

Känslans stasis och moders-  
gestaltens framträdelseformer  
hos Bengt Lidner –  
ett romantikens perspektiv

Roland  
Lysell

I LITTERATURVETENSKAPLIGA HANDBÖCKER brukar Bengt Lidner skildras som företrädare för en litterär känslökultur, en tårarnas poet. Sverker Ek i *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria* utgår exempelvis från citatet »In Lacrymis etjam voluptas» och skriver: »Lidner var en utpräglad emotionell natur. För honom blev medkänslan allt och den yttrade sig främst i ett omåttligt känslosvall som gjorde även det rysliga njutningsbetonat.»<sup>1</sup>

Som bekant skedde i efterdyningen av ideologikritiken, hermeneutiken och diskursanalysen en tydlig omvärdering av romantiken i litteratur och konst på 1970-talet. Forskare som Ernst Behler, Jochen Hörisch, Manfred Frank och Friedrich A. Kittler betonade, med Walter Benjamin och Theodor W. Adorno som några av föregångarna, de teoretiska och ironiska inslagen hos de tyska romantikerna. Jean-Luc Nancy och Philippe Lacoue-Labarthe introducerade på nytt den tyska romantikens idévärld i Frankrike i *L'Absolu littéraire* 1978, och vid Yale verkade Geoffrey H. Hartman, Harold Bloom och Paul de Man. Symptomatiskt innehåller sjunde numret av tidskriften *Glyph* 1980 bland annat översatta texter av de nya tyska romantikforskarna. I denna strömkantring märks också en ny syn på 1700-talet och tidens sätt att litterärt gestalta känslan. Redan i Jean Starobinskis *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'obstacle* (1957) betonas det dubbla i Rousseaus perspektiv. I *Julie, ou La Nouvelle Héloïse* är Rousseau således inte bara Saint-Preux utan också Wolmar. Rousseau framställs hos Starobinski mera som en känslans analytiker än som dess talesman.<sup>2</sup>

Starkt bidragande vid denna omvärdering var antologin *Urszenen*, som gavs ut 1977. Titeln alluderar givetvis på Freuds begrepp, och redaktörerna Horst Turk och Friedrich A. Kittler fokuserar inte 1700-talssen-

timentaliteten för att försvara eller attackera den utan för att *förklara* den med hjälp av Lacans psykoanalys, Derridas dekonstruktion och Deleuzes diskursanalys samt icke minst diverse socialisationsteorier. Särskilt framträder här känslors motstridiga karaktär.

Rousseau betonar sig själv såsom såväl den skrivande biografen som den lille Jean-Jacques som lär sig *känna* genom läsningen av moderns romaner: *Je n'avois rien conçu; j'avois tout senti*. (jag hade inte uppfattat något genom förståndet, jag hade erfarit allt genom sinnen).<sup>3</sup> Rousseaus introspektion ses på mer än ett håll som förebådande Freuds.

Goethes brevroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ger i detta sammanhang skäl att beakta två fenomen. Det första har uppmärksamats redan av Max Kommerell och Clemens Lugowski, och rör det narcissistiska jag som gestaltas i ett av romanens »brev», daterat 10 maj.<sup>4</sup> Den av »underbar glättighet» uppfyllde Werther beskriver där hur han ute i det fria försänks i en »känsla av rofylt vara». Medan han ligger i det höga gräset iakttar han hur den »kära dalen ligger doftande i ångor och middagssolen vilar på topparna av min ogenomträngligt mörka skog». Beträktandet av insekternas vimmel i vegetationen för dem närmare hans »hjärta». Vi lägger märke till narcissistens fixering vid de egna intrycken och hans vilja att så exakt som möjligt återge dem: observationen av örter och småkryp förenas med en erotiserad allmaktskänsla. Texten syftar till att spegla det upplevande jagets förnimmelser och känsla, inte rent intellektuella processer. Det andra fenomenet kan iakttas i episoden med kanariefågeln i 12 september-brevet, då Lotte först trycker fågeln mot sina egna läppar, sedan mot Werthers. Den ofta kommenterade scenen aktualiserar den komplexa känsla som står traumat nära.<sup>5</sup>

I en utmärkt analys i *Urszenen* genomför Reinhart Meyer-Kalkus en lacansk läsning av Goethes roman.<sup>6</sup> En av hans poänger är att Werther inte bara känner brist och splittring i Lottes frånvaro utan också i hennes närvaro. Werthers trauma är väsentligen den problematiska, aldrig avbrutna symbiosen med modern, inte narcissistens aldrig genomgångna oidi-pala fas. Goethes förhållande till Werther är givetvis ambivalent: å ena sidan används material från diktarens eget liv, å andra sidan har brevromanen en uppenbar karaktär av fallbeskrivning.

Den moderna forskningen ser dessa texter som retoriska. Det handlar om återgivande i text av tillstånd med språket som verktyg, men det

rör tillstånd som tidigare saknat språk, varför texterna får en särskild litteratur- och medvetandehistorisk status. Den självfallna frågan om känslan eller språket fanns först bör man försiktigtvis betrakta som en variant av diskussionen kring hönan och ägget.

I ett viktigt bidrag till Lidnerforskningen, som huvudsakligen består i en närläsning av dikten *Til min Mors Skugga* med beaktande av 1700-talspoetiken, har Anna Cullhed nyligen bland annat relaterat tårarna hos Lidner till Horatius *Ars poetica* och den diskussion av dikt, diktare och mänsklig känsla som förs där.<sup>7</sup> Syftet i denna framställning riktas åt motsatt håll: jag betraktar Lidner »baklänges», ur romantikens perspektiv.

Är det möjligt att Lidner, som i *Yttersta domen* nämner såväl Werther som Rousseau, medvetet eller omedvetet skulle ha fört över till svensk mark den problematik hos Rousseau och Goethe som tyska forskare kunnat relatera till romantiken? Beträffande Werther betonar Lidner enligt konventionen den olyckliga kärleken och självmordet – »O, ångrens kala hem! skal här jag Werther finna?»<sup>8</sup> Och vad gäller Rousseau tillhör nog Lidner dem som läst honom »fel», det vill säga precis som den franska revolutionens män läst honom som Saint-Preux. Lidners kamp är en entydig kamp för friheten och mot fanatismen. Icke desto mindre är det värdefullt att hålla vår frågeställning aktuell vid en förnyad Lidnerläsning.

### *Känslan i Lidners poetiska värld*

I Sverige har Horace Engdahls *Den romantiska texten* (1986) blivit epokgörande för hur det sena 1700-talets skalder betraktas. Engdahl markerar tydligare än föregångarna att det »känslamma är en framställningsform» och uppmärksammar »diktjagets dramatisering av sitt berättande». Han betonar även det fragmentariska i Lidners kompositionsteknik och jämför Lidner med hans samtida:

Diktjagets roll är berättarens och deklamatorens. Lidner är en fiktionsskapare. I motsats till Thorild använder han inte sin innerlighet för intimistiska syften. De bilder han ger av sig själv är starkt stilerade. Hans du är inte heller den älskade eller det egna jaget eller någon utopisk instans, som i det absoluta tilltalet i Kellgrens »Den nya Skapelsen».<sup>9</sup>

Apostroferingarna hos Lidner är än mer markanta än 1700-talsestetiken kräver. I idyllen *Aftonen* heter det exempelvis »Ädla dygd! Himmelska känsla! Du är den, som leder en yngling til lycka och ära; du som, med din sköld betäcker den Gråhårigas bröst, och inga samvetsqual förskräcka hans dödsstund.»<sup>10</sup>

För jaget tycks det behövas en markerad ansträngning för att nå känslan. I odet *Ömbeten* finner vi i andra strofen formuleringar av typen »Kom ömhet och mig fram til uslas kojor för». Slutet på samma strof lyder:

Til dig min arma olycks-nästa  
Vill jag med denna lutan gå,  
Vid dit [= ditt] vill jag mitt öde fästa  
För at af ömhet gråta få;  
Hvar tår som ned från ögat flyter  
Til slut sig i en pärla byter,  
At i min *Urna* infäst bli.<sup>11</sup>

Tåren blir alltså en pärla i urnan, orsakad av en känsla som det skrivande jaget måste suggerera sig in i. Den känslolösa gesten blir retorisk och patetisk och det är i utarbetade, stundom dramatiserade eller operamässiga, gestaltningar av vissa känslkomplex Lidners dikt excellerar. I motsats till äldre forskare, men i likhet med Engdahl, vill jag inte i första hand se den avbildade gestalten som uttryck för Lidner själv eller något dylikt, utan som en böjningsform i ett paradigm med utgångspunkt i barocken (Schück nämner Dahlstierna och Lamm marinismen) och slutpunkt i romantikens allegori.

Det skrivande jaget behöver ofta de litterära föregångarnas stöd. I *Alexis och Daphne* heter det: »Gessner! läna mig din pensel, nej läna mig häldre dina känslor --- i vassen där *Daphne* badade.»<sup>12</sup> Intertextens funktion är alltså emotionell, inte teknisk. I Lidners *Yttersta domen* införs som nämnts Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* i sammanhanget; men även Baculard d'Arnauds *Comminge och Adelaide*, Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* och Shakespeares *Romeo och Julia* åberopas i liknande syfte.

I följande diskussion granskar jag tre texter närmare, nämligen *Året MDCCLXXXIII* (1784), *Grefvinnan Spastaras Död* (1786) och *Yttersta Domen* (1788).

DE TRE TEXTERNA har en officiell yttre form. Skaldstycket *Året MDCCLXXXIII*, detta »känslans offer», är tillägnat drottningen med en dedikationsdikt som har ett företal. *Grefvinnan Spastaras Död* är tillägnad prinsessan Sophia Albertina. Dedikationen föregås av ett citat ur Vergilius *Aeneid* och följs av dedikationsdikt, företal, innehållsreferat samt ett motto ur Ossians Sånger. Skaldstycket *Yttersta Domen* inleds med ett motto av Dante, följt av en dedikation till konungen med en dikt (som för övrigt Henrik Schück lovprisat), ett företal samt ytterligare ett motto hämtat från Vergilius.

I diskussionen av komplexet moder/barn står *Medea* (1784) i centrum. *Medea* kallas »Opera i tre acter», tillägnas kronprinsen av Danmark och har ett företal, där Lidner bemöter kritiken i förväg genom att bland annat skriva att »Til Schol-Mästare blifve den för evigt dömd, som väger ord, då han har tilfalle, at gråta!»<sup>13</sup>

Den första frågan vi bör ställa är: vem känner i dikterna? I *Grefvinnan Spastaras Död* väddar Lidner redan i företalet till sörjande mödrar: »J Ädlare Hjertan, J känslofulla Sköna! åt Eder, J Mödrar, som hafven njutit den grufliga vällust, at emottaga sista sucken af Edert döende barn. J finnen detta Skaldstycke blottadt på alla de behagligheter, som det städande Snillet kunde gifva det – men, de tysta suckar, som J vid dess genomläsande prässat, skola försvara mig för den kalle Granskarens anfall».<sup>14</sup> I företalet till *Året MDCCLXXXIII* anför Lidner hur den firade engelske skådespelaren Garrick, efter att ha sett en kollegas försök att spela drucken, utbrustit att denne inte varit full nog i vänstra foten. Lidner tillägger: »Säkert spelar jag, som Skald, min rôle oändeligen sämre; men min tröst är, at Läsare gifvas, hvilka gerna förgäta Horatius och Despreaux, när hjertat kan öma och ögat kanske fälla en tår.»<sup>15</sup> I centrum står alltså jagets relation till läsaren, inte jaget i sig, och vår fråga måste omformuleras till »vem skall känna efter att ha läst dikten?»

Frekvensen av pronomet »jag» får naturligtvis, precis som hos Rousseau, läsaren att rikta sin uppmärksamhet mot jaget. En modern läsare har dessutom lätt att läsa in viss exhibitionism i några formulering-

är redan i diktens första strof:

Du tysta, djupa Natt! jag i dit sköt mig sänker,  
Mit väsend hänryckt, stumt i känslors haf sig dränker.  
Et år... I detta nu... Jag ren det flygtadt ser!<sup>16</sup>

När diktjagets väsende dränker sig i känslornas hav är vi ännu långt från interaktionen mellan jaget och känslan i vissa Stagneliusdikter. Månen blir kysk och Natten får ett sköte medan året jämförs med Nilen. Skalden förklarar vidare att han själv har ett hjärta: »Mit enda högmod är, at jag et hjerta har.» (rad 50).

Detsamma känner han sig även föranlåten att proklamera i första strofen av *Grefvinnan Spastaras Död*: »Men om jag tälja fått en mängd af sälla dagar,/ At jag et hjerta har, jag kanske än ej kändt.», Orden »Du ej den enda är ...» bemöts med »Tröst för et Tiger-hjerta!»<sup>17</sup>

Jaget bevekes lättare än himlen inför Spastara, vilket, som vi skall se, dessvärre kan leda skalden till hybris. Lidner går så långt att diktjaget i sin så kallade ömhet patetiskt får jämföra Spastara med Maria Magdalena vid Kristi kors:

Där ligger hon! – Så skön uti *Messie* blod  
Vid korset Magdalena dignar;  
Så skön i sine tårars flod  
Hans fot hon kysser och välsignar.<sup>18</sup>

Med täta kommentarer – »Förgäfves!» »Hvad är det jag ser?» »Gud! Nådig, Barmhertig, förbarma dock dig!» – suggererar jaget ett emotionellt engagemang. Likaså apostroferas Spastara av jaget:

SPASTARA! om jag varit där;  
Jag hade ...hvad? – Ack, Gud! i egen fara  
Man döf vid andras klagan är.  
Dock nej, Olyckliga SPASTARA!  
Jag vid Dit helga stoft, vid mina känslor svär:  
Jag trotsat eld och död, i faror mig fördjupat!<sup>19</sup>

Det är inte bara situationen som är melodramatisk och kuslig. Gärna fäster sig Lidner vid ord som »Ach», »gruflig», »blodig» eller »Fasliga syn!»

I *Året MDCCLXXXIII* kan det skrivande jaget hetsa sig självt till formuleringar som: »Jag hisnar! hvilka mord! hvad svarta afgrundsbrott!»,<sup>20</sup> och samma jag beklagar, troligtvis i en retorisk pose, att han ej har styrka att beskriva:

Men jag ej styrka har, at deras värf beskrifva:  
 Jag endast tårar har, at åt de slagne gifva.  
 Ack! är blott jorden til för fasor, brott och krig?  
 Nej! Sång-Gudinna, fly dit Glädjen kallar dig!<sup>21</sup>

Lite längre fram beklagar diktjaget offret, en kvinna vid namn Laura, samt åskådliggör hennes flykt genom landskapet: »Men Gud! hur vild des upsyn är./ Ach! hvilken mordisk dolk hon i sit sköte bär./ Hvart flyr hon? ... Fasans ort! Cypress-bevuxne dalar.../ Bland Nunnors grafvar, hör, ach! hör, hur Laura talar.»<sup>22</sup>

Det är fråga om ett gråtande jag, men fortfarande ett slags konferencier, med blicken hela tiden riktad mot det skildrade.

Det brukar sägas att Lidner är odogmatisk deist, en hållning som gör det möjligt för hans diktjag att i ett slags hybris ifrågasätta den gudomliga makten och dess grymhet i *Grefvinnan Spastaras Död*. »Jag ville vara Gud, at kunna dig förlåta,/ Och sedan mänska bli, för at af glädje gråta», heter det på ett ställe. I samma riktning pekar formuleringar som: »Hvar finnes tröst?» liksom »Och Himlen då hans viggas falla,/ Skal rodna för sin oförrätt».

Ett förebud om romantiken varslas i samstämmigheten mellan innehåll och form i följande vackra ascension (stigande mot himlen) i en tidig version av *Yttersta Domen*:

Men hvart? .... jag dödlig är ... hålt! – på Zeraphers vingar--  
 Nej! Jag förgås ... et stoft ... ach! högre nu jag svingar---  
 Alt högre! ... fräls mig ... Gud! ... här ... Gud! ... jag dignar ner--<sup>23</sup>

Diktjaget kan fungera som gudakritiker, men knappast som analysobjekt genom introspektion. Där man hos Rousseau finner Jean-Jacques och hos

Goethe den skrivandes jag framträder hos Lidner i stället protagonisternas ibland sammansatta känslor. Det gäller till exempel Spastara, som här får ordet: »Ack! Himmel, ropar hon – och rörd åt hafvet ser,/ Min sällbet är för stor, at länge dröja kunna . . . / Dock nej, min ljufve Vän! jag vil ej bäfva mer;/ Den dygdens urprung är, den skydd åt dygden ger;/ Kan dygdens sällbet han missunna?»<sup>24</sup>

Vid ett annat tillfälle får läsaren se Spastara förtvivla: »Nu til förtviflans bråddjup drifven,/ Hon känner sig af Gud, af mänskor öfvergifven,/ Och skrattar – spöklikt, vildt, med Cains hemiska blick».<sup>25</sup> Inlevelsen i protagonistens övergivenhetskänsla är djup, men samtidigt distanserad – hennes skratt iakttas utifrån.

Anblicken av Washington i *Året MDCCLXXXIII* får diktjaget att reagera på följande vis: »I spetsen Washington, böjd under lagrar, lyser./ Hvad känslor, store Man! i denna stund du hyser!» Reaktionen följs av visualisering: »Nu dina blickar in i tusen secler se»; »Du hör hur berg och haf af dina bragder skalla». Washington tillåts tänka genom direkt anföring: »Jag alt för andra gjort: jag intet gjort för mig.»<sup>26</sup> I samma dikt utsätts även nunnan Laura för diktjagets iakttagelser. Sliten mellan Kristus och sin älskade Villi får hon tala på följande vis: »Bland Nunnors grafvar, hör, ach! hör, hur Laura talar».<sup>27</sup> Diktarens ord läggs i hennes mun:

*Sjelf du det hjerta gjort, som dina bud förglömmar.  
Bland alla väsend du den första känslan haft;  
Du känner hjertats drift, des upror och des kraft.  
Du vet et stoft jag är: en fläckt kan det förstöra . . .*<sup>28</sup>

Trots de många patetiska utropen och trots den riktadhet mot läsaren som i synnerhet Engdahl iakttagit i Lidners texter ter sig diktjaget lätt som tomt för den vid romantikerna tillvande läsaren – läsarreaktionen blir alltså den motsatta mot den troligtvis förväntade.

Den som så vill, kan se jagets uppmärksammande av sig själv, och sin relation till läsaren, som en förberedelse för den indirekta och allegoriska teknik P.D.A. Atterbom utvecklar till fulländning i *Lycksalighetens ö*.<sup>29</sup>



*Lidners formuleringskonst och känslans stasis*

Lidner kan inte avfärdas som föregångare till romantikerna genom konstaterandet att hans poetiska värld är en annan än deras. Genom en närläsning av exempelvis en »patetisk» strof ur *Grefvinnan Spastaras Död* är det nämligen möjligt att påvisa ett för 1700-talets del sällsynt komplext skeende på mikroplanet i hans diktning.

Blixt och afgrunds töknar sväfva.  
 SPASTARA har ej tid, at bäfva;  
 Sit barn; men faran ej et moders öga ser,  
 Det smälta grus i röda vågor brusar;  
 Hon genom hindrets stängsel rusar,  
 Til trappan hinner fram – Nu ramlar trappan ner ...  
 Där står hon, Gud! --- Din vilja är min lag,  
 Din magt är oinskränkt, et uselt stoft är jag.  
 Nog dina pilar krossa kunna;  
 Men monn det derför är, som Du mit slägte gjort?  
 Ja! jag är stoff --- men tycker dock Du bort  
 Så ömsint mor en flygtig sälhet unna.  
 Förlåt --- men ack! --- i detta ögnablick  
 - Gud! Jag förgäter mig --- då hennes tårar flyta,  
 Med Dig – fast jag Din Himmel fick -  
 Jag ville icke känsla byta.<sup>30</sup>

Strofens första rad visar ett yttre meteorologisk kaos: blixt och oväder. Den andra raden framhäver knappheten om tid. Först på den tredje framträder den imaginära situationen: modern med barnet. Fjärde radens smälta grus i röda vågor visar ett kaos i jordens inre, ett vulkanutbrott. Femte raden fokuserar med verbet »rusar» åter tempot och på sjätte raden är vi med ordet »nu» och presensformen »ramlar» mitt inne i berättarsituationen. Rad sju får oss att stanna upp, och någon, ännu inte tydligt vem, åkallar Gud, medan den följande raden – där ett jag uttalar sin egen vanmakt och Guds oinskränkta allmakt – tydligt fokuserar diktjaget/berättaren. Det är detta fenomen jag vill beteckna som känslans stasis. Spastara stannar, diktjaget stannar, läsningen stannar i ett anrop av

Gud och ett tankstreck: situationen är patetisk eller melodramatisk.

Resten av strofen utgörs av en enda lång reflektion, där diktjaget talar till Gud och jämför sig med den allsmäktige. Guds pilar kan krossa; jaget är ett stoft, men likväl ett stoft med synpunkter om just den ömsinta modern. Detta leder i sin tur till en ursäkt, motiverad av att jaget glömmer sig då Spastara gråter. Jaget förklarar sig inte vilja byta med Gud. Det är just inför Spastaravisionen som jaget utvecklar denna aktiva gudskritik och självrannsakan. De många utropen, alla böner om förlåt och tankstrecken, bidrar jämte pauserna och avbrotten till att bryta upp dikten rent tekniskt.

Kort därefter kan Spastara ställas i kontrast till den yttre dynamiken:

Mörker, och eldar, och stumhet, och då!  
 Öfver, och under, och kring henne döden!  
 Mot Himlens våld, mot dessa afgrunds öden:  
 Där står hon! – Ensam – stum – med Dygden  
 och sin Son<sup>31</sup>

Här befinner vi oss således efter den dynamiska gudsförebåelsen åter vid känslans stasis. Tankarna går till Berninis heliga Teresa, till Atterboms förstenade Niobe, till de barockdramer Walter Benjamin beskrivit i *Ursprung des deutschen Trauerspiels* och så vidare. Diktaren har redan tidigare använt för en klassicist sökta och överdrivet patetiska paralleller, som illa svarar mot Spastaras serena heroism: »Lik en Numidisk Lejoninna,/ Hvars ungar man från henne röfvat har».<sup>32</sup>

»Allting tycks äga rum just i berättandets vibrerande ögonblick» skriver Horace Engdahl.<sup>33</sup> Och här kan en rad fenomen iakttas: Handlingen kan avbrytas av jagets förfäran (»rädda mig», »förskräckes»). Vi får också se den intellektuella processen betonad när »tankens snabbhet» bildar sakled i en poetisk metafor som: »Från rum til rum med tankans snabbhet hastar/ Dess fotspår eldens våld förtär»<sup>34</sup> En interaktion mellan konkret och abstrakt är tydlig i följande energiska återupplivande av en död metafor: »Men ingen eld så stark, som moders-lågan är».<sup>35</sup>

Lidners dikter är, precis som romantikernas, präglade av imperativet »se». Det gäller inte minst för *Året MDCCLXXXIII*, där synsinnet

aktualiseras redan på raden om den blinde uslingen som får synen av Gud. Han ser moln blanda sig med moln:

Ser gräset vaggadt bli af västanvädrens anda.  
Der smyger bäcken fram, der störta strömmar ner:  
Han har ej sinnen nog, at känna hvad han ser.  
Til ögat själen flyr. Villrådigt, stumt det hvimlar<sup>36</sup>

Denne blindes blick jämförs vidare med skaldemöns irrande. I fokus står således inte den klassiska blindheten, utan diktarens sångmö. Lidner transformerar gärna fenomenen till frågor om visualitet och ägnar sig ibland åt ett slags blickbeskrivning:

När i en Skönhets blick en ljuflig ängslan röjes,  
När då och då des bröst af suckars stormar höjes,  
Och ögat söka tycks en tyst och bortgömd vrå,  
Ett uptändt bröst, at der med tårar svalka få.<sup>37</sup>

När läsaren i *Året MDCCLXXXIII* konfronteras med en skildring av Islands fjäll och glupska björnar, så blir det som i viss klassicistisk poesi och ibland hos Stagnelius först efter några rader klart att det han eller hon först tagit för en bokstavlig skildring i själva verket är ett bildled med ett oväntat sakled, här den brittiske soldatens blodtörst.

När kortare berättelser infogas i dikterna (som bilden av ormen i samband med skildringen av fanatismen i *Året MDCCLXXXIII*) är det egentligen inte som hos Atterbom fråga om en problematisk semios. Snarare utspelas det mesta av skeendet hos Lidner i ungefär samma *här* och *nu*. Det som överraskar läsaren är överdrifterna i metaforiken.

Då djupet fylls med lik, och klagan fyller skyn.  
Der, på en splittrad köl en sårad skara flyter!  
Der, med et itändt skepp en annan vågen bryter!  
Der, up i mastens spets en hop förtviffad står,  
På himlen ropar han, och svar af döden får.  
De salta fraggor up ur brustna djupet ljunga,  
Och köl, och mast, och folk mot molnens rymder slunga,

Än åter en Orcan i yra hvirflar far,  
Och Kämpar, eld och våg med sig i flykten tar.<sup>38</sup>

Duc de Crillon får sedan ge en berättelse i berättelsen i *mise en abyme*, omgiven av lik, blod och eld, utan att hans skildring egentligen får annan funktion än att retoriskt levandegöra vad som redan beskrivits.

Med romantikerna, i synnerhet Wordsworth och Atterbom, har Lidner alltså gemensam fokuseringen av känslans detaljerade skiftningar, trots att hans känslans stasis hos dem motsvaras av dynamiska och ibland filosofiska system där känslan intar en central position. Lidners förkärlek för stilfigurer kan föra tankarna till det romantiska språket, men han utnyttjar varken bilderna eller skiktningen i de poetiska berättelserna för en estetiskt avancerad konstruktion av texter.

### *Moder/barn-komplexet*

Inledningsstrofen till *Yttersta domen* har blivit ett av de mest kända Lidnercitaten:

Han öppnas, grafvens port! De tröga gångjärn knarra,  
Och lampans matta sken på svarta marmorn darra.  
Hur strömmar mörkrets flod! Hur nordan sträf och snar  
Vid t öfver nattens djup med stormars thordön far!  
Dess dunder ufvars låte bryter,  
Och rofvet under vargen ryter,  
Och irrbloss hvina fram med blod i mina spår,  
Och jag, hur ödsligt! jag på grifter vilse går.  
Så irrande den dräptes vålnad sväfvar,  
Der skogen, som et spöke står,  
Och hemsk i vintrens svepning bäfvar.<sup>39</sup>

Jaget har här klara drag av gengångare, något som Horace Engdahl analyserat ingående.<sup>40</sup> Mindre uppmärksammat är kanske att strofen är ägnad modern och moderstematiken utgör en tydlig underström i hela texten: »O, marmor stum och kall!», heter det på ett ställe, »du, i hvars hårda

famn/ Jag högg, ach! späd ännu, en älskad moders namn,/ Til dig i skug-  
gors hem jag undan blixtren ilar-----/ En son bör finna lugn der modrens  
hufvud hvilar.»<sup>41</sup>

*Yttersta Domen* innehåller välkända vanitasmotiv i en säregen samsyn mellan inre och yttre, varvid en herrnhutiskt emotionaliserad Kristusmystik kombineras med klassicistiska personifikationer av dygd, tålmod, längtan och religion. Likaså skildras flera gestalter, som till exempel ateisten, på en gång träffande och färgstarkt.

För det följande resonemanget om moder/barn-komplexet är en gestalt som motiverar oss att lämna de lidnerska »laterna magica»-effekterna särskilt viktig, nämligen Bibelns Eva:

Jag skådar detta klot, et rof för domsens svall,  
Jag skådar Adams barn, som detta klot betäcka,  
Som nu, ve mig! ve mig! til qval Du lär upväcka;  
Och jag --- Gud! deras mor! – hvad! mor? – Nej! en barbar,  
Som, ack! til allas brott så mordiskt uphof var.<sup>42</sup>

Eva tycks alltså i ett tidsperspektiv, omvänt mot det i traditionen gängse, beklaga den arvsynd som skall drabba barnen och påta sig skulden för den.

Komplexet moder/barn, som är en fixpunkt i Lidners verk, är grundligt kommenterat i Lidnerforskningen, men kommentatorerna koncentrerar sig företrädesvis på psykologin och drar gärna paralleller med skaldens biografi. Genom fokusering av den för barnamord dömda i odet *Ömbeten* och Caroline-Mathildegestalten i *Yttersta domen* etableras dock en fixpunkt tydligt belägen utanför jaget. I *Året MDCCCLXXXIII*, där även grevinnan Spastara skymtar fram, ställs man till och med inför en metafor som »modrens sköt». Där relateras också hur en moder mister sin son och mödrar förlorar sina barn i Calabrien.

På liknande vis berörs sonens minne av modern i *Grevinnan Spastaras Död*. Vid diktens slut möter så Spastara diktjagets egen mor, vilket givetvis frestar till att läsa raderna biografiskt. Även här finner jag det dock mera fruktbart att betrakta dem som en litterär figur, en slutpunkt i vilken flera av de metaforiska linjer som dessförinnan framträtt antingen manifest eller latent löper samman och koncentreras, än som ett över-

skridande av gränsen mellan dikt och liv.

Moder/barn-komplexets destruktiva och negativa sidor tycks emellertid ha förbisetts av Lidnerforskningen. Modersbilden är ingalunda lika mild hos Lidner som hos Atterbom eller Almqvist. Tydligast blir detta i de båda versionerna av operan *Medea*. Redan i den äldre och under skaldens liv otryckta versionen av *Medea* fokuseras barnamorden synnerligen starkt. Morden sker med författarens egna ord »inför Åskådarens ögon», och genom att scenen förberedas upprepade gånger och refereras till i efterhand kommer morden att framstå som huvudmoment. Det sagda gäller även för den senare tryckta och mer genomarbetade versionen, på vilken det följande resonemanget baserar sig.<sup>43</sup>

Slående är hur mycket mindre Lidners *Medea* är heroiskt tragisk än Euripides hjältinna. *Medeas* svartsjuka framstår hos Lidner som blott personlig svartsjuka och har föga med hennes kränkta gudomliga härkomst att göra: »Neptun! mot målnens svafvel-haf/ Lät Dina yra vågor rasa!/ Fyll Bröllops-salen up med fasa!/ Bered uti Dit svalj; Corinth, Acast en graf!»<sup>44</sup> Stundom framstår Lidners *Medea* som en utomjordisk karaktär, närmast en sorts häxa som behärskar svartkonst. Hennes skri resulterar i jordbävning och hennes begär står inte skräcklitterära kvinnogestaltens efter i intensitet:

Fasans natt mit öga höljer,  
Hämnden ryter i mit bröst;  
Månan vid dess hesa röst  
Uti måln sit hufvud döljer.  
Mig en svartsjuk kärlek följer.  
Med en het och grumlig våg  
Styx den sista ömhet släcker,  
Hvilken dold i hjertat låg.  
Hemska natt, som mig betäcker,  
Med Din fasa på mig fall!<sup>45</sup>

En av de mest spektakulära, och för en postromantisk läsare kanske icke helt övertygande scenerna, återfinns i andra aktens åttonde scen, där vi stiger ned i dödsriket med *Medea*:

Är det här?--- Fasans hemort! --- J gruflige Andar!  
 Är det här? -- Hvilka klippor! der Hoppet sist strandar.  
 Är det här, som Medea sin tilflygt skal få?  
 Hecate! Furier! hören! ach, hören!<sup>46</sup>

En kvinna som kan besöka dödsriket står nära gränsen mellan liv och död. I den genomarbetade versionen bildar de långt utdragna barnamorden grundvalen för pjäsens handling. På ett helt annat sätt än äldre författare som konstnärligt utnyttjat Medeastoffet lyfter Lidner fram dessa hemska händelser. De viktigaste momenten hans behandling av barnamorden är följande:

1. Medea omfamnar barnen (scen II:10).
2. Medea rusar mot den äldste sonen med blottad dolk, men vid åsynen av hans ömma blick släpper hon den och ber honom omfamna henne (scen II:11).
3. Medea tycks blidkas när den yngste sonen frågar »Ach! vredgas Du på mig?» (scen III:5)
4. Medea vredgas åter på sin äldste son; han tycks likna Jason (scen III:6).
5. Den yngre sonen ber för Jason; Medea vredgas, »fattar i dem bägge och släpar dem efter sig. Blod!» (scen III:7).
6. Medea sticker ihjäl barnen med dolken (scen III:9).

Kort därefter avslutas en begravningsceremoni över barnen med följande säreget försonande replik från en av de officierande prästinnorna: »Hvad sång förtjuser nu mit öra?/ Förvandlad i en Näcktergal,/ Du låter redan Dig från tysta dälдер höra!/ Sjung om Din Mor, Din död, om kärlek och dess kval!»<sup>47</sup> Än mer besynnerlig efter Medeas illdåd ter sig Lidners »värdenneutralitet» mellan dygd och brott vad gäller kärleken, när Medea strax innan hon far upp i en sky och försvinner får ordet en sista gång: »Häftiga kärlek! den låga, Du sprider,/ Är mächtig til Dygder, och mächtig til Brott./ Älskande Hjertan! Tilkommende Tider!/ Rædden mit minne, och gråten min lott!»<sup>48</sup>

En tårarnas poet som Lidner kan således gestalta de olika momenten i en intrig inför vilken såväl diktare som åskådare grips av både fasa och obehag, och sedan låta barnamörderskan Medea uppmana oss att

gråta över *hennes* lott och acceptera *hennes* hänvisning till kärleken.

Modersfigurerna hos Lidner är således goda som Spastara, olyckliga som Caroline Mathilde, eller grymt destruktiva som Medea. Moder/barn-komplexet kommer därmed att bli ytterst ambivalent. Men, kanske i motsats till Goethe och Rousseau, är Lidner likväl icke vår samtida. Det vore förhastat att söka läsa in en biografi eller psykologi i en text vars författare inte explicit tematiserat sin person, i synnerhet när hans retorik är 1700-talets och hans förhållande till motivet distansens.

Däremot finns det goda skäl att läsa fixeringen vid förhållandet mellan moder och barn som symptomatisk på ett annat sätt. Kultur- och medvetandehistoriskt har vi på 1780-talet nått en punkt i utvecklingen där ett komplex av denna art kan formuleras i all sin dubbelhet, för att inte säga mångtydighet. Hos Lidner har känslan förvisso ett subjekt, men subjektet är inte diktjaget eller medvetandet, utan en på distans betraktad protagonist. I ett sådant perspektiv blir det av mindre intresse att avgöra vem som hyst eller drabbats av ett emotionellt komplex, av större intresse att se hur och under vilka kulturella förhållanden det kan formuleras.



- I Sverker Ek, »Gustaviansk litteratur» i *Ny Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, Andra bearbetade upplagan, del II, Stockholm 1967, s. 513. Jfr. även s. 532 f. Se även Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad Svensk Litteraturhistoria*, Tredje, fullständigt omarbetade upplagan utg. av H. Schück, del 4, Stockholm u.å., s. 437. För Lidners stil och hans förhållande till romantiken jfr: Sven Cederblad, »Lidner och Stagnelius», *Samlaren*, 37 (1916), s. 42-75, Matthias Feuk, *Lidners poetiska språk: En stilstudie*, Lund (diss.) 1912, Lennart Josephson, *Bengt Lidner*, Stockholm 1947, samt Martin Lamm, *Upplysningstidens romantik I-2*, Stockholm 1920.
- 2 Se exempelvis: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik & Ursprung des deutschen Trauerspiels*, i *Gesammelte Schriften I:1, Abhandlungen*, Frankfurt am Main 1974, *Glyph* 7, 1980, Baltimore 1980, Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris 1978, Paul de Man, *The Rhetoric of Romanticism*, New York 1984, samt Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle*, 2:a uppl., Paris 1971 (1957).
- 3 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions, Oeuvres complètes I (Pleiade)*, Paris 1959, s. 8.
- 4 Se *Deutsche Lyrik von Weckberlin bis Benn*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Hamburg 1965.
- 5 Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Schriften*, Arthemis Gedenk-Ausgabe 1977 (1949) Band 4, s. 384, 461 f. Svensk översättning i *Tre 1700-talsromaner, Litteraturens klassiker* 10, Stockholm 1966, s. 192 f , 254.
- 6 Reinhart Meyer-Kalkus, »Werthers Krankheit zum Tode. Pathologie und Familie in der Empfängsamkeit» i Friedrich A. Kittler & Horst Turk, *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Frankfurt am Main 1977, s. 76-138.
- 7 Anna Cullhed, »Tärarna och orden: Bengt Lidners Til min Mors Skugga», i Håkan Möller et al. (red), *Poetiska världar: 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, Stockholm/Stehag 2002, s. 84-95. Cullhed diskuterar där relationen till Werther och drar slutsatsen: »När Lidner läser Werther, känner han sig också som Werther», s. 91.
- 8 Cit. ur Bengt Lidner, *Samlade Skrifter*, Svenska författare utgivna av Svenska Vitterhets-samfundet, utg. Harald Elovson, I-4, Stockholm, 1930-92, 3, s. 130, rad 914. Alla hänvisningar till Lidners arbeten sker fortsättningsvis till denna utgåva med förkortningen SS.
- 9 Horace Engdahl, *Den romantiska texten*, (diss.) Stockholm 1986. Citaten återfinns på s. 122, s. 120 samt s. 125.
- 10 Lidner, SS 2, s. 32 f., rad 19 ff.
- 11 SS 2, s. 4, rad 20 ff, utgivarens kurs.
- 12 SS 2, s. 31, rad 19 f.
- 13 SS 2, s. 283, rad 23 f.
- 14 SS 2, s. 439, rad 34 ff..
- 15 SS 2, s. 353, rad 25 ff.
- 16 SS 2, s. 355, rad 31 ff.
- 17 SS 2, s. 443, rad 75 ff.
- 18 SS 2, s. 446, rad 153 ff.
- 19 SS 2, s. 450, rad 267 ff.
- 20 SS 2, s. 364, rad 279.
- 21 SS 2, s. 360, rad 174 ff.
- 22 SS 2, s. 370, rad 455 ff.
- 23 SS 2, s. 431 f., rad 221 ff.
- 24 SS 2, s. 445, rad 120 ff.
- 25 SS 2, s. 450, rad 276 ff.
- 26 SS 2, s. 361, rad 199 ff.
- 27 SS 2, s. 370, rad 458.
- 28 SS 2, s. 371, rad 470 ff.
- 29 Några i detta avseende exemplariska episoder är Niobeepisoden och episoden vid Astolfs lik. Se P.D.A. Atterbom, *Lycksalighetens ö: Sagospel i fem äfventyr*, Uppsala 1824-1826, del I, s. 311 ff., del II, s. 424 ff.
- 30 Lidner, SS 2, s. 449, rad 229 ff.
- 31 SS 2, s. 449, rad 245 ff.
- 32 SS 2, s. 448, rad 199 f.
- 33 Horace Engdahl »Känslans och tankens revoltörer» i *Den Svenska Litteraturen. Del II: Upplysning och romantik*, Stockholm 1988, s. 171.
- 34 Lidner, SS 2, s. 448, rad 202 f.
- 35 SS 2, s. 448, rad 204.
- 36 SS 2, s. 356, rad 56 ff.
- 37 SS 2, s. 368, rad 393 ff.
- 38 SS 2, s. 359, rad 132 ff.

39 SS 3, s. 95, rad 52 ff.

40 Engdahl 1986, s. 112.

41 Lidner, SS 3, s. 95, rad 63 ff.

42 SS 3, s. 117, rad 58I ff.

43 Se Martin Lamm, »Lidnerstudier», *Samlaren* 30 (1909). Lamm har omsorgsfullt utrett de för Lidner aktuella förebilderna. De är, förutom Euripides och Seneca (vad gäller barnamorden som sker inför våra ögon) Longepierre (vad gäller handling och karaktärsutveckling) och Gotter. Observera särskilt att morderna hos Euripides inte är huvudmoment i handlingen på samma sätt som hos Lidner. Den äldre versionen av Medea återfinns i SS 2, s. 55-127, de aktuella textställena på raderna 610 ff, 895 ff, 1015 ff, 1345 ff, 1514 ff samt 1655 ff.

44 Lidner, SS 2, s. 291, rad 146 ff.

45 SS 2, s. 313, rad 725 ff. Jfr SS II, s. 304, rad 494 ff.

46 SS 2, s. 314, rad 766.

47 SS 2, s. 340, rad 1423 ff.

48 SS 2, s. 342, rad 1453 ff.