

»Ty må jag för mig sjelf
utgjuta mina tårar».
Nordenflychts
Den sorgande Turtur-Dufwan

Otto
Fischer

1

NORDENFLYCHTS *DEN SÖRGANDE TURTUR-DUFWAN* publicerades 1743. Att den till omfånget tämligen blygsamma dikt- eller vissamlingen markerar någonting nytt inom den svenska lyriken har understrukits av samtliga äldre Nordenflychtforskare. För Kruse framstod samlingen som »ett af de första fullständiga uttrycken för känslans genombrott under uplysningstidevarfvet och ett af de tidigaste förebuden till den själfbespeglings, sentimentalitetens och verldsmärkans litteratur, som efter *Rousseaus* uppträdande växer upp ute i Europa under senare hälften af århundradet».¹ För Levertin representerade samlingen »vår diktkonsts första absoluta jaglyrik», och även för Lamm låg dikternas betydelse i deras »absoluta omedelbarhet».² Med *Den sorgande Turtur-Dufwan* bröt enligt Nilsson »den sentimentala strömningen på allvar in i vår litteratur».³ Även Borelius såg dikterna som »själsbikter av en personlig äkthet och omedelbarhet som äger få motsvarigheter i litteraturen».⁴ I Kruses efterföljd har man vidare lyft fram Nordenflychts samhörighet med en inomsvensk sentimental tradition, företrädd av främst Lucidor och Freese,⁵ men man har samtidigt betonat i hur hög grad den känslolyrik hon företräder i såväl formellt som innehållsligt hänseende går utöver dessas.

Med förvåning, och inte utan en nypa nationell stolthet, har man i den äldre forskningen även kunnat konstatera att Nordenflycht också i ett internationellt perspektiv är tidigt ute. Visserligen har man framhållit paralleller till såväl Youngs *Night Thoughts* som Hallers dikter till Mariane och Elise, men kronologiska skäl gör att de måste avvisas som direkta förebilder.⁶ Därmed blir Nordenflycht också en internationell pionjär

inom den utveckling från en retoriskt styrd rolldiktning till en subjektiv känslolyrik som generellt anses prägla 1700-talets litteraturhistoria.⁷

Allt detta äger på många sätt sin riktighet, även om man i yngre forskning varit angelägen om att betona samlingens beroende av tidigare uttrycksformer. I synnerhet har Stina Hansson lyft fram i hur hög utsträckning Nordenflychts dikter låter sig föras tillbaka på andakts- och uppbyggelselitteraturens former.⁸ Här återfinner man ett »motiviskt böjningsmönster av religiös art och andaktslitterärt präglade uttrycksformer»,⁹ applicerade i en sekulariserad kontext. Stålmarch har i anslutning till Hansson polemiserat mot den äldre synen på dikten som subjektiv bekännelselyrik och menar i stället att det även här rör sig om representativ dikt, med rötter i framför allt just andaktslitteraturen. Stålmarch gör dock även det viktiga påpekandet att diktsamlingen, med undantag för de avslutande dikterna, på ett väsentligt sätt avviker från det andaktslitterära mönstret genom frånvaron av en gudomlig adressat. Härigenom illustrerar dikterna på ett utomordentligt vis hur nya litterära kommunikationsbehov kunde såväl reaktualisera som modifiera redan existerande mönster.¹⁰ Vidare har Olsson framhållit hur Nordenflycht återanvänder motiv och bildspråk från 1600-talets känslolintensiva herdediktning.¹¹

Om man alltså ser sig föranlåten att något modifiera bilden av Nordenflycht som en formell nydanare, så hindrar detta inte att själva ambitionen att för världsliga syften appropriera de andaktslitterära formerna för att använda dem i en ny kontext som sådan är av pionjärkaraktär. Naturligtvis har det aldrig förelegat vattentäta skott mellan andlig och sekulär litteratur, och sedan äldsta tider har en betydande utväxling av både formell och innehållslig art ägt rum dem emellan. Men den principiella betydelsen av Nordenflychts insats ligger, precis som Stålmarch påpekar, i hur den övertagna textmodellen omfunktioneras.

Diskussionen av Nordenflychts samling bör emellertid inte stanna där, för även om *Den sorgande Turtur-Dufwan* upptar element från såväl äldre kärlekslyrik, som från olika andaktslitterära former, så låter den sig inte reduceras till dessa element. Vare sig den pastorala kärlekslyriken eller böne- och andaktspraktiken erbjuder nämligen en *kommunikationsmodell* som på ett tillfredsställande sätt kan beskriva vad vi möter i Nordenflychts diktning.

Varje dikt, ja för den delen varje språkligt yttrande, förutsätter en kommunikationsmodell, eller annorlunda uttryckt: en uttalad eller outtalad modell som i en given situation beskriver vem som talar, till vem, om vad, med vilka medel och i vilket syfte. Påpekandet kan synas trivialt, men som jag hoppas visa tycks en diskussion i termer av kommunikationsmodeller kasta ett nytt, och delvis annorlunda ljus, över den litterära utvecklingen under 1700-talet, än vad till exempel en form- eller motivhistorisk infallsvinkel förmår göra. Låt oss återvända till Nordenflychts diktsvit för att se vad en sådan infallsvinkel eventuellt skulle kunna erbjuda.

2

Samlingens fullständiga titel lyder *Den sorgande Turtur-Dufwan, eller åtskilliga bedröfweliga Sånger, under wackra melodier sammansatte och samlade af en medlidande åhörare*. Genom utgivarfiktionen skapas en fiktiv kommunikationssituation där den talande är helt ensam, avlyssnad endast av en »åhörare». Denne har i sin tur samlat de »bedröfweliga» sångerna och riktat dem till, som det heter i företalet, »den ljufwa och ömsinta Philomela». Enligt den antydda fiktionen tillhör såväl utgivaren som Philomela sångerskans ömsinta och deltagande vänner.¹²

Älskeliga Philomela! du åstundar weta, huru den ensamma Turturdufwan förnöter sina stunder. Ach! på et ganska beklageligt sätt. Hon har utwalt til boning en Enslighet, hwarest Stillheten regerar öfweralt, undantagandes i hennes Hjerta. Wid Sjökanthen på detta ensliga stället beskådar hon Wågorna, dem hon blandat med sina tårar. Hon hwilar sin matta fot på några torra Cypresser, utan at finna hwila til sit Sinne. Om dagen sjunger hon om sin bedröfwelse, och natten tilbringar hon i suckande.¹³

Så tecknas alltså den grundläggande kommunikationssituationen i *Den sorgande Turtur-Dufwan*. Sångerskan själv har flytt undan världen för att få sörja i fred, och avbörd sig de känslor av sorg och saknad hon bär i form av omedelbara känsloutgjutelser. Här föreligger ett uttrycksbehov som inte låter sig tillfredsställas inom några av de former som den sociala

interaktionen tillhandahåller , utan som tvärtom tvingar den sörjande att fullkomligt isolera sig från andra människor:

Den tiden är sin kos, de stunder platt förstörda,
På hwilken jag försökt, at lätta af min börda
I trogna wännens sköt, som lindrade mit qwal;
Men är nu döf och tyst, til alt mit sorge tal.¹⁴

I stället måste sångerskan vända sig till sig själv, för sjunga/klaga måste hon; det »är så sorgens art»:

Ty må jag för mig sjelf utgjuta mina tårar,
Och repa ynkligt up den smärta, som mig sårar:
Det är så sorgens art, at finna ro och lust
Uti sit egit djup, i klagan, gråt och pust.¹⁵

Härigenom ger oss utgivarfiktionen en bild av avsändarens motiv. Strängt taget föreligger här ingen kommunikativ avsikt i vanlig bemärkelse, utan vad som föreligger är ett rent expressivt behov. Den sörjande måste helt enkelt klaga, gråta och pusta, ty i hennes tillstånd vore tystnad »en Olja på min brand:/ Min plåga får der af mer magt och öfwerhand».¹⁶ Detta expressiva behov är så starkt att det överskrider gränserna för vad som kan kommuniceras till och med till de intima vännerna. Upprottet till den lantliga isoleringen har föregåtts av ett radikalt kommunikationssammansambrott. Vännerna är både »döf» och »tyst», hon (eller han) vare sig hör eller talar längre.

Det uttrycksbehov som föreligger är alltså inte kopplat till ett i egentlig bemärkelse kommunikativt behov. Det finns kort sagt bara ett omätligt behov av att tala, men ingen att tala med. Vidare är dessa sånger inte skrivna, snarare är de improviserade för stunden, och hade det inte varit för åhörarens lyckliga mellankomst hade de förklingat ohörda över Värtans vatten, förlorade för såväl Philomela som senare läsare. Att det rör sig om muntliga utgjutelser, enligt fiktionen »klago-sånger» i egentlig mening, är viktigt att framhålla; även hos en Nordenflychts efterföljare i försöken att etablera en alternativ kommunikationsmodell, som Thomas Thorild, kan man finna hur poesins medialitet antar formen av

ett problem (alternativt möjlighet) i den förment spontana och autentiska sentimentala kommunikationen. Redan det faktum att vad som skall föreställa spontana suckar och ohämmade känsloutgjutelser kan förvandlas till bläck och trycksvårta tycks ju annars stå i strid med fiktionens inre logik. Nordenflychts grepp att låta en dold nedtecknare registrera och vidareförmedla känsloutgjutelserna framstår därför i sammanhanget som synnerligen välfunnet.

Utgivarfiktionen ger en förklaring till varför dikter av detta slag, vars privata och egentligen ickekommunikativa karaktär tydligt signalerats, över huvud taget blivit text och därefter tryckt. Men hos Nordenflycht är det mer komplext än så: utgivarfiktionen fyller parallellt två funktioner. Dels finns här alltså en åhörare som transkriberar känsloutgjutelserna (och, vilket kanske ur fiktionens synvinkel är ännu mer förvånande, sätter dem på melodi), dels omfattas texten av ännu ett lager fiktion: genom dedikationen till Philomela framställs samlingen som ursprungligen avsedd för en enda adressat.

Denna adressat besitter för övrigt ett antal viktiga egenskaper: hon är personligen känslomässigt engagerad i sångerskans öde och känner till den förlust hon gjort, och hon besitter därtill särskilda emotionella förutsättningar att ta sångerna till sig: »Men du, Älskelige Philomela! lärer intet förundra dig öfwer dem, emedan du sjelf fåt til del et så ömt hjerta, at du så innerligen gladdes af hennes sällhet, när hon bodde med sin ljuftwa Maka i Paradis Lunden, och du äfwen så noga kände denna Makans förmoner, hwars hastiga bortgång rörer alla Lunders inbyggare.»¹⁷

Endast en sådan läsare kan rätt hantera texter av en så privat och emotionellt laddad natur som den sörjande turturduvans klagosånger: »För dig, kära *Philomele* [sic]! och dina ömsinta likar äro desse sorge-Toner samlade. De som äro så lyckelige och intet blifwit födde med slika hjertan, eller ock genom annan styrka öfwerwunnit en så öfwerflödigg ömhet, de, säger jag, böra intet se dem».¹⁸ I den kommunikationsmodell som inledningsvis etableras i *Den sörjande Turtur-Dufwan*, får vi därmed också bilden av en adressat som fullt ut motsvarar de krav som kan ställas på en lämplig läsare av en text just sådan som denna, vad gäller sympatisk och inkännande förmåga. Med tillägget att även »ömsinta likar» inkluderas bland dikternas lämpliga adressater vänder sig Nordenflycht direkt till

bokpubliken, och de avslutande varningsorden till dem som inte tillhörde den emotionella eliten förstärker intrycket av ett exklusivt tilltal.

Genom att utpeka en läsarroll av speciell karaktär har Nordenflycht formulerat den andra centrala principen för den typ av kommunikation som iscensätts i diktsamlingen. Denna läsarroll är exklusiv: endast en känslomässig elit förmår fullt ut uppskatta och förstå dessa innerliga känsloutgjutelser.

3

Som synes har Nordenflycht genom utgivarfiktionen gjort sig all tänkbar möda för att konstruera en möjlig kommunikationssituation, där privata och improviserade känsloutgjutelser kan förvandlas till skriven, tonsatt och publicerad dikt. Man kan fråga sig varför?

Den äldre forskningen har sparsamt kommenterat utgivarfiktionen. Borelius betraktar den psykologiskt-biografiskt som uttryck för att Nordenflycht i efterhand vunnit en viss distans till sina av den akuta sorgen betingade känsloutgjutelser.¹⁹ Stålmärck kommenterar emellertid, om än i förbifarten, dess generella funktion:

Turturduvans sånger sägs vara samlade »av en medlidande åhörare». I själva verket hade fru Nordenflycht helt säkert både redigerat samlingen och tagit initiativet till dess utgivning. Men fiktionen med den medlidande åhöraren, som framträder i förordet, behövdes som ett mellanled till publiken för att inte bilden av den ensamma sörjande skulle te sig tvivelaktig och ologisk. Själv har hon ingen förbindelse med »världen».²⁰

Stålmärcks observation måste emellertid preciseras; det är inte sannolikt att utgivarfiktionens funktion främst varit att bidra till ökad realism, eller att en samtida publik funnit bilden av den sörjande särskilt ologisk. Såväl i den petrarkistiska traditionen som i den pastorala tradition, som inte minst Olsson aktualiserat i samband med Nordenflychts samling,²¹ som hos t.ex. Freese eller Runius, så möter vi ensamma diktjag som uttrycker sina känslor utan att någon åhörare förefaller vara till städes; gemenligen

utan att detta har tarvat någon kommentar. Alldeles främmande torde följaktligen inte den sörjandes kommunikationssituation ha förefallit den samtida publiken.

Man kanske till och med skulle kunna gå så långt som till att säga att »tvivelaktig och ologisk» blir bilden av den ensamma sörjande först när Nordenflycht tvingar oss att tänka efter, och det är precis det hon gör genom den utförliga utgivarfiktionen. Vad hon genomför är därmed ett subtilt, men lika fullt avgörande, brott mot en urgammal lyrisk konvention, som gjort att vi kunnat godta att vad vi hör eller läser är omedelbara känsloutgjutelser vilka den talade yttrat i sin ensamhet eller till den älskade, men som vi ändå har privilegiet att ta del av. När Nordenflycht i stället lägger ned en sådan energi på att förklara vad som sedan århundraden varit en självklarhet, så tvingar hon oss att se det konventionella i den traditionella lyriska diktningen, och tvingar oss att konfrontera det paradoxala i dess representationella anspråk.

Samtidigt så är hon själv beredd att kontextualisera sin egen dikt och konstruera en förklaring till varför vi kan läsa den. Härmed tar Nordenflycht ett viktigt steg i riktning mot vad vi kanske skulle kunna tala om som en *lyrisk realism*; vi uppmanas att uppfatta de känslor som kommer till uttryck som fullkomligt autentiska, och vi uppmanas betrakta dessa dikter med andra ögon än tidigare känslolyrik. Särskilt plausibel behöver ju utgivarfiktionen för den skull inte te sig (det är ju trots allt en fiktion), och det viktiga är självfallet inte att läsaren i bokstavig mening tror på den, utan att fiktionen anvisar en specifik tolkningskontext.

Nordenflychts centrala insikt är att förutsättningarna för ett mera intensivt lyriskt uttryck inte så mycket ligger i formen som i kommunikationssituationen. Nordenflycht strävar aktivt efter att iscensätta en kommunikationssituation som på väsentliga punkter avviker från lyrikens traditionella. Hon drar själv medvetet uppmärksamheten till det paradoxala i den kommunikationssituation i vilken vi finner den sörjande turturduvan, och låter härigenom sitt diktjag träda ut ur de föreskrivna positioner för ensamma talande subjekt som fanns föreskrivna i den tidigare litterära traditionen. Genom att så tydligt avisera dikternas karaktär av biografiskt-psykologiska dokument så dementerar hon också att det skulle röra sig om en rolldiktning; något som i sig inte hindrar att såväl Hansson, Stålmarch som Olsson har alldeles rätt i att Nordenflychts

diktjag också aktualiserar drag från redan existerande roller i repertoardiktningen.

Förordet uppmanar läsaren att betrakta dikterna snarast som ett dokumentärt material som bär vittnesmål om avsändarens inre strider. Enligt den fiktion som etableras är de ju inte riktade till läsaren, och denne ges mer eller mindre av en slump en unik möjlighet att ta del av vad som först som sist är att betrakta som privata känslouttryck, aldrig avsedda för offentligheten. Genom att den kommunikationssituation som etableras genom utgivar- och ramfiktionen förnekar att en i egentlig mening kommunikativ ambition skulle föreligga, får dikterna nära nog status av spontana symptom på upphovsmannens själsliga tillstånd, vilket ger dikten ett starkt anspråk på autenticitet. Utgivarfiktionen fyller också en funktion genom att förstärka detta anspråk, och till på köpet göra gällande att dikterna är spontana känslouttryck, samtidigt med den känsla som framkallat dem, och inte, såsom det t.ex. ofta föreskrevs i den samtida lyrikteorin, i efterhand medvetet skapade imitationer av dessa känslouttryck. Nordenflychts diktsvit utgör därmed ett tidigt försök att praktiskt lösa en av de stora tvistefrågorna i den samtida lyrikteoretiska diskussionen.²²

Härigenom länkas också läsarens hela uppmärksamhet till författarens person: vi (och Philomela) läser dikterna för att vi primärt är intresserade av hur det står till med den »sörgande Turtur-Dufwan». Avsändaren blir, skulle vi kunna säga, identisk med meddelandet; vad dikten ytterst vittnar om är avsändaren själv.

I en dikt sådan som denna blir expressiviteten ett absolut värde. Detta gör att textens funktion blir en helt annan än den retoriskt styrda klassicistiska dikten, vilken Nordenflycht för övrigt behärskade bättre än de flesta svenska författare i hennes generation.²³ Dess primära funktion är att vara ett uttryck för sin upphovsman, men denna funktion är här till synes helt frikopplad från varje traditionell retorisk ambition (såsom till exempel i retorikens lära om *ethos*), och fungerar i stället som ett primärt värde i dess egen rätt.

Sorgen, lär oss Nordenflycht, tar sig formen av en kommunikationsproblematik. Vi har redan sett hur känslan själv framkallar ett uttrycksbehov som inte låter sig tillfredsställas i kommunikationen med andra människor, utan i stället tvingar den sörjande att isolera sig för att i ensamhet utgjuta sina känslor. Men problematiken har också en formell sida, för trots att den sörjande inte vänder sig till någon annan människa, så är hon inte befriad från kravet på att ge sina känslor ett artikulerat uttryck. I stället kämpar sångerskan med en problematik som kommer att återkomma gång efter annan i 1700-talets försök att utveckla en alternativ litterär kommunikationsmodell:

Här skal jag brista ut, hwar äro ord at finna?
 Hur kan dock tungans ljud mit hjertas mening hinna?
 Så häftigt sorgeswall, så plågsamt tanke lop
 Kan ej af toma ord få lugn, och ränsas opp.²⁴

Att artikulera och begreppsliggöra sorgen lugnar och »ränsar opp» bland de häftiga och plågsamma tankarna och dämmer upp tåresvallet. I dessa verser begagnar sig Nordenflycht av ett grepp som kommer att återkomma gång efter annan i 1700-talets sentimentala litteratur, nämligen att låta dikterna tematisera sin egen oförmåga att adekvat uttrycka vad poeten vill kommunicera. Detta är ju i sig ett grepp starkt besläktat med åtskilliga av retorikens figurer (*aposiopes*, *aporia*, *dubitatio* och så vidare), men här, liksom i många senare texter under 1700-talet, drivs greppet så långt att det snarast antar karaktären av ett generellt ifrågasättande av språkets och kommunikationens möjligheter som sådana. Dikten utpekas som ett projekt med stora förbehåll. Det konsekventa ifrågasättandet av själva möjligheten till en autentisk kommunikation, fungerar naturligtvis också som en stark uppriktighetsmarkering; på så vis signalerar dikten tydligt att den ytterst eftersträvar att vara ett fullkomligt autentiskt uttryck för avsändarens tankar och känslor och att denna är smärtsamt medveten om det fåfänga i en sådan ambition. Nordenflychts ifrågasättande av det poetiska språkets möjligheter att fungera som ett genuint uttryck aktualiserar en metakommunikativ dimension. Genom detta grepp demonstrerar

hon tydligt den nödvändiga inkongruensen mellan uttryck och avsett meddelande; mellan kommunikativ ambition och kommunikativ förmåga.

5

Den generella kommunikationsproblematiken etableras redan i företalet och skärps ytterligare i samlingen första dikt, där det emotionella uttrycksbehovet lyfts fram som akut för den sörjande. Men kommunikationsproblematiken återkommer på en tredje nivå och visar sig också strukturera diktsvitens inre uppbyggnad. Man skulle till och med kunna gå så långt som till att hävda att *Den sorgande Turtur-Dufwan* som helhet behandlar en kommunikationsproblematik.

De »ömkelige och häftige» sänger som blir resultatet av sångerskans sorgearbete är inte riktade till någon definierad avsändare i egentlig mening. Däremot kan man se hur diktjaget prövar ett antal möjliga adressater att vända sig till. Först är det den döde maken som apostroferas. Men den döde utmärks i sammanhanget just av sin frånvaro:

Min ljufwa Maka Ach! war hörs din blida röst?
Dit milda ögna kast, som gaf mit sinne tröst?

Jag hör ej flera råd af dina läppar flyta,
Dit rena sannings ord min oros stormar bryta:
Det ljufwa tal, som har alt skryt och flärd lagt af,
Jag ser det Anlet ej, som frid och hugnad gaf.²⁵

Apostroferingen förmår inte återkalla den döde. Den visar sig vara ett tomt retoriskt grepp; och i diktens näst sista strof konstaterar den sörjande: »Ej någon jordisk frögd kan mer hugswala mig; / Hwad skal mig lindring ge? jag har förlorat dig».²⁶ Konsekvent nog är tilltalet i diktens sista strof inte längre riktat till något du.

Konstitutivt för den kommunikationssituation som Nordenflycht gestaltar är att den präglas av en fundamental brist; den leder sitt ursprung till att en nära nog transcendental intersubjektiv kommunika-

tion mellan jaget och dess själsfrände för evigt har avbrutits. Återstår gör blott ett oändligt meddelelsebehov, men inte längre någon tänkbar adressat.

Helt logiskt följs denna inledande dikt, som iscensätter ingenting mindre än ett totalt kommunikationssammanbrott, av samlingens kanske mörkaste dikt, »Min lefnadz lust är skuren af», med dess nattsvarta dödslängtan, där den forcerade rytmen och den naivt inkonsekventa rimflätningen förstärker intrycket av känslomässig desperation. Också i denna dikt förekommer en apostrofering, men det är nu inte längre en annan människa (vare sig död eller levande), utan sångerskans eget »arma ömma hjerta» hon vänder sig till.²⁷

Samma apostrofering återkommer i den följande dikten, »Alla nymphers prinsesinna»:

Arma hjerta, kan du tänka
Och dig sänka
På din djupa olycks grund,
Utan at i stycker brista,
Och så mista
Känslan af din plågo stund?

Ja, du måste, fast du bäfwar
Och motsträfwar,
Mot din wilja hafwa lif,
Wrida dig i böljor wåta,
Och dig låta
Sargas af en långsam knif.²⁸

Härefter följer också ett antal apostroferingar av abstrakta begrepp: den »hårda lag» som förföljer den sorgande och den »dyra vänskap» som hon njutit, innan hon åter igen vänder sig till sitt »ömma Sinne»,²⁹ de egna »djupa tankar[na]»³⁰ och den egna »Minnes kraft[en]».³¹ Också i följande dikt, »Werldslig ro far wäl», riktas tilltalet konsekvent till en representant för det egna psyket, »min öma Siäl».³² Även i den följande dikten, »Så komma mina wakostunder», möter vi ett par apostroferingar, här är det för det första »öma hjälpe-röster» som med sina »toma ljud»

och »svaga tröster» inte förmår lindra den sorgandes plåga, och för det andra är det den »mörka natt som mig omgifwer» och som sägs vara »en afbild på mit sinn».³³

I nästa dikt, »Åter börjar jag min lust», inträder en förändring: än en gång är det den döde maken som apostroferas. En imaginär kommunikation tycks åter vara möjlig att upprätta med den döde, och den sörjande önskar sig inte längre vare sig döden eller minnesförlust, utan accepterar att intill döden leva vidare med makens »ljufwa namn och minne» djupt inpräglade i sitt sinne.³⁴

Den döde maken apostroferas konsekvent i första partiet av den nästföljande dikt som inleds med orden »Min fordna skatt, mit ljus på jorden». Med tankarna på den dödes nuvarande salighet föds också fantasin om ett hinsides återseende. Den döde maken kommer på så vis att erbjuda en förbindelselänk mellan sångerskan och Gud, som apostroferas i stället för den döde i diktens avslutande parti, liksom i den följande som utgör en bön om att få vederfaras nåden och i religiös resignation vända sig bort från världen, för att i stället skåda Guds kärlek.

Härmed har den hemlösa sången slutligen funnit sin adressat, något som i sin tur dämpar den känslomässiga temperaturen och leder jaget till att omfatta en religiöst färgad resignation i förtröstan om en tillkommande salighet och förening med den älskade. Först då faller »förblindelsens dimma».³⁵ I samlingens avslutande dikt, »Lefnads beslut», finner vi hur jaget intar en resignerad position, varifrån det betraktar »[a]ll höghet prakt och lust, som lyckan bjuder falt» som »en flyktig rök, en wäder bubla»,³⁶ samtidigt som hon också deklarerar att hon avser att livet ut »repa up min Herdes ljufwa namn» och besjunga honom i ensligheten endast svarad av ekot från klipporna.³⁷ Kanske skulle man kunna säga att samlingen därmed återvänder till den texttyp i vilken den enligt Hansson tar sin utgångspunkt, nämligen den andaktslitterära. Mot slutet har en möjlig (och traditionell) kommunikationssituation (åter)upprättats, och diktjaget kan vända sig till Gud helt i enlighet med andaktslitteraturens föreskrifter.

Sammantaget är det med andra ord ett sorts frälsningsdrama som gestaltas. Att samlingens nio dikter antyder ett episkt förlopp har framhållits av tidigare forskare, så till exempel av Borelius,³⁸ och Olsson understryker att samlingen gestaltar ett sorgearbete, där jaget från djupaste

förtvivlan arbetar sig fram till en religiöst sanktionerad resignation.³⁹ Vad som däremot inte uppmärksammas är i hur hög grad detta förlopp är strukturerat utifrån de möjliga och omöjliga kommunikationssituationer som dikterna själva gestaltar, något som blir tydligt redan när man studerar bruket av varierande apostroferingar.

6

Nordenflychts diktsamling är därmed på samma gång traditionell och radikal: traditionell därigenom att den återanvänder nedärvda och välbeprövade former från andaktslitteraturens och den petrarkistiska och pastorala diktningens fatatur; radikal därigenom att den iscensätter en kommunikationsmodell som på åtskilliga punkter avviker från såväl den religiösa kommunikationens, som från retorikens modell – den kommunikationsmodell som traditionellt varit styrande för dikt.

Men går man till dikterna som sådana finner man att radikaliteten är momentan: diktsamlingen beskriver i själva verket en utdragen kommunikationskris, där den talande prövar ett antal alternativa men i längden ohållbara positioner, vilka i sin tur aktualiserar olika genrespecifika kommunikationsmodeller, innan hon slutligen stannar vid den religiösa. Kanske skulle man kunna beskriva förloppet så här: inledningsvis har diktjaget drabbats av en djup förlust vilken omöjliggör fortsatt kommunikation med den älskade, i enlighet med den traditionella kärlekslyrikens modell. En sådan kommunikation är fortsatt möjlig endast i apostroferingens tillfälliga form, men snart nog upphör den döde maken att fungera i denna roll.

Och det är här som Nordenflycht på ett mer radikalt sätt bryter med traditionen; att mottagaren, diktens »du» är frånvarande, är i sig ingenting underligt i äldre lyrik. Med viss rätt kan det närmast sägas vara konstitutivt för en viss lyrisk tradition, med Petrarca som den främste företrädaren. Duet är frånvarande, ändå riktar sig diktjaget med ett intensivt tilltal till honom, eller oftast: henne, och detta är någonting genren föreskriver oss att acceptera. Närvarande eller frånvarande, levande eller död, så fyller ett sådant du sin adressatsfunktion.

Inte heller i gravdiktningen innebär den omständigheten att adres-saten är död vanligtvis något kommunikationsteoretiskt problem, exempel kan hämtas från Nordenflychts egen omfattande produktion i gen-ren, se till exempel »Lifwets dörr är döden. Wid von W. begrafning åhr 1733» och »Tröste-tankar då en liten Christian Herkepeus på sit 4:de ålders år lemnade werden och den sista febr. 1736 intog sit hwilorum»,⁴⁰ med flera exempel.

På samma sätt återfinner man en genomförd apostrofering av den döde i dikterna till Tideman, »Floës saknad», »Sorge-rop öfwer Eleantes bortgång» och »En sorgbunden enslighet». ⁴¹ I dessa dikter som såväl på ett övergripande plan, som vad gäller en del motiviska enskildheter, upp-visar starka likheter med dikterna i *Den sorgande Turtur-Dufwan*, är denna apostrofering helt oproblematis, och (den imaginära) kontakten med den döde i ord och tankar lyfts fram som den sörjandes starkaste värn mot sorgen. Möjligheten att i diktens form vända sig till den döde erbjuder tröst och kompensation för den gjorda förlusten, och just den djupgående kommunikationskris som utgör den bärande strukturen i det senare arbetet, lyser här helt med sin frånvaro. Den ensamhet som sångerskan uppsöker i »En sorgbunden enslighet» utmärks därmed inte så mycket av isolering, som tvärtom av ett intensifierat, kontemplativt umgänge med den döde i minnet och känslorna. Den möjlighet till återupprättad kommunikation som utgör den mödosamt vunna slutpunkten i *Den sorgande Turtur-Dufwan*, är i dikterna till Tideman i stället en implicit förutsättning för det lyriska projektet.

Det intressanta med Nordenflychts *Den sorgande Turtur-Dufwan* är att den döde maken snart nog förlorar förmågan att fylla sin adressatfunktion. Apostrofen är uppenbarligen inte i längden en fungerande kanal för avsändarens uttrycksbehov. Kanske skulle vi kunna säga att Nordenflycht bryter mot konventionen genom att inte längre acceptera att vi kan tala med de döda, varvid hon effektivt rycker undan en grundförutsättning för det traditionella lyriska tilltalet. Häri ligger Nordenflychts andra brott mot den lyriska diktens konventioner, och det har lika avsevärda följder som det första.

Därmed har avsändaren inte längre någon adressat att vända sig till, varvid nästa fas vidtar. Avsändaren vänder sig till sig själv; hon blir på samma gång meddelandets avsändare och mottagare. Under denna fas

renodlas ett avsiktslöst och i grunden ickeadresserat tilltal där »hjärtat», »själen» och så vidare blir metonymiska attribut för det egna jaget, men tilltalet är i grunden monologiskt och saknar extern adressat. Det är i denna fas som Nordenflycht demonstrerar sin radikalitet; inte genom den inre monologen som sådan, även i andaktslitteraturen utgör den egna själen liksom det egna hjärtat stående adressater i det inre samtalet,⁴² utan genom att hon uttryckligen framhäver detta tilltal som substitutivt och problematiskt.

Vad diktsviten iscensätter är här ett sorts kommunikationssammanbrott, och de apostroferade metonymiska storheterna mindre döljer än understryker att det rör sig om ett isolerat tal. Apostroferingarna vinner inte en sådan konkretion att de kan sägas befolka jagets universum; de utgör inga beständiga dialogpartners i en iscensatt inre värld. Hos Nordenflycht förkroppsligas aldrig de metonymiska attributen till allegoriska storheter av det slag som skulle kunna dela det lyriska jagets (inre) scen; de förblir ytterst ord och tomma tecken. Diktjagets inre själsliga struktur låter sig aldrig förkroppsligas på ett sådant sätt att det kan bli tal om ett verkligt imaginärt universum. När jaget i *Den sorgande Turtur-Dufwan* talar till sig själv så uteblir svaret, precis som när hon tidigare apostroferat den döde maken. Härmed genomför Nordenflycht ett tredje brott mot traditionen, och då närmare bestämt mot den litterära konvention som hävdar att det isolerade lyriska jaget i dikten kan träda i dialog med sig självt.

Nu är dock denna fas av övergående karaktär: snart nog uppenbarar sig en ny tänkbar adressat, nämligen Gud, och diktsviten kan därmed sägas ha förflyttat sig över i ett nytt kommunikationsteoretiskt paradigm, nämligen det religiösa. Här genomför Nordenflycht ett oproblemiskt övertagande av en väl beprövad kommunikationsmodell, och diktsviten kan, som vi sett, utmynna i ett stycke religiöst färgad resignationslyrik av ganska traditionell tillskärning. Med Gud som adressat har en hållbar kommunikationsmodell slutgiltigt etablerats och diktsviten är avslutad.

Sammanfattningsvis rör sig Nordenflycht i *Den sorgande Turtur-Dufwan* genom tre kommunikationsteoretiska paradigm, med varierande genrespecifika avsändar- och adressatfunktioner: från det traditionellt lyriska tilltalet riktat mot ett frånvarande du, via ett tillstånd av adressatlös inre monolog där försök görs att tala till det egna jaget, till det

religiösa paradigmet där Gud blir diktens slutliga adressat. Det dramatiska förloppet i diktsviten utgörs av ett antal skiften av kommunikationsmodell. Verkligt modern, eller, om vi nu vill undvika ett sådant uttryck: framåtpåkande, är Nordenflycht egentligen endast i den andra övergångsfasen där hon iscensätter en sorts svävning i glappet mellan två traderade kommunikationsmodeller.

Det är denna svävning som kommer att bli av den största betydelsen för utvecklingen av en ny form av litterär kommunikation under 1700-talet; ett tilltal där vi som läsare tillåts lyssna (tjuvlyssna frestas man säga) till ett rent subjektivt tal, utan vare sig skönjbar avsikt, eller definierad adressat. Det är också på denna punkt som utgivarfiktionens funktion som tydligast kommer i dagen; det rör sig här om en form av tilltal som egentligen inte vore tänkbart, annat än under mycket speciella omständigheter.

7

I Nordenflychts författarskap utgör *Den sorgande Turtur-Dufwan* av olika skäl en engångsföreteelse, även om en del av lyriken som hör till samma period uppvisar besläktade drag. Men såväl för henne själv som för hennes samtid kom diktsamlingen med tiden att helt och hållet ställas i skuggan av den retoriskt konsthändig klassicistiska diktning som hon kom att skapa i Tankebyggarnas krets. Något mer försök att iscensätta en alternativ kommunikationsmodell hittar man därför inte hos henne.

Men i sin tidiga diktsvit har Nordenflycht konstruerat en kommunikationssituation som i sina huvuddrag innehåller alla de element som sedan kommer att möta hos Thorild, Lidner och åtskilliga andra.⁴³ Vi har för det första en avsändare som närmast fungerar som ett ofrivilligt språkrör för sitt eget intensiva känsloliv, för det andra har vi en emotionellt privilegierad mottagare som förutsätts uppfatta meddelandet som ett autentiskt, subjektivt uttryck för avsändarens interioritet och inte på något annat sätt, och för det tredje har vi en uppfattning av det språkliga meddelandet som ett provisorium; ett mer eller mindre klumpigt och otillfredsställande uttryck för ett oändligt behov av meddelelse, som riskerar att överskrida varje tänkbar mediering.

- 1 John Kruse, *Hedvig Charlotta Nordenflycht. Ett skal-dimme-porträtt från Sveriges Rococo-tid*, diss. Lund 1895, s. 96.
- 2 Oscar Levertin, »Fru Nordenflycht», dens. *Svenska gestalter*, Stockholm 1958 [1903], s. 46.
- Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik. Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur*, 1, Stockholm 1918, s. 168.
- 3 Albert Nilsson, *Fru Nordenflychts religiösa diktning*, Lunds universitets årsskrift. N. F. Avd. I. Bd. I4 Nr 15, Lund & Leipzig 1918, s. 44.
- 4 Hilma Borelius, *Hedvig Charlotta Nordenflycht*, Svenska kvinnor II, Uppsala 1921, s. 81 f.
- 5 Kruse 1895, s. 96. Jfr Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3. fullst. omarb. uppl., 3, Stockholm 1927, s. 409.
- 6 Se Hilma Borelius, & Theodor Hjelmqvist, kommentar, i Nordenflycht, Hedvig Charlotta, *Samlade skrifter*, Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhetssamfundet XI, utg. Hilma Borelius & Theodor Hjelmqvist, 1-3, Stockholm 1924-1938, 3:2, s. 349 f. Arbetet förkortas fortsättningsvis SS.
- 7 Se t. ex. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the critical Tradition*, London, Oxford, New York 1971 [1953]; Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746-1806*, European University Studies. Series XVIII. Comparative Literature, vol. 104, Frankfurt am Main 2002; Horace Engdahl, *Den romantiska texten. En essä i nio avsnitt*, Stockholm 1986; Lars Gustafsson, *Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme*, Acta Universitatis Upsaliensis. Historia litterarum 2, Uppsala 1968; P. W. K. Stone, *The Art of Poetry 1750-1820. Theories of composition and style in the late Neo-Classic and early Romantic periods*, London 1967.
- 8 Stina Hansson, *Ett språk för själen. Litterära former i den svenska andaktslitteraturen 1650-1720*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 20, Göteborg 1991, s. 22 f. Redan Nilsson har velat göra det mystiska och pietistiska inflytandet i Nordenflychts diktning gällande, se Nilsson 1918, passim. Pietistiska förebilder till *Den sorgande Turtur-Dufwan* diskuteras särskilt s. 44. Även Borelius och Hjelmqvist sätter Nordenflychts »känslolinerlighet» i förbindelse med pietismen, dock utan att beröra frågan om formella förebilder från det hållet (Borelius & Hjelmqvist, kommentar, SS 3:2, s. 350).
- 9 Hansson 1991, s. 29.
- 10 Torkel Stålmarch, *Hedvig Charlotta Nordenflycht. Ett porträtt*, Stockholm 1997, s. 50. Redan i sin Nordenflychtpresentation i Natur och kulturs serie Svenska författare polemiserade Stålmarch mot synen på dikterna som omedelbar känslolyrik. Här betonar han i stället att Nordenflycht iscensätter sin sorg; att hon spelar en roll, och att sådana roller fanns föreskrivna redan i tillfällesdiktningen, ehuru dikterna formellt avviker från den konventionella sorgediktens former. Se densamme, *Hedvig Charlotta Nordenflycht*, Stockholm 1967, s. 24.
- 11 Bernt Olsson, »Poesi som sorgearbete. Om Hedvig Charlotta Nordenflychts Den Sorgande Turtur-Dufwan», i Valborg Lindgärde, & Elisabeth Mansén, utg., *Ljuva möten och ömma samtal. Om kärlek och vänskap på 1700-talet*, Stockholm 1999, s. 150 f.
- 12 Ser man på företalets funktion i samlingen som helhet är det av underordnat intresse att åhöraren eventuellt kan identifieras som Nordenflychts kusin Carl Klingenberg, och att den älskeliga Philomela kan ha en biografisk förebild i grevinnan Cronstedt (Kruse 1895, s. 90) eller i väninnan Sophia Helena von Psilander (Nilsson 1918, s. 45 f.); jfr Borelius & Hjelmqvists kommentar, SS 3:2, s. 351.
- 13 Hedvig Charlotta Nordenflycht, »Den sorgande Turtur-Dufwan, eller åtskilliga bedröfweliga Sånger, under wackra melodier sammansatte och samlade af en medlidande åhörare», i SS I, s. 120. Den biografiska bakgrunden till Lidingövistelsen och dikternas tillkomst tecknar Nordenflycht på följande sätt i den självbiografiska skissen i ett brev till Stiernman: »Som ingen tröst var, at finna för mig hos människor, var ock deras säll-

- skap för mig odrägeligt: ty valde jag mig en liten hydda på landet, och inrättade i et torp min sorgeliga boning, Här regerade enfaldighet och bedröfvelse med hvarandra. Hela rummet, med sorgeliga målningar beklädt, vitnade om min saknad; och en Cymbal med några fåglar voro här de endaste glädjeteckn. Mina ögon hvilade sällan, och min harpa spelade idel sorgesqväden: af dem är en liten Samling på trycket utgången, under namn af Den Sörjande Turturdufvan». Nordenflycht SS 3:I, s. 215 f. För den geografiska lokaliseringen av Nordenflychts ensamma hydda hänvisas till Tryggve Byström, *Studier i Hedvig Charlotta Nordenflychts biografi*, u.o. 1980, s. 58 ff.
- 14 SS I, s. 121.
- 15 SS I, s. 121.
- 16 SS I, s. 121.
- 17 SS I, s. 120.
- 18 SS I, s. 120.
- 19 Borelius 1921, s. 81. Ett liknande synsätt antyds av Lennart Breitholtz i bidraget, »Den äldre upplysningen», i E. N. Tigerstedt, utg., *Ny illustrerad svensk litteraturhistoria*, 3, 2. uppl. Stockholm 1967, s. 122.
- 20 Stålmärck 1997, s. 51.
- 21 Olsson 1999, s. 150.
- 22 Se härom Cullhed 2002, s. 238–269.
- 23 Generellt hänvisas här till Ann Öhrbergs synpunkter på Nordenflychts författarskap, se Ann Öhrberg, *Vittra fruntimmer. Författarroll och retorik hos frihetstidens kvinnliga författare*, Skrifter utgivna av avdelningen för litteratursociologi vid litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala 45, Hedemora 2001, passim.
- 24 SS I, s. 121. Jfr Birgit Neumann, »Om förtroliga samtal – med den gudomlige Vännen, med vänner utanför 'stora werlden' samt med läsaren som vän», i Lindgärde, Valborg & Mansén, Elisabeth, utg., *Ljuva möten och ömma samtal. Om kärlek och vänskap på 1700-talet*, Stockholm 1999, s. 163–96, här: s. 184.
- 25 SS I, s. 124.
- 26 SS I, s. 124.
- 27 SS I, s. 125.
- 28 SS I, s. 126. Dikten saknar annan titel än melodiångivelsen. »Alla Nymphers Princessinna» är en känd visa av Freese, vars melodi Nordenflychts dikt övertagit.
- 29 SS I, s. 127.
- 30 SS I, s. 129.
- 31 SS I, s. 130.
- 32 SS I, s. 130.
- 33 SS I, s. 132.
- 34 SS I, s. 134.
- 35 SS I, s. 138.
- 36 SS I, s. 138.
- 37 SS I, s. 139.
- 38 Borelius 1921, s. 82 ff.
- 39 Olsson 1999, s. 156 f.
- 40 SS I, s. 20 f, resp. s. 22 ff.
- 41 SS I, s. 40 f, resp. 42 f och 43 ff.
- 42 Så t. ex. i betraktelse- och »tanke»-genrerna, se Hansson 1991, s. 139, 146, passim för exempel.
- 43 För Thorilds del, se t. ex. min uppsats »Uttryck och förståelse. Thorilds 'Passionerna'», i Håkan Möller m.fl. (red), *Poetiska världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm/Stehag 2002, s. 73–83.