

Almqvist och "beteckningsväsendet"

Autor(en): **Ljung, Per Erik**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858345>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PER ERIK LJUNG, LUND

Almqvist och «beteckningsväsendet»

När man har kommit ett bra stycke in i Carl Jonas Love Almqvists programskrift «Om poesi i sak till skillnad från poesi i blott ord», föreslår författaren plötsligt en paus, som man kan spekulera över. «Vi skola i nästa samtal betrakta följderna», säger han, det handlar om förändringar i relationen mellan melodi och harmonistik hos de stora musikaliska mästarna. – «Men låtom oss dessförinnan slå några slag i den skuggrika dalen, för att hemta oss, och dricka ett glas sockerdricka till bröstets lättnad.¹

Man blir omedelbart glad för förslaget: det är rätt invecklade tankegångar man har förts in i och vägen genom den korta texten är rätt lång. Men Almqvist har känsla för andning och *timing*. När man vandrat ända fram, fejas alla komplikationerna bort. Om det nya som ställs i utsikt kan man bara föra kuriösa samtal, «eller tiga, såsom nu. Och derpå lefva». Därpå leva: det finns hos Almqvist en direkt appell till praktiskt närvarande liv, som är av lika stor vikt som de resone-mang och ståndpunkter man har varit igenom. Vandra, hålla paus, samtala, dricka sockerdricka, det låter som ett program för en konferens om romantiken. En sådan situation är det nämligen Almqvist inrättar, där läsarna-åhörarna är med och får sig tänkbara synpunkter och invändningar till livs, och där den talande inte bara retoriskt avbryter sig själv, utan rent av avbryter hela tillställningen när det blir för mycket. Vi dras in i diskussionen och får nästan status som de kuriösa samtalsparterna i den Jakt-slottsfiktion som omger så många av Almqvists texter. Det är en fingerat förborgerlig offentlighetsform som författaren drar med sig in i sin text, som utsägs i den riktiga, borgerliga offentligheten, närmare bestämt i tidningen *Dagligt Allehanda* 1839. Det är den praktiska anledningen till artikelns cesur-formulering, som skall hålla läsarna i beredskap för nästa publiceringstillfälle.

Citatet ger vid handen att vi har att göra med en författare i moderniteten. Han söker sig nya publikationsformer och verkningskretsar, han lägger sig i den offentliga diskussionen och han öppnar sin text på ett sätt som idag nästan ter sig klassiskt modernt: han talar om «vår tid» som en tid i kris och våldsam förvandling. Det är den moderne intellektuelles själva livsluft. «*Elle fait de la crise une valeur*», som Jean Baudrillard säger om moderniteten i en uppslagsboksartikel.²

Vår tid är ny, säger man. Vi gå ett nytt tidevarf till mötes: må vara, men hvaruti? Hvaruti består det nya, som vi gå till mötes?

¹ «Om poesi i sak» citeras efter ASPELIN (1980), här s. 130.

² BAUDRILLARD (1971: 139).

I samhällets pånyttfödelse, svarar man. Vi tvifla ej derpå; men månne ett tidevarf af så genomgripande kraft, som vårt, blott stannar vid samhällsbyggnaden? vid politiken? derpå tvifla vi.³

Almqvist tvivlar därför att han vet mer; det är tidens tecken han går att tyda, han är en Zeitgeist-diagnostiker av det slag som svämmar över på kultursidorna in i våra dagar.

En annan sida av det moderna hos Almqvist är att det är så lockande att citera honom, och inte minst «Om poesi i sak». Det har att göra med skriftens karaktär av genial improvisation, «lika full med ironier och paradoxala formuleringar som fattig på systematiskt utförda resonemang», som Kurt Aspelin har uttryckt det.⁴ Texten placerar sig i närheten av den fragmentariska kringströvande estetiken hos en Friedrich Schlegel, och får såtillvida också ett sådant drag av modernitet eller modernism över sig: ett tänkande som undandrar sig syntesen genom sättet att inrätta skriften.

Det är alltså en i flera meningar modern författare vi har att göra med. Och det märkliga är att han har varit det hela tiden. Han är mer än någon annan svensk författare oavbrutet *up to date*, alltsedan han i «Om poesi i sak» talade om vår tid som en «öfvergångsformation», upp till 1970-talets diskussioner om könsroller och 1980-talets intresse för skriftens och fiktionens grundvalar. Där emellan har våg efter våg av modernt tänkande och modernism kunnat hämta näring hos Almqvist och göra aktivt bruk av hans texter och idéer. Det räcker att erinra om namn som Ellen Key, Arthur Lundkvist, Gunnar Ekelöf, Stig Dagerman och teatermän som Alf Sjöberg och Peter Oscarsson.⁵ Också den kritik som explicit har relaterat sig till de mest aktuella strömningarna har sökt sig till Almqvist. Kurt Aspelins arbeten hör dit, även om de är nog så akademiska, en kollektivt författad betraktelse över *Amorina* 1970⁶ demonterar på tidstypiskt vis de vedertagna och alltför «privata» litteraturhistoriska läsningarna och lyfter fram romanens subversiva innehåll mot en bakgrund av rätt frodiga teoretiska referenser. Ernst Bloch nämns, men man anar också närvaron av tänkare som Norman O. Brown, Herbert Marcuse och en lite allmänt fattad Karl Marx i bakgrunden. När Arne Melberg 1978 ger ut sin *Realitet och utopi. Utkast till en dialektisk förståelse av litteraturens roll i det borgerliga samhällets genombrott*, är scenen – som titeln antyder – en annan. Marxismtilläggnelsen har nått en betydande grad av sofistikaion och perspektiv från Theodor Adorno (med det romantiska arv som nu kan finnas i den kritiska teorin!) arbetas samman med socialhistoriska ansatser i en analys av *Det går an*, som förs vidare i essäsamlingen *Fördömda realister* 1985. Och när medlemmar ur kretsen kring *Kris* i BLM 1988: 1 publicerar och kommenterar ett Almqvistmanuskript framstår han återigen som mycket modern, det vill nu säga nästan post-modern.

³ ASPELIN (1980: 109).

⁴ ASPELIN (1980: 11).

⁵ Jfr ROMBERG (1973) och LAGERROTH (1973a, 1973b).

⁶ ADOLFSSON (1973).

Hur står sig då Almqvist i en konfrontation med helt aktuella frågeställningar kring sådant som historisk förändring, människans natur, konstens funktioner, språkets gränser? Det har jag lockats att fundera en del kring, med utgångspunkt i estetiken i «Om poesi i sak». Denna uppenbart moderna text, med dess diagnos av samtida ideologiska och sociala motsättningar, rymmer kanske ändå just den typ av essenstänkande som man i poststrukturalistisk regi har tyckt sig dekonstruera så eftertryckligt, inte bara i romantiken (som ju också kunde «avslöjas» tidigare, i ideologikritisk regi), utan också i romantikens senare arvtagare, marxismen och psykoanalysen, med bådas idéer om längre, komplicerade men principiellt tydbara berättelser, och med bådas uppfattningar om sken och väsen och om möjliga strategier för befrielse från onödigt förtryck. Almqvist kan också te sig modern – och därmed aktuellt passé – i den mening Jürgen Habermas ser i «Det moderne – et ufuldendt projekt»; nämligen i sitt försök att via konsten och reflexionen övervinna de «kontraproduktiva» effekter som moderniseringen har framkallat. Just ett sådant överskridande av skilda diskurs- och livsområden är det lätt att finna hos Almqvist.⁷ Jean-Francois Lyotard har formulerat en kritik av Habermas' förhoppning, som här kan få gälla som en spetsformulerad, postulerat kritisk fråga till Almqvist:

Det, som Habermas kræver af kunsten og litteraturen og af den erfaring, som de tilvejebringer, er kort sagt at de kaster en bro over kløften mellem erkendelsens diskurs, etikens diskurs og politikens diskurs, og således baner vej for en erfaringens enhed. [- - -] Det 19. og 20. århundrede har givet os alt, hvad vi kan klare af terror. Vi har betalt tilstrækkeligt for længslen efter det hele og det ene, efter foreningen af begrebet og det sanselige, efter den transparente og kommunikerbare erfaring.⁸

Kopplingen mellan terror och längtan kan vi här bortse från; men visst har Almqvist längtat efter både det hela (en tidig avhandling heter just *Om det hela*) och det ena, förstått i mystikens mening, där skillnaderna och därmed beteckningarna försvinner.⁹ Han har också tänkt sig att begreppet och det sinnliga skall smälta samman, som i idén om de *Songes* som inte betecknar utan *är* i bästa symbolistiska mening. Och han har naturligtvis tänkt sig möjligheten av allsidig kommunikation av erfarenheter; några av de mest utopiska formuleringarna kring en ideal offentlighet finner man just hos Almqvist. Recensionen, heter det i «Herr Hugos akademi», är «själva pressen i sin fulländning såsom tryckt och publikt omdöme öfver allting».¹⁰ Det är alldeles uppenbart: Almqvist är skyldig, i just dessa avseenden.

Det är uppenbart och ändå är det för enkelt. Men skall Almqvist «försvaras», så måste motståndet mot förenklingen preciseras. Det kan få starta med en invändning mot en tendens i Arne Melbergs *Realitet och utopi* att låta författarna – t ex Almqvist – nästan gå i spetsen för att etablera «det abstrakta arbetets nor-

⁷ HABERMAS (1983: 44).

⁸ LYOTARD (1986: 9, 22f.).

⁹ ALMQVIST (1966: 151), t ex.

¹⁰ ALMQVIST (1920-38: IX, 127).

mer» då det borgerliga samhället med dess abstrakta frihetsbegrepp växer fram.¹¹ Det motsatta låter sig lika väl sägas; nämligen att Almqvist vänder sig just mot abstraktionerna. Och inte bara abstraktionerna i semantisk mening, utan också de «real»-abstraktioner som produceras av den historiska utvecklingen. Överklassen, «herrskalet» sköter inte sin andning, heter det i «Svenska fattigdomens betydelse»:

Det äter och sover i Sverige; men dess bröst drar sina angenämaste andedrag i Tyskland eller Frankrike, stundom i England, kanske ock i Rom eller Grekland.¹²

Det är inte de internationella utblickarna det är något fel på; Almqvist vänder sig emot uttunningen hos den som fått «ett lynne af blott allmänlighet» och saknar den «individuella skuggning» som gör människor till intressanta personer. En sådan människa är «icke hemma», säger Almqvist – i motsats till den Sara Videbeck, som i *Det går an* sägs vara «oändligt hemma».¹³ För de lägre klasserna gäller tvärtom att de har ryckts ur de sammanhang som gav dem en viss «allmänlighet», nämligen i det mer organiska umgänget med överklassen. Det är detta spel mellan olika koder, och samma ömsesidiga mättande som Almqvist tänker sig utspelas i skilda register: mellan det allmänna och det individuella, mellan de yttre och inre regionerna, mellan det europeiska och det svenska och mellan riksspråk och dialekter. Själva flexibiliteten skall säkra livsluften; i estetiska sammanhang skall både den lufttomma idealismen och den platta naturalismen undvikas.

Det är när spelet inte fungerar som maskeraden uppstår, det i stela teckenformationer koagulerade «beteckningsväsendet» som Almqvist talar om i «Om poesi i sak». En av Almqvists mest charmerande gestalter – Araminta May – är utländsk i kraft av sitt namn, men en av de mest svenska i kraft av sitt intagande beteende. Den egenskap, den «äkta» svenskhet som Almqvist ställer mot maskeraden är nämligen just en disposition att röra sig fritt mellan olika koder, att samla och skapa – och sedan plötsligt ge ut, låta försvinna, Goethes «ställa sin sak på intet». «Ovidlåtenhet» heter det hos Almqvist, «att kunna bortkasta», en sinnets egendomslöshet.¹⁴ Araminta May finns inte – visar det sig i brevromanen med samma namn. Hon är en dimension hos den enkla Henriette (eller Jetty som hon heter när hon släpper sin fiktion); hon finns där som Henriettes kosmopolitiska skuggning. Just i den meningen är Henriette «svensk», hon samlar och slösar sina ägodelar på Fabian, som låter sig förföras av hennes fantasi. Fabian vill, så grosshandlare han är, ha «en himmel», men inte en himmel som bara är *betecknad*, och framför allt inte någon påklistrad svenskhet:

¹¹ LJUNG (1978: 78 f.).

¹² ALMQVIST (1920–38: VIII, 301).

¹³ ALMQVIST (1965: 158, 160).

¹⁴ Jfr ERIKSSON (1988) och GEIJERSTAM (1963: 133–137) om begreppets produktiva funktion hos Almqvistläsaren Vilhelm Ekelund.

Svensk tycker jag sjelf grufligt mycket om att vara: jag tror det är just min hufvudsak, bara jag slipper hafva det som en fnurr, eller som stämpeln på en kardus.¹⁵

Den riktiga svenskheten lär han känna via Henriettes «utländska» fantasi; en av paradoxerna är att alternativet till de blotta stämplarna är ett stycke fiktion.

Almqvist nöjer sig inte som sentida semiotiska teckenavslöjare med att dechiffrera mer eller mindre ihåliga konnotations-system, utan går vidare på jakt efter nya tecken för att suggerera det riktiga, det äkta: jag nöjer mig med att påminna om hästarna, fåglarna och de muntert «undansprittande» fiskarna i «Svenska fattigdomens betydelse». Almqvist är ju konstnär, och åtminstone sedan 1818 på väg från «teckenlif» till «verkligt lif», som det heter i «Tal i Manheim».

Men är då inte drömmen om en poesi *i sak*, till åtskillnad från en poesi i *blott ord* ett utslag av den traditionella essentialismen, med de gängse dikotomierna sken-sak, manifestation-väsen, ytre-inre, skrift-idé etc; där de första termerna alltid värderas lägre? Saken(!) kompliceras av att «Om poesi i sak» på en gång är en plaidoyer för den historiska verklighetens entré på den estetiska scenen och för det gudomligas eller poesins realiserande i den jordiska verkligheten. Om man för ett ögonblick bortser från de idéhistoriska förutsättningarna för denna så kallade idealrealism, som ingående har utretts av Kurt Aspelin, går det kanske att frilägga Almqvists program i enkla semiotiska termer. En tidigare tids konst kunde «måla något som skall beteckna livet», står det i «Mythopoesis».¹⁶ Det är en typ av poesi i blott ord som tycks vara fullt legitim. Målningen, av något, blir ett tecken, som betecknar «livet». Det är allegorins form; Almqvist var väl förtrogen med den. Kortslutningen sker när målningen av något blir till tecken som bara markerar var de hör hemma – utan rörlighet eller konstruktiv ironi, som i den stackars Karins patetiska folkvisor i *Araminta May*, som bara kom att beteckna svenskhet. Tecknets referens blir bara «poesi». De nya beteckningarna, som skall signifiera sak, skall dels röra sig mot en igenkännbar verklighet, dels skall de beteckna «himmel», den autenticitet som skalden var på väg till redan 1818 och som samhället nu var på väg in i. Det något som skall målas i det nya tecknet, och som samlat skall ha effekten *sak*, är alltså en rätt komplicerad entitet.

Desto mer förbluffande är Almqvists recept på hur det skall gå till. Det är bara att skildra verkligheten sådan den är, «représenter les choses telles qu'elles sont», som det heter i den franska avhandlingen om framtidens poesi, «méthode simple, d'ou dérivent des tableaux remplis de merveilleuses véritables . . . parce qu'en effet toutes les choses sont merveilleuses en soi-même».¹⁷ Det handlar helt enkelt om att inta den artistiska ståndpunkten, se med skaldiska blickar, glömma konstmakerierna och minnas eller aktualisera världen sådan den är.

¹⁵ ALMQVIST (1920–38: VIII, 68).

¹⁶ Jfr ASPELIN (1980: 53).

¹⁷ Jfr ASPELIN (1980: 55).

Världen finns där varken som fysiskt faktum eller som blott idé, utan som en relation mellan världen och betraktaren, därav emfasen på de «skaldiska blickarna». Med en av Almqvists mest närgångna läsare, Vilhelm Ekelund, kan man tolka det så att *sättet är saken*.¹⁸ Almqvist promoverar varken det ena eller det andra stoffet, och varken den ena eller den andra stilen, utan gör sättet, rörligheten, inställningen, smaken till huvudsaken. Och sättet är föregripet redan i Almqvists utläggning av «Guldfogel i paradiset», där han som ett alternativt skrivsätt talar om att skildra tingen och ladda dem med «en omedveten Symbolik», som antyder att tingen kan signifiera.

Af detta *att* anslås läsaren eller betraktaren. Det är hans sak att uppsåra *hvadet*, om sådant lyster honom veta.

Däremot skyr han allt som luktar «Contract», överenskomna symboliska betydelser; begreppen mister då sin generativa kraft – och, skulle Almqvist kanske senare kunna säga, konsten suggs upp i det stora beteckningsväsendet.¹⁹

Nu talar Almqvist i en tid «då samhällets flesta kemiska elementer ligga i allmän kokning», som det heter i «Poesi och politik»,²⁰ och han är tillräckligt litteratursociologiskt observant för att finna sig i att som de franska 1600-talspoeterna fungera som «ett slags expeditionssekreterare». Hans kritik av beteckningsväsendet är ingen exklusivt estetisk affär. «Namnföraktet» är inte obetingat – tecken kan inte undvaras – namnen skall bara drivas från «det sjelftagna främsta rummet», skriver Almqvist just där de skilda områdena i hans resonemang löper samman.²¹ På minst tre skilda områden opererar namnen: politiken, poesin, religionen. Funktionssätten är skilda, liksom den medicin Almqvist ordinerar; mest radikal är Almqvist onekligen i fråga om religionen, där saken (det gudomliga) helt enkelt bör *ersätta* beteckningarna. Men mest fantasifull och inspirerande är han i fråga om konsternas framtid. I Almqvists resonemang härom finns en rad grepp och strategier, som ter sig högst fruktbara för kritiska diskussioner om förändringar i både konstnärliga och teoretiska sammanhang. Det rör sig om dynamiken mellan teckensystem, där signifierarna har överlevt de rörliga signifiéerna och där tecknen till sist bara kommer att markera vilket system de tillhör, och system som illuderar signifiéer som ännu inte har fått den relativa konstans som tecken bör ha för att kommunicera något annat än entusiastisk intention. Både i fråga om konst och vetenskap kunde det formuleras som en motsättning mellan tom *humanism* och entusiastiskt *avant-garde*. När Almqvist varnar oss för konstnären «som narrar oss att se en skynt af himlen»,²² kunde vi kanske vända på det. Och hoppas på en kritik och en forskning som låter oss se något, som inte kunde förutsägas i de givna systemen, just

¹⁸ Jfr LJUNG (1980: 211 ff.).

¹⁹ Jfr WARBURG (1903: 8 f., 15).

²⁰ ASPELIN (1980: 64).

²¹ ASPELIN (1980: 110).

²² ASPELIN (1980: 123).

genom att kombinera på kors och tvärs, och genom att vara beredd att kasta nyvunna ståndpunkter över ända – «till bröstets lättnad».

ANDREAS GISLE LOMBNÆS, OSLO

Å dikte verden Skapelsen i Henrik Wergelands *Digte. Første Ring*

Den enogtyveårige teologiske kandidat Henrik Wergelands *Digte* med undertittelen «Første Ring» kom ut i Christiania 21. august 1829 (WERGELAND 1918–40: I, 1, 93–225).

Diktene vender seg med høystemt frihetsretorikk til konge og kronprins, priser forfatteren Maurits Hansen, besynger venner og fram for alt den idealiserte kjæreste Stella. I stiltone skiller de mer eller mindre intime henvendelser seg ikke vesentlig fra oder og hymner til abstrakte størrelser som «Norges Flag» eller «Friheden». Boken som helhet henvender seg til den fiktive ungpiken Stella med bønn om forståelse og kjærlighet. Samlingen innrammes av to tilegnelsesdikt med den felles tittel «Til Stella», det andre haker i det første. Først av de mellomliggende dikt står «En sangfuld Sommermorgen paa Skreya» – samlingens lengste dikt – med undertittelen «Stellas Digt». I disse diktene finnes den mest personlige (biografiske) tiltale ved siden av de mest fantastiske visjoner. Her finner vi også i høy grad samlingens styrke og særpreg.

«En sangfuld Sommermorgen paa Skreya» (herefter SSS) er et dramatisk dikt, i det minste i den forstand at det består av replikker og sceneanvisninger. Scenen er et stilisert norsk fjellandskap utstyrt med patriotiske markører mer enn lokal-koloritt. Arkadiens løvheng har veket plassen for Skreyas «norske Graner», Midtsommernatt-drømmens Titania for en høvisk hulder. I den stedegne flora sprenger seg like fullt idyllens roser.

Den *sangfulde morgen* hinter på oppvåkningen som dikter. Dikteren Sylvius profilerer seg mot jegere som fram for alt er opptatt av «Qvellens Bæger» og dalens jenter: virkefelt som ikke lenger er hans. *Han* leker med vannliljer i tjer-net: en lek med speilbilder og symboler . . . men derigjennom aktualiseres det fraværende. Diktet selv er midnattssolen («Min Sang kløver Dæmringen: Skjær-sommersolen paa / Nordkap . . .¹) som viser opp Norges banner, – og fjelljenta som stiger fram av «En Rad Natvioler» og fortrenger det sansbare naturunderlag til en parentes.

¹ WERGELAND (1918–40: I, 1, 101).