

Perspektiv på svensk romantik II

Mads Nygaard Folkmann

Visionens mørkerøde frugt

Imagination hos Stagnelius

Litteraturkritik & Romantikstudier

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 til selskabets medlemmer 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 formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

Formand:

Hans Peter Lund
Institut for Engelsk, Germansk og Romansk
Københavns Universitet
Njalsgade 128
2300 København S.
35 32 84 14 / hpl@hum.ku.dk

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Karan Blixens Vej 1
2300 København S.
35 32 93 12 / mads@hum.ku.dk

Kasserer:

Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk
Fax: 8942 1850

© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren
2007

ISBN:
978-87-91253-17-1

VISIONENS MØRKERØDE FRUGT

Imagination hos Stagnelius¹

Mads Nygaard Folkmann

Erik Johan Stagnelius (1793-1823) fremstår dobbelt set i lyset af den europæiske romantiks generelle optagethed af idéen om en produktiv imagination.

På den ene side er der hos ham kun få og sporadiske spor af den dyrkelse af imaginationen, som er fremherskende i tiden omkring og efter år 1800. Imaginationen hævdes i perioden ideologisk og kulturpolitisk som en friset evne i bevidstheden til at skabe ny betydning. Den bliver et signal for en ny tids litteratur. Frem for alt tematiserer engelske romantikere som Coleridge, Wordsworth, Keats og Shelley eksplicit deres litterære aktivitet inden for rammen af 'productive imagination', men der er tale om en pan-europæisk trend med en bred gennemslagskraft. Begrebet 'Einbildungskraft' spiller en rolle for Kants og Schellings filosofi, såvel som for den litterære romantik i Tyskland. Herfra – med Steffens og Schelling som inspiratorer – finder den vej til Danmark hos Oehlenschläger og Sverige hos phosphoristerne som 'bildningskraft'.² Når Stagnelius selv tematiserer idéen om en skabende imagination, er det dog

¹ Artiklen er en revision af et bidrag til det svenske tidsskrift *Samlaren* 127, 2006, s. 156-177.

² I »Preliminariet till en poetik« tematiserer Atterbom f.eks. 'bildningskraften', der i kunsten kan gøre en "ren subjektivitet objektiv", især i "det fullkomligaste uttryck af konsternas gemensamma själ (Ποιησις, den skapande kraften) Poesien", *Phosphoros. Månadsskrift*, nov.-dec. 1811, s. 580.

indenfor en konventionel rammesætning i den tidligste del af det korte forfatter-skab, som f.eks. i »Till Sånggudinnan« (1812), hvor "bildningskraften sina kedjor skakar" (I: 4)³. Her optræder imaginationen dels som udtryk for en personlig søgen efter digterlykke, dels som del af et konventionelt programdigt.⁴ Hvad Stagnelius måtte mene om imaginationen på et teoretisk plan forbliver – som så meget andet omkring ham – uvist; han har ikke som Shelley efterladt et programskrift som *A Defence of Poetry* (1821), der emfatisk forsvarede digtningens imaginative potentiale, og selv ikke de to prosaoptegnelser (IV og V, IV: 338-343), der reflekterer over selvbevidstheden og selvanskuelseren, tematiserer imaginationen, selvom disse begreber ellers er intimt beslægtede i romantikken, især hos Coleridge og Schelling.

På den anden side betegner Stagnelius' lyriske produktion et højdepunkt inden for den romantiske imaginationsdigtning, ikke kun i Sverige, men også i en europæisk sammenhæng. Få andre digtere opstiller så konsekvent som Stagnelius et imaginært, fantasmagorisk univers af tilbagevendende betydningsselementer, billeder og motiver, der måske kan moduleres forskelligt undervejs i forfatterskabet og sågar også skifte valens, men som i højeste grad fremsætter et selvstændiggjort og hermetisk litterært rum i en vis distance til den fysiske,

³ Der citeres efter Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter*, utgifna af Fredrik Böök, del I-V (Svenska författare utgifna af Svenska vitterhetssamfundet, III), Stockholm 1911-1919. I det følgende citeres med angivelse af bind med latinske tal og sidetal med arabiske tal. Bööks senere udgave fra 1957, den såkaldte Allhems-udgave er forbedret i forhold til 1911-1919-udgaven på enkelte punkter, f.eks. dateringen af teksterne, men lider af den afgørende svag-hed, at ortografi m.m. er normaliseret. Jeg citerer derfor efter den gamle udgave, men henter dateringen fra den nyere samt fra Staffan Bergstens *En Stagnelius-bibliografi* fra 1965.

⁴ Se hertil Sten Malmström, *Studier över stilen i Stagnelius lyrik*, 1961, s. 117ff.. Malmström er uomgængelig i sin fremhævelse af de stiltræk i Stagnelius' lyrik, der på forskellige måder er normeret af en tradition (antik, gustaviansk, romantisk), og som aldrig helt forsvinder ud af forfatterskabet, heller ikke ud af den senere religiøst-teosofisk påvirkede periode. Malmströms tilgang modsiger derved den indprojicering af en udviklingsteleologi på forfatterskabet, som Böök foretager i især *Stagnelius. Liv och dikt*, 1954, hvor Böök f.eks. betegner den 'sene' Stagnelius – han når ikke at fylde 30 år! – som moden, mere realistisk og optaget af en goethesk "konkrete lugna objektivitet", s. 253.

sociale og historiske virkelighed, der måtte eksistere udenfor digtningen. I sin brug af faste ydre scenarier (idyllen, dalen, kilden, hytten, natten, månen, solen, etc.), der til dels er præget af 1700-tallets litterære konventioner, og i sin vedholdende insisteren på at tematisere menneskets sjælelige tilstand (det udsatte jeg, fortvivlelse, ønske om forløsning) er der noget radikalt *indadvendt* over Stagnelius' lyriske digtning; den har på det nærmeste ingen yderside rettet mod en bredere kontekst (dette gælder ikke dramatikken⁵ eller de sene lejligheds-digte, II: 224-44), men er koncentreret om sig selv og sit eget betydningsrum.⁶ Mest konsekvent på dette punkt er nok digtningen i og omkring *Liljor i Saron* (1821), hvor den metafysiske problemstilling om sjælens jordiske fangenskab på den ene side fremstilles i forskellige varianter og ud fra en mangfoldighed af perspektiver og på den anden side forbliver underligt konstant; Roland Lysell går så langt som til at sige, at Stagnelius inden for *Liljor i Sarons* absolutte og

⁵ Se hertil Paula Henriksens skelsættende afhandling om *Dramatikern Stagnelius* fra 2004, der rehabiliterer Stagnelius' dramatik, som ellers har været underbelyst i forskningen. Selvom Stagnelius' dramatik er en vigtig del af hans forfatterskab – og Henrikson fremhæver dens mangestemmige, dialogiske, processuelle og refleksive karakter – vil min fremstilling dog primært basere sig på den lyriske del af forfatterskabet: Min interesse er ikke rettet mod det sceniske rum, som i sidste ende er det enkelte dramas endemål, men mod det litterære rum. Henrikson gør opmærksom på, at Stagnelius' dramatik bl.a. af den første udgiver af værket, Lorenzo Hammarsköld, og af kredsen af romantiske æsteter omkring *Nya skolan* blev hyldet som den påbegyndte realisering af den storslåede litteratur, som *Nya skolan* ikke selv havde produceret, men fremsat en forventning om. Se hertil især kapitel 1, der argumenterer for dramaets genre-mæssige vigtighed i samtiden; s. 35-90.

⁶ Dette gælder ikke kun, når Stagnelius i forlængelse af den tyske idealistiske filosofi hos især Fichte projicerer verden ud fra subjektet, "Utsidan af oss sjelfve blott är verden," (II: 100), eller når Stagnelius i sine astronomiske digte, f.eks. i »Astronomisk Phantasi« (1820), der hylder introspektionens metode, latent kritiserer den fremspirende empiriske videnskab (hvilket står helt i modsætning til f.eks. Novalis i Tyskland, der i højeste grad forsøgte at inkorporere den samtidige videnskab i sin poetiske tænkning). Det gælder også, når Stagnelius i alme-ne termer i prospektet til *Liljor i Saron* kritiserer det "ovärdigt föremål", som poesien hidtil har "nedsänkt sin himmelska låga" til; som Louise Vinge for nylig har vist, er denne kritik ikke møntet på den samtidige litteratur hos f.eks. Geijer og Atterbom, som ellers hævdede af Cederblad og Böök, men hermetisk på Stagnelius' egen hidtidige digteriske produktion. Vinge, »Länge nog... Om slutpassagen i prospektet till *Liljor i Saron*«, *Samlaren. Årgång 126*, 2005, s. 51-65. Prospektet er her citeret fra Vinges optryk, s. 55, da det, som Vinge påpeger, fejlagtigt er blevet gengivet i *Samlade skrifter* fra 1911-1919 såvel som i Bööks Allhem-udgave fra 1957.

uformidlede dualisme af sjæl og forløsning, af subjektivt og objektivt, ender med at være fanget i sin imaginære verden.⁷

At Stagnelius bevæger sig inden for sin egen, selvfrembragte imaginære verden, er der konsensus om inden for Stagnelius-forskningen. Forskellene opstår derimod i de forsøg, der er blevet gjort for at komme *bag om* mekanismerne i de stagnelianske teksters særlige funktionsmåde (alene adjektiviseringen af 'Stagnelius' indikerer en specificitet og genkendelighed ved teksterne). I den tidlige forskning hos Böök og Cederblad blev teksternes imaginære verden dels læst ud fra komparatistiske og idéhistoriske rekonstruktioner, dels læst ud fra en model af en forfatterpersonligheds udvikling og helhed. I Malmströms monumentale afhandling afkodes Stagnelius' stil overvejende tekstimmanent som forskellige typer af stilistiske nyskabelser på et grundlag af konventionelle motiver og koder. I *KRIS*-generationens fænomenologisk påvirkede undersøgelser af Stagnelius' tekstuelle egenart er fokus især på subjektive figurationer (Anders Olsson), teksternes særlige metode, hvor "diametralt motsatta zoner" dynamisk kommer til udtryk gennem et "nollpunktens polvändning" (Horace Engdahl)⁸, eller på teksternes "poetiska värld", som den kommer til udtryk gennem "den stagnelianska textens teman och drivande mekanismer" (Roland Lysell).⁹ I forlængelse heraf fremsætter Cecilia Sjöholm en kompleks, psykoanalytisk og idéhistorisk orienteret analyse af Stagnelius' forestillingverden i en spænding mellem en konstitutiv splittelse hos subjektet og en søgen efter en ny enhed, som hun læser i strukturen af det 'ubevidste'.¹⁰

⁷ Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia*, 1993, s. 315. Figuren for denne dualismes manglende formidling i *Liljor i Saron* er gitteret, "gallret", som det hedder i »Dialog« (II: 270), og som i den videre sammenhæng diskursiveres af den gnostiske forestilling om stjernernes krystalgitter, der holder sjælen fanget på jorden.

⁸ Horace Engdahl, *Den romantiska texten*, 1986, s. 156. Videre: "det är runt tomhetsstadiet, runt nollpunkten som stagneliussdiktens fantasivärldar kristalliserar".

⁹ Lysell 1993, s. 24.

¹⁰ Sjöholm, *Föreställningar om det omedvetna. Stagnelius, Ekelöf och Norén*, 1996. Sjöholms præmis er, at forskellige tiders litteratur ikke bare afspejler et (forudgivet) begreb om det

Stagnelius' imagination er dog først og fremmest en *poetisk* imagination, der på en og samme gang befinder sig fjernt fra romantikkens ideologisk farvede hævde af imaginationens dominans som menneskelig åndsevne og netop bekræfter imaginationens altdominerende rolle: Hos Stagnelius er der kun den realitet, som er imaginativt produceret. Jeg vil i det følgende kvalificere min forståelse af den poetiske imagination hos Stagnelius ud fra tre teoretiske begreber, der hænger tæt sammen med opdyrkelsen af imaginationen i romantikken: internalisering, irrealisering og transfiguration. Min tese er, at man ved at undersøge den dobbelte proces af internalisering og irrealisering, hvor enhver betydning som underkastet en subjektiv proces af omdannelse problematiserer sin relation til en ydre virkelighed, bedre forstår det ønske om altings omvæltning, der i høj grad er latent i Stagnelius' tekster, og som oftest har form af et religiøst ønske om forløsning. Stagnelius' tekster fremsætter et selvbevidst mulighedsrum for en overskridelse af det givne i en transfiguration, der aldrig bliver mulig, men som paradoksalt bibeholder sin realitet ved at være indeholdt og inderliggjort i den digteriske tekst. Visionens dobbelthed af *inderlighed* og *realitet* kommer prægnant til udtryk i »Endymion« (efter 1821), når "Blott i drömmar Olympen/ Stiger till dödliga ned" samtidig med, at månegudinden Delia rent konkret er til stede i sin erotiske skælven, når det f.eks. hedder, "Nu ur strålände charen/ Sväfvar hon darrande ned" (I: 353f.).¹¹ I sin rene immanens bliver drømmen medium for en ellers umulig transcendens samtidig med, at drømmens konkrete indhold ikke åbenbares – alt, vi kan se, er Endymions "lågande hy" (I: 353). Tilsvarende fungerer den digteriske tekst hos Stagnelius som et medium

ubevidste, men aktivt er med til at forme det og give det et sprog, der rækker hinsides det sproglige, da det ubevidste for Sjöholm er "det som ligger utanför reflektionen, utanför den plats där den poetiska bilden föds, utanför det subjekt som speglar sig själv i fantasins bilder, reflexerna, återkastandet, självmedvetandet", s. 12.

¹¹ Lysell kalder dette for den 'doppelte vision' hos Stagnelius og betoner den dobbelte betydning i ordet "Blott" som enten betonet eller ubetonet: "Det bekräftar inte bara att det imaginära existerar blott som drömt, utan lika tydligt att det existerar"; Lysell 1993, s. 343.

for en drøm, som vi kun ser det ydre tegn af; digtets flammende glød viser dog hen til en betydning, der altid både er inden for og ud over digtet selv.

Internalisering: Subjektets grænse

Den romantiske litteratur er ofte blevet kritiseret for at være udtryk for en ren subjektiv inderlighed, hvor al betydning opstår som resultat af en subjektiv projektion, hvorved der ikke findes noget udenfor det subjektive.¹² I en vis forstand er der noget om det; som Engdahl præcist siger om Stagnelius, er det kun sjældent, at der i Stagnelius' tekster gives mulighed for en "påtaglig och självständig värld, som skulle vara oberoende av subjektets belägenhet".¹³ Tilsvarende hævder han, at der ikke findes et punkt udenfor digterens egne forestillinger, "ingen transcendens till vilken diktaren kunde kämpa sig igenom – utan att först ge upp sitt språk".¹⁴ Men jeg vil mene, at konstruktionen af et subjektivt internaliseret digterisk rum hos Stagnelius ikke er uproblematisk, ligesom dette rum ikke fører til en subjektiv almagt, men til en form for projektiv spejling af det subjektives egne muligheder og grænser, der samtidig lader en ny type af *digterisk* blik fremstå.¹⁵

¹² Det er f.eks. kernen i Hegels kritik af romantikken i *Ästhetik*, 1955 (1835-1838). Hegel bestemmer præcist det romantiskes indhold og form: "Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbstständigkeit", s. 497. Hegel beskriver kritisk, hvordan den "absolute Subjektivität" som en absolut enhed af viden indlejrer det virkelige i sig: "Denn die unendliche Negativität, das Sichzurücknehmen des Geistigen in sich, hebt die Ergossenheit des Leiblichen auf", s. 498.

¹³ Engdahl 1986, s. 154.

¹⁴ Engdahl, »Eftertankar om den romantiska texten«, in: *KRIS* 23/24, 1983, s. 68-71, s. 71.

¹⁵ Engdahl taler derfor også, med rette, om et "objektivt regissörsblik" hos Stagnelius, som ikke er identisk med det lyriske jugs taleposition, men står i en distance til det; Engdahl 1986, s. 160. Det er også i denne forbindelse, at Henrikson som en del af sin rehabilitering af Stagnelius' dramatik diskuterer den generelle tendens, der har været i forskningen til at betragte Stagnelius' tekster som udtryk for et monologisk "imaginært universum av ovanlig slutenhet", for at bruge en formulering fra Engdahl 1983, s. 69. I modsætning hertil insisterer Henrikson på dramatikens genremæssigt bestemte dialogicitet og mangestemmighed; Henrikson 2004, s. 12ff..

Ret tidligt i Stagnelius forfatterskab sker der en forskydning fra en klassicistisk, gustiviansk inspireret pastoral digtning, der er upersonlig i sin brug af mange lyriske talepositioner og sine ofte objektiverende og allegoriske beskrivelser af naturidyl, til en "ensamhetslyrik", hvor et subjektivt, navnløst jeg taler.¹⁶ Stagnelius begynder at skrive tidligt, som ca. 19-20-årig,¹⁷ og de første digte er i høj grad præget af konventionel diktning, bl.a. med påvirkning af den gustivianske digter Oxenstierna, som Stagnelius i 1818-19 tilegner en sonet. Men fra ca. 1814 begynder den mere originale del af Stagnelius' forfatterskab; man kan på den måde sætte det store natur-, pastoral- og erotikdigt »Kärleken och Landet« (sidste halvdel af 1814) som afslutningen på det tidlige forfatterskab.¹⁸ Derefter kommer der en længere fase af fortrinsvis subjektiv digtning frem til ca. 1820, som så – groft sagt – inden for lyrikken afløses af en ny fase af religiøs digtning i et mere objektivt sprog. I digtningen i og omkring *Liljor i Saron* fra 1821 er det ikke længere jeg~~et~~, der taler, men sjælen iscenesættes objektiveret i dialoger med Verdensfyrsten/Demiurgen eller Kristus, religiøse motiver (liljen, korset, oraklet) besynges, ligesom formen af mere eller mindre didaktiske læredigte spiller en rolle, som »Kärleken« og »Suckarnes Mystèr« fra *Liljor i Saron* og det filosofiske digt »Tingens Natur« (1820).¹⁹ I denne sammenhæng er det dog den subjektive lyrik og deres projektive logik, der er i fokus.

¹⁶ Se hertil Bergsten: *Erotikern Stagnelius*, der præcist beskriver de forskellige subjektive modaliteter, s. 35ff..

¹⁷ Undtaget er dog et lejlighedsdigt, som Stagnelius som 12-årig (!) skrev til sin huslærer: »På Herr Magister Per Brusenii promotionsdag, den 22 juni 1805«. Digtet blev trykt på et særskilt ark og findes kun i Allhem-udgaven fra 1957, bd. 1, s. 241f..

¹⁸ Heri følger jeg Sjöholm, s. 60ff.. Bööks to udgaver af *Samlade skrifter* sætter begge skellet ved 1818, da Stagnelius på denne tid renskrævet og samlede en del af sine tidlige digte i et hæfte med overskriften *Lyriska Dikter och Elegier*. Skellet mellem en 'klassicistisk' og en 'romantisk' Stagnelius følger derved ikke denne skillelinje, selvom Stagnelius i tiden efter 1818 tiltagende finder sin egen diktning.

¹⁹ Til en tematisering af de tre nævnte digte som læredigte, se Louise Vinge: »"Kärleken", "Suckarnes Mystèr" och andra lärodikter«, in: Staffan Björk & Carl Fehrman (udg.), *Diktaren och hans formvärld*, 1975, s. 293-309.

Det subjektive hos Stagnelius skal ikke forstås som en ophævelse af alt objektivt eller virkeligt i en subjektiv monologisme, der ikke kender andet end sin egen 'virkelighed', men som en bestemt modalitet til at opfatte og filtrere den givne virkelighed.²⁰ Jeg vil derved følge Bergsten, når han hævder, at der hos Stagnelius findes en kritik af den "kult av personligheten", som var en del af den førromantiske ideologi om geniet, hvor individet frit kunne udfolde sin personlighed og "skapa sina egna lagar och göra sig till herre i sitt eget universum", men samtidig vil jeg distancere mig fra hans tese om, at Stagnelius i stedet sætter en positiv forestilling om "jagmystik", hvor det drejer sig om at udvikle "jagets innersta väsen" og derigennem "vinna kunskap om väsendets anonyma urgrund, animan".²¹ Jeg vil mene, at den subjektive prægning er en erkendelsesteoretisk præmis for Stagnelius' lyrik – også i de tilfælde, hvor han med påvirkning fra tidens platonisme eller idealistiske filosofi hos Fichte og Schelling tilstræber et filosofisk objektsprog, f.eks. i »Tingens Natur« (1820), som var planlagt til publikation i *Liljor i Saron* – men at det hos Stagnelius ikke

²⁰ Denne tanks oprindelse og klangbund i romantikken kan frem for alt findes hos Kant, der med sin *Kritik der reinen Vernunft* (1781/87) sætter en helt ny scene for erkendelsen, når vi aldrig kan have adgang til en viden om tingene, som de er 'an sich', men kun som de fremtræder gennem vores anskuelsesformer og erkendelsesstrukturer. – Samtidig er der dog ikke kun én subjektiv modalitet hos Stagnelius; Staffan Bergsten udreder præcist overgangen fra en tidlig fase af klassicistisk, gustaviansk inspireret pastoral digtning, der er upersonlig i sin brug af mange lyriske talepositioner og sine ofte objektiverende og allegoriske beskrivelser af naturidyl, til en "ensamhetsyrik", hvor et subjektivt, navnløst jeg taler. *Erotikern Stagnelius*, 1966, s. 35ff.. Herefter kommer igen en mere 'objektiv' fase omkring *Liljor i Saron*, hvor menneskets eksistensvilkår diskursiveres af religiøse og filosofiske begrebssystemer.

²¹ Bergsten 1966, s. 115f.. Bergsten læser på den måde overordnet Stagnelius i lyset af en 'sjælens selvudvikling', hvor sjælen er "vaknat upp ur jordelivets djuriska dvala och börjat söka sanningen om sig själv", s. 132. Dette giver hans fremstilling af Stagnelius' forfatterskab et vist teleologisk præg, hvor modellen af jegmystik afløser personlighedskulten, om end Bergsten fastholder uafslutteligheden i den sjælelige proces: "Han [Stagnelius] skildrar aldrig slutmålet för detta sökande, själen når aldrig fram till paradiset utom i hoppet och drömmen, dvs. han skildrar aldrig vad man skulle vilja kalla en egentlig mystisk upplevelse, endast stadier på vägen mot en sådan upplevelse", ibid.. Tesen om sjælens selvudvikling tages i en let forandret udgave op af Lysells tese om en 'sjælens historie' som model for Stagnelius' lyrik. Lysell hævder ligeledes umuligheden i "att skåda den absoluta Sanningen"; Lysell 1993, s. 13.

drejer sig om at finde en sjælens urgrund, men om *gennem digtningen* at om-bryde det subjektive og at gøre det til objekt for en (selv)undersøgelse.

Paradigmatisk for denne strategi og for forsøget på at undersøge subjektets grænser er afslutningen på »Afsked till Lifvet« (efter 1818), hvor jeget – efter at have besunget alt lige fra poesien og erindringen til kvinden, skønheden og idealet og forsøgt at genkalde sig barndommens arkaiske landskab og sin begærsfyldte ungdom – synger sig frem til et livets nulpunkt, hvor blot subjektets egen følelse står tilbage:

Allt hvad förr mitt hjerta önskat,
Hvad som vilkor nyss jag ansåg
För mitt korta lif på jorden,
Flyktar i ett evigt fjerran
Ur min åsyn, och af tusen
Milda, strålande objecter,
Som min ande fordom tjsat,
Känslan af mitt eget väsen,
Af mitt eget qualda väsen,
Blott är öfrig. [...] (II: 47)

Alle de lag af betydning, som jeget hidtil i digtet har besunget, og som ptolemæisk har kredset rundt om jeget som centrum, skrælles nu af i en proces af *afvikling*, som jeget i sidste ende står bag: Det er jegets 'hjerter', der har ønsket alting, og det er fra jegets åsyn, at alting forsvinder. Jeget kan ikke længere opretholde den projektion, som hidtil har været kilden til den fortryllelse, objekterne har udøvet på jeget. Det er så i denne selvafløsning, at jeget bønfaller om at blive reddet af dødsenglen, der her skal fungere som en *deus ex machina udenfor* jeget, og digtets radikalitet ligger deri, at bønfallelsen høres, men leder til et højst tvetydigt resultat:

Dolda, underbara väsen!
Säg, hvad vill du? Ej mitt öga
Mågtar läsa i ditt öga,
Ej din mening kan jag fatta. (II: 48)

Englen er med Anders Olssons udtryk *ulæselig*,²² hvilket indskyder en radikal uforståelighed i forhold til logikken af subjektiv projektion, hvor ingen/betydning principielt set kan falde udenfor den subjektive bevidsthed, da denne betydning er sat af subjektet selv.²³ Olsson læser stedet i sammenhæng med den digteriske invokation, som Stagnelius ofte benytter, og som i hans optik fremkalder et 'absolut nærvær', som i digtet aftegner en "speciell kurvatur som beskriver hur jaget [...] lyckas resa sig ur sin tomhet och sitt förtvivlade läge och, i ideala fall, nå en slutlig försoning".²⁴ Sagen er, at det 'du', som retorisk fremmanes her, og som skal redde jeget, i stedet fanges i en dobbeltheds af at være "dolt och underbart, oändligt nära og oändligt fjärran": Jeget taler til et "du bortom dess drömmars herravälde".²⁵ For Olsson betyder dette, at jeget overlades til sig selv, hvorved det så er selve bønørelsens gestus, der står i centrum af situationen. I forlængelse heraf påpeger Lysell, at englens ulæselighed ikke er digtets narrativt-finale slutpunkt, men omvendt udgangspunktet for digtets konstruktion af betydning.²⁶ Lysell opfatter ulæselighedens punkt som et dødens punkt, der samtidig giver en distance mellem det skrivende jeg og det jeg, der i

²² Anders Olsson, »"Du i vars sken, i nattens dunkla timma". Om tilltalet i Stagnelius' lyriska diktning«, in: Bengt Landgren (udg.), *Att välja sin samtid*, 1986, s. 153-164; s. 161.

²³ I sin stort anlagte psykologisk-fænomenologiske undersøgelse af det imaginære siger Sartre, at det imaginære er født med en 'essentiell fattigdom', fordi "l'objet de l'image n'est jamais rien de plus que la conscience: on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà". *L'imaginaire*, 1940, s. 27. Den stagnelianske tekst overskrider – ligesom de fleste andre romantiske tekster – denne bevidsthedsinterne præmis.

²⁴ Olsson 1986, s. 158.

²⁵ Olsson 1986, s. 162.

²⁶ Lysell 1993, s. 367f.. Digtet får derved to læseretninger, som samtidig iværksætter en dobbelt hermeneutik: Vi følger jeget successivt i dets forsøg på at genskabe en tabt betydning, og når digtet i sit slutpunkt vender perspektivet om, kan vi retrospektivt se det lidende jeks søgen i lyset af den uforståelighed, der er dukket op.

teksten er ét med sin lidelse og sin tabserfaring: Effekten i teksten bliver "att det skrivande och upplevande jaget försöker formulera en *själens historia*",²⁷ hvilket er et af nøglepunkterne i Lysells Stagnelius-forståelse.

For mig at se er det subjektets møde med sin *grænse*, der er afgørende her. Jeget bliver måske opfordret til at søge sin sjæls historie, men i endnu højere grad bliver det overskredet af noget uforståeligt og fastholdt på tærsklen til en betydning, som overstiger jeget, og som det ikke kan afkode. »Afsked till Lifvet« er særegent i Stagnelius' lyriske produktion i kraft af sin direkte påpegelse af det uforståelige, men grænseerfaringen udgør en slags konstant: Selv i de digte, hvor jeget loves en forløsning, gør digtet holdt på denne side af grænsen, som i sidste ende udgøres af døden, og som i samme ombæring implicit metapoetisk vises som digtets grænse. I »Döds-Ängelen« (omkring 1818) loves jeget en forløsning af dødsenglen, som her eksplicit benævnes, og som også åbner nye perspektiver: "Se öfver oss sig öppna nya himlar –/ O! yngling kom!" (II: 50), udbryder englen. Jeget oplever ikke en ophævelse af dualiteten, men en forløsende intensivering af den, når dets "fria själ" "Ur jordens grus till etherlanden sväfvat", men det interessante er her, at digtet netop stopper ved himlens grænse: "vid dess [Edens] *ingång* vinka ljusa andar/ Med vänlig hand" (II: 51, min kursivering). Længere når vi ikke her, ligesom vi heller aldrig kan trænge ind til det inderste af de drømme, der figureres i Stagnelius' digte.

Jeg vil se to implikationer af denne form for digterisk konstitution af subjektet, der i »Afsked till Lifvet« trækkes til sin yderste grænse, hvor det ikke

²⁷ Lysell 1993, s. 368. Det er interessant, at netop denne distance også er et omdrejningspunkt i Engdahls tilgang til Stagnelius: "Eftersom den skrivande förfogar över det ord, som återupplivar de slocknade visionerna, kan han inte vara identisk med det lidande jaget", om end Engdahl også videre konstaterer, at en "sådan assymetri är grundläggande för all subjektiv dikt", s. 159f.. At et subjekt beskriver sig selv, vil altid medføre en duplicitet. Pointen er, at Stagnelius strategisk udnytter dette til det yderste: Han sætter jegets lidelse i scene for at kunne udnytte den i skriftens tjeneste. Det er derfor overraskende, at Engdahl ikke inddrager dette i sin analyse af »Afsked till Lifvet«, s. 166-170.

bare møder en død, der forløser det, men også en radikal uforståelighed. For det første mener jeg, at det er i forhold til denne grænse, at man skal forstå den nulpunkts-erfaring, som ofte er udgangspunktet for Stagnelius' lyriske jeg, og som genererer den omskiftelighed i betydningen, der er karakteristisk for Stagnelius' lyriske produktion.²⁸ Ud fra jegets opadvendte blik kan himlen både åbne sig og aftegne en forløsning som i »Döds-Ängelen«, ligesom den omvendt kan være det himmelhvælv, der holder sjælen fanget på jorden, "Mitt fånghvalv är azuren/ Det famnar mig, hur fjerran än jag går" (II: 438), hedder det i "Lifvets Vilkor" (1821) fra *Liljor i Saron*, eller som det desillusioneret hedder i »Barn-domsminne« (formentlig efter 1818): "Mot himlen fåfångt lyfter jag min syn:/ En liflös öcken är det höga blå,/ Och, känslolösa, stjernorna i skyn/ Mitt långa qval, min trånad ej förstå" (II: 29). Jeget har ikke en transcendental forankring, der kan sikre tolkningen af himlens tegn.

For det andet leder subjektets udsathed til en form for *perspektivisme*: Ikke alene handler mange af Stagnelius' digte eksplicit om at *se*, hvor det lyriske jeg i en gestus mod en ubestemt modtager/læser fremsætter imperativet: 'Se!', men de opererer også på et implicit plan med en hermeneutik, der skal lede det modtagende/læsende blik i retning af en ny forståelse af tingene.²⁹ Perspektiv-

²⁸ Nulpunktet som et udgangspunkt for en produktion af antitetiske billedverdner, der kan slå over i hinanden, er det bærende fundament for Engdahls analyse. Engdahl benævner den antitetiske polaritet hos Stagnelius metaforisk som "paradis eller öken", Engdahl 1986, s. 154. Allerede Atterbom er i sin Stagnelius-karakteristik fra 1848 inde på det dynamiske princip i polariteten af "h i m m e l och h e l v e t e": "En ström från Elysium, hvari eviga stjernor spegla sig under englasamljud, en ström från Tartarus, hvarur svafvelångor uppstiga under klagorop från det kolsvarta djupet, flyta båda, stundom bredvid hvarandra, genom den underbara lunden af hans dikter", »Erik Johan Stagnelius«, in: P. D. A. Atterbom, *Litterära karakteristiker*, 1870, bind 2, s. 36-91, s. 40.

²⁹ Dette er et generelt træk i mange romantiske tekster på europæisk plan. Novalis taler f.eks. i en af sine optegnelser om en "poët[ische] Theorie der Fernröhre", Novalis, *Schriften III*, 1968, s. 410f., hvor kikkerten bliver til en metafor for et blik ud i det uendelige, som hos Novalis er 'det absolutte': Kikkerten fokuserer det seende blik og lader det uendelige eller det absolutte blive en del af synsfeltet samtidig med, at den fastholder det uendelige i sin fjernhed. Dette indikerer en hermeneutik, der netop ikke som den filosofiske hermeneutik hos f.eks. Gadamer er fokuseret på at gøre det ukendte kendt, men på at bibeholde det ukendte

tivismen er udgangspunktet for Lysells analyse af digtet »Elegi« (1820),³⁰ som starter således:

Se, nöjets lampor flämta opp och slockna
Likt stjernorna, när morgonrodnans blickar
I Öster pråla. Verkligheten tänder
Sin stränga fackla i min skymning opp. (II: 209)

Lysell påpeger, hvordan man her ikke enkelt kan sætte drømmens ubestandighed overfor virkelighedens bestandighed, men at der er tale om *to lys*, hvor selv virkelighedens lys metaforisk angives som en fakkell (der godt nok virker som en afbrydelse af drømmen). Pointen er, at det giver "dubbla perspektiv: allt beror på i vilken belysning man betraktar tingen" (s. 369). Når, som Lysell siger, "belysningen förändrar världen" (s. 371), bliver alle fænomener underkastet en fremmedgørende effekt, der i en allegorisering og poetisering af det givne viser, at det subjektive blik er altdominerende. Der er i den forstand ingen objektiv sandhed eller viden: "Den stagnelianska känslan av tomhet på mening och jagets extrema utsatthet är nämligen aldrig ett korrelat för världen" (ibid.). Efterfølgende forsøger digtet at iværksætte en perspektivisme, der kan lede blikket nye steder hen.

I sit udgangspunkt opererer jeget i »Elegi« med en triadisk konstruktion af fortidig fylde, der er afløst af en nutidig tomhed, som så igen skal afløses af en fremtidig fylde. Eller rettere: Jegets nutidige blik er opfyldt af et "formløst kaos" (II: 210), og både fortids- og fremtidsperspektivet er subjektive projektioner ud fra dette udgangspunkt. Selvom jeget i fortiden længes efter "glädjens helga altar", er der tale om "gyllne fantasier" (II: 209), og ikke en real og oplevet tilstand. Tilsvarende har jeget, til en start, mistet sit håb og "drömda gyllne fram-

som ukendt. Se hertil Folkmann, *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Ästhetik bei Novalis*, 2006, s. 85ff..

³⁰ Lysell 1993, s. 368-375.

tid" (II: 210), og den himmelske forløsning, der fremsættes, er ustabil givet ud fra jegets projektive figuration af en "Bönens Genius", der nærmer sig og skal lede jeget til "korsets dystre paradis" (II: 211). I digtets anden del (til digtets todeling, se Bööks kommentar V: 218f.) skifter digtet diktion fra det selvtematiserende jeg til et 'vi', der taler på menneskehedens vegne. Problemstillingen ændres ikke, men bliver intensiveret og teoretiseret, f.eks. ved henvisningen til det plotinske 'mangefold', der må flygte for "det Eviga, det Ena" (II: 212, se også kommentaren V: 221 og »Tingens Natur«, II: 116ff.). Den subjektive perspektivisme er stadig den dominerende logik, der nu bruges til at figurere et omvæltningens omslag:

Det yttre livets rosor måste falla
Om paradiset innanför skall blomstra:
I natt förvandlas måste Tidens Solar
Förr'n Evighetens gyllne stjärnor lysa
Och morgonrodnaden af högre verldar
Nedtränger segrande i livets natt.
Likt ljumma vårregn amma qualets tårar
Den gudaplanta, som i oss förborgas (II: 212)

Det ydre skal falde til fordel for et indre paradis, og lyset må brydes på en ny måde, hvor det ikke tager udgangspunkt i en real, kosmisk handling, men netop kommer indefra, fra de kvalens tårer, der får den guddommelige plante til at vokse, ligesom det – som det hedder i det følgende – er fra "Sjælens dunkle moderssköte", at det gyldne ord fødes, som himlen har nedlagt der. Tanken om denne form for guddommelig rest, der er fanget i den menneskelige krop og materie, er gnostisk,³¹ men for mig at se indikerer den tvetydige formulering af 'sjælens dunkle modersskød', der radikalt krydser sjæleligt og sanseligt-krops-

³¹ Til gnosticisme hos Stagnelius se frem for alt Geo Widengrens artikel »Gnostikern Stagnelius« i *Samlaren. Ny följd. Årgång 25*, 1944, s. 115-178.

ligt, frem for alt subjektets ikke-transcenderbare grænse: Når også sjælen er kropslig, kan den ikke enkelt hæve sig op til de himmelske sfærer.

Digtet fremsætter Jesus som "Medlare!", som lidende på menneskehedens vegne og som den, der kan bevirke den "utgång" ud af den vilde "öcken, som oss innesluter" (II: 213), men det interessante er videre, at beskrivelsen af Jesu virkning kan ses som udtryk for en perspektivisme på digtets niveau:

Högt öfver Ödets stjernbesådda himlar
Du återvände segrande till Fadren
Och öppnande för fångarne en utgång,
Det stora fängelset du fångat tog. (II: 214)

Passagen slutter i en paradoksal formulering, som Lysell påpeger indholdet af – at døden kan bekræftes, og at vi "genom døden kan behärska det som här i livet behärskar oss" (s. 375) – men som han ikke analyserer funktionen af. Formuleringen at tage et fængsel til fange indebærer en invertering, der ikke direkte påpeger det, som skal siges.³² Udtrykkets (positive) indhold om forløsning forbliver udfoldet, tilbageholdt, samtidig med, at digtet *fremviser udtrykkets grænse* i forhold til det, der betegnes. På den måde vil jeg mene, at digtet opstiller en ny form for perspektivisme – det vil have os til at se forløsningen i dens umulighed – uden dog at ophæve dens subjektive ophav. Man kan selvfølgelig altid sige, at der uden for digtet befinder sig et vist objektivt regissørblik, for nu at bruge Engdahls udtryk, men pointen er, at digtets perspektivisme formuleres *indefra* med udgangspunkt i subjektets perspektivisme. Subjektets blik ledes i en vis forstand til at overstige sig selv, men det nye blik mister aldrig sin subjektive forankring. Snarere kan man sige det sådan, at subjektets grænse i forhold til en uforståelighed udfoldes som digtets grænse til sin udsigelse. Digtet indstiller sin

³² Det minder om den digteriske metode i digtet »Till Natten« (omkring 1816/17), som handler om døden, men ikke direkte benævner den, og dermed diskret problematiserer forholdet mellem metaforisk betegnelse og det 'egentligt' betegnede.

optik på en dimension af noget uendeligt, der overskrider livets begrænsning, men som nødvendigvis, da digtet ikke kan realisere det *per se*, må forblive indenfor digtet som en del af dets rum.

Irrealisering: Betydningens åbning

Stagnelius' imaginære verden er uløseligt forankret i en subjektiv bevidsthed, men det er tillige afgørende, at den også overskrider denne bevidstheds intensi- on ved at have form af en litterær ytring. Stagnelius' tekster iværksætter den dobbelte strategi, som er påpeget af Novalis, når han på den ene side siger, at "Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg", men også at "Der 2te Schritt muß wirksamer Blick nach außen – selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt seyn".³³ Dette blik kan betegnes som et irrealiserende blik, der ved at gå en omvej over den subjektive inderlighed kaster et nyt lys på det givne og – mere radikalt – trækker det ud af dets vanlige kontekst. Man kan også udtrykke dette moment i den romantiske æstetik, hvor virkeligt bliver overlejret af uvirkeligt, som en proces af *multirealisering*,³⁴ hvor flere lag og dimensioner af virkeligheden kommer til syne.

At enhver beskrivelse af noget 'virkeligt' altid hos Stagnelius er overlejret af noget uvirkeligt, er et gennemgående træk i forfatterskabet, lige fra ungdoms- lyrikkens hyppige brug af genre- og konventionsbundne mytologiske stilise- ringer³⁵ frem til *Liljor i Saron*-tidens religiøst-hermetiske formsprog. Det interessante i denne sammenhæng er, hvad der sker med de genstande, der ir- og

³³ Novalis, *Schriften II*, 1965, s. 416ff..

³⁴ Jeg takker Roland Lysell for mundtligt at have gjort mig opmærksom på denne dimension af irrealisering.

³⁵ Endnu en gang er det Malmström, der har leveret pionerarbejdet på dette punkt; ved at analysere "sambanden mellan å ena sidan motiv, stämning och textens stilisering och å andra sidan dels versmått, dels de rytmiska nyanserna inom versmåttets ram", s. 23, opnår Malmström i sine mange analyser at vise, hvordan digtenes imaginære betydningsverden i høj grad er determineret af den genre eller metriske form, de er skrevet inden for.

multirealiseres, samt hvilken type af fremstilling, det leder med sig. Som udgangspunkt baserer enhver bevidsthedsmæssig såvel som poetisk imagination sig på en negation, der indsætter den imaginerede genstand i et fravær.³⁶ Det videre spørgsmål er så, hvordan dette konstitutive fravær danner basis for en ny type af nærvær;³⁷ i dette tilfælde hvordan et digt udfolder sit forestillingsrum. Dette er et forhold, der for så vidt angår al litteratur, men Stagnelius er særlig interessant, fordi han i så høj grad, som tilfældet er, forholder sig eksplicit og bevidst til karakteren af sine litterære projektioner og afslører projektionens logik og potentielt overskridende kapacitet. Man kan sige, at Stagnelius gør det manifest, som findes latent i litterær fremstilling. Især kan man forstå hans fortløbende projektion af 'Amanda' inden for denne ramme, hvorved det ikke i så høj grad handler om, hvorvidt kærligheden til Amanda er 'virulent', udtryk for 'resignation' og 'bitterhed' eller præget af 'genvunden ro'.³⁸

I det relativt tidlige digt »Amanda« (renskrift 1818) projiceres Amanda i en synæstetisk formidlet vision, hvor jeg i første strofe ser hende i solen, såvel som i blomsten etc., og i anden strofe ophøjer hende til kosmisk, guddommeligt princip: "Lik Skaparns i allt/ Din gudom sig målar." (I: 149). Hun potenseres i et tendentielt panteistisk alnærvær, der i digtets fjerde og afsluttende strofe slår

³⁶ Det er netop negationen, der er udgangspunkt for Sartres undersøgelse af *bevidsthedens* imagination; ved at insistere på negation bryder Sartre med det, som han med henvisning til en empirisk forståelse af imaginationen kalder "l'illusion d'immanence", at man tror, at det imaginære billede rent faktisk forefindes i bevidstheden, og at objektet for billedet er præsent i billedet, s. 20f..

³⁷ I *Du texte à l'action*, 1986, opstiller Paul Ricœur en akse af nærvær og fravær i forhold til objektets status i en fænomenologisk refleksion af bevidsthedens imagination. I sin henføring af det imaginære billede til en empirisk perception, dvs. som et svækket nærvær af en konkret genstand, betegner empiristen Hume yderpolen af nærvær, hvorimod Sartre betegner yderpolen af fravær, s. 215f.. I stedet for at polarisere mellem nærvær og fravær vil jeg basere min forståelse af en *poetisk imagination* på, hvordan fraværet kan danne et fundament for et nyt, ikke-empirisk nærvær.

³⁸ Som beskrevet som udviklingsforløb af Holmberg, *Sex kapitler om Stagnelius*, 1941, s. 128. Jeg vil her ikke genopfinde den ældre forsknings 'Amanda-problem', men tage eksemplarisk udgangspunkt i 'Amanda', der ved at være fortløbende over flere digte er enestående som projektion hos Stagnelius.

over i en uopnåelig fjernhed for jeget, hvilket også bærer kimet til et fravær i sig: "Men aldrig min trånad/ Till målet skall nå./ Blek, suckande, hånad,/ Jag enslig skall gå,/ Skall evigt, Gudinna!/ Lik stjernan dig se/ Högt öfver mig le/ Och aldrig dig hinna" (I: 150). Vi når til det stagnelianske nulpunkt, hvor jeget står afsondret tilbage uden mulighed for kommunikation med sin projektion. Samtidig har jegets projektion af et alnærvær en overraskende konsekvens for jegets blik på tingene: Projektionen af Amanda leder i strofe tre til en ny type af syn, der overskrider den rene projektion af Amanda:

Se! själarne ila,
Vid dödängeln's bud,
Till gyllene hvila
I famnen af Gud.
Se! floderna hasta
Med skummande fart.
I hafvet de snart
Sig dånande kasta. (I: 149)

Böök forbinder i kommentaren dette til et sted i Ovids *Forvandlinger* (V: 33), hvilket underbygger paralleliteten mellem sjælenes og flodernes bevægelse, men det afgørende er for mig at se billedets materielle intensitet, som det gentagede imperativ "Se!" opfordrer til iagttagelse af. Pointen er, at Amanda ikke alene fungerer som en eksternalisering af jegets forestilling om en imaginær kvinde, men at resultatet af denne proces fører jeget til sin egen grænse i den objektivt beskrevne eskatologiske vision af sjælenes færd mod Gud og de besjælede floders færd. Amanda er projektivt fremsat, men effekten af hende virker dobbelt irrealiserende tilbage på jeget og dets synsmåde og iværksætter en ny form for nærvær i digtet af en ellers uanskuelig metafysisk forteelse og af en handling i naturen, der tilsyneladende er motiveret – floderne haster af sted – men uden en synlig grund for motivationen. Især dynamikken i flodernes

bevægelse, hvor de dramatisk med *skummende* fart larmende *kaster* sig i havet, overstiger i deres gådefuldhed grænsen for subjektets bevidsthed.

Den samme struktur genfindes i »Afsked till Lifvet«, hvor jeget blot vover at nævne hendes navn, men "Ej det ljus, som himmelskt strålar/ Ur det blåa ögonparet," (II: 45). Amanda er overdetermineret af guddommelig betydning, som jeget på én og samme gang benægter at kunne håndtere og *ex negativo* angiver karakteren af. Med hendes mellemkomst kan digteren, dvs. jeget, "med rysning/ Lyfta slöjan, som betäcker/ Gud och andarna och tingen" (II: 46).³⁹ Med hende kan jeget realisere et projekt, der ellers er umuligt, eller rettere, i projektionen af Amanda kan jeget pege på en opgave, der ligger ud over dem begge. Derfor er der også en vis nødvendighed i, at hun afviser ham, "med förakt du vände/ Från den lidande ditt anlet" (II: 46): Hun betegner det muliges grænse. Selv hendes ansigt, som i forvejen kun beskrives ubestemt som del af den betydning, hun åbner op for, vendes bort.

I det ubetitlede digt »'Icke af tid och rum'« (II: 53f.; efter 1818) er det lyriske jeg – uden at jeg forudsætter en identitet mellem de lyriske jeg'er i de to digte – tæt på at blive forenet med "mitt jordlifs drömmda object, den älskade tärnan". Lige før foreningen – "Öppen var templets port" – taler jeget med bævende røst, hvorefter der uformidlet står:

Teg. Då öppnades skyn, och en Mö, hvitslöjad, ur molnet
Sänktes, Amanda lik, icke Amanda likväl.

hvorefter han flyver med hende, som benævnes "Seraphinnan", op til Gud. Hvor man med Malmström kan pege på logikken i den udeblevne jordiske forening, "drömmens jag skall därigenom kunna föras ut öfver tid och rum, föras upp till

³⁹ Selvom jeget siger, at dette er "Skaldens heliga förmåga" (II: 46), kan han ikke gøre det alene, men kun i fællesskab med kvinden.

det himmelska",⁴⁰ problematiseres denne transcendens af en vis tvetydighed omkring identitet og skift af situation. For det første er det ikke sikkert, at den jordiske terne er den samme som Amanda; navnet 'Amanda' indføres først i forbindelse med sammenligningen med den himmelske mø. For det andet sker der et skift i digterisk person fra et "vi" i "Och vi ej funnos bland menskorna mer" til et distanceret og reflektivt 'de' i slutningen af digtet, hvor "hon", englen, flyver "med Skalden till Gud". Indholdet i den transcenderende bevægelse ændres ikke, men adgangen til den blokeres: derfra, hvor jeget forlader menneskenes verden, bliver han pludseligt ophævet i en abstrakt betydning til 'Skalden', og vi kan ikke følge ham længere. Endnu engang stopper digtet reflektivt ved forløsningens grænse. I forhold til denne grænse kan man læse *tilbage* i digtet og spørge til den logik af transformation, der har ført digtet til denne position. Det er på dette punkt, at linien "Amanda lik, icke Amanda lik-väl" er central i sin dobbelte henvisning *frem* til en engel, der *ikke* er Amanda, og *tilbage* til en pige, der *ikke nødvendigvis* er Amanda. Jeg vil derfor meta-poetisk læse Amanda som irrealiseringens omdrejningspunkt i teksten, hvor logikken i den transcenderende betydning dels vises i sin dobbelthed af lighed og forskel, dels er grundløs i sin oprindelse: Ligesom himlen *pludselig* åbner sig, træder Amanda med samme pludselighed ind på tekstens scene uden direkte motivation. I bevægelsen fra jordisk terne til himmelsk mø er hun ikke nødvendig, derimod fremviser hun tekstens konstruktion af en transcenderende betydning.⁴¹ Ligesom i "Amanda" optræder Amanda her som en refleksion over

⁴⁰ Malmström 1961, s. 330. Lysell supplerer ved at påpege, at det netop er gennem det faktum, at Amanda ikke afviser jeget, at "slutvisionen" muliggøres, Lysell 1993, s. 139.

⁴¹ Amanda-gestalten kan på denne måde indikere en implicit dialog, Stagnelius har ført med sig selv, men som ikke har været intenderet som en kommunikation til et ydre publikum. Især i den ældre forskning har man på den måde læst en vis konsistens og kontinuitet ind i de forskellige digteriske fremstillinger af Amanda; Böök mener f.eks., at »'Icke af tid och rum'« handler om, at digteren ikke længere behøver at overvinde den jordiske kærlighed til Amanda, men at den kan "adlas och renas" og hun på den måde blive "själens ledsagerska till Gud, ett helgon, en ny Beatrice", Böök, *Erik Johan Stagnelius*, 1919, s. 259. Selvom Amanda-gestal-

et nærvær (den himmelske mø), der fremstår på baggrund af en fravær. Eller rettere, hun bliver en figur, som det er muligt at *se* nærværet gennem, og som er opstået af fraværet – på samme måde som "Intet" i »Tingens Natur« er "det himmelska Varandets spegel,/ Är den skiljande vägg, mot hvilken det eviga Ljuset/ Bryter sin lefvande glans i ett ändlöst skiftande färgspel" (II: 121). Men Amanda fungerer ikke blot som et omdrejningspunkt for en dramatisering af denne problemstilling, men som dens *implikation*: Hvordan kan digtet på grundlag af et intet figurere sig som et spejl for en højere betydning, der i sidste ende er utilgængelig for den menneskelige verden?

I det store 'metafysiske læredigt' »Kärleken« fra *Liljor i Saron* træder Amanda igen ind på tekstens scene.⁴² To elementer er her interessante. For det første optræder hun relativt sent i digtet, hvor digtets ellers objektive, platoniserende beskrivelse af kærlighedens metafysiske dimensioner efter en adskillelsesstreg får en personlig tone. Dette relativiserer hele digtets påstand som metafysisk læredigt, ligesom det efter endnu en adskillelsesstreg hedder "Så jag sjöng" (II: 267), hvorved hele det hidtidige afslører sig som "en *sång i dikten* och inte dikten själv"; når "lärän är sjungen av ett jag i en viss stämning i en dikt",⁴³ fremstår digtets objektive udsagn forskudt og brudfyldt. For det andet fremsættes Amanda eksplicit som en spejlfigur for jeget: Starter passagen om Amanda med at antyde hendes magiske alnærvær, når hendes billede er sat som agens for den reflektive sætning, "O Amanda! när din *bild sig målar*" (II: 265, min kursivering, bemærk ligheden med I: 149, se ovenfor), forskydes interessen fra hende derefter i to retninger. Dels påpeger jeget betydningen af den himmelske ild, som allerede brændte "Innan härlig för min blick du stod", og som derfor

tens hyppige tilstedeværelse er påfaldende, kan man principielt set ikke forudsætte et decideret udviklingsforløb.

⁴² Eller rettere: For første og eneste gang blandt de tekster, som Stagnelius selv publicerede, træder hun ind på tekstens scene. Set i dette lys er hendes tilstedeværelse enkeltstående og helt uformidlet.

⁴³ Lysell 1993, s. 156f..

ikke er tændt af "ditt öga" (II: 266). Dels afvises hun som objekt for jegets længsel:

Blott mig sjelf jag älskar i Amanda,
Blott symbolen af mitt fordna jag. (ibid.)

Mellem disse to poler – ilden og jeget – står Amanda som et blindt punkt, der herved bliver udtryk *både* for jegets selvspejling, hvilket bevirker en tilbageprojektion på jegets tidligere (platoniske) eksistens, og for det himmelske. På denne måde hedder det centralt: "Skön, lik strålen i ditt blåa öga,/ Glänste själen fordom vid den höga/ Gudathronen i Cherubers chor" (ibid.). Amanda – metonymisk gennem hendes spejlende øje – antyder herved en passage fra jeget til himlen, hvilket også underbygges af "Paradisets kust" (II: 267), som jeget efterfølgende kan skimte i det fjerne. Men samtidig er det vigtigt, at hun netop fastholdes som et irrealiseringspunkt, hvor tekstens betydning bliver til, og hvor det fremvises, *hvordan* den bliver til: Amanda fremsættes som et nærvær, der egentlig er et fravær, men netop gennem dette fravær bliver der åbnet op for den grænse til det hinsidige, som helt konkret her fremmanes som paradisets *kyst*. Længere kan vi ikke nå.

Transfiguration: Udsigelighedens poetik

Et centralt sted i Stagnelius' filosofiske optegnelser lyder:

En symbol måste, för att såsom symbol kunna betraktas, icke utgöra något i och för sig bestående, sjelfständigt helt, icke äga sin förklaringsgrund inom sig sjelf. Den måste, likasom hvar och en gåta, bibringa det reflecterande förståndet icke ett klart begrepp, utan en dunkel aning; den er slöjan, icke gestalten; gryningen, icke dagen. (IV: 316)

Rammen for denne refleksion er den sanselige kærligheds forsøg på at "realisera det omöjliga", som er det aporetiske forehavende at overskride endelighedens grænser og stræbe efter "att blifva Gud" (IV: 317). Selvom Stagnelius præcist erkender, at "hela den reflecterade Verlden är icke annat än differensen mellan Väsendet och Formen", og at en "identitet dem båda emellan skulle upphäfvä och förrinta hela den sinnliga regionen" (ibid.), forsøger han alligevel at indkredse den henvisningsfunktion, der kan pege fra det endelige til det, der overstiger det endelige. Derfor siger han, at "Idéen är alltid högre än symbolen, det betecknade mera vidtomfattande än det betecknande" (ibid.). Symbolet, der her skal forstås som en sanselig-konkret repræsentation, bliver derfor vigtigt. Det skal ikke forstås som en goethesk figur af betydningsmæssig immanens, hvor man *gennem* det særegne og konkrete kan 'skue' det almene, der altså ikke kommer 'udefra', men er givet *i* det symbolske billede.⁴⁴ Derimod indeholder symbolet en betydningsmæssig forskydning: Det henviser ud over sig selv til et 'større' betegnet. Selvom Stagnelius' refleksion her er kærligheds- og religionsfilosofisk, kan den produktivt læses sammen med hans litterære æstetik og poetiske imagination. Pointen er, at en problemstilling omkring henvisning og dermed også – i en poetisk sammenhæng – *fremstilling* bringes i centrum for interessen. At Stagnelius taler om at bibringe forståelsen en 'dunkel anelse', og at symbolet er et slør, lyder da også 'typisk romantisk', om end det er vigtigt at understrege, at Stagnelius ikke befinder sig i nærheden af f.eks. Atterboms stemnings- og ubestemthedsæstetik.⁴⁵ Cederblad har tidligt påpeget den

⁴⁴ Goethe siger om symbolet, "daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe"; Goethe, *Maximen und Reflexionen*, nr. 749, in: Erich Trunz (Hrsg.), *Hamburger Ausgabe*, 1998, bd. 12, s. 365-547; s. 470.

⁴⁵ Se hertil Malmström 1961, s. 247ff.. Malmströms afhandling præciserer ud fra mange vinkler Stagnelius' stilistiske egenart; bl.a. hans ofte plastiske stil og hans naturskildringers

"plastiska karaktär" i Stagnelius' lyrik,⁴⁶ hvilket præcist rammer den konkretion, prægnans og sproglige klarhed og præcision, der er karakterisk for Stagnelius' lyrik. Malmström opsummerer: "De åskådliga bilderna är mestadels plastiskt klara, och den svävande eller flertydiga karaktär som kan finnas i Stagnelius' diktning sammanhänger i stället med konnotationernas flerfaldighet och symbolikens art".⁴⁷ Malmström gør her opmærksom på det, han kalder digtenes 'dubbelexponering', dvs. deres dobbelthed af konventionelle koder, f.eks. abstraktpersonifikationer, apostroferinger, etc., og af et hermetisk betydningslag, som kun kan "uppfattas av den som är bekant med Stagnelius' symbolik".⁴⁸ Men i stedet for at fokusere på referencernes mangfoldighed, vil jeg pege på den grænse, som det digteriske sprog hos Stagnelius balancerer på: Det er på den ene side plastisk klart, eksplicit og håndgribeligt, og på den anden side bibeholder det en distance til den forklaringsgrund, der befinder sig forskudt udenfor det digterisk benævnelige, og som ofte hos Stagnelius har indhold af en religiøs formidlet forløsning. Digtet fremsætter en konkret figur, der samtidig peger på en overskridelse af sig selv i en digterisk transfiguration: digtets 'egentlige' betydning.

Det geniale digt »'Se blomman! På smaragdegrunden'« (mellem 1821-23) kan læses paradigmatiske i forbindelse med denne teknik. Digtet fremsætter i sin ydre ramme et ligefremt forløb. Blomsten går fra en form for uskyld frem til en opvågning, der fører til "öckenfärden" (II: 144) mod Demiurgens borg af jordisk

balance mellem hverken at være særligt optagede af omsorgsfuld deskription eller at fylde fremstillingen med personificerende abstraktioner, s. 194.

⁴⁶ Cederblad, *Studier i Stagnelii romantik*, 1923, s. 182. Cederblad går så langt som til at tale om "färgad skulptur".

⁴⁷ Malmström 1961, s. 4.

⁴⁸ Malmström 1961, s. 47. Endnu en gang støder vi ind i det problem, at det kun er en ganske lille del af denne symbolik – dvs. *Liljor i Saron* – som har været møntet på en udadvent kommunikation til et litterært publikum. Se hertil prospektet til *Liljor i Saron*, som forbereder publikum på den teosofiske diskurs' rolle som en "hjertats och fantasiens, eller, om man så vill, en ännu högre organs lefvande åskådning af det Gudomliga Ordet" (IV: 347).

fortabelse, hvor der i spejlingen i en kilde, der kaldes "Betraktelse", gives mulighed for et dobbelt blik af blomstens "forna skönhet" og "himlarnes" billede (II: 146). Men denne relativt simple triadiske konstruktion af positivt-negativt-positivt kompliceres af blomstens såvel som kildens henvisningsfunktioner. For det første *multirealiseres* blomsten:

Se blomman! På smaragdegrunden
Hon blänker, oskuldsfull och skär
En själ i stoftets kedjor bunden,
Och Psyches morgondröm hon är. (II: 143)

Det væsentlige i denne noget gådefulde multirealisering er at forsøge at bibeholde den spredning af blomstens reference, som digtet udfolder ved at beskrive blomsten på i hvert fald tre niveauer, "blomman som naturföreteelse, blomsjälén och människans Psyche".⁴⁹ Digtet fremsætter herved blomsten som digtets subjekt i en gådefuldhed, der netop ikke er præget af ubestemt anelse, men af pluralisering. Samtlige betydninger i blomsten spiller med undervejs i digtet, men aktualiseres i varierende grad. F.eks. er det primært menneskets sjæl, der er tale om, når blomsten vandrer mod Demiurgens borg og undervejs som en prøvelse skal rejse det "lätta vandringstältet" i "drakars boning" (II: 144). Samtidig er vi her på højdepunktet for Stagnelius' internaliserede og irrealiserende kunst fjernt fra enhver konkret naturbeskrivelse; naturen er abstraheret til de "materi-ens dalar" (II: 143), som blomsten drømmer sig væk fra. Omvendt er digtets imaginære scenarier også præget af en visualiserende konkretisme, som når det f.eks. om Demiurgens kongeborg hedder, "Quicksilfrets forssande kaskader/ Tas där i jaspisbäcken mot" (II: 145), etc.⁵⁰ Scenariet og situationen er gjort abstrakt,

⁴⁹ Malmström 1961, s. 53. Lysell refererer diskussionen i den ældre forskning, som primært har været møntet på at identificere blomstens betydning, s. 178.

⁵⁰ Malmström har i sin omfattende analyse af digtet gjort opmærksom på dette moment af skildring af den synlige verden, s. 50.

men abstraktionen har samtidig fået en konkret form, som blomstens fysiske vandring også er et udtryk for.

For det andet leder kildens spejling ikke direkte til den dobbelte forløsning i sjælens selvspejling og den himmelske ophøjelse, men fungerer som tegn på en fremtidig mulighed, der endnu ikke er realiseret:

Från minnets näktergal din saga
Här mystiskt återljuda hör
Och lär af bödens dufva klaga
Uppå det språk, som himlen rör. (I: 146)

Nattergalen og duen er metaforiske formidlingsfigurer for en vej, der via erindringen og bønnerne rækker ud over ørkenen og Demiurgens borg, men samtidig er påfaldende auditive i denne formidling. Som *mystisk genklang* og et særligt *sprog* understreges karakteren af spejling af hhv. erindringen og himlen, men netop med samme grad af uophævelig distance til den 'egentlige' mening, som den spejlende kilde selv er udtryk for. Samtidig er der i kilden og dens betydning som sjælens selvspejling en gensidig henvisningsstruktur, der ikke sætter den ene forud for den anden. Kilden er konkret, men henviser i sin allegoriske betydning som "Betraktelse" ud over sig selv; omvendt er dens funktion som medium for en spejling uløseligt bundet til dens konkrete tilstedeværelse. Det konkrete og det abstrakte i kildens betydning henviser gensidigt til hinanden, men ingen af dem har dominans.

Endvidere slutter digtets forsøg på at vise ud over sig selv ikke her, dels da det ikke er færdiggjort, dels da tre slettede strofer også antyder en anden drejning af digtet. I et uafsluttet citat kommer en engel med en advarsel om kun at bryde frugt af "det träd som midt i parken/ Står sörjande i evig höst/ [...] / Blott jämmerfulla taggar spira/ Där underbart bland mörkröd frukt" (V: 181). Böök taler i kommentaren om en "egendommelig, fantastisk-spirituell invertering

af den bibliske paradismyten", hvor kun sorgens og smertens "blodröda frukter" må spises (V: 184). Paradismyten spiller med, men lige så vigtigt er her dels allegoriserings uendelige proces,⁵¹ hvor digtet diskursiverer sit ønske om at overskride sin egen grænse på nye måder, dels – vil jeg hævde – denne allegoriserings uafklarede og blinde reference. Beskrivelsen er endnu engang meget konkret samtidig med, at den i sin gådefuldhed peger ud over sig selv: Dette 'udenfor' lader sig dog ikke oplyse eller beskrive. På den måde når den digteriske grænse hos Stagnelius sin kulmination her. Samtidig er det vigtigt at påpege, at englen hverken præciseres (frelsende engel, dødsengel eller andet?) eller endnu har sagt noget, men er beskrevet i det anticerende og fremtidige 'snart': "Snart sväfvat Ängeln till ditt möte/ Hans varning hör, hans bud förstå" (V: 181).

*

Det særegne i Stagnelius' poetik består i, at han skaber et internaliseret og irrealiseret rum af imaginær betydning, der i en vis forstand er i stand til at rumme og fremstille *alt* og i konkrete termer dramatisere den proces af sjælens løsrivelse, som Stagnelius ønsker. Samtidig påvises grænsen for denne overskridelse ustandseligt; vi kommer aldrig om på den anden side, men må standse

⁵¹ Se Lysell 1993, s. 211. Lysell sammenligner med den uendelige refleksion i Friedrich Schlegels Athenäum-fragmenter. Jeg vil endvidere sætte det i forbindelse med det allegoribegreb, som Walter Benjamin udvikler i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), hvor allegorien ikke henviser til en prætekst, der eksisterer forud for eller uafhængigt af den allegoriske læsnings rekonstruktion af betydning, men hvor allegorien selv fortløbende konstituerer sin egen 'anden' betydning. Allegorien afspejler ikke statisk en prætekst, men fremsætter dynamisk en betydning, der skal søges. Derfor er allegoriens betydning afhængig af det blik, der læser betydning ind i allegorien: "an Bedeutung kommt ihm [genstanden for den allegoriske læsning, MNF] das zu, was der Allegoriker ihm verleiht. Er legt's in ihn hinein und langt hinunter: das ist nicht psychologisch, sondern ontologisch hier das Sachverhalt"; in: Tiedemann & Schweppenhäuser (Hrsg.), *Gesammelte Schriften*, bd. I, 1, 1991, s. 203-430, s. 359.

ved en række konkret beskrevne markører: spejlets overflade, paradiset's kyst og den mørkerøde frugt. Stagnelius' lyrik forsøger at iværksætte en radikal transfiguration, og det interessante er, at denne proces netop pga. dens umulighed reflekteres i det digteriske sprog. Dette udfolder sig ikke kun som en udpræget bevidsthed om grænsen for det digteriske sprog, men især også *gennem at invertere transfigurationen inden for det digteriske sprogs rammer* i en udsigelighedens poetik:

Ligesom Endymions drøm i og gennem sin inderlighed netop bibeholder visionens gyldighed, fastholder det digterisk formidlede tegn – den mørkerøde frugt – hemmeligheden om sin betydning inden for rammen af den digteriske tekst. Digtets vision overskrider måske, som vision, digtet, men er samtidig indeholdt i det digteriske sprog: Den mørkerøde frugt både realiserer og tilbageholder visionens mulighed. Og ikke nok med det: I sin hermetiske og uforståelige kompleksitet indeholder det digteriske tegn derved kimen til sin egen omvendning til en *ny forståelighed* på den anden side af den givne og kendte virkelighed.

Litteraturkritik & Romantikstudier, disponible numre

13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*
14. Hans Peter Lund: *Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth: *Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon – med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Staffeldt*
19. Jacob Bøggild: "Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: "Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". *Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim (Die Götterode, 1840)*
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard: "Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer, at vi drømmer" – om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)
26. Jacob Bøggild: "Arabeske kineserier" – en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)
27. Jacob Bøggild: "Ruinøse refleksioner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen, Bengt Algot Sørensen: "Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan", Peer E. Sørensen: "En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative – om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhabelei fürs Absolute – om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskal. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: "Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*
33. Anders Engberg-Pedersen: *Ubrydelige konstellationer*
34. *Sonderinger i europæisk romantik I: Elisabeth Friis, Mads Nygaard Folkmann, Peter Simonsen*
35. *Sonderinger i europæisk romantik II: Jesper Gulddal, Anna Sandberg, Whitney A. Byrn*
36. Sofie Kluge: *Drama & romantik: Calderón – romantik – Benjamin. Calderón og det romantiske drama i Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels*
37. Gunilla Hermansson: *Kobolter og bedrag. Törnrosens bok og Almqvists refleksioner af det romantiske*
38. Dan Ringgaard: *At fortælle på flamsk. En guidet tur gennem H. C. Andersens tidlige romaner og flamsk malerkunst*
39. Jacob Bøggild: *Andersens (post-)romantiske arabesk*
40. Martin Toft: *Tysk romantik i et galt perspektiv. Om Der goldne Topf af E.T.A. Hoffmann*
41. Mads Nygaard Folkmann: *Flugbevægelser. Imagination hos John Keats: The Fall of Hyperion (1819)*
42. Kritikken af romantikken I: Lis Møller: *Kritikken af den romantiske naturalisme: Brandes, Babbitt og Lovejoy*
43. Kritikken af romantikken II: Jørgen Huggler: *Rudolf Haym om tysk romantik og tysk idealisme i Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes (1870)*
44. Lasse Horne Kjøldgaard: *The Emancipation of Images. The Optical Unconscious of Hans Christian Andersen's "The Shadow"*
45. Perspektiv på svensk romantik I: Gunilla Hermansson: *Poesiens tragedie? "En saga blott – kanske en spådom..." Om Atterboms Lycksalighetens Ö*