



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

**En helgonkarakters humanisering' - Almqvists Signora Luna och Stagnelius'
Martyrern**

Müller-Wille, Klaus

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42877>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Müller-Wille, Klaus (2010). En helgonkarakters humanisering' - Almqvists Signora Luna och Stagnelius' Martyrern. In: Burman, Anders; Viklund, Jon; Lysell, Roland. Dramatikern Almqvist. Hedemora: Gidlunds, 84-101.

Klaus Müller-Wille

”En helgonkaracters humanisering”

Almqvists *Signora Luna* och Stagnelius *Martyrerna*

Som i så många andra av de texter som Carl Jonas Love Almqvist infogade i *Törnrosens bok* har forskningen i samband med dramat *Signora Luna* koncentrerat sig på de poetologiska reflexioner som jaktsslottskretsen utvecklar i den korta ramdialog som inleder boken.¹ Redan i bokens första mening signaleras att dramat ämnar ge ett svar på den centrala konstteoretiska frågan om en modern konst i en prosaisk tidsålder:

HVILKEN djerfhet – jag tillstår det – hvilken djerfhet, att i så allvarsamma dagar, som våra, våga en poesi? och icke blott våga hysa den, utan äfven uppteckna, äfven meddela den? I en tid, då de stora politiska hvälfningarne, planerna, bekymren hålla regeringar och folk spända för staternas intressen i så hög grad? I så hög grad, att den mest skärpta klokhets, besinning, frånvaro af fantasi och poesi förmodligen måste behöfvast hos de tongifvande, på det att intet steg åt sidan, intet missgrepp må föra vådor af tusen slag å bane, lemna motståndare försprång, eller gifva anhängare hugg? Med ett ord, huru skall man benämna infallet att vara poet år 1835? (SV 7: 189)

Furumos svar på dessa frågor med vilka Hugo Löwenstjerna alluderar på en utbredd samtida diskussion om konsten är komplext och spänner från resonemang kring metrik och stil över kärlekspoetiska reflexioner till funderingar över en modern helgonskildring.² Men i samband med ämnet *Dramatikern Almqvist* vill jag först hänvisa till de centrala genreteoretiska uttalanden i ramdialogen, där Furumo försöker förklara varför *Signora Luna* överhuvudtaget ska betecknas som ett ”drama”:

Signora Luna heter mitt stycke, och jag har kallat det ett drama, icke i mening att vara en theaterpies eller att uppföras, utan såsom en följd af taflor, af scener, af situationer, i hvilka de handlande personernas karakterer dramatiskt röja sig, utvecklas allt mer och framstå i händelserna. Det är denna inre dramatik, som gifvit mig anledning till benämningen. (SV 7: 192)

Furumos förklaring har varit av stor betydelse för den litteraturhistoriska myten om läsdramats särskilda vikt i den svenska romantiken. Tidigare har Ulla-Britta Lagerroth försökt att ifrågasätta denna myt genom att hänvisa till att Furumos uttalanden mycket väl kan förstås som ironiska påpekanden som snarare uppmuntrar läsaren att reflektera över textens förverkligande som teaterpjäs än att utesluta en iscensättning.³ Lagerroths tolkning kan understrykas med hjälp av Paula Henriksons avhandling om Erik Johan Stagnelius dramatik, där hon rekapitulerar denna forskningsmyts historia.⁴ Slutligen har Gunilla Hermansson påpekat att Furumos påstående ingår som ett led i den komplexa lek med olika genrebeteckningar som enligt hennes mening kännetecknar Törnrosbokens estetik.⁵ Utan att på något sätt ifrågasätta dessa viktiga forskningsresultat kommer jag att granska Furumos argumentation för att möjligen få ett svar på frågan, varför han (eller Almqvist) åtminstone *leker* med föreställningen om ett drama som snarare bör läsas än ses.

Min huvudtes är att denna genreteoretiska reflexion är nära förknippad med Furumos funderingar om en modern helgondramatik som han utvecklar i ramdialogens slut. Jag kommer att tolka dessa funderingar som en vidareutveckling av de komplexa poetologiska eller rent av dramaturgiska resonemang som vi finner i och med Stagnelius försök att skapa en modern kristen dramatik i *Martyrerna*. För att utveckla denna tes kommer jag – i nära anslutning till Paula Henrikson och Roland Lysell – först att gå in på de teoretiska implikationer som kännetecknar *Martyrerna* som ett slags meta-drama, där Stagnelius förenar spekulationen över en ny kristen dramatik med reflexionen om dramats eller snarare teaterpjäsens specifika reception; eftersom en teaterpjäs, även hos Stagnelius, är skriven för att upplevas visuellt, implicerar en sådan reflexion även en fundering över själva seendets villkor. Därefter vill jag diskutera den del av ramdialogen, där Furumo karakteriserar *Signora Luna* som en sorts vidareutvecklad eller rent av modern form av helgondramatik. Denna idé är hos honom förknippad med reflexionen

kring seendets villkor som präglar hela handlingen i *Signora Luna*. I uppsatsens sista avsnitt tänker jag slutligen utgå från dramats diskussion av seendet för att kasta ett nytt ljus på de genreteoretiska funderingarna i ramdialogen.

I. SEENDETS BLINDHET OCH DEN BLINDA SYNEN – MARTYRERNA SOM KRISTET DRAMA

I sin grundläggande studie om Stagnelius dramatik rekapitulerar Paula Henrikson en längre tradition av negativa omdömen om dramat *Martyrerna* som under romantiken ansågs som hans viktigaste verk.⁶ Hon påvisar att den sena negativa bedömningen helt enkelt beror på att man vägrade att läsa tidig 1800-talsdramatik på den romantiska estetikens villkor. Dramat ansågs vara misslyckat på grund av dess statiska handlingsförlopp, dess svulstiga bildspråk och dess negativa världssyn. Genom att peka på den samtida diskussionen kring en kristen dramatik som inte längre vilar på en kategori som ödet eller en motsvarande antik föreställning om det tragiska, visar Henrikson att det nästan statiska handlingsförloppet i *Martyrerna* beror på Stagnelius försök att skapa en ny dramatisk form för en världssyn som bygger på idén om försynens styrande makt. I och med att martyrerna hela tiden försöker legitimera sitt lidande med tilltroende till en sådan försyn, kan konflikten inte längre gestaltas som en följd av fortlöpande kriser och katastrofer.

Viktigare för den följande argumentationen är Henriksons tolkning av dramat som ett slags metadrama som inte minst dryftar språketeoretiska och retoriska frågor. Hon visar att det förment svulstiga bildspråket inte har med Stagnelius förkärlek för en föråldrad språkstil att göra, utan fungerar i en komplex semiotisk argumentation. Texten uppmärksammar att de antika hedningarna använder sig av andra språktecken och troper än de kristna martyrerna. Ja, dramats centrala konflikt gestaltas som en semiotisk konflikt, där klassiskt antika metaforer och liknelser som härleds ur naturens värld, konfronteras med en ovanlig biblisk retorik som kräver exeges och en hermeneutisk förståelse. I och med att denna konflikt försiggår på det rent språkliga planet *handlar* dramat rätt och slätt om tecken-teori. Också martyrerna själva dryftar frågan vilka tecken de bör använda sig av för att representera det gudomliga. Denna diskussion kulminerar i Perpetuas försök att definiera begreppet symbol:

Symboler blott af tidens sol bestrålas.
 Blott en symbol, ett tecken av den kärlek
 Som älskat oss, förr'n världens grundval lades
 Var din i tiden speglade försoning
 Då mellan Gud och människan du trädde
 På Golgatha i blodig offerskrud.
 Men endast krigerskan i stoftets dalar,
 Blott människan behöver ord och lösen,
 Ej du, Alltseende! – Du känner dina,
 Och ingen makt dem sliter ur din famn.⁷ (SS 2: 364)

Citatet döljer en markant provokation. Korsfästelsens betydelse reduceras explicit till en teckenfunktion. Om offrets funktion bara består i en symbolisk hänvisning till Gud, så får Kristi korsfästelse en nästan teatral karaktär. Denna interpretation understryks i dramat själv. Så beskriver Perpetua sin egen offerdöd som en teatral handling som ett tecken, som en gudomlig kärleks symboliska inkarnation:

Vad är ett offer? Bilden av vårt hjärta,
 Symbolen af vår kärlek. Men vårt hjärta
 Vår kärlek är ej vår. En stråle blott,
 Avlägsen, dunkel, av Guds härlighet,
 I tidens natt på stoftets grund han blänker.
 Vad ej är vårt vi kunna ej ge bort,
 Blott återbära vad ej längre vi
 Förmå att vårda. Sådan är vår plikt.
 Gud själv är kärleken – Guds är all kärlek. (SS 2: 352)

Henrikson visar att denna specifika tydning av offrets funktion kan härledas till en artikel av Lorenzo Hammersköld. 1820 publicerar nämligen Hammersköld en anonym uppsats i *Swensk Församlings-Tidning*, där han besvarar frågan om vad som är kristendomens centralsymbol. Denna fråga formulerades i samma tidning av ingen mindre än Carl Jonas Love Almqvist (en omständighet som inte minst är viktigt för min argumentation i uppsatsens andra avsnitt). Hammersköld menar att offrets funktion i kristendomen måste vara en helt annan än offrets funktion i judendomen och skillnaden definieras just via offrets rent symboliska funktion

i kristendomen. Henrikson sammanfattar: ”Däri ligger också kärnan i Perpetuas offerförkunnelse. Offret är kristendomens centralsymbolik, men det offer som står i människans makt kan aldrig bli mer än symboliskt.”⁸

De teckenteoretiska diskussioner som hela denna offerproblematik i dramat vilar på är nära förknippade med teologiska resonemang om Guds förhållande till en fallen värld. Idén om skapelsen som *larvae Dei* blir då central, det vill säga en skapelse som på ett paradoxalt sätt både förhindrar möjligheten att skåda eller förstå Gud och bidrar till att skapa denna möjlighet. Jordisk lögn, falskhet och bedrägeri korresponderar på ett underligt sätt med himmelsk sanning. Henrikson utnyttjar denna centrala idé om skapelsen som *larvae Dei* för att visa i vilken mån Stagnelius lyckas legitimera användandet av opålitliga, teatraliska medel för en teologisk reflexion. I stället för att åberopa sig på *theatrum mundi*-metaforen för att skapa en bild av varats ytlighet och fåfänglighet, omvandlas föreställningen om världen som teater till ett löfte om en meningsfull tillvaro:

I och med den förståelse av skapelsen som *larvae Dei*, som dramat kristna aktualiserar, öppnas möjligheten att förstå hela världsförloppet som ett av Gud regisserat skådespel. [...] I negativ relief framstår därmed dramat *Martyrerna* som ett särtillfälle och en modell av det stora drama som hela världshistorien konstituerar, och som Gud själv regisserar. Den traditionella *theatrum mundi*-metaforen laddas samtidigt med kristen innebörd. I stället för som hos Shakespeare en bild av varats fåfänglighet, blir den ett löfte om tillvarons yttersta meningsfullhet.⁹

Löftet om tillvarons meningsfullhet förknippas först och främst med andra former av *seende* som dryftas under handlingens gång. Dramat präglas av ett elaborerat spel mellan syn och blindhet. Medan hedningarna tror att det är de som verkligen ser och att det är de kristna som är blinda framställer de kristna den hedniska världssynen som dyrkan av ett blint öde och de försöker att känneteckna sin egen tro som en sorts högre form av *seende*. De kristna martyrerna talar inte bara om ”trons öga”, utan de använder sig även av ett starkt visuellt laddat bildspråk som etablerar motsvarande syner. Så försöker till exempel Theodorus att stödja sina medkristna med följande syner:

Vandren I allena
 Den bana tåligt, som till himlen leder,
 Den korssets hjälte vandrat före er.
 Lycksalig den, som lider för det goda!
 På honom eternas alla troner skåda
 Med kärlek ned. Mot honom änglar sväva
 Med tröstens kalk i marterdjupets famn.
 Trons öga ser dem. Glänsande de komma,
 I snöljus dräkt, af vita rosor krönta,
 Till vittnet neder, i hans dunkla häkte. (SS 2, 287 f.)

Blindheten för den visuellt tillgängliga materiella världen korresponderar med en andlig form av seende som i sin tur är beroende av en bestämd form av teckenbruk och bildspråk. Detta bildspråk är naturligtvis nära förknippat med bibliska allusioner och föreställningen om en Gud som styr de motsvarande synerna och bilderna.

Även Roland Lysell har i en uppsats uppmärksammat i vilken mån det starkt visuella eller rent av språkligt teatraliska draget i *Martyrerna* vilar på en reflexion om ”genomskinlighetens eller transparensens problem” i dramat.¹⁰ Detta språkteoretiska problem får en speciell vikt i dramat eftersom textens huvudfigur Perpetua definierar tron som kärlek. Handlingen i *Martyrerna* kretsar kring grundläggande kommunikativa problem som blir speciellt tydliga eftersom martyrernas begär styrs av den hermeneutiska utopin att återförena eller försona det inre och yttre, tecken och betydelse. Hos Lysell vittnar pjäsen därmed inte längre om ett yttre martyrium, utan om den inre martyrdöden som definieras på följande sätt:

Genom att dö av egen vanmakt, eget ansvar och konflikter inom den egna gestalten är hon [Perpetua] högst samtida med romantiken. En Stagnelius, en Almqvist, en Kleist eller en Hölderlin sönderslites icke (blott/främst) av en förtryckande och oförstående politisk eller religiös överhet, utan av inre stridigheter, svårigheter att öppna sinnena hos en oförstående omgivning samt svårigheter att framställa sin övertygelse så att den blir rätt förstådd. Dramat *Martyrerna* bejakar martyriet, men förflyttar det till en ny och märklig plats: intersubjektiviteten. Så har Ödets allmakt satts ur spel.¹¹

Föreställningen om den inre martyrdöden samt de därmed förknippade kommunikations- och teckenteoretiska problem som både Lysell och Henrikson hänvisar till är enligt min mening även av central betydelse för interpretationen av Almqvists *Signora Luna*. I det följande kommer jag att läsa detta drama som ett komplext svar på Stagnelius reflexioner kring en kristen dramatik.

2. DEN BLÄNDADE SYNEN –

MARTYRERNA I SIGNORA LUNAS RAMDIALOG

Redan ramdialogen i *Signora Luna* hänvisar mer eller mindre direkt till *Martyrerna*. I samband med sin genomgång av pjäsen talar Richard Furumo explicit om genren ”helgons historia” och hans beskrivning av motsvarande överjordiska väsen skulle kunna tillämpas direkt på Stagnelius’ Perpetua. Tydligt försöker Furumo att iscensätta Luna som ett slags motbild till *Martyrernas* hjältinga:

Är det icke så, herr Hugo, att när det är frågan om ädla människor, som i renhet, styrka och storhet öfverträffat sina samtida, se vi dem med förtjusning hafva stigit i utvecklingen *uppåt*? Deras karakterer vidgas, deras hjertan luttras till ett allt genomskinligare glas; deras tankar, synkrets och ord upphöra nästan att vara människors längre. Vi se dem knappt med fötterna röra jorden, men deras anleten och hufvuden stå i en så ljus dager, att vi digna, vi nästan knäböja som för öfverjordiska väsenden, och vi sänka våra ögon ned till stoftet, att icke bländas. [...] En sådan anblick af personlighetens stigande, af utvidgning, af gång uppåt, af en människas divinisering är vanligen det, som visar sig i ett helgons historia: likväl är det alldeles icke så i Lunas dram. Men tvertom. Här är det en människa, som af naturen och olyckans verkan redan står högt: som vid scenernas sjelfva början står på spetsen – men som derefter går *utföre*: går allt mera ned till människor, inskränkes, hopfattas, sammen-drages till individu af vanlig begränsning. Med andra ord, en helgonkarakters humanisering är hvad jag tycker afspegla sig här. (SV 7: 192f.)

Viktigt för den följande argumentationen är att Richard inte bara hänvisar till genren ”helgonhistoria” och sådana hjältekaraktärer utan att han även diskuterar hela frågan om blindhet och seendet som står i centrum av Stagnelius dramatik. Ja, med ”hjertan [som] luttras till ett allt genomskinligare glas” hänvisar han direkt till den teologiska diskussionen om

”genomskinlighetens eller transparensens problem” som enligt Lysell och Henrikson tematiseras i *Martyrerna*. Furumo verkar vara väl medveten om *Martyrernas* metadramatiska innebörd och han utnyttjar seendets problematik för en kritisk reflexion över just detta drama i och med att han påpekar den konkreta receptionssituationen: Om åskådarna ser det genomskinliga, transparenta heliga *bländas* de och ser i själva verket ingenting eftersom de sänker ner sina ögon till stoffet. Som lösning på detta dilemma presenteras försöket att invertera helgondramats förlopp och att representera en helgonkaraktärs humanisering som åskådarna kan se utan att de bländas och utan att de förblir blinda för metafysiska insikter.

Att Almqvist verkligen utnyttjar ramdialogen för att etablera en sorts dialog med Stagnelius *Martyrerna* understryks även i följande citat, där Furumo återigen hänvisar till genomskinlighetens problem (”kristallklara, skära tankesätt”; ”en osedd, hemlig, men allsmäktig sympati”) som här explicit förknippas med ett sorts kärleksmartyrium:

[Richard Furumo:] ”Ungdomliga hjertan, varma sinnen, kristallklara, skära tänkesätt vårda sin eld i landet ännu som förr, och talrikt; de vårda den i tystnad, i den heliga försynthetens tystnad; de hafva icke en röst i det allmänna, de lyssna i stället på sång, och de sjunga sjelfva. Dem älskar jag, och jag vet att de älska mig. En osedd, hemlig, men allsmäktig sympati går emellan hjertan, som slå som våra. I minnet af dem är det som vers och poesi vakna hos mig. Vore jag ock här i verlden den minsta af alla, som våga älska –”

[Hugo Löwenstjerna:] Våga? hvarföre säger du så, Richard? Hvad är att våga älska?

”Det är att kunna dö; min herre. Men ännu en gång, vore jag ock den minsta ibland dem, som våga det farligaste på jorden – att älska – jag dristar det ändock, oändligt, odödligt: och de, som äro större i kärlek, än jag, skola älska mig äfven för det, att jag är liten.” (SV 7: 191)

Det martyrium som Richard här talar om är i motsats till Perpetuas offerdöd inget kristet martyrium utan ett rent kärleksoffer som – om överhuvudtaget – bara symboliskt hänvisar till Guds kärlek.

Men Furumo diskuterar inte bara *Martyrernas* seende- och offerproblematik. I sitt försvarstal för en helt annorlunda form av modern helgondramatik dryftar han även de klassiska dramaturgiska eller tragediteoretiska begrepp såsom öde eller försyn som Stagnelius fortfarande använder sig av:¹²

[Hugo Löwenstjerna:] Min vän, det lär nog vara en tragedi även för henne [Signora Luna], efter hvad jag kan höra. Men säg mig, är den komponerad öfver ideen om *Ödet*, eller är den en gård åt läran om *Försynen*? Hvilketdera är det, som mest omtalas, utvecklas, anropas och beskrives i dialogerna?

[Richard Furumo:] ”Det finns i stycket ingenting sagdt till *Ödet*, ingenting taladt om *Försynen*. Likväl om Gud.” (SV 7: 193)

Hela ramdialogen kännetecknas av en strävan att relatera *Signora Luna* till de teckenteoretiska och teologiska problem som Stagnelius diskuterar i *Martyrerna* i ett försök att etablera en modern kristen dramatik. Almqvist utnyttjar Stagnelius bemödande om en sådan modern dramatik för att vidarediskutera förhållandet mellan seende och blindhet, mellan kärleksoffer och traditionellt martyrium eller mellan öde och försyn. Eftersom alla dessa förhållanden är nära förknippade med centrala dramateoretiska frågor erbjuder de en god möjlighet att vidareutveckla frågan om den moderna dramatik som formuleras i början av ramdialogen.

3. SEENDE, BLINDHET OCH BLICK – SIGNORA LUNA SOM METADRAMA

I det följande ämnar jag att använda mig av de nämnda teoretiska problem som tematiseras i ramdialogen för att kasta ett nytt ljus på *Signora Luna*. Jag börjar med en kort sammanfattning, vilken kommer att accentuera seende- och offerproblematik i texten.

I handlingens centrum står förhållandet mellan Abulkasem Seid Moharrem och Antonia Luna som förkroppsligar ett traditionellt könsförhållande: morgon- och aftonland, islam och katolicism. Som en reaktion mot kristna bilder av förförande och förförda orientaliska kvinnor drivs Abulkasem av önskan att hämna morgonlandet, det vill säga att förleda en kristen kvinna. Han förför och bortför den kristna italienskan Antonia Luna som förbannas av sina föräldrar. Hon föder två barn. För att fullfölja sin hämnd lämnar Abulkasem henne ensam på Korfu, där hon omedelbart förlorar synen. Abulkasem däremot fångas senare och förlorar sina barn som direkt skiljs från varandra. I slutet av dramat kommer hela familjen att återförenas på ett katastrofalt sätt. Barnen som numera har antagit italienska identiteter som Rinaldo, prins av Palermo, och Violanta, prinsessa av Messina, känner inte längre varandra. På grund av obskyra händelser

blir de inblandade i en strid om den Sicilianska tronen. Fastän de strider mot varandra, förälskar de sig och vill till och med gifta sig. På grund av en intrig blir Abulkasem, som också har hamnat på Sicilien, förledd att mörda Rinaldo. När Signora Luna för första gången får sin syn tillbaka i dramats slutscen framför vigselaltaret, upptäcker hon de andras identitet och ser just i det ögonblicket, hur Abulkasem mördar sina barn och själv mördas av sin son.

Redan denna korta sammanfattning illustrerar i vilken mån hela handlingen struktureras av relationen seende och blindhet. Inte bara Antonia Luna utan även Abulkasem tappar och återvinner sin synförmåga under handlingens gång. Han bländas symboliskt med hjälp av ett ögongift och erhåller ett motgift i sista akten. Men inte bara Lunas och Abulkasems blindhet och seende behandlas. Om och om igen uppfordrar de agerande personerna varandra att se och framför allt att se på varandra. Ett slående exempel är följande kärleksscenen mellan Ambrosio och Prozia:

Du milda sken, som i min flickas öga
 Mig bjuder att se in i sig – jag kommer!
 Nog älskar jag, nog vill, nog skall jag skåda
 I dig, du öga! Men jag hjertats skönhet
 I säll beundran ock en gång vill se. (SV 7: 211 f.)

Medan Ambrosio och Porzia lyckas med att upprätthålla den narcissistiska fiktionen av en sådan djup blick- och spegelkontakt – Ambrosio själv åberopar de ”narciss-ångande accaciahäckar” (SV 7: 209) som utgångspunkt för deras kärlekshistoria – framstår den motsvarande kärleksdialogen mellan Miraflor och Don Rinaldo nästan som en grym parodi, eftersom Miraflor bara använder sig av kärleksdiskursen och spegelsymboliken för att bedra Don Rinaldo. Spegelns reflexionsförmåga ersätts bokstavligen av svärdet med vilket hon vill mörda honom:

Miraflor: Gif mig då nöjet,/Nöjet, Rinaldo,/Dig att betrakta!
 Don Rinaldo: Dig att betrakta,/Leende flicka,/Gif mig det nöjet!
 Miraflor: Glad är min furstes/Anblick – o, gif mig/Nöjet att skåda/Glansen af svärdet!
 Don Rinaldo: Stålet är smidt i/Afrika – ser du!/Så ert Siciliens/Smeder ej smida.

Miraflor: Skönaste klinga!/Drag det fullkomligt/Ut, o Rinaldo./Se hvilken spegel!

Don Rinaldo: Se dig i stålets/Glas, Miraflor; [...]

Miraflor: Vackert! Så vackert!/Tag nu, Rinaldo, Åter ditt svärd – o...

Don Rinaldo: Hvad, Miraflor? hvad/Menar ditt öga?

Miraflor: Blicken jag dit längst/Bort emot väggen/Kastade – spegeln/Såg der på väggen./Jemföra ville,/Hvem vore klarast,/Den, eller svärdet? (SV 7: 285f.)

Liksom i denna scen kretsar hela handlingen i dramat kring misslyckade eller falska ögonspeglingar. Så misslyckas till exempel Luna i sin begäran att få möta sina barns blickar:

[Signora Luna:] Mitt barn! Min flicka! Min Zaira du?

Slå upp din blick, att jag får dig betrakta

I lifvets glada skönhetshem som förr!

Ve mig! hvi ser jag? hvarföre, Madonna,

Har mig du bönhört? O min Silvio ser jag!

Min son – min son – men han ser icke mig! (SV 7: 341f.)

Även Rinaldo misslyckas att bli sedd av sitt eget folk. Han önskar att "[f]olket skulle se min tanke och mig älska" (SV 7: 267) och konfronteras med sanningen att "[d]en retligaste punkt/Har fursten funnit hos sitt folk, i den/han sårat sjelfva ögat" (SV 7: 253). Hela dramat handlar på så sätt om blickarnas kris det vill säga om krisen av den intersubjektiva kommunikationens mest grundläggande form. Mera än det: Omöjligheten att spegla den egna blicken i andras ögon synliggör den fundamentala blindheten för det egna seende som inte kan varseblivas utan hjälp av andras blickar.¹³

I och med att pjäsens åskådare tvingas bevittna Lunas specifika martyrium, nämligen en blindhet som uppkommer ur försöket att verkligen spegla den egna blicken, att spegla det egna seendet, konfronteras de själva med växelrelationen mellan seende, blick och blindhet som strukturerar eller driver handlingen framåt. Kort sagt: Almqvist utnyttjar dramaformen för det paradoxala försöket att göra blindhet synlig eller snarare att göra relationen mellan seende, imaginära speglingar och blindhet synlig.

Men det intrikata förhållandet mellan seende och blindhet som iscensätts i *Signora Luna* refererar inte bara till de djupt störda intersubjektiva förhållanden utan kan också tydas på ett symboliskt sätt. Den blindhet

som Luna utsätts för på grund av sin blinda förälskelse övervinns med hjälp av en religiös omvändelse och ett därmed korresponderande inre seende. Ideligen återopas den ”inre själens ljusa sken” (SV 7: 198) eller de ”inre ögon” (SV 7: 222), med vilkas hjälp Signora Luna kan agera med större säkerhet än alla de som är seende. Också Abulkasems blindhet korresponderar med en form av andligt seende. Först då han är blind upptäcker han nämligen att han egentligen älskar Antonia Luna.

Däremot åtföljs den nya synförmågan hos både Luna och Abulkasem av förlusten av all metafysisk visshet. I slutet av femte akten, där hon betecknar sig själv som ”en människa med sörjande, med öppna ögon” (SV 7: 342), påpekar Luna att hon har förlorat den nära förbindelsen med jungfru Maria som utmärkte henne som helgon. Alla agerande personer har i slutet av dramat tappat förmågan att på något sätt tyda händelsernas gång. De ser, men de förblir fullständigt blinda inför händelsernas mening. I själva slutkatastrofen konfronteras de på ett drastiskt sätt med sin metafysiska blindhet. I motsats till hos Stagnelius, där hedningarnas blinda syn konfronteras med de kristnas seende blindhet, förblir blindhet, imagination och syn hos Almqvist följaktligen korresponderande eller sammanflätade begrepp som på ett paradoxalt sätt är beroende av varandra.

Inte heller åskådarna har lätt att tyda handlingens gång som ett resultat av den trösterika försynen. Snarare påminner slutkatastrofen om en antik tragedi, där aktörerna konfronteras med ett blint ödes hemska våld. Å andra sidan bidrar Richard Furumos inledande ord om en ”helgonkarakters humanisering” till tolkningen av Signora Luna som en märklig efterföljare av Kristus och Maria. Men om hon överhuvudtaget kan förstås som martyr så är det helt tydligt en kärleksmartyr och en motsvarande inre martyrdöd som skildras. Både Signora Luna, Abulkasem, Violanta och Rinaldo dör som offer för en kärlek som de varken kan förstå eller kontrollera. Hela handlingen kan på så sätt med hjälp av Stagnelius *Martyrerna* läsas som en symbol för en kärlek som inte längre tillhör dem som älskar:

Vad är ett offer? Bilden av vårt hjärta,
 Symbolen af vår kärlek. Men vårt hjärta
 Vår kärlek är ej vår. (SS 2: 352)

Men medan Perpetua i Stagnelius *Martyrerna* verkar vara säker på att hennes kärleksoffer enbart hänvisar till Gud – ”Gud själv är kärleken – Guds är all kärlek” (SS 2: 352) – tycks Signora Lunas offer inte kunna legitimeras på ett religiöst sätt: hon är ett offer för blind kärlek. Perpetua förmår översätta sitt inre i symboliska termer. Däremot misslyckas till och med Lunas försök att tyda den egna blicken som ett yttre tecken för inre emotioner.

Skillnaden mellan Perpetua och Luna är inte bara slående i detta semiotiska hänseende utan understryks även i deras förhållande till sina respektive fäder. Medan Perpetua indirekt offerar sin far för sin kärlek till Kristus,¹⁴ tar Luna livet av sin far enbart på grund av sin kärlek till Abulkasem. Det är ett rent symboliskt mord som återigen förknippas med seende- och blickproblematiken: ”Ej med de händerna hon mördat far och mor,/Men med de tvenne ögon, som Ni slutna ser” (SV 7: 200). I och med att Luna förälskar sig i Moharrem avbryter hon den imaginära blickkontakten med sina föräldrar som symboliskt dör som far och mor. Hon själv straffas med en motsvarande blindhet så fort hon i sin tur tappar den imaginära blickkontakten med Abulkasem. Mera konsekvent än dramat *Martyrerna* verkar *Signora Luna* bejaka det inre martyriet och mera konsekvent förflyttas martyriet till den nya och märkliga platsen: intersubjektiviteten. I motsats till Perpetua lider Luna ett grymmare martyrium för att hon inte längre lyckas legitimera sina kärleksoffer. Just detta skulle kunna betecknas som ”en helgonkarakters humanisering”.

Skillnaden mellan skildringarna av martyriet i *Martyrerna* och *Signora Luna* har även markanta följder för hela den historiska konstruktionen i de båda dramerna. Medan Stagnelius drama vilar på den klara motsatsen mellan den hedniska och kristna världssynen, använder Almqvist motsatsen mellan kristendom och islam som är betydligt mera komplex. Förhållandet mellan dessa religioner präglas i texten inte av en klar dikotomi utan av just de störda imaginära projektioner, blindheter och missförhållanden som kännetecknar de intersubjektiva relationerna i pjäsen. Detta betyder naturligtvis inte att pjäsen representerar en relativistisk syn på religionen. Tvärt emot försöker den att etablera en sorts kärleksreligion som vilar på kärlekens offersymbolik. Upplevelsen av denna kärlek som inte längre tillhör dem som älskar, är nära förknippad med upplevelsen av en blind form

av seende eller med upplevelsen av det egna seendets fundamentala blindhet. Både kärleksdiskursen och den negativa filosofiska spekulatio-
 nen som den förknippas med bär tydliga kristna drag.

Men i det här sammanhanget vill jag inte fördjupa denna religionshistoriska synvinkel. I uppsatsens sista avsnitt ämnar jag däremot visa med vilken konkret strategi Almqvist försöker att iscensätta ett drama eller en dramatekst som kretsar kring konstellationen blindhet, imaginär spegling och seende. Jag tror att först denna fråga som rör form kommer att ge ett svar på spørsmålet om en modern litteratur som Hugo Löwenstjerna formulerar i ramdialogens början.

4. CORSAR-ARAB/ARAB-KORSAR – SIGNORA LUNA SOM MODERNT DRAMA

Som jag har försökt att visa accentueras ”genomskinlighetens eller transparensens problem” (Lysell) i Stagnelius *Martyrerna* framför allt med hjälp av en utpräglad retorisk medvetenhet och med hjälp av ett tillgjort bildspråk. Även i detta sammanhang verkar ramdialogen i *Signora Luna* hänvisa till Stagnelius drama. Åtminstone försöker Richard Furumo beskriva sitt eget dramas specifika stil utifrån bilden av ett slags genomskinligt eller transparent språk:

En klädning, så gjord efter naturen, att den blott passar till hvad den skall och ej till något annat; ej kan tagas fram och visas som en grann kostym, i och för sig sjelf, utan kropp – hvad skall man säga om en sådan klädning? om en så arm stackars form? om så ringa verser? Ingen scenisk eller prosodisk effekt, uppkommen och gjord blott för effektens skull, utan allenast effekt, der sak och ämne sjelfva föra en oundviklig verkan med sig: förakta ej det, om det är möjligt. Inga prydnader, på egen hand, i stilen: inga tal, blott samtal: inga afhandlingar, framförda af styckets personer, utan behof för dem, men för att gifva författaren luft och åhöraren lärdomar: inga metaforer, inga liknelser, knappt ett ord utöfver hvad hvarje person i sin ställning, hänförd såsom meniska af sina känslor eller tankar, måste uttala: skall allt det kunna gå an? (SV 7: 189f.)

Redan metaforiken med kläderna som inte kan skiljas från kroppen visar att Furumo här rör sig på den klassiska retorikens område. Genom att avsäga sig varje form av prydnad (*ornatus*) vill Richard etablera ett

transparent läsemodus, där form och innehåll korresponderar omedelbart och oskiljbart med varandra. Även dialogformen har uppenbarligen valts för att den erbjuder en närmast obruten form av mimesis, där ingen berättare distanserar läsaren från handlingen eller från de agerande karaktärernas känslor eller tankar.

Läser man själva dramat *Signora Luna* mot bakgrunden av dessa tillkännagivanden, så blir man säkert överraskad för att inte säga besviken. Texten verkar inte alls vara genomskinlig. De förväxlingar och misslyckade kommunikationsakter som kännetecknar handlingen formar även personernas språkbruk som oftast är tvetydigt, simulerande och metaforiskt.

Men inte nog med det. Som så ofta i *Törnrosens bok* kommenteras hela dramat med kvasivetenskapliga anmärkningar. I det här fallet infogas dessa anmärkningar i en omfattande notapparat, som – enligt fiktionen – levereras av Richard Furumo. Där hänvisar han bland annat till följande ortografiska inkonsekvens: ”Såsom ett stort fel bör anmärkas, att på det förra af dessa ställen står *Corsar-Arab* med *c*; på det senare, deremot, *Arab-korsar* med *k*” (SV 7: 348).

Läsarens uppmärksamhet leds ofrivilligt till textens bokstavliga nivå. Så länge man bara koncentrerar sig på textens ortografi och försöker *se* differensen mellan *C* och *k*, kommer man förbli blind för den representerade handlingen och framför allt kommer man förbli blind inför handlingens inre dramatik. Koncentrerar man sig däremot på innehållet förblir man blind för själva bokstävernas textur¹⁵ och de olika retoriska figurer som här representeras av kiasmen *Corsar-Arab/Arab-korsar*. I alla fall bidrar notapparatens till att på ett radikalt sätt skilja mellan (språk)dräkten och kroppen som den innehåller.

Själva användandet av en fotnot i ett drama verkar stödja antagandet att Almqvist verkligen skriver ett läsdrama. Ja, försöket att betona textens materiella textur och dess retoriska dynamik bidrar till förbindelsen mellan pjäsens ämne – förhållandet mellan blindhet, imaginär spegling och seende – och själva läsakten.

Samtidigt vittnar denna subtila form av språkets eller skriftens iscensättning om den stora påverkan som samtida teatrala tekniker har haft på Almqvist. Ja, textens iscensättning påminner om en konkret teatral teknik som ofta diskuteras i *Törnrosens bok* och som även används i *Signora Luna*:

”Palermos slott. En florsgardin skymmer fonden av scenen, och gifver utseendet af ett på detta sätt itudeladt rum. Innanför floret märkes lågan af en lampa, och flera föremål urskiljas, ehuru otydligt.” (SV 7: 335). Att skymma fonden med ett flor var ingen ovanlig praktik i den samtidiga teaterkulturen.¹⁶ I en senare del av *Törnrosens bok* – nämligen ramdialogen till *Songes* – förklaras funktionen av denna teknik på följande sätt:

Teatern – därtill tages gula salongen, vars förträde för detta ändamål ligger uti att vara så lång – anordnas på det sätt, att mitt igenom rummet hänges en ridå av vitt gas, som delar det hela mitt itu; en del framföre och en del bakföre gasen. Denna ridå uppdrages *aldrig*. Vi åskådare sitta på ena sidan om floret. På andra sidan längst in i fonden föregår drömmen. Du finner, att floret här spelar den förnämsta rollen, och det är verkligen min tanke, att det icke alltid skulle vara vitt. (SV 14: 12)

Floret verkar dela upp seendet. Åskådarna kan antingen koncentrera sig på handlingen som pågår bakom floret eller koncentra sig på floret, det vill säga på texturen som skymmer hela handlingen. Effekten skulle kunna beskrivas som ett slags teatral *trompe l'œil*-teknik, där det representerande mediet själv presenteras i den teatrala representationens förgrund.¹⁷

I och med att Almqvist transponerar denna teatrala *trompe l'œil*-teknik i ett läsdrama för att iscensätta skriftens textur och språkets *ornatus* skapar han en modern dramatik.

NOTER

1 Några delar av argumentationen i den här artikeln ingår redan i en tidigare artikel, där jag diskuterade Almqvists reflexioner kring blindhet och seende i *Signora Lunas* i relation till den danska dramatikern Johan Ludvig Heiberg. Jfr Klaus Müller-Wille, ”Blendværk – Om en seendets kritik i C.J.L. Almqvists Signora Luna (1835) och J.L. Heibergs Fata Morgana (1838)”, *Ett möte. Svensk och dansk litterär romantik i ny dialog*, red. Gunilla Hermansson och Mads Nygaard Folkmann (Göteborg 2008), s. 53–72. I denna artikel ämnar jag att fördjupa denna problematik i jämförelse med en mera konkret och lämplig svensk intertext.

2 Om kärlekens poetologiska funktion i *Signora Luna*, jfr Gunilla Hermanssons artikel, s. X-X.

3 Ulla-Britta Lagerroth, ”Almqvist och scenkonsten”, *Perspektiv på Almqvist*, red. Ulla-Britta Lagerroth och Bertil Romberg (Stockholm 1973), s. 253 ff.

- 4 Paula Henrikson, *Dramatikern Stagnelius* (Stockholm & Stehag 2004), s. 35–90.
- 5 Gunilla Hermansson, *Att fortället verden. En studie i C.J.L. Almqvists Törnrosens bok* (Hellerup 2006), s. 232–237.
- 6 Henrikson 2004, s. 199–258.
- 7 *Martyrerna* citeras efter Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter 2* [= SS 2], red. Fredrik Böök (Malmö 1957).
- 8 Henrikson 2004, s. 245.
- 9 Henrikson 2004, s. 249.
- 10 Roland Lysell, ”Den inre martyrdöden – en studie i Stagnelius drama Martyrerna”, ”...som solarna väckte till dans”. *En bok om Erik Johan Stagnelius 200 år* ([Borgholm] 1993), s. 191–244, här s. 218.
- 11 Roland Lysell, *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (Stockholm/Stehag 1993), s. 437.
- 12 Om dessa begrepps betydelse för tolkningen av *Martyrerna*, jfr Henrikson 2004, s. 212–217.
- 13 Den filosofiska diskussionen kring förhållandet mellan blicken och seendet börjar redan hos Platon. Själva paradoxen att det egna seendet inte kan ses samt de klassiska filosofiska positioner som försöker att formulera lösningar till denna problematik presenteras i Miran Bozovic: ”Der Mann hinter seiner eigenen Netzhaut”, *Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten*, red. Slovoj Zizek m.fl. (Frankfurt a.M. 2002), s. 147–163.
- 14 Om Albanus död och Perpetuas inre martyrium, jfr Lysell 1993, s. 432–437.
- 15 Med begreppet ”textur” hänvisar jag till textbegreppets etymologi som ”vävnad”. ”Textur” är den visuella yta och den ytstruktur som bokstävarna eller ord konstituerar när man betraktar dem som rent materiella tecken. Jfr. bl.a. Moritz Bassler, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der empathischen Moderne 1910–1916* (Tübingen 1994).
- 16 Jfr Arne Bergstrand, *Songes. Litteraturhistoriska studier i C.J.L. Almqvists diktsamling* (Uppsala 1953), s. 39–49; Lennart Breitholz, ”Songes-studier”, *Samlaren* 34 (1953), s. 1–26, här s. 17–22; och Lagerroth 1973, s. 253–273.
- 17 Om olika vävnaders funktion i *trompe l’œil*-tekniken, jfr de många exempel på målade draperier i Nationalmuseets katalog *Lura Ögat. Fem seklers bländverk*, red. Karin Sidén (Stockholm 2008). Här finns det också flera exempel på hur skriftbilder utnyttjas för liknande *trompe l’œil*-effekter. Om *trompe l’œil*-effekter i litteraturen jfr Simon Stuhler, ”Trompe-l’œil bei Knut Hamsun”, *Historisierung und Funktionalisierung. Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, red. Stephan Michael Schröder och Vreni Hockenjos (Berlin 2005), s. 89–104.