

## Den romantiska ironins cirklar

Katarina Båth

Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet

[katarina.bath@littvet.uu.se](mailto:katarina.bath@littvet.uu.se)

När Kierkegaard skriver att ”ironin snor runt som Leviathan i havet” sätter han fingret på flera av ironins centrala drag. Det bibliska sjöodjuret symboliserar en mänsklighet i opposition mot gud, och den romantiska ironin kan ses som ett sätt att hantera en tillvaro där det gudomliga känns avlägset, och den egna dödligheten – livets ändlighet – blivit mer påtaglig. Romantiker som Friedrich Schlegel (1772-1829) och Novalis (1772-1801) beskriver ironins dubbelhet av yttrat och menat, tecken och betecknat, som ett splittrat tillstånd av ”både-och” – en i konsten anad dialektik, en cirklande reflexionsrörelse ut mot oändligheten. I tomrummet efter ett svunnet Absolut blir romantikernas ironi den moderna människans oändliga frihet att skapa sig själv. När blicken vänds mot den egna blicken existerar jaget bara som kreativ process, som evigt förändringsprojekt. I följande artikel relateras den svenske romantikerns P.D.A. Atterboms (1790-1855) dikt *Narcissen* (1811) till Schlegels romantiska ironibegrepp. *Narcissens* kluvna pendlande mellan spegelbild och bakomliggande verklighet liknar ironikerns subjektskapande, där varje etablerad självbild alltid förintar till förmån för en ny. Så cirklar det romantisk-ironiska subjektet vidare, i samma upprepade bana. Detta romantisk-ironiska dilemma kan man känna igen också idag. Det är med liknande logik vi skapar våra självbilder i dagens konsumtionssamhälle – där oändligt många åtråvärda spegelbilder alltid lockar, men i sin ouppnåelighet alltid tvingar jaget vidare mot nya, gäckande ideal.

## Den romantiska ironins cirklar

Är människan inte lika mycket icke-jag som jag – undrar Novalis [Friedrich von Hardenberg] i en polemik mot Fichte.<sup>1</sup>

”Men Ironien er Begyndelsen og dog heller ei mere end Begyndelsen, den er og er ikke, og dens Polemik er en Begyndelse, der ligesaa meget er en Slutning,”<sup>2</sup> menar Kierkegaard, några decennier senare.

Jag och icke-jag i ett, samt en början som också är ett slut – tillsammans skulle man kunna säga att citaten ovan uttrycker ett tillstånd av skillnad och cyklisk upprepning. Fichte utgår i sin filosofi från en ursprunglig, absolut grund för tänkandet, en självidentitet där jaget som tänker på sig själv sammanfaller med det jag det tänker sig, i ett enhetligt, autentiskt medvetande. Romantikerna, med Novalis och Friedrich Schlegel i spetsen, använder ironi för att ifrågasätta denna absoluta grund. Det Absoluta är inte begreppsmässigt fattbart, hävdar man, och den självmedvetna människans blick på den egna blicken splittrar alltid jaget i projicerad (tanke)bild och bakomliggande, oåtkomligt själv. Det ironiska subjektet är därför alltid tudelat – lika mycket icke-jag som jag – i en motsatsernas dialektik som rör sig ut mot oändligheten, i en evigt fortskridande rörelse, ”ewige Agilität”, som Schlegel kallar ironin.<sup>3</sup> Men som Kierkegaard anmärker, är denna ironins oändliga rörelse, pendlandet från den ena positionen till den andra, en form av upprepning där början alltid sammanfaller med sitt slut. Ironikern distanserar sig kritiskt från ursprunget, från tanken på något absolut, men cirklar likväl upprepat kring det hon skapat avstånd till.

Ironi har förvisso alltid varit ett cirklande halt och svårfångat fenomen, men samtidigt ett centralt begrepp i västerländsk filosofi och särskilt inom den tankesfär jag vill koncentrera mig på här, nämligen romantikens tankar kring estetik och subjektivitet. Ur ironikerns självmedvetna sätt att alltid distansera sig och kritiskt dra undan mattan för det nyss utsagda, och etablerade – uppstår en svävande, ogripbar identitet, hela tiden undanlidande skild från sina olika uttryck och avtryck.

För att översiktligt försöka reda ut vad ironi är och har varit, kan man rita upp de olika spåren i ironins historia på följande vis: å ena sidan kan man teckna en retorisk, satirisk och språkfilosofisk ironitradition, från antika retoriker som Quintilianus och Cicero, över 1700-talssatiriker som Alexander Pope och Jonathan Swift fram till samtida språkfilosofer och litteraturvetare som John Searle och Wayne Booth. Inom denna tradition betraktas ironi främst som en retorisk trop, där den enklaste formen av retorisk ironi ju är att säga motsatsen till vad man menar,<sup>4</sup> exempelvis ”jättespännande!” om det sövande ointressanta. Ironin är ur detta perspektiv en språklig teknik, en mer eller mindre raffinerad litterär stil att använda sig av inom en delad förståelsegemenskap, där den insatta läsaren/publiken uppfattar en annan (då oftast syrligt skeptisk och raljant) mening bakom den bokstavligt yttrade. Det centrala här är kommunikationen, betonandet av att en ironisk intention kan uppfattas av mottagaren. Men

---

1 Kluckhohn, Paul, “Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und dichtung”, *Novalis Schriften, Erster Band, Das Dichterische Werk*, (Stuttgatt, 1960), s. 11.

2 Kierkegaard, Søren, ”Om begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates” [1841], *Samlade værker*, Bind I, (Köpenhamn, 1994) s. 239.

3 Schlegel, Friedrich, *KFSA II*, s. 263. Om Fichtes påverkan på Schlegel och Novalis se: Benjamin, Walter, ”Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, *Gesammelte Schriften, band I, Erster Teil*, (Frankfurt am Main, 1974), Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, (Frankfurt am Main, 1989), s. 248ff, Behler, Ernst, *German Romantic Literary Theory*, (New York, 1993), s. 137f., samt Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* (Frankfurt am Main, 1986), s. 27ff.

4 Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes/with an English translation by H.E. Butler*, (Cambridge, Mass. & London, 1943), vol. III, Book IX, II.44.

redan den mest grundläggande formen av retorisk ironi bygger på, och utnyttjar, språkets ofrånkomliga dubbelhet, eftersom det ironiska yttrandet alltid bär på såväl den bakomliggande, ironiska meningen som den ordagrant yttrade. Den andra, mer filosofiska och rationalitetskritiska ironitraditionen kan sägas ta fasta på denna språkliga dubbelhet, och hur det ironiska uttryckets inneboende negativitet visar på en grundläggande instabilitet i tillvaron. Ironin blir här mer av ett filosofiskt och existentiellt tillstånd, och traditionens linje kan istället dras från Sokrates, över Friedrich Schlegel och ett flertal andra romantiker, via Kierkegaard och Nietzsche, fram till poststrukturalistiska tänkare som Jacques Derrida, Paul de Man och Judith Butler, vilka alla på olika sätt använt ironi, lingvistisk instabilitet och paradoxer i sitt tänkande.<sup>5</sup>

Det vi känner som sokratisk ironi härstammar ju från Sokrates sätt att förhålla sig till sina samtalspartners i Platons dialoger – hans sätt att förstå sig och halvt skämtsamt, halvt allvarligt inta en ifrågasättande position där varje ny fråga, varje ny position, alltid upplöses till förmån för en ny. Kierkegaard inleder sin avhandling från 1841 med att kalla ironin subjektivitetens bestämmelse, ironin är något som avgränsar och bestämmer det västerländska subjektet – den uppträder först hos Sokrates, och senare hos romantikerna i form av självreflektion, eller som Kierkegaard säger: ”subjektivitetens andra potens”<sup>6</sup> – alltså subjektivitetens subjektivitet, eller reflektionens reflektion. Som subjektivitetsprincip har ironin relaterats till såväl mystikens negativa språk som till Nietzsches maskspel och det moderna medvetandets framväxt,<sup>7</sup> och den romantiska ironin har också beskrivits som en melankolisk reaktion på att det gudomliga gått förlorat. Ett sätt att hantera en tillvaro där den egna dödligheten, eller ändliga begränsningen, blivit mer påtaglig för människan.<sup>8</sup> Germanisten och Schlegelforskaren Ernst Behler beskriver ironin som ett tillstånd av inautenticitet och föränderlighet förknippat med moderniteten,<sup>9</sup> och den danska teologen Sanne Grunnet kallar Schlegels ironi för det moderna, dialektiska medvetandets mest markanta uttryck.<sup>10</sup>

Romantikens ironi beskrivs ofta som ett splittrat tillstånd av ”både-och”, ett slags motsatsernas förening som drar undan mattan för all harmonisk enhetlighet.<sup>11</sup> Jag och icke-jag, verklighet och fiktion, ändlighet och oändlighet, existerar hela tiden paradoxalt parallellt, i relation till varandra – vilket skapar en i dikten fortgående rörelse. Man kan säga att Schlegel överför den sokratiske ironins dialektiska förhållningssätt på konstnärligt, poetiskt skapande, vilket, sammanfört med påverkan från Fichtes filosofi, blir ett betraktelsesätt där jaget i sin skapande verksamhet bestäms av en dubbel rörelse: å ena sidan en centrifugal rörelse, där

5 Denna sammanfattning bygger på Behler, Ernst, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, (Darmstadt, 1972) och *Irony and the Discourse of Modernity*, (Seattle & London, 1990), Booth, Wayne, *A rhetoric of Irony*, (Chicago, 1974), Colebrook, Claire, *Irony* (London & New York, 2004), Muecke, Douglas Colin, *Irony. The Critical Idiom series*, (London, 1970), Quendler, Christian, *From romantic theory to postmodernist Metafiction*, (Frankfurt am Main, 2001).

6 Kierkegaard, s. 260.

7 Behler, (1990), s. 68-71 och 96-97, samt Elleström, Lars, *Divine Madness*, (London, 2002), s. 19-20 och 118f.

8 Szondi, Peter “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, *Satz und Gegensatz. Sechs Essays*, (Frankfurt am Main, 1976).

9 Behler, (1990), s. 60, 66.

10 Grunnet, Sanne Elisa, *Friedrich Schlegels bevidsthesteori*, (Köpenhamn, 1993), s. 58.

11 Elleström, s. 18, sammanfattar så här: ”The heart of Romantic irony lies in a conjunction of opposites: both/and is the formula for Romantic irony rather than either/or. Classical, rhetorical irony implies a stable truth and a clear cut intention, whereas Romantic irony implies a fundamental ambiguity of the world. [...] Romantic irony is the Socratic mode of thinking carried to extremes and transformed into literary praxis [...] an ironic text is paradoxical and dialectic in its entirety.”

jaget träder ut ur sig självt, å andra en centripetal, där det vänder tillbaka.<sup>12</sup> Schlegels ironiska transcendentalpoesi pendlar mellan dessa två rörelser och återspeglar därigenom det mänskliga medvetandet, subjektet – inte som något absolut och bestämt, utan enbart som rörelse och medium.<sup>13</sup> Det romantiska, ironiska subjektet blir därför en i diktverket anad, svävande cyklisk pendelrörelse. Schlegel talar om denna rörelse som verkets auto-produktion av sig självt, eller med andras ord ett slags ”becoming-artist of the work” eller ”man as the work of art creating itself”.<sup>14</sup>

Horace Engdahl skriver om varat, ontologin i den romantiska dikten som ettpräglat av skapande och förvandling: ”Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt det formande som aldrig kan bli ett föremål och alltså trotsar de fasta innehållen”.<sup>15</sup> Det romantiska, ironiska subjektet är ett fritt svävande som hela tiden intar och antar nya identiteter. En akt av repetitiv, eskalerande självmedvetenhet som i förlängningen blir svindlande frihet och samtidigt upplösande av identitet. Reflexionens frigörelse från det Absoluta leder hos romantikerna till en insikt om jagets konstnärliga frihet att språkligt skapa sig själv.

Detta svävande självmedvetna diktjag kan man hitta i Per Daniel Amadeus Atterboms dikt ”Narcissen” (1811). Atterboms diktning brukar förvisso inte betraktas som det mest självskrivna exemplet på romantisk ironi,<sup>16</sup> men hans metafiktiva poesi är ändå givande att läsa i relation till Schlegels självreflexiva estetik. ”Narcissen” är på sätt och vis en poetisk gestaltning av ironikerns dilemma – detta att vara negativt fri, oavhängig allt, vilket också är vad Kierkegaards kritik av ironin riktar in sig på: ”I Ironien retirerer Subjectet bestandig, afdisputerer ethvert Phænomen Realitet, for at frelse sig selv, det vil sige, for at bevare sig selv i den negative Uafhængighed ad Alt.”<sup>17</sup>

Narcissus, ynglingen som förälskar sig i sin egen spegelbild, förekommer ofta som symbol för poeten och poesins självreflexion under romantiken. Det ovidianska förvandlingsnumret används för att illustrera både likheten mellan det poetiska skapandet och mystikens skådande av gud i sig själv (tanken att dikten speglar människosjälens som i sin tur speglar det gudomliga), och det splittrade, självreflexiva subjektet – uppdelat i betraktare och betraktat. Romantikens Narcissus är den självskapande individen som avvisar verkligheten för sin egenhändigt skapade självbild, tragiskt medveten om att den åtrådda bilden alltid glider undan och försvinner i samma stund man söker förenas med den.<sup>18</sup> Däri konstens och det skapande, självmedvetna jagets ironi, dess eviga känsla av kluvenhet, brist och inautenticitet.

I Atterboms ”Narcissen” finns ett kluvet diktjag som pendlar mellan verklighet och etablerad självbild.<sup>19</sup> Atterbom arbetar medvetet genom sitt författarskap med allegorisk dikt,

---

12 Om den sokratiske ironins dialektiska karaktär och Schlegels förståelse av densamma, se Bubner, Rüdiger, ”Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie”, *Die Aktualität der Frühromantik*, [hrsg. Ernst Behler und Jochen Hörisch], (Paderborn-München-Wien-Zürich, 1987), s. 85-95.

13 Grunnet, s. 61.

14 Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* [1978], [övers.] Barnard, Philip & Lester, Cheryl, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, (Albany, New York, 1988), s. 77f

15 Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, (Stockholm, 1986), s. 265.

16 I svensk romantik är det framför allt Carl Jonas Love Almqvist och Claes Livijn som relaterats till ironibegreppet i tidigare forskning.

17 Kierkegaard, s. 273.

18 Jfr Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, (Lund, 1967), s. 305.

19 ”Narcissen” ingår i Atterboms diktcykel *Blommorna*. Ilse-Marie Landgraf sammanför *Blommorna* med Schlegels 121:a Athenäumsfragment, kravet att diktaren ska spalta upp sitt jag i flertal personer och stämmor, ena stunden söka den ena, sen den andra sidan av sitt väsen. Se Landgraf, Ilse-Mari, *Über die Einheit im Zyklus BLOMMORNA in 'Poetisk kalender 1812' ... Versuch einer stilistischen Interpretation*, (Göttingen, 1952), s. 51. Vidare menar Hjelmqvist, Bengt i ”Uppslaget till Atterboms Narcissen”, *Festskrift*

i hans allegoriska universum finns alltid minst två nivåer: ett etablerat allegoriskt skeende, och en bakomliggande, åsyftad betydelsenivå. ”Narcissen” kan läsas som en allegori över detta självmedvetna, allegoriskt kluvna diktjag, och dikten blir därigenom en form av metaallegori. Narcissen är hälften växt och hälften vatten och slits dikten igenom mellan liv och (spegel)bild.

Son av en flodgud och en lilja,  
jag lutar över dammens rand,  
och ser, när skyarna sig skilja,  
i vattnets djup ett himmelskt land.<sup>20</sup>

Fadern, flodguden<sup>21</sup> tillför dimensionen av svunnet men anat gudomligt ursprung i vattnets spegling av det egna jaget. Fast i den jordiska kroppens rötter, förgäves böjd mot sitt flytande, oåtkomliga ursprung är narcissen en rotlös växt, dömd att förgäves tråna efter en ouppnåelig självbild/gudomlighet. Ett annat, ”ett himmelskt land” i vattenspeglens.<sup>22</sup> Narcissjagets speglande i vattnets rörlighet blir en bild för romantikens självreflexion, skapandet av det egna jaget som estetisk projektion – en ogripbar reflex och rörelse i vattenytans krusning:

En skepnad, av min tanke lånad,  
ljuvt tindrar där på azurgrund,  
och fångslar min bedragna trånad  
med hopp om stundande förbund.<sup>23</sup>

Diktjaget är låst i tudelningen mellan bild och liv. Mellan den i vattnet projicerade självbilden och den egna, biologiska kroppen är han en varelse aldrig helt fri från, aldrig helt förenad med sig själv. Paul de Man talar om ironin som en medvetenhet om det ofrånkomligt allegoriska tillståndet i det språkliga skapandet av självet, “the narration of the self”. Det ironiska subjektet är splittrat i ett empiriskt, ogripbart, och ett språkligt, fiktivt.<sup>24</sup> Narciss och ironiker har medvetenheten om det oöverstigliga gapet mellan värld och text, mellan tecken och betecknat, gemensamt. I denna ligger ironikerns frihet att skapa sig själv, men också hans inautenticitet – känslan av att aldrig direkt och ofreflekterat bara vara, utan att alltid distanserat och medvetet etablera det egna jaget i form av en bild, en position. Narcissjagets alienation är i linje med Kierkegaards kritik av ironikern som verklighetsfrånvärd, oavhängig allt: ”I Ironien er Subjectet negativt frit; [...] og som saadan svævende, fordi der Intet er, der holder det.”<sup>25</sup>

---

tillägnad Theodor Hjelmqvist, (Stockholm, 1926), s. 75-87, att Narcissen skildrar: 1) den fallna människan, strävande mot idealet och 2) den självreflexive diktaren. Se även Cederblad, Sven, *Studier i Stagnelii romantik*, (Uppsala, 1923), samt Axberger, Gunnar, ”Atterboms dikt Narcissen”, *Samlaren* 1929 och *Den unge Atterbom* (Uppsala, 1936), s. 153.

20 Atterbom, P.D.A., ”Narcissen”, [1811], *Valda Skrifter III*, (Stockholm, 1927), s. 191.

21 I Ovidius *Metamorphoser* är Narcissus son till flodguden Cephissus och nymfen Liriope. Cephissus (grek Κηφισσός) är också namnet på en man som Apollo förvandlar till ett sjömonster samt namnet på tre grekiska floder. Liriope är det latinska namnet på växten druvlilja.

22 I den äldre romantikforskningen förs romantikens speglingsdualism tillbaka på nyplatonismen. Albert Nilsson har i sitt klassiska verk *Svensk Romantik*, (Lund, 1916) följt traditionen via Platon, Plotinus, Bruno, Shaftesbury, Schelling, och tecknar där Atterboms åskådning som nyplatonisk-schellingiansk kristendom. De moment i platonismen som romantiken tillägnat sig är framför allt läran om idéerna som tingens urbilder. Då själen ser idéernas avbilder/speglingar i sinnevärlden, särskilt skönhetsens avbild, vaknar hos henne minnet av det ursprungliga, hon längtar efter att befrias från det sinnliga, och höja sig till idésynen.

23 Atterbom, s. 191.

24 de Man, Paul, ”Rhetoric of Temporality”, *Blindness and Insight*, 2:a uppl., (Minneapolis, 1983), s. 213, 214

25 Kierkegaard, s. 276.

I Atterboms dikt förs det så in ett icke-jag, i form av Eko – en förmanande princip, ”eko från förflutna dagar/min sorg, och dock min vällust är”. Hon är en ”varnande och trogen” röst som ”förgäves mig i fjärran kallar”, en motkraft till den lockande ”vågens sång”. Denna stämma gör att det uppstår en dubbelhet i de inledande stroferna, jaget klyvs mellan vådan och längtan att ”se sitt sjelf”. Men Eko – vad är hon annat än en ljudspegel? Och med diktjaget etablerat mellan två speglar anar man hur det splittras upp ut i oändligheten. Schlegel använder liknelsen med speglarnas oändliga fördubbling för att beskriva hur den ironiska självreflexionens evigt fortskridande rörelse anas i konsten. Jag citerar ett kort utdrag ur Athenäumsfragment 116:

Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.<sup>26</sup>

Hur ska man förstå denna reflektionens oändliga fördubbling, rörelsen som uppstår i liknelsen med spegeln som speglar spegeln? Om man tänker i termer av att jag skriver en dikt om att jag skriver en dikt om att jag skriver en dikt osv, så ringar spegelliknelsen in självreflektionens avgrund. Där finns ingen botten, ingen absolut grund och inget slut i ironikerns eskalerande betraktande av sig själv. Betraktandet av det egna betraktandet av det egna betraktandet, förflyttningen utanför det egna subjektet, kan alltid höjas en nivå, i all oändlighet. Därigenom anas det oändliga i själva rörelsen, den i konsten inbyggda reflektionen. Romantikern tror på evig föränderlighet, och Schlegel skriver i *Ideen* nr. 69 om hur ironin är klar medvetenhet om alltings eviga rörelse, alltings oändliga kaos.<sup>27</sup>

För att återgå till Atterboms dikt så är ju narcissjagets splittring, konflikten mellan spegel och Eko, en motsättning ännu helt och hållet inom ramen för diktens projektion, inom dess etablerade bild av blomma på strand. Trots att narcissen är ett kluvet väsen, är illusionen ännu obruten. Men Atterboms dikt är en allegori över allegorin själv, och för att självreflektionens rörelse ska föra vidare, måste en etablerad fiktionsnivå alltid ge vika för en annan. Narcissen som dikt måste spegla sig själv – såsom varande en allegorisk dikt. Successivt märks följdriktigt också att denna allegori är splittrad i strukturen – det svajar betänkligt mellan bildled och sakled – det är en bräcklig blomma jag som läsare har framför mig. Allegorins bild av blomman på stranden faller gång på gång tillbaka i något annat, en bakomliggande verklighet av metafiktiv fundering över diktandets villkor. Varje strof är liksom tudelad: först etablerar det berättande diktjaget –narcissen– sig själv som narciss, för att sedan övergå i yttranden som inte är längre är lika konkret bildetablerande, utan snarare ekar av en bakomliggande konstnärsproblematik.

På så sätt kan man säga att blommans slitning mellan spegelbild och eko återspeglas i diktens struktur, vilken upprepat pendlar mellan allegori till det allegorin vill illustrera, alltså mellan bildled och sakled – eller diktspegel och författarröst om man så vill. Stroferna svävar från narcissens konkreta dilemma enligt den ovidianska myten, till ett mer diffust konstnärjags upplevelser av att ”vara fångslad i bedragen trånad”, ha ”blott min kropp på jorden kvar” etc. Narcissens dilemma är diktarens, men också konstbetraktarens: det tillstånd jag som läsare just befinner mig i genom mitt blickande ner i diktspeglar/narcissen. Den glidande övergången från fiktiv blomma till suckande diktare upprättar ett tillstånd av parallella världar och

---

26 Schlegel, s. 182.

27 Schlegel, s. 263.

dubbelhet i tilltalet, dikten befinner sig hela tiden i ett ”både-och” mellan spegling och eko, mellan text och bakomliggande verklighet.

Så långt är narcissen ett jag som fåfängt strävar att förenas med sin åtrådda spegelbild, en allegori som syftar hän till sig själv. Men myten om Narcissus är också en metamorfos, en historia om förändring. Det finns en rörelse här, och Atterboms svajande allegori kulminerar i femte strofen där narcissen/dikten plötsligt står öga mot öga med sitt själv. Spegeln speglar sig själv, nu uttalat medveten om sin allegoriska personlighet och fiktiva status av dikt. Narcissens blick vänds mot den egna blicken, blomnivå och diktnivå existerar parallellt, och skiftar därmed liksom plats:

En sinnebild av konstens söner,  
jag blomstrar endast i min dröm,  
och, döv för livets varma böner,  
Ser blott mig s j ä l v i diktens ström.  
När stormen över vattnet jagar,  
mitt inre smärtfullt darrar där,  
och eko från förflutna dagar  
min sorg och dock min vällust är.<sup>28</sup>

Ordet s j ä l v i strofens mitt är accentuerat. Däri diktens nav och självupptagna navel, den speglande avgrund alltsammans cirklar kring. Fram tills nu har dikten rört sig in mot den oåtkomliga spegelbilden – den klivna känslan av trånad och ängslan har gett upphov till en pendlande rörelse av skapande och allegoriskt bildetablerande – av dikt i tillblivelse cirklande in mot sitt eget centrum. Men nu sker en tydlig rörelseförändring och metamorfos. Dikten är etablerad, den stirrar sitt s j ä l v i vitögat, och ändrar sedan riktning ut i en omvänd, centrifugal rörelse. Hierarkin mellan allegori och ”verklighet”, eller bild och röst, skiftar. Narcissen är nu uttalat först och främst dikt. Tilltalet ändras i de återstående stroforna, narciss-subjektet som förvandlats till diktojekt vänder sig nu istället utåt, direkt till ett läsande du. Allegorins bildled finns visserligen kvar, där träder en ”parkens unga härskarinna” in och vill med sina ”elfenfingrar” plocka narcissen, men denna nivå känns nu mer sagolik och diffus, den sjunker undan som en avlägsen fantasivärld och när diktjaget riktar rösten utåt är det som ett skrivet diktojekt, en självmedveten vers på ett blad i en bok. Istället för blommans bön till plockerskan att få stanna vid sin älskade spegelbild, hörs diktens önskan att bli sedd och läst direkt mot den läsare som vilar blicken på dess rader:

dock, grymma! jag förgudar dig;  
ty blott jag med din blick benådas,  
min dröm i blicken speglar sig.<sup>29</sup>

Drömmar och speglande blickar – en klassisk romantisk vapenarsenal att osäkra all säkerhet om vilket verklighetsplan, vilken förståelsenivå vi befinner oss på. Dikten drar i och med sin vändning också in mig, läsaren, och min verklighet, eller fiktion, i processen. Genom övergången från konkret allegorisk bild till bakomliggande metafiktiv betydelse, tvingar narcissen mig som läsare att vända blicken mot mig själv, och gränsen mellan illusion och verklighet flyter ihop. Den ursprungliga illusionen ger vika för ett betydelseplan där min läsarblick speglar sig i dikten ”Narcissen”. Denna dikt, som nu suckar över sin egen oförmåga att bevara illusionen och fånga livets förgängliga rörlighet: ”ty under denna vita vålnad/ej längre blommans hjärta slår” – det är diktens klagan från det livlösa vita bladet som den är tryckt på, bok-

---

28 Atterbom, s. 192.

29 Ibid, s. 193.

stävernas, tecknens sorg över att aldrig förenas med det blomliv de söker spegla. Slutraden ”kyss till sömns mig, och förkunna/din cittra blommans himmelfärd” är också dubbel – som spegelmotivet i början, som hela diktens väsen. Blommans himmelfärd kan förstås ses som poesins, och det skönas, uppgång och underordnande i religionen. Men samtidigt finns den metafiktiva nivån där som en utåtriktad bön till läsaren: ”ty blott jag med din blick benådas” och ”förkunna/din cittra blommans himmelfärd!” – vad är det annat en bön om att återuppstå genom att bli läst och spelad, igen och igen. Diktens verkliga metamorfos och förändring innebär att den inåtvända narcissen blir till utåtriktad dikt, vänd mot ett läsande du.

Så börjar allting om, med min läsarblick återförd till den första diktradens etablerande av narcissens bild. Det kluvna väsen som narcissen/dikten utgör slutar därigenom där det börjar – med blicken på sig själv: ”Son av en flodgud och en lilja, jag lutar över dammens rand”. Diktens cirkel sluts, min blick vänds mot narcissens blomblad på diktens första blad. På så vis upprepas allt, men på en ny medvetandenivå, och narcissdiktens tudelade jag svävar vidare i en evig vindling mellan dikt och narciss, liv och bild. ”Narcissen” förblir oavslutad, oändligt självreferentiell, likt Schlegels ”progressiva universalpoesi”. Speglandet av spegeln som speglar spegeln –reflekterandet över den egna reflektionen rör sig ut mot oändligheten, i en cirklande spiralrörelse framåt, ett evigt fortskridande utan slut.

Ironins insikt handlar om omöjligheten att nå det bakomliggande (självet, världen, eller det absoluta) på något annat vis än via berättande, som alltid är allegoriskt. Det en allegori vill illustrera är den med nödvändighet alltid skild ifrån, men samtidigt också sammanbunden med, precis som narcissen dras till den spegelbild han aldrig kan förenas med. Längtan till denna spegelbild är det romantiska subjektets centripetala rörelse, precis som den narcissistiska reflektionen är ett nödvändigt erfarenhetstillstånd i den subjektsskapande processen. Men för att metamorfosen ska inträffa och rörelsen fortskrida behövs också en annan kraft, en splittrande, centrifugal princip, Ekos röst. Subjektets frigörelse ur den narcissistiska projiceringen handlar dock inte om att det räddas av den andras röst. Diktens vändning kommer istället ur insikten att varje subjekt också är objekt. Speglingslogiken, det romantiska subjektets fortskridande rörelse, handlar om att internalisera den andre som skillnad. Subjekt och objekt uppstår simultant, beroende av varandra, som en händelse, och reflektionen är alltid dubbel och ömsesidig, tvåfaldig, hela tiden härrörande ur en skillnad, objektets subjektivitet och subjektets objektivitet. Det är den romantiska ironins insikt, tillståndet av ”in/between” eller ”både-och”. ”Narcissen” slutar där den börjar, men på en högre nivå av medvetenhet. John Martis skriver om det romantiska subjektets pendling mellan *technē* (konst) och *phusis* (natur) som en presentation av jaget som ”sensed movement” präglad av förlust. Jagets fokusering på sin estetiska gestaltning leder till att det upplöses och går förlorat: “with the experience of “its” own loss through doubling, that is, in the movement that is this loss [...] This subject [...] loses itself in finding that its every self-representation flows into an “other” and opposed representation”.<sup>30</sup>

Kärleken i detta splittrat dualistiska universum, oavsett om vi talar om kärleken mellan människor eller som i Atterboms metapoesi – relationen mellan liv och litteratur, bild och bakomliggande verklighet – är utformad som en dialektisk process av att byta plats. Narcissjagets metamorfos ligger i en insikt att skillnaden finns inom mig, inte mellan mig och den andre (eller det Absoluta). Uppdelningen i jag och icke-jag existerar i mig från början (jaget och den känsla av brist som splittringen innebär) det delar mig, men likaså den andre. Om det egna subjektet alltid bara existerar överlappande i den andre och den andre i mig som skillnad, spegelvänt åt båda håll, istället för att endast projicera delar av vårt splittrade jag på den

30 Martis, John, *Philippe Lacoue-Labarthe, Representation and the Loss of the Subject*, (New York, 2005), s. 5, 17-18. Jfr s. 18: “the possibility of a deconstructive subject “distributed between” a self and a “clandestine companion” (Blanchot’s term).”



andre så uppstår ett ömsesidigt ansvar i händelsen – medan jag ser och formar den andre med min blick så ser den andre och formar mig. Då upphör dikotomin subjekt/objekt att gälla – det enda som finns är relation och skillnad. Såväl människor emellan som mellan dikt och läsare, litteratur och liv. Om den andre reflekterar mig, så reflekterar jag den andre – då är vi inget annat än två speglar som speglar varandra. Däri ligger den religiöst romantiska oändlighets- aningen i kärleken, i mötet med den andre, det mötet som alltid uttrycker det absoluta som möjlighet.<sup>31</sup>

Men att göra den andre, den man möter till en spegling av det egna självet innebär förstås också en form av våld, ett slags igenkänningens universalanspråk helt utan verklig öppenhet för det avvikande enskilda och annorlunda. Kierkegaards kritiserar dessutom den romantiske ironikern för att vara förälskad enbart i möjligheten, i allt det som inte är, och som man därför kan fantisera om hur ”det skulle-kunna-vara-annorlunda”. Blir man stående där, vid möjlig- heten, så blir intet till, menar Kierkegaard. Romantikern står med kraften och möjligheten att skapa sig själv, vilket gör honom till möjlighetens villkor – ett ingenting. Det ”ingenting” som Keats har formulerat: ”Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter”<sup>32</sup> och som Maurice Blanchot pekat ut som hela romantikens essens.<sup>33</sup> Faran ligger, enligt Kierkegaard, i ett överskattande av det mänskliga subjektets kreativa frihet att skapa sig själv. Den roman- tiska ironin förstör en rådande ordning, bara för att sedan etablera den på nytt, igen och igen.<sup>34</sup>

Romantikens skepticism ligger i hävdandet att det Absoluta inte är begreppsmässigt fatt- bart. Men på negativ väg, som en medvetandets rörelse i konsten kan det anas, spår av tan- kens ändlösa strävan mot ett ouppnåeligt, förevigt undflyende Absolut. Reflektionsrörelsen i konsten blir ett sätt för romantikerna att visa fram det Absoluta, via negativa. Konsten (bilden eller texten) blir det enda sättet att presentera detta opresentabla. Entydigheten varmed någon enda utsaga kan uppfattas som gällande upplöses av ironin, och därur uppstår ett svävande uppgående i det oändliga. Denna rörelse kan ses som en fåfång strävan efter att återfå en svunnen enhet, men också som en kreativ frihet att skapa det Absoluta – en estetisk-nihilis- tiskt bejakande frihet, en affirmation av det svängrum, den rörelse som uppstår i tomrummet, i avsaknaden av gudomligt ursprung, något absolut.

Kring frihetens avgrund, kring bristen på absolut essens och identitet rör sig det ironiska subjektet i en repetitiv akt av eskalerande självreflektion. Dess begränsning och möjlighet ligger i detta – att alltid kunna etablera sig själv i form av nya provisoriska masker, nya spe- gelbilder, eller språkligt skapade tillstånd. Detta jag blir därför ett bräckligt och tillfälligt tecken, alltid bärandes på självförintandets negativa frihet. Det är ett jag som inte finns i an- nan form än rörelse mellan de olika positioner det intar. Å ena sidan en påbörjad frigörelse och dekonstruktion av subjektet, eftersom det endast existerar som rörelse och relation. Å andra sidan en evig upprepning av ett föränderligt medvetande.

Med utgångspunkt i Schlegels och Atterboms speglar skulle man kunna säga att om män- niskan tidigare uppfattat sig som guds avbild – en spegling av det gudomliga – och så gör hon sig av med guden, då försvinner ju också den självbild som det innebar att vara guds avbild. Mitt i det moderna, romantiska subjekt som etablerar sig självt som det fritt svävande, ska- pande geniet (med alla den vite, västerländske, bildade mannens attribut), mitt i detta jag finns en rotlös identitetslöshet och splittring: en insikt om att jaget alltid skapas ur dialog, i speglat

---

31 Handwerk, Gary, *Irony and Ethics in narrative: from Schlegel to Lacan*, (New Haven & London, 1985), s. 52.

32 Keats, John, “Ode to a Grecian Urn” [1819], *Romanticism, An Anthology*, (ed.) Duncan Wu, (Oxford & Cambridge, 1994), s. 1058.

33 Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, (Paris, 1969).

34 För en sammanfattning av Kierkegaards kritik av den romantiska ironin, se Soderquist, Brian K, *The isolated self. Irony and Truth in Søren Kierkegaards On the concept of Irony*, (Köpenhamn, 2007), s. 173.

beroende och relation till det Andra. Detta kan å ena sidan uppfattas som föränderlig frihet, jaget som projekt och relationell process. Kierkegaards poäng är att den romantiske ironikern ändå bara vänder spegeln mot sig själv, och det som uppstår då är inget annat än ett oändligt cirklande kring en tomhet. Själv tar han därför hoppet ut i religionen. Atterboms diktning har också ofta lästs som ett poesins hopp ut i religionen, men som jag har försökt visa här kan i hans texter också anas en cyklisk struktur som påminner om modernitetens eviga upprepning. ”Narcissen” blir en bild för det romantisk-ironiska diktjagets både-och-tillstånd, det evigt föränderliga, svävande subjekt som aldrig kan gripa sig själv utan bara anas som en rörelse i texten, i konstverket – en evigt cirklande strävan att nå självmedvetenhet, en fåfång dröm om att förenas med sin egen spegelbild.

Det absoluta kan bara anas i konsten säger romantikerna – i konstens återgivning av det egna medvetandets rörelser, tankens dialektik. I äldre, kristen kontext fanns det absoluta i form av gud, och människans självbild fast förankrad som guds avbild. När narcissen tittade i vattnets spegelbild erinrade vattnet på samma gång om hans fader flodguden och därigenom om jagets gudomliga ursprung. I och med att det moderna jaget lösgör sig från tanken på något tydligt närvarande absolut, från en förhoppning om att förenas med något gudomligt, får det istället en ny frihet att skapa sig själv, i en aldrig sinande ström av skiftande spegelbilder – den ena masken efter den andra. Bristen på absolut förankring leder till en ny syn på ”jaget” som process och blivande. Något som repetitivt skapas och etableras, igen och igen, i ständigt nya och föränderliga former. Detta romantisk-ironiska jag, som består av föränderlig process och en i konsten återspeglad reflektionsrörelse, återfinner man ännu idag i våra västerländska föreställningar om människan. Subjektets era har vi ännu inte lämnat. Den moderna människans narcissistiska identitetsbyggande, den frihetliga drömmen om att skapa sig själv är helt i linje med vår tids dyrkan och tro på shopping och konsumtion. För romantikerna var denna kreativa frihet kanske framför allt diktarens, men den har kommit att prägla den kommersiella identitetsskapande logik vi fortfarande sitter fast i. Spegelbildens ouppnåelighet, omöjligheten att sammansmälta med den, är motorn i konsumtionssamhällets logik och det moderna subjektets behov av ständig förändring. Så är baksidan av allegorin, den bakomliggande mekaniken till vårt västerländska, självupptagna subjekt en evig konsumtionsrörelse, en oändlig uppsättning åtråvärda masker och gäckande ouppnåeliga spegelbilder – alltid lockande, aldrig tillfredsställande. Där har vi vår egen tids Absoluta.

## Referenser

- Atterbom, P.D.A., "Narcissen", [1811], *Valda Skrifter III*, (Stockholm, 1927).
- Axberger, Gunnar, "Atterboms dikt Narcissen", *Samlaren* (Uppsala, 1929).
- *Den unge Atterbom*, [diss. Sthlm], (Uppsala, 1936).
- Behler, Ernst, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, (Darmstadt, 1972).
- *Irony and the Discourse of Modernity*, (Seattle & London, 1990).
- *German Romantic Literary Theory*, (New York, 1993).
- Benjamin, Walter, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", *Gesammelte Schriften, band I, Erster Teil*, (Frankfurt am Main, 1974).
- Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, (Paris, 1969).
- Booth, Wayne, *A rethoric of Irony*, (Chicago, 1974).
- Bubner, Rüdiger, "Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie", *Die Aktualität der Frühromantik*, [hrsg.] Ernst Behler und Jochen Hörisch, (Paderborn-München-Wien-Zürich, 1987).
- Cederblad, Sven, *Studier i Stagnelii romantik*, (Uppsala, 1923).
- Colebrook, Claire, *Irony* (London & New York, 2004).
- Engdahl, Horace, *Den romantiska texten*, (Stockholm, 1986).
- Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, (Frankfurt am Main, 1989).
- Grunnet, Sanne Elisa, *Friedrich Schlegels bevidsthedsteori*, (Köpenhamn, 1993).
- Handwerk, Gary, *Irony and Ethics in narrative: from Schlegel to Lacan*, (New Haven & London, 1985).
- Hjelmqvist, Bengt, "Uppslaget till Atterboms Narcissen", *Festskrift tillägnad Theodor Hjelmqvist*, (Stockholm, 1926).
- Keats, John, "Ode to a Grecian Urn" [1819], *Romanticism, An Anthology*, (ed.) Duncan Wu, (Oxford & Cambridge, 1994).
- Kluckhohn, Paul, "Friedrich von Hardenbergs Entwicklung und dichtung", *Novalis Schriften, Erster Band, Das Dichterische Werk* (Stuttgatt, 1960).
- Kierkegaard, Søren, Om begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates [1841], *Samlade værker, Bind I*, (Köpenhamn, 1994).
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Nancy, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand* [1978], [övers.] Barnard, Philip & Lester, Cheryl, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, (Albany, New York, 1988).
- Landgraf, Ilse-Marie, *Über die einheit im Zyklus BLOMMORNA in 'Poetisch Kalender 1812'..Versuch einer stilistitischen Interpretation*, (Göttingen, 1952).
- de Man, Paul, "Rhetoric of Temporality", *Blindness and Insight*, [2:a uppl.], (Minneapolis, 1983).
- Martis, John, Philippe Lacoue-Labarthe, *Representation and the Loss of the Subject*, (New York, 2005).
- Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, (Frankfurt am Main, 1986).
- Muecke, Douglas Colin, *Irony. (The Critical Idiom series)*, (London, 1970).
- Nilsson, Albert, *Svensk Romantik*, (Lund, 1916).
- Quendler, Christian, *From romantic theory to postmodernist Metafiction* (Frankfurt am Main, 2001).
- Quintilianus, *The institutio oratoria of Quintilian: in four volumes/with an English translation by H.E. Butler*, (Cambridge, Mass. & London, 1943), vol. III, Book IX.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe (KFSA) II*, [hrsg. Behler, Anstett, Eichner], (München-Paderborn-Wien, 1976).

Soderquist, Brian K, *The isolated self. Irony and Truth in Søren Kierkegaards On the concept of Irony.* (Köpenhamn, 2007).

Vinge, Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century,* (Lund, 1967).