

KENNETH LINDEGREN

Tegnér i skaparögonblicket

Gestaltningar av sambandet mellan liv och verk

Från hösten 1835 återfinns ett antal brev där Tegnér förbannar Växjobornas nyfikenhet på hans privatliv. Till Martina von Schwerin skriver han att det är "skändlighetens spioneri på mitt enskilda liv som uppretar och förstör mig".¹ Sonen Christopher underrättas om vad det innebär att vara en berömd man: "Din privata lefnad spioneras s[om] vore den publik."² Som framgår av ett brev till Bernhard von Beskow handlade det hela om hans kärleksaffär med den trettio år yngre – och gifta – Emili Selldén: "Mitt förhållande till E. måste brytas, då småstadssquallret håller på att alldeles förstöra hennes rykte och dessutom så irriterat mig att jag brutit med alla bekanta i staden".³

Situationen var uppenbarligen ohållbar och förhållandet bröts också slutligen något år senare. Intresset för Tegnér's affär med Emili skulle emellertid inte upphöra och under 1900- och 2000-talen har det manifesterats offentligt i artiklar, essäer, biografier, litteraturhistoriska översikter och romaner. Vanligen kommer ämnet på tal i samband med dikten "Den Döde" (dikten bifogas och kan läsas i sin helhet i Bilaga 3). Det är inte särskilt förvånande. Med tanke på

1 Esaias Tegnér till Martina von Schwerin 18/9 1835, i *Brev* VII, 344.

2 Esaias Tegnér till Christopher Tegnér 5/10 1835, i *Brev* VII, 348.

3 Esaias Tegnér till Bernhard von Beskow 15/10 1835, i *Brev* VII, 350.

diktens innehåll är det svårt, om än inte omöjligt, att blunda för den biografiska bakgrunden. Diktjaget är en berömd skald som riktar sig till sin älskade "Emili" och tecknar ett självporträtt som stämmer ganska väl med den bild vi, inte minst från breven, har av Tegnér's personlighet.

"Den Döde" tematiserar dessutom den mer generella frågan om sambandet mellan en författares liv och dennes verk. I diktens inledning riktar sig diktjaget till sin älskade med en förutsägelse. Efter hans bortgång kommer hon "kanske ofta nog" att få höra följande ord:

"I skaldens bröst sin nyckel dikten har,
du kände honom, säg oss hur han var;
ty många rykten genom landet vandra,
förvirrande, motsägande varandra."

(SD VI, 33–34)

Samtidigt som diktens nyfikna allmänhet för tanken till brevens spionerande Växjöbor kan raden "I skaldens bröst sin nyckel dikten har" också läsas som ett medgivande: det är legitimt att forska i en författares privatliv, så länge syftet är att förstå dennes dikter bättre. Det är svårt att säga om Tegnér faktiskt omfattade en sådan biografisk metod. Det är inte omöjligt. Idén att riktig förståelse av ett diktverk förutsätter detaljerad kunskap om författarens liv och personlighet låg i tiden. Tegnér's uppfattning i frågan är emellertid inte föreliggande artikels ämne. Det som intresserar mig är hur eftervärlden har behandlat de frågor om sambandet mellan Tegnér's diktning och hans privatliv som "Den Döde" aktualiserar. Hur legitimeras intresset för Tegnér's privatliv, hur relateras detta liv till hans diktning, och vad kan man egentligen veta om privatpersonen Tegnér?

"Eftervärlden" utgörs i det följande av tre skildringar av Tegnér i skaparögonblicket. De första två är hämtade från C.W. Böttigers "Lefvnadsteckning" (1847) och från Georg Brandes *Esaias Tegnér En litteraturpsykologisk studie* (1878). Båda dessa ger en bild av Tegnér i arbete med *Frithofs Saga*. Den tredje är från Stewe Claesons roman

Rönndruvan glöder (2002), där det är tillkomsten av "Den Döde" som skildras.⁴ Det rör sig som synes om texter från olika tider och av olika genretillhörighet.

Den kronologiska spridningen gör det möjligt att betrakta dessa tre skildringar som hållpunkter i en historia över eftervärldens förhållningssätt till Tegnérns privatliv. Böttigers biografiska text inleder Tegnérns postuma liv med att framställa en fläckfri nationalskald. Brandes bok utgör den vändpunkt där Tegnér börjar behandlas med mindre vördnad och med ett litterärt motiverat intresse för hans intima privatliv. Claesons skröplige och mänskliga Tegnér har en något annorlunda roll i denna historieskrivning. *Rönndruvan glöder* markerar inte ytterligare en vändpunkt utan kan snarare ses som en fullbordan av en av de tendenser Tegnérreceptionen uppvisat de senaste hundra åren. Det jag syftar på är det ökade intresset för den sene Tegnérns erotiska och mentala besvär och de dikter han skrev under dessa själstillstånd. I och med att Claesons roman uteslutande handlar om denne Tegnér och innehåller en detaljerad skildring av hur "Den Döde" tillkom, framstår den som en exemplarisk illustration av den förskjutning från nationalskalden till älskaren och sjuklingen som initierades av Brandes. Att Claeson, till skillnad från Brandes och Böttiger, väljer "Den Döde" istället för *Frithiofs Saga* för sin skildring av skaparögonblicket är symptomatiskt för denna förskjutning. För att det ska framgå hur Claesons skildring ingår i ett längre receptions-historiskt sammanhang ägnar jag en betydande del av artikelns mittparti åt receptionen av "Den Döde".

Så ser den i grova drag ut, den historia om eftervärldens förhållningssätt till Tegnérns privatliv som kan konstrueras utifrån de tre skildringarna av Tegnér i skaparögonblicket – ett textuellt begränsat

4 Carl Wilhelm Böttiger, "Lefnadsteckning", i Carl Wilhelm Böttiger (red.), *Esaias Tegnérns samlade skrifter*, första bandet (Stockholm 1847); Georg Brandes, *Esaias Tegnér: En litteratur-psykologisk studie*, övers. O.A. Stridsberg (Stockholm 1878); Stewe Claeson, *Rönndruvan glöder: En roman om Tegnér* (Stockholm 2002).

men kronologiskt vittfamnande material. Det behöver väl knappast påpekas att den bara är en av flera möjliga. Först som sist är valet av undersökningsmaterial motiviskt styrt. Skaparögonblicket har en symbolisk potential och en särskild ställning inom den biografiska problematiken. Idealt betraktat markerar denna handling – författaren i färd med att skriva ner de ord som ska bli berömda – platsen och tidpunkten där liv och verk sammanstrålar historiskt och materiellt. Före detta ögonblick finns inte verket, och efteråt börjar det leva sitt eget liv. Här, i skrivakten, är författarens kropp i kontakt med orden.⁵

LIV OCH VERK

För den biografiskt inriktade litteraturforskningen är det meningsfulla sambandet mellan liv och verk inte bara ämnets *raison d'être* utan även dess centrala metodologiska problem. Detta problemkomplex kan något schematiskt beskrivas på två olika sätt, beroende på om det är verket eller livet som är det huvudsakliga kunskapsobjektet. I det fall verket är undersökningens objekt aktualiseras frågan om på vilka sätt författarens personlighet och livshistoria kan belysa verket. När syftet istället är att nå kunskap om människan bakom verket inställer sig det omvända problemet. Det handlar då om vilka slutsatser om författarens känslor, personlighet och åsikter man är berättigad att dra utifrån dennes verk.

De flesta nutida biografer närmar sig den senare utmaningen varsam, för att inte säga motvilligt. Det är en svår balansgång, att låta sig vägledas av känslan att de litterära texternas karaktär säger något om författarens karaktär utan att läsa in för mycket eller upprätta enkla korrespondenser mellan verk och liv.

5 Detta bestämda val av motiv är också skälet till att jag inte tar upp Christian Braws roman *Den döde* från 1974 (skriven under pseudonymen F.J. Nordstedt). Den är onekligen receptionshistoriskt relevant båda vad gäller "Den Döde" och Tegnér's förhållande med Emili men innehåller ingen skildring av Tegnér i skaparögonblicket.

Den explicita argumentationen från verk till liv såg, som Lisbeth Larsson redogör för i en översikt över den svenska biografiska traditionen, ett uppsving inom den psykologiskt orienterade biografin under första hälften av 1900-talet.⁶ Här blev ”den biografiska berättelsen om författaren”, skriver Larsson kritiskt, ”många gånger [...] belagd i dikten.”⁷ Naturligt nog visade sig både behovet av och riskerna med dikten som källmaterial som störst när det saknades andra typer av biografiska dokument (som brev och dagböcker).

Fredrik Böök tillhörde de som tillämpade och uttryckligen försvarade detta tillvägagångssätt. I en av sina böcker om Stagnelius, en man som utöver sin litterära produktion enbart efterlämnat några få brev, för Böök ett principellt resonemang om hur en biograf måste gå till väga för att nå kunskap om sitt objekt när källäget är skralt: ”Genom att sammanställa diktverken med de sparsamma biografiska notiserna, genom att tolka de förra och komplettera de senare med förmodanden och slutsatser vill man nå fram till en sammanhängande bild av Stagnelius inre historia.”⁸ Metoden är påfallande subjektiv. Det medges utan omsvep att varken dikterna eller de biografiska notiserna ger direkt kunskap om författaren. De förra måste tolkas och de senare kompletteras med förmodanden – två aktiviteter som tillhör forskningens mer spekulativa register. Dessutom ska resultaten av dessa aktiviteter sammanställas till en sammanhängande biografisk-psykologisk berättelse. Böök är medveten om att en sådan biografi riskerar att avfärdas som byggd på lösan sand, men försvarar sig med att ”det existerar ingen annan väg till historisk kunskap”.⁹ Därefter förtydligar han de subjektiva medel med vilket bilden av författarens inre ska frammanas: ”Den stränga kritiken blir fullkomligt negativ, om den inte till prövning upptar hypotetiska konstruk-

6 Lisbeth Larsson, *Sanning och konsekvens: Marika Stiernstedt, Ludvig Nordström och de biografiska berättelserna* (Stockholm 2001)

7 Ibid.

8 Fredrik Böök, *Stagnelius: Än en gång* (Stockholm 1942) s. 7.

9 Böök (1942) s. 8.

tioner, som stammar ur den psykologiska fantasin och den subjektiva inlevelsen.”¹⁰

Formuleringen antyder att metoden innefattar två moment. Ett där biografen använder sin inlevelseförmåga för att närma sig den biograferades inre liv, och ett där resultatet – den hypotetiska konstruktionen – prövas. En fråga som inställer sig är hur en sådan prövning ska gå till. Utan fynd i form av nya dokument måste den rimligen i huvudsak bestå av en omprövning av den första tolkningen av det tillgängliga materialet. I de fall där författarens dikter dominerar det biografiska källmaterialet är det således till stor del dikttolkningen som utmanas när en ny eller reviderad hypotes om författarens person presenteras. Även om den biografisk-psykologiska berättelsens uttryckliga objekt är ”livet” handlar den med andra ord (åtminstone) lika mycket om ”verket”.

Romaner om faktiska författare befinner sig i en liknande situation. De har vanligen människan bakom verket som ämne och kan av den anledningen även de läsas som biografiska spekulationer. Den avgörande skillnaden är att de har fiktionens frihet att efter behag och behov fylla in luckorna i det historiska källmaterialet. Inte minst har de rätten att utan epistemologiska förbehåll gå in i personens medvetande och skildra dennes subjektiva upplevelse.

De biografisk-psykologiska anspråken skiljer sig naturligtvis åt mellan olika romanförfattare. Somliga betonar att deras porträtt ska tas som ren fiktion, att syftet inte varit att skildra personen som denne verkligen var utan att skapa en trovärdig och levande karaktär. Andra försvarar fantasins och inlevelsens möjligheter att nå närmare en sann bild av den verkliga personen. Ina Schabert lyfter i sin undersökning av denna romantyp, *In Quest of the Other Person* (1990), fram Robert Graves som en tidig företrädare för denna uppfattning.¹¹ Graves var övertygad om att man genom en empatisk läsning av en författares

10 Bööck (1942) s. 8.

11 Ina Schabert, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography* (Tübingen 1990)

verk kunde sätta sig in hur han eller hon var som människa. Han baserade exempelvis sitt negativa porträtt av Milton i romanen *Wife to Mr. Milton* (1943) främst på dennes dikter, vilka han menade vittnade om att Milton inte var förmögen att hysa äkta kärlek. "By reading a poem empathically", summerar Schabert Graves metod, "one may arrive at an insight into the motivations from which it sprung and intuit the cluster of experiences that led to the text."¹² Det rör sig som synes inte om en metod som låter sig försvaras rationellt, och jag låter det vara osagt i vilken mån den kan generera biografisk kunskap. Min poäng är att den biografiska romanen, oavsett kunskapsanspråk, ibland målar ett porträtt med dikten som förlaga, och att den i likhet med författarbiografin därför kan läsas som en sorts tolkning av dikten.

Med tanke på att jag behandlar textpassager från två biografier och en roman som likvärdiga i den mening att de skildrar Tegnér i skaparögonblicket bör det sägas att jag trots allt försvarar den konventionella distinktionen mellan biografi och biografisk romanfiktio. Det finns undantag, men ur pragmatisk synpunkt, utifrån hur texter presenteras och läses, sorteras de flesta biografiska berättelser utan svårighet i den ena av de två genrerna. Lyfter man ut enskilda avsnitt och dimensioner ur biografier syns emellertid olika grader av fikionalisering även där. Det gäller i synnerhet skildringar av skaparögonblick där konkreta och precisa uppgifter om författarens tankar och känslor vid en given tidpunkt och plats presenteras i en gestaltande framställning.

En konsekvens av att se den biografiska berättelsen som en tolkning av författarens verk är att den kan vara värd att ta på allvar som dikttolkning alldeles oavsett dess biografiska trovärdighet. Ja, även när vi med säkerhet vet att den inte är historiskt korrekt. Den tidiga svenska receptionen av William Faulkner kan illustrera tankegång. Faulkners påstådda erfarenheter som stridspilot (en helt igenom fabulerad legend) anfördes av en rad recensenter och introduktörer

12 Schabert (1990) s. 87.

som en förklarande faktor till hans egenartade prosa. Thorsten Jonsson, för att ta ett exempel, såg en korrespondens mellan de kroniska höftsmärtor – sviter av en flygkrash – Faulkner sadles lida av och ”den egendomligt anspända rytmen i hans böcker: en med våld tillbaka-hållen smärtas rytm”.¹³ Den påverkan från liv till verk Jonsson föreslår kan kanske förefalla något långsökt. Men man kan sätta orsaks-sambandet mellan den verkliga Faulkners fysiska lidande och hans prosastil inom parentes och betrakta denna apokryfiska biografiska detalj som ett sätt att karakterisera – bortom den estetiska analysens gängse kategorier – ett unikt och utmärkande stilistiskt drag. Påståendet att Faulkners prosa utmärks av ”en med våld tillbaka-hållen smärtas rytm” blir inte mindre begrundansvärt när det uppdragas att författaren ljugit om sina erfarenheter. Skillnaden är att det nu framträder som det rent estetiska omdöme det har varit hela tiden.

C.W. BÖTTIGERS ”LEFNADSTECKNING”

Året efter Tegnér's bortgång publicerades en levnadsteckning i första bandet av *Samlade skrifter* (1847). Biografen, C.W. Böttiger, var Tegnér's svärson och hade lätt kunnat underblåsa samtidens nyfikenhet på skaldens privatliv. Exempelvis hade han med den nära relationens auktoritet kunnat dementera vissa rykten. Det misstaget, ett givet sätt att dra mer uppmärksamhet till det känsliga ämnet, begick han inte. Att denna levnadsteckning inte berör ryktena om Tegnér's kärleksaffärer är fullt förståelig. Förutom att publiceringssammanhanget närmast krävde en vördnadsfull hyllning var dess författare en del av familjen. Något mer anmärkningsvärt är att Böttiger använde sin makt som redaktör till att ge kärleksdikter skrivna till andra än Anna Tegnér en vilseledande placering. Dikter från 1820- och 30-talen till Euphrosyne Palm och Emili är placerade bland ungdomsdikterna.

13 Thorsten Jonsson, *Sex amerikaner: Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Farrell, Saroyan* (Stockholm 1942) s. 76.

Böttigers avsikt var troligen, som Christina Svensson föreslår, att de skulle "läsas som om de vore skrivna till hustrun Anna".¹⁴ Även placeringen av "Den Döde" förefaller misstänkt. Den är inte feldaterad men avslutar ett block om 34 gravdikter, där samtliga övriga är försedda med en not som anger den avlidnes namn och dödsår. Böttiger använder här genrevalet för att, som Svensson uttrycker det, "överlista den läsande allmänheten och konstruera en nationalskald".¹⁵

Böttigers placering av kärleksdikterna bör alltså förstås som ett sätt att förhindra att de läses mot sin rätta biografiska bakgrund. Samtidigt erkänner han emellertid, i sin biografiska text, det legitima i att söka kontakt- och kontrastpunkter mellan skaldens liv och dennes verk genom att ta med läsaren på ett imaginärt besök till det hus där Tegnér bodde och diktade 1813–1826.

Det "ska måhända intressera läsaren", vågar han förmoda, "att, för några ögonblick, söka upp den enkla skaldeboning, hvarifrån ett så stort rykte utgått."¹⁶ Böttiger för oss steg för steg till Tegnérns arbetsrum. Först tas vi till rätt stad och gata: Lund, korsningen mellan Gråbrödersgatan och Klostersgatan. Sedan följer en karakteristik av huset. Det är ett vitt envåningshus, ganska stort, med trevligt utseende och tillhörande trädgård. På den höga stentrappan utanför leker några lockiga barn med en frodig, svartnosad mops. Mopsen är Tegnérns favorithund Atis som, får vi veta, inte har missat en enda av hussens föreläsningar i grekiska. Atis har för vana att ligga vid Tegnérns fötter framme vid katedern.

När vi träder in i huset har vi på vänster sida familjens boningsrum och till höger en större sal innanför vilken skaldens arbetsrum ligger. Väl framme vid dörren till detta rum blir vi emellertid tillsagda att stanna upp och lyssna. Ty hör vi "ljudet af tunga steg, och ett doft, entonigt gnolande [vet vi] att skalden diktat [och] alla lemna honom

14 Christina Svensson, *Diktaren på dårhuset: Om Esaias Tegnérns sjukdom och sjukdomsdiktning* (Möklinta 2012) s. 134.

15 Svensson (2012) s. 134.

16 Böttiger (1847) s. ixvii.

då i fred, och sjelfve Atis stadnar då helst utanför på trappan”.¹⁷ Men just nu, förklarar guiden Böttiger, är det tyst och vi kan gå in. Vad vi finner är ett anspråkslöst studentrum där det enda anmärkningsvärda är ”tvenne fördjupningar i golfvets begge motsatta hörn. Det är på dessa punkter, som skalden v ä n d t sig under sina kammarvandringar: sjelfva bräderna ha emottagit intryck af han poësi. I detta rum är eljest – tycka vi – ingenting att se; men under detta låga tak var det, som Frithiof såg dagen [...]”.¹⁸

Beskrivningen av Tegnér’s ”enkla skaldeboning” följer direkt på en hyperboliskt hållen påminnelse om hur hans mest berömda verk erövrade världen. *Frithiofs Saga* hyllades av både bildat och enkelt folk i Europas alla länder, och Tegnér’s namn uttalades ”hvarhelst man i verlden kom [...] med aktning och beundran.”¹⁹ Samtidigt som Böttiger på så vis skapar en kontrastverkan mellan rummets anspråkslösa dimensioner och diktverkets mer abstrakta storhet har han även, i golvet’s fördjupningar, funnit en plats där liv och verk möts på det mest konkreta sätt. Det är en livskraftig bild. Hur gärna vill man inte föra vidare uppgiften om hur golvplankorna bär spår av en gnomlande och i diktens värld försjunken Tegnér’s oupphörliga traskande fram och tillbaka i sitt lilla rum! En del av denna bilds tjusning är den lätt överraskande nivåskillnaden mellan orsak och verkan och, i nästa led, mellan tecken och betecknat. Böttiger utvidgar en kausal relation utan psykologiska komponenter (mellan skor och golvplanor) till ett metonymiskt tecken där fördjupningarna i golvet står för skapandet av *Frithiofs Saga*.

Men det är knappast en komisk effekt som avsetts. Läsaren förväntades nog snarare erfara en historisk rysning under denna föreställda närvaro alldeles vid födelseplatsen för *Frithiofs Saga*. Den fiktionsdimensionen av beskrivningen – den guideade tidsresan – förefaller ha som främsta funktion att suggerera en känsla av platsens historiska betydelse. Fördjupningarna i golvet har i detta sammanhang närmast

17 Böttiger (1847) s. ixviii.

18 Böttiger (1847) s. ixviii.

19 Böttiger (1847) s. ixvii.

relikens funktion. Det rör sig om föremål som är dyrkansvärda för att de har varit i direkt fysiskt kontakt med Nationalskalden.

Som Andreas Nyblom framhållit är denna passage hos Böttiger ett av de tidigaste svenska exemplen på de representationer av författares hem och arbetsrum som skulle bli vanliga under senare delen av 1800-talet.²⁰ Fotografier, planritningar och utförliga beskrivningar blev återkommande inslag i såväl den illustrerade veckopressen som i författarbiografier. Författarhem öppnades för allmänheten – även här var Tegnér en föregångare, då professorsbostaden i Lund blev personmuseum redan på 1860-talet – eller återskapades på annan plats. På Skansen kunde man exempelvis, en bit in på nästa sekel, träda in i en rekonstruktion av Viktor Rydbergs arbetsrum. Dessa representationer i bild och text och i form av bevarade eller återskapade arbetsmiljöer motsvarade, menar Nyblom, både en allmän nyfikenhet och ett biografiskt inriktat kunskapsintresse: ”Voyeuren och beundraren tilltalades av insynen i det intima och privata, forskaren fann ledtrådar till diktarens karaktär och personlighet.”

Men dessa fysiska ledtrådar har onekligen ett begränsat värde som källmaterial för biografiska verktyg. Böttigers beskrivning av det yttre och iakttagbara – förutom golvet även den tegnérska kroppens rörelse och ljudet från gnomlandet – förmår visserligen antyda något allmänt och karakteristiskt om Tegnérns inre. Denne skald, så kan man tolka Böttigers bild av Tegnér i skaparögonblicket, var en diktare som avlyssnade sitt inre och som gick på sin rytmkänsla snarare än en retoriskt skolad klassicist. Om sambandet mellan Tegnérns liv och person och det enskilda verket, *Frithiofs Saga*, säger emellertid varken fördjupningarna i golvet eller gnomlandet särskilt mycket.²¹

20 Andreas Nyblom, ”Skrivbordet. Litteraturens heliga relik”, *SvD* 17/7 2013.

21 Gnomlandet har för övrigt getts en psykologisk tolkning av Oscar Levertin. Tegnérns dikter är ju inte, konstaterar Levertin, särdeles musikaliska. Det ständiga smågnomlandet vill han istället se som ett ”omedvetet uttryck för det behof att gifva luft åt alla stämningar, som fanns inom denna meddelsamma och oroliga natur, hos vilken hjärtat så ofta låg på läpparna”. ”Östrabo”, *SvD* 10/1 1901.

GEORG BRANDES *ESAIAS TEGNÉR.*
EN LITTERATUR-PSYKOLOGISK STUDIE

Böttigers porträtt dominerade den offentliga bilden av Tegnér fram till Georg Brandes 1878 utgav *Esaías Tegnér. En litteratur-psykologisk studie*. Brandes ville skildra den verkliga Tegnérns personlighet, inte bidra med ytterligare ett äreminne i Böttigers anda.²² För ett vittnesmål om Brandes studies genomslagskraft kan man exempelvis hänvisa till Albert Nilsson som 1934, drygt femtio år senare, påpekar hur svårt det är att "göra sig fri" från Brandes inflytande. "Brandes' Tegnérbild", förklarar han, "kom att i det allmänna medvetandet undantränga Böttigers akademiska och idealiserade; den var realistisk och levande, väl även sannare än Böttigers, ehuru livfull åskådlighet och realism icke alltid är detsamma som historisk sanning."²³

Brandes uppgörelse med den pietetsfulla och idealiserade bilden av nationalskalden Tegnér, som framförallt Böttiger hölls skyldig till, genomsyrar framställning i sin helhet. Skildringen av Tegnér i arbete med *Frithiofs Saga* utgör inget undantag. Avståndstagandet mot just Böttiger framträder till och med extra tydligt här. Brandes återanvänder nämligen den scen Böttiger målat upp.

Brandes placerar Tegnér i samma, lika spartanskt möblerade, arbetsrum där den entonigt gnolande skalden lika oupphörligt vandrar fram och tillbaka. Brandes övergår sedan till Tegnérns allmänna tillstånd. Tegnér är vid denna tid runt 40 år och ännu sund till kropp och själ. Den depression och de krämpor som ska komma att drabba honom (något Böttiger inte berör) ligger fortfarande i framtiden.

22 För något om bakgrunden till och syftet med Brandes bok se Johnny Kondrup, *Livsvaerker: Studier i dansk litteraer biografi* (Gylling 1986) s. 74.

23 Albert Nilsson, *Tegnér och Uppsalafilosofien* (Stockholm 1934), s. 5. För mer om Brandes inflytande se, Lars Peter Rømhild, "Georg Brandes' Tegnér-billede", *Tegnérbildens förvandlingar: Föreläsningar hållna vid Tegnérsymposiet i Lund 11–13 november 1982* (Bjärred 1983).

Med ett lån från beskrivningen av hjälten Axel i dikten med samma namn – Tegnér vid tidpunkten överlägset populäraste verk – föreställer sig Brandes att ur skaldens högburna och stolta huvud strålar en klar och öppen blick. Den övergripande planen för *Frithiofs Saga* är klar och Tegnér ska nu ge sig i kast med själva utförandet. Med dessa förhållanden och denna scen för våra ögon anser Brandes oss redo att ta ytterligare ett steg, från Tegnér arbetsrum och in i hans medvetande: ”Låtom oss se, hvad som föregår i hans själ.”²⁴

Efter en redovisning av syften och inspirationskällor som Tegnér själv uppgett – som hans önskan att levandegöra det fornnordiska stoffet i en modern dikt, hans beundran av Oehlenschlägers *Helge* och barndomens starka intryck av de isländska sagorna i Biörnes *Kämpadater* – kommer Brandes till det verkligt personliga. Under diktandet är Tegnér, förklarar Brandes, influerad dels av sina ljuva minnen av ungdomstidens förälskelse i Anna Myhrman, dels av det senare och mer bekymmersamma erotiska svärmeriet för Sine Palm, gift med en av Tegnér närmaste vänner i Lund. Något förenklat kan man säga att Brandes sätter dessa två olikartade kärlekserfarenheter i samband med de skillnader som i diktverket råder mellan Frithiofs förhållningssätt till Ingeborg som ogift kungadotter (den unga Anna) och till Ingeborg som drottning, kung Rings maka (Sine Palm).

Den mest konkreta och närgående beskrivning av vad som föregår i Tegnér själ utgörs av det avsnitt där Brandes vill betona likheter-na mellan å ena sidan Frithiof och Ingeborgs idylliska uppväxt som fostersyskon hos Hilding och å den andra Tegnér och Annas tillvaro hos hennes far, brukspatron Christoffer Myhrman. Tegnér började som informator hos Myhrmans sommaren 1797 – han var då 15 år – och kom där att upptas i det närmaste som en fosterson. Brandes förmedlar i den här passagen sin uppfattning om förhållandet mellan Tegnér liv och verk genom att varva citat från *Frithiofs Saga* med ett återgivande av vad som föregick i Tegnér medvetande vid nedtecknandet av de citerade raderna. Skaldens bara halvt medvetna

24 Brandes (1878) s. 99.

bruk av sina egna erfarenheter gestaltas som att det i skrivögonblicket sker en uppluckring av gränsen mellan sagans händelser och Tegnérns minnen.

Brandes inleder med raden från sången "Frithiofs frieri" om hur skeppet Ellida rycker på sitt ankartåg, varpå han förklarar att Tegnér var väl förtrogen med vikingens lust att bege sig till sjöss om våren samtidigt som kärleken till en kvinna höll honom hemma. Så följer skaldens tankeström i fri indirekt anföring:

Men det var ej möjligt att resa. Hos fosterfadern, hos Hilding, hos Myhrmans, bodde den skönaste, den älskade, som det var omöjligt att lämna. Och alla ungdomsminnena, ljufva och barnafromma, komma vid den tanken farande. Han kommer ihåg, hur han brukade ge Anna den första sipan, som slog ut i skogen, det första smultronet, som fans moget:

'den första blomma våren födt
det första smultron som blef rött'

och han erinrade sig de gånger, då han och hon – eller var det Frithiof och Ingeborg? – på sina vandringar kommo till den forsande fjällbäcken och Ingeborg ingen annan utväg hade än att låta bära sig öfver – och småleende skref han:

'Det är så skönt, när forsen larmar,
att tryckas af små hvita armar.'²⁵

Nu kan man fråga sig vad Brandes har för belägg för att Tegnér smålog när han skrev ned just denna rad, för att ett visst ungdomsminne kom farande vid en specifik tidpunkt och inspirerade en specifik rad, eller för att Tegnér plötslig blev osäker på om hans inre bilder föreställde Frithiof och Ingeborg eller sig själv och Anna. Men Brandes påstår sig knappast ha kunskap om dessa detaljer, och det är väl inte

25 Brandes (1878) s. 101–102.

heller någon större risk att vi uppfattar det så. Framställningens formella drag – i synnerhet berättarens direkta tillgång till en annans inre, men också frånvaron av reserverande fraser av typen ”han måste ha erinrat sig” – signalerar att Brandes tillfälligtvis, i just detta stycke, fikcionaliserar. Läst i sitt sammanhang är det uppenbart att han här hittar på enskildheter som ska illustrera hans övergripande tes. Tegnérns personliga erfarenheter har gett avtryck i hans verk, även i ett sådant som *Frithiofs Saga*, där det inte är uppenbart.

Ett par sidor senare utvecklar Brandes, nu med reservationen att vad han yttrar ”naturligtvis endast [är] en gissning”, sin syn på kärlekserfarenheternas inflytande. Tegnér, förklarar han, var alltför mycket idealist för att medvetet teckna efter modell. Men även om han inte haft någon verklig modell för Ingeborg kan han likväl inte ha målat helt utan verkliga förebilder. Brandes härleder således det idylliska i skildringen av Frithiofs kärlek till Tegnérns minnen av den första tiden med Anna Myhrman, medan dess svärmiska patos förklaras ha sitt ursprung i den vid tidpunkten aktuella och mer överväldigande passionen för Sine Palm.

Den uppbyggda scenen kan efter denna förklaring framstå som överflödig. Brandes kunde, kan man tycka, nöjt sig med att redogöra för sin tolkning av de strukturella likheter han funnit mellan Tegnérns privatliv och *Frithiofs Saga*. Ett intuitivt rimligt förslag återfinns i Johnny Kondrups analys av de romanliknande inslagen i Brandes första författarmonografi, den om Kierkegaard som utkom året innan boken om Tegnér. Kondrup påpekar först att inledningens serie vinjetbilder – som visar Kierkegaard i olika karakteristiska situationer – förstås har den elementära funktionen att fånga läsarens intresse. Den skönlitterära upptakten signalerar emellertid också, fortsätter Kondrup, att Brandes hållning till sitt ämne är lika mycket konstnärligt som vetenskapligt.²⁶ Denna konstnärliga hållning visar sig både i språket (retoriska frågor, utrop, allitterationer, omtagningar och så vidare) och i det kraftigt selektiva urvalet av biografiska fakta. Bran-

26 Kondrup (1986) s. 107.

des redogör enbart för några få personer och händelser i Kierkegaards liv, men ger i gengäld dessa en stor förklarande betydelse för Kierkegaards utveckling som människa, tänkare och författare.

Då Tegnérboken uppvisar samma drag borde Kondrups förslag kunna gälla även för den. Det gör det också, till en viss del. Problemet är att frågan om varför Brandes intar och demonstrerar en konstnärlig hållning förblir obesvarad. Dessutom bör man trots allt skilja mellan å ena sidan stilistiska drag som gör framställningen levande, och hård selektering – en naturlig följd av att Brandes skriver tesdrivande författarmonografier snarare än redovisande helfigursbiografier – och å andra sidan uppbyggda scener av den typ vi diskuterar här.

Möjligen kan fikcionaliseringen förklaras med att han sökte ett sätt att åskådliggöra Tegnérns i huvudsak omedvetna bruk av sina privata erfarenheter. Kanske föll det sig bara naturligt att infoga en sådan typ av gestaltning i en studie vars uttalade ambition var att "söka mannen bakom hans skrifva ord".²⁷ Kanske rör det sig främst om ett retorisk val utifrån antagandet att en gestaltning av detta slag understödjer den rena argumentation. Retoriskt sett kan det fiktionalt skildrade skaparögonblicket paradoxalt nog framstå som en biografisk-historisk händelse (som fakta) och argumentationen som en tolkning (en hypotes) av denna händelse. Den uppbyggda scenen får då tjäna som belägg och illustration på samma gång.

Brandes skaparögonblick skiljer sig från Böttigers både till utformning och funktion. Böttiger berättar inte en anekdot om vad Tegnér gjorde vid ett visst tillfälle, utan beskriver hur det i allmänhet brukade gå till när Tegnér diktade. Det är en idyllisk bild av den store skalden, tillika biografens käre svärfar, i familjens hägn. Den intima och familjära prägeln förefaller genuin, men framställningen håller sig också pietetsfullt till några få yttre, charmerande detaljer. Dessutom låter Böttiger oss, noga räknat, bara kika in i arbetsrummet när skalden inte är där, och då för att beskåda de materiella spåren av diktarverksamheten. Tegnérns diktarpolitik sätts inte i något belysan-

27 Brandes (1878) s. 98.

de samband med hans verk och det är knappast heller avsikten. Det är istället privatpersonen Tegnér som ställs i kontrast till det skimrande namnet Tegnér och verket *Frithiofs Sagas* världsomspännande berömmelse.

Brandes å sin sida öppnar dörren till Tegnérns medvetande och visar vad som försiggick där i ett specifikt ögonblick – om än ett ögonblick löst förankrat i tiden och i yttre omständigheter. Det vill säga, det är ett specifikt ögonblick i den meningen att det är det ögonblick då Tegnér skriver dessa rader. Någon annan placering i en tänkt biografisk verklighet har det emellertid inte. Skildringen håller sig helt inom Tegnérns medvetande och återger därifrån enbart det som är direkt relevant för de rader han diktar. Det ger intrycket av att det inte existerar något omedelbart före eller efter, och att inget annat händer samtidigt. I denna bemärkelse är skaparögonblicket som Brandes gestaltar lösryckt och isolerat från det närmast liggande biografiska sammanhanget.

Skillnaden mellan Böttigers och Brandes framställning av Tegnér i arbete illustrerar en generell princip. Om skaparögonblicket ska användas för att komma närmare sambandet mellan liv och verk krävs mer konkreta och precisa uppgifter – om vad som försigår i författarens inre och den yttre situation han befinner sig i vid en given tidpunkt – vilket i sin tur förutsätter en ökad grad av fiktionalisering.

TEGNÉRRECEPTIONENS FÖRSKJUTNING

Den tredje bilden av Tegnér i skaparögonblicket hämtar jag från Stewe Claesons *Rönndruvan glöder*. Claesons roman demonstrerar vad den biografiska berättelsen förmår när den utifrån en grundlig research och utan kontrafaktiska inslag till fullo utnyttjar fiktionens frihet att konkretisera och precisera. Betraktad som en framställning av sambandet mellan liv och verk inbegriper den förutom Tegnérns tankar och känslor även de sociala och de lekamliga omständigheternas betydelse. Romanen behandlar två beryktade episoder ur

Tegnérns liv, vistelsen på sinnessjukhuset i Schleswig 1840–1841 och kärleksaffären med Emili Selldén i mitten av 1830-talet. Av särskilt intresse i vårt sammanhang är kapitlet ”Den döde deltar i svenskt prästgårdsskalas”, en cirka 40 sidor lång skildring av en middag hos en kyrkoherde Ekstam under vilken dikten ”Den Döde” ser sitt ljus.

Med *Rönndruvan glöder* gör jag ett betydande hopp i tiden. Från 1878 till 2002. Men en viss historisk kontinuitet kan ändå hävdas. I början av 1900-talets lyftes frågan om Tegnérns förhållande till Emili Selldén och hennes personlighet och vandel upp i publika forum. Oscar Levertin spår i en tidningsartikel 1901 – där han utan att göra sig skyldig till någon indiskretion prisar ”Den Döde” – att ”framtiden kommer säkert att högt nämna det kvinnonamn, som nu blott tyst hviskas, mellan dem som trängt djupare in i Tegnérns historia.”²⁸ Så blev det, och därefter har mycket av den livligaste diskussionen om sambandet mellan liv och verk gällt ”Den Döde”.²⁹ Claesons roman utgör ett av de senaste bidragen till den tegnérrception som under de senaste hundra åren förskjutit intresset från Frithiofs skald till den sene Tegnérns erotiska och mentala plågor. En förskjutning som Brandes initierade genom att tolka ”Mjältsjukan” och *Frithiofs Saga* mot bakgrund av hans passioner och anfall av livsleda.

28 Oscar Levertin, ”Östrabo”, *SvD* 10/1 1901.

29 Först ut var, så vitt jag kunnat finna, Ewert Wrangel, *Den blåögda* (Stockholm 1908). (Se dock även not 33 nedan.) En etablerad del av den offentliga historieskrivningen kan det sägas ha blivit i och med Henrik Schück & Karl Warburg, *Illustrerad svensk litteraturhistoria. D. 2: Sveriges litteratur under nyhumanismens och nyromantikens tid* (Stockholm 1913) och Carl Grimberg, *Svenska folkets underbara öden VIII* (Stockholm 1923). 1946–1947 utbröt en hätsk debatt mellan Fredrik Böök och Henry Olsson, se Hedvig af Petersen, ”Emili och Professorerna”, *Ord och Bild*, 1950:7. Ett inlägg av intresse för att det riktar sig till en delvis annan målgrupp och för att det med övertygelse försvarar Emilis dygd är Beatrice Zade, ”Tegnérns stora kärlek”, *Idun*, 1946:5.

RECEPTIONEN AV "DEN DÖDE"

"Den Döde" tillhör de mest antologiserade och uppskattade av Tegnér's korta dikter. Det råder en påfallande enighet om diktens estetiska förtjänster. Samtidigt, och utan egentlig motsättning, har en biografisk tolkningsmodell dominerat receptionen. Det faktum att diktjaget omtalar sig som en hyllad skald – och ger en självkaraktistik som överensstämmer med vad vi tror oss veta om Tegnér's karaktär från andra källor – samt att den älskade tilltalas med namnet Emili förklarar i sig en sådan läsning. Men det tycks också vara något i diktens tonfall som bidragit till uppfattningen att den utgör ett särdeles viktigt biografiskt dokument. Tigerstedts påstående i *Svensk litteraturhistoria* (1971) att "Den Döde" är "en av de få dikter överhuvud, där Tegnér låter sin känsla tala utan all poetisk och retorisk förklädnad" är representativt för mycket av 1900-talets reception.³⁰ Det som länge var en självklarhet, att "Den Döde" är ett spontant uttryck för diktarens känslor och ett ogardrat självporträtt, har förhållandevis sent kommit att ifrågasättas.

En utförlig analys som överhuvudtaget inte berör diktens biografiska bakgrund är Stina Hanssons "Tegnér's 'Den Döde' – rollen och jaget" i hennes *Från Hercules till Swea. Den litterära textens förändringar* (2000).³¹ Eftersom Hansson söker förklara litteraturens långsamma förändring från klassisk repertoardiktning till romantisk (det vill säga modern) verk diktning är det också naturligt att hon inte berör den personliga bakgrunden till enskilda dikter. Diktanalyserna syftar till att illustrera hur allmänna kulturella fenomen – som den klassiska retorikens tillbakagång, den tryckta skriftens allt större dominans, den tysta läsningen och historiseringen av stoff och former från äldre litteratur – påverkat diktningen. "Den Döde" behandlas

30 Eugène Napoleon Tigerstedt, *Svensk litteraturhistoria* (4. uppl.) (Stockholm 1971).

31 Stina Hansson, *Från Hercules till Swea: Den litterära textens förändringar* (Göteborg 2000).

således som ett exemplariskt uttryck för de poetiska ideal och möjligheter som etablerats under den romantiska epoken.

Hennes analys tar mot bakgrund av det sena 1700-talets nya uppfattning om hur brev skulle skrivas fasta på det intima och personliga tilltalet i "Den Döde" och dess framställning av det diktande jaget. Den nya brevteorien föreskrev naturlighet och personlig äkthet, i kontrast till den repertoar av roller som klassicismen erbjöd för olika typer av brev och adressater. Detta nya ideal för tilltalet, för det av det personliga jagets känslor bestämda tilltalet istället för iklädandet av en passande roll, påverkade även skönlitterära genrer. Motsvarande krav började ställas på dikt i bunden form. "Ett sätt för diktarna att motsvara kraven var just att skriva dikt i brevform i anslutning till den nya brevstilen, som ju öppnade möjligheter för en annan iscensättning av det personliga – för ett nytt tilltal och ett nytt sätt att framställa diktens jag. Tegnér's 'Den Döde' är ett exempel på detta."³²

Att Hansson väljer just "Den Döde" som exempel kan sägas bekräfta det traditionella intrycket av att dikten är osedvanligt personlig. Hon kringgår bara det biografiska, ser istället förklaringen i att Tegnér skriver en ny form av dikt som påbjuder en iscensättning av jaget. Man kunde säga att Hansson ersätter det biografiskt personliga med det retoriskt personliga. Även om man som Hansson alltså sätter de biografiska omständigheterna inom parentes är det tydligt att "Den Döde" även på rent textuella grunder aktualiserar frågan om relationen mellan liv och verk. Hansson framhåller också mycket riktigt hur tematiskt central denna relation är. "Diktens huvudtema är en aspekt av diktarlivet som de äldre diktarna knappt alls tycks ha brytt sig om: vad som är sant och äkta i den bild av jaget som hans berömmelse och hans diktning skall förmedla till eftervärlden."³³ Eftersom Tegnér's liv som sagt ligger utanför Hanssons studie gör hon ingen bedömning av i vilken mån den bild av Tegnér's jag "Den Döde" förmedlar verkligen är sann och äkta. Det är ju också i första hand en biograf's uppgift.

³² Hansson (2000) s. 129.

³³ Hansson (2000) s. 133.

Den förmodligen mest inflytelserika tolkningen av sambandet mellan "Den Döde" och Tegnér's förhållande till Emili är signerad Fredrik Böök.³⁴ Berättelsen om Tegnér och Emili är enligt Böök i korthet följande. Det första historiskt belagda mötet mellan Tegnér och Emili skedde, pikant nog, vid hennes bröllop med läkaren Sven Niklas Selldén 26 december 1831. Detta är känt av den enkla anledningen att protokollen anger Tegnér som vigselförättare. I Tegnér's korrespondens omnämns Emili första gången 17 februari 1833. Relationen ska emellertid ha blivit "intim" först från och med hösten 1833. Arten av deras relation och hur den uppkom, utvecklades och avslutades vet vi mycket lite om. Källäget hade varit ett helt annat om inte hela brevväxlingen mellan Tegnér och Emili hade förlorats i stadsbranden i Växjö 1838. Det som nu finns att gå på är ett fåtal brevfortroenden från Tegnér till sina närmaste vänner, samt de dikter som anses vara riktade till Emili. Från breven kan utläsas att kärleksrelationen inleddes hösten 1833, att den pågick i åtminstone två år och att den var något av en skandal och skapade en ohållbar situation. Hösten 1835 talar Tegnér om att han måste bryta med Emili. Någon bestående brytning tycks dock inte ha kommit till stånd vid denna tidpunkt. I varje fall skriver han ett år senare till Martina von Schwerin att han "änteligen [...] ryckt mig ifrån ett förhållande, som passade illa för min ålder och min belägenhet i livet".³⁵ Ytterligare ett halvår senare, i mars 1837, försäkrar han Beskow att han och Emili nu var fullständigt skilda.

Breven från 1835 och framåt innehåller bittra och nedsättande anklagelser om Emilis ytlighet och lättfärdighet. Böök betonar att dessa utfall inte kan tas som tillförlitliga beskrivningar av Emilis personlighet ochandel. Däremot tyder de på att brytningen var konfliktfylld och på att Tegnér förhållandevis tidigt tvivlade på Emilis trohet och att han ansåg sig ha fått sina misstankar bekräftade. Böök manar till största försiktighet när det gäller domen över Emili. Det råder en

34 Fredrik Böök, *Esaias Tegnér: En levnadsteckning II* (Stockholm 1946) s. 192–205.

35 Esaias Tegnér till Martina von Schwerin 10/11 1836, Böök (1946) s. 204.

total brist på dokument som skulle kunna stödja en uppfattning om hur hon var. Man kan dock notera att han likväl försvarar henne med argumentet att Tegnér knappast kan ha hyst så starka känslor för en obetydlig personlighet.

”Den Döde” uttrycker enligt Böök en djup och fulltonig förtrohet. Han anser emellertid att det vore förmätet att spekulera kring huruvida denna förtrohet också präglade deras verkliga förhållande. Dikten återger ”den oinskränkta kärlekslycka, som föll på Tegnér’s lott under vintern 1833–34”, men den säger inget om i vilken mån känslorna var besvarade.³⁶ När det gäller tillkomsten av dikten säger Böök att den är ”inspirerad” men han lägger störst vikt vid dess praktiska syfte att hålla kvar den älskade. Det är för att nå detta mål Tegnér erinrar Emili om sin egen storhet – inte för att han är självupptagen eller fåfång. Böök hänvisar till det kända förhållandet att Tegnér i osedvanligt hög grad var fri från detta lyte. På något sätt är det alltså anspråkslöst att åberopa sin berömdhet och äska medlidande. Tegnér ödmjukar sig inför Emili – så tolkar jag Böök – dels genom att tigga om att bli älskad, dels genom att framställa sitt behov av henne som större än hennes av honom, dels genom att lägga ”sitt rykte som en hyllning vid hennes fot”.³⁷

Brita Tigerschiölds uppsats ”Tegnér’s ’Den Döde’” från 1956 är både en tidig ansats att placera dikten i andra sammanhang än det biografiska och en mer problematiserande tolkning av sambandet mellan dikten och dess biografiska bakgrund.³⁸ Tigerschiöld ansluter sig till uppfattningen att ”Den Döde” är ett äkta och spontant självporträtt. Den ”starkt personliga inspirationen” vill hon på intet sätt ifrågasätta. Men hon menar att det har förbisetts att den som konstverk också har sin plats i en litterär tradition, och hennes analys består till dels av ett antal formella, tematiska och motiviska jämförelser med dikter av bland andra Petrarca, Shakespeare och Byron.

36 Böök (1946) s. 195.

37 Böök (1946) s. 196.

38 Brita Tigerschiöld, ”Tegnér’s ’Den döde’”, i *Studier tillägnade Henry Ols-son* (Stockholm 1956).

Tigerschiölds centrala frågeställning är emellertid biografisk, och rör den klyfta hon ser ”mellan verklighet och dikt”.³⁹ I motsättning till Böök menar hon att Tegnér inte var fri från svartalverna under den tid då ”Den Döde” skrevs. Tegnér’s brev vittnar om en utdragen depression bruten av tillfälliga exaltationstillstånd, en ”stämningsvärld” som bör sättas i samband med de upprepade försoningar och brytningar som präglade förhållandet med Emili. Hur ska man då förstå den kombination av innerlighet, förtrolighet och behärskning som dikten uttrycker? Diktens dödsfiktio, föreslår hon, är ett spel på Emilis skuldkänslor och titeln ska låta henne förstå att han står på avstånd från den lycka han skildrar, att han betraktar sig utifrån, under en affektfri aspekt. Den biografiska härledningen av denna tolkning är att dikten ”synes [...] vara skriven i ett jämviktsläge mellan passionens exaltation och depressionens ångestkval.”⁴⁰

Tigerschiöld för således frågan om diktens biografiska bakgrund allt närmare ett specifikt ögonblick. Och det är i slutändan dikten som antyder svaret. ”Den Döde” ger förvisso inte besked om datum och klockslag, men den vittnar ”om ett tillkomstögonblick av klarhet och balans”.⁴¹ Tigerschiöld söker sig alltså till skaparögonblicket – i det här fallet ett tillfälligt mentalt tillstånd – för att föra liv och dikt i överensstämmelse med varandra.

Redan den tidigaste kända kommentaren till dikten vittnar för övrigt om hur beredvilligt den låter sig betraktas både som en avslöjande personlig dikt och som en dikt inom en litterär tradition. Abraham Leijonhufvud skriver till Tegnér 3 april 1835 för att be om en avskrift av ”et kort Poem – kalladt den *Döde*” som han vid ett besök året innan sett bland Tegnér’s papper.⁴² Han har aldrig läst något som ”mäktigare frapperadt” honom. Som för att förekomma Tegnér’s tvekan över att sprida en text som riskerar att ge det illvilliga skvallret ytterligare näring föreslår Leijonhufvud en obetydlig ändring. Ge

39 Tigerschiöld (1956) s. 188.

40 Tigerschiöld (1956) s. 198.

41 Tigerschiöld (1956) s. 203.

42 SD VI, 189.

damen ett annat namn bara, så kan ingen ana "hvilken Laura som Petrarca menade med denna svärmande dedication". Tegnér tycks ha följt rådet. Algot Werin har funnit "Den Döde" i ett klipp från *Jönköpings Bladet* 11 maj 1844 där den har undertiteln "en imitation av Petrarca", samt "O älskade!" istället för "O Emili!". I det distribuerade numret är dikten emellertid inte med. Hur dikten hamnade hos tidningen och varför den, tydligen i sista stund, uteslöts, är inte känt. Werin håller i varje fall för troligt att denna variant har sitt ursprung i den avskrift Tegnér förmodligen skickade till Leijonhufvud.⁴³

Leijonhufvuds ändringsförslag samt det faktum att denna ändring är genomförd i den version som skulle publiceras i *Jönköpings Bladet* vittnar om att Tegnérns närmaste vänner på ett självklart sätt kunde placera "Den Döde" i två olika sammanhang. Den var en privat kärleksförklaring som eventuellt kunde kompromettera Tegnér. Samtidigt var den en ypperlig dikt i den petrarkiska traditionen, det vill säga en dikt som kunde uppskattas utan någon kunskap om det biografiska sammanhanget. Det var också i denna censurerade version dikten skulle bli känd. Först i 1922 års upplaga av *Samlade skrifter* publicerades ursprungsversionen.⁴⁴

43 Werin hänvisar till ett brev från Wendela Hebbe till Tegnér 24 maj 1844 där hon nämner att hon vid ett besök hos den nyligen bortgångne Leijonhufvuds änka funnit ett poem "efter Petrarca, som är av stort värde". Algot Werin, *Svensk idealism: Essayer* (Lund 1938).

44 Ewert Wrangel & Fredrik Böök (red.), *Esaias Tegnér: Samlade skrifter: Sjunde delen 1831–1835* (Stockholm 1922). Värt att notera är att Elof Tegnér i kommentaren till jubelfestupplagan 1885 motiverar bibehållandet av den anonymiserade version. Han kommentar gäller flera, icke specificerade, dikter. Det i handskrifterna "förekommande namnet 'Emilie' [har] undvikits [eftersom det] är dessa dikterns poetiska värde, som gjort dem förtjänta att bevaras för efterverlden, och ingalunda det material, de kunna erbjuda för 'litteratur-psykologiska' hypoteser."

STEW E CLAESONS RÖNNDRUVAN GLÖDER

Stewe Claeson använder romanförfattarens frihet till att med full tillgång till Tegnérns inre skildra diktens tillkomst och omständigheter i detalj. Han motsäger inte direkt de få yttre fakta som finns, och när det gäller Tegnérns agerande och yttranden, tankar och sinnesstämning, är mycket uppenbart inspirerat av Tegnérns brev från denna tid. Det konkreta förlopp som skildras saknar dock helt historiska belägg. Likaledes är – mig veterligen – flera av de agerande karaktärerna uppbyggda. Som tidpunkt väljer Claeson en kväll i april 1834 medan platsen får bli en kyrkoherde Ekstams prästgård några timmar med hästskjuts utanför Växjö. Tegnér framställs som en något motvillig gäst på Ekstams middagsbjudning. Redan under resan dit, som han företar tillsammans med Ekstam, ångrar han att han tackat ja. Ekstam förstår inte Tegnérns hänvisningar till Byron och delar inte hans intresse för unga kvinnor. Samtalet går i stå. Väl på plats möts han av ett sällskap om cirka femton personer, påtagligt upprymda av att få dinera med självaste biskopen, den frejdade akademiledamoten och, inte minst, Sveas och Frithiofs skald. Tegnér biter ihop och gör, trots att han känner sig gammal och skröplig, less på livet och irriterad på själva tillställningen, sitt bästa för att infria sällskapets förväntningar. Han levererar galanta artigheter, berättar vågade anekdoter, håller ett spirituellt tal och är allmänt trevlig. Kort sagt, han spelar sin roll, och gör det bra, samtidigt som hans känslor och tankar löper i andra riktningar.

I denna situation uppkommer alltså "Den Döde". Eller för att vara exakt, det är under detta prästgårdsskalas som Tegnér börjar arbeta med några av raderna till det som ska bli "Den Döde". (Diktens förfärdigande ingår inte i Claesons fiktion. Efter att Tegnér sent på kvällen lyckats ursäktat sig för att gå till gästrummet och fästa sina uppslag på papper förekommer inte dikten mer i romanen.) En av skillnaderna jämfört med Brandes och Böttigers bilder av Tegnér i poetiskt arbete är att Claesons Tegnér inte befinner sig i den noga bevakade ostördheten på sitt arbetsrum. Hos Brandes har platsen,

arbetsrummet, i praktiken blott funktionen att utgöra en ram för skaldens medvetande. De intryck som har bäring på diktandet kommer från hans inre, från minnena. Claeson har istället valt att placera Tegnér bland folk.

Middagsbjudningen är ett rum och en situation där skaldens sociala och kroppsliga tillvaro på ett naturligt sätt kan framställas som en del av diktens biografiska omständigheter. Tillställningens sociala aspekt låter Claeson dramatisera konflikten mellan Tegnér's olika identiteter, i synnerhet den mellan hans privata jag och offentliga roll. Som Ekstams gäst är Tegnér inte bara älskare och kärleksdiktare utan även biskop, akademiledamot och riksdagsman, något Claesons Tegnér är plågsamt medveten om. Det myckna ätandet och drickandet, som Claeson vällustigt uppehåller sig vid, ger också ypperliga möjligheter att betona den kroppsliga aspekten av Tegnér's tillvaro: från hans olfaktoriska och gustatoriska förnimmelser till hans krämpor, hans äckel inför åldrandet och, naturligtvis, hans trånad. Medan skapandets källa i Brandes gestaltning begränsas till skaldens tankar och minnen tillfogar Claeson således konkreta sociala och kroppsliga omständigheter.

Resultatet är att "Den Döde" presenteras som tillkommen vid en specifik tidpunkt, samtidigt som det konkreta och unika skeendet manifesterar flera av de mer allmänna biografiska omständigheter som är kända inte minst från Tegnér's brev. Exempelvis hans hypokondri, livsleda, passionerade känslor för Emili, svartsjukan och misstänksamheten, hans ovilja för riksdagsarbetet och hans akuta medvetenhet om att hans person och privatliv är föremål för omgivningens intresse.

Ett exempel på hur Claeson använder Tegnér's kropp för att förbinda liv och verk är när han låter en huggande smärta i Tegnér's högra sida leda dennes tankar till Emili. Han har fått höra, tänker Tegnér, att när det smärtar i högra sidan är det är levern. Sedan tänker han att han egentligen borde ha ont i vänstra sidan, för där sitter hjärtat och hans hjärta har ingen riktig anledning att fortsätta slå. Skälet till hans hjärtas bristande slagvilja är att denna kroppsliga muskel är "fäst vid"

ett annat hjärta – Emilis. Men den tanken är för plågsam, varför smärtan i högra sidan trots allt, resonerar han, är att föredra. Claeson förbinder på så vis kroppssmärtan med kärlekssmärtan utan att reducera den förra till en symbol: båda smärtorna tillhör Tegnér's biografi. De två innebörderna av "hjärta" – som muskel och som känsla – följs upp av en ordlek som aktualiserar den tematiska motsättningen mellan liv och död. Medan hans hjärtas plågor minner om döden har organet på andra sidan det passande namnet "lever".

Om man finner leken med de homofona orden "lever" och "lever" ovärdig den store skalden får man, såväl här som något senare med anledning av en annan liknande skämtsamhet, stöd av Tegnér själv som fnysar åt sin tramsiga och barnsliga humor.

Många av motiven i kapitlet kan härledas till olika rader i "Den Döde". Den viktigaste rör kanske epitetet den döde, vilket etableras och identifieras med Tegnér redan i kapitelrubriken "Den döde deltar i svenskt prästgårdsskalas" och som sedan turneras kapitlet igenom. Tyngdpunkten ligger på Tegnér's känsla av att vara en levande död, en känsla som dels uttyds som en allmän livströtthet, dels som att livet saknar mening utan Emilis kärlek och trohet. Först mot slutet av kapitlet, då Tegnér föreställer sig hur Emili kommer att minnas honom när han har gått bort, förskjuts innebörden av "den döde" till skaldens faktiska död. Men också mindre centrala ord i dikten belyses av Claesons gestaltning av Tegnér denna kväll, som i den ovan anförda passagen där egenskapen "barnslig" från diktraden "Ombytlig, lätttrörd, barnslig, misstänksam" berikas med ytterligare en möjlig innebörd: han är inte bara ung i sinnet och naiv i kärleken utan också begiven på fåniga ordlekar.

Den fras Claeson väljer som startpunkt för sin skildring av Tegnér i poetiskt arbete är hämtad från raden som följer direkt på den ovan citerade. Den återfinns ungefär i mitten av den färdiga dikten och är en del av inledningen av Emilis karakterisering av diktjaget:

Då tänker du: "Jag kände honom väl,
jag läste länge i hans öppna själ,
en rörlig själ, som gjorde själf sin plåga

och slutligt nedbrann i sin egen låga.
Ombytlig, lättrodd, barnslig, misstänksam
han svärmade igenom lifvet fram.

Uppslaget till raden ”han svärmade igenom livet fram” kommer till Tegnér under fördrinken. Ögonblicket i fråga föregås av att han vid åsynen av fru Ekstam drabbas av hur påfallande lik hon är Emili – ett intryck som bringar honom ur fattningen. Han samlar sig och finner en lyckad komplimang samtidigt som Emili fortsätter att behärska hans tankar. Har hon en annan man hos sig just i detta ögonblick? En som är yngre, slankare, som inte stinker lika illa och är mindre pratsam? Är han död för henne? Han tycker sig i alla hänseenden vara ”en för henne död, och därmed för livet död”.⁴⁵

Berättandet håller sig genomgående nära Tegnér's perspektiv och växlingen mellan det inre och det yttre skeendet följer hans skiftande uppmärksamhet. Än försänker yttre intryck honom i grubblerier, än rycks han plötsligt tillbaka till det närvarande. Kontrasten mellan det inre och det yttre, mellan Tegnér's privata tankar och hans perception av det som händer omkring honom, är en av framställningens strukturerande principer. Det rör sig dock inte enbart om två separata och parallellt löpande skeenden. Claeson arbetar också med kausala relationer. Han låter inte bara det yttre fungera som en belysande kontrast till det inre (ibland med komisk effekt) utan lägger också vikt vid samspelet, på hur det yttre ger impulser till det inre. Vid några tillfällen svävar Tegnér's medvetande i övergången mellan de två tillstånden. Under konversationen med fru Ekstam låtsas han ”att hennes bruna hår satt på ett vackert huvud som var vackrast när det lutade sig mot en mjuk röd kudde i skenet från bara ett mindre antal tända ljus”.⁴⁶ Det är i direkt anslutning till denna överlappning av hans inre bild av Emili och hans direkta synintryck av fru Ekstam som Tegnér beskärs nåden av ett inspirerat ögonblick:

45 Claeson (2000) s. 181.

46 Claeson (2000) s. 184.

Under ett kort ögonblick kände han den gammaldags sammandragningen i bröstet: han läste tyst för sig själv en rad som bara stod där, någonstans i bröstet. Nu kunde han läsa: jag svärmar, läste han, igenom livet. Igenom livet, läste han, jag svärmar fram.

Han läste det tyst för sig själv på nytt, och kände ett ögonblicks rytm bryta igenom: han svärmade igenom livet fram, det kunde användas. Han ämnade ursäkta sig ett ögonblick, och säkert hade Ekstam lite bläck, en fjäder, eller kanske en stålpena.

I samma ögonblick klappade fru Ekstam i händerna och frågade om hon fick lova att bjuda på en obetydlig liten middag, ja det är mest som meraften.

De muntra rösterna. De vänliga bugningarna, och sneglandet för att se om biskopen nu hade den goda smaken att bjuda värdinnan, nådig kyrkoherdinnan, armen och på så vis leda sällskapet in i den större salen, och visst. Tegnér öppnade vänstra armen till en väldig krok och bugade likt en sirlig gustavian [...] ⁴⁷

Fru Ekstam har alltså väckt ett erotiskt begär hos Tegnér, ett begär vars huvudsakliga men kanske inte enda föremål är Emili. Frasen ”jag svärmar” som kommer till Tegnér i samband med denna upplevelse låter sig naturligtvis läsas som en direkt beskrivning av vad han gör i denna stund. Scenen fungerar dels som en illustration av vad det i Tegnér's fall kan innebära att svärma, dels som en gestaltning av vilken typ av händelse som kan ha inspirerat ”Den Döde”.

Avsnittet fortsätter med att Tegnér i tanken riktar sig direkt till Emili och omtalar sig själv i tredje person:

Tegnér öppnade vänstra armen till en väldig krok och bugade likt en sirlig gustavian vid hovet, och tänkte, utan att någon såg det: nej kära fru Selldén, men du kände honom, han var ombytlig

han svärmade igenom livet fram –

47 Claeson (2000) s. 184–185.

Han tyckte om den där raden, han måste minnas den, han kunde frammana dess rytm, det var gammaldags blankvers och hade fjärligen som metafor, det skulle han minnas, han skulle göra en anteckning.⁴⁸

Samtidigt som frasen uppenbart springer ur omedelbara känslolösa intryck och självreflektioner förvandlas de snabbt till renodlat diktmaterial. Claesons Tegnér gör en skarp bodelning mellan de ord som liksom kursivt infinner sig i hans medvetande – eller i bröstet, med hans eget ordval – och de som härrör från hans tankeverksamhet. Medan det för läsaren står klart att diktfraserna emanerar ur Tegnérns grubblerier och fantasier antar de för honom genast en sorts självständighet som låter honom fundera över rytm, meter och metaforik på betryggande avstånd från sina privata kärleksproblem. Här framträder en Tegnér som lever för dikten, som tillfälligtvis glömmar sina andra identiteter, inklusive älskarens, och finner en ogrumlad glädje i versmakeriet: ”Och känslan av att dikten rörde sig inom honom gjorde honom plötsligt på ett strålande humör.”

Den poetiska inspirationen upprättar på detta vis trots allt ett avskilt rum för Tegnér. Men medan Böttiger och Brandes placerar Tegnér bakom en stängd dörr som skyddar honom från omvärlden låter Claeson Tegnér uppgå i ett tillfälligt och oplanerat mentalt tillstånd som lätt bryts av yttre intryck. Denna förflyttning av diktandets rum till en livlig social miljö framhäver diktandets spontana och sköra karaktär. Risken att bli avbruten är överhängande. Samtidigt är den för allehanda intryck exponerade situationen bevisligen poetiskt produktiv.

Växelspelet mellan intryck och avbrott kan illustreras med skildringen av uppkomsten av den rad som i ”Den Döde” lyder: ”Jag fick hans kärlek, kunde den ej mista / den vara hans varmaste, den var hans sista”. Claeson bygger i denna scen vidare på associationen mellan fru Ekstam och Emili. Tegnér uppfattar vid bordet blickar mellan

48 Claeson (2000) s. 185.

fru Ekstam och hennes styvson som får honom att ana en misstänklig förbindelse. Denna förbindelse väcker två känslor. Deras kärlek gör honom avundsjuk, samtidigt som den väcker hans misstänksamhet vad gäller Emilis trohet.

Ja, tänkte Tegnér, hon har fått hans kärlek, och värmen från det han inte längre anade utan med säkerhet visste svepte honom med sig. Hon har verkligen fått den, och kommer inte att mista den. Men varför han blandade samman detta kunde han inte förklara för sig själv.

Han rörde munnen: hon fick min kärlek,

*kunde ej den mista, fast den var sen
och kanske var den sista.*

Här måste omformuleras, tänkte han och grimaserade.

'Ett överdådigt bord som fortsätter att överträffa sig själv', frustade Swedenstierna. Han hade fäst den vita linnehandduken direkt under hakan och pekade med det korta knubbiga pekfingret på köttstyckena.⁴⁹

Associationsbanan är inte helt linjär. Situationen Tegnér uppfattar, med en fru som är otrogen med sin styvson, överför han på sin egen situation. Fru Ekstam representerar som sagt Emili. Men vem av de två männen identifierar han sig med? Båda två tycks det. I styvsonen, den yngre älskaren, ser han sina mardrömmars konkurrent om Emilis gunst, och placerar sig därmed i den äkte mannens position. Men Tegnér är samtidigt älskaren till en gift kvinna och känner i denna egenskap igen sig i styvsonen. Vissheten om att "hon har fått hans kärlek" avser förhållandevis entydigt fru Ekstam och styvsonen, medan Tegnér redan i nästa tanke börjar glida över till sina egna känslor: "Hon har verkligen fått den, och kommer inte att mista den." I nästa steg lösgör sig ur tankebanan en diktrad som är genererad av iaktta-

49 Claeson (2000) s. 195.

gelsen vid bordet, men som inte längre har särskilt mycket med fru Ekstams och styvsonens relation att göra. Det är knappast styvsonens kärlek som sägs vara "sen" och kanske "den sista".

BIOGRAFISK FANTASI OCH DIKTTOLKNING

Ett sätt att närma sig den underkategori av biografiska romaner som har en författare i huvudrollen är att läsa dem som biografiska fantasier. I likhet med biografin – och kanske i än högre grad än denna – ligger tyngdpunkten i allmänhet på människan bakom verket, snarare än på verket i sig. Den avgörande skillnaden är att den biografiska romanen har fiktionens frihet att efter behag och behov fylla i luckorna i det historiska källmaterialet. Inte minst har den rätten att utan epistemologiska förbehåll gå in i personens medvetande och skildra dennes subjektiva upplevelse. Betraktad på detta sätt låter sig *Rönndruvan glöders* skildring av Tegnér i skaparögonblicket jämföras med de akademiska framställningar som berör samma ämne. När Claesons Tegnér börjar skapa "Den Döde" befinner han sig exempelvis långt från det tillstånd av "klarhet och balans" som Tigerschiöld menar att dikten måste varit skriven i. I romanen uppkommer dikten i stället i ett oroligt, melankoliskt och för allehanda intryck exponerat medvetande där olikartade tankar och känslor hastigt avlöser varandra. Claesons biografiska fantasi avviker även från Bööks uppfattning om att dikten måste vara skriven då Tegnér förhållande till Emili stod på sin höjdpunkt. Enligt Böök vittnar "Den Döde" förvisso om att Tegnér oroade sig för att Emili skulle vara honom otrogen, men han menar likväl att den är tillkommen under den period av ogrumlad kärlekslycka som föregick brytningsfasen. Hos Claeson har denna brytning redan skett.

Det kapitel som föregår prästgårdskalaset avslutas med att en förtvivlad Emili meddelar att hon inte längre står ut med att vara "biskopens mätress". Hon anklagar Tegnér för att ha gjort henne till "en sådan kvinna" som hon egentligen inte är och inte tänker accep-

tera att vara. Hon skäms för att gå ut, säger hon, och hon vägrar låta sitt liv gå till spillo på detta sätt. Tegnér drabbas hårt av insikten att hon har rätt, och han känner att "allt var förbi".⁵⁰ Emili blir i samma ögonblick plötsligt rädd för att hon gått för långt och hon försöker ångerfullt ta tillbaka, eller åtminstone mildra, vad hon i affekt har kastat ur sig. Men för Tegnér är den uttalade sanningen oåterkal-lelig: "Att hon sa förlåt ändrade ingenting ingenting ingenting."⁵¹ "Den Döde" är här alltså inte skriven under förhållandets höjdpunkt utan efter brytningen. I varje fall efter *en* brytning, som Tegnér vid tidpunkten för diktens tillkomst uppfattar som definitiv. Dikten uttrycker således inte Tegnér's oro över att mista Emili – det har han redan gjort – utan utgör snarare en sorgesång.

Romanen låter sig emellertid också läsas som en extrapolering av diktens implicite författare, det vill säga som en sorts dikttolkning utan biografiska anspråk. Fiktionens skildring av tillkomsten av en specifik dikt är enligt detta synsätt mer en tolkning av dikten än en fantasi om diktaren som verklig människa. Dikten förses, så att säga, med en författare i skaparögonblicket – dikten ges ett mänskligt sammanhang som inte gör anspråk på att vara biografiskt plausibelt. Som dikttolkning påstår *Rönndruvan glöder* inte att de skildrade specifika psykologiska, biografiska och sociala omständigheter är diktens verkliga orsak, utan att diktens teman och stämningar låter sig konkretiseras och dramatiseras på detta sätt.

Den författare och den tillkomsthistoria Claeson förser "Den Döde" med innehåller inget som direkt motsäger vare sig dikten eller det som från andra källor är känt om diktens biografiska bakgrund. Den innehåller däremot mycket som inte med bästa välvilja kan sägas ha stöd i det dokumentära materialet. Av den anledningen är det ett misstag att söka reducera romanens gestaltning till en akademiskt försvarbar dikttolkning, det vill säga till en tolkning som skulle kunna försvaras utan stöd i fiktionens alla uppdiktade detaljer.

50 Claeson (2000) s. 160.

51 Claeson (2000) s. 161.

Den fiktionella gestaltningen levandegör och förmänskligar dikten med medel som inte är tillgängliga för traditionell dikttolkning. Det är med de påhittade konkreta detaljerna – tidpunkten, platsen, tankarna, förnimmelserna, samtalen, maten, människorna, dofterna, kropparna och så vidare – romanfiktionen lämnar sitt speciella bidrag till vår förståelse och uppskattning av dikten.

NYFIKENHETENS LEGITIMERING

Skaldens bröst är en återkommande kroppsdel i Tegnér's diktning om diktkonsten. I dedikationen av *Kronbruden* till Franzén skriver han: "Hur högt det skönas ideal må gälla, / i skaldens eget bröst är diktens ursprungskälla."⁵² Det rör sig förstås inte om en uppmaning att författa rapporter från privatlivet, men det förskjuter diktarens uppmärksamhet från föregivet universella regler till de egna känslorna och upplevelserna. I "Den Döde" betraktas sambandet mellan diktaren och dikten istället ur eftervärldens perspektiv: "I skaldens bröst sin nyckel dikten har". Medan skaldens eget bröst är hans dikts ursprungskälla är detta samma bröst alltså för läsarna diktens nyckel. "Den Döde" ger också den nyfikna eftervärlden – som vill veta sanningen bakom de många motsägande ryktena – ett svar i form av ett ogarderat självporträtt av skalden. Har eftervärldens intresse för Tegnér's intima liv därmed hans välsignelse? Det är säkerligen för mycket sagt. Om Tegnér hade kunnat ta del av ett sådant försvar av exempelvis *Rönndruvan glöders* närgångna skildring hade han antagligen sett det som en upprörande vantolkning.

Även om en sådan anklagelse vore orättvis får man medge att den biografiska forskningens grundsats – idén att kunskap om diktarens privatliv kan främja förståelsen av dikten – ibland framstår som en förevändning. Den mindre smickrande verkligheten bakom en upphöjd och ikonisk gestalt som Tegnér lockar i egen rätt, och inte hel-

⁵² SD VII, 214

ler forskare kan svära sig fria från lusten att kika in i själens och sängkammarens mörka vrår. Den seriösa biografiska framställningen behöver dock distansera sig från skvallret. Böttigers idylliska scen – som egentligen inte behöver försvaras, och i detta avseende utgör ett undantag – motiveras rättframt med att läsarna förmodligen är intresserade av att se platsen där skaldens storverk skapades. Brandes legitimerar sin gestaltning av Tegnérns inre med att berätta om hur Tegnér inför sitt inträdestal i Svenska Akademien förgäves eftersökte upplysningar om sin föregångare Johan Gabriel Oxenstiernas liv och person. Först då detta misslyckats hävdar Tegnér att skalden inte bör uppfattas som en konkret människa utan som en i verket levande röst och ande. Vi bör alltså inte, försäkrar Brandes, låta oss skrämmas från ”att hos Tegnér söka mannen bakom hans skrivna ord”.⁵³

Romanförfattaren Claeson presenterar inget explicit försvar. Även den inom genren vanliga brasklappen om att historien och de agerande figurerna är fiktiva saknas här. Man kan istället utläsa en indirekt hänvisning till ”Den Döde”. Den medvetenhet som Claesons Tegnér har om att han kommer att bli föremål för eftervärldens berättelser anknuter till och utvecklar diktens tematisering av kändisskapets problem. I *Rönndruvan glöder* liksom i ”Den Döde” är den berömda skalden upptagen av hur eftervärlden – och Emili – kommer att minnas honom och om hans dikt verkligen förmår förmedla en sann bild av hans jag.

En annan möjlig legitimering – helt oberoende av Tegnérns uppfattning i frågan – kan hämtas från den reflektion Henry Olsson gjorde 1946 apropå den stränghet med vilken konservativa kretsar hade bevakat Tegnérminnet.⁵⁴ En förklaring såg han i det faktum att Tegnér hade varit biskop, ett ämbete som inte fick solkas med sjaskiga otrohetsaffärer. Medan ”exempelvis Frödings sinnessjukdom och erotiska upplevelser ventilerades med full öppenhet redan ett par år efter

53 Brandes (1878) s. 98.

54 Henry Olsson, ”Esaías Tegnér, Euphrosyne Palm och Emili Selldén: Några Tegnérdokument meddelade”, *Svensk Litteraturtidskrift* 1946:9.

hans död”, så visade det sig därför under lång tid ”vanskligt att röra vid motsvarande problem” i Tegnér’s liv. Men, hävdar Olsson, det var just de arbeten som ansågs mest profanerande – främst av dessa Brandes bok – som ”räddade Tegnérintresset över till en ny generation”.⁵⁵ Det är möjligt att Claesons roman fyller en motsvarande funktion för vårt unga sekel, i varje fall om man talar om intresset för Tegnér hos en något bredare skara. Det är knappast en tillfällighet att det nutida porträtt av Frithiofs och Sveas skald som nått störst spridning och framgång tar avstamp i ”Den Döde” och fokuserar på de erotiska upplevelserna och sinnessjukdomen hos denna dikts författare.⁵⁶

55 Olsson (1946) s. 168.

56 Tommy Olofsson benämner med ett träffande ordval ”Den Döde” som ”den centrala urkunden” i *Rönndruvan glöder*. Tommy Olofsson, *Tegnér, Växjö, och den sena diktningen* (Lund 2006) s. 40.