

# Den romantiska Märchen

Kaj Bernh. Genell

© Kaj B. Genell 2022

I romantikern Ludwig Tiecks saga, *Der blonde Eckbert* (1797), som ofta sägs inleda den tyska romantiken, finner vi en ensam, förtryckt flicka, *Berthe*, som, sig själv ovetandes är skild från sina föräldrar, och som så småningom begår oförlåtliga brott, dels gentemot en i en mycket fjärran skog ensamlevande gammal kvinna, "*die Alte*", dels mot en hund, en hund vars namn hon sedan komplett glömmet, samt mot en fågel. Kvinnan äger en i fjäderskrud prunkande fågel som värper ägg med *diamanter* i. Den 14-åriga

*Berthe* sviker förtroendet att få uppehålle där. Hon rymmer från gumman. Hon stryper innan dess fågeln, stjäl diamanterna och lämnar också hunden, kopplad vid stugnocken, att dö. Hunden, vid namn *Strohmian*, skäller hjälplöst efter henne när hon vandrar iväg. Hon söker sen, efter att ha genomkorsat flera dälдер, efter de elaka styvföräldrarna – som hon ser som sina – för att vinna deras kärlek, just genom diamanterna, men dessa människor befinns då döda. Hon byter så diamanterna mot pengar och skaffar sig ett litet slott och en man, *Eckbert*, den blonde. Med *Eckbert* lever *Berthe*, och hon berättar en afton sin hemska historia om brottet mot den gamla, hunden och fågeln, för en inbjuden vän till *Eckbert*, en herr *Walther*. Herr *Walther* visar sig *övernaturligt* nu veta hundens namn, "*Strohmian*". *Berthe* blir chockad: hur kan herr *Walther* veta hundens namn, som hon alls inte nämnt, – eftersom hon ju glömt det? *Walthers* visshet, samt skulden, driver nu *Berthe* till vansinne och hon dör i ruelse. *Eckbert* mördar – i sorg – så med en armborstpål *Walther*. Så möter *Eckbert* i staden en *Riddar Hugo*, att berätta hela historien för, och gör så. *Hugo* tycks dock sedan liksom ett gestaltblivet *Eckberts* ont samvete berätta allt för hela bygden. *Eckbert* beslutar sig då för att resa och uppsöka gumman, som *Berthe* bestulit. Gumman berättar att *Eckbert* och *Berthe* är halvsyskon,

samt att *Berthe* satts ut till främmande människor av sina riktiga föräldrar. *Eckbert* finner vid besöket både fågeln och hunden livs levande hos den gamla, blir vansinnig och utropar: "Varför har jag alltid anat detta?", på vilket den gamla svarar: "Därför att din far talat om det för dig en gång." ( *Id est*: "För att du visste det.") "Det var jag som var *Walther* och *Hugo*." säger gumman. "Synden straffar sig själv." Vad vi kan förstå, så dör *Eckbert* här, och berättelsen når med detta sitt slut.

Hos *Tieck* finner vi [ 1.] *glömskan* som en *determinant*. Är *glömskan* *inducerad* av *den Gamla*? Liket en censor... Men det ursprungliga brottet är ju *Eckberts* och *Berthes* faders, som splittrat de båda? *Tieck* inför nu "romantiskt fantastiska" element i form av fågeln med ädelstensäggen, och det - skenbart! - mest fantastiska av allt: *Walthers* vetskap om handens namn. Denna vetskap går - skenbart - fullständigt utöver fantastiken, i det den mer hännyftar till *clairvoyance* och till insikt i *Berthes* omedvetna. Det är *Berthes* *glömska* av hundnamnet och *Walthers* - *id est* den utklädda gumman, som en *Nemesis* - vetskap om hundens namn, efter [ *determinant 2.* ] *tvånget att berätta*, som är *peripetin* och berättelsens kärna. Det finns också en *glömska* hos *Eckbert*, som *glömt* att han hört *sín* far antyda, att

*Berthe* och han är halvsyskon. Detta hundens namn, "*Strohman*", slår ned som en hämnings åskvigg i *Berthes* sinne, och i den ofrivilligt (?) incestuösa *Eckberts* liv. Berättelsen är ett ödesdrama. Här finns resonemang, hos Tieck, om huruvida nu berättelsen är eller innehåller en ond dröm. *Berthe* - i sin samvetsnöd - talar om att efter fågelmordet och lämnandet av hunden uppsöka "den så kallade världen". Så skapas hos Tieck en "svävning" mellan två i "realitetsavseende" i fiktionen skilda plan. Vad är nu den så kallade "världen"? *Världen* som den var före det hon, *Berthe*, svek gumman? Eller innan hon träffade henne? Hon söker glömma - och hon glömmet verkligen, t.ex. hundens namn. Vad har *Berthes* svek - och svaghet - att göra med hennes biologiska föräldrars svek - och hennes fars självishet? Vem är nu gumman? Hon, som äger frestarfågeln, denna som kan värpa ädelstensägg, som kan skapa och förvandla sig till *Walther* och *Hugo*? Att nu "den gamla" försöker rädda *Berthe*, - hon lär henne spinna och läsa ... men samtidigt så gruvligt frestar hon henne, genom att lämna henne ensam med äggen med ädelstenarna! Som om *den Gamla* har "två ansikten"? Vad är hon för en varelse? Hon räddar, prövar, och hämnas sedan - å det grövsta. Hon är s.a.s. på ett kusligt vis alla "gudar" i en. Men söker hon nånsin rädda *Berthe*, genom att söka leda henne till

bearbetning av hennes problem? Ger hon skydd, stöd eller förlåter hon? Nej.<sup>1</sup>

*Vad är fantastik i Tiecks berättelse? Är allt fantastiskt i den? Närapå allt : gumman, den Gamla, som kan skapa människor, Herr Walther och Herr Hugo, och som kan skapa en underfågel. En drömsk, glidande, fantastik råder under de långa resor genom ändlösa klipplandskap som Berthe och sedan Eckbert gör till den Gamlas stuga långt borta. Hennes trakter tycks skilda från världen, vilket också antydes genom Berthes ord. Så kan man säga att Tieck här antyder, att den verkliga världen är den Gamlas. Det är i Anden och i moralen som det verkliga livet levs. Det övriga, det reala, är bara staffage. Det avgörande är samvetslivet, den rena Anden. I samvets-Ande-livet råder nu den Gamla. Hon är varken god eller ond. Hon har inget bestämt ansikte. Berthe och Eckbert har ansikten om än E. är blek. Det är deras liv det rör. Men över deras liv vakar, råder, som det tycks, den Gamla helt. Och i förlängningen något annat bortom den Gamla.*

---

<sup>1</sup> Här är gumman "förkristen".

Den andra determinanten, [ 2. ]  
*tvånget att berätta*, driver berättelsen, som från  
det omedvetnas djup. Både *Berthe* och *Eckbert*  
känner sig i olika lägen tvingade att dela sina  
plågor med sina medmänniskor. De delar dem i  
realiteten, visar det sig, ENBART med *den*  
*Gamla*, *Andens* portväkterska, - och med varann!  
Så grymt och så futtigt av den gamla! Är livet  
då bara ett moralprov? I den fasa som  
uppenbaras i *Berthes* och *Eckberts* öden ligger  
ju också Moraliteten i att det går bättre för dem  
som inte stjälar ädelstenar,<sup>2</sup> inte dödar värpfåglar,  
och framför allt inte lämnar en hundstackare  
bunden för att där ömkligen dö. *Berthes*  
berättelse för *Eckbert* och *Walther* är  
öppenhjärtig och fullständig. Hon döljer  
ingenting, i alla fall inte vad hon medvetet vet.  
*Den Gamlas* hämnd för djurmorden är  
skoningslös. *Den Gamla* låter alls inte tala med  
sig, men handlar, prövar, dömer och avgör utan  
att ställa en enda fråga till vare sig *Berthe* eller  
*Eckbert*. Hon är ju transcendentalt allvetande.  
*Den Gamlas* tystnad står oförsonlig i  
odialogiskhet. Här finner man något av det  
grymma som ibland framkommer i de grekiska  
ödesdramerna, med vilka *Der blonde Eckbert* är  
släkt. Roten till det onda, var är den? Den ligger

---

<sup>2</sup> jfr. W. Crisman.

någonstans i *Berthes* biologiska faders liv, ett liv varom vi underrättas mycket litet. *Berthe* och *Eckbert* är halvsyskon. Fadern har sänt bort *Berthe*, för sin nya frus skull. Fadern är roten till det onda. Det onda är dock senare fortplantat, epigenetiskt, och exekveras såsom i arvsynd av *Berthe*. *Eckbert* tycks leva som i blank ovisshet och aningslöshet, men väcks av kärleken till *Berthe*, och eggas – men av vad egentligen? – till mordet på *Walther*. *Eckbert* vill nu framför allt att ingen skall få veta hemligheten. Han vill leva vidare som om inget har hänt.

Illgärningen mot hunden tycks lika grym som brottet mot barnet *Berthe*. Hunden ställs att svälta ihjäl av *Berthe*, efter det hon vridit nacken av fågeln. Fågeln kan vi inte "identifiera oss med", eftersom det är en trollfågel, som värper ädelstenar och dessutom sjunger ödesdiga sånger. Den är en *eríny*, plågogudinna, en *Tsifone*. Hunden *Strohmián* däremot är en enkel tillgiven varelse, och den blir i sin karaktär av menlös utsatt för ett oförlåtligt brott. *Berthe* hör den skälla när hon lämnar den *Gamlas* stuga, och hon hör länge dess sorgsna skall. Hunden är den *rena själen*. Så blir hunden bilden av Skapelsen. Hunden är det som

anförtrotts *Berthe* av *den Gamla*. Hunden är just det heliga Livet, som anförtrotts, liksom *Berthe* en gång anförtroddes till *Berthes* far och så till styvföräldrarna av *Berthes* far. (Centrum av berättelsen ligger utanför den, i förhistorien.)

Berättelsen har ingen "religiös ton". Här nämns aldrig någon gud eller något helgon. – Romantikerna var oftast irreligiösa. – Ingen nämns här stående över *den Gamla*. Här i liknar verkuniversumet... Kafkas. Landskapet, tiden, är obestämd. Den som nu ställt till allting förblir osynlig. *Vi anar dock en högre makt*. Vi kommer i Tiecks universum inte undan det, mycket eftersom *Fantastiken fordrar det*. Hos Tieck bävar vi inför *det stora Okända*, skymtande genom/bortom groteska ting. Han berättar mest om småaktigheter och svek, om trolldom, om lurendrejeri. En ouppnåelig verklighet, som kunde nås, skymtar som verklig, *om nu verkligheten, världen inte hade varit full av begär!* Ty det tycks som om *Berthes* fars begärs-ansvars-konflikt mellan sin kärlek till den nya kvinnan, å ena sidan, och önskan att fullfölja plikten-ansvaret gentemot och kärleken/begäret till *Berthe*, å den andra, är det moln som i ett slags Ondskans förvandlingar förmörkar jorden.



Stämningen i berättelsen är egendomligt dubbel: både sorgsen och sprudlande. Aldrig sentimental. Tieck framstår i tonen som friskheten själv. Berättandet står på många sätt över vad som berättas. Friskheten är s.a.s. Tiecks religion. Han målar inte *Berthe* eller *Eckbert, den Gamla* eller hunden i svart, men i klara akvarellfärger. Så har denna ödesberättelse, omnämnd med värme av W. Benjamin, älskats bitterljuvt genom århundraden. Kanske är denna kärlek i grunden en kärlek till *det Omedvetna*, och till *litteraturen*?

Här kan vi nu inte söka redogöra för de verklighetsplan, som i fiktionen glider över i varandra<sup>3</sup>, men i stället bara plocka bland de trådar som löser sig ur berättelsens väv. Vi finner i denna en intensiv tvetydighet som genomstrålar berättelsen och en skepsis gentemot konventionella bilder och symboler, mot *Genren*, mot den sammanhållna handlingen och det enkla perspektivets principer. Vi finner också, i samklang med detta, den *ironiska* hållningen: flickan dödar fågeln, liksom halvt av misstag: "mellan två fingrar". Men där finns *ändå* en värme hos Tieck. I den *romantiska ironin* dukar viljan ofta under, men här kommer nu mitt i fantastiken den moraliska problematiken att

---

<sup>3</sup> Det har vi inga verktyg till att göra.

stanna som berättelsens djupaste mening. Så är måhända nu *Der blonde Eckbert* ett slags förtvivlan inför ett otillräckligt *kategoriskt imperativ*. De två världar som *Berthe* lever i är sammantvinnade. Hon kommer aldrig ur aporin. *Livet är en dröm och icke en dröm.*

Romantiken var i mycket ett uppror, en frigörelse, men det fanns förtvivlan i den, som vi möter då och då starkt i *Kunstmärchen*, och det är inte bara tvivel på revolutionen, men en existentiell uppgivenhet eller sorgsenhet. Att jag behandlat denna Tieckska berättelse så här utförligt, beror på dess karaktär som, i flera formens avseenden och väsentliga delar liknar somligt av det Kafka kom att skriva. Notabel är likaså Kafkas inlevelse i många av de stora tyska *Kunstmärchen*-författarnas verk.

Man kan göra en jämförelse mellan Tieck och Novalis' *Hyziant und Rosenblüte*. Denna berättelse, helt annorlunda i förhållande till *Der blonde Eckbert*, - upplöses i en egendomlig dimension, som i vårt sammanhang kan jämföras med slutkapitlet i Kafkas *Amerika* eller hela *Amerika*. Ty vi har här en dimension vars karaktär är högst obestämd vad beträffande verk-ontologi; det är liksom en fiktion i fiktionen.

En av romantikens största skalders och också en av dess formella teoretiker ( filosofiska spekulanter, var denne Novalis, d.ä. Friedrich von Hardenberg, I N.s lilla novell *Hyazint und Rosenblüte* finner vi i en *Märchen* en märklig *förskjutning beträffande nivåer*.

I denna berättelse växer den unge mannen *Hyazinth* upp bland växter och djur i ett prunkande bergslandskap, förälskar sig avgrundsdypt i den sköna flickan *Rosenblüte*, men sänds *av sin oro* ut, för att i främmande länder söka visdom. Han frågar sig där fram, långt, långt hemifrån. Med klappande hjärta, mitt i hänförande väldoft, somnar han på en äng. *Drömmen* för honom genom svindlande klanger till något som han finner *bekant*. Ur detta bekanta springer nu *Rosenblüte* fram och H. återförenas inte bara med henne utan också med sina föräldrar och sin hembygd. *Hyazint* får med *Rosenblüte* flera barn, ja många, ty, som berättelsen helt sagolikt slutar " på den tiden fick människorna så många barn de ville."

Bland det märkligaste med denna historia är bl.a. det sätt på vilket den parodierar utvecklingsromanen och hur den med användning av romantikens klischeer i romantiken i ett hektiskt tempo målar upp en liten fabel om livets mening. Formmässigt är det

allra mest egendomliga att den så att säga börjar i sagoform, men utan märkbar övergång slutar *inuti en dröm*, där allt upplöses i lycka och *en fördubblad verklighet*, som bildar en slags överjordiskt färgad "cliffhanger".<sup>4</sup>

Som så många hade Kafka en stark fascination inför Goethe. Vi skall här kort nämna Goethes novell *Novelle* och *Wahlverwandtschaften*. Båda dessa kan sägas vara kortromaner av det speciella slag, som blev ett kännemärke för den tyska berättarformen under en lång tid. Karaktären hos denna form präglas av en viss stilisering och förenkling, och man kan här inte finna den beskrivning av vardagens tillfälligheter i en rak och välordnad, rundad sekvens som finns hos de stora novellisterna genom tiderna i t.ex. Frankrike och Ryssland. Man har i den tyska *Märchen* en viss sagoton och sparsamheten i stilen är anordnad på ett

---

<sup>4</sup> Jfr. Novalis' aforismer : en *Märchen* [är]: "egentligen som en drömbild /.../ men utan sammanhang"; En *Märchen* är "En samling av underbara ting och begivenheter - till exempel en musikalisk fantasi-/.../." ; "Den sanne *Märchen*-diktaren är en " visionärt seende" eller är "en som ser in i framtiden", och Novalis hävdar dessutom att: " Diktaren tillber infallet." .....

fullständigt originellt sätt. Goethes *Novelle* kommer jag att ta upp i samband med Kafkas *En läkare på landet*. *Wahlverwandtschaften* är en strukturellt exklusivt lekfullt komplicerad bok. Boken ställde till en mindre skandal, p.g.a. resonemangen kring äktenskapet. Den är skriven i samband med G.s möte med den unga Minna von B.- i romanen kanske *Ottolie*. Boken har avsnitt, som påminner om G.s stora "uppfostringsroman" *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Vissa partier är präglade av dåtida vetenskap. G., som vetenskapsman icke alls obetydlig, kan vara tröttsam när han kommer till sina faktaavsnitt. G. växlar alltså mellan att vara målande, psykologiserande och docerande. Romanen *Wahlverwandtschaften* är en idéroman med mycket psykologisk insikt, samt med en viss "lek" med ödestemat, som kanske får läsaren att undra över, om en "lek med ödet" verkligen är något, apropos G.s ord, ... för flickor... Vad som intresserar oss främst här är denna berättelses konstfulla form. Den innehåller bl.a. en berättelse i berättelsen, *Die wunderlichen Nachbarskindern* ( som kanske skall upplysa den manlige hjälten? ...), alltså just som *Vor dem Gesetz* ( *Inför lagen.* ) i FKs *Processen*. Enligt somliga. För övrigt är den uppbyggd på en mängd parvisa relationer i människo-konstellationer, händelser och *tecken*. Man får intrycket av en berättare som ordnar en

berättelse enligt ett symmetriskt mönster, delvis utvidgande en term hämtad ur kemien: begreppet *affinitet*. Att likna attraktionskraften människor emellan vid kemiska ämnens egenskaper var ett av de våghalsiga greppen i denna roman. Det intressanta i romanen är mycket väven av betydelser.

Att Kafka går långt utöver romantiken, det vet vi redan. Han gör det på flera sätt. Man kan här först och främst tänka på den begränsning, den immanens som romantikens *faiblesse* för sagan nu innebar. Man rör sig i romantiken inte i relation till den världsliga makten, och i den mån man är i kontakt med den gudomliga så underordnar man sig den totalt och okonfessionellt.

Angående romantiken i förhållande till moderniteten, kan man läsa hos Roger Caillois:

*"/...../ romantiken fann sig, väsentligen, inkapabel att producera myter. Naturligtvis producerade den pliktskyldigast sagor och spökhistorier och lurade in sig själv i det fantastiska; emellertid, i det den gjorde detta, så drog den sig allt längre ifrån myten."<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> RC, *Paris et le mythe moderne*. s.188..

Romantiken transcenderade sig själv i det att den övergav exotismen, sökte efter maktens centrum, och skapade myten fantastiskt mitt i det vanliga, liksom modernismen som gjorde samma och allra vanligast: mitt i den nya världens centrum, i storstaden.

Kafka följde nu inte modernismen, i denna tappning. Kafkas myt blev mer en myt rörande den moderna människans inre, en *intrapsykisk* myt. Det är definitivt inte myten om ett urbant Prag vi möter hos Kafka. I sin myt inkorporerar Kafka citatvis historier och grepp från den omedelbart före honom liggande litteraturen, ibland också samtida litteratur. Kafka använder dessa litterära allusioner och grepp för att berätta sina berättelser, där han ju utesluter allusioner till miljöer som kan igenkännas. I detta är han helt skild från de andra stora modernisterna, som oftast understryker att de befinner sig mitt i den moderna storstaden, ty ifrån en position på denna bekanthets *matta* så, rycker Kafka, lika skickligt som egentligen omärkligt, *bort mattan*. Hos Kafka är vi i en stiliserad tillvaro, där moderniteten knappt markeras av något mer än förekomsten av spårvagnen och telefonen. Bortsett från sådan artefaktur, kan vi i Kafkas verk känna oss -

som många har påpekat<sup>6</sup> - som om vi befunne oss i en evig, obestämd, "gråbrun" slags "medeltid", där "alla tåg har gått och alla klockor stannat", och inget nytt vare sig hotar att bryta in eller har just ställt världen på ända. *Amerika* är naturligtvis undantaget. *Amerika* är i mycket en form av parodi på *science fiction-fantasy* innan dessa fanns. Och *Amerika* är också i ett viktigt avseende en roman på väg till en ny stil. Ett experiment.

Om man inte kan *ta till sig* det spel med vertikala nivåer, som finns i den tyska romantiska Märchen, så är det lika osannolikt, att man kan ta till sig Kafkas texter. Att läsa en *Kunstmärchen* av Tieck eller andra rent "platt", alltså enbart som en rak redogörelse för ett händelseförlopp, är en garant för att man inte får ut något av den. Att hålla sig öppen för att finna fler och fler nivåer i en sådan berättelse, det ger ett annat resultat. Att det - i båda fallen - finns förutsättningar för ett sådant rikt läsande kan man se hos mången receptiv kritiker. Man kan stort sett med behållning läsa Kafka hur som helst, *bara inte "platt"*, d.v.s., man kan inte läsa i vägran att se att det finns fler nivåer än en.

---

<sup>6</sup> T.ex. Adorno.



Ironi(e)n var utmärkande för romantiken. Ironin kan ha en starkt kritisk dimension, - men kan också vara en passiv lek. Filosofiskt spekulativt kan man se Ironien som en kunskapsform, mena att den frågar, och implicit frågar sig själv, på en och samma gång. Som ett Självmedvetande. Den är ju dynamisk i det den skapar en viss konstant osäkerhet. I detta är den en sällsynt levande art av kunskapsletare, - den stannar i sin egen mellanställning. I det fall den är av etablissemanget krönt, är den kanske icke mycket att ha. Ironien är revolutionär och utsatt och sätter själv ut; den är givetvis ingen akademisk disciplin, ty den är ingen lära, men ett sätt att mentalt expandera världen; - den värjer sig här mot varje auktoritet, och hävdar bestämt, jämt och alltid, att auktoriteter just aldrig har varit till någon nytta<sup>7</sup>. Ironin blir - i sig - ju aldrig nånsin en auktoritet, men kan i vissa tider bli tröttsamt överutnyttjad, och försvinner då - vanligen efter kritik - som i ett moln, går upp i rök, och ersätts åter - åtminstone för en tid - av den raka diskursen. Den framkommer ofta i brytningstider, eller inaugurerar ur olust en sådan. Ironien kan i vissa tider - bl.a. i stora media - få en avantgardeposition och en position, där den får taga vara på sig själv, icke bryr sig mycket mer

---

<sup>7</sup> Jfr. *Philosophiske Smuler*, SK, SV. VI. s.17., där detta även påstås helt explicit, direkt och "rättframt".

om att förankra nya hopp i nya verkligheter, - den befinner sig i *confiniets* - övergångens - villkor, *svävandet* - och för det är det bibehållandet av sig själv, i den unika, ensamma strukturen under helt divergerande privatmänskliga och sociala betingelser, som dess egen faktiska epistemologi och styrka finns. Ironien har också en inbyggd betingelse av uppehållande art i sin antitetiska, "dialektiska" struktur, och denna ger åt envar ironiker i *confiniet* en farlig känsla av frihet, d.ä. en typ av frihet som är en *frihet från*, d.v.s. den är negativt bestämd, en *negativ frihet*. Det estetiska har ännu icke övergått i det etiska, i "realiserandet av det allmänna". Ironien kan användas till avnjutande, eller kan användas - mer radikalt - till brytande av ny mark - i en slags Adornosk estetisk negativitet, i synen på konstens absoluta överhöghet, excellens. Ironien ingår i kommunikationens praxis över hela världen och är där dess för dess självreflexions nödvändiga transcendens. Ironien tjänstgör som beredare för det nya, är en slags "dubbelrörelse"; den kräver spänst, ungdomlighet, timing, i de "ironiska medlen", - ty den är kraftslukande i sin utdragna spänning, sitt jonglerande! Den har en förmåga att överleva nästan allt, i konsekvens av sin slutliga, eviga orimlighet... Man kan aldrig i teori inringa dess praxis, den är ett levande förhållande som utspelar sig i subjektiviteten, men dess destination är oändlig, och mycket skall dessutom till för att hindra

den, när den en gång på allvar tagit sin början.<sup>8</sup> Ironiens logiska/semantiska förutsättning är, att betydelsen icke är en. Den utnyttjar det relativa och har i detta, med sin dynamiska kraft, en utopisk karaktär.<sup>9</sup> På så sätt kan den vara aktiv i filosofins centrala delar i att omvärdera och omstrukturera betydelser inom en kultursfär. Ironien ifrågasätter ogärna bara en sak, den går nästan genast - som i automatik, eller *lutande* - vidare. Den har sin glädje i att implicera, att mer och mer, ja: att allt kan vara ironi. Den kan omstrukturera sfärers strukturer, men förmår icke själv omstrukturera värden. Där går dess gräns. Därför är och förblir ironien ett *confinium*. Ironien, - i all sin vitalitet och kraft och uppslagsrikedom -, kan dock bara fråga! Den är oförmögen att påstå något nytt! Den kan påstå en motsats, men är eg. inte en dynamisk negativitet. Ironien är en slags passiv negativitet. Ironien *vänder så på det redan etablerade*, det som den möter. Den har - *qua ironi* - inget att framställa själv mer än denna motbild. (Sic!). Ironin är så ett *förhållande* med ett övre och ett undre skikt, ett täckande och ett täckt skikt. Vad ironien på et metaplan betyder är dock en helt annan sak än det vi berört. Ty där tillför den otvivelaktigt något, påstår något. Den är där, för uttolkning! Den är född ur en aning om oråd.

---

<sup>8</sup> Se bl.a. Jankélévitch, men också: S. Grunnet, *Ironi og subjektivitet hos S.K. och V. Lindströms Stadiernes teologi*.

<sup>9</sup> Jfr. t.ex. Cleanth Brooks o. Kenneth Burkes skrifter..

En förutsättning för att man skall kunna kalla något för ironi, är att man ur ett kontradiktoriskt perspektiv kan härleda att det explicit sagda, t.ex. utsagan: "Du är intelligent!" har en implicit betydelse, som är motsatt, d.v.s., det rör sig om *negationen, negatet*, till det uppenbara, det täckande, det sagda, - och betydelsen framträder enbart förutsatt användningen av någon form av *ironiskt medel*. Utsagan blir då *genomskinligt ironisk*, så att var och en, som har lärt sig, att utsagor med en sådan signal kan inverteras i betydelse, och att alltså då endast det implicita, det undre, gäller! Det gäller, men samtidigt *har ju ännu en dimension - ändå - lagts till*, ty det utsagan gäller, efter att ha genomgått en transferering, en indirekthet, som i sig har en betydelse, i sin distans och sin "svävning" och sin bredd, sin omfattning av hela spektrat, det är i detta fall hela spektrat "intelligent - icke alls intelligent". Så har ju en osäkerhetsfaktor också insmugit sig: i uppenbarandet, framställandet av den samtidiga bilden "intelligent - icke alls intelligent" ställs nästan alltid, också helt implicit, en grundläggande fråga angående begreppet, i detta fall begreppet "intelligent". Begreppet "intelligent" finns med i utsagan, som det som inte gäller. Begreppet belyses. Och en lite underlig fråga ligger så under: "*Är någon människa, ALLS, intelligent?*". Detta är ironins interrogativa funktion, som Barthes m.fl. framhävt. Ofta är det ironiska medlet ett tonfall, ett extra ord, en min eller en gest. Men ironien har en mer problematisk variant: *hemlig ironi*:

I det hemliga, i *ogenomskinligheten*, - om ironikern icke låter adressaten märka av något - så njuter bara ironikern själv av den ironiska innebörden. Själv. Ironikerns "står icke i relation till något särskilt". Nej, han har ju i hemlighet nästan bestulit världen på innebörden i utsagan i och med i sitt yttrande. Världen vet däremot inte om det. Han har väl i själva verket gjort något fulare än att ljuga: han har ljugit... i hemlighet, och haft nöje av det - alldeles inkognito. En slående insikt, och i detta sammanhang värd dubbel uppmärksamhet och eftertanke! Ingen märker ironien. Och *ATT ingen märker den* är betingelsen för dess sanna oändlighetsblivande. *Att den är oändlig* betyder att den aldrig kan bli avslöjad, den svävar i sin hemlighet, i evighet. Detta är en märklig form av icke-kommunikation. En *narcissism* är det, om man i sin tur, som en tredje form, svävar *mellan öppen och dold*, mellan genomskinlig och icke genomskinlig ironi, en slags svävning, som man hos Kierkegaard tycker sig finna nästan "adlad".

"Ironi er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg - og af Dannelse der i Udvorteshed ( i Omgang med Msk. ) uendeligt abstraherer fra det egne Jeg. det Sidste gjør, at Ingen mærker det Første, og deri ligger Kunsten og derved betinges det Førstes sande Uendeliggjørelse. "----  
 -- "Hvad er saa Ironie, hvis man vil kalde Sokrates en Ironiker, og ikke som Mag. Kierkegaard bevidst eller ubevidst kun vil drage

den ene Side frem? Ironie er Eenheden af ethisk Lidenskab, der i Inderlighed uendeligt accentuerer det egne Jeg i Forhold til den ethiske Fordring – og af Dannelse, der i Udvorteshed uendeligt abstraherer fra det egne Jeg, som en Endelighed blandt alle andre Endeligheder og Enkelheder.”.

Det är S.K.s övertygelse, att det på detta sätt går att beskriva en övergång - ett *confinium*, "gränsområde", "övergång", av lat. *finis*. - från estetiskt till ett etiskt stadium ( anständighetens )! Man kan även tänka på S.K.s intresse för *den indirekta meddelelsen*, - t.ex. genom ironi, och även tillägga att romantiken hade en uppfattning, t.ex. Fr. Schlegel, om att *ingen stor konst frambringas utan ironi*. Den svenske 1800-talsfilosofen Gustav Ljunggren skriver i *De Estetiska Systemerna*, 1856:

*"Men det begrepp som spelar förnämsta rollen uti romantikernas konståsigtter, är I r o n i e n. Ironien är det geniala subjektets suveränitet. Den geniale ironikern står över allt, och ingenting är för honom heligt, intet har betydelse utom hans eget jag, ja äfwen detta sätter han sig öfver. Han skapar, men har icke allvar med sina skapelser, han upphöjer dem åter och drager sig tillbaka inom sig sjelf. Konstnären skall sålunda ironisera sina egna verk; hans idéer skola icke wara begripliga för*

*mängden; hans kall är att l e f w a och d i k t a utan ändamål, utan afsigt.<sup>10</sup>*

Konstnärens kall: att *leva och dikta utan ändamål och syfte*. ---- "Ideologen" Fr. Schlegel hävdar också att ironien är paradoxens form, en form som traditionellt tillhör filosofin! Jfr. Søren Kierkegaard om ( anarkisten ) Sokrates:

*"Sige vi nu, at det der udgjorde det Substantielle i hans Existents, var Ironi ( dette er vel en Modsigelse, men skal ogsaa vaere det ), postulere vi endvidere, at Ironi er et negativt Begreb, saa seer man let, hvor vanskligt det bliver at fastholde Billedet af ham, ja at det synes umuligt eller idetmindste ligesaa besvaerligt, som at afbilde Nisse med den Hat, der gjør ham usynlig."<sup>11</sup>*

Beträffande denna ironi, så är en av de reflexioner som snart inställer sig, att den alltid måste ha föregåtts av något, som alltså inte var ironi, av en reflexion och/eller en livssyn av det mer omedelbara slaget. ( Uppllysningen t.ex..

---

<sup>10</sup> Ljunggren, I, s.72.

<sup>11</sup> SK, Om Begr. Ironi. s.72.

). Att något av detta "innan" lever med i ironien, det är ganska självklart. Det ligger ju först och främst en *negation* i dess "ställande" väsen. Ironiens utgångspunkt är alltså, enligt detta resonemang, alltid för handen, och kanske i formen av ett filosofiskt "ännu icke" i sitt implicita "redan", "sedan länge". Ironien har dock lätt att, när den väl fått fäste bita sig fast, föreviga sig. Den - här: diktaren - , som en gång gett vika för dess frestelser, dess sjuka, dess särskild klipskhet, har svårt att vänja sig - och omgivningen - av med denna ytterst försåtliga dubbelhet. Denna är ett medel att ifrågasätta t.ex. det estetiska, - samtidigt som man, som sagt, njuter det. Ironien är en bakvändhet, en slug indirekthet, som ju också präglade Sokrates´ *majeutiska* frigörelse-metod. Ironien låg i tiden för romantikern, som den - allt som oftast - gör. Det kommer då och då en "ironisk generation" upp, - och nu - genom romantikens ironi i den romantiska ironien under ironiens romantik, så var det i Friedrich Schlegels skrifter, *Die Heimat der Ironie*, och hans *Ironie der Ironie*, hos Novalis - f. 1772 - i *Lichtpunkt des Schwebens* och hos den av S.K. speciellt uppskattade Karl Solger. Den romantiska ironien excellerade i den lösligt fragmentariska filosofiska spekulation, som ibland betecknades som en "ironiens ironi".

Det "försåtliga" i ironien är inte minst det, att den inte bara är dubbel i sitt uttryck, den vänder sig inte bara till/mot en adressat, men den infiltrerar till ytterlighet sin avsändare, och denne måste i sin tur vara på sin vakt, så



att inte ironien totalt avvärjar hen likaså. "Ironie – der alles vernichtende Blick",

I berättelser kan så skikt narratologiskt stå i förhållande till varann, så att ett skikt täcker ett annat, och detta andra dolda skikt kommer till synes genom ett ironiskt medel. Sedan kan det mellan dessa skikt spelas ett spel, så att än det ena skiktet är överst och än det andra. Ibland kan man i en slags oscillering ta till sig båda skikten, i en slags *svävande uppmärksamhet*. Kanske är detta fallet hos vårt huvudföremål – hos Kafka . Och kanske är det, att så är fallet, vårt huvudsakliga studieobjekt.

Intressant är att i det sammanhang, som rör de romantiker som Kafka satte värde på, nämna Franz Grillparzer, ( d.1872 ), den österrikiske jurist som 1848 utkom med den lilla boken *Der arme Spielmann*, återigen en av dessa *Kunstmärchen...*, och att iaktta hur receptionen av denna lilla bok och förståelsen av den har ökat respektive djupnat alltmer med åren. *Der arme Spielmann* var från början av dramatikern Grillparzer tänkt som en självbiografi. Boken omarbetades dock närmast i det oändliga av denne, och utkom så slutligen, i diminutiv form – i förhållande till ursprungsidén. Den kom att tillhöra en av de böcker till vilka Kafka hade ett innerligt, men alltid ambivalent, förhållande hela sitt liv.

Berättelsen står centralt i den italienske germanisten Cl. Magris spekulation över den "habsburgska myten", som har en av sina kärnpunkter i uppmärksammandet av det imperiets samhällseliga förfall<sup>12</sup>, detta som bl.a. övertäcktes av den strukturellt enormt komplicerade litteraturform som just *Märchen* utgör.<sup>13</sup> Grillparzer förskräcktes över julirevolutionen.

Man slås vid läsningen av *Der arme Spielmann* av vissa likheter i tonfall och "lokalfärg" med en del av Kafkas verk. Denna "gråbrunhet" i miljön. Nu finns det också avsevärda likheter mellan Grillparzers och Kafkas idévärldar: Grillparzer var sofistikerad, bildad, och skeptiker i alla avseenden. Denne hade en olycklig kärlek till konsten, var djupt estetiskt kännande, och tragisk i sin livssyn. Anarkismen ligger och lurar som undertext, liksom den ofta också gör hos Kafka.

Konstruktionen i *DaS* och Goethes *Wahlverwandschaften* har vissa likheter. Detta gäller främst i berättarperspektiv, samt i berättelsens vackra, komplexa grundstruktur.

---

<sup>12</sup> jfr. Mitzman.

<sup>13</sup> Magris, 1966 .

Goethes prosa är bredare och jämnare. Grillparzer inte så distanserad. Det är beskrivet av Kafka hur han läste *DaS* för älskingsystemen Ottla och var djupt gripen. Han läste den gärna högt, och omnämner dem i brev till både Milena, Felice och Grete Bloch. I brev till Milena bekände FK t.ex. att han hyste ett slags hatkärlek till denna berättelse: "Jag skäms över den, som om jag skrivit den själv." <sup>14</sup> en karaktäristisk passage uttryckande hans notoriska hyperkänslighet. Så modifierades hans smak alltså något. Troligen såg han berättelsen delvis såsom avbildande honom själv... liksom att han påpekade att spelmannen var Grillparzer.

Vid läsningen av *DaS* kan man därför komma att tänka på H.C. Andersens *Kun en Spillemand* och på Kierkegaards förödande och/men skarpsinniga kritik av denna bok, en kritik som i huvudsak går ut på. att Andersen försummar att skapa distans mellan huvudpersonen och sig själv, något som, enl. S.K., diskvalificerar denna bok som konstverk.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> BraM.s.108.

<sup>15</sup> Jfr. S. Kierkegaard, *Om Andersen som romandigter - med stadigt Hensyn til hans sidste vaerk "Kun en Spillemand"*, SK, SV, s. 19-57.

I centrum för Grillparzers uttalat psykologiska berättelse står *Jakob*, en rikemansson, vars liv framflyter i elände, omslag i ekonomisk ruïn och i olycklig kärlek till musiken och notskriften. Berättaren i *DaS* säger sig utföra psykologiska undersökningar, och FG föregriper i vissa passager Freuds *Psykopatologie des Alltagsleben*. *Jakob* är monoman, men dock inte till den grad som en *Josef K.* *Jakob* blir t.ex. djupt förälskad i *Barbara*, en kvinna som överlever honom och på berättelsens sista sida gråter ( ur hjärtat ) över hans bortgång och liv. Grillparzers beskrivning av *Jakobs* oförmåga att hantera sin fiol, men ändå hålla fast vid den, är ett litet mästestycke. Fiolen, och likaså ... en liten *sång*, är viktiga "personager". Delar av Grillparzers implicita resonemang kommer sedan att ingå i Kafkas funderingar över konst och musik. Bilden av musiken såsom "räddande" och *översinnlig* är samma hos Grillparzer och Kafka. ( Ofta känner sig dock FK helt avskuren från musik, och omnämner denna företeelse med en viss hätskhet. FK hade försökt lära sig spela både piano och fiol, men var enligt vännen Brod helt omusikalisk. ). De mest slående likheterna finns dock i tonfallet och på det strukturella/formmässiga planet. Skisseringen av personerna är lätt och mycket byggd på gestik - händer, fötter, huvudrörelser - hos FG.s figurer. *Jakobs* resonemang är av en typ som, satt i sin

tragiska ironi, påminner om Kafkas hjältars. Men: G.s hjälte är en *hel person*, om han nu än är mycket avgränsad psykiskt, ingen *figur*. Grundtonen av sentimentalitet i denna berättelse genombryts också ofta av andra toner, såsom skepsis, ironi, klarögd tillbakaspeglning mot läsaren och av snabbfotad realism. Det är beundransvärt hur Grillparzer lyckats skapa en distinkt helhet av en så många gånger omarbetad historia.

---