, Gerard 333, 535
 Musaiio 85, 483
 de Musset, Alfred 199, 514
 (Maler) Müller, Friedrich 94, 245
 de Mylius, Johan 273 f., 358, 528, 538
 Møller Kristensen, Sven 238, 524
 Mörk, Jacob H. 113
 Mörne, Arvid 545

 de Nantec, Yves-Gérard 150
 Nedergaard, Leif 359, 538 f.
 de Nerval, Gérard 134, 168, 199
 Newald, Richard 469
 Newton, Isaac 52
 Nielsen, Bo 288, 530
 Nies, Fritz 17, 139, 141, 163, 166 f., 175, 464, 498 f., 501-09
 Nietzsche, Friedrich 200, 271, 292, 316, 352, 390, 414 f., 427, 462, 501, 512, (528), 543
 Nilsson, Albert 414, 543

 Nodier, Charles 134, 168
 Nordau, Max 522
 Nordenflycht, Hedvig Charlotta 114, 115, 493
 Nouveau, Germain 215, 513
 Nordensvan, Georg 526, 545
 Norling, Erik 545
 Nouveau, Germanin 198
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 74 f., 98, 100-112, 118 f., 126 f., 133, 175, 198, 216, 250, 292, 459, 480, 487-91, 495, 535
 Nylander, Lars 492, 507, 513, 529

 Oberholzer, Otto 528
 Obstfelder, Sigbjørn 269, 306-351, 360, 401, 417, 427, 446, 448, 455, 461 f., 532-37
 d'Ofer, L. 227
 Ohøj! (sign.) 265-67, 526
 Olsson, Anders 506
 Olsson, Henry 494 ff.
 Ong, Walter 26 f., 29, 467
 Ossian (se Macpherson)
 Oppenheimer, Paul 473
 Ovidius 90, 483
 Oxenstierna, Johan Gabriel 487

 Palm, Maria 540, 546
 de Parny, Desforges 96
 Pascal, Blaise 44, 49, 65
 Paulus 32
 Payen, Jean-Charles 468
 Paz, Octavio 156
 Peeter-Neef 138
 Percy, Thomas 95, 485 f.
 Perrault, Charles 45, 59 f., 470, 476
 Perrines, Laurence 502
 Philips, Ambrose 484
 Philipsen, Th. 287
 Phillips, Edward 54
 Phillips, Patricia 472, 478
 Philo 55
 Pichois, C. 503
 Pindaros 54, 87 f., 398, 421, 474, 484, 543

von Platen, August 541
 Platon 32, 35, 111, 398, 468, 491 f., 501
 Plessen, Jacques 201, 205, 514, 516
 Plutarkos 61, 427, 476
 Pochat, Götz 480
 Poe, Edgar Allen 134, 156, 161, 168, 184,
 269, 414, 460, 527
 de Pons, abbé 59
 Pope, Alexander 50, 58, 76, 484, 492
 Preminger, Alex 500
 Proudhon, Pierre Joseph 189, 511
 Proust, Marcel 449
 Præstgaard Andersen, Lise 524, 528,
 538
 Py, Albert 204

Quenell, Peter 512

Raabe, Paul 548
 Rabelais, François 140
 Radcliff, Anne 199
 Raine, Kathleen 486
 Ramler, K. W. 485
 Ramm, Klaus 452, 548
 Ramsay, Allan 60
 Rascelot, Jean 464, 473 f., 476
 Rasmus, Peter 52
 Rauhut, Franz 17, 464, 470, 497 f., 505
 Rembrandt, Paul 136-138, 496-99
 de Renéville, Rolland 515
 Renoir 505
 Reynac 89
 Ribot, Théodule 270
 Richard, Jean-Pierre 204, 219, 515
 Richardson, Samuel 38 f., 471
 Richter, Paul (se Jean Paul)
 Ricoeur, Paul 465, 502
 Riffaterre, Hermine 150, 482, 505
 Riffaterre, Michel 23, 149, 211, 465, 496,
 499, 517, 522
 Rilke, Rainer Maria 447, 500
 Rimbaud, Artur 17, 150 f., 156, 161, 193
 f., 197-215, 217 f., 225, 227, 229-231,
 375, 446, 449 f., 453 f., 460 f., 512-16
 Risberg, Bernhard 546 f.
 Ritter, Heinz 488

Robins, Robert H. 467
 Rollinat, Maurice 275
 Romberg, Bertil 495
 Roos, Anna M. 439
 Rosén, Gustaf 493
 Rosén, Johan 116, 493
 Rosenbaum, Bent 512, 535
 Roubaud, Jacques 227
 Rouqués, Françoise 511
 Rousseau, Jean-Jacques 28, 32, 51, 74,
 86, 95, 114, 465, 483
 Runeberg, Johan Ludvig 159
 Runnström, J. A. 527
 Russel, Donald A. 474
 Rustan, M.-J. 514
 Rydberg, Viktor 307

de Sade, Marquis 199
 Sainte-Beuve, Charles 137, 173, 226, 498,
 500, 506 f.
 Saint-Pol, grevinna 33
 Saint-Pol-Roix 231, 523
 Samuel, R. 487
 Sannazaro 90
 Sappho 85, 483
 Schiller, Friedrich von 71 f., 491
 Schiøttz-Christensen, Aage 358, 538 f.
 Schlegel, Friedrich von 22, 72, 102, 104,
 112, 136, 465, 488, 490 ff., 495
 Schlegel, Johann Elias 485
 Schleiermacher, Friedrich 491
 Schweizer, Niklaus R. 476
 Schwitter, Karl 448
 Schwob, Marcel 231
 Schæffer, Jean-Marie 464
 Schönström, Richard 512
 Scott, Clive 79, 482
 Scott, Walter 140, 498
 Scribe, Augustion Eugène 208
 Segantini, Giovanni 393, 414, 541
 von Seth, Magnus 381, 540
 de Sévigné, Mme 51
 Earl of Shaftesbury, A. 63 f., 68, 89, 93,
 96, 477, 484 f.
 Shakespeare, William 114
 Shattuck, Roger 505

- Shelley, Percy Bysshe 268
 Shuster, Georg 88, 483 f.
 Sidney, Philip 20, 464
 Silvain 477 f.
 Silverhjelm, Göran Fredriksson 124, 494
 Simon, John 17, 94, 100, 137, 149 f., 201, 211, 216, 233, 448 f., 464, 485 ff., 497-500, 512, 514-17, 522 f. 547 f.
 Simonides 476
 Sinclair, T. A. 28, 466 f.
 Sjöblad, Christina 251, 269, 525, 527
 Skåneson, Truls (pseud.) 545
 Sofokles 416
 Sokrates 188
 Sonne, Harly 512, 535
 Sonthey 199, 514
 Sprat, biskop 52
 Sprengel, David 483
 Sprengel, Peter 528
 Stagnelius, Erik Johan 395, 405, 525
 Starkie, Enid 204 f., 515 f.
 Stenström, Ture 528
 Stevens, Joseph 505
 Stevenson, W. H. 487
 Stifter, Adalbert 427
 Stolpe, Jan 469
 Stounbjerg, Per 528, 538
 Strand, Nina Elisabeth 309 f., 312, 320, 532 ff.
 Strindberg, August 148, 237, 241, 246-51, 263 f., 272, (274), 316, 439, 446, 460, 484, 525 f.
 Stuckenberg, Viggo 269, 320, 529
 Ståhl, Eva-Britta 395-400, 402, 404, 406, 415, 426, 541, 543 f.
 Stähle, Carl Ivar 37
 Sue, Eugène 163
 Svensson, Karl Alfred 543
 Swedenborg, Immanuel 106, 126
 Swift, Jonathan 50, 113
 Sylwan, Otto 547
 Symons, Arthur 229, 522 f.
 Sypher, Wylie 157
 Szondi, Peter 464, 479
 Söderberg, Hjalmar 352-55, 447, 462, 524, 537 f.
 Södergran, Edith 522
 Söderman, Sven 431 f., 545
 Tasso 85, 483
 Taylor, Jeremy 475
 Terrasson, l'abbé 53
 Terdiman, Richard 154, 500
 Theokritos 85, 90, 483 f
 Thiis, Jens 316, 533, 535
 Thomassin, P. 472
 Thomson, James 88, 92 f., 114, 459, 484, 486
 Thorild, Thomas 113, 115-124, 133, 151, 175, 246, 256 f., 459, 476, 483, 493 f.
 Tieck, Johann LudWig 104
 Tigerstedt, E. N.
 Todorov, Tzvetan 64, 150, 467, 478, 480
 Tolstoj, Leo 242
 Topsøe, Vilhelm Kristian 251
 Touchard, P.-A. 465
 Trahene, Thomas 95
 Trakl, Georg 448
 Trapp, Joseph 60, 78
 Tunold, Solveig 532 ff.
 Turgenjev, Ivan 241-45, 250 f., 260-63, 304, 307, 375, 430, 447, 460, 524 ff., 538
 Tuweson, Ernest 478, 484
 Uddgren, Gustaf 307, 309, 361-76, 430, 462, 532, 539
 Ullman, Gustaf 430, 432, 545 f.
 Valdén, Nils-Gösta 396, 541, 543
 Valéry, Paul 225, 233, 500
 Vallmark, Sven 524
 de Vaugelais, Claude 473
 Vergilius 85, 90, 92, 94, 483
 de Vergalo, Rocca 522
 Verlaine, Paul 197, 204, 215, 226 f., 269, 401 f., 513
 Véron, Pierre 510
 Vetterlund, Fredrik 432-35, 545 f.
 Vico, Giovanni Battista 64, 74, 477
 Vielé-Griffin, Francis 227
 Vigeland, Gustav 345, 537

- Vinge, Louise 129 f., 495 f.
 Vold, Jan Erik 532
 Voltaire, François de 54, 85, 483
 Voss, Johann Heinrich 94, 245

 Wagner, Richard 153, 168 f., 190, 317, 362, 500, 505
 Wallenius, Jacob 124, 494
 Warburg, Karl 263 f., 439, 526
 Waughan, Henry 89, 484
 Watt, Ian 47, 471 f.
 Watts, Isaac 48, 68
 Weidle, W. 515
 Weiskel, Thomas 58, 66 f., 471, 475, 478, 481, 503, 509
 Wellek, René 464, 479 f.
 Wendt, H. G. 539
 Werin, Algot 132, 395, 418, 496, 541, 543 f.
 Westling, Christer 152, 500
 Westman-Berg, Karin 110, 491, 495
 Whistler, James 401
 Whitman, Walt 227, 316, 525
 Wieland, Christoph Martin 89, 484, 493 f.

 Wijkmark, Carl-Henning 390, 419-21, 541, 544
 Wilde, Oscar 447
 Winckelmann, Johann 543
 Winsne, A. H. 532
 Wirén, 421
 af Wirsén, David 262 f., 429, 434, 526, 545
 Wivallius, Lars 113
 Wolff, Erwin 93, 485
 Wolfskehl, Karl 273, 528
 Wordsworth, William 72, 75 f., 79, 96, 119, 163, 175, 459, 480 ff., 500, 503
 Wretö, Tore 94, 484 f.
 Wählin, Kristian 522, 525, 532

 Young, Edward 69, 77, 88, 92, 100, 105, 114, 177, 459, 479, 482, 484, 493

 Zilliacus, Emil 435, 545

 Öberg, Johan 466
 Öhman, Anders 153, 500, 503
 Österling, Anders 251, 526

PROSADIKT SOM GRÄNSFÖRETEELSE I EUROPEISK LITTERATUR, MED SÄRSKILD INRIKTNING PÅ SKANDINAVIEN 1880—1910

Kan man å ena sidan hävda att Charles Baudelaire med sina prosadikter skapade en ny litterär genre, å andra sidan kritisera honom för att inte skriva "riktiga" prosadikter? Finns det alls något sådant som en riktig prosadikt?

Kan ett antal texter, vilkas främsta patos tycks vara att bryta mot etablerade genrekonventioner, just genom detta konstituera en specifik genre? Måste vi i prosadikten tala om "en genre som aldrig velat vara sig själv"? Och vad betyder i så fall det?

Kan därutöver ett så paradoxalt fenomen utgöra själva kärnan i den moderna litteraturen och det estetiska tänkandet? — En kärna som då inte är annat än gräns? Och om prosadikten skall uppfattas som en gräns snarare än som ett estetiskt objekt, kan man då alls, som i denna bok, göra en litteraturhistorisk studie över den?