

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 37

Gunilla Hermansson

Kobolter og bedrag

*Törnrosens bok og Almqvists reflektioner af
det romantiske*

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis internt i selskabet og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formand eller redaktør.

Oversigt over producerede numre findes bag i hæftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Københavns Universitets Almene Fond.

Formand:

Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier

2004

ISBN:
87-91253-06-3

KOBOLTER OG BEDRAG

Törnrosens bok og Almqvists reflektioner af det romantiske

Gunilla Hermansson

Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866) er en besværlig og fascinerende figur i den svenske romantik. Han var ikke en del af det fosforistiske gennembrud i Sverige i 1810'erne, og i en vis forstand kan forfatterskabet siges at være udtryk for én lang stræben mod at etablere og udforske en egen version af det romantiske. Den ændrer karakter i løbet af forfatterskabet, men det er min opfattelse, at Almqvist aldrig helt opgiver tanken om, at poesi på én gang er en eksistens- og sanseform ekvivalent med sand religiøsitet og en udtryksform, der formår at danne sine læsere indefra og forsone splittelsen efter Syndefaldet.¹ Samtidig demonstrerer han imidlertid en moderne indsigt i repræsentationens

¹ Et af de tydeligste eksempler er lagt i munden på Dorante, forsvareren af torneroseforfatterens værker i *Den sansade kritiken* (1849): ”Jag menar *poesi* i egentlig mening, såsom det odelade, högsta sinnet i vår själ: uppskriven i poem eller ej, det gör intet till saken. Jag menar livets poesi. Det är detta tillstånd, då tavla (blick) och ton (hörsel) så helt åtfölja varann, att man kan säga: de sammanfalla till ett. Ett verkligt poem är måleri och melodi på en gång: är tavla och musik: *skilderi i takt och ljud*. Det är också i det närmaste omöjligt att fullkomligen anteckna i ord; men i varje frisk, i varje rent kännande och enkel människas innersta lever det, till förtjusning, till himmel.” (SS [= *Samlade Skrifter* udg. Fredrik Böök m.fl., Stockholm 1921-38]) 14 s. 370-71).

problematik og materialets genstridighed, og den sande poesi er derfor på én gang postuleret som allerede eksisterende i sandt levende mennesker eller værker og med skiftende fortrøstning sat som et fremtidshåb.

I det følgende vil jeg forsøge at give et indblik i, hvordan det store samlewerk, *Törnrosens bok* (1833-1851) former sig som en fortløbende diskussion af den romantiske poesi, der samtidig går i dialog med Almqvists æstetiske skrifter uden for værket. Jeg vil fremhæve nogle signifikante passager og problematikker og endelig se på de sidste i hele værket, nemlig dramaerne *Silkesharen på Hagalund* og *Purpurgrefven* fra 1850. De er måske værkets mest besynderlige tekster, og har først og fremmest kaldt på undren i forskningen. Jeg vil her vove påstanden, at de kan forstås som en kommentar til hele forfatterskabets foregående udvikling og en ny turnering af det romantiske, der efterlader det nærmest uigenkendeligt.

Törnrosens bok

Da Almqvist udgav det tredje bind af den såkaldte imperialoktavudgave af *Törnrosens bok* i 1850, var der ingen – og formodentlig mindst af alt digteren selv – der anede, at det skulle blive det sidste tornerosebind, han egenhændigt sendte ud i offentligheden. 1851 flygtede den forgældede digter ud af landet fra anklager om dokumentfalsk og forsøg på giftmord, men senere samme år udkom et fjortende bind af duodesudgaven hos forlæggeren Simon Magnus, der havde opkøbt en samling tidligere inhiberede tryk. Hermed fik *Törnrosens bok* som udgivelse betragtet sin endelige form, nemlig 14 bind i duodesformat (1833-35, 1838-40, 1851) og 3 bind i imperialoktavformat (1839, 1849-50),² og det tredje

² Titlen til duodesens bind 1-7 er i sin fulde længde *Fria Fantasier hvilka, betraktade såsom ett helt af Herr Hugo Löwenstjerna stundom kallades Törnrosens Bok, stundom En irrande Hind*. I bind 8-14 er den forkortet til *Fria Fantasier eller Törnrosens Bok. Ny Fortsättning*. Imperialoktavens tre bind bærer titlen: *Törnrosens bok eller Fria Fantasier, berättade på Jagtslottet hos Herr Hugo Löwenstjerna*.

af disse bind blev ved et tilværelsens lune en slags afslutning på et af de mest sammensatte værker i nyere europæisk litteraturhistorie: En rammefortælling på sammenlagt 17 bind, der rummer romaner, noveller, kortprosa, dramatik, politiske og æstetiske essays, opbyggelige skrifter, sanglyrik og musikkompositioner.

Törnrosens bok er altså lagt an som et Gesamtkunstwerk og det med intet mindre end ”det Hela” og verdensforklaringen som sit emne. I *Jagtslottet*, som i to lidt forskellige versioner indleder begge serier (1833, 1839), sættes scenen, det overordnede tema og betingelserne for selve fortælleprojektet. På et slot i Närke bor herr Hugo og hans familie, som får aftenerne til at gå med at fortælle, afhandle og synge for hinanden, og på denne måde, siges det, lever *hele verden* på slottet i digt. Herr Hugo er alligevel ikke helt tilfreds med denne verden, for med de mange forskellige fortællere kommer det aldrig til at danne en organisk helhed. Han vil have fortællinger og afhandlinger om hele verden og helst i en kronologisk orden. Her kommer den dæmoniske bonde og digter Richard Furumo ind i billedet, for det påstås, at han har evnerne. Efter nogle forhandlinger mellem de to, bliver det bestemt, at Furumo skal fortælle hele verdens historier i den rækkefølge og i de genrer, det falder ham ind.

Törnrosens bok er selvfølgelig ikke fortællingen om hele verden, men på én gang en undersøgelse af vilkårene for at fortælle en sådan historie og et eksperimentarium for alternative måder at alligevel skitsere et billede af verdens hvorfra, hvorhen og nu. Herr Hugos ønske om en poetisk verdensforklaring gentages igen og igen i rammediskussionerne, og det er betegnende, at de forbilleder, der nævnes, ikke er de nærmeste forgængere i genren, Tiecks *Phantásus* (1812-16), Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* (1819-21) eller sågar

Boccacios *Decameron* (1348-1353) og *Tusind og en nat*³, men derimod først og fremmest et persisk nationalepos, *Schahname* (Kongebogen)⁴ af Firdausi.

Furumo bliver den suverænt dominerende fortæller i værkets videreliv, men han skyder ofte flere kilder og genfortællinger ind mellem sig og det fortalte, og omvendt er han selv indskrevet i rammens komplicerede fortælleforhold. Jagtslottet er én stor skabende og redigerende tekstmaskine med et til tider umuligt afsenderhierarki. I *Hinden* (1833) viser det sig, at herr Hugo har et ubestemt antal redaktører til at skrive og samle en krønike om alt, hvad der foregår på slottet. Mens han selv samler familiens og Furumos fremskabelser i et enestående, sublimt manuskript, bearbejder sønnen Frans *nogle* af disse og *noget* af slotskrøniken til udgivelse. På denne måde understreges allerede her det manglende sammenfald mellem de dele, læseren præsenteres for, og de ”virtuelle helheder” (idéen om det hele manuskript og den hele krønike). Redaktørerne fungerer imidlertid heller ikke modsigelsesfrit som objektive registranter, men optræder med en æstetisk bevidsthed og en tydelig stemme, der grangiveligt ligner en traditionel alvidende fortællers stemme. På denne måde skabes samtidig en kippen frem og tilbage mellem de alt for mange afsendere på den ene side og den alvidende fortællerstemme såvel som den uundgåelige idé om den ene forfatter bag hele forestillingen på den anden.

Senere ryger idéen om det sublime manuskript i baggrunden og andre tekstsamlinger introduceres: en samling ”akademiske” akter i *Herr Hugos Akademi* (1839) og en samling af afhandlinger i hans nyoprettede statsråd og intelligensrige i *Europeiska missnöjets grunder* (1850). Udskiftningerne taler samtidig om hele værkets udvikling i takt med udviklingen af Almqvists æstetik eller poetik. Denne udvikling er traditionelt blevet beskrevet som en bevægelse fra romantik til realisme og liberalisme. Det er ikke en helt uproblematisk

³ Omtalt fra 800-tallet, i europæiske oversættelser fra 1700-tallet.

⁴ Begyndelsen af 1000-tallet.

karakteristik. Realistiske elementer kan man finde både i Almqvists tidlige og senere værker, men tendensen er selvfølgelig tydeligere fra 1838. Alligevel er der snarere tale om en bevægelse væk fra de mere rendyrkede romantisk-ironiske konstruktioner og tematikker til noget, der ikke entydigt er det ene eller det andet.

Allegori og sandhed

Almqvists vigtigste æstetiske skrifter udkommer i to artikelsier. Den ene, *Några drag* udkommer samtidig med de første bind af *Törnrosens bok* i tidskriftet *Skandia* 1833-34. Her behandler han i korte essays æstetiske, religiøse og undervisningspolitiske spørgsmål og iscenesætter dem som en slags personlig henvendelse. ”Om två slags skrivsätt” blev siden indlemmet i *Törnrosens bok* som en del af *Dialog om sättet att sluta stycken* (1835), men også ”Naturlighet i konst”, ”Även om humor och stil däri” og den afsluttende ”Fabel” har vigtige berøringspunkter med rammefortællingen og dens udvikling. Den anden artikelserie er egentlig to, nemlig *Poesi i Sak till åtskillnad ifrån Poesi i blott Ord* samt *Om Konsternas Framtid*, som udkom i *Dagligt Allehanda* 1839, dvs. samtidig med såvel den tendentiøse satsning, *Det går an* som 12. bind af duodesen (*Herr Hugos Akademi*) og første bind af imperialoktaven. Disse to serier blev senere sammenstillet under rubrikken ”Poesi i sak” i hans *Monografi* (1845).

Gennemgående kan Almqvists poetik karakteriseres med begrebet ”idealrealisme”, nemlig en realisme, der retter sig mod tingenes egentlige og det vil sige ideale væsen, og som formidler mellem det indre reale og det ydre.⁵ Det,

⁵ Allerede i ”Undersökning om huvudskillnaden emellan de gamles vitterhet och de nyares, samt om den frågan huruvida en verkligen ny konst i vår tid är å bane” (prisskrift fra 1826, trykt i revideret form i *Svea* 1831), forlyder det, at den nye kommende kunst skal være foreningen af indre sjælsskønhed og ydre naturskønhed (jf. SS 4 s. 193, 400). ’Idealrealisme’ forekommer mig mere adækvat end de danske begreber ’biedermeier’ og ’poetisk realisme’ til at karakterisere Almqvists forestillinger om en repræsentation af tingenes guddommelige væsen og håndgribelige jordiske eksistens i ét. Begrebet bruges af bl.a. Kurt Aspelin i *Poesi*

der ændrer sig, er grundlaget og til en vis grad målet for idealrealismen. Forskellen mellem begyndelsen og slutningen af 1830'erne bliver tydeligst, hvis man stiller "Naturlighed i kunst" og "Poesi i sak" mod hinanden. Hvor Almqvist i den første hævder, at poeten ikke tager en bunke spåner som sit emne, fordi "i själva naturen är det icke det naturliga, som intresserar, utan det *intressanta*." (SS 4, s. 207-8), er det insisterende budskab i den anden:

Icke en enda sten vid vägen är trivial, ingen stuga lumpen, och intet förhållande opoetiskt, det vare vilket som helst, högt eller lågt; men den oomvände och syndige ser ingenting med oskuldsblickar; och likasom han inbillar sig icke kunna religiöst räddas eller nå förlåtelse utan genom besattheter, så finner han också intet nöje eller vederqvickelse i ren konst, utan vill omvärvas av kobolter och fiktioner.⁶

I *Monografi* har han tilføjet sidst i sætningen: "af det slaget som är fingeradt".⁷

Det skal understreges, at poetikken ikke er mindre religiøs eller idealt funderet i 1839 end før. Jeg har med vilje medtaget sætningens fortsættelse, som ellers ofte forsvinder i citaterne, for at vise hvor tæt den religiøse omvendelse, samfundets reformering og poesien ditto er flettet sammen i Almqvists ideologisk-æstetiske univers. Fremstillingen overgår ligefrem i en forkyndende diskurs: "Lären eder dock att glömma de vanliga föreställningarne, men i stället älska och försjunka i Gud och hans verk; detta skall hela eder själ, och ljuva varelser skola avslöja trädgårdar för edra ögon, varhelst J går." (*Journalistik* s. 93).

och verklighet 1-2 (Stockholm 1967, 1977, se kommentar 1967 s. 20-21) og Johan Svedjedal i *Almqvist – berättaren på bokmarknaden* (Uppsala 1987, s. 169).

⁶ *Journalistik I* (udg. Bertil Romberg, Hedemora 1989), s. 93. Modstillingen er selvfølgelig blevet sat op før, eksempelvis hos Kurt Aspelin "Poesi i sak" *Estetisk teori och konstnärlig praxis under folklivsskildringarnes skede* (Stockholm 1980, s. 37).

⁷ SV[= *Samlade verk*, udg. Bertil Romberg m.fl., Stockholm 1993-] 26, s. 251.

I *Törnrosens bok* klinger de samme sætninger på hver deres side af årsskiftet 1839. I den indledende rammetekst til *Hermitaget* (1833) siger Frans således: ”En hufvudnödvändighet för hvarje konstframställning är visst att hafva sanning – natur, som man säger. Men det måste derutöfver ock vara en intressant natur, som upprinner midt ibland trivialiteterna, annars äro de oförlåtlige, och jag lider dem icke.” (SV 5, s. 78). I det anonyme ”akademiske” prisskrift *Poesi och Politik* i duodesens tolvte bind (1839) udvides derimod poesiens emne til alting. I *Hvarför reser du?* (1850) fastslår Richard Furumo ligeledes, at ”varje levande figur, som finnes till i världen, är intressant”, og det, der gør dem interessante, er sammenhængen med det guddommelige (jf. SS 16, s. 163). Disse udtalelser må, ligesom alle andre inden for rammefortællingen, ses i dialogens og fiktionens sammenhæng, som ikke sjældent viser sig yderst kompliceret og flertydig. At der *er* et ekko mellem skrifter uden for og inden for rammen er imidlertid ikke til at nægte. ”Poesi i sak” fremstilles ofte som et vendepunkt, hvor Almqvist gør op med såvel andres som egen afhængighed af poesiens forsiringer og allegorier: ”Man har nu en gång hunnit därhän, att man *ledsnat* vid det oupphörliga representerandet (symboliserandet, allegoriserandet, liknelse-fabricserandet); man ville en gång *hava* det, varom i sekler *talats*.” (*Journalistik* s. 88). Men denne del af selvopgøret er snarere en fortsættelse og en bro mellem de to faser i forfatterskabet. Tidligere, nemlig i begyndelsen af og i årene før 1820’erne kan man spore en ambivalent holdning til allegorisk poesi hos Almqvist,⁸ men fra og med 1830’erne er den *eksplicitte* kritik af det *unødvendige* betegningsvæsen gennemgående. Det betyder ikke, at der ikke viser sig andre intrikate komplikationer. I ”Fabel” lyder dommen over poesiens fingerede kobolter:

⁸ Jf. Gunilla Hermansson ”Almqvist og Mytepoesien” *Samlaren* 118/1997 (1998), s. 48-49.

Ingenting – jag upprepar det för dig ånyo i dag – ingenting är mig så vidrigt, som *allegoriska* framställningar, där icke så skall vara; d. v. s. där titeln icke tillkännagiver det. Sådana äro t. ex. orientalska, ja stundom till och med romantiska berättelser, där man skall förstå någonting filosofiskt eller mystiskt *under*, och händelse-förloppet självt, som berättas, blott är en mask, en enveloppe för vissa tankar. (SS 4, s. 336)⁹

Det viktige i dette citat er ikke mindst det præciserende ”d. v. s.”, for allegorier kan allernådigst få en agtværdig plads i litteraturen, hvis de blot åbent giver sig ud for, hvad de er. Og herefter følger helt åbenhjertigt en fabel, som skal føre brevsriveren og adressaten tilbage til deres fælles barndom: To drenge leger med barkbåde, kortheste og trætrompeter, da en hund lokker dem med sig til en vidunderlig rose, der vokser på en utilgængelig klippevæg på den anden side af en bæk. Drengen kan ikke selv svømme i det dybe vand, men hunden bærer dem med sig, så de varsomt kan kysse rosens spejlbillede. Dette gjorde de siden, hver gang den sædvanlige leg kedede dem: ”Där fingo de sin glädje igen.” (SS 4, s. 339). Det er en tydelig, ligefrem udstillet romantisk fabel, fra hvilken læseren skal udlede en tanke om den romantiske kunst og dens vilkår. Fablen er altså på én gang udstillet og indlemmet, og den bliver en slags afsluttende påmindelse om og problematisering af artikelseriens udgangspunkt: fantasiens/ poesiens/ legens dobbelte magt og begrænsning.

Kompromisløshed og allegori

”Fabel” kan siges at være en slags nøgle til de æstetiske forskydninger i *Törnrosens bok*. Først og fremmest er der kombinationen af allegorikritik og allegoriske fremstilling. I den allerførste rammefortælling, *Jagtslottet* (1833), er

⁹ Det gælder poetiske allegorier; universets metaforer er derimod undtaget: ”Invänder man, att världshändelserna själva, av Gud inlagda, vilkas yttre symboliska former de äro, och att de så till vida kunna betraktas såsom universi – metaforer: så är det en helt annan sak, och hör icke hit; emedan en författare, som skildrar eller omtalar dem rent av *såsom* berättare, då icke genom dem sätter någon mask över *sina* idéer.” (SS 4, s. 336).

en æstetisk diskussion mellem de to unge herrer Frans og Julianus sat i en romantisk urscene, malmminen i bjergets indre. Diskussionen sættes i gang af et koboltfund, der viser sig ikke at være næneværdigt, og det smerter den sidstnævnte mere end den første. Frans mener, han har set andet blå, men Julianus insisterer: ”Det torde vara himmelsblå luft eller något poetiskt färgsstoft. Men om du slår detta i en kyper, så bliver ej en gång din nagel deraf blå, mycket mindre en aln fast kläde.” (SV 5, s. 26). Det handler ikke om allegori, men mere overordnet om poesiers manglende evne til at præsentere det repræsenterede i al dets materialitet. Julianus, som aldrig deltager i familiens poetiske aftener, påstår at det, familien og andre kalder for kunst, er som blindes leg omkring afgrunden, og han understreger sin pointe ved at hive Frans hen mod mineskaktens åbning. Frans er rystet og ser pludselig for sig Ariosto, Guarini, Marino og Wieland danse omkring afgrunden og muntert kaste sig i dybet, og de får snart følge af Rousseau, Fouqué, Oehlenschläger, Spiess, Lafontaine, Scott, Goethe, Schiller, Bellman, ham selv og mange flere – ”alla hvita, snabba om hvarandra, likt figurerna på en arabesk.” (SV 5, s. 29).

Da Frans har sundet sig, forklarer Julianus sin egen vision af den sande kunst. Den skal være som en triumfvogn, der kommer fra den anden side af afgrunden, og på en gang virkeligt og idealt bærer dem over til den anden side: ”Vi äro i fantasi, likväl ej blinde, utan seende derunder. Så fullända vi denna Segelfart, komma öfver till andra sidan, och hafva funnit vägen, som bär ditupp.” (ibid., s. 30). Problemet er bare, at en sådan poesi ikke findes, fastslår han, og derfor vil han fortsætte med at tie. Lidt senere understreger redaktørerne/fortællerstemmen, at hvor Frans kunne siges at høre til ét af de kendte partier – det fosforistiske, forstår vi – var Julianus helt uden for alle partier. Men i hans kompromisløse *lignelse* genkender vi ”umuligheden og nødvendigheden af en

fuldstændig meddelelse”,¹⁰ og i skyggen af dette i sig selv romantisk-moderne paradoks kan nok store dele af romantikkens yndlingslektur sendes rundt i dødedansen. I rammefortællingens videre forløb lærer en god gammeldags forelskelse ham at være mindre tungsindig på vegne af skønheden og sproget i denne verden. Men i slutningstableauet i *Hinden* må ordene (til en vis grad) vige for billedet og den menneskelige følelses udtryk, idet Julianus selv beskrives (og dermed postuleres) som et stumt og uoversætteligt, men strålende kunstværk (jf. SV 5 s. 406-407).

I *Törnrosens bok* kædes spørgsmålet om fiktion og poesi ofte sammen med spørgsmålet om sandhed, løgn og bedrag, og sine steder slår figurerne ud med armene og glæder sig over menneskets evne til at opdigte de mest urimelige ting. Andre steder drages de mest mistrøstige konklusioner, nemlig at det er bedre at tie end at tale, som vi har set det. Det uløselige paradoks genfinder vi i sammenkædningen af de første fire tekster i imperialoktavens første bind (1839), og her bliver det endnu tydeligere, at teksternes eget sprog i skyggen af kompromisløsheden tyr til det fabelagtige og allegoriske. Disse tekster var oprindeligt planlagt som en del af det første bind i duodesen, men kom i stedet til at danne begyndelsen af imperialoktaven. I en tilføjet sjette bog af *Jagtslottet* fortæller Furumo om sit møde med misantropen og gudehaderen Björkegren og om sit eget mislykkede forsøg på at fortælle en verdenskrønike, der kunne modsige mandens påstande: Det er umuligt at tro på en gud i en fejlbarlig verden, og menneskets sprog evner ikke at udtrykke tingenes væsen, men viser bare tilbage til sig selv. De følgende tekster, *Skönhetens tårar* og *Semiramis* skitserer alligevel en fortælling om verdens skabelse og mytisk-historisk begyndelse (alvorligt og ironisk i ét). Men samtidig giver de anledning til ny smerte over sproget, der aldrig rammer sandheden, men er henvist til metaforer:

¹⁰ Friedrich Schlegel i *Kritiske fragmenter* (nr. 108) (dansk ved Jesper Gulddal, København 2000), s. 85.

Jag vill icke hava sinnebilder. Säg mig blott den verkliga sanningen därinunder. Det är *den* jag vill hava, allt det andra gör jag icke med. – Du tiger.

Du gör rätt att du tiger.

O min Astartes tårar – I ären skönare att vara världens upphov. Skönare än ett ägg, icke säkrare. Lika sanna, men icke avgjort sanna. Du, o tår, är icke någon sinnebild. Jag vill icke säga, att Astartes gråt är någon sinnebild, ty jag vill bedraga ingen. Nej, skönhetens tårar är en verklighet. Så som de grätos, så var detta världslivs upphov. Denna berättelse är en sanning efter orden; så sann, som sanningen världen är. Det är en ljuv, älskvärd saga. (SS 13, s. 124-25)

Tårerne er virkelige men eventyrlige, sande men usande. Furumos paradoksale klage er endnu mere paradoksalt fremført i en allegorisk tekst *Under hoppets träd*, som fører videre til dramaet *Ferrando Bruno*, der bliver en allegorisk-moralsk gentagelse af den første pointe: man skal ikke stille for mange spørgsmål, men tro og elske. Dramaet foregår i åndeverdenen (ligesom *Murnis*, som jeg kommer kort ind på senere) og må forstås som på én gang bogstaveligt og allegorisk.

Selv om disse tekster havde været på vej som en del af *Törnrosens bok* siden det første bind, mener jeg, det er muligt at læse dem i forhold til den samtidigt udgivne *Poesi i sak*-serie. I begge finder vi en radikal relativering af alle udtryk, en udstillingen af poesiens vilkår og henvisningen til den religiøst funderede tro og tillidsfuldhed, som i teksterne selv kommer til udtryk i det kristent allegorisk-bogstavelige eller forkyndende. Løsningen er i begge tilfælde paradoksal: kritikken af sproget og poesien indlejres selv i det tydeligst kunstige: det allegoriske, lignelserne og det metaforiske.

Ærligt bedrag

En stor del af *Törnrosens bok* kan betegnes som resultatet af tøven, forsinkelser og nye planer. Det betyder at mange ældre tekster er udkommet 15-30 år efter, de blev skrevet, og det har eftertiden fundet beklageligt. Olle Holmberg mener således, at Almqvists værker altid er et barn af tiden, hvori det er skrevet, og at forplumringen af deres genetiske kronologi fratog dem muligheden for at blive modtaget i samme ånd:

Det litterära och ideella sambandet mellan 1820-talet och 1840-talet var emellertid praktiskt taget intet, och vad som i det förra av dessa decennier kunde te sig som ord ur tidens egen lunga, blev för publikens flertal 20 eller 30 år senare till antikvariska kuriositeter. (SS 13, s. XII)

Men det er også muligt at se Almqvists fremgangsmåde i et andet perspektiv. Eksempelvis kan man se de ældre tekster blive udgangspunktet for at opridse en ny poetik, men på en måde, så der skabes et tilbagegreb til den gamle reflekteret i det nuværende.

Det er efter min mening tilfældet med de romantiske eventyr fra de første årtier af 1800-tallet, *Amauros Chrysornis eller Guldfogel i Paradis*, *Rosaura eller Sagan om Behagets vingar* og *Arctura eller Sagan om Grimur Galt*,¹¹ som blev indlemmet i det andet bind af imperialoktaven 1849. De optræder her under samlingstitlen *Mythopoiesis*, og de fremstår undtagelsesvis som herr Hugos egne poetiske forsøg – i hans barndoms smag vel at mærke. De mytepoetiske tekster er allegorier, hører til det kun betegnende og vender derfor også ryggen til virkeligheden, forklarer Hugo selv: ”Sådan var i allmänhet mycket av den orientaliska konsten; ännu mer, till liknelse därav, den europeiska medeltidens, och slutligen den moderna tyska, vartill vår fosforistiska ansluter sig.” (SS 14, s.

¹¹ Formodentlig skrevet mellem 1817 og 1822, det sidste evt. senere. De to første blev udgivet i *Opoetisk kalender* 1821 og 1822.

232). Furumos poesi er derimod virkelighedspoesi og fri for alt allegorisk og betegnende, for i stedet at tilhøre det betegnede (jf. s. 230). Efter endt oplæsning ankommer Furumo og præsenterer sin løsning:

Vad det orimliga beträffar, så är det visserligen orimligt. Men dylika poemer kunna icke desto mindre stå på en frisk, god och klar grund, allenast man från början utgiver dem för att icke mena vad de säga. Då verkar de ej sjukt på läsaren eller åhöraren; emedan de framstå som verkligheter även de, oaktat allegorier. (SS 14, s. 268)

Det er den samme tilsyneladende overfladiske løsning, som lanceredes ”Fabel”, og man kan sige, at det egentlig er en drejning af det første træk, jeg pegede på, nemlig den tydelige udstilling af det allegoriske, men nu forstået som en form for ærlighed. Med rammedialogen i *Mythopoiesis* er der på én gang taget hensyn til læserens helbred, allegorierne har fået deres plads i værket, og poesi-i-sak-poetikken er blevet gentaget endnu en gang. Det hører imidlertid med til historien, at teksterne selv udfordrer den skematiske opdeling i det ene og det andet, og det bliver dermed ikke helt tydeligt, hvordan de skal opfattes, og hvor ”ærlig” præsentationen af dem egentlig var.

I en anden af Poesi-i-sak-artiklerne, *Om Konsternas Framtid*, har spørgsmålet om kunstens bedrag fået endnu en interessant drejning. Almqvist taler om to slags charlataner i tiden: grundighedens og overfladiskhedens. Den første er en gemen bedrager, den sidste tilhører derimod sandheden:

Han är icke mindre ytlig för det; allt det svåra och betänkliga af hans karakter qvarstår för detta fall; men han är derjemte aktningsvärd, emedan han aldrig sagt sig vara aktningsvärd; han är nästan älskvärd, ty så ofta han ljuger, påstår han sig icke tala sanning. (SV 26, s. 257)

Tiden er præget af alle disse charlataner, men midt i kaos, påstår Almqvist, forberedes ”en framtid af helighet, värme, ljus och ordning” (ibid., s. 260). Opgaven for den virkelige kunstner er at manøvrere inden for vilkåret af det relativt absolutte og absolut relative, fremgår det, og han kommer dermed til at stå menneskene uendeligt nært og fjernt på én gang. Den virkelige kunstner følger ikke en teori, men vælger at følge kunstens egen ånd. Derfor er han også en bedrager af en tredje art, som alligevel klinger beslægtet med overfladiskhedens charlatan. Han er den ærligste skælm, for han holder altid mere, end han lover, men aldrig lige netop det, han har lovet: ”Om vi icke bedragat oss, så är han en bedragare: han narrar oss, att se en skynt af himmelriket, hvilket sällan kunde ske utan emot vår vilja och genom något streck [...]” (s. 263). Dette gælder selvfølgelig også for tekstens egen teori, og læseren er blevet sendt rundt i Möbius-båndets uløselige dobbelthed.

Med denne skitse af spørgsmålet om poesiens virkelige og fingerede kobolter og kunstnerens ærlige bedrag, kan vi nu vende os mod de sidste tekster i *Törnrosens bok*. Spørgsmålet er: Hvad er det, Almqvist narrer os til, mod vores vilje, med sine dramaer om fremtidens familier? Lad os se, om der skulle være en mening med galskaben, eller om galskaben ligefrem er meningen.

I krig og kærlighed?

Silkesharen på Hagalund og *Purpurgrefven* er to sammenhængende dramatiserede fortællinger om en gruppe mennesker, der dels realiserer et moderniseret svensk samfund i form af et universalhotel (arbejdets rationalisering) og dels indgår i et moderne, polygamt kærlighedsforhold. Men i særdeleshed handler det om penge, nærmere betegnet den borgerlige mangemillionær Otto Westermarks penge, som ikke bliver færre af det tilsyneladende filantropiske eksperiment.¹²

¹² Jf. Algot Werin SS 16, s. XXXVIII og Arne Melberg *Realitet och utopi* (Stockholm 1978) s. 133.

Udgangspunktet er, at herrerne Groman og Grönström ønsker et lån til at drive en kro i Stockholm, og at sønnen Adrian forsøger at lokke en sum ud af sin far og ikke mindst at undgå at blive gjort arveløs, selv om han forfølger sin lyst til det, faderen foragter mest: en militærkarriere og et adeligt giftermål. Først involverer Adrian sin velhavende kusine Augusta, som Westermark gerne ser ham gift med, i sine rænker, men ved den opfindsomme Grönströms mellemkomst opstår i stedet hotelidéen, som absolut ikke skal gennemføres, men blot *lyde* fornuftig, således at Adrian får sin vilje:

Ju svårutförligare och grannare det låter, ju bättre. Jag är poetisk i det praktiska livet, jag råår icke för det; och ju mindre företaget har uti sig av den välsignade nyttan, ju mer tycker jag om det. Så mycket vet jag av den äkttyska filosofien med p, h, och av aesthetiken med a, e, att nytta är något exekrabelt. (SS 16, s. 358-59)

Westermark sætter ikke desto mindre projektet i værk, og i *Purpurgrefven* kan man se resultatet. Hotellet er monstrøst i enhver henseende, samtlige detaljer i produktion og konsumtion er vokset til en egen videnskab og affære, musikerne placeres i væggen for ikke at rode unødvendigt, og det hele går som et urværk:

Adrian. Gott: bra. Nej – se nu anländer en ny procession; allt parum, parum. Musiken tar till! I vilken god takt gå de icke: ett, tu – ett, tu – jämna fötter – ett, tu.

Leonhard. Himmel, huru många lyckliga menniskopar? Hvilka anleten!

[...]

Adrian. Detta bliver mig utomordentligt – ett, tu – tick, tack – jämna fötter – ett, tu – bra musik! (s. 169).

Den næste intrige i *Purpurgrefven* gælder Adrians barndomsven, grev Leonhard, som er ulykkeligt forelsket i Adrians forlovede, Emilie Liljenstjerna. Adrian sætter sig i hovedet, at de skal have hinanden, men efter flere komplikationer

kommer de frem til en løsning, hvor ingen gifter sig med nogen, netop fordi de alle elsker hinanden.

Dramaerne danner afslutningen på det mærkeligst sammensatte af alle tornerosebind. Det indledes af essayet i brevform *Europeiska missnöjets grunder*, der skitserer en vision af et nyt samfund, hvor ethvert menneske får mulighed for at udvikle sig i overensstemmelse med sine gudgivne egenskaber, hvor den institutionelle familie bliver erstattet af en åndelig, således at forsørgelse gennem ægteskab overflødiggøres, og hvor mænd og kvinder kan tænkes at elske og leve i flere familier på en gang. Skriftet iscenesætter sig mere som noget, der peger frem mod et fuldstændigt program, end dette program i sig selv, og idéerne udfoldes i et kompliceret spil med rammeteksten, som indskriver den i en alternativ jagtslotsvidenskabelighed. Herefter følger dialogen om poesi og rejser *Hvarför reser du?* mellem herr Hugo og Richard Furumo og den berømte novelle *Det går an* om den fornuftige og frigjorte glasmesterdatter, som havde skabt furore, da den udkom første gang 1839. Den efterfølges af en rammetekst, hvori værkets karakter af tendenslitteratur diskuteres og afvises.

Disse tre første tekster havde været på vej i det mindste siden 1838-39, og de er centrale i Almqvists litterære og ideologiske nyorientering fra og med 1839. *Murnis*, som følger efter *Det går an* er derimod et af de for alvor ”gamle” værker. Det er en fortælling i en poetisk og rytmisk prosa om en række elskende pars død og genforening i ånde verdenen. Den første version er fra 1819 og var et forsøg på at skildre det erotiske himmelsk, rent og sandt og indskrive det i den overordnede Gudskærlighed. Allerede i 1845 havde Almqvist udgivet værket i en ny, revideret version under titlen *De Dödas Sagor. Celiorama i femton böcker* med en foranstillet afhandling om Skandinaviens betydning for den europæiske oldtid.¹³ Torneroseversionen følger med visse undtagelser 1845-

¹³ Titelsiden angiver, at værket er af ”författaren till Törnrosens bok”, og fortællingen angives som et Furumodigt.

versionen, som er rensat for de mest ublu passager, men har desuden sorteret den tidligere prædiken om monogam kærlighed fra.

De sidste to tekster er altså de eneste egentlige nyskrevne tekster i bindet.¹⁴ Problemet i Almqvistforskningen har ganske enkelt været, hvorvidt dramaerne overhovedet bør tages alvorligt. Almqvist betegnede selv dramaerne som noget ”tokroligt” i et brev til Wendela Hebbe (jf. SS 16, s.XXXIII), og Algot Werin foreslår:

Silkesharen på Hagalund och Purpurgreven torde i själva verket bäst karakteriseras genom att förliknas vid de grekiska satyrspel som följde på den tragiska trilogien med uppgift att i burleska skämt lösa den tunga allvarsstämningen. Trilogien är i detta fall Europeiska missnöjets grunder, Det går an och Murnis.¹⁵

Alligevel er det tydeligt, at Werin stadig har problemer med Almqvists notoriske blanding af alvor og skæmt, som i disse tekster synes at hælde meget til den sidste side, uden at man dog kan afvise, at der også er noget af det første i dem. Jeg vil her vove påstanden, at de sidste tekster i *Törnrosens bok* ikke lader sig læse, hvis ikke hele værkets og Almqvists poetologiske udvikling tænkes med. Dramaerne er på sin vis en overgearet blanding af idéer og motiver fra tidligere tekster inden for og uden for samleværket, kastet sammen i noget, der samtidig skal være et slags lystspil.

I *Purpurgrefven* præsenteres vi igen for to unge diskussionslystne mænd. Denne gang drejer det sig tilsyneladende om kærlighedens væsen i en moderne tid, men samtalerne rækker tråde ud til det tidligere forfatterskab og ikke mindst den føromtalte fabel. Leonhard er som sagt ulykkeligt forelsket, Adrian skærer igennem: ”Att älska olyckligt är ett gammalt bruk och behövs icke vidare.”

¹⁴ Formodentlig, man kender ikke til nogle manuskripter.

¹⁵ SS 16 s. XXXIX. Jf. også Werin *C.J.L. Almqvist. Realisten och liberalen* (1923, s. 183-84) og Fredrik Böök ”Bidrag till de Almqvistska skrifternas kronologi” *Samlaren* 1917, s. 211.

(1850, s. 166). ”Purpurgreve” har været Adrians øgenavn til vennen fra barndommen på grund af hans tendens til rødmen og affekt. Engang måtte han hive Leonhard op af vandet:

Adrian. Dit du hade fallit under det du sprang efter en fantom.

Leonhard. Ah jag minns: det var en hund jag ville taga fast på; en smidig, täck rapphönshund av kvickaste slag.

Adrian. Förlåt mig: det var skuggan av hunden du lopp efter; och därför föll du i sjön. [...] I häftigheten tog du vilse [...] (SS 16, s. 410-11)

Werin har peget på sammenhængen med ”Fabel” i sine kommentarer til SS: ”Adrian Westermarck [sic] har en annan uppfattning än den Almquist hyllade, när han skrev denna allegori; han föraktar fantomen, skuggbilden, och griper efter verkligheten, saken. Han är ingen asket, och han vill visa sin gamle lekkamrat hur de tillsammans skola kunna nå den röda kärleksrosen” (SS 16, s.572). Men som vi har set, kan ”Fabel” langt fra tages til indtægt for en entydigt allegorisk poetik, og hvis Adrian griber efter virkeligheden, er det gennem sin uendelighed af overfladiskheder.

Hvorfor vil Adrian partout have en militærkarriere og adles? fordi, uniformerne er klædelige og har noget overnaturligt og poetisk over sig (jf. SS 16, s. 324). Smukke Adrian er overfladens charlatan, han sørger selv for at understrege det igen og igen, og han har dermed fordelen ved at være sandt overfladisk. Han har ikke Julianus’ tvære kompromisløshed, han er snarere en dobbeltspiller. Han har fra begyndelsen gennemskuet militærets absurde repræsentative funktion:

I forntiden var det någonting uti att slåss och kriga; man hatade varann då; man hade vad som förtjänade heta verkliga fiender; man var fullkomligt galen. Nu, däremot, ler man själv åt detta

ursinne, och är klok invärtes, ehuru man fortfar att gå i uniform.
(s. 324)

Hans modvilje mod det nyttige og faderens forretninger er en kuriøs blanding af social samvittighed og en overforfinet næse: ”[...] jag kunde aldrig tillbringa en timme på hans kontor, utan att vid anblicken av hans figur känna en rök, jag hade så när sagt en stank ifrån alla de tusentals negrer, som trampat sockret, pressat indigon, kokat mahygnyplankorna, malit druvorna - [...]” (s. 359-60). Alt omkring penge finder han usmageligt, og han vil derfor ikke have andet af pengene end pengene selv! Hans ærlighed betyder imidlertid også, at han ikke kan spille sine selvopfundne roller uden at overdrive eller forcere, eksempelvis i den første fingerede samtale med Augusta, og Westermarck er nok gigtplaget, men hverken døv eller dum: ”Jag tycker hans ton i ett och annat ej var fullt naturlig.” (s. 352).

Den gigtplagede millionær hader i udgangspunktet militæruniformer, fordi de *ligner* adelsuniformer, og han hader adelen, fordi den har mistet sit udspring i det reelle, nemlig pengene: ”Vad är då adel utan pengar? Ett zero: en nolla utan etta framföre. Men en man av egendom, utan adel, är en – ajaj – en oberoende man, som äger allt av det reella, utan att hava låtit dåra sig av en falsk glans.” (s. 345). Hvorfor ender Adrian med at opgive adelskabet og hans far med at udnytte adelens glans og toneangivende funktion? Fordi de på hver deres måde har gennemskuet spillet, og fordi spillets udvikling er røget ud af sin vante gænge og har mistet noget af sin nødvendighed.

Adrian foragter måske i bund og grund spejlbilledet, som Werin fremfører, men Purpurgrevens fejl består ikke så meget i at kaste sig i søen efter det, som ikke at kunne se forskel – og derfor ryger han i vandet! Denne forskel, kan man sige, var det, den omgivende kritik i *Några drag*-fablen skulle fremhæve, og den er det gennemgående mantra i ”Poesi i sak”: hvorfor gribe til allegorier, når man

kan gå direkte til sagen? Men Leonhards problem er ikke kun hans manglende evne til at gribe sagen, nemlig den gensidige kærlighed, men lige så meget hans manglende evne til at spille elskerens rolle på tidssvarende og effektiv måde. Adrian får derfor Augusta til at spille Emilie, mens han selv sufflerer Leonhard efter bedste evne. Til sidst bliver spillet og stedfortrædelserne så komplicerede, at heller ikke han ved, hvem der taler og tales til. Da Emilie endelig træder ind på scenen viser det sig, at hun ikke er en Roxanne: hun vælger begge mænd. Det lå ikke i Adrians første konventionelle plan om hastig forsoning og bryllup, men han ser hurtigt fordelene. Bryllupssalen var ellers parat og gæsterne inviterede, men med en hovsa-løsning påminder Westermark dem om, at der skal lyses for parret først. Så bliver der bal i stedet og det munder ud i, at de blot er fire venner, som elsker hinanden (Augustas mand, hr. Swifton er ikke så vigtig i sammenhængen, forstår vi). Forinden har de ansatte på hotellet leget brudefolk i salen ”innan de riktiga komma” (SS 16, s. 458) og fordelt sig i praktiske par, ”ty så skall det slutas i alla fall” (s. 459). Men de rigtige kommer aldrig og slutningen bliver en helt anden.

Pengeproblematikken i dramaerne har en sammenhæng både med idéen om charlataneriet og et andet af akademiskrifterne fra 1839, nemlig *Hvad är Penningen?* Svaret på prisspørgsmålet er i korte træk, at penge-som-vare er blevet erstattet af penge-som-idé, nemlig i de tilfælde, hvor handler indgås på grundlag af tillid eller ”opinion”. Da opinionen kan være uden grundlag i virkeligheden, er pengene-som-idé også dæmonisk og kan anvendes for det gode såvel som for det onde. Men af de helt idealiserede penge kan storværker igangsættes, der ellers aldrig ville være mulige. De risikerer ganske vist at gå bankerot, men skaderne kan mindskes ved muligheden for devaluering (sådan lyder det kreative argument). Denne idealiserende bevægelse har sine ækvivalenter i dannelsen og kristendommen: det kristne grundlag er at give uden at tage og at eftergive enhver skyld, og dannelsen lover, hvad den ikke holder, men

holder noget andet og større, som ikke før kunne tænkes: ”Gud har så – om ordet tillåtes, och om det förstås i sin milda, leende mening – narrat det jordiska hos oss att blifva himmelskt.” (SV 9, s. 64). Dette ”underbara bedrägeri” kaldes også for en god og ærlig bankerot!

Den første til at se det poetologiske lag i akademiskriftet er Klaus Müller-Wille, og han mistænker den kuriøse overgang fra pengetransaktioner til det kristne nådesbegreb for at være Almqvists forsøg på at overskygge det faktum, at pengene i moderniteten har fortrængt religionens såvel som den symbolske kunsts formidlende og forløsende rolle.¹⁶ Med støtte i ”Poesi i sak”-artiklen og citater fra øvrige tekster i *Törnrosens bok* karakteriserer han Almqvists æstetik som subversiv, med romantiske men også specifikt moderne træk:

Das entsubstantialisierte monetäre Repräsentamen läßt die Paradoxa offen zu Tage treten, die der Geldwirtschaft zugrunde liegen. Es findet seine Entsprechung in den entsubstantialisierten und zirkulierenden ästhetischen Repräsentamina, die die sprachlichen Mechanismen destabilisieren, auf denen die Wirkung jedweder sinnkonstituierender und handlungsregulierender Repräsentation – insbesondere auch der eigenen literarischen – basiert [...].¹⁷

Jeg har andetsteds argumenteret for, at såvel *Poesi i sak*-serien som akademiskrifterne på én gang opererer inden for en moderne sprogopfattelse og fastholder postulatet om muligheden af en sand litteratur, der kommunikerer viden og erfaring fra forfatter til læser.¹⁸ Almqvist ser for mig ud til at have en næsten lige så stor trang til at være subversiv som at være opbyggelig, og det

¹⁶ Jf. Klaus Müller-Wille ””En af verdens största gåtor” Zur Reflexion von monetärer und literarischer Repräsentation bei C.J.L. Almqvist“, Annegret Heitman & Karin Hoff red. *Ästhetik der skandinavischen Moderne* (Frankfurt am Main 1998) s. 46.

¹⁷ Ibid. s. 55.

¹⁸ Jf. Gunilla Hermansson *At fortælle verden. En studie i Almqvists Törnrosens bok*. (Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2003) s. 193-94, 196-97.

kommer der af og til de besynderligst komposita ud af.¹⁹ Men Müller-Willes fremhævelse af måden, hvorpå Almqvist opridses repræsentationens polyvalens og udskiftelighed i en moderne orden i sine skrifter, er ikke desto mindre væsentlig at have med – også når det gælder hoteldramaerne og deres håndfaste turnering af fabeln om den romantiske poesi.

Den røde tråd i dramaerne er selvfølgelig ikke penge, men mere overordnet repræsentation, på samme måde som i det akademiske skrift. Når den naragtige Groman fremmaner den fremtidige kro for sig og Grönström, gøres det så tydeligt som overhovedet muligt, at det handler om, hvordan det hele skal *se ud* for at lokke kunder til sig:

Folk mister så gruvligen lätt aptiten på värdshus; det har jag sett. De hava orätt att fästa sig vid smått; men man måste rätta sig efter ätares fördomar, och gå grant klädd när man är en fattig djävul. Vore jag rik, skulle jag gerna gå sluskig, det säger jag [...]. (s. 328)

Men for at realisere planerne, må Groman have et lån, som han ikke ville have tilstedet sig selv, havde han kendt sagernes rette sammenhæng. ”Skulle man låne åt en virkelig behövande, så fick man aldrig sitt igen, vilket vore att handla efter evangelium”, forklarer Grönström (s. 338-39). Dette at handle efter evangelium er naturligvis noget-for-intet-princippet, således som det formuleres i *Hvad är Penningen?*, og dette *ekstra* skal først realiseres i dramaerne gennem hele farcen af forstillethet.

¹⁹ Det opbyggelige formuleres som en heldig virkning på trods. I humorartiklen fra *Några Drag* stilles den humoristiske poesi på én gang uendeligt nært og uendeligt fjernt, og dermed kan den drage sin læser opad: ”Jag säger icke, att någon humor hade en sådan förbättring till ändamål, efter konsten rör sig utan avsikter; men emellertid skadar det icke, om härigenom en seger vinnes hos mången individ, som sällan moralen och minst satiren någonsin kunde hoppas.” (SS 4, s. 256). I *Poesi och Politik* skal poesien fortsat være uafhængig af en ydre tendens, men når den er en ”ren” tegning af virkeligheden og blot er styret af en ”indre” tendens, som gør værket til værk, giver den en uvurderlig kendskab om samfundet, som politikken kan nyde godt af.

Westermarck foragter i begyndelsen adelens tomme glans, men han skal lære af sin søn og den opfindsomme Grönström, at glansen – eller opinionen – er det nye vidundermiddel. Konsekvensrigt fastholder Adrian derfor også at arven går baglæns, og at det er fædrene, ikke sønnerne, der skal opdrages. Han går så langt som til at arrangere et fornuftsægteskab mellem faderen og Emilies mor, grevinden – et ægteskab de af en endnu højere fornuft undlader at indgå. Westermarck gennemskuer naturligvis hotelidéen:

Kanalje – pojke – vara över tjugu år och ljugå så? Gigantiska påfund! Slå blå dunster, emellertid, för en allmänt aktad man, en mäktig, en rik man; och en far för övrigt? (s. 374)

Alligevel bruger han galskaben til noget, og dette noget vil Almqvist have læseren til at tro på, bærer frøet til noget godt i sig. Hotellet er et dumdrigt storværk, der helt uhørt lykkes uden hverken god eller ond bankerot til følge. Det er en idé, der lover ét, men skal – hvis vi skal tro Westermarck og Adrian selv – komme til at holde noget andet og bedre. Westermarck siger:

Man ler? Må man le. Man ler alltid i början åt en sak, innan man inser dess betydenhet; och jag tror det till en del ligger i själva världsmeningen, att ett garnityr av narri åtföljer det rätt storartade, intill dess det hinner fatta oss fullkomligt, i synnerhet om ämnet tillhör vissa sfärer. Jag har ingenting emot munterheten, så snart allvaret och det sanna djupsinnet går vid dess sida; och jag har till och med funnit glädjen vara ett medel emot gikten – ajaj – (s. 383)²⁰

²⁰ I *Purpurgrefven* udbryder Leonhard: ”Men säg mig uppriktigt, goda Adrian Westermarck, vad skall allt detta betyda?” – og han får svaret: ”Å det betyder någonting ganska galant i botten, ehuru nu – till en början – något överdrivet och karikerat, så att det av den orsaken preterar sig till en smula löjlighet, om du vill.” (s. 423).

Det gode og betydningsfulde er menneskers mulighed for at bruge sine kræfter, hvor talentet ligger, og ikke mindst kvindernes mulighed for at komme ud af køkkenerne, hvilket alt sammen vil være til glæde for familielivet.

Skønt eller naturligt kan det foreløbige resultat imidlertid ikke siges at være, jeg minder om musikken i væggen og de besøgendes militante march ind mod de dækkede borde. Hvis *Det går an* er reformidéernes positive vision i tornerosebindet, mødes utopien og dystopien i en underlig hybrid i de sidste to dramaer. Betjeningen af de mange lykkelige abonnenter omtales som kaffeforetagendet, likørproblemet og vindrueentreprisen, og tjenestepigerne fra Hagalund er blevet antaget til at stå for tallerkenafskylningskontoret og sølvvasken, mens nye hele tiden bliver ansat på sovsekancelliet, tesketørringskontoret og servietfoldningsmagasinet. Det er Ormus-kancelliet og gadegangsreglementet om igen, men i en ny verdensorden.

Ormus och Ariman fra det første bind af imperialoktaven hører med til den mytisk-historiske verdensforklaring, som stiller de svære spørgsmål om Guds og menneskers veje. Det er en alvorlig-ironisk fortælling om den forfejlede gode vilje og den sande kunsts dæmoniske kraft. Den gode Ormus indretter et kancelli på månen og udsteder dekreter for menneskene, heriblandt hvilke stoffer kvinder bør bære om sommeren, hvilke roser, der bør udspringe i haverne og et system for, hvilke gader den enkelte må færdes på for at undgå trafikalt kaos – det berømte ”Gatugångs-reglemente”. I *Ormus och Ariman* fremstår den kiastiske spænding mellem den dumme gode og den kloge onde uløselig (jf. slutningen SS 13, s. 231). I *Silkesharen* og *Purpurgrefven* er de naragtige overdrivelser derimod blevet indskrevet i den nye charlataneriske orden, hvor det besynderlige påstås at kunne bane vejen for det sande og det rigtige.

Ligheden med Ormus’ velmenende tyranni gør det desto tydeligere, at noget er gået tabt i Almqvists fremtidsscenario. Dette noget er blevet legemliggjort i den helt umælende rolleindehaver, silkeharen. *Silkesharen på Hagalund*

begynder med, at Augusta og Adrian kommunikerer ved at sende Westermarks kæledyr frem og tilbage mellem lokalerne på Hagalund med små billetter og situationsrapporter. De fleste antager, at haren blot er kommet med i stykket, fordi Almqvist allerede havde annonceret titlen i *Återkomsten* (duodesens bind 8, 1838). Det lader til, at Almqvist har deltaget i en indforstået morsomhed mellem forfatterkolleger og siden har arbejdet med flere forskellige handlingsidéer til at matche titlen.²¹ Westermark truer i begyndelsen med at testamentere sin formue til en slags dyrepension, og det har fået Werin til at sammenligne ham med Friherreinden O* i brevfiktionen af samme navn (duodesens 11. bind, 1838). Men hvis de ligner hinanden, er det ikke kun i excentricitet, men i deres fremturen med dyrenes ærlighed (jf. SV 8, s. 387), og her deler de fløj med gudehaderen Björkegren.²² Björkegrens kritik af mennesket er samtidig et langt forsvar for dyrene, som har alle de fortrin, menneskets smigrer sig selv med, og desuden det, at aldrig kunne lyve, men tværtimod meddele sig fuldkomment og ordløst (jf. SS 13, s. 17). Også Westermark elsker sin hare for dens uproblematiske sammenfald mellem indre og ydre (jf. s. 342), og den bliver derfor en modsætning og rival til sønnen på flere måder: ”Min lille silkeshare, kom du! Sköna öron! fina ull! ljuva varelse, när öppnade väl du nånsin din mun till osanningar? försåt? bedrägliga påhitt?” (s. 373). Men Westermark glemmer det skrantende dyr, idet han gribes af hotelidéen, og i slutningen af *Silkesharen* dør den, og intriganten Adrian får lov at indtage dens plads.

Parallellerne fremhæver igen forskellene i forhold til friherreinden og gudehaderen, nemlig Westermarks villighed til at gå på kompromis og lade det modsatte træde i stedet for de tidligere idealer. Det gælder også Adrian, som indleder *Silkesharen* med at ridse sit *livs axiomer* op: han vil være militær, eje

²¹ Jf. Böök s. 205-13 og Werins indledning SS 16, s. XXXIV-XXXVII.

²² Jf. Werin SS 9, s. IX.

Emilie Liljenstjerna og adles (jf. SS 16, s. 323). Augusta bemærker, hvor hastigt han er belavet på at opgive sin forlovede, men den afgørende replik er ”Släppa henne ifrån mig? Visst icke. Like litet som dig, Augusta.” (SS 16, s. 437). Adrians tilsyneladende troløshed er allerede med på moden.

Firkantsløsningen i slutningen er imidlertid ikke fremkommet uden frustration og voldsomheder fra den stakkels friers side. Han drives rundt i manegen af den velmenende Adrian, men da Emilie til sidst nægter at gifte sig med ham, til trods for at hun elsker ham, bliver det for meget. Han vil vil fægte, slås og begå selvmord, men her træder Groman og Grönström pludselig ind og erklærer, at det er hotellets politik, at gæsterne ikke skal behøve at slås i egen person. De påtager sig derfor hvervet med ildhu og de værste teatergebærder. Denne slagsmålscene er højdepunktet for udstillingen af krigens absurditet:

Leonhard. De slåss alldeles ursinnigt; men – om jag förstått dem – alldeles icke för egen del eller av vrede mot varann, utan för vår räkning? De gör narr av oss; åtminstone mig! Det är nedrigt!

Adrian. Skulle ej deras strid vara allvarsam för att de slås för vår skull? Då hava ock så gott som alla arméer, vilkas grymma bataljer historien vet att omtala, icke varit sammansatta av allvarsamt folk? (s. 486)

Leonhard. De hava ju ej den ringaste mening med sina fanfaronader? Det är bara tomma uttryck, Adrian!

Adrian. Skall det då icke vara så, för att vara riktigt? (s.490)

Denne tomme repræsentation er imidlertid ikke anderledes nu end i de såkaldt gamle tider, fremgår det af Groman og Grönströms samtaler. Groman har kun ét øje, og det skyldes, at han før som tjener på en kro har været betalt erstatning i et slagsmål for en ”rar liten baron” (s. 431). På denne måde demonstreres nogle af lighederne mellem det gamle aristokratiske system og det nye penge- (og

opinions-) bårne. Men arven og titlerne er nu ubetydelige, fremtidens mand er den, der er i stand til at gennemskue spillet og spille det til sin fordel.

Leonhard ved ikke, om han skal le eller græde, og det absurde slagsmål bliver et gennembrud for ham. Han føler nu, at han har mod til at erklære sin kærlighed til Emilie, selv om hun nægter ham sin hånd. Formodentlig skal vi forstå den moderne kærlighed som det, der også giver for intet, som det, hvor såvel egentlig had som stedfortræden bliver absurd, fordi *stedet* ikke er privilegeret, men tilhører alle de, der elsker. Resultatet er med andre ord den lykkelige, konkurrenceløse, polygamiske kærlighed. Adrian af alle udtaler moralen:

Adrian. Och detta är på en gång det ädlaste, rättaste och nyttigaste.

Fru Swifton. Det är roligt, att höra Adrian tala väl om det nyttiga!

Adrian. Haha, du har rätt nog; men kom ihåg, Augusta, att om jag polemiserat litet mot nyttan, eller drivit en smula med det gagneliga, så menade jag endast de lägsta sfärerna deraf. (s. 495)

Ikke meget ægttysk kunstfilosofi tilbage, her! Almqvist lader ikke blot personerne indrømme, at det hele er noget karikeret, men også at komme til alvor og udtale nyttige moraler. Men hvor heldig en bieffekt regner han at få hos læseren denne gang?

Man kan næppe kalde overgangen fra krig til kærlighed i *Purpurgrefven* elegant eller synderligt overbevisende, men spørgsmålet er, om det overhovedet er meningen. Se på navnene: *Groman* (med det ene øje), *Grönström* og den ærlige *Lina Bärgrén*! Det er næppe heller tilfældigt at manden med fingeren på pulsen hedder *Westermarck* og allierer sig med en englænder, ”han är säkert icke

engelsman för intet” (s. 394).²³ Hvad betyder så hele dette sammenrend af overtydelige repræsentanter for det ene og det andet? De to hoteldramaer forekommer mig som idédramaer med deres eget lille indbyggede ærlige bedrag. Plottets vilkårlighed og overskridelsen af de traditionelle mønstre er sekunderet af dialogens sproglige løssluppenhed:

och gubben är en surd kvantitet, det säger jag med: han är absurd.
(s. 322-23)

Sådant kallas fatum, du! och är värre än söndriga fat. Fatalt var det. (s. 334)

Sverige ligger översållat med landsvägar, stråtvägar, sockenvägar, krokvägar, bakvägar, bivägar och smygvägar. (s. 358)

Jag, för min del, anser honom övergå Schnötzinger, Gungl, Landl, Dengl och Wingl. (s. 422)

Betänk, att min far får igen alla de där pengarna med visshet, matematiskt, ja på matvägen; och mycket mer till. (s. 444)

Også her bevæger teksterne sig associativt og legende på overfladen. Dramaerne er ikke ”poesi i sak”, de er snarere Almqvists bevidst overfladiske charlataneri, en støjende ”enveloppe för vissa tankar”, hvormed han forsøger at få læseren til også at købe antydningerne om, at under overfladen af dette kaos er der et potentiale, som peger mod den gode fremtid. Det er vist en smule for meget forlangt. Sådan skrev han også om sandhedens charlatan:

²³ Det er heller ikke helt usandsynligt, at man kan læse endnu en kommentar til tidligere skrifter i navnet Leonhard. I imperialoktavens første bind finder man klaverkompositionen og brevfiktionen *Ifrån Leonard*, som er et slags selvmordsbrev. Leonard forstår, at den kvinde, han elsker, også elsker ham, men desuden en tredje, og denne tredje har smittet hende med en venerisk sygdom. Leonard forstår at hun er oprigtig og ’sand’, men udholder det alligevel ikke.

För att tillkämpa sig ett rum, som af det vikande bestrides, fot för fot, måste äfven det kommande taga allt, likt och olik, till hjälp. Det begagnar de allrabesattaste puffar, det söker effekter för att vinna plats. Det utför qvintens alla idrotter på g-strängen, det spelar med venstra handen ensam fyrstämig klavermusik, och slår högt upp i diskanten ideliga drillar med ett par finger, som af Skaparen endast ämnades att lefva i basen. [...] Knappt finnes något afskyvärdare, än denna kolonns jägtande efter konstighet utan begär till det sköna. Utan smak, utan harmoni, stormar den till vägs, och hvad vinner den? Dagen. Med allt detta skryter den likväl, och af hvad? Af sina fel. Det är en nakenhet, som till på köpet icke blyges. (SV 26, s. 259-60)

Det ville absolut være en overdrivelse at kalde Silkesbaren og Purpurgrefven for virtuose stykker, og Almqvist vandt ikke dagen med det tredje bind af imperialoktaven. Ikke desto mindre må man medgive, at det stormende, smagløse lystspil har været så yderst velvalgt til på almqvistisk vis at gøre to ting på én gang: udstille og postulere!

Det tredje bind og det romantiske

Hvis vi igen tænker på sammensætningen af det tredje bind af imperialoktaven, fremstår den ikke mindre forbløffende. I *Murnis* undervises personerne og læserne også i repræsentationens mysterier, men her har alt sin plads i det hele og peger i samme retning: gud og kærligheden. Også *Murnis* vrimler derfor med repræsentationer, billeder, metaforer og sammenligninger, men intet er principielt set tilfældigt eller uden betydning. Kontrasten til hoteldramaerne midt i den fælles overflod kunne næsten ikke være større.

Fællesnævneren for alle teksterne i bindet er selvfølgelig kærlighedsforholdet. Men på trods af, at Almqvist har underspillet den monogame kærlighed i de trykte versioner, er tendensen i *Murnis* ikke til at komme uden om: enhver har sin fuldending i ét andet menneske. Når Leonhard fortvivlet leder efter sin plads i en sådan orden: ”I vad par skulle jag väl gå?”, afbryder Adrian irriteret: ”Tala

ej så ängsligt” (SS 16, s. 423). Hvorfor skal *Murnis* overhovedet være dér midt i fremtidsscenerne, bliver spørgsmålet til sidst? Måske kan vi forstå det bedre ud fra 1845-versionen. I indledningen skal de omstændelige udredninger af en oprindelig (abelitisk) kærlighedsreligion, som sejrer over de senere (kainitiske) skrækreligioner, samtidig fastslå erotikkens store betydning: ”Först när det erotiska elementet *bifalles* att få vara med, såsom en af livvets grunder, kan det renas och upphöjas [...]” (1845, s. LXXV). I rammen efter *Purpurgrefven* påpeger Furumo, at stykket og i det hele taget fremtiden kan være romantisk på sin måde, uden at være det i gammel forstand (jf. SS 16, s. 496-97). Måske har det været Almqvists hensigt med indlemmelsen af *Murnis* i imperialoktavbindet at henlede opmærksomheden på reformidéernes fortøjning i historiens yderpunkter og endnu en gang at understrege erotikkens, sandhedens og kærlighedens nødvendige sammenhæng – de har sine rødder i den uskrømtede, paradisiske urtid og vokser ufravigeligt mod fremtidens gode samfund, efter charlataneriet. *Murnis* kan med andre ord kaldes bindets romantiske postulat, der fastholdes, når de romantiske idéer om monogam kærlighed og den forsagte omgang med poesiers flygtige spejlbilleder får deres bekomst.

Det kan nævnes, at i diskussionerne om virkeligheds poesien og mytepoesien i *Mythopoiesis* blev *Murnis* specifikt nævnt som et eksempel på virkeligheds poesi: ”Att en andlig och ideal verklighet innefattar någonting alldeles annat, någonting icke mytiskt, icke betecknande, utan i och för sig sant och tillvarande, synes ibland annat av Richard Furumos Celiorama.” (SS 14, s. 234). *Murnis* er altså også postuleret som en slags ”Poesi i sak”. Men det er langt fra en enkel tekst og meget mere kunne siges om dens plads i torneroseværket. På den ene side udpeger den idealet, som er en umiddelbar, ordløs forståelse personer imellem, den uproblematiske korrespondance mellem tegn og betydning, del og helhed og endelig fortællingens egen, autonome sandhed.

På den anden side understreges nødvendigheden af en poetisk (og jordisk) middelbarhed i dynamikken mellem digter, værk og læser.

Almqvists "romantik" kan ikke sættes på en enkel formel, den pendler ambivalent mellem den harmoniske og idealistiske sammensmeltning af ord og betydning og den mere moderne romantiske ironi, der repræsenterer det urepræsenterbare ved uudtømmelighed, sprækker og modstand. I slutningen af 1830'erne får det første en drejning i retningen af den nyttige idealrealistiske skildring og det andet en drejning i forhold til samfundets stadig mere bedrageriske karakter, den voksende afstand mellem betegnelserne og betydningen. *Törnrosens bok* som helhed kan i sig selv siges at vidne om Almqvists forsøg på at bringe den romantiske kunstopfattelse, en idealistisk historieforståelse og en romantisk-moderne sprogopfattelse og materialitetsbevidsthed ind i en moderne, på én gang samfundsengageret og overfladisk æra.