

LUND UNIVERSITY

Moderna klassiker

16 föreläsningar om texter från vår tid

Ljung, Per Erik

1992

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Ljung, P. E. (Red.) (1992). *Moderna klassiker: 16 föreläsningar om texter från vår tid.* (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 1). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

MODERNA KLASSIKER

16 föreläsningar
om texter
från vår tid

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund
Helgonabacken 12
222 23 LUND

Redaktionskommitté:
Claes-Göran Holmberg, Per Erik Ljung, Per Rydén,
Cristine Sarrimo och Birthe Sjöberg (red.).

© respektive medarbetare och
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 1992

Omslag: Andrzej Szlagor

ISSN 1102-5522
ISBN 91-88396-00-2

Tryck: Reprocentralen vid Lunds universitet
LUND 1992

Innehåll

BIRTHE SJÖBERG: Absalon 5

PER ERIK LJUNG: Moderna klassiker 7

PER ERIK LJUNG: Tankar om det moderna 9

LISBETH LARSSON: *Gösta Berlings saga*. Om modernitetens förlorade döttrar 25

JAN THAVENIUS: Marlows mardrömmar. Om Joseph Conrads *Mörkrets hjärta* 39

JOHAN DAHLBÄCK: Tystnad och modernitet. Strindbergs *Ensam* 57

BIRGITTE RASMUSSEN HORNBEK: At hælde et hav ud over et landskab. Om Edith Södergrans "Jag" 75

CHRISTINA SJÖBLAD: "Liv stå stilla här! ". Tid och tavlor i Virginia Woolfs roman *Mot fyren* 97

LARS GUSTAF ANDERSSON: Alberto Moravias *De likgiltiga* 117

JOEL OHLSSON: Mellan sorgen och ingenting. William Faulkners *Stormen och vreden* 129

BERTIL ROMBERG: Robert Musils *Mannen utan egenskaper* 143

BIRTHE SJÖBERG: Den köldslagne korvgubben. Om vinter, krig och existentiell död i Sivar Arnérs *Plånbok borttappad* 159

LARS PETER RØMHILD: Om Bertolt Brechts *Den kaukasiske kridtcirkel* 173

ANDERS MORTENSEN: Den moderna tidens slut. Om Jorge Luis Borges' "El Aleph" 185

CLAES-GÖRAN HOLMBERG: I livsskuggans dal. Om Jack Kerouacs *On the Road* 199

ERLAND LAGERROTH: Att finna fram till en livshållning *eller* I balans efter den skapande skadan. En läsning av Aksel Sandemoses *Varulven* 213

PER RYDÉN: Sonja Åkessons *Pris* 243

MAGNUS ERIKSSON: Den totala diktatorsromanen. Gabriel García Márquez' *Patriarkens höst* 261

Personregister 275

Absalon

Äntligen blev det av. Tanken att skapa en skriftserie vid Litteraturvetenskapliga institutionen har funnits länge, men det var först sedan datorerna fått sitt genombrott som tanken förverkligats. Det var framför allt ett nytt, specialinrett datorrum som lät oss starta en serie som fått namnet Absalon. De tekniska hjälpmedlen öppnade möjligheter att förverkliga gamla önskemål om att inom byggnaden producera tryckfärdiga utskrifter av egna arbeten.

Serien skall bli ett forum för den lundensiska litteraturvetenskapen i vid mening. Här kan arbeten med anknytning till bok- och bibliotekshistoria, drama, teater, film- och pressforskning, liksom textanalyser och mer traditionella litteraturhistoriska bidrag publiceras. Det kan vara uppsatser, textutgåvor, artiklar eller större arbeten. I denna första volym har vi samlat en svit föreläsningar av forskare från vår institution.

Namnet på skriftserien har sin förklaring. Vad var naturligare än att ge den namn efter den byggnad i vilken den blev påtänkt, skapad och född, nämligen Absalon! Den medeltida biskopen Absalon representerar en gammal lärdomstradition, som vi gärna knyter an till.

Lund i januari 1992
Birthe Sjöberg

Moderna klassiker

Moderna klassiker var rubriken på en offentlig föreläsningsserie vid Litteraturvetenskapliga institution under läsåret 1990-91. Föreläsarna var lärare och doktorander från institutionen och,vid några tillfällen, gästande danska forskare, Lars Peter Rømhild från Institut for Litteraturvidenskab i Köpenhamn och Birgitte Rasmussen Hornbek från Nordisk institut i Århus. Tanken med föreläsningarna var i första hand att ge studenterna ett kvalificerat komplement till den löpande undervisningsverksamheten, och gärna kring viktiga verk från det senaste seklet som antingen finns med på kurslistorna eller ur någon synpunkt borde göra det, verk som genom sin halt och genomslagskraft kan betraktas som verkliga klassiker från vår tid. Ämnena borde också kunna intressera en vidare publik.

Föreläsarna fick fria händer i fråga om genre och sätt att närma sig texterna. De enda önskemålen var att de skulle presentera sina verk — man skulle inte förutsätta att åhörarna var förtrogna med dem — och ge en personlig synpunkt eller infallsvinkel till dem. Gemensamt var koncentrationen till en enda text, snarare än till ett författarskap eller någon litteraturhistorisk strömning. Anknytningar till diskussionen om det moderna fick gärna förekomma.

Efter en upptakt med några reflexioner kring begrepp som *modernitet*, *modernism,* och *det moderna projektet* följde under hösten åtta och under våren nio välbesökta föreläsningar; från dessa evenemang publiceras här sexton punktbelysningar av den moderna litteraturen, ordnade i kronologisk ordning. Några av föreläsarna har valt att låta sina manuskript se ut ungefär som de gjorde inför framträdandet, medan andra har velat komplettera och omformulera sina texter en aning. Därav den lite brokiga karaktären på bidragen.

Lund i januari 1992
Per Erik Ljung

Per Erik Ljung

Tankar om det moderna

”Mina damer och herrar — jag är förtappad”.

Ja, det gäller inte mig, i första hand, utan berättaren i en bok som jag vill påminna om. Han poserar med sin förtappelse.”Jag är förtappad! viskar jag för mig själv; Mina Damer och Herrar; jag är förtappad.” — Upptakten till boken är lika oförglömlig.”Det var i den Tid jeg gik omkring og sultet i Kristiania, denne forunderlige By, som ingen forlater før han har faat Maerker av den.....”.

Det är Knut Hamsuns *Sult*, som fyller 100 år i år.

Man väntar sig en viss retrospektiv distans från en berättare som börjar på det viset. Men någon sådan finns det inte. Huvudpersonen är en labil och rörig typ, som berättaren ena stunden identifierar sig med, och andra stunden tar avstånd ifrån. Någon riktigt sammanhängande person är han inte, denne slarver. Vi känner inte till hans bakgrund, och han skiftar roller allt efter situationen. Han är en irritabel *sond*, som sänks ned i det moderna livet och samlar sinnesintryck, kroppsliga upplevelser, ord och fraser till en ohämmat subjektiv nerv-diktning. Världen visar sig för honom som tecken, som tycks vara riktade just till detta ”jag” — är det nu Guds finger som kör runt i honom? Andra sammanhang, andra människor bryts ner och monteras om i hans projektioner och estetiska experiment.

Det är ett jag som är hopplöst förlorat. Det är urholkat av kontakterna med bristen, döden och det närliggande vansinnet. Han pendlar mellan att längta efter helhet och gemenskap och att gå rakt in i de katastrofer som punkterar de imaginära drömmarna om fullkomlighet. Det är svälten som är temat — och samtidigt den motor som hindrar romanen att falla till ro. Hungern driver berättelsen framåt.

Sult är en slags flanörroman. Den handlar om allt det som är distraherande, motbjudande och lockande på stadens gator. Men det är hela tiden svälten som gör den stora skillnaden. Huvudpersonen är inte någon elegant pessimist, utan en hungrande varulv som drar omkring i den sociala vild-

marken. *Sult* går att placera in i en modern tradition med verk som Strindbergs *Inferno*, Rainer Maria Rilkes *Malte Laurids Brigges uppteckningar*, Jean Paul Sartres *Äcklet*, eller för den delen Célines *Resa till nattens ände*.

Det är hungern som håller romanen igång. Men det är också ironin. Hela tiden citeras andras språk — både religionen och den blasfemiska protesten mot den utlämnas totalt; ironin suger till sig allt och visar hur tillfälligt allt är. Man kan kalla sig journalisten Andreas Tangen, eller vad som helst, man kan skriva om vad som helst, det spelar ingen större roll. Det är inte alls nödvändigt att det hemmagjorda ordet Kuboa ska betyda hänglås eller soluppgång.

”*Sult* er med andre ord ikke for fastholdere”, säger den danske Strindbergforskaren Per Stounbjerg — och det är från honom jag har hämtat karakteristiken av *Sult*. Svälten har tolkats på olika sätt. Man har sett den som uttryck för den ensamme konstnären på den fientliga marknaden, man har tolkat den som en religiöst existentiell tomhet, eller som ett narcissistiskt spel mellan tomhet och helhet, som direkt naturalistisk fysiologi etc. Det är den ironiska obestämdheten i texten som låter sådana allegoriska läsningar bli möjliga. Men det är också den som producerar det märkliga överskott som förhindrar reduktionen till något entydigt. När man lämnar boken är man utan fast grund under fötterna. Hundraåringen är en solid modern — och kanske också modernistisk — klassiker, slutar Stounbjerg: ”vittig, vital og undvigende”. (1990, s. 19)

Spirituell, vital och undflyende. Det tror jag med fog man kan säga gäller var och en av de texter som här tas upp. Spirituella — det betyder att de är utmanande för tanken. Vitala är de därför att de i så hög grad lever, och lever gör de väl bland annat därför att de är undflyende. De är icke för ”fasthållare”. De ropar efter nya konfrontationer och tolkningar, men de låter sig inte fångas in. I en viss mening vägrar de bli klassiker, sådana som man en gång för alla placerar på en viss hylla i litteraturhistorien, eller på någon hylla bakom galler i biblioteket. Eller som Vilhelm Ekelund uttrycker det...”Som om vi inte hade våra ’klassiker’ i bokskåpet med förgyllda ryggar (som vi akta oss att öppna — fy fan, det är några tråkiga figurer!)”(1925, s.67). Det är dags att släppa ut dem.

Var och en av dessa författare är nämligen, som Ekelund också säger, ”outtömlig för erfarenheten” (1980, s. 4). Det gäller naturligtvis för en

massa andra författare också, och det gäller i olika grad för de skilda författarna här, och i olika grad för oss, inbördes. Men deras texter rymmer, för dem som vågar gå in i dem, så mycket kunskap om tillvaron i den moderna världen, att man bör undvika dem om man har bestämt sig för att leva vidare med den uppsättning fördomar man nu en gång för alla har skaffat sig. Det finns ju gott om litteratur som på ett behagligt sätt har just den funktionen — att låta en leva vidare med sina fördomar — men det är inte sådana författare som tas upp här.

När man har sagt det, kan det vara på sin plats med lite självkritisk besinning. Det börjar bli lite *stora ord* här. Författare som är ”outtömliga för erfarenheten” och verk som skingrar våra fördomar... Det är lätt att bli patetisk när man talar om det man håller av. ”Ja, men hör ni inte diktarens röst mellan raderna?” sa min gamle svensklärare i första ring på gymnasiet, när vi läste Verner von Heidenstam och såg helt oengagerade ut. Det gjorde vi inte.

Den tyske filosofen Ernst Bloch har en gång sagt att ”ju större orden är, desto större är risken för att det falska smyger sig in i dem”. Det är flott sagt, och förmodligen också riktigt. Det är också mycket *modernt* sagt. Modernt i den meningen att det just tycks vara ett genomgående drag i det moderna, att det infinner sig en stor skepsis inför de stora orden. Särskilt ord som traditionellt har att göra med de existentiella grundvillkoren. Tillblivelsen, förintelsen, livet, världen, döden, det oåterkalleliga, själen, tillvarons mening, alltings nyckfullhet, Gud — inför sådant blir man nästan förlägen, om man inte uppfattar det som *kitsch*. Samtidigt slits de stora orden i ideologierna och de vetenskapliga systemen ner, kommer ur mode, utan att någon tycker det gör så mycket.

> Ideal-realisationen
> — ni säger, den har redan börjat
> men jag säger:
> vi måste ytterligare sänka prisen.

— säger den finlandssvenske poeten Henry Parland i slutet av 20-talet. Och han är bara super modern. Och rolig:

> De vida byxornas program:
> vi skall vara
> mera kläder,

mindre människor,
och själen insydd i uppslagen

Eller som han säger i en stilla retroaktiv flirt med Edith Södergran:

Jag trodde:
det var en människa,
men det var hennes kläder
och jag visste ej
att det är samma sak
och att kläder kan vara mycket vackra.
(1964, s. 94f)

Kanske har denna ”idealrealisation” att göra med *Entzauberung*, den *avförtrollning* som den tyske sociologen Max Weber såg som ett konstitutivt drag i moderniseringen av de gamla samhällena. Allt blev nu genomlyst och kalkylerat; det fanns inte mycket plats för några irrationella traditioner eller några dolda sammanhang i kosmos och naturen. Å andra sidan kan man vända på det och säga att just nerbrytningen av de stora orden var en aktiv kraft i samma *Entzauberung* (Schantz 1990). Samtidigt — och nu blir det invecklat — kan man drista sig till att påstå att avförtrollningen sker efter det att man förnimmer att man har gått miste om något; att Henry Parland så att säga raserar resterna, säger ju inte att hans känsla av att något har gått förlorat skulle vara mindre intensiv. Och kanske uppstår det, samtidigt som det sker en massiv kulturell *Entzauberung*, en våldsam och oklar längtan efter det andra, en längtan efter ”återförtrollning”, som låter betänklig i politiska termer, men kanske lockande på ett mera privat plan. Kanske läser man just för att få in en sådan ”återförtrollning” i sin egen värld? Och då är man väl inte alls intresserad av att hålla på att skingra några fördomar? Eller, går det att både låta sig förtrollas och samtidigt få klarhet i ett eller annat? Jag vet inte. Men låt oss tänka oss möjligheten att man får reda på något genom att läsa så kallade moderna klassiker. Vad skulle det då vara?

Ni märker hur kritisk och — med ett gott skånskt ord — krängd, jag försöker låta. Det är en strategi jag prövar för att hålla mig själv modern. Jag har en gammal anteckningsbok från den första tiden i Lund. Där har jag antecknat, från filosofistudiet: ”Att vara är att vara ett värde hos en variabel”. Jag minns fortfarande hur smart jag tyckte Quines formulering var. Ingen

metafysik, no bullshit. Helt up to date, inget mystiskt personlighetsbegrepp, ingen ”själ”. — Som ni ser: Det är lika lätt att bli patetisk *den* vägen. Så jag fortsätter, och insisterar på att man kan få reda på något i den moderna litteraturen, att den är ”outtömlig för erfarenheten”.

I slutet av 1960-talet, mitt under Vietnamkriget, skrev den amerikanske poeten Robert Bly en slags programförklaring, som stod som inledning till en volym översättningar, gjorda av Lasse Söderberg, Tomas Tranströmer, Lars Gustafsson och Göran Sonnevi, *Krig och tystnad* (1969).

> Poesins uppgift i dess nya skede är att gå längre in i det okända landet. För att kunna tränga in i det landet måste poesin lära sig sova annorlunda, vakna annorlunda, lyssna efter nya ljud, gå annorlunda.
>
> Vad är det okända landet? Det är förändringen i det inre livet som svarar mot de nya förändringarna i det yttre livet. Under de senaste hundra åren dör kolonialismen, maskiner föds, religionerna förlorar i makt, affärsvärlden tillväxer i makt, falken och örnen försvagas, fruktan för modern ökar. Förändringen är genomgripande. Förändringen tränger djupare än vi tror. Poesin har kunnat beskriva denna inre förändring bättre än romanen har kunnat. Neruda säger mer om det moderna livet än Faulkner, Rilke säger mer än Mann.
>
> Runt omkring oss finns stora reservoarer med förbigångna emotioner, känslor som ingen märker, outforskade tankar. Som Rilke sa till skulptörerna: det görs hundratals gester som vi inte lägger märke till. Poesins avsikt är att väcka den halva av oss som har sovit så många år — att uttrycka tankar som ännu inte är tänkta. Alla uttryck för gömda känslor innebär också opposition mot den existerande ordningen.

Blys mycket betydelsedigra formuleringar slutar inte där. Men det gör mitt citat.

Man noterar en dubbel rörelse i hans ord. Han talar om vad litteraturen har gjort de senaste hundra åren (och att han menar att poeterna har gjort det i högre grad än romanförfattarna får väl stå för poetens räkning; det får vi leva med). Och han talar om vad poesin kan och bör göra. Det handlar om att gå in i det okända landet; och det okända landet är förändringarna i det inre livet som svarar mot de nya förändringarna i det yttre livet. Och som den expert på språklig ekonomi Bly är — det bör han ju vara som poet — så fångar han hundra års förändringar, både yttre och inre, *i en enda mening*: ”Under de senaste hundra åren dör kolonialismen, maskiner föds, religionerna förlorar i makt, affärsvärlden tillväxer i makt, falken och örnen försvagas, fruktan för modern ökar”. Det är ju fullständigt sant! Inte har ör-

nen någon särskilt stark ställning. Och fruktan för modern? — ja, ni kan ju känna efter själva hur ni har det. De yttre momenten i Blys korta formuleringar svarar rätt väl mot vad man på andra håll, i sociologi och historia, ekonomisk historia och etnologi, kallar för *moderniseringsprocessen* och som slagordsmässigt brukar fångas i begrepp som ekonomisk tillväxt, kapitalism, urbanisering, instrumentellt förnuft, mekanisering, industrialisering, folkupplysning, demokratisering, sekularisering; det som var *Gemeinschaft* blir *Gesellschaft*; det som var hantverkets *förtrolighet* blir industriarbetarens *alienation*; det som var *kult* och *aura* blir *masskultur* och *reproduktion*, det som var *sedvänjor* och *familjär know-how* blir *administrativa apparater* och *sociala institutioner* för inskolning i det moderna samhället. ”Kvalificering av arbetskraften” heter det visst, eller möjligen de-kvalificering av personligheten.

Det var den ena linjen i Blys resonemang, att förändringarna finns där, i litteraturen, och framför allt i poesin. Men så går han ett steg vidare: ”Runt omkring oss finns stora reservoarer med förbigångna emotioner, känslor som ingen märker, outforskade tankar”. Outforskade: det är som om konsten skulle vara en vetenskap om sådana okända områden, att uppgiften skulle vara att gå ”längre in i det okända landet”. Kanske också att konsten, i det här fallet poesin, skulle utgöra någon speciell form av kunskap, eller ha tillgång till några helt extraordinära instrument för att skaffa kunskap om alla dessa outforskade tankar och känslor. Och inte nog med det: poesin kommer att förändra oss, och därmed den delikata jämvikten mellan oss och omgivningen. Hör bara: ”Poesins avsikt är att väcka den halva av oss som har sovit så många år — att uttrycka tankar som ännu inte är tänkta. Alla uttryck för gömda känslor innebär också opposition mot den existerande ordningen.”

Bly ger oss en hel uppsättning synpunkter på vad modern litteratur kan vara: 1) en kunskapsreservoar, 2) en speciell kunskapsform, och 3) ett medel för förändring, eller åtminstone för opposition mot den existerande ordningen. Det är ju rätt vidsträckta anspråk. Men tittar man lite närmare bland moderna teorier om konsten, så ska man finna mängder med formuleringar i Blys anda. Parallellt med den massiva *Entzauberung* jag talade om, som alltså sker både i samhället och i vetenskapen, som en gigantisk nykterism, finner man en rad teorier och idéer som vill ge just konsten en

helt avgörande roll — som nyckeln till sammanhang som har gått förlorade, eller med estetiken som själva orten för ett tänkande som inte blir underlagt det instrumentella förnuftets tyranni. Det kan man sedan tycka är en ”rest” av metafysik om man så vill. Eller också tycker man att det är självklart att man måste vara spekulativ, om man skall kunna orientera sig. Spekulativ kommer ju av *speculari*, som betyder att se sig omkring.

I själva verket är också en stor del av den moderna litteraturen rätt teoretisk, reflekterande, filosofisk, eller på ett eller annat sätt influerad av moderna idéer och teorier. Eller så befinner den sig i ett sådant skick, så man inte riktigt vet var man ska placera den, i den rena skönlitteraturen eller i filosofin eller litteraturteorin. Det finns en storartad antologi om bakgrunden till den moderna litteraturen, som heter *The Modern Tradition* (ed. R. Ellman och C. Feidelson, 1965) och som bland de avgörande impulsgivarna har folk som Kant, Klee, Goethe, Wagner, Eisenstein, Marx, Frazer, Schopenhauer, Schlegel, Rousseau, Kierkegaard, Darwin och Dostojevskij. En rätt brokig skara alltså, och alla finns med, med strategiska passager, i antologin. Dessutom finns här program och poetik-er av poeter som Valéry, Mallarmé och Yeats. Nietzsche återkommer under flera tematiska rubriker. Ändå kan Paul de Man (eller Pålleman, som vi kallar honom, för att göra hans skoningslösa nihilism lite mer hanterlig; på samma sätt brukar Theodor Adorno gå under namnet ”I don’t know”, dels för att någon hade haft svårt att förstå vad en viss föredragshållare sade en gång, dels för att det verkligen är svårt att veta vad hans teorier går ut på, och till sist för att teorierna innebär en negativ dialektik, d.v.s. på att försvara konstnärernas rätt att gestalta det negativa — alltså deras rätt att just inte veta — i en värld där alla bara vet alltför mycket och, som det heter, invaderar det vi inte vet med det vi redan vet); ändå kan Paul de Man alltså kritisera Ellman och Fieldsons *The Modern Tradition* för att de inte tillräckligt har beaktat ”the all-important point that nineteenth- and twentieth-century literature is primarily a reflection on literature itself that can provide a great deal of lucid insight into the nature of literary language” (de Man 1989, s. 142). Det är en rätt tillspetsad uppfattning, men det är uppenbart att man skulle kunna göra en rad *Moderna klassiker*, som verkligen skulle befinna sig på ett obestämbart område mellan teori och litteratur (och sådant har ju ingalunda varit okänt genom litteraturhistorien; tänk på Platons dialoger — är de teori

eller litteratur?). Vi kunde göra en serie kring, låt oss säga, Nietzsches *Den glada vetenskapen*, Lukács *Själen och formerna*, Adorno/Horkheimers *Upplysningens dialektik* (där har ni det förresten: upplysning eller Entzauberung som går så långt att den slår över i sin motsats, en massa saker sopas under mattan i det moderna samhället, och Adorno/Horkheimer såg det spira upp i fascism i stället); vi kunde ha Klara Johanssons dagböcker eller Witold Gombrowiczs, och vi skulle få en massa tankar om litteratur — som vi fick i mer eller mindre litterär form. Och Walter Benjamins Paris — *1800-talets huvudstad*, vad är det för ”genre”?

På det elementära planet — att det verkligen finns en massa metalitteratur i det moderna — är det inte svårt att ge de Man rätt. Bland de författare vi tar upp här finns det väl mer eller mindre utsagda idéer om vad litteratur är eller om världen som ”text”, mest uttalat kanske hos Borges, men både Strindberg och Brecht har naturligtvis sina bestämda idéer om litteratur. Edith Södergran ska vi bara inte tala om: när hon ska definiera vad *skönhet* är, så vet hon i alla fall vad det inte är — ”skönhet är icke den tunna såsen i vilken diktare servera sig själva” — men hon ger, som vi vet, sin definition i en svindlande dikt.

Denna självmedvetenhet i den moderna litteraturen kan tyckas som en förbannelse. Men upptäckten av att den finns på så många håll har också öppnat verken för nya läsarter. Göran Printz-Påhlsson läste med framgång svenska dikter på det viset i *Solen i spegeln* (1958), och allt oftare ser man prosaverk öppnas när man läser dem mer med sikte på vad de vill göra, vilken typ av ”equipment for living” eller hållning texten söker sig mot.

Formeln ”equipment for living” är nykritikern Kenneth Burkes (1957), och det är ytterligare en slags teori om vad litteraturen kan åstadkomma. Just nykritikerna var ivriga att framhålla att dikten kunde formulera saker som vetenskapen aldrig skulle kunna komma åt: ambivalenta hållningar, paradoxer, *wit*, blev nyckelord för dem.Och lästa som försök att hitta nya hållningar blir också klassiker, som man har uppfattat som gamla eller bakåtblickande, plötsligt pockande och påkallande moderna. Kan det vara så, t. ex., att *Gösta Berlings saga* inte i så hög grad är ett sagoberättande, eller nostalgiskt tillbakablickande just under en tid då moderniseringen, industrialiseringen, är på väg att bryta igenom i Sverige och bryta ner gamla trygga patriarkala strukturer — utan att den i stället söker sig fram i ett *no*

man's land, nämligen i det fält som öppnar sig för kvinnorna kring sekelskiftet, och där ingenting är *givet* längre (och där männens fin-de-siècle och viljeförlamning för kvinnorna innebär något helt annat, nämligen uppbrott [jfr Holm 1991]). En roman som söker sig fram emot en möjlig kvinnlig hållning.

Ensam i bräcklig farkost färdades redan romantikern Geijer, *Ensam* som i Strindbergs roman, färdas "Jag" som i Södergrans dikt; det är en flykt ut ur *Den kaukasiska kritcirkeln*, som sprängs vare sig vi vill det eller inte; vi är fast i *Biblioteket i Babel*, vi förstår inte varandras språk; man sjunger sina *Cantos* för att besvärja *Varulven*, som man möter på resan mot *Mörkrets hjärta* eller *Mot fyren*. Det är lockande att försöka hitta något mönster bland verken vi ska ta upp; men det blir — som ni ser —långsökt och *det går faktiskt inte*. Det går inte att finna någon helhet i det moderna, eller i den moderna litteraturen. Det är hopplöst. Eller också är det befriande. Både Geijer och Rimbaud var ute och guppade i små båtar på havet, men det är först Nietzsche som riktigt bejakar friheten och den moderna belägenheten:

> Vi har lagt ut från land och går till havs! Vi har raserat bron bakom oss — ja mer än så, marken under våra fötter! Välan, bräckliga farkost! Omkring dig ligger oceanen, den är inte alltid i uppror, det är sant, och ibland breder den ut sig som siden och guld och ett milt sinnes drömmerier. Men det skall komma stunder då det går upp för dig att den är oändlig och att det inte finns något fruktansvärdare än oändlighet. Den arma fågeln, som en gång kände sig fri och nu stöter emot väggarna i denna bur! Ve dig när du grips av hemlängtan till land, som om din *frihet* varit större där — och det inte längre finns något "land"! (1987, s. 124)

OK, ve mig, om jag går iland, det är alldeles uppenbart att jag är ute och reser.

Min idé var att det sker en dubbel rörelse. En *Entzauberung*, avförtrollning, upplysning, tillnyktring i det moderna. Och *samtidigt* en tillväxt i tron på att konsten skulle kunna rymma andra typer av kompetens och kunskap. Och det senare inte bara som en kompensation för det förra, att t. ex. naturvetenskaperna skulle avslöja hur det verkligen ligger till, och att den moderna konsten och de moderna humanvetenskaperna sedan skulle komma in med lite tröst, och påminna oss om att det minsann också finns känslor och lite allmänt mystiska samband mellan det ena och det andra. Nej, det verkar som om det är två sidor av samma sak — tillnyktringen och av-

slöjandena å ena sidan, och tillväxten av gåtor å den andra. Och den dubbelheten tycks ha följt med hela tiden i det moderna.

Det var en gång en tysk filosof och samhällsforskare som hette Karl Marx. Han förstod det mesta, men han tyckte också att det fanns saker som var gåtfulla. I en berömd inledning från 1857 till ett jättemanuskript, som publicerades först 1939, frågar han sig hur det kan komma sig att den grekiska konsten — som kom till under relativt primitiva villkor — fortfarande kan te sig överlägsen den moderna. Står vår moderna teknologiska utveckling direkt i vägen för en stor och sammanhängande mytologi, som ju utgör grunden för den antika konsten?

> Är den uppfattning av naturen och de samhälleliga förhållandena, som utgör grunden för den grekiska fantasin och därmed den grekiska konsten, möjlig tillsammans med selfactors och järnvägar och lokomotiv och elektrisk telegraf? Vad är Vulkanus mot Roberts & Co, Jupiter mot åskledaren och Hermes mot Crédit mobilier? All mytologi övervinner och behärskar och gestaltar naturkrafterna i inbillningen och genom inbillningen; den försvinner alltså i och med att man verkligen behärskar naturkrafterna. Vad blir det av Fama vid sidan av Printinghouse square? [---] är Akilles möjlig under krutets och blyets epok? Eller över huvud taget Iliaden vid sidan av tryckpressen eller ens tryckmaskinen? Försvinner inte oundvikligen sångerna och sägnerna och Muserna, då tryckpressen kommer, alltså, försvinner inte betingelser, som är nödvändiga för den episka poesin? (Aspelin 1970, s. 34)

Marx har naturligtvis sina — materialistiska — svar på frågorna. Men han blir rätt famlande när han ska besvara det som är det verkligt svåra: hur det kan komma sig att den grekiska konsten fortsätter att fascinera oss, och rent av kan gälla som ”norm och ouppnåeligt mönster”.

Den som är någorlunda bildad — det blir man efter några terminer på vår institution — känner omedelbart igen Marx’ problem. Det är den fråga som börjar rasa redan under fransk-klassicismen i *la querelle des anciens et des modernes*, frågan om det egentligen finns *framsteg* inom konsten, på samma sätt som det finns inom andra vetande-områden. Det är Youngs tankar på att skapa som grekerna i stället för att efterbilda deras konst, det är Schillers idéer om *Människans estetiska fostran*, som är helt nödvändig för hennes vidare civilisation — som komplement till, eller enda räddningen från, en ensidigt instrumentell-förnuftig bildning — eller från en mer barbarisk sinnlighet. Det är överdådiga, anspråksfulla system, där romantikerna tilldelar konsten helt extraordinära möjligheter. ”Kanske skulle en helt

ny epok för vetenskaperna och konsten börja, om symfilosofin och sympoesin blev så allmän och innerlig, att det inte längre vore sällsynt att flera ömsesidigt kompletterande naturer skapade gemensamma verk", skrev till exempel Friedrich Schlegel, som både beundrade och översatte grekisk litteratur, men som också såg några enorma utvecklingsmöjligheter för den moderna litteraturen (jfr *Texter i poetik*, 1988, s. 168).

Det intressanta är att dessa extraordinära teorier om konsten uppstår ungefär samtidigt med en lång rad upplysningsidéer. Sett i ett längre tidsperspektiv följer inte romantiken på upplysningen, som sedan kan komma tillbaka igen i någon cyklisk rytm. Upplysningsidéerna och tanken på konstens mer utopiska energier kommer samtidigt, är olika sidor av en helt ny *Zeitgeist*, tidsanda, som växer fram under slutet av 1700-talet. Låt mig ge ett invecklat citat från Jürgen Habermas:

> Samtiden uppfattar sig [från och med nu; min anm.] som en övergång till något nytt; den lever i medvetandet om att historiska händelser avlöser varandra i allt hastigare fart och den lever i väntan på framtiden.

Här finns inte längre traditionella då-tider att hänga upp sin förståelse på: man tvingas, som Habermas uttrycker det, "utvinna normativt hållbara principer ur de egna, moderna erfarenherna och livsformerna" (1985, s. 60). Det är nu vad man har kallat *det moderna projektet* tar form: i tanken på ett demokratiskt samhälle, där besluten sker efter offentlig diskussion, där förnuftet får råda och där en allmän gemensam kultur ska växa fram. Här har också det utopiska tänkandet sin funktion: det ska uppenbara "handlingsalternativ och spelrum för möjligheter som skjuter långt över de historiska kontinuiteterna". Det är lätt att hålla med Ellen Key om att Almqvist — i det ljuset — är Sveriges mest moderne författare. Tänk på hur han i *Det går an* och *Poesi i sak* verkligen hakar i det moderna projektet, samtidigt med att han med sin kreativa fantasi når långt ut över vad som någonsin har realiserats i den historiska verkligheten.

Mitt i den stora moderniseringsprocessen, som naturligtvis sker i olika takt och ser olika ut i olika länder och landsändar, händer det plötsligt att någon upptäcker skönheten i själva det moderna livet. Det är Baudelaire, som älskar det flyktiga, den tillfälliga skönheten som blixtrar till i storstaden, i *moderniteten*, som han kallar det. Ungefär samtidigt som Marx trodde att det var slut för epiken, öppnar sig "det moderna livets heroism" för

Baudelaire: ”Det saknas inte ämnen eller gestalter att göra epik av. Vi är ute efter den verkliga *målare* som förstår att avpressa livet av idag dess episka kvaliteter och får oss att se och förstå, med sin färg eller teckning, hur stora och poetiska vi egentligen är i våra kravatter och galoscher. Måtte de sanna sökarna nästa år ge oss den sällsynta glädjen att få hälsa tillkomsten av något *nytt*! (efter Berman, 1987, s. 134).Inte längre antiken som ideal, alltså — möjligen en eller annan ”antik” kvinnogestalt i vimlet, som han försökte fånga i ett nytt, böljande fritt språk. Det finns de som menar att den litterära *modernismen* har ett av sina ursprung i Baudelaires parisiska prosapoem.

När man beger sig framåt mot 1900-talet, och mot det som i en snävare litterär mening brukar gå under benämningen *modernismen*, stöter man på något som eventuellt ytterligare rör till begreppen; *det moderna genombrottet*. Det är —kan man säga — det nordiska genombrottet för det moderna projektet. Också hos oss började man på allvar drömma om ett samhälle som bygger på social trygghet, rättvisa, tanke- och åsiktsfrihet, jämlikhet mellan könen etc. ”Lys over Landet! Det er det, vi vil”, som det hette hos J. P. Jacobsen. Järnvägståget blev den ideala symbolen för progressivitet och framtidsoptimism: ”Ty det främmande tåget har inget slut”, skrev Georg Brandes i *Det Moderne Gjennembruds Mænd* (1883, här efter Nolin, s. 7), ”det är inte något ändligt tåg, men ett ohyggligt, aldrig vilande, ändlöst tåg, mänsklighetens eviga strävan mot en allt mer idealt uppfattad frihet, civilisationens och framstegets ändlösa triumftåg”. I en sådan metafor ser man redan hur mitt i det upplysta och upplysande ett kaos och något hektiskt och överpersonligt smyger sig in, som kunde göra sensibla själar nervösa. Och det är genomgående i den här epoken: man tippar över i något som vetter mot modernism. När Rainer Maria Rilke lär sig danska, och går omkring i Köpenhamn och mumlar ”Lys over Landet”, så tänker han inte på folkupplysning, utan på dagrar och stämningar i flanerandets ljuva distraktion — och kanske på ljuset i Kongens Have (Sørensen, 1985, s. 142). När Strindberg river ner den offentliga lögnen i *Röda rummet*, avtecknar sig redan ett oöverskådligt system av mystiska sammanträffanden och överpersonliga makter, som gör det lättare för en modern läsare att associera från romanen fram till Kafka, än bakåt mot Dickens och andra som brukar nämnas som Strindbergs förebilder. Den inträngande psykologiska skildringen hos Herman Bang och J. P. Jacobsen går över i psykiatri och in-

tresse för det aparta och för personlighetens upplösning — i Sverige ser vi det tydligast hos Ola Hansson.

Det är samma dubbelhet i det moderna, eller moderniteten, som man känner igen från andra tidpunkter. Låt mig citera ett försök att definiera begreppet *modernitet* från Bodil Marie Thomsens artikel om ”Modedockorna — en allegori över det moderna?”:

> [Modernitet är ... en] bestämning av de historiska processer av förändring, avbrott och kontinuitet som i kollisionen mellan tekniskt/vetenskapliga och upplysningsoptimistiska möjligheter *och* upplösning/sammanbrott och förfall av gamla normer och ideologier *skapar* det moderna samhället. (*Ord och bild* 1987:2, s. 67.)

I ett sådant samhälle ryms naturligtvis flera olika ideologier och hållningar till dessa moderniseringsprocesser sida vid sida. Det är väl bland annat därför det har varit svårt att komma överens om vad *modernism* — i konstnärliga sammanhang — är för något. Finns det något som förenar t. ex. Rilkes vemodiga elegier över värden som hastigt går förlorade och en Majakovskijs våldsamma teknikberusning och framtidsupphetsning? Eller med Brechts teaterestetik? Vad finns det för likheter mellan Ezra Pounds konsekventa antikapitalism och försök att bygga upp en helt egen tradition av medeltida texter och pseudokinesiska idéer — och, å andra sidan, Edith Södergrans kosmiska jag-expansion?

Den franske filosofen Blaise Pascal hade ju redan på 1600-talet talat om människan som ”utslungad i oändligheten bland rymder” (jfr Jonas 1990, s. 152). När Edith Södergran tar upp samma tanke är vi framme i 1900-talet och 50 år före Sputnik börjar hon befolka rymderna:

> Till fots
> fick jag gå genom solsystemen,
> innan jag fann den första tråden av min
> röda dräkt.
>
> Jag anar ren mig själv.
> Någonstädes i rymden hänger mitt hjärta,
> gnistor strömma från det, skakande luften,
> till andra måttlösa hjärtan.

Om det är lätt att stirra sig blind på stilar och formella uttryck när man ska

försöka bestämma vad modernism är för något, så kan man — å andra sidan — få syn på nya drag i modernisman, om man tänker in den i bredare sammanhang, i moderniteten eller det moderna.

Var det möjligen så att vissa former av modernism var en exklusivt manlig affär — att det var manliga kretsar och att det var manliga former, som inte riktigt gav utrymme för de erfarenheter som i och för sig ”modernistiska” avantgardistiska eller dristiga kvinnliga konstnärer hade? Det har Ebba Witt Brattström påstått i sin avhandling om Moa Martinson. Och det har Artur Lundkvist antytt i en recension av Virginia Woolfs The Waves — Vågorna. Han frågar sig varför hon inte blev modernistisk poet:

> Kanske var hon alltför fast knuten till en poesitradition som inte medgav den frihet och bredd som hon behövde. Mot berättartraditionen hade hon däremot styrka att göra uppror, att gå i spetsen för en modernism som hade sina motsvarigheter på andra håll inom prosan, hos Joyce och Proust, på sitt sätt hos Conrad och Lawrence. Där kunde hennes egenart komma till sin fulla rätt, men i en speciell poetisk förklädnad som inte liknade någon annans. Det var inte människor och händelser hon främst kunde gestalta, utan stämningar, visionära insikter, en intensiv närvaro i rummet, inte minst när det stod tomt på annat än den osynlige iakttagaren. (*Arbetet* 6.10.1980)

Ja, vi får väl se vilken stämning ni befinner er i efter de kommande föreläsningarna om moderna klassiker. Om ni — som de här författarna — dras in i en ändlös ström av frågor och sökande. Eller om ni — särskilt om ni är mer väl orienterade i den äldre litteraturen — gör som Roland Barthes, som i sin dagbok (1990, s. 12) berättar att han, nästan i hemlighet, läser om Napoleons historia i en bok som heter *Minnen från andra sidan graven*.
”Ständigt denna tanke: och om de Moderna bedrar sig?
om de saknar talang”.

Litteratur

Aspelin, Kurt, *Marxistiska litteraturanalyser* (Sthlm 1970).
Barthes, Roland, “Kvällar i Paris”, *Res Publica* 16, 1990.
Berman, Marshall, *Allt som är fast förflyktigas. Modernism och modernitet*, Lund: Arkiv, 1987.
Bly, Robert, *Krig och tystnad* (Sthlm 1969).
Burke, Kenneth, “Literature as equipment for living”, *The Philosophy of Literary Form* (NY:Vintage 1957).
Ekelund, Vilhelm, *Lefnadsstämning* (Sthlm 1925).
— “Drömmar som förplikta”. Efterlämnade papper i urval av P. E. Ljung, *Ord och bild*,

4, 1980.
Habermas, Jürgen, "Den nya oöverskådligheten, Välfärdsstatens kris och de utopiska energiernas utmattning", *Ord och bild*, 3, 1985.
Holm, Birgitta, "Patriarchal poetry is the same". Om skillnaden i kvinnlig modernism, *Modernismen i skandinavisk litteratur som historisk fenomen og teoretisk problem*. XVIII studiekonferanse i *IASS* 29. juli-3. august 1990, Trondheim; också i *Res Publica* 17, 1991.
Jonas, Hans, "Gnosticism, existentialism och nihilism", *Res Publica*, 16, 1990.
Lundkvist, Artur, Recension av Virginia Woolfs *Vågorna*, *Arbetet* 6.10.1980.
de Man, Paul, *Critical Writings 1953-1978*, ed. and with an introduction by Lindsay Waters (Minneapolis: University of Minnesota Press 1989).
The Modern Tradition. Backgrounds of modern literature. Ed. by R. Ellman and L. Feidelson (New York 1965).
Nietzsche, Friedrich, *Den glada vetenskapen* (Gbg: Korpen 1987).
Nolin, Bertil, "Det moderna genombrottet: en konturteckning", *The Modern Breakthrough in Scandinavian Literature*. Proceedings of the 16th study conference of *IASS*, Gothenburg August 4-8, 1986. Skrifter utg. av Litteraturvetenskapliga inst. vid Gbg:s universitet 17, 1988.
Parland, Henry, *Hamlet sade det vackrare* (Sthlm 1964).
Schantz, Hans-Jørgen, "Hvad er metafysik? Hvad er moderne?", *Kulturstudier* 8, red. av Hans Hauge, (Aarhus Universitetsforlag 1990).
Stounbjerg, Per, Presentation av en nyutgåva av Knut Hamsuns *Sult*, *Standart* sept/okt, 1990.
Sørensen, Bengt Algot, "Tyskland", *J. P. Jacobsens Spor i Ord, Billeder og Toner*. Tolv afhandlinger udgivet af J. P. Jacobsen-Selskabet i hundredeåret for digterens død ved F. J. Billeskov Jansen (Khvn 1985).
Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche. I urval av P. E. Ljung och A. Mortensen (Lund 1988).
Thomsen, Bodil Marie, "Modedockorna — en allegori över det moderna", *Ord och bild*, 2, 1987.

Lisbeth Larsson

Gösta Berlings saga

Om modernitetens förlorade döttrar

”Selma Lagerlöf är en levande klassiker” står det på baksidan av den nya pocketutgåvan av *Gösta Berlings saga*. Det är ett citat av Sven Delblanc. Och hur det nu är med Selma Lagerlöf själv, så är i alla fall hennes roman om prästen Gösta Berling en klassiker vars modernitet — eller kanske snarare diskussion om moderniteten — bara blivit alltmer angelägen.

Selma Lagerlöf tillhörde det moderna 90-tal som följde på det 1880-tal vi brukar kalla Det moderna genombrottet. Och som många andra i min generation såg jag länge på detta 90-tal som en tid av förfall, en tid då det undersökande kritiska projektet, som den unge Strindberg med *Röda rummet* och de andra 80-talisterna stod för, gick i stå och man övergav verkligheten för att dansa bort vid vägen, blicka bakåt mot hjältekonungar och längta stenarna där barn man lekt.

Och tittar man på Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga*, kan den på många sätt tyckas hopplöst nostalgisk och bakåtblickande. Den utspelar sig i en svunnen tid, på 1820-talet i författarens barndomsbygd kring Frykensjöarna och den återberättar en rad gamla sägner och historier som hon hört som barn. Den är andlig och idealistisk och den har ett altruistiskt människoideal som i förstone ter sig helt passé.

Men vid närmare läsning — och kanske också allteftersom tiden gått — har den visat inte bara sin modernitet utan också, menar jag, att den går bortom den modernitet den är med om att etablera. Den rymmer en utopi som inte bara är regressiv och blickar bakåt till en tid *före* moderniteten utan också — eller framför allt — bortom det modernistiska projektet, *bortom* den kyligt distanserande modernismen långt innan dess fragmentariserande kraft visat sin fulla styrka.

Det är lätt att se moderniteten hos Gösta Berling själv. Han är prototypen för den moderna litteraturens hjälte kan man säga, alienerad, förförande, men oförmögen att älska. Han betvingar kvinnorna en efter en, han söker

sin förlorade livskänsla i ruset, men det är alltid kortvarigt och förödande. Han glittrar men i grunden är han kall. Hans häst heter signifiktivt nog Don Juan och Gösta Berling är förföraren, den nya litteraturens nya manliga hjälte i en tid då de äkta männen och fäderna slits ner från piedestalerna och släpas i smutsen i snart sagt varje drama och roman.

I den moderna litteraturen har fäderna inget gott att hämta, de besegras av såväl söner som döttrar, de störtas från sina troner och får gång på gång lämna ifrån sig makten. Och så även i *Gösta Berlings saga*. Här framträder fäderna som snåla, härsklystna, och maktfullkomliga. De gifter bort sina döttrar efter eget tycke, som majorskan på Ekebys far en gång. De låser dem ute i vinternatten när de förälskar sig, som Marianne Sinclairs, eller de svälter ut dem av ren snålhet som brobyprästen med sin lilla tös. Men de knäcks en efter en, alltmedan kavaljererna, älskarna, fortsätter att spela och dansa.

Den danska litteraturforskaren Pil Dahlerup menar i sin bok om det moderna genombrottet, 1984, att patriarkatet under 1800-talet gick in i en kris och att det är det vi kan se i denna litteratur. De nya naturvetenskaperna ryckte helt enkelt undan grunden för patriarkatets legitimitet, menar hon, då man upptäckte det kvinnliga ägget och mannen inte längre kunde ses som mänsklighetens enda upphov. Fadersmakten skakades i sina grundvalar och i en ideologisk omstrukturering flyttas fokus från reproduktion till sexualitet, från fader till älskare och det blir nu den senare som kommer att stå för det vitala, det kraftfulla och skapande.

Och det är, menar jag, mycket intressant att se hur en samtida kvinnlig författare som Selma Lagerlöf gör sin mycket egna variant på denna historia genom att både idealisera och chikanera den nye älskaren. Hon omger Gösta Berling och kavaljererna med ett förföriskt skimmer, och som läsare känner man verkligen deras dragningskraft. Även deras illdåd beskrivs med en försonande ömhet som gränsar till förälskad fascination. Men tar man hennes berättelser på orden och ser bortom förförelsen, då ser man snart att det är en mycket tragisk manstyp hon beskriver. Han är en tömd, alldeles ihålig, inkapabel och oförmögen man, som endast kan vitaliseras i förförelsen, upptåget och ruset.

De tolv kavaljererna är ”tolv apostlar utan gärningar”, skriver Henrik Wivel, 1989. De har ingen egentlig skaparkraft. Allt de gör är sken och illu-

sion. Deras livsglädje är ett konsumerande rus. De producerar inte, tvärtom parasiterar de och bryter ner. Rent faktiskt är de en destruktiv kraft i *Gösta Berlings saga*.

De är förfärliga men ändå de mest älskansvärda man kan tänka sig.

Och det är i denna dubbelhet som jag menar att Gösta Berlings och kavaljerernas verkliga fascinationskraft finns. Precis som hela romanens kraft finns inte i dess enhetlighet men i dess på alla plan genomförda dubbelhet, i Selma Lagerlöfs konsekventa *ambivalens* och i textens systematiska tvetalan. Precis som den blandar högt och lågt, prosa och poesi så skiftar den från plikt- till lustperspektiv, från att vara till fullo bejakande till att distanserat iaktta, ironisera och kommentera. Och under alla dessa brusande slädfärder, dessa oh!-ande och ack!-ande, som går som en stark varm ström genom romanen, finns en kylig underström, ett kallt öga, en distanserad diskurs, som liksom perforerar den nära och romantiska, och befriar berättelsen från all sentimentalitet och gör den oavbrutet spännande.

Redan vid slutet av 1800-talet kastar Selma Lagerlöf den borgerliga romanen, århundradets nya genre, åt vargarna, såväl bildligt som bokstavligt. Under Gösta Berlings första brusande slädfärd, i det fjärde av bokens 36 kapitel, när han enleverar sin första kvinna, försöker han i första vändan avleda de vargar som jagar honom och den vackra Anna Stjärnhök med ett grönt reseskärp, men när det inte förslår kastar han helt sonika Madame de Staëls roman *Corinne* i gapet på dem.

Detta väckte på sin tid mycket löje, ”Huru befängd i det affekterade rosenrasande är icke episoden med Madame de Staëls Corinne och vargarna”, skrev den tidens dominerande smakdomare Carl David af Wirsén i sin recension. Denna roman fick ju ett minst sagt blandat mottagande. Det var först när tidens ledande kulturpersonlighet, den danske kritikern och litteraturprofessorn, George Brandes efter flera år skrev sin bejublande recension, i *Politiken* som Selma Lagerlöfs genombrott kom. Och på ett realistiskt plan kan man väl hålla med af Wirsén och hans kritiska kompanjoner. Men inom romanens romantiska diskurs, om man läser den på textens egen nivå, ter den sig emellertid helt följdriktig. När vargarna slukat berättelsen om den tragiska hjältinnan Corinne, så har Gösta Berling också beslutat att avstå från romantiken för den här gången. Han vänder släden och förnuftet tar över. Och läser man episoden som den

metahistoria den uppenbart också är, så öppnar sig en rad spännande tolkningsmöjligheter.

Madame de Staëls *Corinne* var tidens succéroman. En borgerlig utvecklingsroman med tidens tragiska hjältinna i centrum. Och precis som Anna Karenina, Madame Bovary, Hedda Gabler, fröken Julie, tidens övriga tragiska hjältinnor, så går Corinne sin tragiska undergång till mötes. Hon är storslagen, passionerad och mycket begåvad, en framgångsrik författarinna, som när romanen börjar just förs upp på Capitolium för att, som första kvinna någonsin, undfå lagerkransen. Men kärleken drar henne ner i avgrunden och när hon slutligen går hädan har hennes mer alldagliga och hemkära syster redan tagit hand om älskaren och gjort honom till en äkta make. ”Den överlägsna kvinnliga begåvningens tragedi” har vår gamle litteraturhistoriker Schück kallat denna roman.

Och Selma Lagerlöf låter Gösta Berling, poeten, kasta denna tragedi åt vargarna. Det är en flott gest, men den är knappast enkel att tolka. För samtidigt som hon på ett plan tvår denna den överlägsna kvinnliga begåvningens tragedi av sina händer, så är det just den hon skriver om. Hon skriver om den, men hon skriver *om* den, skriver den på ett nytt och alldeles eget sätt.

Samtidigt som det mycket uppenbart är så att *Gösta Berlings saga* befolkas av Corinnes systrar. Margareta Celsing, Anna Stjärnhök, Marianne Sinclair, Ebba och Elisabeth Dohna, ja, till och med kvastflickan är magnifika som Corinne, passionerade, kreativa, vackra och kraftfulla, men ytterligt sårbara i kärlek. Den unga Elisabeth Dohna, som efter sitt martyrium blir den som försonar Gösta Berling och förenas med honom är också född i Corinnes Italien. Samtidigt så är hela berättelsen i *Gösta Berlings Saga* lika uppenbart en polemik mot *Corinne*. Selma Lagerlöf skriver en ny variant på tidens koncept där denna kvinnotyp alltid plockar fram pistolen, kniven eller arseniken på sista sidan. Men inte alls enligt den enkla omvändningsmodellen, som vi möter i tidens triviala romantiska litteratur. Nej, hon låter istället slita denna anspråksfulla romantiska hjältinna i stycken, hon kastar henne åt vargarna, precis som hon kastar den borgerliga romanen åt dem, för att, som man skulle kunna säga, ”dekonstruera” den.

Selma Lagerlöf skriver sin egen realistiska romantik. Hennes text är parafras och parodi och samtidigt djupaste allvar. Det ser man också mycket

tydligt om man relaterar den till den andra intertext som Selma Lagerlöf anger, nämligen Goethes *Faust*.

Goethes *Faust* kom ut 1808, samma år som Madame de Staëls *Corinne*. Och de tillhör båda på var sitt sätt epokens centrala texter. De är romantikens två nyckeltexter, kan man säga. Och Selma Lagerlöf skriver i *Gösta Berlings saga* sin egen variant även på *Faust*.

”Henrik, Henrik”, ropar Elisabeth Dohna i stor ångest precis som Gretchen inför sin död i slutakten av Goethes *Faust*. Det är efter en av romanens alla slädfärder, och istället för att skälla ut Gösta Berling, som just förödmjukat och enleverat hans hustru, beordrar Henrik Dohna henne att kyssa kavaljerens händer och be honom om förlåtelse för att hon vägrat dansa med honom. Han har som vanligt, som han brukar göra och som äkta män i denna roman ständigt gör, missuppfattat allting och nu inser även hans hustru vilken inskränkt, dum, pretentiös och enfaldig man hon bundit sig vid. Hennes mentala oskuld tas ifrån henne, men hennes hjärta krossas knappast så som Gretchens, snarare häpnar hon. Och det är nu hennes egen bildningsgång kan ta sin början. En kort upphöjelse, en enleverande förälskelse i den man som redan enleverat henne och sedan kastas hon åt vargarna, men inte för att gå under som Gretchen utan för att luttras, brytas ner och dekonstrueras, innan hon kan bli den nya Gretchen som romanen skriver sig fram emot. En Gretchen som inte håller sig för god för livet. En Gretchen med höga anspråk men utan att vara förödande och självdestruktivt anspråksfull.

Precis som hon gör Madame de Staëls *Corinne* till sin genom att både gyckla med den och ta den på orden, så skämtar Selma Lagerlöf med Goethes *Faust* samtidigt som hon med en betvingande energi omvandlar hans historia och gör den till sin. Precis som Faust upprättar Gösta Berling och kavaljererna ett kontrakt med djävulen. På julnatten, när historien börjar, dyker den onde själv upp i smedjan på Ekeby där kavaljererna håller till. Och han lovar dem makten över Ekeby och allt gott livet har att erbjuda under det kommande året om de förskriver sig åt honom. Men klausulen är en annan än hos Goethe. Faust skulle bli djävulens den dag han, så att säga, fastnade i den materiella verkligheten, och i fröjd över världens lust utropade: ”Verweile doch! Du bist so schön.” I kavaljerernas kontrakt med Sintram gäller det omvända. De förskriver sig att bli hans om de under det

kommande året gör något som *inte* är kavaljersmässigt, det vill säga tomt och lustfyllt; om de gör något, som Gösta Berling säger, ”som är klokt eller nyttigt eller kärringaktigt”.

Älskarnas kontrakt kastar allt över ända i bygden. Majorskan körs från Ekeby, naturen går bärsärkagång, civilisationen rämnar och människorna släpper alla sina hämningar. Men detta kontrakt är inte berättelsens första. Det första kontraktet upprättades mellan djävulen och kvinnan; majorskan på Ekeby. Och det är förhistorien till detta kontrakt som är berättelsens upprinnelse.

Den börjar när majorskan på Ekeby, Margareta Samzelius, fortfarande är Margareta Celsing; en ung späd flicka som vet om intet ont, som ingen hade gjort någon sorg och som ville alla gott. Hon lever i största enkelhet med sina föräldrar i norra Värmland och dit kommer en dag en ung man vid namn Altringer. De blir förälskade, men som han är fattig beslutar de sig för att vänta och han ger sig ut i världen för att söka lyckan. Snart uppenbarar sig emellertid en annan friare, den gamle brukspatronen Samzelius, och då föräldrarna tror att han är rik tvingar de sin dotter att gifta sig med honom.

Den dagen dör Margareta Celsing, Gretchen förvandlas till Faust kan man säga, från en oskuldsfull flicka till en kvinna som sätter sig över alla regler, till en som inte lyder men styr och oavsett omständigheterna ser till tillfredsställa sin egen lust. När Altringer kommer tillbaka, rik och mäktig, så blir hon hans älskarinna och hon och hennes man, Samzelius, som visat sig vara utfattig, kommer att leva på älskarens rikedomar tills dess att han dör och hela hans bruksimperium blir majorskans.

Man skulle kunna tro att det är kärleken som gjort majorskan på Ekeby rik och mäktig, men så är det alltså inte, det har Sintram uppenbarat för kavaljererna på julnatten. Det är han, den onde själv, som givit de sju bruken till majorskan och enligt kontraktet erhåller han i gengäld en kavaljerssjäl om året.

Under juldagens stora middag på Ekeby har kavaljererna placerats lite vid sidan av, längst ner i hörnet, som vore de icke helt fullvärdiga gäster. Och medan grämelsen växer hos de bakfulla männen gör sig nattens händelser påminda. Inte så mycket det kontrakt de själva upprättat med den onde, men väl hans berättelse om det kontrakt han redan hade, det ur-

sprungliga kontraktet, det som, när det uppenbarades för dem, ingöt ett sådant raseri i dem att det fick dem att i sin tur gå i förbund med djävulen.

Och när Kristian Berg, en av kavaljererna, tror sig förstå att de deklasserats ända dithän att de också får sämre mat än de övriga gästerna, kråkor i stället för järpar, så brister det för honom. Han kastar maten i väggen och håller ett rungande tal där han nämner saker vid deras rätta namn. Inför hela bygdens honoratiores beskriver han majorskan som den otrogna hustru hon är. Nerdrivna till hörnet, får kavaljererna majorskan utdriven ur huset. Hennes man, den bedragne major Samzelius kör henne på porten och i akt och mening att föröda sin hustrus arv sätter han kavaljererna att styra på Ekeby, innan han drar sig tillbaka till sina björnar.

”Min roman, kära tante,” skrev Selma Lagerlöf i ett brev till sin välgörarinna Sophie Adlersparre medan hon arbetade med *Gösta Berlings saga* som bäst: ”Min roman, kära tante, är historien om en stor omhvälfning. Majorskan blir förvisad från Ekeby av sin man och kavaljererna regera där. När då alla naturandar, om jag så får säga, ej längre hållas bundna av hennes patriarkaliska styrelse, uppstår en förfärlig villervalla i hela trakten. Kavaljererna äro jäsningsämnet och alla de ohämmade, njutningslystna och egoistiska viljorna åstadkomma i sina sammanstötningar ett riktigt domedagselände.”

När majorskan på juldagen körts på porten och förvandlats till en simpel tiggerska som drar omkring på vägarna utan hem, vänner eller egendom, så bryter eländet ut. Som i en apokalyps rämnar all ordning. De hävdvunna relationerna mellan människor, såväl klassmässiga som könsmässiga ställs på huvudet, vargarna och björnarna kommer ut ur skogen för att söka människan.

Gösta Berlings saga omfattar ett år. Den löper från julnatt till julnatt. Från natten för barnets födelse till dess att det åter skall födas. Och det är som om allt under detta år måste dö för att kunna födas på nytt. Inte bara den sociala ordningen bryter samman utan även naturens. Vintern har sällan varit så lång och kall som detta år, vårfloden aldrig någonsin så förödande häftig och sommaren aldrig så torr. Naturkrafterna går bärsärkagång över landskapet alltmedan människorna föröder den civilisation som majorskan på Ekeby byggt upp. Smideshammaren står stilla, järnproduktionen har upphört, skafferina töms, djurens slaktas, på åkrarna får den säd som

inte torkat bort under sommaren stå och ruttna till hösten. Inget tas till vara, inget produceras. Allt är konsumtion och lust, allt är dans, slädpartier och nöjen. Sexualiteten lever men kärleken är död, arbetet har upphört, lättjan tagit över.

Man skulle kunna se det som en social revolution, där det gamla feodala samhället med alla dess lättingar äntligen får stryka på foten. Eller tvärtom tolka det hela så att den förödelse som går fram över den gamla glansfulla bruksbygden helt enkelt är den nya kapitalismen. Att Sintram, den onde, är den nya djävulska kapitalismen själv, som använder sig av de njutningslystna kavaljererna i sitt ekonomiska rationaliseringsprojekt.

Men man kan också säga att det är de mänskliga drifterna som kommer upp till ytan. Att allt vad människan till vardags håller nere av egoism, allmaktsönskningar, asocialitet och sexualitet helt enkelt släpps fritt, som i en dröm eller just en saga. ”....då vaknade gammal kärlek, då tändes ny”, skriver Selma Lagerlöf själv i *Gösta Berlings saga*. ”Då uppblossade gammalt hat, och länge sparad hämnd grep sitt rov. Då flögo alla upp i lystnad efter livets ljuvhet, dans och lek, spel och dryckjom grepo de efter. Då uppenbarades allt det, som innerst gömmer sig i själen”

Erland Lagerroth har i en essä beskrivit det hela ungefär som att lyfta på locket till den mänskliga källarregion som Freud kallade detet: ”.....luckan öppnas till jaget på djupet. Och upp väller lidelse, begär, lusta och vildhet.” Birgitta Holm och Henrik Wivel, som i *Selma Lagerlöf och ursprungets roman*, 1984, och *Snedronningen*, 1988, också läst romanen med hjälp av Freud, tar emellertid mera fasta på den nedåtgående rörelsen i texten; fallet ner, som är en återkommande händelse i denna roman. Person efter person, inte bara majorskan utan också Gösta Berling och alla kavaljererna, de unga kvinnorna Anna Stjärnhök, Marianne Sinclair, Elisabeth Dohna, ja, snart sagt varenda gestalt i denna berättelse faller ner från sina piedestaler för att dras i smutsen, luttras och falla sönder, innan de på nytt kan stiga uppåt. Till och med landskapet, där skogarna, bergen och sjöarna faller ner mot slätten och den stora sjön Vänern i söder, utgör en pendang till denna fallande rörelse.

Den cirkelrörelse av fall och uppåtstigande, den djupdykning som gestaltas i romanen, kan ses, och har av Wivel och Holm också setts, som ett parallellt förlopp till det som äger rum i en regelrätt freudiansk psykoana-

lys. Frågan blir då bara vem som stiger ner och och eventuellt upp, om det är textens personer eller Selma Lagerlöf själv som genomgår denna process. Det infinner sig lätt, precis som hos Sven Delblanc i den baksidestext jag inledningsvis citerade, en förvirring i denna psykoanalytiska forskning där text och författare blandas samman och kommer att inta varandras plats. Texten blir författaren och föfattaren texten. Och den fallande rörelse som Birgitta Holm och Henrik Wivel följer i *Gösta Berlings* saga är snarast författarinnans, Selma Lagerlöfs egen. De beskriver med romanen som källa hur hon psykiskt sett rör sig ner mot det barndomstrauma av faderssvek, som de flesta är överens om att hon var med om.

Det är förvisso en elementär litteraturvetenskaplig sanning att en författare alltid skriver om sig själv, men faran i detta synsätt är att *Gösta Berlings saga* bara blir läsbar som Selma Lagerlöf, och att de åsikter och fördomar vi har om ogifta skolfröknar, kvinnliga författare och flickebarns utveckling i allmänhet kommer att lägga sig som ett raster över texten, reducera den och osynliggöra dess egenart. Och i detta fall menar jag, att allas vår fortgående faders- och älskarfixering, de psykoanalytiska teorierna om flickans axiomatiska förälskelse i sin far, tillsammans med de biografiska kunskaper vi har om Selma Lagerlöfs problematiska förhållande till sin far, kommit oss att bortse från att denna text, titeln, huvudpersonen och alla kavaljerer till trots, i grunden mest handlar om kvinnor.

Den som möter oss först i romanen är visserligen mannen i sin upphöjelses predikstol, men efter bara några sidor ligger han fattig, full och halvt ihjälfrusen i en snödriva vid landsvägskanten utanför värdshuset. Gösta Berling förbrukar snabbt såväl sin prästerliga som mänskliga värdighet. Han har supit upp inte bara allt han själv äger utan också det mjöl och den släde som brobyprästens stackars utsvultna dotter anförtrott åt honom. Sedan lägger han sig att dö. Men då lyfts han upp, som vore han ett litet barn själv, av ett par kvinnor som för honom in i värmen. Det är majorskan på Ekeby som räddar honom åter till livet. Men hon förmår det inte av egen kraft. Inte ens när hon gör sig till hans like i synd genom att berätta sitt eget livs historia. Först när hon lovar att sörja för den elake och snåle brobyprästens moderlösa dotter går han henne till mötes och lovar leva. Majorskan köper Göstas kavaljersliv med att ge brobyprästens dotter ett anständigt liv. Det är romanens tredje kontrakt. Och detta kontrakt — eller

detta band som upprättas mellan brobyprästens tös och majorskan, när hon åtar sig att vara som en mor för henne — det är det enda som kommer att gälla romanen ut.

Det är också, menar jag, den förlorade dottern som denna berättelse i grunden handlar om. Och hon finns i en rad variationer; som liten flicka i brobyprästens dotter, som ung kvinna i Marianne Sinclair, Anna Stjärnhök och Elisabeth Dohna och som omnipotent åldrad kvinna i majorskan, som de yttersta av de yttersta i mamsell Mari, mamsell Dillner och kvastflickan.

Alla är det på sitt sätt övergivna av sina föräldrar. Deras fäder är härsklystna, elaka och svekfulla som Marianne Sinclairs eller de är bara svaga och frånvarande som Anna Stjärnhöks och Elisabeth Dohnas. Brobyprästens dotter har ingen mor, majorskan har svikits av sin och Marianne Sinclairs är ytterligt svag.

När Marianne Sinclair äntligen kommer hem, den förfärliga natt då hennes far upptäckt att hon är förälskad i Gösta Berling och rasande lämnat balen, när hon äntligen, frusen och iskall efter den långa ensamma vandringen, bultar på porten till sitt hem finner hon den låst. Först svarar modern inte alls, men sedan ger hon sig till känna, viskande och rädd. Hon törs emellertid inte öppna, hennes skräck för mannen är större än kärleken till dottern och inte förrän denna hotar att ta sitt liv lägger modern handen på dörrvredet. Men i detsamma hörs tunga steg i vindstrappan. Fadern kommer och porten förblir stängd. Marianne hör hur Melchior Sinclair ger sin hustru en ordentlig omgång stryk. Modern är maktlös och Marianne lägger sig ner i snödrivan vid knuten för att dö.

När talet om majorskans, Margareta Celsings, liv och leverne vid bruken kring sjön kom till hennes föräldrars öron, betänker sig hennes mor inte länge utan ger sig söder ut för att tala dottern till rätta. Men när hon kommer till Ekeby är majorskans hjärta så förhärdat att hon tar emot sin mor som vore hon en främling. Hennes föräldrar dog på hennes bröllopsdag, säger hon till sin mor. Och efter ett dygn ger sig gumman av utan att hennes dotter känts vid henne. ”Må du förnekas, som jag har förnekats, förskjutas som jag har förskjutits! Må landsvägen bli ditt hem, halmstacken din säng, kolmilan din spisel! Skam och smälek vare din lön! Må andra slå dig, som jag slår dig!”, utropar hon till avsked och ger majorskan en örfil. Men denna blir inte svaret skyldig. Hon slår tillbaka.

Under den förförande coverstoryn om älskaren döljs den förfärliga berättelsen om modersförbannelse och dottersvek, om brutna kvinnliga band och kvinnlig otro i djupaste bemärkelse. Det är moderns förbannelse som verkställs på juldagen och i en handvändning förvandlas majorskan från drottning till den eländigaste av eländiga, och det är *hennes* vandring mot försoning och förlåtelse som är romanens röda tråd; mer än Gösta Berlings. Vi får se henne irra längs vägarna, hemlös, utan vänner och utan egendom, en gammal tiggerska som maken bussar björnarna på och de unga älskarna, kavaljersföljet, brutalt driver ner i diket då de susar förbi i sina ekipage.

Ganska snart, medan det ännu är vinter, gör hon ett försök att köra bort kavaljererna och återta makten på Ekeby. Hon återvänder till gården, går husesyn och tar ut de åkdon kavaljererna en gång kommit i ur skjulet där hon låtit dem stå, spänner för hästarna och tänder eld på en höstack för att skrämma upp kavaljererna ur sömnen och ut ur huset. Hon har gårdsfolket på sin sida och har så när lyckats, när major Samzelius i det avgörande ögonblicket dyker upp med sina björnar och skrämmer folket på flykten.

Han är ditkallad av Marianne Sinclair, som väckts ur sin kärlekssömn. Hon har just enleverats av Gösta Berling, lyfts upp ur den snödriva där hon kastat sig att dö i sorg över sin faders brutalitet och moders svaghet. Kärleken har pånyttfött henne och när hon nu förstår att kavaljererna och Ekeby är hotade skyndar hon åstad till major Samzelius för att varna honom, trots att hon vet att kopporna härjar på gården där han bor. Och hennes intervention mot majorskan blir hennes olycka. Först är hon nära att dö i smittkoppor, sedan blir hon ful som stryk och slutligen, vilket är den verkliga katastrofen, förlorar hon den förmåga att älska som Gösta Berling just väckt till liv.

I mötet med majorskan avgörs Marianne Sinclairs liv. Och på samma sätt blir Elisabeth Dohnas möte med majorskan vändpunkten i hennes, fast på motsatt sätt. Hennes spontana sympati och djupa medkänsla, samhörighetskänsla kan man nästan säga, med majorskan för denna oskuldsfulla och på många sätt ytliga unga kvinna ut i romanens mest omfattande dekonstruktions- och omdaningsprocess.

När de möts är majorskan fängslad för dådet mot kavaljererna på Ekeby. Det är bal på länsmansgården i Broby och majorskan sitter inlåst i en av flyglarna. Elisabeth Dohna råkar få se hennes ansikte bakom ett av galler-

fönstren och det berör henne så starkt att hon slutligen avbryter dansen för att gå till majorskan. Och hon finner henne halvt vansinnig av sorg. Ständigt på väg till sin mor för att be om förlåtelse vandrar hon av och an i rummet och Elisabeth Dohna, som är lika ung och oskuldsfull som Margareta Celsing en gång, grips av ett outsägligt medlidande. Därför nekar hon dansa med Gösta Berling när hon åter kommer ner i balsalen. Som straff enleverar han henne och det blir början på den sönderslitandets process som hon måste genomgå innan hon åter — eller för första gången — blir en hel människa.

I mötet med majorskan avgörs de unga kvinnornas öden. Hon är berättelsens nav och katalysator och när hennes historia är slut, då slutar också romanen.

”Margareta Celsing” heter romanens sista kapitel och då är majorskan avklädd all sin storhet men också alla övermaga anspråk. Hon har fått sin mors förlåtelse men inte kunnat be henne om den. Selma Lagerlöf har helt enkelt låtit gumman bli stendöv, innan dottern äntligen når fram. Och de möts och försonas i en ytterligt vardaglig, mycket laddad och nästan arkaisk scen i mjölkrummet. ”Du kan komma och hjälpa mig”, säger modern och räcker skumsleven till sin dotter. Majorskan är den återfunna dottern och vid hennes dödsbädd sitter Elisabeth Dohna och brobyprästens dotter.

Under romanens gång har den sega och arga lilla flickan nästan omärkligt förvandlats till den tämligen oansenliga, men uppenbart mycket kraftfulla jungfru Anna-Lisa och det är hon som slutligen ger sig av till majorskans föräldrahem i norr för att hämta hem henne till Ekeby. Precis som majorskan har brobyprästens lilla dotter dykt upp i romanen med jämna mellanrum. Hon har vandrat genom den som majorskans goda genius, inte gjort mycket väsen av sig men funnits där hela tiden. När majorskan försvinner från Ekeby så är det hon som stannar och sköter om huset och när majorskan återvänder för att försöka återta makten är det hon som öppnar dörren för henne och hälsar henne välkommen hem. När Ekeby brinner ner, letar hon som besatt för att finna stället där hennes snåle, numera döde, far har gömt alla pengar han samlat, så att hon skal kunna bygga upp det igen. Men när hon inte finner faderns pengar tar hon i stället med sig hans skamhög hem till Ekeby. — Socknens folk hade nämligen tagit för vana att lägga en torr gren eller pinne i hörnet av den snåle, girige och ela-

ke prästens trädgård för att visa honom sitt förakt — och nu tar hans dotter med sig denna och lägger en liten skampinne framför var och en av kavaljererna. Det får dem att nyktra till och när hon lämnat rummet vandrar de äntligen ner till älven, där kvarnen och smedjan finns, för att återuppta arbetet. Jungfru Anna-Lisa ger kavaljererna sin mandom åter. Tack vare henne kommer Ekeby till liv igen och majorskan får dö i sitt hem alltmedan stångjärnshammaren åter börjar ljuda.

Det är alltså det tredje kontraktet, det där majorskan betalat med sin moderlighet, som kommer att vända världen rätt igen.

Och i slutscenen möter vi de tre kvinnor som alltmer framstår som romanens egentliga huvudpersoner; majorskan, brobyprästens dotter och Elisabeth Dohna. Inte så storslagna, magnifika och oböjliga som ursprungligen, inte längre några tragiska hjältinnor som Madame de Staëls Corinne och inte heller några helgon som Goethes Gretchen. Inte offer för patriarkatet, men heller inte frigjorda till det, så som majorskan en gång var, utan som något alldeles eget, något helt annorlunda, något som vi ännu inte funnit ord för att benämna.

Litteratur

Stellan Arvidsson, *Selma Lagerlöf* (Sthlm 1932).
Pil Dahlerup, *Det moderne gennembruds kvinder* (Kbh 1983).
Vivi Edström, *Livets stigar* (Sthlm 1960).
Birgitta Holm, *Selma Lagerlöf och ursprungets roman* (Sthlm 1984).
Erland Lagerroth, ”Vad händer i Gösta Berlings saga — och hur?” i *Operan. Spelåret 1987-88:XIV* (Sthlm 1990).
— ”Att låta många stämmor tala” i *Lagerlöfstudier*, 6 (Sthlm 1979).
Henrik Schück, *Allmän litteraturhistoria*, sjunde delen, 2 uppl. (Sthlm 1982).
Henrik Wivel, *Snödrottningen, en bok om Selma Lagerlöf och kärleken* (Sthlm 1990).
En omarbetad version av föreläsningen finns publicerad i *Ord & Bild* nr 4 1991.

Jan Thavenius

Marlows mardrömmar

Om Joseph Conrads *Mörkrets hjärta*

Mina damer och herrar!

Låt mig låna de gamla hälsningsorden — från Per Erik Ljungs inledning till den här föreläsningsserien — för att snabbt förflytta oss tillbaka till det 1800-tal där allt det gamla finns som grund för det nya som är vårt.

Våren 1899 publicerade *Blackwood's Magazine* Joseph Conrads *Heart of Darkness* som en liten följetong över tre av tidskriftens nummer. *Blackwood's Magazine* sägs ha funnits på alla mässar och klubbar och i alla läsrum över hela det brittiska imperiet. De yttre förutsättningarna höll på att skapas som skulle förvandla Goethes Weltlitteratur till Global Culture.

Kan ni se scenen framför er? En engelsk sjökapten sjunker ner i en vilstol på terrassen utanför hotellmatsalen, tänder sin cigarr, blickar ut över floden mot djungeln som tar vid på andra sidan, sträcker sig mot rökbordet efter senaste numret av *Blackwood's*, slår upp det och börjar läsa: ”The *Nellie*, a crusing yawl, swung to her anchor without a flutter of the sails, and was at rest.” Ett fartyg ligger för ankar, seglen hänger slaka, man väntar på ebben — allt förefaller välbekant. Men vem är författaren, denne Joseph Conrad?

I min svenska utgåva av *Lord Jim* kan man läsa följande frejdiga presentation av honom:

> Joseph Conrad föddes i Polen 1857. Han dog i England 1924. Han hette egentligen Teodor Józef Konrad Korzeniowski. Han blev Englands största sjöförfattare trots att han kom till världen långt inne i det ryska Polen, inte såg havet förrän han var 15 år, och bara kunde några få engelska ord då han som 21-åring gick iland i England för första gången. [---] Här blev han *engelsk* sjöman och beseglade alla världens hav, medan han steg i graderna till styrman och senare kapten. Han blev engelsk medborgare den 19 augusti 1886. Hans första kommando var OTAGO 1889. En elakartad giktsjukdom tvingade honom att gå i land 1894, då han var 37 år. Nu började han skriva. Det fanns många andra engelska sjöskildrare, men han

> blev den bäste av dem alla. Fram till idag kan ingen jämställas med honom trots att sjöfartsnationen England har fostrat hundratals sjömansförfattare.

Är det denne sjömansförfattare som har skrivit en modern klassiker? Har han något med moderniteten att göra? Är han rentav modernist? Är det från en sjöroman som T S Eliot 1925 lånar mottot, ”Mistah Kurtz — he dead”, till sin dikt The Hollow Men? Eller som Sigmund Freud anspelar på 1930 i boken *Vi vantrivas i kulturen*, när han skriver om ”det behov av självkännedom som tvingar oss att genomskåda världen och vår plats i den och ställer oss ansikte mot ansikte med vårt mörkers hjärta”?

Presentationen ger hur som helst några ledtrådar till människan och författaren Conrad. Han var förvisso en man med moderna erfarenheter. Rotlös och ensam, tidigt föräldralös, född polack men under ryskt styre, driven ut i världen lika mycket av äventyrslust som av nöd, emigrant i yttre och inre mening. Hans erfarenheter var mer präglade av gränslanden mellan kulturerna än av hemkänslan i en kultur. Det är kanske inte förvånande att det hårda arbetet och strängt organiserade livet på engelska fartyg i Conrads romaner representerar den enda kraft som kan hålla en man på rätt köl i tillvaron.

Kapten Conrad gick alltså i land vid 37 års ålder och blev författaren Conrad. En man med litterära ambitioner och hänvisad till att leva på sin penna. Som den moderna tidens författare var han kluven mellan marknad och vision. Hans tankar kom att upptas lika mycket av bekymmer över uteblivna inkomster som av bitterhet över uteblivna litterära framgångar. Mot slutet av sitt liv spekulerade han ivrigt i möjligheterna att få det Nobelpris som skulle ha löst båda hans problem.

Conrad försökte hela sitt författarliv skriva den där framgångsrika äventyrsromanen som skulle ha gjort honom rik. Men han hade svårt att bli riktigt populär. ”Too wordy” skrev anmälarna om honom, ”no story”, ”no plot and no petticoats”. Hans berättelser saknade den välkända och attraktiva blandningen av spänning och kärlek. Dessutom hade de flesta av Conrads romaner en dyster och uppgiven ton, de var ironiska och motsägelsefulla. Samtiden räknade honom till ”the school of fiction-brutality” och kunde med skäl placera honom bland förlusternas och nederlagens diktare. Hans romanfigurer är oftast människor utelämnade åt sig själva, ibland lyckligt

omedvetna om sina illusioner och självbedrägerier, ibland medvetna och klarseende men olyckliga.

I ett brev året innan *Mörkrets hjärta* kom ut, skrev Conrad:

> Vad som gör mänskligheten tragisk är inte att den är naturens offer, utan att den är medveten om det. Det finns ingen moral, ingen kunskap och inget hopp: vad som finns är bara medvetandet om oss själva som driver oss runt i en värld som antingen man betraktar den i en konvex eller konkav spegel bara är ett fåfängt och flyktigt sken.

Tydligare kunde knappast ”idealrealisationen” uttryckas — utförsäljningen av moralen, utopierna och till sist själva verkligheten. *Mörkrets hjärta* sätter inte bara punkt för 1800-talet utan också för 1800-talets idealism i dess grandiosa eller naiva former.

Men Conrad skriver inte filosofiska traktater utan berättelser om en förlorad livstillit. I den korta berättelsen *Youth*, som är ungefär samtidig med *Heart of Darkness*, skildrar han spänningen och friskheten i det första mötet med Fjärran Östern och en helt annan värld än den gamla europeiska. Men pojkdrömmarna och äventyrslängtan förvandlas till ironi och skepsis i romanen från seklets sista år. Förhoppningarna och frihetsdrömmarna övergår i sårad idealitet och urholkad livskänsla.

Marlow, huvudfiguren i romanen, har liksom Conrad drömt om äventyrens värld och kartans vita fläckar. Om sin ungdoms karta skrev Conrad: ”the heart of its Africa was big and white”. Men Conrad låter Marlow komma hem från sin färd till mörkrets hjärta med en fruktansvärd insikt. I romanens inledning med Nellie för ankar i Themsenmynningen ligger vattenvägen öppen och lockande framför fartygets sällskap. I slutet spärras den av en svart molnbank.

Conrad kom själv till Afrikas hjärta. I hans liv blev tiden på Kongofloden något av en vändpunkt. ”I had no thought in my head” skriver han om tiden innan han upplevt Afrika, ”I was a perfect animal”. Kongo var inte längre någon vit fläck på kartan när Conrad kom dit 1890. Där fanns redan för oss välkända platser som Leopoldville och Stanley Falls. Under åren 1876 till 1885 hade landet koloniserats genom ett privat bolag som ägdes av den belgiske kungen Leopold II och som bland annat utnyttjade den amerikanske journalisten och äventyraren Henry Morton Stanleys tjänster.

Ett sällskap för avskaffande av slaveriet och öppnandet av västafrika

spelade en roll i denna dystra historia. Koloniseringen bedrevs med hjälp av den från *Mörkrets hjärta* välkända kombinationen av idealistisk propaganda och exempellös brutalitet. Det gick så långt att de andra kolonialmakterna ansåg att de måste protestera. I romanen beskriver Conrad Afrika som den plats där de famösa kulturapostlarna sitter och dricker det famösa lagerölet. Där beskjuter kanonbåtar en hel världsdel befolkad av s k brottslingar som äntligen nåtts av en kränkt rättvisa, ett råmaterial som bevakas av representanter för den förädlade varan, håglösa, slappa, giriga, hycklande och skumögda. Conrads samtida, våra fäder.

*

Så mycket — eller lite — om tiden och tillkomsten. Låt oss nu se på ”the plot”, för en sådan finns faktiskt. (Men, mina damer och herrar, gör er inga förhoppningar om petticoats.)

Mörkrets hjärta berättar om en resa. Men den börjar som en resa med förhinder. I Themsenmynningen vid det ödesdigert klingande Gravesend ligger Nellie för ankar och inväntar ebben. Ombord på båten befinner sig fyra personer omtalade som direktören, advokaten, bokhållaren och Marlow. En femte passagerare är berättelsens jagberättare. Bakom dem ligger ”den största — och den härligaste staden på jorden” täckt av ett mörker som ser ut att sluka solen, ljuset, ja själva livet. Framför dem öppnar sig den ljusa flodmynningen ”som utfarten till en ändlös vattenväg”.

I stiltjen och väntan börjar Marlow berätta för sina medpassagerare. Inom romanen återskapas det muntliga berättandets scen med en berättare och en krets lyssnande människor. Men det är ingen vanlig historia som åhörarna får höra. Jagberättaren karakteriserar Marlows sätt att berätta:

> Sjömäns historier utmärker sig för en rättfram enkelhet vars hela mening är tillfinnandes inom ett knäckt nötskal. Men Marlow var inte typtrogen (om man bortser från hans fallenhet för att berätta historier), och för honom var en händelses mening inte att söka inuti, som en kärna, utan utanför, som ett hölje kring historien vilket gör den synlig på samma sätt som ett ljussken gör en dimma synlig; någonting i stil med de töckniga regnbågsringar man ser ibland vid månsken.

Som liten, börjar Marlow, var jag tokig i kartor. Jag satte fingret på deras vita fläckar och sa mig att dit ska jag resa när jag blir stor. Men min barndoms vita fläckar försvann och fylldes av mörkare färger. Dock fanns det

en flod som lockade mig. Den liknade en stor, ringlande orm på kartan och den tjusade mig ”som en orm tjusar en fågel, en dum liten fågel”. Jag sökte äventyret men också idén bakom upptäcktsfärderna. Själva erövringen av främmande världsdelar är ingen vacker hantering, konstaterar han, det enda försonande är idén. ”En idé bakom alltsammans; inte ett virrigt känslotänkande utan en idé och en osjälvisk tro på denna idé — någonting man kan sätta upp framför sig och böja knä för och bringa offer...” Romanen kommer så småningom att fylla ut hans oavslutade mening.

Marlow bestämmer sig för att uppsöka floden. Han söker med hjälp av en kvinnlig släkting anställning i det bolag som har handeln på floden. ”Jag, Charlie Marlow, satte igång fruntimmer för att skaffa mig ett jobb!” Det är något extraordinärt med denna kvinnliga inblandning. Kvinnor bör enligt Marlow hållas utanför männens företag. De lever i en annan värld och saknar helt sinne för verkligheten. De inbillar sig att varje anställd i handelsbolaget är en ljusets budbärare, ”något i stil med en enklare apostel” utsänd för att omvända vildarna. Deras värld har aldrig funnits och kommer aldrig att finnas. Jag vågade antyda, kommenterar Marlow korthugget, ”att bolaget drevs som ett affärsföretag — för att ge vinst”.

Episoden med den kvinnliga släktingen säger något om att Marlow redan från början ger upp en del av sin manliga självständighet. Den signalerar kanske också att han i ett patriarkalt perspektiv och trots all sin manlighet är något av en antihjälte. Till yttermera visso vaktar två andra kvinnor över hans avfärd. Marlow berättar hur han beger sig över kanalen till bolagets huvudkontor i den vita gravstaden som han kallar den. Kvinnorna släpper in honom till bolagsdirektören från det förrum där de sitter och stickar med svart ullgarn. Jag tänkte ofta under min färd på dessa två som vaktade porten till mörkret, berättar Marlow, och han hälsar dem som gladiatorerna hälsade Roms kejsare. Morituri te salutant — de till döden vigda hälsar dig!

Marlows förberedelser är kantade av förebud och onda aningar. Men han kommer iväg på ett fartyg som ska ta honom längs Afrikas kust till den nedre av bolagets nät av stationer längs floden. Sjöresan blir en fortskridande urholkning av det europeiska perspektivet. Man passerar ett krigsfartyg som ligger utanför kusten och skjuter rakt in i djungeln. Bom!

Det besköt en hel världsdel med sina sextumskanoner. Det var något vansinnigt över hela tillställningen, tänker Marlow, ett makabert clowneri.

Med jämna mellanrum landsätter fartyget soldater och tulltjänstemän som sprider ”död och köpenskap” omkring sig. Men landet, de svartas land, ligger stort och tyst och till synes oberört. Någon gång kommer de svarta paddlande ut till fartyget. De utstrålar liv och vitalitet och rättfram verklighet. De behövde inte någon ursäkt, någon idé, för att vara där.

Det första Marlow stöter på vid ankomsten till den nedre stationen är ”sex svartingar” som ryckts ur djungeln och utsatts för civilisationens välsignelser — arbete, lag och ordning. ”De passerade tätt förbi mig utan en blick, med förtvivlade vildars dödsliknande likgiltighet. Bakom detta råmaterial vandrade en trist representant för den förädlade varan, en produkt av de nya krafter som var i rörelse”. Vad som räddar oss i en värld fylld av barbari och sönderfall är effektiviteten, säger Marlow i början av sin berättelse, ”vår dyrkan av effektiviteten”. Men det första han möter på Afrikas jord är destruktivitet och slapphet.

Det är en ”orättvis betraktelse”, en på alla plan ironisk diskurs vi har att göra med. Det europeiska medvetandets självklarheter misstänkliggörs och undergrävs. Vilka är vilda, vilka civiliserade? Vilka är primitiva, vilka förädlade? Vilka representerar ordning respektive kaos? Hur ser förhållandet mellan natur och kultur ut? Nyligen har Birgitta Holm velat visa att också det självklart manliga perspektivet undermineras i denna mycket manliga roman.

Marlow beger sig så småningom från denna ”hopplösa röra” till huvudstationen för att ta befäl över den båt som ska göra färden uppför floden till den inre stationen. Där ska man hämta föreståndaren som är sjuk och allt det elfenben som han samlat ihop. Vid huvudstationen möter honom den verkliga ”slapphetsdjävulen”. Båten är grundstött, trasig och i behov av reparation. Om det är en olyckshändelse eller en komplott som orsakar förseningen, är omöjligt att avgöra. Men det finns antydningar om att chefen för huvudstationen vill fördröja avfärden. Marlow tar hur som helst itu med arbetet. ”Det kändes som om detta var min enda möjlighet att hålla kontakt med livets försonande realiteter” säger han:

> Men man måste ju vända sig om ibland, och då såg jag bara stationen och männen som planlöst drev omkring i solskenet. Jag måste ibland fråga mig vad meningen

> var med alltihop. De strövade hit och dit med sina löjliga långa stavar i handen som en skara avfälliga pilgrimer instängda bakom ett förtrollat stängsel. Ordet 'elfenben' fyllde luften, viskades, suckades fram. Man kunde tro att de tillbad det. En vettlös snikenhet förpestade alltsammans, som en likstank. Aldrig i mitt liv har jag sett något så overkligt. Och utanför stod den tysta vildmarken kring denna avröjda fläck som någonting väldigt och oövervinnerligt — som ondskan eller sanningen — och väntade tåligt på att detta spöklika intrång skulle ta slut.

Under sitt uppehåll vid huvudstationen får Marlow höra om den man han ska hämta, Kurtz. Ryktet om hans storartade verksamhet har i själva verket nått Europa och bidragit till Marlows beslut att bege sig till Afrikas hjärta. ”Han är ett människokärlekens och vetenskapens och framåtskridandets sändebud — och fan vete vad mer” säger en av bolagets agenter till Marlow. Vi behöver verkligen ”elitintelligens, människor med vida vyer och målmedvetenhet” om vi ska kunna fullfölja den sak som Europa har anförtrott åt oss, fortsätter han. Klart är att Kurtz varit både framgångsrik när det gällt att få tag på elfenben till Europas pianon och fylld av ädla syften. Men allt som sägs om honom är gåtfullt och motsägelsefullt. Hela tiden anar man att det finns en klyfta mellan de omdömen som fälls om Kurtz och det som hänt vid den inre stationen.

Ett yttrande som tillskrivs Kurtz är att varje station ”borde vara som en fyrbåk på vägen mot bättre förhållanden, ett centrum för handel givetvis men också för humanisering, förbättring, undervisning!” På huvudstationen har han lämnat efter sig en tavla föreställande en kvinna med upplysningens blossande fackla i handen. Den kunde ha varit en illustration till hans vackra tanke. Men kvinnan är oseende och lyckas inte heller lysa upp världen. Hennes ögon är täckta av en bindel och bakgrunden är mörk, nästan svart. Fackelskenet över hennes ansikte gör ett kusligt intryck.

Marlow gör här ett plötsligt avbrott i sin berättelse och vänder sig till åhörarna ombord på Nellie. Jag kunde inte se mannen bakom namnet Kurtz, säger han. Kan ni se honom? Ser ni över huvud historien? ”Det känns som om jag försökte berätta en dröm för er — ett gagnlöst försök”. Nej, det är omöjligt att återge en dröm eller något annat som vi upplevt så som det verkligen var. ”Vi lever, liksom vi drömmer — ensamma” konstaterar han. Svårigheterna att se och omöjligheten att *förmedla* det sedda till andra människor gör oss till omedvetna och ensamma varelser. Marlow uttrycker sig här ovanligt rakt på sak. Som vi vet, brukar hans historier inte

ha någon kärna av sanning. Om vi eventuellt får syn på något, så ligger det utanför historien som en dimma som blir synlig i ljusskenet.

När Marlow återtar sin berättelse, beskriver han färden uppför floden med den nödtorftigt lagade båten. Naturen, vildmarken tar mer och mer över. ”Vi trängde allt djupare in i mörkrets hjärta” säger han och det ”var som att vända tillbaka till världens begynnelse, när växtligheten vräkte sig över jorden och de stora träden var härskare”. Under resan till Afrika förbyts den civiliserade distansen i närhet, under färden uppför den väldiga floden blir det stora i företaget litet och meningslöst. Båten kryper mödosamt fram under trädens valv som en liten skalbagge på golvet i en hög pelargång.

Djungeln tar mer och mer över. Tystnaden och stillheten är mäktig. Vildmarken vilar hemlighetsfull och outgrundlig för de småkryp som trängt in i den. Ruvar den på en gång kuslig och lockande över ondska eller sanning? Ska tystnaden tolkas som vädjan eller hot? Den ”inre sanningen döljer sig — som väl är” menar Marlow. Men ibland förnimmer han den i alla fall som skoningslösheten hos en makt som döljer sitt uppsåt. När stillheten någon gång bryts, är det av fjärran trummor som är lika omöjliga att tolka som tystnaden. Om det var krig, fred eller åkallan som ljöd ur dessa trummor, var omöjligt att avgöra.

Vi kunde ingenting förstå, säger Marlow, därför att vi hade färdats så långt och inte längre mindes något. Vi befann oss nu i de första tidsåldrarnas natt. Jorden var inte den jord vi kände. ”Vi är förtrogna med ett besegrat vidunder i fjättrar, men vad vi såg där var vidundret i frihet.” Allt var främmande, men det värsta av allt var tanken på en avlägsen frändskap med dessa hoppande, tjutande människor. Deras vilda lidelse och förfärande tygellöshet väckte ett svagt gensvar hos oss, bekänner Marlow.

Framkomsten till den inre stationen bildar kulmen i den rad av händelser som Marlow berättar om. Den har föregåtts av spekulationer och antydningar genom hela historien. Det är ett noga förberett ögonblick. Strax före framkomsten och vid ryktet att Kurtz redan var död ”skar det mig ända in i själen att jag inte skulle få den oskattbara förmånen att lyssna till den snillrike Kurtz” berättar Marlow. ”Jag misstog mig förstås — förmånen väntade mig. Jo då, jag fick höra mer än nog.”

Dramatiken börjar med ett plötsligt överfall. De svartas aktion framstår

inte som aggressiv eller ens defensiv för Marlow, den förefaller snarast framdriven av ren förtvivlan. Bolagets agenter besvarar anfallet genom att urskiljningslöst skjuta rakt in i djungeln med sina winchestergevär, gamla bekanta från vår ungdoms indianböcker. Men efter ett tag kan man fortsätta och får så småningom syn på den inre stationen. Det är en långsträckt, förfallen byggnad i en röjning i urskogen. Den är omgiven av ett fallfärdigt stängsel med något som ser ut som svarvade kulor på toppen av stolparna. Senare upptäcker Marlow genom kikaren att det är torkade huvuden med ansiktena vända in mot huset.

Vad som riktigt har hänt vid denna station får vi aldrig veta. Kurtz har uppenbarligen varit oerhört framgångsrik när det gällt att roffa åt sig det eftertraktade elfenbenet. Det antyds också att det skett med hänsynslösa och barbariska metoder som bolaget befarar kommer att motverka det långsiktiga syftet — att tjäna så mycket pengar som möjligt på hanteringen. Man vill naturligtvis komma åt allt elfenben som Kurtz samlat, samtidigt vill man ha bort mannen och hans ”osunda metoder”. Den dödssjuke Kurtz ”räddas” emellertid genom aktivt ingripande av Marlow. Men det är en halvt motvillig Kurtz som han får släpa ombord på båten.

Vildmarken har tagit en fruktansvärd hämnd på Kurtz för hans intrång:

> Jag tror att den hade viskat i hans öra saker om honom själv som han inte kände till, saker och ting som han inte hade något begrepp om, förrän han sökte sig till denna stora tystnad; och viskningarna hade visat sig oemotståndligt fascinerande. De ekade vilt inom honom därför att han var ett skal utan kärna.

I sin bok *Färd med Mörkrets hjärta* menar Olof Lagercrantz att Kurtz inte blivit galen och ond genom kontakten med de svarta och deras kultur. Det var i stället smittan från hans egen kultur som fått fritt spelrum. Den aggressivitet som utmärker den europeiska civilisationen hade fått utvecklas hämningslöst. ”Kurtz tillhör en kultur” skriver Lagercrantz ”övertygad om att privata laster leder till allmänna dygder, att självviska handlingar driver nationen som helhet framåt — sådan är ju alltjämt vår religion — och han finner, när denna människosyn prövas, att ondskan bryter fram.”

Jag tror inte att det är möjligt att avgöra om det är allt som finns under den civiliserade ytan eller om det är civilisationens destruktiva krafter som tagit kommando över Kurtz. Texten är vag och mångtydig på denna som på så många andra punkter. Lyssna bara till Marlow när han berättar om sitt

möte med Kurtz och händelserna som utspelar sig däromkring. Han blir irriterad på att åhörarna suckar och får ett utbrott och vänder sig mot dem. Det är det värsta med att försöka berätta något, säger han. ”Här sitter ni allihop, var och en förtöjd med två ordentliga fina adresser som ett skrov med två ankaren, ni har en slaktare runt ena hörnet, en poliskonstapel runt det andra, en förträfflig aptit och normal temperatur”. Ni kan inte förstå detta, påstår han:

> Hur skulle ni kunna det — med släta trottoarer under fötterna, omgivna av goda och trogna grannar som är beredda att gilla er eller kasta sig över er, försiktigt balanserande mellan slaktarn och polisen, livrädda för skandalen och galgen och dårhuset — hur skulle ni kunna föreställa er till vilka regioner inom de första tidsåldrarnas riken en helt obunden människas fötter kan föra henne via ensamheten — verklig ensamhet utan poliser — via tystnaden — verklig tystnad, där ingen välment granne hörs viska: Vad ska folk säga? Såna småsaker betyder oerhört mycket. I avsaknad av dem har man bara sin egen inneboende kraft att lita till, sin egen förmåga till trohet.

Utan en yttre och inre poliskår klarar sig inte den civiliserade människan, om man får tro Marlow. Utan skandalen, galgen och dårhuset tar ”landet bortom allting” över. Samtidigt är det uppenbart att Kurtz brutits ner av den förfärande klyftan mellan en högstämd, västerländsk retorik och en brutal — och lika västerländsk — praktik.

I dessa scener från mörkrets hjärta kulminerar den ironiska demaskeringen av ”de magnifika monologerna” över kärlekens, rättvisans och det godas seger. En ung ryss som Marlow stöter på, spelar en aktiv roll i dessa avslöjanden. Han utnämns till Kurtz’ sista lärjunge och är verkligen en hänförd beundrare av den store mannen. Om Kurtz framstår som representant för den europeiska entreprenörandan, så förefaller ryssen enbart drivas av ungdomlig hänförelse. En ”absolut, renodlad, oegennyttig, opraktisk äventyrsanda” regerade honom enligt Marlow. Man kommer att tänka på Conrads ord: ”I had no thought in my head. I was a perfect animal.”

Ryssens beundran för Kurtz stammar från de samtal de haft, då mästaren lyst upp hans själ med sitt tal om kärlek, rättvisa och godhet. Han har ursäkter för de svartas vidriga dyrkan av guden Kurtz och huvudena på stolparna tillhör rebeller som fått sitt rättmätiga straff. Rebeller, kommenterar Marlow, vad ska jag få höra härnäst? Nu har dessa oskyldiga vildar kallats

fiender, brottslingar och rebeller av de vita. Vad ska de utnämnas till nästa gång?

Ett fullödigt uttryck för Kurtz' idealism är den rapport till Internationella Sällskapet för Undertryckande av Barbariska Sedvänjor som hamnar i Marlows händer. I den har Kurtz med sin övertygande ordkonst framkallat bilden av det högsta goda. Men efter denna ”enträgna vädjan till ens människokärlek”, som Marlow säger, har han senare klottrat dit ett tillägg som blixtrar fram ”bländande och förfärande som en ljungeld från en klar himmel”: ”Utrota hela byket!” ”Exterminate all the brutes!” Vid det laget är man osäker på om dessa odjur som ska utplånas är de vita eller de svarta.

Det är inte bara ryssen som ställer sig på Kurtz' sida. Även Marlow väljer, ställd inför bolagets representanter, Kurtz. Det är visserligen ett val mellan två mardrömmar, bolagspolitikens gigantiska hyckleri och Kurtz' avskyvärda barbari, mellan ”de lågsinnade och giriga spökena” och ”den förbannade karlen som hade förintat allt fotfäste”. Men Marlow slår ändå vakt om sin möjlighet att välja mellan dessa mardrömmar och för honom är det ett val mellan de oseende och de seende. Kurtz hade tvingats att se in i sig själv, in i mörkrets hjärta. Men han hade vågat se och tala om vad han hade sett. Det är både hans förbannelse och hans storhet.

Under hemfärden dör Kurtz ombord på båten och hans sista ord, innan boyen kommer och säger sitt ”Mistah Kurtz — he dead”, blir en sammanfattning av allt han sett: ”The horror! The horror!”. Kanske, tänker Marlow, är ”all visdom, all sanning och all ärlighet hopträngda i detta enda märkliga ögonblick då vi stiger över tröskeln till det osynliga”. Kurtz hade något att säga. Han sa det: ”Ohyggligt! Ohyggligt!” Kurtz var trots allt en märklig man, menar Marlow. Han hade fällt sin dom och den var ”frimodig, den var övertygad, den hade en skälvande ton av upproriskhet, den hade en blott anad sannings skrämmande ansikte — den sällsamma blandningen av het önskan och avsky”.

Marlow kan känna en frändskap med Kurtz i detta avseende. Också han har färdats in i mörkrets hjärta, men återvänt med sin frihet att välja mellan två mardrömmar. Båda vågar se och berätta vad de sett. Båda svarar mot en modern författarroll, sanningssökaren och sanningssägaren. Marlow är förvisso författare genom sitt sätt att berätta och Kurtz är inte bara en ”idealis-

mens och den högsta godhetens diktare” utan som vi sett också målare och som vi senare får reda på, musiker.

I Matteusevangeliets tjugotredje kapitel berättas om Jesu veklagan över de skriftlärde och fariséer. Ve eder, ”I skrymtare som ären lika vitmenade gravar, vilka väl utanpå synas prydliga, men inuti äro fulla av de dödas ben och allt slags orenlighet”. Bland de vitmenade gravarna får Marlows historia sin upplösning. ”En vacker dag” berättar han ”befann jag mig tillbaka i den vitmenade griftstaden där jag retade mig på folk som jäktade gatan fram för att lura lite pengar av varandra”.

Eftersom Marlow tagit hand om Kurtz’ efterlämnade papper, söks han upp av olika representanter för griftstadens folk. Först anmäler sig en av bolagets utsända som hoppas komma över några handlingar av kommersiellt intresse. Men Marlow visar honom bara rapporten till Sällskapet för Undertryckande av Barbariska Sedvänjor, sedan han rivit bort efterskriften ”Utrota hela byket!”. Nästa man är en sentimental äldre släkting som nöjd stultar iväg med några gamla familjebrev.

Sist i raden kommer en journalist som talar om Kurtz’ framträdande egenskaper som folktalare. Han skulle ha kunnat bli en idealisk ledare för ett ytterlighetsparti. Vilket parti, frågar Marlow och får svaret, vilket parti som helst. Journalisten är dock intresserad av rapporten och tågar iväg för att låta publicera den i det censurerade skicket. Vid sin återkomst bidrar alltså Marlow mycket aktivt till att hålla den sentimentala och idealiserade bilden av Kurtz levande. Det förefaller som om han ansåg det uteslutet att de giriga, småaktiga, fega invånarna i griftstaden skulle kunna upplysas.

Marlows sista uppdrag gäller den kvinna som Kurtz har talat om som sin Tillkommande. Hon älskar Kurtz och har väntat på honom i alla år. Hennes hem beskrivs som en helgedom, monumental, med spel av ljus och mörker. I det rum där hon tar emot Marlow finns bara en stor flygel, dystert blänkande som en sarkofag, och en marmorspis som utstrålar vit kyla. Kvinnan själv är en tragisk och storslagen gestalt, hennes panna tycktes omgiven av en askvit gloria. Hon beskrivs som en mogen kvinna med förmåga ”att älska, att tro, att lida”. Hennes orubbliga tro på Kurtz’ kärlek och godhet gör starkt intryck på Marlow. Inför denna ”stora och försonande illusion” böjer sig Marlow. På hennes fråga om Kurtz’ sista ord på dödsbädden måste han ljuga. ”Det sista ord han uttalade var — ert namn.”

> Jag hörde en lätt suck och sen slutade mitt hjärta upp att slå, hejdat av ett jublande och förfärande rop, ett anskri av ofattlig triumf och namnlös smärta: 'Jag visste det — jag var säker på det.' Hon visste. Hon var säker. Jag hörde henne gråta; hon hade gömt ansiktet i händerna. Jag tyckte att huset måste störta samman över mig, att himlen måste falla över mig. Men ingenting hände. Himlen faller inte ner för en sån småsak. Skulle den ha fallit, tro, om jag hade unnat Kurtz den rättvisa han hade haft rätt att kräva? Hade han inte sagt att rättvisa var det enda han begärde? Men jag kunde inte. Jag kunde inte öppna hennes ögon. Det mörker de skulle ha mött skulle ha varit för mörkt — alldeles för mörkt...

Så slutar Marlows berättelse med en lögn och ett svek. Den mynnar ut i ett stort mörker men också i medkänsla och en sorts försoning. Idealen har avslöjats men inte övergivits. I romanens allra sista stycke är vi tillbaka ombord på Nellie. Där sitter Marlow tyst ”i en mediterande buddhas ställning”. Direktören märker plötsligt att de varit så fångade av berättelsen att de inte sett att ebben satt in. Vattenvägen ut mot havet flyter fram under en svart himmel. ”Det såg ut som om den bara ledde in i hjärtat av ett oändligt mörker.”

*

Marlow talar om Kurtz' sista ord som en moralisk seger. Visserligen köpt till priset av ”otaliga nederlag, namnlösa fasor, vederstyggliga njutningar”, men en seger var det. Hans egen historia slutar med mörkläggning och lögn. Han vill inte eller förmår inte säga sanningen. Är det ett nederlag? Kanske. Marlow trodde ju att himlen skulle falla ner över honom. På andra ställen ursäktar han emellertid sin lögn och framställer den som något nödvändigt. Om inte kvinnorna får ha kvar sin vackra värld, säger han, så blir också vår sämre. Våra illusioner är trots allt spärrhakar för egoismen, slappheten och förtvivlan.

Det finns någon sorts ”sanning” i romanen. Man kan ana den som ”de töckniga regnbågsringar” man ibland ser vid månsken. Men romanens huvudperson, Marlow, är föga övertygad om att man kan förmedla sin sanning till andra människor. Han förefaller vara — som filosoferna säger — solipsist. Vi är instängda i våra erfarenheter och vårt språk. Hans lögn ska kanske inte i första hand ses som ett moraliskt nederlag utan som en försonande gest och ett utslag av uppgivenhet. Om vi ser Marlow som en författargestalt, blir hans berättelse ett ifrågasättande av konsten eller åtminstone

av dess möjligheter att säga något väsentligt om tillvaron. Samtidigt vill romanen få oss att se lögnen!

Kurtz adlas i Marlows ögon av att han vågat se och förmått berätta vad han sett. Det ligger nära till hands att strukturera romanens värld med hjälp av motsatsen seende-blind. Till de seende hör naturligtvis Kurtz och Marlow och båda är löst associerade med konsten, den sanningssökande konsten nota bene. Kurtz har med egna ögon sett rakt in i mörkrets hjärta, sett och förstått men gått under på kuppen. Marlows seende är mer indirekt via Kurtz. Han har tittat över kanten som han säger, men lyckats dra sig tillbaka i tid och överlevt. När Kurtz går under i en värld av egoism, hämningslöshet och ordberusning, räddar sig Marlow med solidaritet, förmåga till trohet och hårt fysiskt arbete.

Kvinnorna och krämarna-kolonisatörerna hör till de blinda. De finns i civilisationens centrum och deras tillvaro är fylld av döende och död. Men de är inte oseende av samma skäl. Kvinnorna lever i en värld av idel idealitet och ”saknar allt sinne för verkligheten”. Kolonisatörerna däremot är blinda av materialitet och förmår inte se något annat än profiten. Till skillnad från dessa dödsmärkta och dödsbringande européer utmärks de svarta men också ryssen av en otrolig livsenergi och överlevnadsförmåga. Från sin plats i naturen respektive ett oskuldsfullt paradistillstånd är de snarast oförmögna att se.

Men någonting faller utanför varje schema. Jag har exempelvis inte ens nämnt Kurtz’ svarta kvinna som visar sig på stranden strax innan båten kommer till den inre stationen. ”Hon såg på oss” säger Marlow ”som om hennes liv hade hängt på att hennes blick inte släppte oss”. Jag kan bara än en gång hänvisa till Birgitta Holm som från andra utgångspunkter velat avtäcka de hemliga rörelser i romanen som ”går emot det manliga medvetandet”.

Är dualismen seende-blind en av romanens ”idéer” eller har Eliot rätt när han menar att ”Mr Conrad has no ideas”? Finns det någon fast punkt i *Mörkrets hjärta*? Marlow bekänner sig till en osjälvisk tro på en idé men finner ingen. Han väljer Kurtz’ mardröm men överger den strax. I berättelsen finns motsägelserna kvar och det mesta vänds i sin motsats. Vad är mörker och vad är ljus? Vad är civilisation och vad är barbari? Är falskhet och ytlighet skydd eller brutalitetens förutsättningar? Är seendet gott eller

ont? Vem är bedragaren, vem den bedragne? Ska sanningen avslöjas eller döljas? Är dikten lögn eller upplysning?

Mycket lite är säkert i *Mörkrets hjärta*, mycket lite är vad det synes vara. Här kunde det vara dags att kalla in misstankens filosofer — och gissa om de har kallats in förr! Conrads kritiska, anti-idealistiska berättelse där sanningen döljer sig under ytan står onekligen i förbindelse med Marx', Nietzsches och Freuds avslöjanden. Men Conrad formar sina misstankar på sitt eget sätt.

Conrads imperialismkritik bäddas in i romanens upplösta realism, i den abstrakt allegoriska och tidlösa prägel som berättelsen allt mer antar. Det finns visserligen ingen traditionell moral som inte är ihålig. På den punkten skiljer sig Conrad inte från Nietzsche. Men avsaknaden av traditionell moral framstår närmast som en förlust i *Mörkrets hjärta*. Marlows resa antar mer och mer karaktären av en resa in i det subjektiva, in i människans inre. Men detta inre förblir okänt, omöjligt att utforska och framför allt omöjligt att förmedla till någon annan. Något medvetandegörande är kanske inte möjligt, kanske inte önskvärt om det vore möjligt.

Låt mig i stället fästa er uppmärksamhet på en annan av den moderna konstens banbrytare. Jag har länge uppehållit mig — och er — i intrigen, det kan vara skäl att se lite närmare på Conrad som berättare. Hur ska man kunna skriva romaner i en värld utan centrum, var den fråga som Conrad och många av hans samtida ställde sig. Vid samma tid brottades ”den gåtfulle mästaren från Aix”, Paul Cézanne, med liknande problem inom konsten. I sina målningar av berget Sainte-Victoire försökte han, som Jan Thelander visat, bryta med ”seendets rationalisering”. I sin provensalska avskildhet arbetade han vidare med de relativiserande lärdomarna från impressionisterna.

Sedan renässansen hade centralperspektivet härskat inom den västerländska konsten. En gång representerade denna upptäckt en nyvinning, men med tiden blev den mer och mer ohållbar och rentav tvivelaktig. Centralperspektivets första lag stadgade att man från en bestämd punkt bara kunde observera *en* verklighet och *en* helhet. Detta låste fast seendet och objektiverade det. Betraktaren, tiden och rummet stelnade i en position, och det var den förstelningen som impressionisterna och Cézanne försökte vrida sig loss ur.

Det låg nära till hands att uppfatta denna konvention som ren natur och att tolka dess första lag som att det bara fanns ett giltigt seende. Det skedde också i stor skala, menar Jan Thelander, i den rationalisering av hela samhället som är en del av moderniseringsprocessen. Uppfinningen av centralperspektivet finns med bland förutsättningarna för en rationell kontroll av det sociala livet, för förutsägbarhet, standardisering och systemtänkande inom socialteknologin.

Centralperspektivet i denna vidare betydelse blev inte bara av vikt för den moderna tidens konst utan också för de moderna byråkratierna, det moderna kriget och de moderna formerna för påverkan av människors medvetande, t ex i skolan. Det blev kort sagt ett maktinstrument. Tänk bara på den västerländska självgodhet och det patriarkala självmedvetande som milt sagt relativiseras i *Mörkrets hjärta*. Dessa företeelser går ju också under de betecknande benämningarna euro*centrism* respektive homo*centrism*. Eller tänk på den objektiverande positivistiska syn på vetenskapen som vi ärvt från 1800-talet.

Men tänk i det här sammanhanget framför allt på realismen inom konsten. Den representerar också ett seende av centralperspektiviskt slag. I 1800-talsromanen leder oss nästan alltid en lugn och trygg allvetande berättare genom historier som inte ifrågasätter sig själva. Världen ses från en enda plats. Den löser inte upp sig inför våra ögon. På den här punkten sätter modernismen — i bred bemärkelse — in sitt uppror underifrån. Den relativiserar, den subjektiverar, den visar på mångfalden och splittringen. Den ger sig ut på ett osäkert sökande och där är Cézanne och Conrad tidigt ute.

Det säkra sökandet är det som hela tiden för tillbaka det okända på det välkända och därmed förtränger ångesten inför det främmande. De oseende i *Mörkrets hjärta* kan som vi sett tjäna som exempel på några av 1800-talets sociala förträngningar som den moderna konsten revolterade mot — idealismens och kapitalismens. Marlow däremot utsätter sig för det främmande och det är förknippat med osäkerhet och ångest. Det osäkra sökandet finns alltså i romanens tematik men också i dess teknik och narratologi.

Det finns en vaghet i romanen, eller otydlighet om man så vill, som irriterat många läsare. Den arbetar med antydningar och hela tiden stryks misstron mot orden och ideologierna under. Misstron gäller också själva

berättandet. ”Vi stod ut med varandras historier” heter det om den lite heterogena gemenskapen ombord på Nellie. Eller med en starkare formulering: ”det var vårt öde att lyssna till historier”. Verkligheten är olika historier och vi är hänvisade till att leva i dem. Vi är inneslutna i vårt medvetande och vårt språk. Det moderna tänkandet om världen som skrift förefaller inte vara alltför avlägset.

Jag vill en sista gång påminna om karakteristiken av Marlows sätt att berätta. Vanliga sjömansberättelser är historier med en kärna av betydelse, säger jagberättaren i romanen. Men Marlows berättelser är historier med ett omgivande obestämt sken av betydelse. Historien är med andra ord ett medel för det osäkra sökandet. ”Mr Conrad has no ideas” men, tillägger Eliot, ”he has a point of view”. Jag fattar det som att Eliot menar ungefär detsamma som jagberättaren. Conrad/Marlow vill först och främst säga något genom sitt sätt att berätta. Den realistiska, mimetiska traditionen håller på att urholkas, skriver Franz Leander Hansen i en uppsats om *Mörkrets hjärta* i senaste numret av *Kultur & Klasse* , ”och ur dess skal träder en ny form för att uppfatta och återge” verkligheten. Eller ska man säga verkligheterna?

Formen är i *Mörkrets hjärta* subjektiv och ironisk, och den speglar sig i sig själv. Den förebådar i dessa avsenden den modernistiska romanen. Den traditionella realistiska romanens allvetande berättare har ingen plats i *Mörkrets hjärta*. Marlows subjektiva perspektiv och språk dominerar och dessutom finns det en jagberättare som ser och kommenterar Marlow. Läsaren påminns vid flera tillfällen om berättandets subjektiva karaktär: ”Det är omöjligt att ge ord åt själva livskänslan [---] det som utgör dess sanning, dess mening, detta oåtkomliga något som präglar vårt jag.” Marlow framhåller också det subjektiva i lyssnandet/läsandet. Ser ni historien, frågar han, eller vad ser ni? Ser ni något alls? Berättelsen drar uppmärksamheten till sig som berättelse. Den undergräver sig själv och ifrågasätter konstens möjlighet.

Sedan kan man diskutera om formen är så ny. Att världen är subjektiv och att allt som är fast förflyktigas, är naturligtvis inga nya insikter vid den här tiden. Det är jag som har valt att se *Mörkrets hjärta* mot bakgrund av idealismen och realismen under 1800-talet. I det perspektivet är det befogat

att tala om ifrågasättande och uppbrott. Men Conrad kan med lika stor rätt ses som en länk mellan romantiken och 1900-talets modernism.

Man kan också fortsätta att fundera över Eliots påstående. Vill han inte att Conrad ska ha några idéer eller att de åtminstone inte ska vara viktiga i hans romaner? Diktverkets innehåll har inget intresse i sig, det tjänar bara som en förvändning, hävdar Eliot med en typisk formulering i *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Det är köttbiten, ”the bit of nice meat”, som tjuven slänger åt hunden, medan han uträttar sitt egentliga arbete. Jag måste bekänna att jag begärligt slukar köttet, när jag läser *Mörkrets hjärta*, samtidigt som jag ser på hur tjuven länsar huset på dess tillgångar.

Det anti-mimetiska i Conrads metod är lika lite som det anti-idealistiska fritt från motsägelser. Någonstans finns en fast punkt också i *Mörkrets hjärta* från vilken ”verkligheten” betraktas. I den mån Conrad gör en radikal boskillnad mellan konsten och verkligheten, representerar den inte sista ordet i frågan — trots att en del av 1900-talets litteraturteori tycks anse det.

*

Mina damer och herrar, vi har kommit till punkt, en tillfällig slutpunkt som är en startpunkt för nya läsningar. Conrad skriver i ett brev att författaren bara skriver halva boken, den andra halvan är läsarens. Man håller bara halva föreläsningen, den andra hälften är åhörarens.

Litteratur

Conrad, Joseph, *Mörkrets hjärta* (Sthlm 1983).
— *Lord Jim* (Höganäs, 1976).
— *Selected Novels and Stories* (London 1986).
Eliot, T S, *Collected Poems 1909-1935* (London 1958).
— *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London 1933).
Fredriksson, Gunnar, *I Joseph Conrads farvatten* (Sthlm 1982).
Graff, Gerald, *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society* (Chicago & London 1979).
Holm, Birgitta, "Hjärta av mörker. Om Orfeus, Eurydike och Joseph Conrads roman", *BLM* 1989.
Lagercrantz, Olof, *Färd med Mörkrets hjärta. En bok om Joseph Conrads roman* (Sthlm 1987).
Leander Hansen, Frantz, "Conrads clairobscur", *Kultur & Klasse* 67, 1990.
Thelander, Jan, "Den gåtfulle mästaren från Aix: vad lär han oss?", *Över gränserna* (Lund 1987).
Watt, Ian, *Conrad in the Nineteenth Century* (London 1980).

Johan Dahlbäck

Tystnad och modernitet

Strindbergs *Ensam*

Om man önskar skriva något om August Strindberg i relation till begrepp som ”modernism” eller ”modernitet” så kan det kanske förefalla naturligast att välja dramatikern Strindberg, Strindberg som förnyare av teaterns språk, drömspelens och kammarspelens Strindberg. Jag kommer att försöka gå en annan väg i denna artikel, dels för att det är Strindbergs sena prosa som sysselsätter mig, dels för att modernitetens problematik inte är något jag normalt arbetar med: området skrämmer mig en smula och jag vill försöka hantera frågorna så försiktigt som möjligt. Mitt tillvägagångssätt blir att försöka läsa en passage i Strindbergs prosatext *Ensam*, ett textställe som förenar begreppet ”modern” med förmågan att vara tyst.

Det textställe som intresserar mig finns i det andra kapitlets fjärde avsnitt, ett avsnitt som berättar historien om en olycklig specerihandlare. I historiens mitt förekommer en märvärdig fras. Textens jag-person gör en bedömning av handelsmannens karaktär och säger: ”Han var en *modärn* ande, det insåg jag genast , *ty han försökte icke prata med mig*... det var för gammalt!” (mina kurs.)[1] På det här sista utropet känner vi igen en variant av det modernas Strindberg. ”Modern” betyder för denne ”det senaste”, och det senaste är något som är mycket viktigt. Man bör känna till det senaste och helst bör man dessutom kunna visa att man har varit före hela tiden, att man exempelvis tänkt Nietzsches alla tankar innan alla andra har börjat citera dem på caféerna. Men i det här fallet är föremålet för modernitets-idolatrin något förvånande. Det är här inte fråga om någon ny maskin eller någon ny kontinental filosof, bara tystnaden hos en specerihandlare. Hur skall vi förstå detta? Kan det vara så att det i början av århundrandet uppstod ett tillfälligt mode bland huvudstadens butiksinnehavare, ett mode som gick ut på att man skulle undvika att tala med sina kunder? Kan det vara så att Strindberg här bara velat peka på ett mer banalt faktum, att människorna i Stockholm redan på den tiden inte skulle ha haft tid att tala med

varandra? Är det detta som utgör den tämligen trista summan av relationen mellan tystnad och modernitet? I *Ensam* är frågan om att tala och att tiga ett tema som dyker upp på var och varannan sida så min hypotes är naturligtvis att textstället måste läsas i ett specifikt sammanhang, ett tematiskt och retoriskt mönster som möjliggör rikare tolkningar utan att kanske därför helt upplösa frasens gåtfullhet.

Ensam utkom 1903 i en smal och elegant utgåva illustrerad av Artur Sjögren.[2] Det är en oerhört bekväm volym. Boken är gjord för att läsas om, för att återkomma till bara för att läsa en viss passage, för att bläddra i, för en långsam läsning avbruten av långa pauser. Strindberg skickar manuskriptet till Karl Otto Bonnier med den elliptiska hälsningen ”Broder! Härmed berättelsen såsom den blifvit, med bitanken: Familjebiblioteket; oskadlig alltså”.[3] Nordiskt familjebibliotek var en bokserie men budskapet är väl närmast att denna text, *Ensam*, kan placeras i de frommaste av bibliotek som lämplig familjeunderhållning. Åtminstone är detta en ”bitanke”, uppenbarligen. Och intentionen har knappast misslyckats fullständigt. Martin Lamm talar om ”den egenartade och tjusande lilla boken *Ensam*” med dess ”stillsamt flytande melodiska prosa”.[4] En annan biograf, Olof Lagercrantz, skriver att boken ”är så mild, avklarnad och tydlig att den blivit en av [Strindbergs] folkkäraste böcker” och i *Eftertankar om Strindberg* tillägger Lagercrantz senare: ”I den lilla romanen *Ensam* talar Strindberg med stor enkelhet och klarhet. Han är blott femtio år, men tonen är mild, tillbakablickande, som vore han hundra”.[5] Överensstämmelsen är här fullständig mellan bitanke och eftertanke. Detta är i och för sig ganska lyckat men det bör tilläggas att sammanfattningar av den typen närmast utgör kommentarer till genrens effekt, inte till textens förlopp i alla dess detaljer. Den milda, avklarnade och försonliga tonen hör till den genreföreställning som texten förutsätter men som texten därför inte restlöst kan förklaras av, en föreställning som dessutom bär på sina egna typiska motsägelser. I texten står försoningen i motsättning till krafter av ett helt annat slag, vilket för övrigt biograferna egentligen är helt medvetna om. Det som händer i en text låter sig inte så lätt sammanfattas av ett etiskt omdöme, inte ens om textens karaktäristiska tonläge är det högtidligt moraliserande.

Det förefaller vara enkelt att konstatera att *Ensam* är en självbiografisk

roman. Men det är oerhört komplicerat att avgöra vad detta måste innebära för läsningen av texten. Kommentatorerna är alla eniga om att denna roman dels innehåller material ur Strindbergs personliga dagböcker, uppenbart självbiografiskt material, dels att textens jag-person lika uppenbart och på åtskilliga punkter skiljer sig från författaren, alltså den faktiska personen August Strindberg: textens jag presenterar sig exempelvis såsom änkling vilket Strindberg inte var. Textens händelseförlopp, den ensamhet den skildrar, motsvaras inte av det som var författarens sociala verklighet. Kanske var Strindberg dessa år faktiskt mindre ensam än någonsin.[6] Det är tydligt att författaren har använt sig av material från sin omedelbara närhet. Man har naturligtvis kunnat leta rätt på den tystlåtne specerihandlaren.[7] Det påstås att han och hans tystnad en gång har funnits ”utanför texten”, som det heter numera.

Väsentligare än detta är att vi vet från Strindbergs brev att han själv räknade in *Ensam* bland sina självbiografiska skrifter, den lista av texter som skulle berätta om hans liv:*Tjänstekvinnans son*, *Inferno*, *Legender* etc[8]. Men detta betyder i så fall att *Ensam* skall vara självbiografisk just i samma komplicerade mening som de tidigare verken, där skrivandet *om* livet blir ett skrivande *av* liv, ett experimenterande med livshållningar och inte bara en rapport om vad som har hänt. Då Strindberg skickade manuskriptet till förlaget hade han en idé om att titeln skulle vara ”Ensamheten”. Snarare än att skriva om sin egen faktiska ensamhet hade han reflekterat över *ensamheten*, den ensamhet som han kanske kände även om han levde omgiven av människor, den ensamhet som han kunde föreställa sig och kanske fruktade, den ensamhet som han kunde tänka sig att uppsöka, som en sorts övning, för att uppnå ett tillstånd av inre ro, många arter av denna generella ensamhet som sedan individualiseras till en som är *ensam* och en bok med denna titel.

Den som talar i *Ensam* har inget namn. Han heter exempelvis inte August. Faktum är att författaren skriver till förlaget och insisterar på att illustratören skall undvika alla försök till Strindbergsporträtt. Han skriver: ”Jag önskar Artur Sjögren, emedan han är inne i mina tankegångar, något, och emedan han har fantasi. *Men*, han får icke dra in min person, mitt porträtt, utan alla andras”.[9] Den som talar i *Ensam* önskar vara anonym.

Philippe Lejeune, som har försökt uppställa en teori för den självbiogra-

fiska texten, förklarar det självbiografiska i termer av en pakt mellan författare och läsare.[10] Genom placera ut eller undvika att placera ut olika sorters markörer kan man bestämma hur textens information skall förstås respektive låta alla sådana avgöranden bli obestämbara. När protagonisten är namnlös kan man då tänka sig tre olika pakter: för det första en överenskommelse om att innehållet är fiktivt; för det andra kan man, exempelvis genom titeln, uppnå en överenskommelse om att innehållet är självbiografiskt; en tredje möjlighet är att det inte finns någon överenskommelse alls. Michael Robinson menar i sin *Strindberg and Autobiography* att detta sista alternativ gäller för *Ensam*..[11] Obestämdheten blir dubbel, jaget både namn- och ansiktslöst. Om det ändå finns en pakt så görs den upp på annat håll, i breven, i korrespondensen med förläggare, som ett hugskott. Robinson skriver: ”[...] it is evident that Strindberg nevertheless experiences a need to distinguish theese writings from the remainder of his production in what *represents a kind* of autobiographical pact with *those who study his work* ” (mina kurs.).[12] Man kan i och för sig fråga sig om det verkligen är nödvändigt att underordna sig den biografiska inriktning som traditionellt utmärker Strindbergsforskningen. Kanske vore det produktivare att läsa Strindberg just utifrån texternas problematisering av det självbiografiska skrivandet. Robinsons bok är ett exempel på just en sådan läsning, som för övrigt även tycks utlovas av Per Stounbjergs arbete.[13]

Frågan om det självbiografiska är nu inte omedelbart intressant för mitt ämne. Det jag egentligen vill komma fram till är en betydelsefull självbiografisk intertext. Man kan nämligen jämföra Strindbergs författarskap med Jean-Jacques Rousseaus och hävda att *Ensam* förhåller sig till *Tjänstekvinnans son* ungefär så som *Les rêveries du promeneur solitaire* förhåller sig till *Les confessions*, det vill säga ungefär så som lugnet förhåller sig till stormen. Likheter mellan texterna har konstaterats i tidigare forskning men det finns all anledning att läsa vidare på de ställen vi fått utpekade.[14] Rousseau försöker under de första sidorna av *Les rêveries* övertyga läsaren om att han har dragit sig undan världen, att han inte längre bryr sig om vad hans fiender tänker, vilket ständigt bekymrade honom under arbetet med bekännelserna.[15] Han anstränger sig energiskt för att övertala läsaren om att han inte längre bryr sig om vad läsaren tänker: han hävdar att han nu endast skriver för sig själv. Den gamle Rousseau har blivit den ensammaste

av författare då han förvandlats till sin egen läsare, innesluten i ett eget litterärt kretslopp. Allt detta kan förefalla en smula motsägelsefullt. Och märkligare blir det när författaren envisas med att skriva om alla dessa fiender som numera inte alls berör honom. Han minns att han har glömt bort sina fiender och denna glömska, som han påminner sig, tycks han kunna föreställa sig som en sorts hämd. Retorikens tydliga syfte är hela tiden att framställa bilden av den vise, ensamme, han som dragit sig undan människorna och striderna och insett storheten i mildhetens och resignationens stoiska dygder. Formen är meditativ, som en blandning av förströdd memoarsamling, dagbok, andaktsbok och moralfilosofiskt traktat. *Les rêveries* är de fortsatta bekännelserna av en man som redan har biktat sig och därför talar i ett lugnare tempo. Om *Ensam* kunde man väl säga att den påminner om en självbiografisk roman, skriven av en man med åtskilliga, mer eller mindre fiktiva, bekännelseskrifter bakom sig. Det är inte överraskande att Strindberg upprepar föregångarens gester, att vi återfinner samma patos och samma paradoxer.

Självfallet talar Rousseau, liksom senare Strindberg, lika mycket om om tystnadens värde som om tigandets pris. Det faller sig naturligt för eremiter att misstro språket. Att yttra sig innebär alltid ett riskmoment för den Rousseau som skriver *Les Rêveries*: yttrar man sig sätts något *på* spel och *i* spel, ett spel som man själv omedelbart kan förlora kontrollen över. Författaren går tillbaka till en episod vi känner från bekännelserna och berättar ännu en gång om hur han anklagat en tjänsteflicka för ett brott han själv begått. Nu vill han förklara lögnen med att yppandet av hennes namn bara var ”den mekaniska effekten [l’effet machinal]” av hans förvirring, ett missöde som alltså orsakats genom språklig slumpmässighet, trots att hans hjärta lika mekaniskt skall följa dygdens regler och sanningens principer (”mon cœur suivont machinalement ces regles”).[16]

Mot den vises lingvistiska avhållsamhet står sedan tigandets förbannelse. Ensamhetens ångest smyger sig in eremitens predikan och Rousseau skriver: ”En fullständig tystnad leder till sorgbundenhet. Den erbjuder en bild av döden”.[17]

Här finns alltså ett tal om tystnaden som är en sorts genremässig och retorisk följdriktighet. Den som genomgår ensamhetens *askesis* blir samtidigt delaktig i tystnadens utvaldhet och smärta. Hos Strindberg blir det här

mönstret på sätt och vis bara tydligare. Rousseau börjar sin framställning med en scenhänvisning som är briljant i sin enkelhet: ”Så står jag alltså ensam i världen [Me voici donc seul sur la terre], utan annan broder, frände, vän eller sällskap än mig själv”[18] Läsaren förs direkt in i ensamhetens centrum. Strindberg börjar på ett annat sätt. Han börjar på krogen och med den babyloniska språkförbistringen.

Strindberg skriver: ”Efter tio års vistelse i landsorten är jag åter i min födelsestad och sitter nu vid ett middagsbord bland de gamla vännerna” (s.121). *Ensam* inleds i ett större sällskap och i en stad, medan Rousseaus meditationer naturligvis handlar om, och utspelar sig i, naturen. Det som nu inträffar är att umgänget med de gamla vännerna störs av oöverkommeliga språkliga hinder.

En utgångspunkt för texter av det här slaget är teorin att folk blir klokare med åren. Vännerna har således blivit klokare: de iakttar, skriver Strindberg,”en viss försigtighet i tal” (s.122). Och han fortsätter: ”Man hade upptäckt det talade ordets kraft och värde. Livet hade visserligen icke gjort omdömet mildare, men klokheten hade slutligen lärt en, att man fick igen alla sina ord”. Men när de nu möts igen glömmer de sin visdom och pratar på. Sedan följer pauser av obehaglig tystnad då man skäms för det man har sagt:

> De som talat mest erforo en beklämning som om de talat huvet av sig. De kände att under de förgångna tio åren nya band hade knutits i det tysta av var och en, att nya okända intressen rest sig emellan, och att de som språkat fritt hade törnat på undervattensrev, hade slitit i trådar, trampat i nyodlingar [...] När man lämnade bordet, var det som om de nyss spunna trådarna slitits. Stämningen var bruten och var och en befann sig i försvarstillstånd, knäppte igen sig; men då det likafullt måste talas, sade man fraser, vilket syntes på ögonen som icke följde med ordet, och på leendena som icke stämde med blickarna. (s.122f)

Strindberg använder sig här av sin vanliga metod att överdriva och utveckla metaforer. Han tvinnar samman sociala *band* och samtalens *trådar* och visar bilden av samlivet som något fullständigt omöjligt. Ögonens språk, som är sanningens, hinner inte ikapp orden. Människorna ljuger för varandra. Ändå träffas de här vännerna på nytt. De har då ”beväpnat” sig, som Strindberg säger (s.124): de har tänkt ut i förväg vad de skall säga. Men resultatet blir ändå tystnader och mekaniskt tal:

> Minnet stod icke bi; man hade glömt vad man gjort och sagt; man citerade sig själv och andra orätt, och det blev tumult. Vid första tystnad tog någon om samma sak, och samtalet gick i ett tramphjul. Och så tystnade det, och så började det om igen! (s. 125)

Det värsta är kanske att själva orden har fått olika betydelse för vännerna. Strindberg talar om hur alla ”på ett fullständigt demoniskt sätt talade på en gång, utan att någon tycktes förstå vad de andra menade. —En babylonisk förbistring som slutade med gräl och omöjligheten att förstå varann” (s.126f).

Jämte band-, tråd- och de obligatoriska stridsmetaforerna finns i detta avsnitt en utvecklad odlingsmetaforik. Det blir denna som Strindberg till slut faller tillbaka på:

> Varje natt jag gick hem från ett sådant kafémöte kände jag det intiga i dessa utsvävningar, där man egentligen ville höra sin röst och påtruga andra sina meningar. Min hjärna var som sönderriven eller som uppbökad och besådd med ogräsfrön som behövde krattas bort innan de grodde. (s. 127)

Att gå in i ensamheten blir därför en själslig och språklig hygien. Det gäller att hålla sig borta från denna dissemination av tankefrön, denna ständiga påverkan utifrån för att, som den ensamme säger, ”bestämma” sin ”andliga diet själv” (s.146). Strindberg skriver:

> Så småningom inställde jag mina kafébesök; övade mig i att vara ensam; återföll i frestelsen, men drog mig varje gång mera botad tillbaka, tills jag slutligen fann det stora behaget att höra tystnaden och lyssna till de nya röster man där får höra. (s. 127)

I detta sista citat kan man notera åtminstone två saker. För det första talas det om att ”*höra tystnaden* och lyssna till de *nya röster* man där får höra” (mina kurs.). Jag återkommer till detta. För det andra säger Strindberg: ”övade mig i att vara ensam”. *Ensam* utvecklar en asketisk moral, som väl uppenbarade sig redan i *Legender*, om inte tidigare, och som innebär en måttlighetens ekonomi i livets hela iscensättning. Vi kan tänka oss detta ord, ”asketisk”, i dess grekiska betydelse ”övning”, ”praktik” och påminna oss Michel Foucaults beskrivning av antika tekniker för ”omsorg om jaget”, ”souci de soi”.[19] Ordets modernare konnotationer av späkning och stränghet är dock lika aktuella. Jag-personens hyresvärdinna frågar sin nya

gäst om han uppskattar maten. Han svarar: ”Maten? Det har jag inte lagt märke till; alltså är den förträfflig” (s.130). Den manligt kortfattade hjälten är alltså så ointresserad av sinnliga nöjen att han endast lägger märke till maten om den är dålig.

Man märker emellertid att asketen kanske uppehåller sig så mycket vid detta skydd mot det yttre just därför att hans mottaglighet och känslighet för det yttre är ovanligt utpräglad. I sitt nya hem har han svårt för att vänja sig vid möblerna men övar sig i att uthärda:

> Skrivbordet var det svåraste att införliva och göra till mitt, ty den avlidne rådmannen [som alltså tidigare har haft våningen] måtte ha suttit där i en mansålder med sina protokoll. Han har lämnat märken efter sitt rysliga cyanblå bläck som jag hatar; hans högra arm har slitit ut polityrn till höger, och till vänster har han limmat fast en rund skiva av vaxduk i fasliga grågula färger för lampan. Denna plågar mig mycket, men jag har beslutat mig för att finna mig i allt, och snart ser jag icke mera den fula lappen. (s. 128f.)

Rum har i Strindbergs universum en tendens att bli allegorier över tid: rummen berättar om sina inneboende. Den ensamme undviker att tala med sin värdinna för att hans nya bostad inte skall förvandlas till en berättelse, en berättelse om en annan, en annan som är död: ”Finge jag veta historien, skulle möblerna antaga en annan karaktär än jag befallt dem äga, och då skulle min väv gå sönder; stolar, bord, skänk, säng skulle börja spela rekvisita i hennes dramer som sedan kunde spöka” (s.131).

Annars har han ganska svårt för att undvika andras rum och öden. På sina promenader tittar han in genom folks fönster. Han uppehåller sig vid hur hemskt det är att se hur människor som flyttar tvingas ställa ut sitt möblemang på trottoaren: ”Det är husvilla människor som nödgas visa sina inälvor” säger han (s. 166). Den ensamme äcklas och intresserar sig för flyttlasset som inför en ofrivillig självbiografi. Själv framställs han dock som ännu mer husvill då han bor i en våning fylld av en annans möbler.

Jag-personen, som inte tycker om att tala, föredrar olika former av fjärrkommunikation. Han använder sig av telefon och av telepati. Någon television äger han inte.”[T]elepatiskt lever man andras liv”, säger han (s.145). Att ”leva andras liv” tycks vara något han inte kan undvika. Det tycks vara omöjligt för honom att hålla de andra borta. Hans ensamhet hör till de folktätare. Under sina promenader tyder han alla tecken som kommer i hans

väg, inte bara de papperslappar han råkar få syn på utan också de signaler som människorna utsänder. Han studerar människorna, ser dem i ögonen och läser deras tankar men aktar sig samtidigt för att någon skall möta hans egen blick.

När han sedan kommer hem börjar han lyssna på sina grannar och drar nya slutsatser. Han tycker om de grannar som spelar musik och avskyr dem som har hund. Strindberg hade som bekant vissa problem med hundar och fruntimmer och om *Ensam* kan uppfattas som en lugn och avklarnad roman kan det kanske just bero på att det förekommer så få kvinnor i handlingen. Hundar och hundägare får dock sitt. Satirens och polemikens språk tränger in i framställningen. Hunden är ett orent skadedjur ”vilkens hela tillvaro går ut på att orena” (s.138). Jag-personen talar med avsmak om hur en familj har ”hundsoareér” då de samlas kring matsalsbordet för att ”konversera monstret”. Han säger: ”jag hör precis var de sitta utan att behöva lyssna”. Den inskjutna bisatsen visar tydligt hur mycket han skäms för att avlyssna folk i deras hem och hur enkelt han finner en ursäkt. På ett annat ställe säger han att han ”med diktarens rätt” avlyssnar ”åtminstone det som talas på öppen gata” (s.139). Den ensamme är nämligen diktare. Hans ständiga spioneri på sina medmänniskor förklaras därför delvis som en yrkesåkomma.

Egentligen är det ganska svårt för den här mannen, vem han nu är, att vara just ensam. Han har ingen större talang för det. Det finns inte mycket som tyder på att hans uppmärksamhet kan riktas inåt snarare än utåt särskilt länge, även om han beslutar sig för vissa begränsningar för att så lite som möjligt störa det stoiska jämnmodet.

Även tystnaden kan bli problematisk. Den ensamme bekänner: ”På tre veckor hade jag icke talat vid en människa, och därigenom hade min röst liksom lagts igen, blivit klanglös och ohörbar” (s.152). Den som tiger riskerar att förlora rösten. Om kvällarna blir tystnaden talande och berättar om ensamhetens tristess: ”Andra människor bruka efter dagens arbete få en förströelse i samtal, men jag får ingen. Tystnaden sluter sig omkring mig; jag försöker läsa men orkar icke. Då går jag på golvet och ser åt klockan om hon skall bli tio. Och slutligen blir hon tio” (s.156). På andra ställen talas det plötsligt om ensamheten som bestraffning, som något som onda människor blir utsatta för.

Ensamheten är en omöjlighet och eftersom språket, som skulle vara det socialas själva form, bara skiljer människorna åt är också gemenskapen omöjlig. Man skulle kunna tro att en sådan återvändsgränd inte tillåter någon utveckling. Rousseaus bok fick ju aldrig något egentligt slut. Den bara klipptes av på ett sätt som kanske antyder att texten utgör ett fragment av en evig meditation kring omsorgen om det ensamma jaget.

En annan som en gång drog sig tillbaka från världen var Blaise Pascal. Han hävdar i en obarmhärtig formulering att alla människornas olyckor kommer sig av att det är omöjligt för dem att stanna i lugn och ro i ett rum.[20] Det är omöjligt att stanna i rummet men det är endast genom denna omöjlighet man kan undfly olyckan. Människorna skulle alltså vara dömda till en hänsynlös dialektik som kastar dem mellan rummet och världen. Ingenstans kan de stanna. Det kan förefalla som om Strindbergs text framställer just denna omöjliga valsituation och återvändsgränd.

Strindberg har emellertid en märklig förmåga att hoppa från återvändsgränder, att lämna omöjliga vägval bakom sig och plötsligt befinna sig på en annan plats där han talar om annat. Det märkliga med Strindbergs text är att den faktiskt ger sig ut för att skildra en process. Ensamheten syftar inte till någonting mindre än en metamorfos. Strindberg skriver: ”Detta är slutligen ensamheten: att spinna in sig i i sin egen själs silke, förpuppas och vänta på metamorfosen, ty en sådan uteblir icke”(s.145). Den ensamme ansträngер sig att sluta sig inom sig själv och nå längre i en uppgörelse med sig själv och sitt förflutna, en uppgörelse som han daterar till det ögonblick då han började läsa Balzac. Denne föregångare framställs senare som modellen för det konst- och retoriklösa:

> Allt hos honom är konstlöst; man ser aldrig kompositionen och jag har aldrig märkt hans stil. Han leker icke med ord, figurerar aldrig med onödiga bilder [...] men han har däremot en så säker formkänsla, att innehållet alltid får det klara uttryck som jämt täckes av ordet. (s.197)

Detta anknyter till en antiretorisk tankegång som är typisk för Strindberg och som Karl-Åke Kärnell beskrivit i *Strindbergs bildspråk*: författaren Strindberg som menar att metaforerna ljuger och själv hela tiden använder sig av dem.[21]

När estetiserande attityder problematiseras på detta sätt blir det svårt att hävda att *Ensam* faller för någon frestelse att se konsten som den försonan-

de och förlösande kraften framför alla andra. Men tystnaden har självfallet också en estetisk sida. Ensamheten är inte bara platsen där man skall möta sig själv. Den framföder också ”nya röster”. Den ensamme gör ett erkännande som det väl är närmast omöjligt att inte se som författaren Strindbergs bekännelse:

> Vanan att omsätta det upplevade i dikt öppnar säkerhetsventilen för överskott av intryck och ersätter behovet att tala. Upplevelserna få uti ensamheten en anstrukning av avsiktlighet, och mycket av det som händer förefaller satt i scen enkom för mig. (s.192)

Ensamheten förbinds således också med den plötsliga ”avsiktlighet” som låter mönster födas ur det slumpmässiga, med en synnerligen modern *Kunstwollen* .

Den som spinner in sig för att förvandlas fortsätter sedan med att berätta hur två fenomen sätts samman i en dikt: ”Dessa två ändar av olika trådar knötos ihop i min inbillning, sattes samman och vävde sig med tillbörlig ränning till en dikt” (s.192).

När boken börjar närma sig slutet har huvudpersoner slagits sig samman med en musiker och påbörjat ett arbete. Här kunde man kanske vänta sig en beskrivning av det konstnärliga arbetet som frälsningsväg då musiken ju i den tidiga modernismen representerar en typisk utopi när språktilliten havererat. Vi kan tänka på Stéphane Mallarmé som väcks till insikt om att orden inte avbildar tinget och att språken är hänsynslöst mångfaldiga men som tröstar sig med tanken på en musikalist poesi som filosofiskt skall kompensera språkens brist.[22] Strindberg talar om hur musiken uttrycker det vi annars inte kan säga och hur den nått längre än till och med dikten. Musikern som den ensamme börjar umgås med beskrivs som extremt tystlåten. Han är så inne i sin musik att han inte ens känner till något av det som de andra pratar om. Han diskuterar inte musik heller:

> Och även när han talte om musik, yttrade han sig endast i allmänhet och utan att framhäva några åsikter. Allt var blivet till toner, mått och rytm hos honom, och ordet brukade han endast för att uttrycka det allra nödvändigaste i livets dagliga. (s.206f)

Det blir så småningom tydligt att en förändring skall inträffa. ”Jag kan även få tala ett ord”, säger den ensamme, ”och det är nytt för mig, så nytt

att min stämma av brist på övning har lagts ned i registret och fått en dov beslöjad klang, vilken förefaller mig själv som en främmandes”(s. 191). Han förnyar sin röst men den förblir en främmandes. Han besöker sitt förflutna men man kan knappast säga att han fullständigt uppnår den försonades frid. Romanens sista ord är ”strider”. Den ensamme talar om sig själv såsom den som aldrig kan stanna:

> De som stannat och blivit efter ville visserligen hålla mig tillbaka, men jag kunde icke vänta; därför fick jag gå ensam och rekognoscera öknarna, söka nya vägar och stigar; ibland gäckad av en hägring, vända om och gå baklänges; dock icke längre än till korsvägen, och så framåt igen. (s.215)

I dikten om Ahasverus, den vandrande juden, som ingår i texten låter han en skeppare fly undan det land som kunde utgöra, och dessutom rimmar på, ”en frälsande hand”(s.169). Skepparen säger: ”ty falsk är sjö, men falskare kust”. *Ensam* iscensätter, som jag ser det, ingen estetiserande eller oegentlig lösning på den ensammes dilemma. Den beskriver en etapp, en återgång till korsvägen och ger sig inte ut för att redovisa en räddning undan all falskhet. ”Jag hade vilat mig för att kunna fortsätta”, säger mannen (s.215).

Musikern blir en sorts dubbelgångare till jaget som ger slutet en dubbel öppning. Jaget går vidare till sin ”ensamhet”, sitt ”arbete” och sina ”strider” (s.216). Han kan göra detta därför att han upplevt musikerns kärlekshistoria som bidrar till att avsluta texten i ett ljust stämningsläge. Prosan börjar överflöda av blommor, vithet och oskuld:

> Där satt han nu vid krusantemumbordet; hon bredvid; och båda sysselsatta med barnet [...] Detta att deras första kärlek samlade sig kring ett barn, gav åt deras förhållande från början något osjälviskt, på samma gång det adlade deras känslor som möttes i ett oskyldigt väsen. [...] Ibland betraktade de varandra glömmande barnet, och med detta obeskrivliga uttryck av sällhet som två ensamma människor antaga, då de råkas och få visshet att de skola bekämpa ensamheten på tu man hand. (s.215)

Man kunde tycka att texten här låter som en förtäckt kontaktannons men det väsentliga är att stycket kan tjänstgöra som lyckligt slut. Försoningen kan produceras, åtminstone som stilistisk effekt. Den ensamme säger att han har utvecklats och kan gå vidare därför att han ”kunde glädjas åt andras

lycka utan spår av grämelse, saknad eller uppdiktade farhågor". Slutpunkten blir en glädjens motsvarighet till medlidandet: medglädje.

Här finns det skäl att återvända till den korsväg som berättelsen om handelsmannen utgör.

I början är det redan slut. Den ensamme står på sin balkong och avlyssnar "med diktarens rätt [...] det som talas på öppen gata" (s.139). Två personer samtalar och konstaterar att den nya specerihandeln har slagit igen. Deras ord blir för den ensamme de "sista replikerna i en tragedi" och han börjar minnas vad som har utspelats (s.140). Det talas mycket om "nuet" i Ensam men det som händer är mest minnen. Nuet är här platsen där minnena dyker upp. Ordet "tragedi" är sedan bara en förvarning om den ström av teatermetaforer som skall komma.

Roland Barthes talar på ett ställe om något han kallar "l'effet de réel", verklighetseffekten.[23] När den realistiske författaren skall beskriva något smyger han typiskt in en massa smådetaljer som inte fyller någon strukturell eller, i en enkel mening, informativ funktion, utan bara signalerar verklighet. Att det på bordet stod en till hälften fylld, grön, vattenkanna med en spricka i pipen intygar för läsaren att det som händer inträffar i ett verkligt rum och inte i ett idealt landskap. Kanske kunde man säga att Strindberg ibland istället arbetar med en sorts "irrealitetseffekt" då han i en beskrivning kontinuerligt för in ord som tvingar oss att betrakta det som händer som teater. Människorna spelar och allting omkring dem är kulisser.

Till en början går allting bra. Specerihandeln målas om, förgylls, lackeras och fernissas. Den nye handlaren ger ett gott intryck: han har något "raskt och saftigt i sitt väsen" och han ser "oförskräckt och förhoppningsfull" ut när han går förbi med sin fästmö (s.140). Men sedan kommer plötsligt ett "men". Man vet inte varifrån det kommer men plötsligt kommer det: "*Men* så byggdes någonting ini butiken, en pancoupé med arkad, som påminde om teater, och som med ett falskt perspektiv sökte ge illusion av något storartat." Detta är naturligtvis början på det slut som redan har inträffat. Handlaren låter fylla sina lådor med "denna oändliga mängd ting med kända namn och utan". Han sätter upp "ett *stort* måleri" på den "*kolossala* rutan"(mina kurs.). Han kallar sin affär "Östermalms Specerihandel". Den ensamme kommenterar: "Vilket oförstånd av den unge mannen! Att då vår malm har minst tvåhundra speceriäffärer, gå och basunera ut sig

som ägande den enda och den verkliga!" (s.141). Han tar till ett citat från Sofokles för att fördöma detta skrämmande övermod. Man börjar misstänka att historien är en allegori snarare än en oskyldig anektot vilken som helst, en allegori som berättas nästan som en saga eller till och med som en skapelseberättelse: "På den sjätte dagen gick jag in att handla". Den ensamme går in för att handla och Strindberg skriver: "[...] jag trädde in och slogs med häpnad av den mise-en-scène som var påkostad och som gav mig anledning tro att ägaren varit på teatern." Biträdet ger honom på ett elegant sätt varor som visar sig vara helt utmärkta. Han blir en kund. Men nästa gång har specerihandlaren själv kommit tillbaka efter en resa. Han gör fortfarande ett gott intryck. Vi vet att han basunerat ut att han äger Östermalms enda specerihandel men huvudpersonen tycker tydligen ändå att han är tillfredställande tyst: "Han var en modärn ande, det märkte jag genast, ty han försökte icke prata med mig" (s.142). Istället talar han, naturligtvis, med ögonen: "aktning, förtroende, redbarhet talade hans ögon". Åtbördenas språk är ursprungligare och därför sannare än det talade. Rousseau kunde i *Émile* hävda att barnens joller var det naturliga språket men framhöll framför allt att barnens ansiktsmuskler är avsevärt mer flexibla än den vuxnes.[24] Men plötsligt står vi återigen inför ett "men": "*Men* så kunde han inte låta bli att spela komedi" (min kurs.). Vi får veta att handlaren låtsas få ett telefonsamtal för att på detta sätt inbilla kunden att hans affärer går bra:

> Han blev kallad till telefonen, bad mig tusen gånger om förlåtelse och gick till telefon. Nu hade han den oturen att jag var komediförfattare och studerat både minspel och replikföring. Därför såg jag på hans ansikte att det icke talades i telefonen och jag hörde på hans svar till ett fingerat tal att det var komedi.

Den ensamme, som tydligen är komediförfattare, blir nu en smula "kritiskt stämd" men köper ändå lite dadlar och en flaska Bordeaux. När han kommer hem märker han att de goda dadlarna har drygats ut med dåliga och att etiketten på vinflaskan ljuger om dess verkliga innehåll. Strindberg skriver: "Sedan den dagen såg jag ingen gå in i den butiken. Och nu börjar tragedien" (s.143). Efter komedi följer tragedi. Det blir tydligt att handelsmannens affärer går allt sämre. Den ensamme, som har telepatiska gåvor, säger: "Jag led igenom alla hans kval." Men så småningom blir det för starkt också för honom: "Slutligen förmådde jag icke gå förbi hans fönster,

utan tog en annan väg.” Handlaren går i konkurs. Det visar sig att han mot slutet har haft så litet att göra att han för att sysselsätta sig har skrivit ut en massa fingerade räkningar, fiktiva kontrakt och pakter, exempelvis en räkning till prinsen av Wales för 200 kilo marmelad och en låda curry.

Berättelsen återger i miniatyrens form spänningarna i *Ensam*. Specerihandlaren bygger sin butik ungefär så som bibelns folk byggde babels torn. Och lika plötsligt som i den bibliska berättelsen kommer straffet. Den ensamme, som ändå är en ganska sträng man, kan inte riktigt förstå varför det måste gå så illa för specerihandlaren. Han beklagar sig:

> Att det var hans fel hjälpte inte upp saken, ty det var för övrigt tvivelaktigt om det var hans fel. Alla dessa små knep som höra till handeln hade han fått intrumfade av sina principaler och han såg intet orätt i dem. Oförstånd! Det var orsaken, men icke skulden. (s.143f)

Skulden kommer från ingenstans och slår den oskyldige .

Babelsmotivet dyker upp på flera håll i Strindbergs senare diktning. Under de sista två åren av sitt liv publicerar han en serie språkvetenskapliga småskrifter.[25] Han anknyter där till den europeiska ockultismens klassiska idé att hebreiskan är det ursprungliga språket. Den framgångsrika sanskritforskningen anklagar han för att vara hednisk. Hebreiskan skall vara det språk som förenar. Och det förenar inte bara språk med språk. I hebreiskan låter orden som det de betyder, orden är motiverade och förenade med tinget. Hebreiskan ljuger inte, utesluter teaterns möjlighet. Strindberg påbörjar ett gigantiskt arbete med att i alla världens språk söka spår av hebreiska. Och han hittar dem naturligtvis, med hjälp av äventyrliga etymologier och kabbalistiskt inspirerad manipulation av bokstäver. Hebreiskan innehåller språkens rötter och Strindberg skriver i *Bibliska egennamn* att hebreiskan därför borde bli världsspråk. Det radikala förslaget är att, som Strindberg skriver, ”gå till roten” och ”börja försoningen, där förbistringen började!”[26]

Jag tror att jag har visat på vilka sätt ordet ”tystnad” kan ge resonans i en läsning av *Ensam*. Det som kanske har blivit över är ordet ”modern”. Ordet blir över ungefär som en räkning utställd på prinsen av Wales, på 200 kilo marmelad och en låda curry. ”Han var en modärn ande, det insåg jag genast, ty han försökte icke prata med mig”. Det är tydligt att det här sker en överföring av positivt värde från ordet ”modern” till en persons tystlåtenhet. Det problematiska är inte själva meningen utan vad man skall göra av

den. Vad är det vi skall lyssna efter i den andra riktningen, från tystnaden till det moderna?

Strindberg var utan tvivel ”modern” i sin tid. Vi behöver bara jämföra själva den yttre presentationen med Rousseaus för att se vad som inträffat. Hur personlig Rousseau än var jämfört med tidigare litteratur så garanteras hans grepp om sig själv av den klassiska retorikens opersonliga balans, av den klassiska franska som kunde tala om det allmängiltiga och som en gång, enligt franska grammatiker, rent av kunde vara universalspråk. Hos Strindberg är framställningen mer individuell samtidigt som det individuella är mer ifrågasatt. Personligheten är en öppenhet och därför också en utsatthet. Jaget lever i en osäkerhet om sina gränser därför att det hela tiden invaderas av de andra. Baudelaire skriver i förtalet till *Le spleen de Paris* att det prosalyriska idealet föds hos dem som upplevt storstadens myller av korsande korrespondenser.[27] I någon mening kan det inte finnas något tvivel om att Strindberg tog med sig något ”modernt” från Paris till Stockholm. Han lämnade aldrig fullständigt metropolen och låter den ensamme nordbon berätta: ”När jag läser tidningen, och i de utländska telegrammen ser vad som ändrat sig i den löpande världshistorien, känner jag mig precis ini nuet, där världen befinner sig just i detta ögonblick. Jag är ’en samtida’ [...]” (s.154). Begreppet ”samtida”, som man i detta sammanhang hade önskat läsa kursiverat, sätts inom citationstecken som om denna art av människa ännu var främmande eller som om den som skriver ännu är främling för sin egen samtidighet. Men det skrivs ned och det står kvar inom sina förtecken.

Om Strindberg skriver om Babel så är det för att det är i en förbistring som hans skrivande befinner sig. Ändå måste jag erkänna att den här frasen på något sätt blir över för mig: ”Han var en modärn ande, det insåg jag genast, ty han försökte icke prata med mig.” Den blir en rest som inte är tystnad utan text, ett motstånd mot läsning som tvingar till läsning. Maurice Blanchot kallar detta för ”verkets ensamhet”.[28] Verket är ensamt, menar han, därför att det saknar kontakt med någon som kunde avsluta det, förbruka det. Verket är ensamt därför att det är evigt, ständigt pågående.

Man skulle därför kunna säga att jag, när denna skrift nu tystnar, överlämnar *Ensam* till den ensamhet där andra läsare kan mötas.

Noter

1. August Strindberg, *Sagor och Ensam* i *Samlade skrifter* del 38 (Stockholm 1916) s.142. Hänvisningar till *Ensam* hädanefter till denna upplaga och i den löpande texten.
2. August Strindberg, *Ensam* (Stockholm 1903).
3. August Strindbergs *Brev* , del XIV (Stockholm 1974) s.269.
4. Martin Lamm, *August Strindberg*, del II, (Stockholm 1942) s. 215
5. Olof Lagercrantz, *August Strindberg* (Stockholm 1979) s.352 samt Lagercrantz, *Eftertankar om Strindberg*, (Lund 1980) s.72.
6. Se ibid samt Ola Östin,"August Strindbergs Ensam" i *Edda* 1958 s.90.
7. Se Östin a.a. s.93.
8. August Strindbergs *Brev*, del XV (Stockholm 1976) s.38f och s.42f.
9. Strindbergs *Brev*, XIV s.275.
10. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (Paris 1975) s.29f. Jfr. Lejeune, "Le pacte autobiographique (bis)" i *Moi aussi* (Paris 1986) s.13-35.
11. Michael Robinson, *Strindberg and Autobiography* (Norwich 1986) s.12.
12. Ibid.
13. Se Per Stounbjerg, "Konstruktion og dekonstruktion af den selvbiografiske fortælling hos August Strindberg" i *Kritik* s. 80-97. Jfr. även Stounbjerg "Konservatoren og nissen" i *Edda* nr.1 1990 s.65-74.
14. Se Lamm a.a. s.218 som hänvisar till Gunnar Ollén, *Strindbergs 1900-tals lyrik* (diss. Stockholm 1941) s.184f.
15. Den utgåva jag här haft tillgänglig har varit Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire i Œuvres complètes*, del I (Paris 1959). Se där s.999f.
16. Ibid s.1032-1035. Jfr. Paul de Man, "Excuses" i *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust* (New Haven & London 1979) s.278-301.
17. Rousseau, a.a. s. 1047.
18. Ibid s.995.
19. Se introduktionen till Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, 2, *L'usage de plaisirs* (Paris 1984) s.9-39. Jfr. andra upplagan av Hubert L. Dreyfus och Paul Rabinow, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hemeneutics* (Chicago 1983) där Foucault i en intervju s.237 kan förbinda "souci de soi" med frågan om det biografiska projektet.
20. Blaise Pascal, *Pensées* i *Œuvres complètes* (1963, ny uppl. Paris 1980) s.516, nr.136 (Lafumas edition. Nr.139 i Brunschviegutgåvan).
21. Karl-Åke Kärnell, *Strindbergs bildspråk . En studie i prosastil* (diss. Uppsala 1962). Se exempelvis s.15-19.
22. Se Stéphane Mallarmé, "Crise de vers" i *Igitur Divagations Un coup de dés* (Paris 1985) s.244f. Jfr. Gérard Genette, "Au défaut de langues" i *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Paris 1976) s.257-314.
23. Roland Barthes, "L'effet de réel" i *Le bruissement de la langue* (Paris 1984) s.167.
24. Jean-Jacques Rousseau, *Émile* i *Œuvres complètes* , band IV, s.285f. Det bör dock tilläggas att filosofen samtidigt fått för sig att barnens ögon är uttryckslösa därför att deras behov huvudsakligen skall vara kroppsliga: "l' expression des sensasions est

dans les grimaces, l'expression des sentiments est dans les regards".
25. August Strindberg, *Språkvetenskapliga studier* i *Samlade skrifter*, del 52 (Stockholm, 1920).
26. Ibid s.43.
27. Charles Baudelaire, "Le spleen de Paris" i *Œuvres complètes* (Paris 1961) s. 299.
28. Maurice Blanchot, "La solitude essentielle" i *L'espace littéraire*" (1955, ny uppl. Paris 1988) s.13f.

Birgitte Rasmussen Hornbek

At hælde et hav ud over et landskab

Om Edith Södergrans "Jag"

"Då boken 'Dikter' av författarinnan Edith Södergran här sammanlänkats med en person på ett sätt, som hotar göra denna persons ställning outhärdlig, så taga vi undertecknade oss friheten som sagda persons vänner och kamrater anhålla, att Ni godhetsfullt ville sända oss ett skriftligt intyg, att fröken Edith Sörensen icke är författarinna till nämnda 'Dikter'. Om snart svar anhålles på det förbindligaste", skrev en lærerinde og en præstefrue til forlæggeren Holger Schildt (Tideström, 1949 p. 141). Da Edith Södergran debuterede i 1916 var det let at chokere. Hun anmeldes under overskriften dåredigte og anklages for blasfemi. Man savner rim og rytme, sammenhæng og mening. Det var provinspressen, der især harmedes. Den afsky, der mere eller mindre perfidt artikuleredes i anmeldelserne, vidner om, at digtene sårer den gamle verdens æstetiske hjerte. Hvad er det for et forestillingskompleks, der alarmerer så grueligt og så præcist?

Lad os se på det ud fra en analyse af "Jag" fra *Dikter.*

Modernismen

När orden föllo i vattnet voro de döda…
Edith Södergran.

Digtet betragter jeg som eksemplarisk for debutsamlingen, idet det rummer ansatser til en række lyriske figurer, som udfoldes mere radikalt i andre digte i *Dikter* og i de senere værker. Allerede i titlen anslår det, at jeg'et er blevet genstand for diskussion. Det lyder i sin fulde længde:

> Jag är främmande i detta land,
> som ligger djupt under det tryckande havet,
> solen blickar in med ringlande strålar
> och luften flyter mellan mina händer.
> Man sade mig att jag är född i fångenskap —

här är intet ansikte som vore mig bekannt.
Var jag en sten, den man kastat hit på bottnen?
Var jag en frukt, som var för tung för sin gren?
Här ligger jag på lur vid det susande trädets fot,
hur skall jag komma upp för de hala stammarna?
Däruppe mötas de raglande kronorna,
där vill jag sitta och speja ut
efter röken ur mitt hemlands skorstenar...[1]

Hvad spørger digtet om? Er det om én, der er ved at drukne? Vi står over for en landskabsmæssig urimelighed, hvor enhver topografisk forpligtethed tilsyneladende er suspenderet, hvor jeg'et hverken kan fikseres på land eller i vand — jeg'et befinder sig "under det tryckande havet", og alligevel iagttager det at "luften flyter mellan mina händer". Almindeligvis adskilte verdener er blandet sammen.

Digtet rummer elementer fra en arkadisk tradition: jeg'et, der har trukket sig tilbage fra den samfundsmæssige tvang, fra de sociale konventioners fangenskab til friheden i den almægtige natur. Almægtig — idet de substantiver, der definerer dette naturbillede, står i den specifikke poetiske brug af bestemt form, hvor ubestemtheden øges: "dette land", "det susande trädets fot", "de hala stammarna", "de raglande kronorna". Naturbilledet er monumentaliseret, det udtrykkes i generaliserede former uden antydning af lokalkolorit. Gunnar Tideström bruger "Jag" som eksempel på den del af de naturlyriske digte "där frigörelsen från den med ögonen sedda naturen är fullständig" (Tideström, 1949 p. 115).[2] I dette velkendte poetiske scenarium skulle jeg'et med kontemplativ eller vegetativ ro smelte sammen med naturen, medens det ligger ved træets rod og ser op på trækronerne, hvor solen glimter ind gennem bladløvet. Men her hviler jeg'et ikke, det er blot stivnet. Naturen trøster ikke, men foruroliger, og endelig er forsikringen om jeg'ets opgåen i eller sammensmeltning med en højere verden dementeret. Jeg'et er fremmed, det udstødes. Det idylliske billedinventar er som rystet, og dets drøm er ødelagt. Der er en særegen uhygge over digtet.

Det er ikke første gang, Södergran arbejder med vand. Der findes en række forlæg for digtet. Men medens der i forlæggene[3] enten er tale om en sammenligning mellem jeg'ets situation i to verdener — á la "jeg har det her, som var jeg der", — eller om rene submarine verdener, er der her tale

om dobbelteksponering. Rent teknisk har Södergran foretaget et meget enkelt, men desto mere effektivt og meget konsekvent kunstgreb. Hun har hældt et hav ud over landskabet og over det lyriske jeg. Konsekvent, fordi hun derved ikke blot tyr til et helt andet billedvokabular — feks. ved at lade landskabets uberørthed ødelægge af en by. Og effektfuldt, fordi idyllen ikke blot forlades, men undermineres indefra. Denne underminering ved hjælp af billedet af havet er en bevægelse ind i en modernistisk æstetik, ind i en sproglig krisebevidsthed, som også påvirker det lyriske jeg.

Om det lyriske jeg ved vi, at det *er*, og at denne aktuelle væren defineres som fremmed. Men dette abstraktum udvikles ikke konkret ved psykologiske bestemmelser. Edith Södergran arbejder ikke i psykologi. En tilstand fremstilles først og fremmest som en position i et rumligt univers. Dette univers eller denne verden kan være udstrakt eller sammentrukket, men aldrig i tid. Således også her, hvor jeg'ets fremmedhed defineres topografisk, ved dets placering i rummet. Positionen kan bestemmes som *nedre*: "under det tryckande havet", som *horisontal*: "här ligger jag..." og som *stivnet* [4] — en nedsunkethed i en kropslig erfaringsverden domineret af en fysiologisk sanselig orienteringsmodus. Fangenskabet, hæmningen erfares som kropslig tyngde, som de omgivende elementers modstandsfyldte træghed. Luften, det mest efemere element, transparent og umærkeligt, har fået vandets egenskaber, en flydende substans med en vis træghed. Men ikke mindst udtrykkes denne kropslige lammelse ved den mangfoldighed af bevægelighedsformer i omgivelserne, som jeg'et sanser: luften flyder, solstrålerne glimter, træet er susende, trækronerne er ravende. Som en logisk følge af jeg'ets position og rummets forrang forståes det aktuelle som resultat af et vertikalt fald: "Var jag en sten, den man kastat hit på bottnen?/ Var jag en frukt, som var för tung för sin gren?" Her går forestillingen om tyngde igen i billedet af både stenen og af den for tunge frugt. I tråd med, at aktualiteten knyttes til et *her*, vil konstruktionen af en fortid eller en begæret forandring forme sig som en forestilling om et *dér*. [5] De dikotomiske par her-der, nede-opppe, tyngde-lethed, stivnen-bevægelse er grundfigurerne i et forestillingsmønster om immanens og transcendens. Transcendensen er defineret som antibillede til den aktuelle væren, som højde frem for dybde, opstigning frem for faldet, lethed frem for tyngde, udsyn frem for

klaustrofobi, ekspansionen frem for indeklemthed, oprejsthed frem for en liggende stilling, bevægelse frem for stilstand og endelig hjemland frem for fremmedhed, ånd frem for natur.

På den baggrund demonteres flere elementer af det klassiske landskabsbillede. For det første relativeres virkelighedsbilledet. Når verden udelukkende skildres i rumlige forestillinger samtidig med, at der optræder et fuldstændigt isoleret jeg, bliver det tydeligt, at organiseringen af rummet udelukkende er dannet ud fra dette jeg's perspektiv. F.eks. kan billedet af kronerne, der mødes, anskues som den perspektiviske effekt af jeg'ets liggende position ved træets rod. For det andet derealiseres billedets mimetiske rester: dels ved monumentaliseringen, dels ved stiliseringen af landskabet. Det kommer ikke an på detaljen, men på de store linier, som billedmæssigt får en abstrakt karakter. Denne abstraktion gælder også det lyriske jeg selv. Det empiriske er suspenderet, i den aktuelle position er det ubestemt, der er hverken knyttet form, farve eller lyd til det. Det fremtræder alene som seismograf for de rystelser, der når denne position, påtager sig faldet og omfortolker det til eksperimenterende afprøvning.[6] Det er ikke et møde, der foregår mellem jeg og omverden, men et sammenstød, hvoraf der opstår billeder. Der er en vis kølighed i digtets tone. Utilpassetheden konstateres med en særegen dæmpet nøgternhed. Den omgivende verden er blevet objekt, en fremmed ting uden for det lyriske jeg, og fremstår ikke — på trods af fangenskabet — som en social forgrening, hvori jeg'et er en del. Linien "här är intet ansikte som vore mig bekannt" kan i forlængelse af ovenstående læses som et *credo* i en poetik, hvor ensomheden og fremmedheden celebreres, fordi der produceres på den. Havde jeg'et i dette digt ikke været "främmande" i udgangspunktet, havde der ikke været mere at snakke om. I andre digte udtrykkes dette forhold ved det lyriske jeg's aristokratiske attitude.[7] I køligheden ligger en tendens til at dehumanisere det lyriske jeg, hvilket i flere digte i første digtsamling udtrykkes ved, at det lyriske jeg's præsenteres som anorganisk.[8] Faldet er derfor ikke en mental bevægelse fra lykke til lidelse, men en a-psykologisk fra form til ikkeform: det lyriske jeg forestiller sig at have haft visse former, karakteristisk afrundede monadiske helheder, æble og sten. Nu er det indlejret i et spæn-

dingsfelt, der består af hæmmende og fremmende principper og fremtræder som naturkræfter.

Det hæmmende princip udgøres for det første af forestillingen om tryk. Denne kompressionsforestilling beskrives dels som en rumlig klaustrofobi, dels som en fortætning af elementerne: havet, det bærende element, er nu blevet en tyngende massivitet og luften en flydende substans. Til det hæmmende princip hører også forestillingen om tyngdekraften som determinerende lovmæssighed. Både sten og æble er faldet nedad, og jeg'et er selv tynget mod jorden. Et tredje element er forestillingen om den fuldstændige indfældning i det fysiske — kroppen — overhovedet. Havet er ur-elementet i denne forestillingekreds, og til dets egenskaber hører desuden udviskning af konturer, en destabiliseringsfaktor, som også antyder en mental bølgetilstand.[9]

Omvendt hører forestillingen om opdrift, om en tendentiel vægt- og substansløshed til det fremmende princip, hvis urelement ikke er jorden, men ilden repræsenteret ved solstrålerne og røgen. Ilden er den kraft, der gør vand til damp, den kraft, der eliminerer luftens træghed, den kraft, der i digtet aftegner figurer, der er hinsides den lovmæssighed, jeg'et er underlagt, og rumligt hører det i digtet konstitutionelt en øvre sfære til. Det aktuelle erfares som en dominans af det hæmmende princip. Begærets opfyldelse beror på en vægtforskydning af principperne, eller at ilden bliver det dominerende element, idet ilden (eller det, som ligner ilden: solen, det skinnende, det strålende, det gyldne, det blanke, det røde også i andre digte) forbindes med forandring, bevægelighed, intensitet, vilje og koncentration. I "Jag" kommer denne koncentration til syne i det lyriske jegs anspændelse i verset "Här ligger jag på lur [...]". I andre digte er koncentrationen erstattet af viljen.[10]

Der finder ingen forløsning sted inden for digtets univers. Sluttableauet, billedet af jeg'et, der sidder i de susende trækroner og spejder efter "röken ur mitt hemlands skorstenar...", er en suggereret overskridelse, som fastholder det lyriske jeg i dybet, og forbliver en dissonantisk tom spændingspol. Jeg'et har ikke løftet sig en centimeter ved digtets slutning, det indfældes ikke nogen transcendent verden, men længslen har afstedkom-

met en energiudladning,[11] som stabiliserer sig i billeder. De vertikale figurer — solstrålerne, stammerne, røgen — afmærker bevægelsesbaner for det lyriske jeg og aftegner sammen med de horisontale bevægelsesfigurer — kronerne, der mødes, vandet der flyder — abstrakte arabesker i digtet. Digtet bevæger sig på et tematisk niveau fra form til strukturløshed, der på det æstetiske niveau inddæmmes af visuel formel stramhed. Og for så vidt man forestiller sig røgen som en masse af partikler samlet til billedet af en røgsøjle har vi metonymisk en klassisk modernistisk etos: ild, der bliver til figur.[12] Der er etableret en ny arbitrær orden.

I digtsamlingen *Figur og Ild* (1959) diskuterer Thorkild Bjørnvig dette element i modernismens poetik — poetisk. I digtet "Ekstremer II" udtrykkes — som en kritik af æsteticismen — hvad der sker, når "ilden" og "figuren" løsrives fra hinanden: "Hvor er det gyldne Snit i Kunst og Liv?/ I Dag: Opløsning — eller Perfektion:" Opløsningen er når det personlige "bredes, dunkel, subjektiv", og perfektionen er det "Stil-engle" praktiserer, "fortabt i Sætningsbygning". (Bjørnvig, 1959 p. 64) Ilden og figuren har en vis affinitet til begreberne ekspansion og koncentration, hvormed Atle Kittang og Asbjørn Aarseth i *Lyriske Strukturer* (1968), med Ezra Pounds lyrik som eksempel, karakteriserer to forskellige digttyper inden for modernismen, hhv. ekspansions- og koncentrationslyrik. Ekspansionslyrikken er karakteriseret ved sin udstrakthed tematisk og stofligt, ved episke og etiske elementer. Denne digttype føres tilbage til en østerlandsk, især hebræisk tradition, hvor koncentrationslyrikken — ordknapt søgende det præcise, ene udtryk og først og fremmest æstetisk i sit sigte — føres tilbage til græsk kultur. Sluttelig kan, som analogi til den Bjørnvigske figur og ild, nævnes Nietzsches begreber om det appolinske og det dionysiske.

Moderniteten

> *The mark of the Saturnine temperament is the self-conscious and unforgiven relation to the self, which can never be taken for granted. The self is a text — it has to be dechiphered.*
> Susan Sontag.

Edith Södergran blev født foråret 1892 i Sct. Petersborg og døde sommeren 1923 i Raivola på Det Karelske Næs. Hun debuterede med *Dikter* i 1916 to

år efter 1. Verdenskrigs udbrud, året før februar- og novemberrevolutionerne i Ruslands Petersburg, to år før udbruddet af den finske borgerkrig i januar 1918. Dette barbari var hun vidne til og har ladet det sive ind i sit lyriske billedsprog, hvor der tales om krigerinder, heltinder, rytterske, herskere, om nedbrudte verdener, om en verden, der bader i blod, om gloria, sejr, om tapperhed, krig, kaos og triumfvogne, umådelige tragedier og kamp. Der er således væsentlige tematiske og retoriske spor fra krigene i hendes værk. På trods af at revolutionen ruinerede og isolerede familien, forholdt hun sig først og fremmest æstetisk og ikke politisk til krigene. "Kom hit när Kronstadt bombarderas, det skall bli interessant", skrev hun til veninden, forfatteren og litteraturkritikeren Hagar Olsson (Olsson, 1955 p. 68). Men krigene har også på anden vis mærket hendes værk, som er gennemtrængt af det, Walter Benjamin på baggrund af chokket efter 1. Verdenskrig i teksten "Erfahrung und Armut" fra 1933 kalder erfaringsforfald. Han spørger om, hvor der i dag stadig høres ord fra de døende, som er så holdbare, at de vandrer som en ring fra slægt til slægt (Benjamin, 1977 p. 214). At muligheden for at gøre erfaring overhovedet er blevet diskutabel, knyttes i Benjamins spekulationer til en interferens, en afmægtighed i forholdet mellem begivenheden og muligheden for at fortolke og udtrykke den. I denne diagnose radikaliserer krigen nogle latente forhold for erfaringen, som hører den moderne kapitalisme til.

Edith Södergran er moderne i den subjektivering, dette erfaringsforfald indebærer, og hendes lyrik vidner om en digterisk skikkelse, der er bærer af en modernitetsproduceret kaoserfaring, som er orienteret mod det tilfældige i en verden uden sammenhæng.[13] Det er en erfaringsform, hvis grundlag først og fremmest knyttes til storbyen som det historiske sted, hvor individets frisættelse fra traditionelle bindinger realiseres i masseform (Makropoulos, 1989, p. 81). Særlig er storbyens overbefolkning, dens opvisning af menneskemasser af tilfældigt sammenbragte individer, som aldrig er et struktureret eller systematiseret kollektiv, afgørende, et amorf massefænomen, der dominerer som konkret fysisk realitet og hegemonisk gennemtrænger livsformerne.

Den form for modernitetstænkning, som er destilleret ud af metropolerne og deres litteratur, er relevant for en forståelse af Edith Södergrans liv, selv

om det hovedsagelig leves på Karelen i dybeste isolation på grund af tuberkulosen, på grund af afspærringer af jernbanen i forbindelse med krigen og revolutionen og på grund af sygdommen og fattigdommen — og relevant for et værk, hvor den moderne storbys fænomenologi er fuldstændig fraværende. For indtil den påtvungne isolering havde Edith Södergran tæt kontakt til Petersborg. Hun og moderen opholdt sig der om vinteren, og hun gik i skole i "Die deutsche Hauptschule zu Sct. Petri", den største af Petersborgs fire berømte tyske skoler, en skole, der var kosmopolitisk orienteret. Edith Södergran kan altså have spadseret op og ned ad Newskij Prospekt, hovedstrøget i Petersburg, og langs Nevafloden. Netop gennem to digte om Neva i *Vaxdukshäftet* får vi Edith Södergrans — og den baudelaire'ske, for så vidt — ambivalens i forholdet til moderniteten og storbyen repræsenteret, storbyen som skøn og som hæslig. I digtet "Ich liebe die staubige Strassen", der er et af de få digte, hvor bybilledet i Petersburg beskrives, — den botaniske have, larmen, kuplerne og de støvede gader — gengives en ren æstetisk oplevelse af floden: "Ich liebe die grünliche Neva/ Am Abend beim Mondeschein,/ Dann schimmern tausend Lanternen/ Im schillernde Wasser hinein." I et lidt senere digt er Nevafloden bærer af erfaringen om denne storbyes lidelser: "[---]/ Die Neva ist ein grünlicher Strom,/ Sie kennt gar manche Sachen,/ [---]/ Sie hat auf ihrer grünen Flut/ So manche Leiche getragen,/ Sie hört wie jede Mitternacht/ Die Mauern der Festung klagen." (Enckell, 1961 p. 167 og p. 171) Dette byliv og forbindelsen med et kosmopolitisk milieu gentages på sanatorieopholdet i Davos Dorf i Schweiz. Davos var et internationalt kendt kursted, ikke alene med tuberkulosesanatorier, men også med hoteller, restauranter, forlystelsestablissementer, teater. I Davos Dorf var der en tysk klub med en stor bogsamling og biblioteker med engelsk, tysk, fransk-belgisk og russisk litteratur. Alle nationaliteter gennemstrømmede dette sted. Ikke alene tuberkulosepatienterne, men også besøgende, folk på almindelig rekreation, sportsfolk og almindelige feriegæster, ca. 30.000 fremmede om året, på én vintermåned ca. 5000 (Tideström, 1949 p. 64). Hotellet Meierhof, Edith Södergran og moderen boede på, var overvejende søgt af tyske og russiske gæster, men også schweizere, polakker, østrigere, ungarere, englændere, australiere, amerikanere, italienere, hollændere, danskere og svenskere. I koncentreret form udfoldes altså hele den moder-

ne urbanitets livsformer, især de, der knytter sig til cirkulationen, omkring kurstederne, som det også kendes fra Thomas Manns *Der Zauberberg* fra begyndelsen af tyverne, hvis forlæg netop er Davos Dorf.

Et andet træk ved modernitetens gennemsættelse er tabet af referencer, der antager en ret håndfast karakter i Södergrans liv. Karakteristisk lader det sig udmærket beskrive ved et sæt af negativer. Familien mister sin formue ved revolutionen, faderen dør af tuberkulose, en plejesøster dør, kontakten til Petersborg umuliggøres, selv får Edith Södergran tuberkulose. Desuden havde hun intet stabilt religiøst tilhørsforhold, som ugift, tuberkuløs digter ingen traditionel identitetsgivende kvinderolle at hylle sig i, og endelig havde hun ikke et helt fortroligt forholdt til sit formelle modersmål. Hun beherskede fransk, italiensk, russisk, engelsk tysk og finsk-svensk. Gunnar Ekelöf beskriver moderens måde at tale på og sammenligner det med Edith Södergrans svenske således: "När man hör henne (moderen, brh.) tala känner man igen den ofte kantiga och oviga svenskan i dotterens dikter. Det är en svenska i förskingringen — Södergran föddes ju i Petersburg — en svenska som endast haft boklig kontakt med urhemmet. Fru Södergran talar också som en bok, uttalat alla pluralformer." (Ekelöf, 1938) Edith Södergran betragtede selv tysk som det sprog, hun behersker til fulde. Et af ungdomsdigtene i *Vaxdukshäftet*, som overvejende er forfattet på tysk, indledes med: "Ich weiss nicht, wem meine Lieder bringen,/ Ich weiss nicht, in wessen Sprache schreiben" (Enckell, 1961 p. 264), hvorefter Edith Södergran konsekvent forlod det tyske. De følgende digte blev forfattet på fransk og derefter på svensk.

Elementer i hendes liv kan læses som metaforer for det moderne.

Digtenes omverdensoplevelse er i sidste ende en artistisk højt opdrevet refleks af Södergrans historiske eksistensvilkår. Den turbulens som modernitet er, og som antager helt specifikke former i det enkelte liv, har frugtbargjort Södergrans lyriske værk, men i transformeret form. Ikke ét eneste sted i *Dikter* nævnes ordet "stad", og hvor byen optræder i senere værker, er den ikke moderne. I ét digt fra *Landet som icke är* nævnes ordet by. Her er byen indsat i et middelalderligt sceneri. Tre jomfruer på sletten møder rytteren, og den sidste jomfru drejer af mod byen ("Et möte"), og i digtet "Fragment" fra *Septemberlyran*, det eneste digt, der nævner bynav-

ne, ”Petersburg” og ”Helsingfors”, er byen skildret som en middelalderby med tinder, faner, citadel, vagter med spyd, processioner. Digtets eneste moderne element, oven i købet ét af modernitetens ur-billeder, nemlig lynende tog på vej mod Berlin, Paris og London, indfældes blot som et ekspansivt, spatierende billedelement. Moderne storbytyper som digteren, dandyen, flaneuren, luderen, og pjalteproletaren forvandles til arkaiske figurer (den eksilerede, den ensomme, vandreren, den tavse), til middelalderlige (ryttere, jomfruer, krigere) eller til rene eventyrfigurer (prinsesser, konger, feer). De iscenesættes i arkaiske, middelalderlige eller eventyrlige omgivelser, ofte menneskeforladte steder, hvad enten det er på stranden, ved korsvejen, på bjerget eller på slottet. Men disse figurer artikulerer det omfattende sammenbrud i bevidstheden, som ledsager det moderne: ”Alla mina luftslott ha smultit som snö,/ alla mina drömmar ha runnit som vatten,” (”Nordisk vår”). Det gamle er tabt og fremmed: ”Hur nya ögon se på gamla tider/ likt främlingar som intet hjärta ha...” (”Det gamla huset”), og gårsdagens forestillinger er uigenkendelige: ”Alla önskningar, jag hade i går,/ sloka som de lägsta bladen på palmens stjälk/ och alla böner, jag sände i går,/ äro överflödiga och obesvarade.” (”Avsked”)[14] Afskeden er et gentaget tema. På dette hviler dyrkelsen af det nye, en nærmest kasten sig ud i det tomme rum, ledsaget af en blanding af triumf og tvivl: ”Min själ kan icke berätte och veta någon sanning,/ min själ kan endast gråta och skratta och vrida sina händer” (”Min själ”).

Digtene registrerer en nærmest antropologisk forandringsproces, som subjektet er ved at undergå, og som også sår tvivl om sproget, om ordene, om begreberne: ”Varma ord, vackra ord, djupa ord.../ De äro som doften av en blomma i natten/ den man icke ser./ Bakom dem lurar den tomma rymden...” (”Ord”). Selv spørgsmålene får en egendommelig karakter, fordi genstanden for dem er sprogligt ugribelig: ”Vem har icke kommit och vad är icke väl,/ varför är tomheten tung och säger ingenting?” (”Den sörjande trädgården”). Alle store eksistentielle, moralske og æstetiske begreber er genstand for diskussion. Der tales ikke i forlængelse af, men i opposition til traditionen, som dog stadig må repræsenteres, hvadenten det er ved Gud, helvede, lykken, smerten, livet, døden eller kærligheden. Også kønnet som reference, som forskelssætter er instabilt. Den forestillede kvindelighed

som bærer af det skønne, det sande og det gode krakelerer. Skal det moderne lyriske jeg sætte bestemmelser på sig selv, tales der fra et et uberørt udgangspunkt repræsenteret ved jomfrubilledet: ”Jag är ingen kvinna. Jag är ett neutrum.” (”Vierge moderne”) På samme måde som tavlen viskes ren, når der anvendes elementer fra historiens barndom: de middelalderlige, arkaiske eller helt elementariske verdener, og på samme måde som der trækkes på den ’barnlige’ eventyrverden og myterne. Enhver entydighed suspenderes, og gang på gang optræder paradoksale sammenstillinger, som undertiden koncentreres ved brugen af oxymoronet: ”För den som skådat smutsen i fräjdens korta vår/ det intet återstår/ än het förfrysa.” (”Låt ej din stolthet falla...”) Der kan ikke argumenteres logisk rationelt. En gentagen argumentationsform er additionen, ophobningen, tydeligst i katalogdigtene. Alle begebslige holdepunkter er under transformation, alle værdier, moralske som æstetiske, er sat på spil. Lad mig vende tilbage til ”Jag” for at se, hvorledes disse forhold også virker dér.

Jeg har foreløbig diskuteret det lyriske jeg, som er identisk med det jeg, digtet taler om. Dets oplevelsesform er fremstillet i overensstemmelse med en modernistisk poetik og etos, der i digtet giver sig udslag i på én gang struktur og formløshed, i tabet af magt, der kompenseres ved en tendentielt almægtig kreativitet. Disse fordoblinger peger imidlertid på yderligere et jeg, på en stemme eller et strukturerende princip, der har taget det lyriske jeg som objekt.

Digtet tematiserer en udviklingshistorie: ”Jag är...”, ”Var jag...” og ”(jag) vill...” (v. 1, 7, 8 og 12). Her foregår der et forsøg på at konstruere en kausalitet mellem det aktuelle og fortiden, et årsags-virkningsforhold (’jeg har det sådan, fordi...’), der begrunder projektet om vertikal løftelse eller opstigning. Spørgsmålene ”Var jag en sten, den man kastat hit på bottnen?/ Var jag en frukt, som var för tung för sin gren?” søger at danne forbindelser, men det lykkes ikke. I stedet bliver spørgsmålene en historie om adskillelser, om fortløbende eksklusion fra et tilhørsforhold, snarere end integration i et.

Det eneste bud på en fortid ”Man sade mig att jag är född i fångenskap — ” changerer betydningsmæssigt i digtet. Dels antydes en oplevelse af udvalgthed, ”man sade *mig*...”, en næsten besværgende understregning el-

ler fremhævelse af jeg'et; dels antydes jeg'ets henvisthed til et fortolkningsgrundlag, der baserer sig på det løse rygte. Der refereres som det eneste sted i digtet til en anden fortællerinstans end det lyriske jeg, og om denne fortællerinstans bruges det upersonlige stedord "man", der understreger distancen. Der vides således intet med sikkerhed. Selvfortolkningens troværdighed er i udgangspunktet sat på spil (jf. verset "här är intet ansikte som vore mig bekant", der umiddelbart følger efter tankestregen og får status af kommentar). Ordet "vore" står i potentialis: ville være. Den fysiske ensomhed slår over i en metafysisk; havde der været andre, ville jeg'et ikke kunne bruge dem som reference eller spejl. Hermed er jeg'et i lige grad orienteringsløst kastet tilbage mod sig selv og ud i en fremmed verden. Reaktionen på dette er de gentagne spørgsmål om reference, en tvang til selvfortolkning, som understreges ved parallellismen i digtets midte: "Var jag..." "Var jag..."

"Man sade mig att jag är född i fångenskab — " peger da i to retninger. Det kan referere til nu'et, hvor jeg'et på én gang er *lukket ude fra* fortolknings- og erfaringsfællesskaber og spærret *inde* i sin egen individualitet og i en — i dette tilfælde — slet aktualitet uden substantiel begrundelse.[15] Snarere forekommer den blot. Men fangenskabet kan også referere til fortiden i digtet, det sted, jeg'et var — som sten fanget i hånden eller ved dens tyngde bundet til jorden, eller som æble lænket til træet. Så er den aktuelle position, det aktuelle sted, friheden. Denne frihed slår om i handlingslammelse. Det er den udsathed, som Sartre skriver om, hvor også forestillingen om at være overflødig indgår.[16] Dermed anfægtes jeg'et selv som reference eller som grænse. For hvem er jeg, når alle stabile målestokke, når referencerne, der skulle profilere jeg'et, er ved at opløses? Det kan ikke afgøre, om dets situation er resultat af en ydre magt ("kastat") eller en immanent tilbøjelighed ("för tung"); og faldet fortolkes som resultat af en meningsdrænet naturproces, hvorved det også registrerer en opløsning af forestillingen om det autonome subjekt, og opleves som en form for regression, et fald i graden af selv-beherskelse.

Men midt i denne turbulens kommer der et mønster til syne i talen, i temaerne, i strukturen og retorikken, som jeg sluttelig vil henføre til en melankolsk forestillingskreds hos Edith Södergran.

Melankolien

> *Man hat alle Zusammenhänge verloren. Man ist oder fühlt sich wie ein einzelner kleiner Stein verloren in endloses Grau zerfliessender Landschaft.*
>
> Patient W. K.

Sociologen Wolf Lepenies henfører melankolien til samfundsmæssigt eksil (Lepenies, 1981), og både indlednings- og slutversene i "Jag" anslår dette motiv: jeg'et "är frammande i detta land" og henvist til at "speja ut/ efter röken ur mitt hemlands skorstenar...". Rummet går frem for tiden. Herved markeres en særlig oplevelse af tiden. Det aktuelle er afskåret fra fortid og fremtid. Det er provisorisk og opleves som ren ventetid. Tiden bringer intet nyt og bevæger sig i sidste instans kun mod døden.[17] Den er en forfaldskategori, som kun kan opsamle dagenes ørkesløse kommen og gåen. At sprænge sig ud af den trøstesløse kronologi er et stadigt forsæt hos Södergran. Over for dette byder rummet sig til som den kategori, forestillingen om forandringen kan bindes til. Allerede titlerne i *Dikter* antyder denne vægtning af rummet, som gør historien panoramisk. Livet er et sted, ikke en udstrækning i tid, lykken er et sted: "när man frågar mig, om lyckan varit här,/ skakar jag på huvudet och ler:/ lyckan är långt borta, där sitter en ung kvinna och sömmar ett barnatäcke,/ lyckan är långt borta, där går en man i skogen och timrar sig en stuga./ Här..." ("Den speglande brunnen"). Det er i det rumlige, tiden på en eventyrlig måde falder fra hinanden og åbenbarer et evighedsperspektiv, som "i landet, där allt är ditt,/ döden träder aldrig in i detta rike." ("Den speglande brunnen"); eller: "I helvetet blir ingen sjuk och ingen tröttnar./ Helvetet är oföränderligt och evigt." ("Helvetet") I "Jag" forestiller jeg'et sig også forflyttet fra et sted til et andet, ligesom enhver forhåbning udmønter sig i rumlige forestillinger. Forskellige egenskaber, forskellige tilstande fordeles geografisk.

Det melankolske har — som det skønne eller det sublime — sine tilbagevendende topoi. Når Edith Södergrans lyrik priser højden og vidderne, højden og bevægelsen som forandringens sted og modus, tænkes der indenfor en kristen-nyplatonisk dualisme. Man kunne for så vidt godt forestille sig den slette aktualitet beskrevet som højde, kulde, vidder, og forhåbningens

sted iscenesat som kløft, dal, indeslutning og nedstigning. Hverken det ene eller det andet mønster kan begrundes i en ontologisk eller biologisk nødvendighed. Men her er traditionen for den semiotiske opladning af rummet udfoldet på en særlig melankolsk måde. I "Jag" er jeg'et er ikke alene trykket ned af havet, det er nedtrykt. I de forskellige betegnelser for melankoli — det engelske "depression",[18] det tyske "Schwermut" og det danske "tungsind", "tung om hjertet" og "tynget" — indgår samme vertikale forestilling om oppe-nede som i "Jag". Man kan være højstemt eller nedtrykt, men ikke stemt vidt eller bredt, nært eller fjernt.[19] Tyngden og bevægelsesarmodet eller — hæmningen er også et semantisk lag i disse begreber (Tellenbach, 1956 p. 297 ff.). Melankolien sætter sin egen kropslige semantik: at kroppen er tung, at man ikke kommer ud af stedet er et oplevelsesmønster i melankolikeres beretninger, i litteraturen og i billedkunsten (Jackson, 1986, p. 397). Den klassiske melankoliker kendes som den tunge, ludende skikkelse, der hviler hovedet tungt i hænderne, en pose, der skildres ét sted hos Södergran: "Vandrare, som gå förbi, blickar jag i ögonen/ att de bliva trånsjuka och rolösa för hela livet./ Ack, men när jag stöder huvudet i handen — / vad är det som alltid gör mig så ont?" ("Vid stranden"), men ellers er ændret til den liggende stilling. Den liggende stilling forklares forsøgsvis af det lyriske jeg i "Jag" som resultat af et vertikalt fald, en fortolkning, der hører sammen med den melankolske foretilling om tyngde (Tellenbach, 1956, p.294). Et fald eller styrt indebærer tabet af oprejsthed, tabet af fast grund under fødderne, og stagnationen i "Jag" er, som vi så, en kombination af netop en orienteringsløs flyden med og en væren naglet til stedet, et resultat af en melankolsk procedure, som i "Jag" også træder frem i et billedsproget.

Opløsningen af struktur ledsager sorgen og melankolien. Alt bliver ligegyldigt, som også Edith Södergran kender det fra kærlighedssorgen: "För mig är intet mera högt eller lågt,/ svart eller vitt,/ sen jag har sett en vitklädd kvinna/ i min älskades arm." ("Svart eller vit"). Digtet indledes med "Floderne löpa under broarna,/ blommorna lysa vid vägarna,/ skogarna böja sig susande till marken." Temaet er her kærlighedstabet, og adskillige af Edith Södergrans digte kredser netop om tabet. Freud begrunder melankolien i et ubevidst tab, hvor et elsket, men ikke kendt objekt er mistet, til forskel fra

sorgen, hvor det tabte objekt er kendt (Freud, 1916). Men med Freud forklares ikke, hvorfor havet bliver så dominerende i "Jag", ej heller arten af jeg'ets tabte objekt, hvis der overhovedet er tale om et sådant.

Havet er det hæmmende princips ur-element over for ilden. Det forekommer mig, at i billedet af havet hos Södergran substitueres og koncentreres flere klassiske melankolske metaforer, der kan spores tilbage til antikken, sod, røg, tåge, regn og ikke mindst mørket. De er valoriseret forskelligt, men fælles for dem er, at de udvisker konturer (Jackson, 1986 p. 396). Mørket associerdes med den sorte galde, som i den senere udviklede temperamentslære er melankoliens vugge. Talen om et formørket sind er et derivat: i temperamentslæren udløser for meget eller for varm sort galde galskab. (Jackson, 1986 p. 10)

I havet som i mørket — står omgivelserne i bestandig fare for at miste konturer. Alt flyder sammen, stammerne er glatte, og der er ingen horisontal afgrænsning, luften flyder mellem hænderne. Glatheden er det første tegn på stammernes opløsning, digtets mest monumentale vertikale figur. Havet anfægter evnen til at skille ad, til at differentiere, samtidig med det eksilerer jeg'et. Ser vi på andre digte, hvor havet optræder, har det ikke nødvendigvis samme trykkende og klaustrofobiske betydning, men markerer grænserne for, hvad der kan udtrykkes, for sproget, hvilket undertiden forbindes med en overordentlig suggestiv kraft: "det granna, granna havet är farligast att se,/ det gör en törstig och vaken..." ("Det underlige havet"). Det vækker længsel og begær, det relativerer den standende orden, det står for det ukendte, farlige, det unævnelige og ubeskrivelige. Havet er altså en underlig udflydende materie, der er skyllet ind over jeg'et og den verden, jeg'et befinder sig i. Jeg'et har i dette tilfælde ikke opsøgt havet. Men hvor kommer det fra, dette strukturopløsende element? Interessant i den forbindelse er Julia Kristevas analyse af melankolien.[20]

Julia Kristeva knytter melankolien sammen med en diskussion af forholdet til sproget og funderer ikke melankolien i objekttabet, men i en ikke-overvundet adskillelse fra noget, der endnu ikke er blevet objekt (Kristeva 1987a, 1987b). Dette præ-objekt er snarest en tilstand, en symbiose mellem mor og barn, en tilstand uden struktur, uden kløft mellem jeg og den anden,

før og hinsides sproget. Denne kaotiske tilstand, der unddrager sig alle forsøg på symbolisering, kalder Kristeva for Tingen, og forholdet til Tingen er ambivalent. Den både lokker og frastøder, favner og kvæler.[21] For ikke at drukne i drifter, følelser og fysiske impulser skal der dannes en vej ud af symbiosen. Det fordrer en identifikation med en tredie instans, noget uden for Tingen, og det indebærer en afsked med Tingen, som erstattes af strukturer, af evnen til at skelne mellem subjekt og objekt, af sprog. En lykkelig erobring af et "jeg" over for et "du", en erobring af en struktureret verden er en smertefuld adskillelse fra Tingen. Ifølge Kristeva er sproget en 'lykkelig' fornægtelse af adskillelsen fra Tingen: jeg har mistet den, men se, jeg har den alligevel, først i fantasien, siden i sproget. For melankolikeren sker der en benægtelse af fornægtelsen, la déni de la dénégation. Identifikationen med tredjeinstansen mislykkes, og vejen ud af symbiosen lukkes ikke bag sproget, den står som et åbent sår. Ganske vist tilegnes sproget, melankolikeren er endog ofte et sprogligt talent, men det opleves som en fremmed kappe, et skalkeskjul for et fundamentalt tomrum. Følelserne kan ikke finde sig til rette i sproget, da de er fanget af Tingen, god som ond. Dette forhold kan måske forklare den kølighed, hvormed udsigelsesjeg'et i digtet registrerer det lyriske jeg's skæbne, som jeg noterede ovenfor. Digtet er meget 'rent' i udtrykket, der er ingen snøft eller klynk, der appellerer til ynk eller indlevelse, selvom digtet tematisk udtrykker en smertefuld interferens mellem symbiotisk indfældethed og individuel afskårethed, melankoliens grundkonflikt eller motor.

Havet kan forståes som Tingen, i "Jag" som den kvælende, udflydende og klaustrofobiske side af den oceaniske symbiose, jeg'et skulle være skilt fra, og som med stor magt vælder ind over jeg'et og truer med at opløse det og dermed dets strukturerede omverden. At holde Tingen stangen er et fortsæt i digtene, samtidig med, at det, der skal erstatte Tingen, selv er genstand for diskussion. Tydeligst kommer denne balancegang til syne i kritikken af begrebet lykke. Lykken beskrives i udgangspunktet som ubevidst og konturløs, en "soverska med slappa drag" ("Två gudinnor"); som ubevidst: "lyckan har inga tankar, lyckan har/ ingenting./.../lyckan är fältet som sover i middagens glöd/ eller havets ändlösa vidd under baddet av lodräta strålar,/ lyckan är maktlös, hon sover och andas och vet av ingenting..."

(”Smärtan”). Lykken er ikke værd at begære, og hvorfor? Fordi lykken er babystadiet, det endnu ikke tilendefødte individ, ubevidst, tankeløst og viljesløst overladt til de elementære fysiske processer. Den rumlige forestilling i ”Smärtan” er parallel til den i ”Jag”, de lodrette solstråler over for havets endeløse vidder, strukturerne over for det uafgrænsede.

Men den sproglige distance til følelserne er samtidig produktiv. Helt tilbage til antikken tales om et særligt melankolsk klarsyn,[22] en vagtsomhed over for alle erstatningsdannelser; der sættes bestandig spørgsmålstegn ved denne verden i en form for reflektionstvang eller kognitiv hyperaktivitet, som Kristeva kalder det: ”Fråga åter, trötta hjärna,/ är din dröm, din lyckas stjärna,/ sken och svek?” (”Vägan till lyckan”). Alt står til diskussion, alt betvivles; alene omfanget af spørgsmålstegn i digtene vidner om dette, ligesom også det instabile i forholdet til begreberne, som præsenteres for dermed at demonteres. Psykoanalytisk betragtet ligger der i Södergrans begrebskritik en distance til den kristeva’ske Ting, altså et forsvar for sproget, for strukturerne, for tegnene, som dog samtidig betvivles.

Den melankolske kritik — som her er modernistisk i sit udtryk — konvergerer med en modernitetskritik. Georg Lukács skriver i ”Tragediens Metafysik”, at ”Alt flyder og flyder sammen, hæmningsløst og i en uren blanding. Alt bliver ødelagt, og alt bliver sønderslået, aldrig blomstrer noget op til virkeligt liv. Liv: det at kunne leve noget ud. *Livet*: aldrig leves noget fuldt og helt ud. Livet er det mest uvirkelige og det mindst levede af enhver tænkelig væren.” (Lukács, 1971, p. 219, min oversættelse.) Alt det relative, overgangene og nuancerne, differentieringen, som karakteriserer moderniteten, hæmmer for Lukács det entydige, som er tragediens betingelse. Og ser vi på Nietzsches kulturkritik, som også er en modernitetskritik, iscenesættes eller allegoriseres den i forestillingen om en ny mennesketype, der udfoldes i de samme skikkelser, som vi finder hos Södergran. Ensomme og aristokratiske bevæger de sig i højden, på liner, i bjergene, nær solen.

Noter

1. Alle Södergrandigtene citeres fra Samlade *Dikter*, Stockholm 1982, der følger Gunnar Tideströms standardredigering fra 1949. Hvor intet andet er anført, er de citerede

digte fra den første digtsamling, *Dikter*.

2. Tideström (Tideström, 1949 p. 80-81) og ikke mindst Gunnar Ekelöf betoner, hvor vigtigt det er at kende landskabet på Karelen omkring Raviola: ”Ty liksom själva denna lokalitet spelat en stor roll för Södergran själva måste den spela en roll för hennes läsare. I själva verket finns det flera av hennes dikter som man inte helt och fullt kan tillägna sig utan att ha varit på ställat” (Ekelöf, 1938). Overfor en påstand om verdensfjernhed argumenterer de for en særlig form for realisme i digtene. Dette ændrer dog ikke ved at naturelementerne gang på gang trækkes ud af denne realistiske verden og ind i en mytologisk.
3. Digtet har motivisk og metodisk forlæg i Momberts ”Der himmelsche Zecher” og ”Zwischen zwei dunklen Wogen...”, i Balmonts ”Undervandsvækster”; i Rimbauds ”Marine”; i Dauthendys ”Weltspuk”. Södergran har læst disse digtere (jf. Tideström 1949 p. 116-117 og Brunner 1985 p. 252-260). Metodisk lighed, idet der, som Brunner påviser, i de ovennævnte digte og i ”Jag” anvendes det, Hugo Friedrich kalder *Einblendungstechnik* (Friedrich 1956 p. 64-66). Denne *overblændings*-teknik kalder jeg i det følgende dobbelteksponering. Man må forestille sig, at to negativer fremkaldes oven i hinanden. Billedet af to former for topografi eksponeres samtidig, landets og havets, ydre og indre. Brunner påviser også ”Jag”s topografiske forlæg i Edith Södergrans ungdomsdigte, samlet i det posthumt udgivne *Vaxdukshäftet* (1961), hvor den tidligste undervandsscene findes i digtet ”Nixen” fra 1907: ”Dann liegen Nixen auf dem Meeresgrunde/ Mit starren Augen und bleichem Minde.” Den vertikale bevægelse findes også udviklet i ungdomsdigtene, bl.a. i digtet ”Erinnerung”: ”Die Stämme der Fichte erglänzen/ Im letzsten Sonnenschein, so hoch und düster blicken/ Sie in der Flut hinein.”
4. Enkelte af eller alle denne positions karakteristika er udgangspunkt for det lyriske jeg i en række digte i debutsamlingen (”Två stranddikter”, ”Den låga stranden”, ”Den speglande brunnen”, ”Livet”, ”Den väntande själen”). I flere af disse digte genfindes også dikotomien mellem oppe og nede.
5. Denne tankefigur er helt karakteristisk. I *Dikter* kan nævnes følgende digte, hvor det er tydeligt: ”Du som aldrig gått ur ditt trädsgårdsland...”, ”En strimma hav”, ”Oroliga drömmar”, ”Höstens bleka sjö”, ”De främmande länderna”, ”En fången fågel”.
6. Den seismografiske kunnen indebærer også evnen til at skifte form og er forudsætningen for, at metaforikken i andre digte bliver ”absolut” (Friedrich 1956 p. 55-56), som det først og fremmest sker i katalogdigtene, hvor metaforen ikke optræder som en sammenligningsfigur. I digtet ”Vierge moderne” præsenteres det lyriske jeg ikke blot er *som* noget; det *er* alt muligt, ild, vand, dværg, page etc. Til katalogdigtene hører desuden digtene ”Gud”, ”Kristen trosbekännelse”, ”Skönhet”, ”Livet”, hvor anaforen er det dominerende stiltræk. Det gælder også i digtene ”Avsked”, ”Min själ”, ”Helvetet”, hvor anaforen optræder i parallellismer. Det er desuden måske denne derealisering af det lyriske jeg, dets opgåen i hvad som helst, som peger på en rystelse af subjektet, der er central for en forståelse af det chock, digtene udløste, idet det netop var katalogdigtene, der vakte mest harme.
7. ”ett ensamt träd skall jag vara på slätten,/ träden i skogen förgås av längtan efter storm.” (”Färgernas längtan”), ”Jag skiljer mig från eder/ ty jag är mer än ni.” (”Rosenaltaret” IN: *Rosenaltaret* (1919). Det at være fremmed, anderledes, udstødt, optræder både som en villet og en tvungen betingelse, der gennemgående i Söder-

grans værk sættes for det lyriske jeg: ”min själ älskar så de främmande länderna,/ som hade den intet hemland.” (”De främmande länderna”) Gentagne gange præsenteres bruddet eller forskellen, der udskiller jeg’et fra de andre eller fra det andet: ”Våra systrar gå i brokiga kläder,/ våra systrar stå vid vattnet och sjunga,/.../Men jag slår mina armar kring ett kors/ och gråter.” (”Våra systrar gå i brokiga kläder...”). Jeg’et præsenterer sig selv som den sidste (”Höstens sista blomma”), eller den eneste (”Skogssjön”), eller ”den som skådat smutsen i fröjdens korta vår” overfor de ”rena barnahjärtan” (”Låt ej din stolthet falla...”), hvor det er naivitetstabet, der adler. Jeg’et arbejder bestandigt mod strømmen, i en form for individuationstvang: ”Ödet sade: vit skall du leva eller röd skall du dö!/ Men mitt hjärta beslöt: röd skall jag leva.” (”Den speglande brunnen”)

8. ”Avsked”, ”Färgarnas längtan”, ”De främmande länderna”, ”Sjuka dagar”. På samme måde som det lyriske jeg ofte er koldt eller befinder sig på sten, klipper, askebunker.
9. Det semantiske forlæg for dobbelteksponeringen i ”Jag” skal måske søges i såvel barokken som hos de moderne digtere, Brunner (1985 p. 252-260) refererer til. I ”L’univers reversible” påviser Gérard Genette sammenblandingen af hav og himmel, fugl og fisk: ”predilection conforme aux tendances les plus manifestes de l’âme barogue, gui se cherche et se projette dans le fugace et l’insaisissable, dans les jeux de l’eau, de l’air et du feu.” (Genette, 1966, p. 9). Men disse omvendingsfigurer — fuglene kaldes for luftens fisk, fiskene for havets fugle — ryster virkelighedsbilledet, for hvem kan bevise, hvad der er refleks, og hvad der spejling, og hvad der er original: ”Qui peut assurer en effet qu’il n’y a pas au fond de l’eau un autre soleil aussi réel que le nôtre, et qui en serait comme la réplique? [...] si le poisson existe, si le reflet se révèle un double, le soleil des eau peut bien exister aussi, l’envers vaut l’endoit, le monde est réversible.” (p. 14). ”Ce que nous prenons pour réalité n’est peut-être qu’illusion, mais qui sait si ce que nous prenons pour illusion n’est pas aussi souvent réalité?” (p. 18) Eller som Edith Södergran formulerer det i digtet ”Fragment” fra Septemberlyran (1918): ”är allt blott en spegling i sömngångarögon,/ bor jag i dröm på en annan planet?”, hvor byens dyb uudtalt lignes ved havet: ”stad, du kvalmiga, kvalfulla, du har djup,/ där vi djupsjöfiskar andas.”
10. I nogle senere digte er denne tendentielle voluntarisme mere fremtrædende. Således i digtet ”Min framtid” (Tidlige digte fra *Landet som icke är*) ”Jag skall bygga den upp på den fasta marken/ som heter min vilja./ Jag skall resa den upp på de höga pelare/ som heta mina ideal./ Jag skall bygga den med en hemlig lönngång/ som heter min själ./ Jag skall bygga den med ett högt torn/ som heter ensamhet.” Mest radikalt udtrykkes det i digtet ”Mitt liv, min död och mitt öde” (i *Landet som icke är*, omkring 1919-20), som lyder i sin fulde længde: ”Jag är ingenting än en omätlig vilja,/ en omätlig vilja, men vartill, vartill?/ Allting är mörker omkring mig,/ jag kan ej lyfta ett halmstrå./ Min vilja vill blott ett, men detta ena känner icke jag/ När min vilja bryter fram, skall jag dö:/ var hälsad mitt liv, min död och mitt öde.” Schopenhauer og Nietzsche, som Edith Södergran læste med inderlig interesse, insisterede begge på denne viljesforestilling.
11. Georg Lukács taler om det transcendentalt hjemløse individ, i hvem længslen efter trøst og forløsning forbliver uforandret. Den intensitet, som disse følelser rummer, er nu henvist til at strømme ud i det intet, som således er opstået. (Lukács, 1978, p.353)
12. Samme dobbeltbevægelse kan spores i en række digte. Tematisk i digtet ”Nordisk

vår": "Alla mina luftslott ha smultit som snö/ alla mina drömmar ha runnit som vatten,/ av allt vad jag älskat har jag endast kvar/ en blå himmel og några bleka stjärnor." Eller af kaos en stjerne.

13. "Kontingent ist zunächst alles Unverfügbare und Zufällige, alles Geschehen, das sich Planung entzieht, das aber auch erst mit Planung als Unverfügbares erkennbar wird. Kontingent ist demnach, was nicht kalkulierbar ist und einem widerfährt. Diese Bedeutung des Begriffes geht auf Aristoteles zurück. Die aristotelische Kategorie des Zufalls, deren alte Formel 'wie es sich gerade so ergibt' lautete, wurde im Spätmittelalter mit contingere latinisiert, dessen wörtliche Bedeutung sowohl 'widerfahren' und 'sich ereignen', wie auch verschiedene Arten störender Einwirkung auf Handlungsvollzüge, ein nichtkalkulierbares Mit-Bestimmen, bezeichnet." (Makropoulos, 1989, p. 26)
14. Her gentages forholdet mellem det høje og det lave. De gamle ønsker slukkes, som de *laveste* grene på palmen visner. Det euforiske element forbinder sig også her med den transcendente højde, med spænding og ild: "mitt liv går på en line högt uppe i luften:/ jag vågar icke se det.[...] Mina läppar hava blivit glödande kol,/ jag minns ej mer, när de började brinna..."
15. Denne dobbelthed — på én gang at være indespærret og lukket ude — symboliseres i flere digte ved kredsen eller ringen eller ved isomorfe billedannelser og optræder som en slags transcendentalbestemmelse som f.eks. i "Jeg såg ett träd...", "Stjärnenatten", "Den speglande brunnen", "Livet" og "Bruden". Sidstnævnte er fra de tidlige dikte fra *Landet som icke är*.
16. "Vi var en samling af ubehageligt berørte eksisterende ting, forlegne over os selv, vi havde ikke den mindste grund til at være det, ingen af os, hver eksisterende ting følte sig forvirret og svagt uroligt, overflødig i forhold til de andre. [...] Og jeg — sløj, mat, obskøn, fordøjende, — jeg, som tumlede med mine mørke tanker, også jeg var overflødig. Heldigvis følte jeg det ikke, jeg forstod det først og fremmest, men jeg var skidt tilpas, fordi jeg var bange for at føle det [...] Jeg drømte vagt om at gøre det hele forbi, for i det mindste at tilintetgøre en af disse overflødige eksistenser. Men selv min død havde været overflødig. Overflødig min krop, mit blod på disse sten, mellem disse planter, i bunden af denne smilende have,. Og mit opløste kød havde været overflødigt i denne jord, som havde modtaget det og mine knogler, endelig, rensede, afpillede, rene og fine som tænder, havde også været overflødige: jeg var i al evighed overflødig." (Jean Paul Sartre, 1967, pp. 152-153)
17. Mest ekspressivt udtrykkes denne tidsoplevelse i *Septemberlyran*: "Tid — du mörderska — vik ifrån mig!" ("Triumf att finnas till...")
18. "Depression" og ikke mindst "deprimeret" er folkeeje i dag, gledet ind i hverdagssproget med næsten samme semantiske polyvalens som det over 2000 år gamle melankolibegreb. Det kommer af det latinske *de*-(ned)*premere*(presse, trykke) og har sin egen begrebslige historie i psykiatrien. Begrebet begynder at blive brugt i 1700-tallet parallelt med melankoli, men kun som deskriptiv term for den melankolske tilstand. Gennem 1800 tallet optræder det bl.a. i Phillipe Pinels og Emil Kraepelins skrifter, men får først omkring århundredskiftet en egentlig diagnostisk betydning (Jackson, 1989 pp. 4-7).
19. Ganske vidst kan man være *vidt*løftig eller figurligt talt male med en *bred* pensel. Men disse betegnelser angår det kommunikative aspekt, angår troværdigheden, sna-

rere end det handler om den talendes tilstand.

20. Hun arbejder med to former for melankoli. Den ene ligger i forlængelse af den, vi finder beskrevet hos Freud, hvor den melankolskes selvanklager er forskudte angreb på objekter eller personer i yderverdenen. Den anden form har ikke noget egentligt objekt, men er udtryk for et narcissitsisk sår, en grundlæggende mangel. Her er selvanklagerne ikke camouflerede angreb, men et standende forsøg på overbevise sig om, at der overhovedet er tale om et jeg.
21. Afskyen analyseres i værket *Pouvoirs de l'horreur* fra 1980, hvor Kristeva diskuterer primærnarcissismens negative aspekter: væmmelsen, frastødningen. Opkast og gylp f.eks. ses som de første oralt baserede forsøg på at indstifte et skel mellem "jeg" og "den anden", dvs. moderens krop. Her er begrebet om det abjektale centralt, og i dette perspektiv analyseres Ferdinand Céline, hans antisemitisme og fascismesympati. Som en pendant til dette kommer i 1983 *Histoires d'amour*, som behandler de lykkelige sider af primærnarcissmen, idealiseringen og identifikationen med moderens begær efter "fallos"en, enhver symbolsk handling, arbejde, kreativitet etc. (det, der kaldes den "imaginære fader" eller "faderen i den personlige forhistorie"). Kærligheden analyseres som en sådan identifikationsproces.
22. Sammenhængen mellem melankoli og intellektualitet får sit endelige gennembrud i renaissancen i de nyplatoniske kredse omkring fyrsten Cosimo de Medicis hof i Firence, som filosoffen Marsilio Ficino (1433-99) var tilknyttet. Her genlæses det pseudoaristoteliske skrift *Problemata Physicas XXX*,1. Skriftet er formodentlig af Theophrast (372-287) fra Lesbos, elev af Aristoteles — en slags monografi over den sorte galde, som indledes med spørgsmålet: "Warum erweisen sich alle aussergewöhnlichen Männer in Philosophie oder Politik oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker?" (her citeret efter Földenyi, 1980 p. 14)

Litteratur

Benjamin, Walter, "Erfahrung und Armut" IN: *Gesammelte Schriften*, Band II.1 (Frankfurt a.M 1977).

Bjørnvig, Thorkild, *Figur og Ild* (København 1959).

Brunner, Ernst, *Till fots genom solsystemen* (Stockholm 1985).

Ekelöf, Gunnar "Karelsk vallfart", IN: *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, Göteborg 5.11.1938.

Enckell, Olof, *Vaxdukshäftet* (Stockholm 1961).

Freud, Sigmund, "Trauer und Melancholie", IN: *Gesammelte Werke*, Band X (Frankfurt a.M 1963).

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg 1956).

Földenyi, László F., *Melancholie* (München 1980).

Genette, Gérard, "L'univers réversible" IN: *Structures I* (Paris 1966).

Jackson, Stanley W., *Melancholia and Depression* (New Haven/London 1986).

Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn, *Lyriske Strukture*r (Oslo 1968).

Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur* (Paris 1980).

— *Histoires d'amour* (Paris 1983).

— *Soleil Noir* (Paris 1987a).

— ”On the melancholic imaginary” IN: Shlomith Rimmon — Kenan (ed.) *Discourse in Psychoanalysis and Literature* (London/N.Y 1987b).
Lepenies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft* (Frankfurt a.M. 1981).
Lukács, Georg, ”Metaphysik der Tragödie”. IN: *Die Seele und die Formen* (Neuwied/ Berlin 1971).
Lukács, Georg, ”Den kritiske realismes betydning i nutiden” IN: *Essays om realismen* bd. 2 (Viborg 1978).
Makropoulos, Michael, *Modernität als ontologischer Ausnahmenszustand* (München, 1987).
Olsson, Hagar, *Editha Brev* (Stockholm 1955).
Sartre, Jean Paul, *Kvalme* (København 1967).
Södergran, Edith, *Samlade Dikter*(Stockholm 1982).
Tellenbach, Hubertus, ”Die Raumlichkeit der Melancholischen,II Mitteilung” IN: *Der Nervenarzt* 27. Jahrg. Heft 7 (München 1956).
Tideström, Gunnar, *Edith Södergran* (Stockholm 1949).

Christina Sjöblad

”Liv stå stilla här! ”

Tid och tavlor i Virginia Woolfs roman *Mot fyren*

1927 utkom *Mot Fyren*, av många ansedd som Virginia Woolfs främsta roman. I början kan den väv av röster vi får lyssna till, de ständigt växlande synvinklarna, verka förvirrande. Fokus flyttas från den ena personen till den andra, i ett längre avsnitt följer vi kanske mrs Ramsays tankar, plötsligt ser vi henne i stället med mr Tansleys ögon eller med den 6-årige James. Individerna skildras inifrån genom en oupphörlig stream of consciousness, som plötsligt bryts genom någons blick utifrån. Medvetandets kast från triviala iakttagelser till abstrakta eller sublima tankar följs nyanserat, impressionistiskt, humoristiskt.

I detta föredrag har jag tänkt lyfta fram några centrala teman i denna mångbottnade roman — som vid varje läsning öppnar nya skikt. Jag tänker också peka på målarkonstens betydelse för Virginia Woolfs gestaltning av några betydelsefulla scener i boken. Bland de Woolf-studier som jag haft mest glädje av är Stevie Davies 1989 utkomna monografi *To the Lighthouse*. Davies gör en intelligent och mångsidig analys av romanen och läser den framför allt som en modernistisk elegi. En annan för mig viktig studie är Joseph L. Blotners ”Mythic Patterns in To the Lighthouse” från 1956. Toril Mois inledningskapitel ”Who is afraid of Virginia Woolf?” i *Sexual/Textual Politics* (1985) där hon tar upp feministiska litteraturvetares kritik av vad de kallar Woolfs flykt till androgyniteten kommer jag också att beröra. Jag citerar ur Ingalisa Muncks och Sonja Bergvalls svenska översättning av romanen från 1982.

Man har kritiserat *Mot Fyren* för dess brist på handling:” it’s lack of every progressive action involving moral and emotional choices and decisions [...] We see very clearly what the caracters have made of their lives but they are forced to remain static; it is all expansion without progression”.[1]

Detta är i viss mån riktigt. Det händer inte mycket på det yttre planet,

det är i och mellan människor som förskjutningar och insikter registreras i denna roman. Den mångskiftande komplexa textmassan har givits en fast yttre struktur.

Romanen är uppdelad i tre delar av olika längd:

1. *Fönstret* är den längsta med 115 sid
2. *Tiden går* omfattar 20 sid
3. *Fyren* 60 sid.

Dessa avsnitt är i sin tur uppdelade i kapitel, sinnrikt sammanhållna och kontrasterande mot varandra.

Del 1 utspelas en solig eftermiddag och kväll i september på ön Skye i Hebriderna. De viktigaste personerna presenteras och frågan om en utflykt till fyren kan äga rum nästa dag diskuteras. I det till sidantalet korta mellanavsnittet tecknas tidens flykt. Första världskriget utspelas någonstans långt borta, tio år rinner förbi och sommarhuset förfaller, utsatt för regn och blåst.Naturen håller på att återerövra hus och trädgård. Parentetiskt meddelas att flera av familjens medlemmar har dött.

Del 3, *Fyren*, utspelas under en solig förmiddag. Familj och vänner har efter tio år återvänt till sommarhuset och utflykten till fyren kan äntligen äga rum.

Under båtfärden försonas de båda trotsiga tonårsbarnen Cam och James med sin far, mr Ramsay, och konstnärinnan Lily Briscoe lyckas göra färdig den tavla hon påbörjade tio år tidigare.

Här finns en rummets och handlingens enhet. De två första delarna utspelas i det stora sommarhuset och dess trädgård, med utflykter på stranden och till den närliggande byn. I tredje delen utsträcks reviret genom seglatsen till den långt ut till havs belägna fyren, men samtidigt fasthålls platsens enhet genom Lily Briscoe som står och målar i trädgården och följer båten med blicken tills den försvinner i det blå.

Persongalleriet är ett annat sammanhållande element. I centrum står tre personer: den 60-årige professorn i filosofi, mr Ramsay och hans vackra hustru samt konstnärinnan Lily Briscoe, som på många sätt blir författarens språkrör. Namnsymboliken är en indikation: Lily= lilja och Virginia = den jungfruliga. Säkerligen har också Viriginia Woolfs syster, konstnärinnan Vanessa Bell fått ge drag åt Lily Briscoe. Runt dem rör sig en stor skara barn och ungdomar, de åtta barnen Ramsay som springer ut och in, samlar

snäckor, jagar råkor, spelar cricket, funderar över sig själva och husets övriga invånare. Här finns också en samling gäster, en gammal poet, en naturvetare, Paul och Minta som förlovar sig den första kvällen, mr Tansley, en elev till professor Ramsay. Och i kretsen utanför dem barnjungfru, kokerska, gamla mrs Mc Nab som ser till huset under vintrarna, några fiskare.

Kan man också tala om en tidens enhet? Ja, på sätt och vis. Romanen spänner över tio år. *Fönstret* utspelas en septembereftermiddag någon gång före kriget, under det korta mellanavsnittet rasar kaos och mörker ner över sommarhuset, över Europa — det är första världskrigets katastrof som återspeglas i husets förfall — en nedbrytning som blir nästan total innan den hejdas. Mrs Ramsay, vars synvinkel dominerat i avsnitt 1, husets hjärta och kraftcentrum, dör. Prue, den unga dottern, dör i barnsäng ett år efter sitt bröllop. Också sonen Andrews död meddelas i en parentes;"(En granat exploderade, tjugo, trettio unga män sprängdes i luften i Frankrike, bland dem Andrew Ramsay, vars död barmhärtigt nog var ögonblicklig.)"

Den torra, objektiva tonen i detta avsnitt kontrasterar på ett chockartat sätt mot nyanseringen, detaljrikedomen och sensibiliteten i första avsnitt et liksom i det sista, som ju också skildrar en kort tidrymd, en septemberförmiddag tio år efter den första dagen.

Två ljusa, solbelysta dagar omger det mörka, kaotiska mellanpartiet. Och medan mrs Ramsays synvinkel, medvetandeström, dominerar del 1, och Lily Briscoes del 3 så växlar i mittendelen en allvetande, objektiv författarröst med gamla mrs Mc Nabs tankar där hon går och städar i huset

Romanen är komponerad som en motbild till en kristen triptyk i vars mitt man finner Jesus eller Maria. "The central section of *To the Lighthouse* converts the horror of this emptiness into a vision of Apocalypse at the death of meaning", skriver Davies och utveklar spegelsymboliken, där det kalla döda glaset ensamt möter fyrens ljusstråle under krigsårens tomhet. (sid 74ff) Det är i denna tomhet och sorg som romanens sökande efter mening startar.

Vad handlar då denna roman egentligen om, vad är det som ger den dess djupa fascination?

Ett tema som varieras och uttrycks i texten är livets mångfald, föränderlighet och korthet:" 'Vad är jag?' 'Vad är allt detta?'och plötsligt beviljades



Vanessa Bell: “Landscape with Haystacks”.

dem ett svar (vad det var kunde de inte säga) så att de kände sig värmda i kölden och vederkvickta i öknen." (sid134) Eller som Lily Briscoe tänker:

> den uråldriga fråga som ständigt driver över själens himmel[...]: Vad är meningen med livet? Det var allt — en enkel fråga, en fråga som trängde sig närmare allteftersom åren gick.(sid 163)

I sista avsnittet, när Lily Briscoe står och arbetar med att få balans mellan volymerna i sin tavla, som ursprungligen var en avbildning av mrs Ramsay sittande vid salongsfönstret läsande för sin yngste son James, drabbas hon av tomrummet i tavlan, i verkligheten. Saknaden efter mrs Ramsay blir fysiskt påtaglig: "Det var kroppen som kände, inte själen. Den fysiska förnimmelse som trapppans tomhet utlöste hos henne kändes plötsligt mycket obehaglig."

Hon drar in den gamle poeten Mr Carmichael som sitter och dåsar i sin stol på gräsmattan i sin vision, i sin längtan efter klarhet:

> Fanns det ingen trygghet?Ingen möjlighet att lära världens vägar utantill? Ingen ledstjärna, inget skydd, utan var allting bara mirakel och ett hopp ut i fria luften från tornets krön? Var det möjligt att livet var sådant till och med för människor i mogen ålder? — plötsligt, oväntat, okänt? Ett ögonblick tyckte hon att om de båda två, just nu, här på gräsmattan, reste sig upp och begärde en förklaring på varför det var så kort, så oförklarligt; gjorde det med kraft, så som två mogna människor för vilka ingenting bör döljas, har rätt att tala, så skulle det Sköna rullas upp, tomrummet fyllas, de meningslösa slingorna bli till form; om de ropade tillräckligt högt skulle mrs Ramsay komma tillbaka. "Mrs Ramsay!" sade hon högt: "Mrs Ramsay!" Tårarna sköljde ner över hennes ansikte.(sid 181)

Ledmotiviskt upprepas ett annat tema om människans ensamhet och utsatthet i den diktstrof mr Ramsay — till barnens fasa — av och till ropar, mumlar, tänker:

> Var mänska ensam gått i kvav
> Men grymmare, mer vilt mitt hav
> än det som blev en sjömans grav.

Raderna är hämtade ur 1700-talsdiktaren William Cowpers dikt "The Castaway", Den skeppsbrutne, och är en av de många intertexter som belyser, kontrasterar mot eller förstärker romanens teman.[2]

Till det som bidrar till att strukturera den väv av röster, tankar, synvink-

lar som bygger upp romantexten hör en uppenbar polarisering mellan olika element. Till den motsättning som finns redan i de tre huvudavsnittens växling mellan sol, dagsljus — natt, mörker — sol,dagsljus kan fogas andra dikotomier:

kvinnlig intuition	manligt intellekt
fruktbarhet	sterilitet
ordning, harmoni	kaos
liv	död
helhet	splittring
ge ut	kräva, begära

och det är uppenbart att denna splittring symboliseras av mrs och mr Ramsay, dessa närmast arketypiska moders- och fadersgestalter. Motsättningen mellan kvinnligt — manligt speglas också i romanens struktur, där del 1, *Fönstret* /huset/ och del 3, *Fyren* symbolierar det kvinnliga och det manliga.

En annan viktig kontrast eller spänning i romanen som också är knuten till motsatsparet kvinnligt — manligt är den mellan liv och konst eller mellan 'vita activa' och 'vita contemplativa', som Stevie Davies uttrycker det. (sid 21 ff) Den gestaltas främst av den tredje huvudpersonen, konstnären Lily Briscoe och hennes strävan att fullborda sin tavla, att fästa sin vision på duken. Samtidigt som båten med professor Ramsay och ungdomarna når fram till fyren kan Lily Briscoe måla det avslutande penseldraget på sin tavla.

Hennes kärlek till mrs Ramsay och allt det hon företrädde, det som hon vill gestalta i sin tavla i första avsnittet, har kompletterats med en ny förståelse för mr Ramsay — den egoistiske, krävande men också storsinte och gripande mannen:

> "Han måste vara framme nu," sade Lily [...]
> "Han har gått i land. Det är slut." (sid 207)

Lily, den androgyna människan, som bejakar både de manliga och kvinnliga sidorna inom sig, kan till slut fullborda sin tavla. Hon står fast vid sin uppfattning att leva ensam och ägna sig åt sin konst trots omgivningens försök att mota henne in i en traditionell kvinnoroll. Mrs Ramsay vill gifta bort henne och till de egna tvivlen på hennes konstnärliga kapacitet läggs

t.ex. mr Tansleys ifrågasättande av kvinnliga konstnärer överhuvudtaget. Men Lily Briscoe kan till slut fullborda sin tavla, samtidigt som Virginia Woolf fullbordar sin bok:

> Hon /Lily/ såg på trappan. Den var tom. Hon såg på duken. Den låg i dimma. Med en plötslig intensitet, som om hon en enda sekund såg den klart, drog hon ett penselstreck där, i mitten. Det var gjort. Det var färdigt. Ja, tänkte hon och lade ner penseln fullkomligt dödstrött, jag har haft min vision. (sid 207)

De tre huvudpersonerna har alla det gemensamt att de är sökare. De vill alla skapa något, de söker en sanning. Mr Ramsay, vetenskapsmannen, som nått fram till Q i sitt sanningssökande längs intellektets långa bana, har börjat tvivla på att han någonsin skall nå fram till R." Han var inget geni; det gjorde han inte anspråk på; men han hade eller kunde kanske ha haft förmågan att räkna upp alla bokstäverna i alfabetet från A till Z i riktig ordning. Än så länge hade han fastnat på Q. Framåt alltså, framåt till R." (sid 42) Kanske kan man tolka hans svårigheter att nå fram till R, hans egen bokstav, som bristande självinsikt. (Davies, sid 47f)

Mrs Ramsay, som i första avsnittet sitter och läser en saga för yngste sonen James, samtidigt som hon stickar på en strumpa och sitter modell för Lily, är den samlande mittpunkten i sin stora familj och i kretsen av vänner som gästar sommarhuset.

När Lily den tysta soliga morgonen tio år senare på nytt står framför sitt staffli med den ofullbordade tavlan och försöker återkalla det förflutna, tar hon några steg tillbaka och kisar: "(Det måste ha förändrat kompositionen en hel del att hon satt på trappan tillsammans med James. Det måste ha blivit en skugga.) " tänker hon. Och plötsligt minns hon en dag för tio år sedan då mrs Ramsay, som vanligt omgiven av barn och gäster, satt sig vid en sten på stranden och skrev brev.

> Denna kvinna som satt där vid klipphällen och skrev brev gjorde att allt blev så enkelt, kom vrede och irritation att falla av som gamla trasor, hon fogade ihop det ena och det andra och det tredje och lyckades på så sätt av dessa futtiga utslag av dumhet och elakhet (när hon och Charles grälade och retades med varandra, var dumma och elaka) skapa någonting — den där scenen på stranden till exempel, detta ögonblick av vänskap och glädje över att få vara tillsammans — som hade hållit sig levande och helt under alla dessa år så att hon kunde återvända till det för att bättra på sitt minne av honom, och så att det stod kvar för hennnes medvetande nästan som ett konstverk. [...]

> Den stora uppenbarelsen skulle kanske aldrig komma. Men i stället finns det vardagens små ljusglimtar, tändstickor som oväntat flammar till i natten. Det här var en. Det ena, det andra och det tredje; hon själv, Charles Tansley och vågen som bröt sig; mrs Ramsay som fogade dem samman, mrs Ramsay som sade: ” Liv stå stilla här”; mrs Ramsay som av ögonblicket skapade någonting bestående på samma sätt som Lily på ett annat plan — detta hade karaktären av uppenbarelse. Mitt i kaos fanns det form, detta eviga glidande och rörliga (hon såg på molnen som seglade fram och löven som darrade) fick med ens stadga. Liv stå stilla här! hade mrs Ramsay sagt. ”Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!” upprepade hon. För denna uppenbarelse hade hon henne att tacka. (sid 163 f)

En liknande upplevelse av helhet har den unga flickan Prue Ramsay när hon ser sin mor komma ner för trappan efter att ha sagt god natt åt småsyskonen:

> Detta är min mor, tänkte Prue. Ja, Minta kunde gärna se på henne, Paul Rayley kunde gärna se på henne. Detta är alltings kärna, sade hon sig som om det endast hade funnits en sådan person i världen — hennes mor. [...]
> Och hon tänkte på vilken lycka det var för Minta och Paul och Lily att få se henne, och vilken underbar tur det var för henne själv att ha henne och att hon aldrig ville bli vuxen och lämna hemmet [...] (sid 118 f)

Lily Briscoe är också en sökare som i sin konst strävar efter att skapa något bestående, ge form åt det undanglidande nuet. Full av tvivel på sin förmåga och utsatt för Charles Tansleys självgoda: ”Kvinnor kan inte måla, kvinnor kan inte skriva”, söker hon i stark anspänning gestalta sin vision. ”Av någon orsak lyckades hon inte åstadkomma den hårfina balansen mellan de två motsatta krafterna, mellan professor Ramsay och tavlan, och den var nödvändig.” Lily tycker att hon står i ett fluidum, att hon sjunker i det som i ett omätligt hav.

> ” Vad var då problemet? Hon måste försöka få tag i någonting som gled undan för henne.[...] vad hon ville fånga var nervernas själva dallring, tinget självt innan det hade hunnit omformas. Grip det och börja om från början [...] sade hon förtvivlat och ställde sig åter beslutsamt framför staffliet.” (sid 192 f)

På olika sätt kan alla tre huvudpersonerna jämföras med fyren genom att de kan sägas sprida ljus i mörkret, de söker vägar till kunskap, insikt. *Mot Fyren* är som Stevie Davies skriver, en roman om sökande, och fyren ett fokus för längtan, utstrålande en mystisk magnetism som Gral för kung Arthurs riddare eller Itaka för Odysseus. Fyrens betydelse kan inte klart



Nürnberger Meister des Augustineraltars Vor 1487. Der hl. Lukas malt die Madonna.

uttalas av personerna i boken eller av den narrativa rösten, den är någonting som finns där beskriven ur olika synvinklar och medvetanden, den bevarar sin mystiska hemlighet på samma sätt som det onåbara R. (Davies, sid 59) Den skildras såväl avlägsen i nattmörkret som hög, nära, mäktig, när båten nalkas ön.

Men den som framför andra skapar helhet och står som en garant för trygghet i en kaotisk och farlig värld är mrs Ramsay. Hennes stora skapelse — förutom barnen och familjen — är middagen som utspelas i slutet av kapitlet *Fönstret*. Det är en festmåltid med Boeuf bourgignon där hon serverar det möra, doftande köttet och lyckas få alla självupptagna och irriterade människor att trivas. Det blir också en förlovningsfest för Paul och Minta som till hennes glädje bestämt sig för varann. Mrs Ramsay skapar en överdådig nästan hednisk måltid där alla i kretsen binds samman kring ljusen och maten medan mörkret tätnar utanför fönstren: ”härinne blev ett terra firma där ordning rådde, och därute en spegelbild där tingen dallrade och rann bort som vatten.”(sid 100) En stämning av förväntan sprider sig, människorna kring bordet känner sig som ett sällskap i en grotta på en ö, där de gör gemensam sak mot det flytande mörkret utanför. ”De skulle,”tänkte Mrs Ramsay sedan de rest sig från bordet,” hur länge de än levde återvända till denna kväll, denna måne, detta hus och även till henne. Det smickrade henne på den punkt där hon var mest mottaglig för smicker att tänka på hur hon hade nystats in i deras hjärtan [...]”(sid 115)

Uppenbarligen är det skildringen av mrs Ramsay som husmor och mor, en föga intellektuell men däremot känslomässigt begåvad person, som stött bort feministiska läsare av Woolf. Hon har fått alltför många av de drag som traditionellt har tillskrivits kvinnor och har av många läsare uppfattats som Woolfs kvinnliga ideal. Toril Moi menar dock att man med Kristevas feminism klarare kan avläsa den position Woolf intagit för sextio år sedan. Det är, menar Moi, Lily Briscoe som representerar subjektet som dekonstruerar de stelnade och föråldrade motsättningarna mellan manligt — kvinnligt, både i sitt liv och i sin konst. (Moi, sid 12 ff) Trots den realism med vilken Woolf målar mrs Ramsay, innebär det också en stark reduktion av texten att bortse från de mytiska och symboliska attribut hon omgivits med.

Mrs Ramsay växer i romantexten ut till något mycket mer än den för sin skönhet uppburna modern till 8 barn.

I sin essä ”Mythic Patterns in To the Lighthouse” skriver Joseph L. Blotner att framför allt två hedniska myter, den om Demeter och hennes dotter Kore som rövades bort av Hades och som hans drottning Persefone blev underjordens härskarinna, och den om kung Oidipus, är meningsfulla för att tydliggöra mönster i romanen. Mrs Ramsay får mytiska drag, hon skildas som en fruktbarhetsgudinna, en Demeter som tillsammans med sin dotter Prue dras ner i underjorden. Men i tredje avdelningen kommer hon tillbaka, plötsligt ser Lily Briscoe henne i en vision sitta innanför fönstret som många år tidigare och detta ger henne inspiration att fullborda sin tavla. Lik fruktbarhetsgudinnan som måste återvända från Hades för att våren än en gång skall komma till jorden får mrs Ramsay Lilys skapelse att fullbordas. I denna scen intar Lily dotterns plats och Blotner skriver: ”Both the mother-figure and the daughter-figure are united in that they are artists — the one in paints and the other in human relationships — and in that they are bound to each other by psychic bonds which remain firm even beyond death. Demeter has effected the liberation of Persefone.” (sid 183 f)

Var hennes död nödvändig för att verklig harmoni och försoning skulle uppstå? .

Mrs Ramsay är den stora modern som skapar liv och helhet, hon som vill att alla skall gifta sig,” en kvinna som inte är gift har gått miste om det bästa i livet”, menade hon. Hon omges i romanen av traditionella fruktbarhetssymboler. Klädd i sin gråa kappa eller sin gröna sjal arbetar hon i trädgården, bland dahlior och liljor. När Cam inte kan sova lindar hon sin gröna sjal runt det skrämmande djurhuvudet i barnkammaren, ” detta var verkligt, att huset var fullt, att trädgården blommade”.

När gamla mrs McNab under krigsåren försöker hålla stånd mot förfallet i huset, som ingen av Ramsays besökt på många år, ser hon att det gått mal i mrs Ramsays kläder:

> Stackars hon! Dem skulle hon aldrig behöva mer. Hon hade dött, sade man. För många år sen i London. Där hängde den gamla grå kappan som hon brukade ha när hon arbetade i trädgården (mrs Mc Nab fingrade på den). När hon hade kommit upp för allén med tvätten kunde hon se henne stå böjd över sina blommor (trädgården var en sorglig syn nu, alldeles förvildad och kaniner skuttade fram

> överallt ur rabatterna) hon kunde se henne framför sig i den grå kappan med något av barnen bredvid sig. (sid 138)

Liksom i Demetermyten jorden torkar ut när den sörjande Demeter vänder sig bort från den, förfaller huset och förvildas trädgården när deras härskarinna är död. Även Lily Briscoe minns henne i den gråa kappan, men plötsligt när hon står och målar, känner hon det som om någon svävar vid hennes sida och gestalten

> (ty detta var en mrs Ramsay i hennes fulla skönhet), lyfte en krans av vita blommor mot pannan och gled bort med den.[...] Så sällsamt tydligt hon kunde se henne skynda framåt med sina vanliga snabba gång och försvinna bland ängarnas mjuka purpurvågor, bland liljor och hyacinter. (sid 182)

Om mrs Ramsay för flera av berättelsens personer har drag av en grekisk gudinna eller en Helena, som någon kallar henne, så har hon också många realistiska drag. Men hon får i en laddad scen också drag av den kristna madonnan.

I sin essä om myternas betydelse för tolkningen av *Mot fyren* förkastar Joseph L. Blotner tidigare tolkningsförsök som velat läsa romanen i ljuset av kristen myt. Både yttre och inre kriterier talar mot en sådan tolkning, menar Blotner, ”Virginia Woolf’s agnosticism appears on many pages of her diary. And Christian symbolism is quite as inappropriate for Mrs Ramsay. When the phrase,’We are in the hands of the Lord’, enters her mind, she rejects it: ’instantly she was annoyed with herself for saying that.[...] If there is a place in the novel for a male deity, he is not Christ, but Zeus.” (sid 171)

Men Blotner citerar också en passus ur Woolfs dagbok, skriven sedan hon avslutat *Mot Fyren:*

> What interests me in the last stage was the freeedom and boldness with which my imagination picked up, used and tossed aside all the images, symbols which I had prepared. I am sure that this is the right way of using them — not in set pieces, as I had tried first coherently, but simply as images, never making them out; only suggest. (Writer’s Diary, sid 165)

Detta är en intressant iakttagelse av författaren. Hennes fantasi väljer bilder och symboler som hon inte från början hade tänkt sig. Det undermedvetna är avgörande för den skapande processen. Det visar sig nämligen att det

inte bara är *en* tavla som spelar en viktig roll i *Mot fyren*, Lily Briscoe tavla som finns med från bokens början till dess sista rader. Den kristna ikonografin och Mariaavbildningen spelar, som jag vill visa, också en viktig roll, kanske mot Woolfs ursprungliga tankar.

Bakom Lilys tavla, där hon vill sammansmälta motivet mor och barn med hus, trappa och trädgård anas tidigare framställningar av framför allt madonnan och barnet. Det är välbekant att renässansens konst intresserade Bloomsburygruppens medlemmar och att de genom sina resor till Italien stiftat bekantskap med den på plats och i *Mot fyren* finns direkta referenser till renässansens konstverk.

> Mrs Ramsay stickade vidare på den grova, rödbruna strumpan, och med huvudet skarpt framhävt av den förgyllda ramen och den gröna sjalen som hon hade kastat över dess kant var hon ett autentiskt mästerverk av Michelangelo, mildrade sin nyss så stränga ton och vände upp pojkens huvud och kysste honom på pannan: ”Vi ska ta reda på en ny bild att klippa ut”, sade hon. (sid 37)

Också till Rafaels madonnabilder finns en referens.[3]

När Lily, på eftermiddagen före krigsutbrottet, står i trädgården och målar kommer mr Bankes fram till henne för att byta några ord och titta på hennes tavla. Den realistiska scenen laddas här med mytiska och religiösa övertoner. Under deras stumma bertraktande, deras kärleksfulla skådande förvandlas mrs Ramsay och James, läsande i sagoboken,till något mycket större och betydelsefullare. Och Lily tänker om Ramsays:

> Så fort man tittade upp och såg på dem omstrålades de av detta som hon kallade ”att vara förälskad”. De blev en del av detta overkliga men allt genomträngande, underbara universum, som är världen sedd genom kärlekens ögon. Himlen följde dem i spåren, fåglarna sjöng genom dem. Och ännu underbarare var det, tyckte hon när hon såg professorn storma fram och dra sig tillbaka och mrs Ramsay sitta med James vid fönstret och molnet segla förbi och trädet buga, att livet från att ha bestått av små skilda episoder som vi upplever en efter en blev helt och avrundat likt en våg, vars kam lyfter oss upp och slungar oss ner, i en störtsjö, på stranden.”(sid 53)

I denna scen, där mr Bankes försjunker i skådandet av mrs Ramsay, frågar han sig ”varför åsynen av henne läsande en saga för sin pojke hade exakt samma verkan på honom som lösningen av ett vetenskapligt problem, så att han [...]fick en känsla av att barbariet var tämjt och kaos’ välde bese-

grat." (sid 54) Lily ser hans hänryckning, hans stumma betraktande och det fyller henne med tröst. Att människor älskar på det sättet ger henne kraft. " Hon lät sin blick följa strålknippet från hans, lät sin egen olikfärgade stråle förenas därmed och tänkte att hon var den vackraste människan på jorden (lutad över sin bok)". (sid 55)

I detta ögonblick av upphävd tid, av stilla och kärleksfullt skådande, får verklighetens mor och barn, en religiös, mystisk laddning. Det betraktarna ser, modern och sonen och boken, ett av den kristna konstens klassiska motiv, finns avbildat t ex i Botticellis Madonnan med boken där den lille pigge Jesus tittar upp på modern för att få något i boken förklarat för sig. Även i Botticellis cirkelrunda målning Magnificat Madonna finns samma motiv men här är gruppen omgiven av änglar. Otaliga är de madonnaframställningar där mor och barn, liksom i Lilys tavla, sitter vid ett fönster som ger en naturlig ram åt figurerna.

På Lily Briscoes tavla reduceras mor och barn till en lila triangel, ljus balanseras mot skugga förklarar hon för den skeptiske men intresserade mr Bankes."Mor och barn — ett motiv som är föremål för universell vördnad, och i detta fall en moder som var berömd för sin skönhet — kunde således, filosoferade han, reduceras till en violett skugga, och detta utan all vanvördnad." Och Lily förklarar att tavlan inte föreställer dem, det är en vision hon vill gestalta. "Hon mindes att problemet bestod i att förena volymen på höger sida med den till vänster." Genom sin okroppslighet ges tavlan en mystisk laddning och den kan nästan sägas ge en metafysisk bild av mrs Ramsay, som på kvällen, äntligen ensam, upplever sitt inre som ett kilformigt mörker.

Men just i denna scen — Lily Briscoes och mr Bankes religiösa skådande av mor och barn — blir även en annan Mariatradition inom konsten aktualiserad: Maria i sin härlighet. Maria avbildas här på sin tron, ibland ensam ibland med Jesusbarnet, mot en bakgrund av himlavalvet med stjärnor, måne, sol. Ibland sitter hon som på Giottos målning på en tron med knäböjande änglar eller troende omkring sig.

I Virginia Woolfs text målas just en sådan scen upp. Lily tänker på hur mrs Ramsay ibland om kvällarna kommer in i hennes rum och talar med henne om framtiden. Hon vill få henne att inse att konsten inte helt kan fylla en kvinnas liv utan att det är viktigt att tänka på att bilda familj.



Sandro Botticelli: “Madonnan med boken”

Inför argumenten att hon vill leva ensam, att hon inte vill gifta sig möts Lily av ”en allvarlig blick ur outgrundligt djupa ögon”.

> Då, mindes hon, hade hon lagt huvudet i mrs Ramsays knä och börjat skratta och skratta och skratta, skratta nästan hysteriskt, vid tanken på hur mrs Ramsay med orubbligt lugn satte sig till doms över människoöden som hon saknade varje möjlighet att begripa. Där satt hon enkel och allvarlig.[...] Men vad var det för helgedom hon hade blickat in i? Slutligen hade hon lyft blicken och framför henne satt mrs Ramsay, fullkomligt omedveten om orsaken till skrattanfallet, fortfarande i domarsätet, men det befallande i hennes väsen hade efterträtts av ett slags klarhet, lik den flik av himmel som molnen till sist låter skymta fram — den lilla fläck av blått, som sover vid månens sida.” (sid 56)

I denna scen där Lily genom sin position med huvudet i mrs Ramsays knä uttrycker tillgivenhet och kärlek, markerar skrattet hennes försök till avståndstagande och frigörelse från den starka dominerande modersgestalten. Men hon behåller sin ställning vid mrs Ramsays fötter, omfamnande hennes knän och mrs Ramsay antar i hennes tankar överindividuella, mytiska drag, som en bärare av djup insikt. Och Lily fantiserar om

> hur det i hjärnans och hjärtats rum hos denna kvinna som hon nu vidrörde fanns tavlor med heliga inskrifter, liksom i konungagravar, inskrifter som åt dem som kunde tyda dem skulle ge all kunskap, men som aldrig skulle öppna sig för vem som helst, aldrig bli allmän egendom. Fanns det några kärlekens eller listens finter som kunde skaffa sig tillträde till dessa lönnkamrar? Fanns det något sätt att oupplösligt förenas med det dyrkade föremålet, att bli ett med det likt vätskor som hälls i samma kärl? Kunde kroppen nå därhän eller själen, när de flöt samman i hjärnans eller hjärtats invecklade labyrinter? Kunde detta som kallas att älska göra henne och mrs Ramsay till ett? Ty det var inte kunskap utan enhet hon längtade efter, inte inskrifter på stentavlor, ingenting som kunde uttryckas på något språk känt av människor, utan själva den förtrolighet som är kunskap. Så hade hon tänkt medan hon lutade huvudet mot mrs Ramsays knä.(sid 57)

Till bilden av Maria på sin tron och den stora modern fogas ännu en, sibyllan med sina tavlor med heliga inskrifter, tre kvinnliga gestalter som besitter djup kunskap. I den avslutande bilden ses mrs Ramsay som Maria på sin tron under ett valv och hon antar i Lilys fantasi formen av en kupolformad bikupa, full av kunskapens honung. Och flera dagar efter detta nattliga möte tänker Lily på henne som kringsvävad av surrande bin: ”och där hon satt i sin korgstol vid salongsfönstret antog hon i Lilys ögon en majestätisk form; formen av en kupol.”(sid 57) Bland de många symboler som i den



Giotto: “Maria på sin tron”

kristna ikonografin använts för att beteckna jungfru Maria finns förutom hus, kärl och skepp också bikupan med sitt åtråvärda innehåll.[4]

Den kristna jungfrumodern smälter samman med den grekiska fruktbarhetsgudinnan och den visa sibyllan till ett väsen av allomfamnande gudomlig kraft och insikt. Mrs Ramsays gröna sjal och gråa kappa visar dock att hon står fruktbarhetsgudinnan närmast, jungfru Maria brukar ju avbildas i himmelsblå mantel.

I ögonblick av klarsyn, lysande ”moments of being” som det ovan framlyfta med mr Bankes och Lily Briscoes hänrykta skådande av mrs Ramsay och James, och det följande med Lily på knä vid mrs Ramsays sida, seende upp i hennes allvarliga mörka ögon, fullbordas en integration av allt det flytande, kringspridda. Liknande ögonblick av hänförelse, extas, som gav en upplevelse av att det fanns ”ett mönster gömt bakom vadden,” skildrar Woolf i sina självbiografiska anteckningar.[5] ” Such moments feature sudden, revelatory experiences of insight into the unity of things, figured as visual images rather than abstract thoughts and hence not capable of translation into discursive or empirical language,” säger Stevie Davies.(sid 49) Och Davies menar att dessa ”moments of being” hos Woolf motsvarar ”Pater’s burning moments or Joyce’s epiphanies” — dvs ögonblick då tillvarons gåtfullhet löses upp för en upplevelse av helhet, en uppenbarelse av sammanhang och mening.[6]

Beskrivningarna i *Mot fyren* av dessa lysande ögonblick blir tydliga pendanger till kända konstverk med Maria och Jesusbarnet i centrum. Tavlorna som frammanas ger kontur och fasthet åt de svårgripbara processer som Woolf skildrar. I den triptyk som romanen utgör ställs mot det mörka tomma mittpartiet skildrande mänskligetens sammanbrott i krig och kaos slutligen bilden av en möjlig helhet.

Noter

1. Citatet från Elizabeth Drew står i Mitchell A. Leaska, *The Novels of Virginia Woolf. From Beginning to End.*, sid 145 f.
2. Sista strofen i dikten om en sjöman som spolas överbord en stormnatt och lämnas att dö i vågorna lyder:
   No voice divine the storm allayed,
   No light propitious shone,

When, snatched from all effectual aid,
We perished, each alone:
But I beneath a rougher sea,
And whelmed in deeper gulfs than he.

3.Vintern 1923-24 målade Vanessa Bell en kopia av en Rafaelmadonna upplyser Frances Spalding i en bok om Virginia Woolfs syster, *Vanessa Bell* (1983) sid 200.

I början av 1940-talet och även på 50-talet var Vanessa Bell upptagen med dekorationsmåleri i kykor, 1941 var det Bebådelsen och Jesu födelse hon målade. Isabelle Anscombe skriver:"At first sight, it seems strange that so confirmed an agnostic as Vanessa should become involved in schemes to decorate churches. However, both she and Duncan had, from the time of their early travels with Roger been fascinated by medieval and early Renaissance church paintings, espescially the Romanesque frescoes at Saint- Savin- sur- Gartempe in western France, which they visited before the First World War.[...] From the religious point of view, the murals /of Vanessa Bell/ are most successful because of the presentation of modern people and modern dress, showing that the Divine does not need to be represented as archaic." I *Omega and after. Bloomsbury and the Decorative Arts* av Isabelle Anscombe.

4. Se kap. Maria — en värld av symboler, i *Mariabilder*. Nationalmusei utställningskatalog nr 512. Uddevalla 1988. Sid 7 — 12.

5. Woolf, Kap. "En skiss ur det förflutna" i *Ögonblick av liv,* sid 18. Se f.ö. hela detta kap.

6. Tommy Olofsson skriver i en artikeln "Epifani kontra fragment" i *Svenska Dagbladet* 4.11.1991 om framför allt Joyce's epifanibegrepp.

Litteraturförteckning:

Anscombe, Isabelle, *Omega and after. Bloomsbury and the Decorative Arts*. Thames and Hudson (London 1981).

Bell, Quentin, *Virginia Woolf. A Biography* (London 1987). 1:sta utg. 1972.

Blotner, Joseph L., "Mythic Patterns in *To the Lighthouse*." (1956) i

Davies, Stevie, *Virginia Woolf, To the Lighthouse*. Penguin Books (London 1989).

Leaska, Mitchell A., *The Novels of Virginia Woolf. From Beginning to End* (Great Britain 1977).

Moi, Toril, *Sexual / Textual Politics. Feminist Literary Theory* (London 1985).

Olofsson, Tommy, "Epifani kontra fragment" i *Svenska Dagbladet* 4.11.1991

Spalding, Frances, *Vanessa Bell* (London 1983).

Woolf, Virginia, *Moments of Being*. Second Edition (London 1989)

— *Mot fyren*. Översättning av Ingalisa Munck och Sonja Bergvall (Forum 1982).

— *To the Lighthouse* (London 1967).

— *Ögonblick av liv*. Översättning av Harriet Alfons (Sthlm 1977).

Lars Gustaf Andersson

Alberto Moravias *De likgiltiga*

Rubrikerna i de italienska dagstidningarna var stora och svarta när Alberto Moravia gick ur tiden i september 1990. Man talade om ”en av nittonhundratalets stora” och ”vårt sekels vittne och uttolkare”. Den 82-årige författaren som var verksam in i det sista hade under hösten givit ut en novellsamling och tillsammans med en journalist redigerat den stora intervjuboken *Vita di Alberto Moravia*, samtidigt som han troget levererade filmrecensioner till *L'Espresso*.

Uppståndelsen kring Moravias död var stor och visade — liksom det officiösa firandet av hans åttioårsdag några år tidigare — att han i många läger verkligen uppfattades som den detta sekels huvudaktör som nekrologerna talade om.

Moravia gav ut över femtio böcker (varav hälften finns i svensk översättning) och var under hela efterkrigstiden ständigt närvarande i det italienska offentliga samtalet. Han har påtagligt dominerat vår bild av den moderna italienska litteraturen. Naturligtvis har han också kritiserats; framför allt under senare år menade en del att gruppen kring Moravia, ”il clan Moravia”, hade utvecklats till ett alldeles för inflytelserikt litterärt kotteri. Många kritiker hävdar också att han i sin senare produktion i alltför hög grad litat till schabloner och upprepat sig själv i de ständiga omformuleringarna av förhållandet mellan erotik och politik.

Men även de fränaste kritikerna brukar erkänna att Moravias debutroman, *Gli indifferenti* (*De likgiltiga*) från 1929 är en av de få betydande romanerna från fascisttiden, förebådande existentialismen och dessutom en efterlängtad förnyelse av den italienska romankonsten.

Alberto Moravia kom från ett borgerligt romerskt hem. Fadern som var arkitekt var av judiskt ursprung, medan modern var katolik. Alberto insjuknade vid nio års ålder i bentuberkulos. Under större delen av sin ungdomstid var han sängbunden och vistades långa tider på sanatorium. Han kom

att läsa mycket och ägnade sig åt språkstudier. Han började också tidigt att skriva och åstadkom åtminstone tre romaner som aldrig publicerades.

Mellan sjutton och tjugo års ålder skrev Moravia *De likgiltiga*. Han har berättat om hur det gick till:

> Jag började skriva De likgiltiga utan någon bestämd plan vare sig rörande betydelsen och ändamålet med det verk jag ämnade skapa, eller rörande innehållet, romanfigurerna och miljön. Jag började och sedan fortsatte jag, ty för första gången fick jag lust att skriva. Dittills hade jag endast ansträngt mig. Jag hade plötsligt ett intryck av att jag hade funnit själva tråden i en stor härva, jag drog och märkte nästan till min häpnad att härvan reddes ut. Med andra ord, i början av arbetet drevs jag att fortsätta inte av en praktisk vilja utan av en rytmisk förnimmelse som för första gången införlivades med orden och bestämde deras placering.[1]

Det tog tid att ge ut romanen. Manuskriptet refuserades av flera förläggare innan det slutligen antogs av ett förlag som dock ställde som villkor att författaren själv finansierade utgåvan. Boken blev emellertid uppmärksammad och Moravia framstod med denna sin debut som en mogen författare. Flera betydande kritiker skrev uppskattande om romanen, bl a den inflytelserike anti-fascisten Giuseppe Antonio Borgese i *Corriere della Sera* (som några år senare gick i frivillig landsflykt till Förenta Staterna). Det var kanske ingen slump att just Borgese kom att uppskatta romanen — inom kort angreps nämligen Moravia från fascistiskt håll och anklagades för att med *De likgiltiga* ha skrivit en dekadent roman. Bl a med tillhjälp av Benito Mussolinis bror Arnoldo — som ironiskt nog var chef just för det förlag som tillåtit utgivningen — stoppades boken efter att ha gått ut i ett antal snart slutsålda upplagor.

Under fascisttiden var Moravia annars varken särskilt produktiv eller lyckosam som författare; han tvingades av censuren att skriva under pseudonym och hade liksom flera generationskamrater en kringskuren rörelsefrihet. Han fortsatte dock att skriva och efter kriget intog han snabbt en ledande position i den italienska litterära offentligheten. Hans huvudsakliga merit var då, vid sidan av kortromanen *Agostino* från 1944, just *De likgiltiga*.

De likgiltiga var ett enastående litterärt genombrott som censuren och den fascistiska kritiken inte förmådde överskugga. I en intervju för*The Paris Review* i slutet av 1950-talet sade Moravia själv i all blygsamhet att det var en av de största succéerna i hela den moderna italienska litteraturen:

”Inget liknande hade skett förut. Ingen bok under de senaste 50 åren har hälsats med så förbehållslös entusiasm”.[2]

Boken har enbart i Italien gått ut i en samlad upplaga om 700 000 ex och den har översatts till 24 språk.[3] Med viss framgång har den adapterats för scenen av Moravia själv med assistans av Luigi Squarzina, och den har filmatiserats två gånger; av Franco Maselli 1963 och av Mauro Bolognini 1988.

Den svenska översättningen av Karin de Laval kom 1945 och försågs med ett förord av Anders Österling. Denne sammanfattar *De likgiltiga* sålunda:

> ”De likgiltiga” är historien om en ungdom som inte förmår reagera sunt, upprikt-tigt och spontant, därför att den innerst inne är likgiltig för händelserna, ur stånd att passioneras av tillvaron. Hjälten — en i detta fall bittert ironisk beteckning — heter Michele; han växer upp i en romersk överklassfamilj, där fadern är borta och modern har ett förhållande med en cynisk, självbelåten beskyddare, som har familjens väl och ve i sina händer. Älskaren börjar lägga an på Micheles unga syster Carla och förför henne med fräck beräkning, viss om att inga efterräkningar kan väntas. Michele är en sorts Hamlet, som med äcklade ögon ser att världen är ur led och våndas inför skyldigheten att vrida den rätt. Han vill bemanna sig och straffa systerns förförare med revolver i hand. Försöket misslyckas, men systern gifter sig med förföraren, och därmed är kompromissen färdig. /---/ Det må lämnas därhän, i vad mån hans roman avser att just karaktärisera en italiensk miljö från tidpunkten mellan krigen. Den ansvarslöshet, den ”likgiltighetens mardröm”, som här med sådan skärpa diagnosticeras, har förvisso också förgiftat sinnena på andra håll i Europa. Säkert är, att detta intressanta ungdomsverk med sina nödvändigtvis plågsamma sidor är en av de få ganska oberoende livsyttringarna från Italiens litteratur under denna period och därvid förtjänar en bemärkt plats (s.2-3).[4]

Österlings resumé behöver utökas på ett par punkter: Modern, som heter Mariagrazia Ardengo, har alltså sedan många år tillbaka ett bristfälligt dolt förhållande till cavaliere Leo Merumeci. Denne uppträder som vän till familjen, beskyddare, sedan pater familias gått bort. Den försvunne familjefadern har ingen plats i romanen; man anar möjligen att han kan ha bidragit till att familjen kommit på obestånd och tvingats söka skydd hos Merumeci, som — vilket det visar sig — egentligen inte har något annat motiv för sin vänskap än den snöda vinningen; han har med familjens stora

villa som säkerhet lånat ut en större summa pengar till den i ekonomiska frågor lindrigt orienterade fru Ardengo.

Sonen Michele har genomskådat Merumecis förehavanden, och i ett tidigt skede av romanen planerar Michele att avslöja beskyddarens syften inför familjen men istället blir han själv förödmjukad; ett tema som repeteras romanen igenom. Michele föresätter sig den ena handlingen efter den andra, och dagdrömmer om de konsekvenser hans gärningar skall få, men när det kommer till kritan förmår han inte handla, inte bryta sig ut ur den roll som ålagts honom.

Hans syster Carla vill också komma loss ur familjens och det förflutnas grepp; hon söker efter ett nytt liv, ett *vita nuova*, och inser att ett sätt att realisera det är att låta sig förföras av Leo Merumeci, moderns älskare. Kanske kan han ge henne ett spännande liv med fester och resor och dyrbara presenter. Carla har trots sin ålder — hon fyller under berättelsens gång tjugofyra år — mycket vaga begrepp om sexualiteten, och författaren skildar flera gånger hur hon känner obehag och skam inför sin kropp, som vore hon en pubertetsflicka.

Men det finns ännu en kvinna i romanen. Det är Lisa. Henns ålder anges inte exakt, men av sammanhanget förstår vi att hon är i medelåldern och att hon en gång hade ett förhållande med Leo. Hon brädades då av väninnan Mariagrazia. Nu fortsätter hon att söka kärleken. Hon tycks fortfarande hoppas att Leo skall komma tillbaka till henne, men under tiden har hon också upptäckt Michele. Hon lägger an på honom men misslyckas till att börja med ; han äcklas av henne och det spel som hon och de andra ingår i. Hans naiva längtan efter renhet och ärlighet kan vi känna igen från många ynglingar i litteraturen, och den ofta gjorda hänvisningen till Hamlet är inte så dum eftersom han likt Hamlet söker hämnd. Reningen skall ske i blod. Eggad av Lisa — som inte förstår vad som håller på att ske — bestämmer han sig för att döda Leo. Han har genomskådat dennes lek med modern och systern, och ser för sig — i en dagdröm som i boken sträcker sig över flera sidor — hur han genom mordet och den efterföljande rättegången skall bli en martyr:

> Han skulle få en berömd advokat. Man skulle höja honom till skyarna i hans egenskap av broder och son, först lidande och förödmjukad, sedan hämnande. Kanske skulle han rentav få applåder under rättegången? Vittnena skulle komma

> in. Lisa — i trasig klänning och med försummat yttre — skulle med sin hycklande röst redogöra för hur hon hade avslöjat Leos och Carlas förhållande. Hennes vittnesmål gjorde ett djupt intryck. Hon berättade att han hade delgivit henne sin plan att döda Leo, men att hon hade tvivlat på hans ärliga uppsåt.
>
> Och varför hade hon tvivlat på det? Det berodde på tonen som han hade sagt det i.
>
> Hur hade han sagt det då? Lugnt, nästan skämtsamt (s. 328).

Mordet misslyckas dock. Michele köper en revolver men glömmer att ladda den, varför han ånyo kan göras till åtlöje av den hånfullt skrattande Merumeci. Denne i sin tur har ertappats med Carla, men för att inte gå miste om vinsten på den eventuella försäljningen av familjens villa förklarar han att han är beredd att gifta sig med henne — för någon annan lär ju inte vilja göra det. Micheles projekt har gått i stöpet, och den sista av hans tankar som refereras av Moravia är att han är inringad och blind och att det är omöjligt att leva. I romanens slutscen förbereder sig familjen för att gå på en maskeradbal där modern tror sig ha funnit en man som kan bli Carlas tillkommande. Carla vet sig dock redan ha funnit sitt nya liv. Modern — som inte sett några av turerna — ser aningslöst fram emot en glad kväll tillsammans med Leo; ”hon njöt på förhand av en angenäm kväll”, som romanens slutord låter.

Denna skildring av borgerlighetens tomma ritualer, av dess alienation och av dess sexuella och ekonomiska maktförhållanden ansågs lögnaktig och obscen av det dåtida fascistiska etablissemanget och har bibehållit sin sprängkraft långt fram i tiden; *De likgiltiga* liksom Moravias övriga produktion var under en tid placerad på katolska kyrkans — numera avskaffade — index över bannlysta böcker. Men hur pass medvetet har Moravia arbetat? Är hans roman anti-fascistisk?

Alberto Moravia har som offentlig person gjort stort nummer av sin antifascism och av sitt politiska engagemang — tidvis konkretiserat i ett stöd för PCI och för vänsterideal i största allmänhet. Samtidigt har han gjort klart att han skiljer på konst och politik, att han inte vill vara moralist. Detta gäller även *De likgiltiga* och om vi får tro Moravia på hans ord hade han inga som helst politiska avsikter med romanen:

> Om man med antiborgerlig kritik menar ett utpräglat klassbetonat begrepp var mig ingenting mera fjärran vid den tiden. Eftersom jag var född i och tillhörde en borgerlig miljö och alltså var borgerlig själv (åtminstone i fråga om livsföringen)

> var *De likgiltiga* på sin höjd ett medel för att göra mig medveten om detta förhållande. Å andra sidan, om jag hade haft detta klara klassbetonade begrepp skulle jag inte ha skrivit *De likgiltiga*. Det förefaller mig inte möjligt att skriva en roman mot någonting. Konsten är det inre och inte det yttre. Jag skrev *De likgiltiga* därför att jag befann mig *inne* i borgarklassen och inte *utanför*. Om jag hade befunnit mig utanför, som några tycks anse eftersom de tillskriver mig samhällskritiska avsikter, skulle jag ha skrivit en annan bok inifrån detta andra samhälle eller den klass som jag tillhörde. Att *De likgiltiga* sedan har blivit en antiborgerlig roman är en helt annan sak. Felet eller förtjänsten är framför allt borgarklassens, i synnerhet den italienska i vilken mycket litet eller ingenting har förmågan att inge vare sig beundran eller ens den mest avlägsna sympati .[5]

En litteratursociologisk förklaring ger Lino Pertile i en studie över fascisttidens litteratur.[6] Han påpekar att den italienska vitterheten i högre grad än andra varit skild från det politiska handlandet. Det är inte så att de italienska författarna var ointresserade av politik, men de lät inte den politiska dimensionen tränga in i konstutövningen. Det gäller såväl anti-fascisten Moravia som fascisten Pirandello.

Det är helt riktigt att *De likgiltiga* inte präglas av någon klassmedveten politisk analys. Kritikern Franco Fortini har skrivit en ofta citerad essay om författarens uppgift i förhållande till anti-fascismen och han anlägger där ett analytiskt perspektiv där Brecht, Lukacs och folkfrontstanken står i centrum.[7] En sådan politik är Moravia främmande; kanske just av den anledningen att han verkar inom borgarklassen och envist förfäktar tanken på konsten och politken som från varandra isolerade domäner. Den ensamme, bokslukande sanatorieyngling som skrev *De likgiltiga* var ingen teoretiskt skolad marxist. Men hatet mot borgerligheten finns där och det löper längs romanens sidor från början till slut, och det trummas in med den hånfulla titeln, *De likgiltiga*.

Dessa likgiltiga borgare som står i centrum för skeendet hyser vaga drömmar om vad de egentligen vill göra. De är fångar i konventionernas nät. De sysslar med futiliteter; äter ändlösa middagar, skvallrar, går på bjudningar som de tråkas ut av. De intrigerar mot varandra men vet knappt varför. De grälar oupphörligen och grämer sig över utståndna oförrätter. De spenderar pengar som andra tjänat ihop åt dem. Vi får t ex klart för oss att Leo Merumeci lever på räntor och diskutabla fastighetsaffärer. Medan pengarna rinner in på hans konton kan han ägna sig åt att tillfredsställa sin

pockande sexualitet och sitt maktbegär.

Borgarklassen beskrivs alltså som alienerad och parasitär. Det förekommer nästan inga människor från någon annan klass i romanen. Några tjänande andar här och där som ställer fram maten, och några arbetare som går förbi på gatan. I slutet av ett kapitel sitter Leo och talar med Mariagrazia:

> Under pauserna i samtalet öppnade en djup och övermätt tystnad sitt gap i en gäspning. Då hördes ett ljudligt buller från värmeledningsrören: hroon... hroon... Någon rörde om i värmepannan i källarvåningen (s. 107).

Det är som en strindbergsk doft av Skamsund när Moravia i den lilla kommentaren låter den tjänande klassen höras av som ett avlägset muller (även om det är ett enstaka tillfälle och inte ingår i någon utarbetad stilistisk strategi från författarens sida).

I romanens samhällskritiska register återfinns också könspolitiken; ett med tiden alltmer kärt ämne för Moravia. *De likgiltiga* skildrar ett samhälle där sexualiteten ingår som ett vapen i maktutövningens arsenal. Leo använder sig av sin sexualitet för att befästa sin makt över familjen Ardengo, samtidigt som han använder Carla för att tillfredsställa just denna sin sexualitet. Hon blir på ett klassiskt och åskådligt sätt ett objekt för hans åtrå, och de närgångna beskrivningarna av hennes kropp bidrar ytterligare till att göra henne till ett föremål. Det görs också klart att hon är utbytbar i könsekonomin. Tidigare har Leo använt sig både av Lisa och Mariagrazia. När det står klart för Carla att hon inte längre är gångbar på äktenskapsmarknaden efter det att Leo berövat henne hennes oskuld tvingas hon in i ett giftermål med honom. Det är inte bara Leos sexualitet som styr henne utan hela den patriarkala struktur som är dominerande.

Generellt kan sägas att *De likgiltiga* är konturlös som anti-fascistisk utsaga — och faktum är ju att mycket av den moraliserande kritik av borgarklassen som Moravia trots allt formulerar lika gärna kunde ha hämtats ur den tidiga fascismens argumentation där man ju vände sig mot den degenererade borgerligheten och ville skapa en ny och renare människa, härdad i krigets stålbad. Men trots denna oskärpa ligger romanens kvaliteter ändå i det beska porträttet av borgerligheten. Moravia analyserar inte varför samhället ser ut som det gör och han är inte intresserad av att placera sin roman i en tydlig historisk kontext, men han lyckas ändå förmedla en sjukdoms-

bild som är mycket drabbande. Det är möjligt att den typen av diagnoser var taktiskt problematiska för det fascistiska samhällsbygget som stod inför uppgiften att inkorporera bourgeoisin, och att det var anledningen till att man därför reagerade så kraftigt från officiellt håll.

Den likgiltighet som romanfigurerna lever i och den typ av problem som de brottas med har fått kritiker och litteraturhistoriker att tala om en existentialistisk roman före Sartre och Camus, något som Moravia själv inte ställt sig direkt avvisande till. Skillnaden mellan Moravia och t ex Sartre ligger i den filosofiska komplexitet som Sartre bemästrar; den existentiella ångest som präglar figurerna i *De likgiltiga* är av ett ospecifikt slag och utmynnar aldrig i något resonemang om valets och handlingens betydelse. Man kan säga att ångestens moraliska implikationer saknas hos Moravia. Han inriktar sig istället på den massiva känsla av leda och likgiltighet som utmärker den som likt familjen Ardengo är avsnörd från autenticiteten. Liksom i fallet med den politiska dimensionen är det effekterna och inte orsakerna som står i centrum. Men dessa effekter tecknas desto tydligare.

Framför allt är det Michele som får förkroppsliga likgiltigheten och alienationen; han är romanens tvetydige hjälte.[8] Vid ett tillfälle anklagar han Leo Merumeci för att försöka ruinera familjen Ardengo och blir då knäppt på näsan, inte bara av Leo utan även av modern.

> ”Jaså, nu tar du honom i försvar”, tänkte den unge mannen, gripen av djup indignation mot sig själv och de andra. ”Om ni bara visste vad det är mig likgiltigt alltsammans”, hade han velat ropa högt till dem. Modern överspänd och självisk, Leo falsk och hycklande, till och med Carla som häpet stirrade på honom — alla föreföll de honom i detta ögonblick löjliga men ändå avundsvärda, just därför att de hakade sig fast vid denna verklighet och faktiskt betraktade ordet ”skurk” som en förolämpning, medan allting — gester, ord, känslor — för honom representerade ett tomt gyckelspel (s. 33).

Vi får följa hur Michele kalkylerar med hur han skall handla, och hur han ömsom cyniskt, ömsom oskuldsfullt förvånat iakttar omgivningens dekadens. Varje steg han vidtar för att markera sitt oberoende och sitt utanförskap misslyckas. Han är i sitt begär efter renhet inte olik Dostojevskijs hjältar — något som har noterats av Moravia-receptionen och som underbyggts av författaren själv som hävdat att Dostojevskij är hans *maestro*.[9]

I sammanhanget ingår också Micheles sexualskräck, eller rättare sagt den vämjelse han känner inför sexualiteten. Den exponeras t ex i ett av de

avsnitt vari Michele befinner sig hemma hos Lisa. Hon har föresatt sig att förföra honom. Han inser detta och spelar halvhjärtat med, samtidigt som han inom sig med avsky och melankoli noterar hennes passion. Hon kysser honom och tänker ”äntligen älskar jag och är älskad tillbaka”, medan Michele grips av ”förvirring och äckel”: ”Aldrig förut hade han varit med om att se det löjeväckande så intimt förknippat med uppriktighet, falskhet med sanning...” (s. 66).

Författaren låter Micheles och Carlas främlingskap illustreras av ett ihållande regnväder. Gator och trottoarer är hala av regnet, fönsterrutorna är immiga och fukten regerar i husen. När syskonen kommer ut på gatan efter det sista uppträdet med Leo och Micheles misslyckade mordförsök ösregnar det:

> ...inte i strida strömmar men med en vårdslös ymnighet som ur ett bottenlöst kärl. Regnets starka brus fyllde mörkret. En blåsvart vattenslöja låg som ett skum över gatans stenläggning. Takrännor och rännstenar — överallt tömde det ihållande regnet, som varat i två veckor med ständigt mulen himmel, sin orena, grumliga ström, som länge hämtat sin näring ur molnens inre. Husen stod raka och svarta i syndafloden. Gatlyktorna drunknade i mörkret, och de översvämmade trottoarerna påminde till utseendet om stenkajer nere vid havet, när de till hälften står under vatten (s. 362).

De tar en taxi och Carla försöker se ut på gatan:

> Men det lyckades henne inte. Rutorna var våta, täckta av en kall imma. Det var omöjligt att se någonting. Hon hade en känsla av att vara utestängd från världen, ensam med brodern i den mörka lådan, som i snabb fart förde henne bort mot ett okänt mål (s. 362 f).

Den här närmast expressionistiska scenografin dominerar miljöbeskrivningen. Om handlingen tilldrar sig utomhus regnar det eller är mulet, om vi är inomhus är det skymning med sparsam belysning. Vid ett tillfälle är det tom strömavbrott så att det blir extra dunkelt i salongerna. Regnet och mörkret underbygger det hopplösa i familjen Ardengos situation; det finns inga vägar ut.

Berättelsens förtätade komposition som låter ett fåtal karaktärer spelas ut mot varandra inom loppet av ett par dygn leder tankarna till dramatiken, till kammarspelet. Författaren har själv vid ett flertal tillfällen påpekat att han hade läst mycket dramatik och önskade att ge sin roman en dramatisk

struktur. Han lät handlingen utspela sig under en begränsad tidsrymd och försökte anpassa sitt berättande efter det klassiska dramats tre enheter; rummets, handlingens och tidens. Denna strategi må vara en efterkonstruktion eller ej. Klart är att Moravia lyckades att skapa en form som var exakt avpassad efter materialet och som bröt upp en mängd konventioner i den samtida italienska prosan. Varje avsnitt i *De likgiltiga* fungerar som en dramatisk scen. Dramats personer exponeras och sedan kan konflikt efter konflikt realiseras. Det teatrala understryks av de skissartade men exakta miljöbeskrivningarna — eller scenanvisningarna. Det kan låta så här:

> Under den trearmade ljuskronan glänste bordets vita yta med små skärvor av ljus — tallrikar, karaffer, glas — alldeles som ett nyligen utmejslat marmorblock med fläckar här och var. Vinet var rött, brödet brunt, en grön soppa ångade ur de djupa tallrikarna. Men allt detta bländande vita utplånade fläckarna och härskade oinskränkt mellan de fyra väggarna, där allting, möbler och tavlor, i bjärt kontrast till det vita bordet smälte samman till en enda mörk massa (s. 18).

Dessa beskrivningar av tingen och miljöerna är ofta gjorda med stor konkretion. Men denna konkretion eller materialitet utesluter inte att beskrivningarna har en symbolisk kraft och suggestionsförmåga. Jag har tidigare nämnt hur vädret tillåts förstärka den dominerande stämningen av likgiltighet och leda. Regnet och fukten bidrar till att avskärma karaktärerna från världen. Det finns några andra typer av beskrivningar som förekommer påfallande ofta och som ingår i romanens retoriska system. En är kontrasten mellan ljus och mörker som spelar en avgörande roll i sättet att framställa inomhusscenerna. En annan återkommande typ av beskrivning är när författaren ger bilder av de agerande. Särskilt när det gäller kvinnorna beskriver han noggrant deras kroppar; deras ansikten, ben, bröst och hud. Dessa beskrivningar kan ofta kopplas till en manlig blick. T ex när Michele och Lisa träffas och Lisa med sin mogna sexualitet försöker vinna Michele:

> Slutligen gled hon ner från divanen, och vid en krampaktig skälvning i hela kroppen gled klänningen ända upp på magen och blottade de grova vita låren, där musklerna avtecknade sig som skuggor (s. 64).

Det är ju framför allt i Micheles ögon som Lisa är grov och liderlig, och bilden av henne blir också en bild av honom eller av hans sätt att se. Det är också typiskt att huden kontrasteras mot kläderna, det kommer igen flera

gånger i kvinnoporträtten. Den nakna huden lyser mot det mörka tyget och får en erotisk laddning. Moravia är mycket mån om att betona kroppens köttslighet och samtidigt dess förfall vilket ytterligare bidrar till att vidga klyftan mellan dessa borgares humaniserade tal och deras animaliska och otyglade kättja.

Påfallande ofta beskrivs de bilar som figurerna färdas i, och de moderna byggnader, t ex biografer, som de besöker eller passerar. Den miljö som välvs kring skeendet är som har påpekats oprecis, men den är urban. Staden är en metropol där man dansar jazz och ser på film och åker bil över regnvåt asfalt. I sin doktorsavhandling om Moravias berättarkonst hävdar Luminita Beiu-Paladi att författaren i miljöbeskrivningarna anknyter till det slutande tjugotalets rationalistiska arkitektur, och detta moderna drag bidrar enligt henne till att göra romanen till en avant-garde-produkt.[10]

Figurerna i romanen dagdrömmer mycket om vad de egentligen skulle vilja göra. Detta återberättas med filmen som genomgående metafor, t ex när Michele funderar på om han inte skulle kunna bli rik med Leos hjälp:

> I takt med hans eget förvillade hjärtas allt hastigare slag rullade hans äregirighets film allt snabbare... på fantasins vita duk följde bilderna på varandra, jagade ifatt varandra, blandades samman, gled förbi... en förhoppningarnas andlösa kapplöpning som försätter själen i dallring, som gäckar och till sist når sitt slut för att lämna kvar en banal verklighet. Alldeles som på biografen, när ljuset tänds och åskådarna tittar på varandra med besvikna och bittra miner (s. 256).

Sättet att handskas med tingen och kropparna, med staden och husen — och inte minst med filmmetaforiken — pekar såvitt jag kan se fram mot ett tema som Moravia senare skall utveckla i sitt författarskap; betraktandet, voyeurismen. Många av hans romanfigurer är personer som inte förmår agera, men som betraktar ett skeende, både lustfyllt — som voyeuren — och med smärta — som den som mot sin vilja marginaliserats. I *De likgiltiga* är syskonen Michele och Carla de personer som betraktar omvärlden och sig själva — vilket för dem båda leder till problem. De kan inte sammanjämka det de ser med sig själva; de kan inte komma i kontakt med *det nya livet* som brusar där ute. Men den som ser mest är läsaren. Det är läsaren som bjuds in att smygtitta på hur Leo dricker Carla full för att kunna ligga med henne, hur Lisa gör sin morgontoalett, hur Michele förbereder ett mord och hur Mariagrazia fortsätter att leva sitt liv som om ingenting

någonsin skulle förändras. Däri ligger teatralitetens stora förtjänst i *De likgiltiga*. Trots att romanen berättas i traditionellt litterärt imperfektum så tillägnar vi oss den i teaterns eller filmens presens. Vi läser den inte; vi ser den, vi är nästan med i den.

Noter

1. Alberto Moravia, ”Minne av de likgiltiga” i *Människan som mål* (Bonniers 1965), s 30.
2. *Writers at Work. The Paris Review Interviews*. First series., Ed. Malcolm Cowley (Penguin Books 1977,) s 214.
3. *La Repubblica* 27.9.1990
4. Alberto Moravia, *De likgiltiga* (Bonniers 1945), s 2-3.
5. ”Minne av De likgiltiga” a a s 33
6. Lino Pertile, ”Fascism and Literature” i David Forgacs (red) *Rethinking Italian Fascism — Capitalism, Populism and Culture* (London: Lawrence & Wishart 1986), s 162 — 184.
7. Franco Fortini, ”Mandato degli scrittori e fine dell’antifascismo”, i *Verifica dei potere* (Milano:Il Saggiatore 1965).
8. Se Edith Wirth, *Gestalt und Wandlung des jugendlichen Helden in den Romanen Alberto Moravias* (Diss. Hamburg 1963). Wirth resonerar just kring hjälteproblematiken och har som två huvudexempel Michele och Carla Ardengo.
9. Se t ex intervjun ”Jag stammar direkt från Dostojevskij” i Matts Rying, *Italienska samtal* (Bromma: Fripress 1980), s 32 — 47.
10. Luminita Beiu-Paladi, *Alberto Moravia romanziere: le strutture narrative dagli Indifferenti all’Attenzione* (Diss. Stockholm: 1989) s. 61 ff.

Joel Ohlsson

Mellan sorgen och ingenting

William Faulkners *Stormen och vreden*

Yoknapatawpha County är ett område i nordöstra Mississippi.

I norr begränsas det av Tallahatchie River och i söder av Yoknapatawpha River, den flod som gett området dess namn. Residensstaden heter Jefferson och ligger cirka 11 mil sydöst om Memphis och 6 mil från Oxford. Invånarantalet uppskattades år 1936 till 15.611 personer.

Till skillnad från de flesta andra noggrant inventerade och kartlagda områden existerar Yoknapatawpha County inte i sinnevärlden.

Yoknapatawpha County började ta form år 1929, när Faulkner uppräckte att det landskap som utgjort bakgrunden till hans familjekrönika *Sartoris* var värt att skriva mer om, ja, att han inte skulle leva länge nog för att uttömma det särpräglade landskapets alla möjligheter.

Han gjorde också en annan upptäckt: han kunde få de människor han skrev om att stå för sig själva, ”att stå på bakbenen och kasta en skugga”.[1] Några av de första människor som verkligen kastar skuggor i Yoknapatawpha County är en utfattig vit familj, Bundrens. Modern i familjen har just dött. De övriga familjemedlemmarna uppfyller, i ett absurt trots, sitt löfte att begrava henne i Jefferson. Faulkner låter dem göra en groteskt heroisk begravningsresa tvärs över Yoknapatawpha County. Det blev till en roman om uthärdandet.

Faulkner kallade den *Medan jag låg och dog*. Han hade börjat skapa ett eget kosmos.

I bok efter bok växte och förgrenades krönikan om Yoknapatawpha County och de människor som bodde där. Faulkner rörde sig med allt större säkerhet i den värld han skapat, med ständigt varierade infallsvinklar och belysningar — det som var periferi i en bok blev centrum i en annan. Det stod klart att det inte längre var fråga om en privat myt.

En lantlig avkrok, en undergångsmärkt och åldrad provins, där de flesta människor förblindats eller i varje fall fått sin syn hårt kringskuren av för-

domar, hat och lidande, genomgick en paradoxal förvandling och växte till en bild av tillvaron, av världen.

Stormen och vreden är ingen dålig vägvisare in i den världen.

Den första upplagan bestod av 1.789 exemplar och kom ut den sjunde oktober 1929, bara lite mer än två veckor innan den den stora börskraschen på Wall Street, den s k svarta torsdagen den tjugofjärde oktober, som var inledningen till den värsta ekonomiska kris som USA upplevt.

Det är möjligt att Faulkners roman försvann i skuggan av de denna väldiga ekonomiska depression. Kanske, skriver en kritiker, Michael H Cowan, verkade Faulkners berättelse om en familjs undergång, en familj som trots att det gick allt mer utför försökte leva som aristokrater i en liten landsortsstad i Sydstaterna, kanske verkade den berättelsen på ett nästan perverst sätt irrelevant och ointressant för en nation som försökte hämta sig från en rad helt oväntade ekonomiska och sociala smällar. Kanske, fortsätter Cowan, blev läsarna irriterade på romanens komplicerade och svåra berättarteknik i en tid då många vill ha en mer muskulös och hårtslående prosa som agiterade för politiska och ekonomiska reformer, istället för en intrikat psykologisk analys av en familj i upplösning.[2]

Romanen kom ut i två mindre upplagor år 1931, en direkt följd av den ryktbarhet som skildrare av våld och sexualitet som Faulkner förvärvat i och med publiceringen av *Det allra heligaste* samma år. Men allt som allt trycktes boken från 1929 till 1946 i mindre än 3.300 exemplar. Det är inte så särskilt mycket för en roman som väl närmast inskriver sig i en modernistisk tradition, bland verk som Ezra Pounds första *Cantos* från 1919, T.S Eliots *Det öde landet* från 1922, och, framförallt James Joyces *Odysseus* från samma år. Den *stream of consciousness*, den medvetandeström som Joyce låter rinna fram i sina inre monologer är en teknik som Faulkner använder sig av i *Stormen och vreden* med stor konstnärlig effektivitet.

William Faulkner har själv berättat om hur *Stormen och vreden* tog form.

Det började med att han såg en bild framför sig. Det var ett par leriga underbyxor och byxorna satt på en liten flicka som hade klättrat upp i ett päronträd för att kunna titta in i det hus där en begravningsceremoni pågår. Det är hennes farmor som har dött och hon berättar vad som händer inne i huset för de andra barnen som står nedanför päronträdet. Men när Faulkner

hade förklarat vilka barnen var och vad de höll på med och varför flickans byxor hade blivit leriga insåg han att det skulle bli omöjligt att få med alltihop i en novell och att det måste bli en roman i stället.

Och sedan, säger Faulkner, ”insåg jag det symboliska i att flickans byxor var leriga och den bilden ersattes av en annan där den fader- och moderlösa flickan klättrar ner för en stupränna för att ge sig iväg från det enda hem hon haft och där hon aldrig fått någon kärlek eller tillgivenhet eller förståelse”.[3]

Han hade då redan börjat berätta historien, sedd genom en idiots ögon, eftersom Faulkner trodde att historien skulle bli mer effektiv om den berättades av någon som bara var i stånd till att se *vad* som hände, och inte *varför*.

Men Faulkner ansåg att han inte hade berättat historien rätt den gången. Han försökte att berätta den igen, samma historia sedd genom en annan brors ögon. Det blev till det andra kapitlet men blev ändå inte rätt. Han berättade historien för tredje gången, nu genom en tredje brors ögon. Det blev det tredje kapitlet och det blev ändå inte rätt. Då försökte Faulkner samla ihop alla lösa ändar och fylla ut luckorna genom att själv träda in i sin historia och berätta den. Det blev till det avslutande fjärde kapitlet. Men Faulkner tyckte att romanen ändå inte var riktigt färdig.

Femton år efter det *Stormen och vreden* publicerats skrev han en efterskrift till en annan bok ”som ett sista försök att få berättelsen klar och bli kvitt den, få den ifrån mig så att jag kunde få någon lugn och ro”.[4]

Det är den bok jag känner mest för. Jag kunde inte låta den vara och jag kunde aldrig berätta den på rätt sätt, trots att jag ansträngde mig hårt och skulle vilja försöka igen, även om jag säkert skulle misslyckas en gång till”.[5]

Det är högst förståeligt att *Stormen och vreden* både är den bok som berört Faulkner djupast och den bok som han hade en känsla av att den inte hade blivit riktigt rätt berättad.

För *Stormen och vreden* är både en enastående och krävande roman.

Det är inte omöjligt att det finns ett samband mellan de två egenskaperna.

Av alla de litterära äventyr och äventyrligheter som Faulkner gav sig in på och också genomförde med en konsekvens och envishet som var impo-

nerande, innebär *Stormen och vreden* den kanske mest våldsamma satsningen. Han hade en egenartad och unik och för honom själv livsavgörande vision av det Södern som höll på att gå under, och i den här romanen försökte han fyra gånger att gestalta den visionen och han kände att det kanske fanns en spricka mellan det han såg och det han skrev.

Men han var ändå mycket nära att lyckas med det omöjliga. Det blev till en av hans allra största romaner, kanske bara jämförbar med *Ljus i augusti* och Snopestrilogin *Byn*, *Staden* och *Huset*.

I Snopestrilogin — för att nu göra en utvikning och också säga några ord om den — skildras Yoknapatawpha County som en kringränd värld, hotad från två håll. Uppifrån av en alltmer korrumperad överklass som är hjälplöst fixerad vid en för länge sedan försvunnen tid. Den halvfeodala etiken från inbördeskrigets dagar kan inte hållas vid liv ens med konstgjord andning och har stelnat i ett anakronistiskt och kraftlöst mönster av ceremonier och åtbörder utan levande innehåll.

I sin tämligen hänsynslösa exploatering av naturtillgångarna och den svarta arbetskraften får överklassen så småningom medhjälpare, nedifrån. Det är representanter för ”the white trash”, det vita trasproletariatet, som snabbt lär sig att de yttre tecknen på respektabilitet ofta bara är till för att nödtorftigt dölja maktlystnad och girighet och som, i takt med insikterna, villigt övertar den yttre förbindligheten och den inre korruptionen.

Den som tydligast förkroppsligar det hotet mot Yoknapatawpha County är Flem Snopes. Hans väg från småskojare i byn Frenchman´s Bend till respektabel bankdirektör i Jefferson är grundmotivet i de tre böckerna *Byn*, *Staden* och *Huset*, Faulkners till omfånget största bidrag till Yoknapatawphakrönikan.

Huset, från 1959, kom för övrigt att bli Faulkners näst sista bok och är enligt honom själv ”slutkapitlet och nedsummeringen av ett arbete som tog form och påbörjades redan 1925”.[6] Han återberättar här åtskilligt av det som han redan tidigare skrivit om i de två första delarna, nu ur andra synvinklar och med ändrad betydelse.

Karaktären av ”nedsummering” kommer också fram i de många kompletterande upplysningarna om gestalter från tidigare verk — myten går inte längre att skilja från en historisk verklighet.

Vi får bl a reda på att Benjy, idioten och berättaren av det första kapitlet

i *Stormen och vreden* till sist kommer ut från den anstalt där han spärrats in och att han bränner ner Compsons hus, sitt barndomshem, och själv omkommer i lågorna. Hans bror Jason, skicklig och gniden affärsman, blir senare grundlurad av Flem Snopes.

Flem har annars reducerats till bakgrundsfigur i *Huset*, lika tystlåten som förut, ständigt tobakstuggande, med samma maskinknutna fluga som han bar när han första gången dök upp i handelsboden i Frenchman´s Bend — och minst lika farlig för sin omgivning.

En annan Snopes träder i stället fram i förgrunden, Mink, som i *Byn* efter en serie förödmjukelser och provokationer begår ett mord. Vid rättegången får han vänta förgäves på sin kusin Flem, som lovat rädda Mink från straffet.

Huset börjar med en rekapitulation av mordhistorien, utförligare och förändrad, den här gången sedd ur Mink Snopes synvinkel. Bilden av Mink, ”smal och bräcklig och harmlös som ett barn och livsfarlig som en skallerorm”,[7] den bilden förändras långsamt och fylls till slut med förståelse, ömsinthet och mänsklig värdighet. Mink visar sig besitta en av de egenskaper som Faulkner sätter högst — förmågan att uthärda.

Han döms vid rättegången till livstid och får veta vad det innebär: ”Att göra vad dom säjer åt mej att göra. Att aldrig säga emot nån. Att aldrig råka i slagsmål med nån. Det är allt jag behöver göra i bara tjugofem år eller kanske inte ens det, i tjugo år. Men först och främst att inte försöka rymma”.[8] (53)

När Mink har fem år kvar lyckas Flem genom ett ombud smuggla in några kvinnokläder i fängelset och lura honom att rymma. Han får tjugo år till.

Denna väldiga trilogi, med sitt myllrande liv av historier, människor och händelser, kulminerar i skildringen av hur Mink, efter trettioåtta års fängelse, ger sig i väg — tillbaka till Jefferson och Flem Snopes.

Som en sentida Rip Van Winkle noterar Mink storögt och förvånat den yttre förändring som Södern och Jefferson genomgått under den tid han varit isolerad i fängelset. Han tar omvägen över Memphis, där han för sina sista dollar lyckas komma över en uråldrig pistol och tre skott. Mink är lite orolig för att den inte ska fungera — ”den såg inte ens ut som en pistol. Den såg ut som en mycket gammal och smutsig sothöna”.[9]

Men han lyckas; Flem dör, balansen är återställd. Faulkner låter sin trilogi utmynna i en vision av Minks död. Äntligen fri förenas han med de otaliga döda under jorden — ”han själv bland dem, lika god som någon, lika modig som någon, jämlike, omöjlig att skilja från dem, anonym tillsammans med dem: de vackra, de strålande, de stolta och de tappra, ända upp till själva toppen bland de lysande vålnader och drömmar som utgör milstolparna i mänsklighetens långa historia — Helena och biskoparna, kungarna och de störtade änglarna, de hånleende och fördärvade seraferna”.[10] Så kan det låta om retorikern Faulkner. Och efter den här utvikningen är det nog dags att återvända till *The Sound and the Fury*, *Stormen och vreden*.

Det var hans fjärde roman och där berättar han om om några episoder i familjen Compsons liv. Romanen kom alltså ut 1929, samma år som *Sartoris* och ett år före *Medan jag låg och dog*.

Manuskriptet till den här romanen hade en annan titel.[11] Dess arbetsnamn var *Twilight*, skymning, och där finns det en likhet med titeln på en novell, “That Evening Sun”, en annan text som berättar om familjen Compson. Den novellen ingår i novellsamling som publicerades år 1931, These Thirteen, och titeln That Evening Sun är hämtad från en av de mest kända bluestexterna, nämligen W C Handys *S:t Louis Blues*: ”Oh I hate to see, that evening sun go down ”.

Skymning och kvällssol — Compsons tillhör en skymningsvärld, en värld och en livsstil som håller på att utplånas och försvinna i mörker och natt.

Bokens första fjärdedel berättas av Benjamin ”Benjy” Compson. Han är trettiotre år gammal och har en treårings intelligensnivå.

Det är på grund av Benjy som romanen fick sin slutgiltiga titel, *The Sound and the Fury. Stormen och vreden* är en allusion till Shakespeares *Macbeth*:, till en monolog från sista aktens femte scen:

> Vad är väl livet annat än en skugga
> En stackars skådespelare, som struttar in
> Och kråmar sig på scenen för en timma
> Och sen ej mer hörs av: en saga blott
> Berättad av en dåre, full av storm och vrede
> Och utan varje mening.

Eller som de sista raderna låter på engelska:

> A tale
> told by an idiot, full of sound and fury
> signifying nothing.

Kapitlet har rubriken ”Den sjunde april 1928”. Det är Benjys trettiotredje födelsedag, men för Benjy finns ingen gräns mellan det förflutna och det närvarande.

Det är som om han befann sig vid sidan av tiden. Sinnesintrycken: lukter, ljus, ljud och röster glider starkt och tydligt och klart genom honom, och blandas med vinden och mörkret och regnet från länge sedan. Då och nu flyter ihop utan någon ordnande princip i Benjys oformliga och klumpigt stora kropp som utomhus leds omkring av en liten svart kille — ”det såg ut som när en liten bogserare försöker flytta en klumpig tankbåt ” (s. 229).

Hans favoritplats är vid stängslet till den äng där han lekte som barn, men som sen förvandlades till golfbana, då ängen såldes för att Compsons skulle få pengar att skicka Benjys bror Quentin till Harvarduniversitet. Benjy är helt ofarlig för sin omgivning. Efter att klumpigt ha närmat sig en av omgivningens småflickor och skrämt henne från vettet har han blivit kastrerad.

Berättaren Benjys språk är konkret och i egentlig mening påtagligt och utmärks av omedelbarhet och direkthet och en stark närhet till både det närvarande och det förflutna.

Det är ett språk utan bilder — utan liknelser eller metaforer och i jämförelse med hur Faulkner brukar skriva makalöst lakoniskt: bara korta meningar och inte någon tillstymmelse till retoriska utsvävningar.

Benjy håller sig till väsentligheter: sinnesintryck, platser, namn och känslor. De bilder som drar genom Benjy är konkreta och klara och hänger ihop — det ena minnet ger det andra — men detta associativa sammanhang är Benjy med all säkerhet omedveten om.

Kapitlets tempus är alltså ett evigt nu, där förflutet och närvarande flyter samman i den medvetandeström som rinner genom Benjys huvud och formar den text som utgör det första kapitlet. Låt mig ge ett exempel:

Vi var i hallen. Caddy såg på mig. Hennes hand var vid hennes mun, och jag såg hennes ögon, och jag grät. Vi gick uppför trappan. Hon stannade igen, mot väggen, och såg på mig, och jag grät och hon fortsatte, och jag fortsatte och grät, och hon ryggade mot väggen och såg på mig. Hon öppnade dörren till sitt rum, men jag drog i hennes klänning och vi gick till badrummet, och hon stod mot dörren och såg på mig. Så lade hon sin arm över sitt ansikte, och jag drog i henne och grät.

Vad är det du gör nu då sade Jason. Varför kan du inte låta honom vara i fred

Ja rör honom inte, sade Luster. Han ha hållit på så där hela dan. Han behöver stryk.

Han borde skickas till Jackson, sade Quentin. Hur kan någon stå ut med att leva i ett sånt här hus

Om du inte gillar det, min nådiga, så kan du sticka iväg, sade Jason.

Ja ska, sade Quentin, Du kan vara lugn.

Versh sade: ”Flytta dej lite, så ja kan torka mina ben.” Han sköt undan mig. ”Börja inte tjuta nu. Du kan se den ändå. De ä de enda du behöver göra. Du ha inte behövt va ute i regnet som ja. Du ä född me tur, fast de begriper du inte”. Han låg på rygg framför elden.

”Vet du vaför du heter Benjamin nu” sade Versh. ”Din mamma ä för högfärdi för dej. De säjer mammy.”

”Sitt stilla nu, och låt mig torka benen”, sade Versh. Du vet va ja gör annars. Ja flår dej levande.”

Vi kunde höra elden och taket och Versh.

Versh satte sig hastigt upp och drog åt sig benen. Far sade:”All right, Versh.”

”Får jag mata honom i kväll” frågade Caddy. ”Ibland gråter han, när Versh matar honom.”

”Ta opp den här brickan”, sade Dilsey. ”Å skynda dej tebaks å mata Benjy.”

”Vill du inte att Caddy ska mata dej” frågade Caddy.

Måste han ha den där gamla, smutsiga toffeln på bordet sade Quentin. Varför får han inte äta i köket Det är som att äta med en gris.

Om du inte gillar hur vi äter, så kan du stanna borta från bordet, sade Jason.

Det rök av Roskus. Han satt framför spisen. Ugnsluckan var öppen, och Roskus hade fötterna i den. Det rök ur skålen. Caddy stack skeden i min mun. Det var en svart fläck på insidan av skålen.

Så, så, sade Dilsey. Han kommer inte å besvära dej någe mer.

Det sjönk ner under märket. Sedan var skålen tom. Den försvann. ” Han är hungrig i kväll”, sade Caddy. Skålen kom tillbaka. Jag kunde inte se fläcken. Sedan kunde jag. ”Han är utsvulten i kväll”, sade Caddy. ”Titta så mycket han har ätit.” [—]

Jason kastade i elden. Det fräste, rullade upp sig, blev svart. Så blev det grått. Sedan var det borta. Caddy och far och Jason var i mors stol. Jason ögon var hopknipna, och hans mun rörde sig, som om han smakade. Caddys huvud var på fars axel. Hennes hår var som eld, och det var små punkter av eld i hennes ögon, och jag gick dit, och far lyfte upp mig i stolen också, och Caddy höll mig. Hon luktade som träd.

Hon luktade som träd. Det var mörkt i hörnet, men jag kunde se fönstret. Jag

> *satt på huk där och höll toffeln. Jag kunde inte se den, men mina händer såg, och jag kunde höra hur det blev natt, och mina händer såg toffeln, men jag kunde inte se mig själv, men mina händer kunde se toffeln, och jag satt på huk där och hörde hur det blev mörkt* (s. 57 ff.).[12]

I de citerade partierna växlar tidsperspektivet tio gånger.

De här abrupta tidssprången i Benjys medvetandeström fick Faulkner att fundera på att trycka det första kapitlet i olika färger och det skulle ha blivit för dyrt. ”Men”, har Faulkner sagt, ” om kapitlet kunde ha tryckts i olika färger skulle den som läser kapitlet ha lättare att hålla reda på vem som pratar och vid vilken tidpunkt vad händer”.[13]

För Benjy har tiden ingen fortsättning och ingen utsträckning, ”tiden är för honom bara det närvarande ögonblicket; det finns ingen gårdag och ingen morgondag — allt händer inne i det ögonblick som är nuet. Han kan inte skilja mellan det som hände förra året och det som kommer att hända i morron — han vet inte om han har drömt eller om han verkligen såg det”.[14]

Starkast och vackrast och sorgsnast är minnet av hans älskade syster Caddy, ”Caddy luktade som löv” (s. 9). ”Caddy luktade som träd och som när hon säger att vi sover” (s. 9).

Faulkner har i en intervju kommenterat den sorg och saknad som Caddys frånvaro skapar, det tomrum hon lämnar efter sig och som uppfyller Benjys liv.

”Eftersom Benjy var idiot var han inte ens medveten om att Caddy var borta. Han visst bara att någonting var på tok, och det lämnade efter sig ett tomrum i vilket han sörjde. Han försökte fylla detta tomrum. Det enda han hade var en av Caddys avlagda tofflor. Toffeln var för honom den ömhet och kärlek som han inte skulle ha kunna namnge, han bara visste att de var borta”.[15]

Bokens första mening lyder: ”Genom stängslet, mellan de slingrande blomrankorna, kunde jag se hur de slog”.

Efter ett tag förstår läsaren, men inte Benjy, att han tittar på några golfspelare. ”Sedan satte de tillbaka flaggan, och de gick till bordet, och han slog och den andre slog” (s. 7).

Och då och då ropar de på sin caddie och då kommer minnet av Caddy tillbaka till Benjy och han gråter och tjuter och ylar. Genom alla minnesfragment och oordnade sinnesintryck finns hela tiden den stora och otröstliga sorgen efter Caddy.

Detta första kapitel är med rätta berömt, men det är inte bara en glänsande uppvisning i den högre litterära skolan, utan det är också genomsyrat av en vibrerande sensualism och en ovanlig förståelse och inlevelse i Benjys själsliv och utfört med en stor ömsinthet.

Faulkner avsåg för övrigt knappast att ge en kliniskt exakt bild av det mentala tillstånd som diagnostiseras som idioti, utan strävar istället efter att skapa en sannolik bild av ett plågat medvetande som — eftersom vi saknar verklig kunskap — kan förknippas med en idiot.

Den monotoni som kunde ha legat nära till hands blockeras effektivt av tidsväxlingarna. Samtidigt som de här växlingarna tvingar läsaren till en skärpt uppmärksamhet, utmanar de också läsarens tolkningsförmåga. För noggrant läst avslöjar det här kapitlet betydligt mer än det utsäger.

Också den andra fjärdedelen, med rubriken, eller rättare dateringen ”Den andra juni 1910”, har kärleken till Caddy som ledmotiv. Berättare är den högt begåvade och överreflekterande Quentin Compson, och kapitlet återger hans tankar och minnen den dag då han begår självmord i Harvard.

Många har karakteriserat Quentin som ett slags hamletfigur. Det finns nog också vissa likheter mellan Quentin och den unge Stephen Dedalus i Joyces *Odyssevs*. Egentligen lever han i en lika begränsad och oföränderlig värld som sin bror Benjy, men det konkreta genombryts av abstraktioner som löser upp hans värld och gör den drömlik, overklig och — till sist — för Quentin — outhärdlig.

Även Quentin har ett egenartat förhållande till tiden — han har redan utträtt ur den och lever helt i det förflutna.

Tempus i Benjys kapitel var presens — här är det imperfekt.

På morgonen — i kapitlets början — slår han också av visarna till sin klocka, Det är en av de många symbolhandlingar han utför under sina vandringar fram mot sitt självmord i floden. Han har befriat tiden.

Anledningen till att han tar livet av sig är hans alltför stora kärlek till systern Caddy, som just har gift sig. Caddy är lika intensivt närvarande i detta andra avsnitt. ”Så snabbt, med släpet över armen, sprang hon ut ur spegeln likt ett moln, hennes slöja flygande i långa, glimmande svep, hennes klackar smattrande snabba, hållande samman klänningen över skuldran med den andra handen, springande ut ur spegeln, dofterna rosor, rosor, rösten som viskade över Eden”(s. 67).

I det här andra kapitlet återkommer episoder från Benjy-avsnittet, nu ordnade, tolkade och förändrade i Quentins medvetande. Och om det första kapitlet ställde vissa krav på läsarens uppmärksamhet på tidsväxlingar, så är det här kapitlet inte mindre krävande. Någon har omsorgsfullt registrerat samtliga tidsväxlingar och funnit att de är 130 i Quentinkapitlet — mot de 92 växlingarna i det första kapitlet.[16]

I övrigt har avsnittet om Quentin i hög grad präglats av Quentins komplicerade intellektualitet — mot konkretionen och enkelheten i Benjyavsnittet står här en och mångtydig och bildrik komplex prosa.

Om porträttet av Quentin är en av Faulkners mest inkännande och förstående skildringar av en företrädare för en dödsmärkt sydstatskultur, är den tredje brodern, Jason Compson, vars avsnitt är daterat ”Den sjätte april 1928”, en av Faulkners mest ondskefulla och frånstötande figurer.

I en föreläsning i Japan 1955 beskrev Faulkner honom som en representant för det totalt onda.[17] Jason är fylld av hat mot kvinnor, svarta och judar; han är inskränkt, snål, bakslug, girig och alldeles proppfull av de skrämmande och skrämda fördomar som utmärker en fascistoid personlighet. Med glasklar tydlighet återger Faulkner bilden av Jason, vilken som typ knappast har förlorat sin aktualitet.

Den åttonde april 1928 rymmer Caddys sjuttonåriga dotter, som växt upp hos sin mormor, hemifrån. Hon är döpt efter sin mors älskade bror, Quentin, och när hon rymmer passar hon på att ta med sig det som Jason stulit av de pengar som Caddy skickat hem till sin dotter.

Det sista kapitlet är alltså daterat den åttonde april 1928 och här kanske det är lämpligt att komma med en liten kommentar till de noggrant daterade kapitlen. Om man går tillbaka i almanackorna, vilket naturligtvis Faulkneruttolkarna gjort, finner man att den sjätte april 1928 var en långfredag och den sjunde och åttonde april det året följaktligen påskafton och påskdag.

Det förhållandet, kombinerat med en del av textens anspelningar på Kristi lidandehistoria — och att Benjy är trettiotre år — har naturligtvis lett till att man lyft fram en kristen undertext ur *Stormen och vreden*. Det är för övrigt inte den enda undertext som låter sig avtäcka — psykoanalytiskt anstuckna läsare har sett en freudiansk struktur i romanen med Benjy som Id, detet, Quentin som Jaget och Jason som Överjaget.

Faulkner själv förhöll sig konsekvent och närmast programmatiskt kallsinnig till alla mer intellektuella och sofistikerade uttolkningar av sina romaner. När han fick frågor om t ex Kristussymboliken i *Stormen och vreden* verkar han mest ha muttrat och börjat tala om att det kanske behövs vissa verktyg om man ska bygga ett hönshus.[18]

Och tillfrågad om den symboliska betydelsen av den narciss som överräcks till Benjy, svarade Faulkner att Benjy fick den blomman för att han skulle få något att titta på och hålla sig lugn ett tag. Det var, enligt Faulkner, helt enkelt en blomma som råkade finnas till hands den femte april.[19]

Och det är i det här sista kapitlet som Faulkner själv träder in i sitt verk. Han axlar med lätthet rollen som den allvetande berättaren och går omkring — överallt — i den Compsonska världen som en intresserad och skarpsynt iakttagare och förser därmed oss läsare med en en hel del upplysningar som de övriga berättarna inte brytt sig om att ge oss.

Här får vi till exempel reda på att Benjy ögon har ”den mjukt blekblå färg som blåklint har” (s. 220). och att Jason har ”slätslickat brunt hår, som krökte sig i två envisa lockar på ömse sidor om pannan, som hos en karrikerad bartender” (s. 224). Det är nyttiga upplysningar, särskilt för mig som de sista gångerna jag läst om ”Stormen och vreden” ibland fått för mig att Jason hade vissa yttre likheter med J.R. i *Dallas*..

I det här sista, av Faulkner berättade kapitlet, blir centralgestalten den åldrade Dilsey, den svarta kvinna som de senaste årtiondena sett till att det compsonska huset inte helt upphört att fungera.

Faulkners hållning till Dilsey är fylld av beundran och respekt, och så långt man kan komma från något slags nedlåtande vänlighet.

Dilsey återkommer också i det viktiga appendix, som Faulkner skrev till den av Malcolm Cowley redigerade antologin *The Portable Faulkner* (1946) — ett appendix som tyvärr inte finns tillgängligt på svenska.

I det efterordet gör Faulkner några snabba och kompletterande kommentarer till den historia han försökt berätta fyra gånger, dock inte snabbare än att han i det här appendixet börjar med att berätta om Ikkemotubbe, en indianhövding som i början av 1800-talet till en skotsk invandrare sålde en bit land han inte ägde — eftersom indianerna stod främmande inför tanken att någon kunde äga land — och den biten land blev så småningom Yoknapatawpha County. Hans appendix avslutas med en kort kommentar om

Dilsey och hennes tre barn. Om dem säger Faulkner : ”They endured”, de uthärdade.[20]

Och det är de som uthärdar, de som inte låter sig knäckas, de som lever vidare, trots allt — det är de människorna som är de sanna och verkliga hjältarna i den värld som Faulkner lät ta form i Yoknapatawpha County.

Noter

1. Cantwell, ”The Faulkners: Recollections of a Gifted Family”; *New World Writing 2* (1952), citerat efter Millgate 1961, s. 9.
2. *Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury* 1968, s 1.(I fortsättningen förkortad till *20th Century* 1968.
3. Intervju med Jean Stein, 1956, i *20th Century 1968*, s. 16 f.
4. Ibid.
5. Intervju med Cynthia Grenier, 1955, i *20th Century* 1968, s 15 f.
6. Faulkner 1966, s. 7.
7. aa, s 49.
8. aa, s. 53
9. aa, s. 411
10. aa, s.417.
11. Millgate 1965, s. 86.
12. Faulkner 1964 s. 57 ff.
13. *Faulkner at Nagano*, ed. Robert A. Jelliffe (Tokyo 1956), citerat efter *20th Century* 1968, s. 14.
14. Ibid.
15. Intervju med Jean Stein, i *20th Century 1968*, s. 17.
16. Edmond L. Volpe i ett appendix i *20th Century 1968*, s.105 ff.
17. *20th Century Fox 1968*, s. 14.
18. ”Discussions at the University of Virginia, 1957-58”, i *20th Century 1968*, s. 21.
19. Intervju med Jean Stein i *20th Century 1968*, s.17.
20. Detta appendix finns också återgivet i Random House utgåva av *The Sound and the Fury* och *As I Lay Dying* i Modern Library Paperbacks, 1946, varifrån jag citerat Faulkners slutord, s.22.

Litteratur

Faulkner, William, *These Thirteen* (London 1958).
— *The Sound and the Fury. As I Lay Dying* (New York 1946).
— *Stormen och vreden*, övers. Gunnar Barklund (Sthlm 1964).
— *Huset*, övers. Gunnar Barklund, (Sthlm 1966).
Millgate, Michael, *Faulkner* (London 1961).
— *The Achievement of William Faulkne*r (London 1965).
Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury, ed. Michael H. Cowan (New Jersey 1968).

Bertil Romberg

Robert Musils *Mannen utan egenskaper*

Robert Musils roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, som jag i fortsättningen kallar *Mannen utan egenskaper*, har som miljö, stoff och bakgrund kejsardömet Österrike-Ungern åren före 1914. För att vi lättare skall förstå romanen, ger jag inledningsvis några fakta om det land, där Musil och hans romangestalter växte upp.

Den österrikisk-ungerska monarkien, även kallad dubbelmonarkien, var före första världskriget en stormakt och dess sammanlagda areal omfattade 676.617 kvkm, där omkring 52 millioner människor av skilda nationaliteter bodde. I fråga om areal var dubbelmonarkien den näst största av Europas stater, i fråga om folkmängd den tredje. Den styrdes 1914 av en 84-årig kejsare, som kommit till makten revolutionsåret 1848. Han tillhörde furstehuset Habsburg, som regerat Österrike sedan 1200-talet. Motståndare till denna statsbildning har karakteriserat den som onaturlig, det var en statsform som förkvävde nationalistiska tendenser i de förtryckta minoriteter som bebodde de slaviska, serbiska och italienska delarna av monarkien. Anhängare har tvärtom karakteriserat dubbelmonarkien som ett Europas förenta stater, som fungerade förvånansvärt väl — icke minst om man ser till utvecklingen i Europa under de senaste 70 åren.

Det politiska klimatet var strävt, men det kulturella livet var synnerligen rikt. Sigmund Freud kartlade och analyserade det undermedvetna. Och under samma tid, d.v.s. under de sista decennierna av det österrikiska kejsardömet, utvecklades inom musik, diktning, måleri och arkitektur en rikedom, en förnyelse och experimentglädje som får sägas vara sensationell. Stefan Zweigs posthuma självbiografi, *Världen av i går* (1942), ger närmare besked härom. Under 1970-talet kom ett par utmärkta studier över kulturlivet i sekelskiftets Wien: Allan Janiks och Stephen Toulmins *Wittgensteins Wien* (1973, sv. övers. 1986) och Carl E. Schorskes *Fin-de-siecle Vienna. Politics and Culture* (1979). Och våren 1991 visades på Louisiana en utomordentlig utställning *Wien 1900. Kunst og design*.

Dubbelmonarkiens statsbildning upplöstes 1918; det som blev kvar kallades republiken Österrike rätt och slätt och bestod av 83.850 kvkm med 6.504.000 invånare. Både areal och folkmängd var nerskurna till c:a 1/8. 20 år senare utplånades också detta Österrike som självständig stat och inlemmades med Hitlers Tyskland.

Kriget och den häftiga omvälvningen 1918 blev naturligt nog ett stoff som utnyttjades litterärt. Men också förkrigstiden och dess samhälle blev ett stoff, som än behandlades nostalgiskt i syfte att måla upp en guldåldersdröm, än gjordes till föremål för bittra analyser.

Inom den gamla dubbelmonarkien härskade givetvis som officiellt kultur- och ämbetsmannaspråk tysk-österrikiskan. Men två- eller flerspråkighet var regel. De skönlitterära författarna tenderade efter dubbelmonarkiens fall rimligt nog att skriva på de nya nationalspråken — men inte alltid. Tjeckerna Kafka och Werfel skrev uteslutande på tyska, medan t.ex. tjecken Hasek och polacken Wittlin klädde sina verk med stoff från Österrike-Ungern i tjeckisk respektive polsk språkdräkt.

Dubbelmonarkien och kriget skildras i en rad betydande verk. Under kriget eller strax efter påbörjades två sinsemellan olika satiriska verk, som häftigt angriper krigets ondska och dårskap: Karl Kraus' läsdrama *Die letzten Tage der Menschheit* (1922) och Jaroslav Haseks roman *Den tappre soldaten Svejks äventyr* (ofullbordad, 1923). Den tappre Svejk torde vara den mest kände soldaten i den österrikiska armén; han överlever genom sitt bondförnuft och genom att han *inte* är tapper. — Bruno Brehm utgav 1931-33 en romantrilogi om habsburgerrikets undergång, där särskilt den första delen, *Så började det* (*Apis und Este*, 1931), bör framhållas. Det är en betydande tidsskildring, som skildrar upptakten till kriget och de politiska intrigerna. — Kriget som ett kavalleriäventyr i undergångens tecken möter i flera av Alexander Lernet-Holenias romaner som t.ex. *Die Standarte* (1934) och novellen "Baron Bagge" (1936). I Lernet-Holenias berättelser får verkligheten ett inslag av myt och dröm; hans hjältar har ofta ett drag av dysterhet och vemod.

Elsa Björkman-Goldschmidt har berättat hur kejsartiden och kejsaren blev tacksamt teaterstoff under 20-talet och början på 30-talet. "Den ena teaterpjäsen efter den andra framställde kejsar Frans Josef, och till slut lät Farkas och Grünbaum i sin berömda kabaré den gamle kejsaren komma in

efter föreställningens slut och varmt trycka teaterdirektörens hand till tack för att han denna afton hade sluppit att uppträda". Den plikttrogne och måttligt begåvade kejsar Franz Joseph växte i erinringen och kom att för många stå som inbegreppet av dubbelmonarkiens förgångna prakt och makt, som en symbol för det gamla Österrike. Som sådan fungerar han i Joseph Roths stora roman *Radetzkymarsche*n (1932). Med denna roman skapade Roth ett epos över en hel epok, den habsburgska monarkiens blomstring och undergång. Romanen skildrar tre generationer av familjen Trotta under tiden 1859-1916. Roth behärskar den traditionella berättartekniken med mästerskap och i sin spaning efter det förflutna har han levandegjort ett förgånget samhälle och tidlösa människor med vaken realism och djup psykologisk insikt.

När *Radetzkymarschen* utkom, förelåg redan de första delarna av Robert Musils väldiga romanbygge.

*

Mannen utan egenskaper utkom med sina två första volymer 1930 och 1932; dessa innehöll romanens två första delar och ett antal kapitel ur den tredje. Men romanen blev aldrig fullbordad. Liksom Roth gick Musil i exil under nazismen. Han dog utfattig och bortglömd i Schweiz 1942. Ur hans efterlämnade papper sammanställdes en tredje och en fjärde del av romanen, som utgavs av Adolf Frisé tillsammans med de två tidigare utgivna i Rowohlts edition av Musils verk. Romanen omfattade då 1.625 sidor, med kommentarer och tillägg 1.653 sidor. Den senaste editionen av romanen ingår i Rowohlts nya utgåva av *Gesammelte Werke* i nio band, varav romanen omfattar band 1-5. Med tillägg och varianter består romanen nu av 1.810 sidor och till dessa skall läggas "Studienblätter und Notizen" som jämte kommentarer omfattar 316 sidor petit. Jag nämner dessa kvantitativa fakta inte för nöjet att jonglera med siffror, utan därför att de ger en uppfattning om det gigantiska i Musils företag, den frenesi med vilken han skrev och skrev om sitt romanverk och åtminstone en blek aning om de textkritiska bekymmer som tornat och ännu tornar upp sig. — Någon textkritisk edition finns inte.

Musils roman utspelas under året före första världskriget; den börjar i augusti 1913. Huvudpersonen heter Ulrich och det är han som är mannen utan egenskaper eller — om man så vill — mannen med så många egen-

skaper, att de döljer varandra. Han är mångsidigt utbildad och bildad. Han vill gärna bli en betydande människa och har gjort tre försök att bli det. Han blev först kavallerifficer och gick därefter över till studier i teknik och matematik och är nu doktor och privatlärd. Han är adelsman och ekonomiskt oberoende; han har inblick i många skikt av samhället.

Vad är det då som händer i romanen? Ulrich blir sekreterare i en kommitté, kallad parallellaktionen, som skall förbereda det värdiga firandet av kejsar Franz Josephs 70-årsjubileum som regent år 1918. Den kallas för *parallell*, därför att tyskarna också har ett kejsarjubileum 1918, och det gäller nu för österrikarna att övertrumfa broderfolket. Ulrich ägnar mycken kraft åt denna kommitté, som får allt större plats i romanen. Men Ulrich rör sig vidare i ett antal erotiska konstellationer. Han får bl.a. ett förhållande till sin kusin, som heter Ermelinda Tuzzi och kallas Diotima. Hon är i sin tur förälskad i en annan av romanens huvudgestalter, den storindustrielle preussaren dr Paul Arnheim. I romanens andra del träder Ulrich i ett hängivet och långvarigt incestuöst förhållande till sin syster Agathe. Förutom åt parallellaktionen ägnar han också ett stort intresse åt en pågående rättegång mot en sexualmördare. — Enligt utkasten rycker Ulrich vid krigsutbrottet 1914 ut i kriget.

Som synes är det vanskligt att prestera vare sig en fabel eller en innehållsredogörelse för ett verk, som inte är fullbordat — i all synnerhet som det finns en rad varianter i manuskript.

Motiven, typsituationerna, är naturligt nog förbundna med huvudpersonen. Där finns ett viktigt far-och-son-motiv, där finns syskonkärleksmotivet, som utvecklas till ett incestmotiv, och där finns en rad kärleksmotiv av mindre sensationell art.

Ulrich och gestalterna runt honom är viktiga nog och jag återkommer till dem. Men låt oss först se hur Musil presenterar det samhälle de lever i — statsformen och idén Österrike före 1914.

I ett av de första kapitlen får vi en bild av dubbelmonarkien, en stat som Musil kallar för Kakanien; namnet har han bildat efter förkortningarna k.k. (kaiserlich-königlich) och k.u.k. (kaiserlich und königlich), som förekom i de flesta officiella sammanhang. I Kakanien höll man på ordning och tempo, men man var misstrogen mot allt för snabba förändringar. Man engage-

rade sig inte för häftigt, man renodlade inga egenskaper. Man skulle i viss mån kunna kalla Kakanien för riket utan egenskaper:

> Man utvecklade en viss lyx, men inte på långt när så överförfinad som fransmännens. Man ägnade sig åt sport och idrott, men inte så frenetiskt som anglosaxarna. Man gav ut oerhörda summor för militära ändamål, men i alla fall bara precis så mycket att man med säkerhet förblev den näst svagaste stormakten. [...] Och denna nation styrdes på ett upplyst, ytterst måttfullt och mycket litet kännbart sätt av Europas bästa byråkrati,som bara kunde beskyllas för ett fel: den betraktade geni och genialisk företagsamhet hos privatpersoner, vilka inte var priviligierade därtill genom hög börd eller uppdrag från staten, som framfusigt uppträdande och förmätenhet. Men vem skulle gärna se att någon obehörig kom och lade sig i saker och ting! Och i Kakanien var det för resten bara så, att ett geni alltid ansågs för en lymmel, men aldrig en lymmel för ett geni, som det händer på andra håll.
>
> (*Mannen utan egenskaper*, I, s. 53)

Kakanien är egentligen en paradox, och dess statsform visar sig i Musils giftiga och samtidigt lite' förälskade satir ha högst paradoxala drag. Han framhåller, att Kakanien

> var till sin författning liberalt, men styrdes klerikalt. Det styrdes klerikalt, men man förde en frisinnad tillvaro. Inför lagen var alla medborgare lika, men alla var nu inte medborgare. Man hade ett parlament som gjorde så våldsamt bruk av sin frihet att man vanligen höll det stängt, men man hade också en nödfallsparagraf, med vars hjälp man klarade sig utan parlamentet, och var gång allmänheten började trivas med enväldet dekreterade kronan att man nu i alla fall fick lov att regera parlamentariskt igen.
>
> (I, s. 53 f)

Över allt detta härskade kejsaren och konungen av Kakanien som var en legendarisk gammal herre, som regerat så länge att unga människor som levde åren före kriget kunde råka i tvivel om huruvida han verkligen fanns till (I, s. 111).

Det är i detta land som kommittén för kejsarens 70-årsjubileum som regent verkar. Som ovan nämnts, håller man i Berlin redan på med att metodiskt förbereda kejsar Wilhelms 30-årsjubileum som tysk kejsare, vilket också skall infalla 1918 och då Tysklands storhet och makt på många sätt skall hugfästas. Tyskarnas planer är som salt i surt öga för Österrikes patrioter, och därför har parallellaktionen satts i gång för att se till att en sjuttioårig regering "vid jubileet kommer till sin fulla rätt gentemot en på bara trettio år" (I, s.106). Det slagord man enas om är *fredskejsaren*..

Därmed är det ironiska greppet anbragt. Året före det stora krigets utbrott, innan dubbelmonarkien börjar upplösas, startar parallellaktionen som med pompa och ståt skall göra 1918 till jubileumsår, till fredsår. Fredsår blev 1918 som bekant också, men inte på det sätt som den kakaniska kommittéen tänkt sig. 1918 medförde i stället dubbelmonarkiens fall och definitiva upplösning genom Versaillesfreden. Musil låter direkt Ulrich tala i tragisk ironi, när denne under ett sammanträde begär ordet och oskuldsfullt framhåller, att man måste handla som ”om den yttersta domen skulle infalla år 1918” (II, s. 350).

Love Almqvist skrev en gång en snillrik essä om *Sättet att sluta stycken*. Men också sättet att *börja* stycken är oerhört viktigt. En roman kan börja på många sätt; så här inledes *Mannen utan egenskaper*:

> Ett lågtryck som befann sig över Atlanten rörde sig i riktning öster ut mot en högtrycksrygg över Ryssland och visade ännu ingen tendens att förskjuta sig mot norr för att undvika denna. Isotermer och isoterer fyllde sin funktion. Lufttemperaturen stod i vederbörligt förhållande till medeltemperaturen för året, till temperaturen under den kallaste likaväl som den varmaste månaden och till den aperiodiska månatliga temperaturväxlingen. Solens och månens upp- och nedgång, Venus’ och Saturnusringarnas olika faser och många andra betydelsefulla fenomen överensstämde med förutsägelserna i de astronomiska årsböckerna. Vattenångan i luften hade sin högsta expansionskraft och luftens fuktighet var ringa. Kort sagt, för att använda en fras som ganska väl uttrycker de faktiska förhållandena, även om den är en smula gammalmodig: Det var en vacker augustidag år 1913.
>
> (I, s. 25)

Upptakten är karakteristisk för Musil. Här finner vi den lite’ omständliga stilen, som gärna glider in i en präktig digression, här finner vi den petiga noggrannheten och sakligheten med ett fyrverkeri av meteorologiska termer. Och så till sist överraskningsmomentet, den enkla upplösningen av de terminologiska hieroglyferna: Det var en vacker augustidag 1913.

Man kan jämföra med en passus i det näst sista kapitlet i Joyces *Ulysses*, där Bloom vrider på vattenkranen för att fylla tekitteln. Kranen fungerar och Joyce ger två sidors minutiös skildring av kranvattnets väg från Roundwoodreservoaren genom Dublins vattenledningssystem fram till Blooms kök. Och i samband med detta följer en översikt över vattnets halt,

natur och universalitet, som är ”encyclopaedic in its fullness, cosmic in its range ”, som Harry Blamires uttrycker det.

Jag nämner Joyce-exemplet men citerar det inte; jag är nämligen inte ute efter att skapa en komparativ förbindelse mellan Musil och Joyce — fast det skall inte förnekas, att Ulrich märkligt nog gör en fascinerande betraktelse över vattnet, dess fysiologi och mytologi (I, s. 145 f). Men jag lämnar vattnet; jag vill snarare visa hur den lärda digressionen och den glada hopningen av sakliga detaljer kan höra hemma i den moderna romanen lika väl som i barockens litteratur — låt vara med olika överraskningsverkan.

Musils berättarteknik är på en gång gammaldags och ny. Hans roman berättas i tredje person av en allvetande berättare, som gärna visar sig allestädes närvarande och kommenterar allt och alla. I första kapitlet lyfter berättaren fram två personer, som kommer promenerande på en gata i Wien:

> De tillhörde tydligen en priviligierad samhällsklass, det förrådde deras eleganta klädsel och uppträdande och vad man kunde uppfatta av deras samtal. De hade sina initialer signifikativt broderade på underkläderna, och på samma sätt — det vill säga inte synligt utåt, men liksom i sitt medvetandes fina linne — visste de med sig vilka de var och att de här i rikshuvudstaden och residensstaden befann sig på sin rätta plats. Vi kan anta att de hette Arnheim och Ermelinda Tuzzi, men det stämmer inte, ty i augusti vistades fru Tuzzi i Bad Aussee tillsammans med sin man, och doktor Arnheim var alltjämt kvar i Konstantinopel, och därmed står vi inför gåtan, vilka de kunde vara.
>
> (I, s.26)

Man lägger märke till hur berättaren först försiktigt och till synes osäkert närmar sig de båda personerna utifrån. De tillhör ”tydligen” en viss klass, man ”ser” deras leganta kläder, man kan ”uppfatta” något av deras samtal. Men så kan berättaren plötsligt visa sig vara allvetande rörande intima detaljer och tala om att de har sina initialer broderade på underkläderna.

Vidare säger berättaren, att vi ”kan anta”, att personerna heter Arnheim och Ermelinda Tuzzi, två personer som kommer att spela en stor roll i romanen. Men så punkterar han detta antagande genom att säga, att det kan det rakt inte vara fråga om, ty dessa människor är i själva verket på helt andra orter. Och vi får heller aldrig veta vilka de okända personerna är. Det sistnämnda kan man närmast kalla en berättarteknisk ironi i Cervantes stil. De båda okända blir f.ö. vittne till en otäck trafikolycka, utan att de enga-

gerar sig alltför starkt och den allvetande berättaren konstaterar giftigt: ”Damen hade en obehaglig känsla i maggropen som hon var berättigad att ta för medlidande” (I, s.27).

Vi kan summera, att berättaren obesvärat rör sig i, runt eller över sina gestalter och gör sina betraktelser och digressioner, som ofta växer ut till små essäer.

Romanens komposition och omfång i dess föreliggande skick beror ju inte bara på romanförfattaren Robert Musil utan också på dem — särskilt Adolf Frisé — som handhaft de ofullbordade manuskripten och korrekturen och lagt pussel med dem. Romanen omfattar som nämnts 1.653 sidor och den är indelad i två stora böcker om 123 resp. 128 kapitel. Den första boken presenterar parallellaktionen och dess arbete samt Ulrichs relationer till tusen och en personer. I den andra boken kommer Ulrichs och Agathes kärlek att allt mer stå i centrum.

Satiren i Musils roman knyts samman med parallellaktionens verksamhet. Man kan säga, att det är en satir som drabbar inte bara det österrikiska samhället, utan samhället överhuvudtaget. Parallellaktionen arbetar som en sann kommitté långsamt, omständligt och ineffektivt.

Människogestaltningen i romanen är en viktig del av satiren. Medlemmarna i parallellaktionens kommitté är en samling representanter för de högre klasserna i monarkien. Där sitter som ordförande en greve, och där är den sammanhållande länken den vackra Diotima, som är hustru till en hög ämbetsman och dessutom — som nämnts — kusin till Ulrich. Hon är en mycket skön kvinna med en ståtlig barockstatur. Hon är en lysande salongsvärdinna och bärare av en entusiastisk men något obestämd idealism. Ulrich kallar henne inledningsvis ”en intellektuell skönhet”. Hon heter egentligen Ermelinda, men Ulrich döper henne i tankarna till Diotima ”efter den berömda kvinnliga docenten i kärlek” (I,s.121). Förebilden förekommer ursprungligen i Platons *Symposion*, där Sokrates omtalar henne som en vis kvinna, som undervisade honom i kärlek. Hon förekommer också i Hölderlins liv och verk. Musils Diotima har en skönhet som ger ett visst intresse åt hennes resonemang, vilka dock blir prövande. Berättaren understryker

> hennes omåttligt svulstiga idealitet, denna officiösa, utåtvända personlighet, vars förmåga att älska, vars själsliga åstundan sträckte sig till allt stort och ädelt i hen-

> nes omgivning, och därvid gav ut sig själv och gick upp i det med en sådan innerlighet att hon på ett för männen förvirrande sätt gjorde intryck av en mäktigt glödande men platonisk kärlekssol.
>
> (I, s. 137)

Diotima är ypperlig som typ, men hon är inte särskilt österrikisk utan snarare ganska internationell och allmängiltig.

I hög grad representativ för det kakaniska samhället är däremot den pratsamme general Stumm, som krigsministeriet avdelar för att få reda på vad fredsjubileet egentligen kommer att gå ut på. ”Han var en inte särskilt ståtlig general med lite mage och en borste på överläppen i stället för riktiga mustascher. Ansiktet var runt och såg ut att tillhöra den typiska familjefadern” (I, s. 325). Han jungfrutalar på kommitténs första möte och understryker, att ”fattad på rätt sätt skulle en utbyggnad av försvarsmakten, vilken var långt underlägsen de andra stormakternas, kunna bli den mest betydelsefulla manifestation av fredligt tänkesätt” (I, s. 326).

Generalen är en god människa med civila intressen. Som ung och skäligen oduglig löjtnant började han systematiskt samla på olika sorters fickknivar, varigenom han betraktades som bisarr men lärd och skickades till krigshögskolan. Hans knappologiska intressen blir hans räddning. Ryktet för lärdom följer honom och bär honom till slut till krigsministeriet som chef för militär utbildning och undervisning. Han strävar efter att bringa ordning i civilförståndet — han vill ”med stolthet nämna våra kaserner, vilka med anspråkslösa medel skapar en disciplin som rent av för tanken till en god orkester” (II, s. 25) och han gör också en stor skiss över kontrasterande ideologier uppställda och uppfattade som styrkor i ett militärt fältslag:

> alldeles som i en regelrätt generalstabsplan löpte röda, gröna, gula och blå linjer i alla riktningar, och små flaggor av de mest skiftande slag och med olika betydelse (sådana som ett år senare skulle bli så populära) var inströdda överallt.
>
> (II, s. 87f)

Men de civila idéeerna följer dessvärre inte manöverplanerna och av hela detta taktiska och färgsprakande uppslag blir det till generalens stora sorg bara en ”helvetes röra”.

Symptomatiskt för Kakanien är, att i den kommitté, som med alla medel

försöker bräda tyskarnas jubileum, sitter som en av de starkaste och mest inflytelserika medlemmarna en intellektuell och storindustriell *preussare*, dr Arnheim. Han är också en begåvad forskare och tillhör Diotimas krets. Musil ägnar honom ett introducerande kapitel och summerar:

> Han ägde förmågan att aldrig vara överlägsen i något särskilt och påvisbart, men att med en flytande jämvikt, som i varje ögonblick återställdes av sig själv, komma ovanpå i alla situationer, något som kanske verkligen är grundförutsättningen för en politiker.
>
> (I, s. 240)

Som Burton Pike framhållit, är Arnheim en dilettant snarare än en tänkare. Hans ytlighet markeras också i följande rader, där bildspråket understryker det mekaniska i Arnheims apparition:

> Arnheim log, han förde en glänsande konversation. Hans läppar var oavlåtligt i livlig rörelse, spelande i solskenet, och ögonen sköt blixtar som om de skickade signaler likt en ångare ute till sjöss.
>
> (II, s. 313)

Som kontrast till Arnheim kan snickaren Moosbrügger nämnas. Han är — som redan påpekats — sexualmördare och i romanens yttre handling deltar han i och för sig icke; han sitter nämligen fängslad för sina ogärningar. Men han spelar en stor roll i Ulrichs funderingar och samtal. Moosbrügger är en stor och bredaxlad karl med ett alltigenom redligt utseende och Ulrich finner bekymrad,

> att det som blickade honom till mötes från en mördares bild inte var honom mera främmande än vad han såg i all världens andra bilder, vilka alla var som de gamla bilderna av honom själv som till hälften hade fått mening, till hälften blivit nonsens som vällde fram på nytt. En ordningens brustna liknelse: det var Moosbrügger för honom.
>
> (II, s. 418)

Vilket Moosbrüggers öde till slut skall bli, vet varken han eller läsaren. Men Moosbrügger säger sig bittert med en liknelse som lånad av Kafka: ”Du har ett långt rep om halsen och kan inte se vem som drar i det”(II, s. 274).

Huvudpersonen Ulrich är, som redan framgått, en bildad, mångsidig person, a gentleman of independent means. I mycket är och förblir Ulrich en

människa med distans till tillvaron och trots sina drömmar och möjligheter förblir han en iakttagare, som inte engagerar sig. Hans nära vän Walter karakteriserar irriterat den 32-årige Ulrich:

> När han är ursinnig är det något som skrattar inom honom. När han är nedstämd har han något i görningen. När han blir gripen av någonting ställer han sig avvisande. Varje dålig handling torde i ett eller annat avseende synas honom god. [...] Ingenting är för honom fast och orubbligt. Allt är mäktigt en förvandling, delar i ett helt, i otaliga hela som förmodligen tillhör ett överhelt, om vilket han likväl inte vet det ringaste. Så är varje hans svar ett delsvar, varje känsla bara en åsikt.
>
> (I, s. 89 f)

Det är denna brist på engagemang som uppfattas som brist på egenskaper. Den kyligt intellektuelle iakttagaren Ulrich — efternamnet får vi aldrig veta — blir en idealisk huvudperson och ”central intelligence” i Musils analys av förkrigstidens samhälle och ideologier. Han är samtidigt en symbol för den österrikiska, den europeiska människan.

Ulrichs syster Agathe kommer sent in i romanen, först i andra boken, som har den dubbla titeln ”In i det tusenåriga riket (förbrytarna)”. De båda syskonen har inte setts på fem år, men träffas nu inför faderns begravning. Beskrivningen av Agathe understryker likheten och närheten till brodern; hon ses här ur dennes perspektiv:

> Under den stränga svarta klänningen avtecknade sig bröstens mjuka linjer med den fullkomliga jämvikt mellan eftergift och motstånd som är egendomlig för en pärlas fjäderlätta hårdhet, och de långa, slanka benen som han mindes från gårdagen, så lika hans egna, var nu dolda bakom kjolarnas sänkta ridå. [...] Han kände det som om det vore han själv som där trädde in genom dörren och kom honom till mötes: endast vackrare än han och omstrålad av en glans som han aldrig såg lysa omkring sig. För första gången slogs han av tanken att hans syster var en drömlik upprepning och förvandling av honom själv [...].
>
> (III, s. 36 f)

Tidigare har Agathe kastat fram, att de ter sig som tvillingar och i det senaste citatet framhålles deras identitet; det talas om upprepning, förvandling, och man saknar bara ordet förväxling.

Längre fram låter Musil syskonen diskutera Platons vackra myt om androgynerna. Agathe frågar, om Ulrich känner till den platonska myten,

> att den ursprungliga hela människan av gudarna delades i två delar, i man och kvinna? [...] Nu ställer de osaliga hälfterna till allsköns dumheter för att bli förenade igen. Det står i alla skolböcker för högre undervisning; tyvärr står det ingenting om varför det inte lyckas!
>
> (III, s. 281)

De båda syskonen kommer överens att kalla varandra tvillingar, och Ulrich fortsätter att fiska bland myterna efter likheter, identiteter och dubbelgångare. Längtan efter en dubbelgångare av det motsatta könet är uråldrig, säger Ulrich och försöker analysera denna längtan:

> Den kräver kärlek som vi bara kan möta hos en varelse som är vår fullkomliga avbild, men som ändå måste vara en annan än vi, en magisk gestalt i vilken vi återfinner oss själva, men som ändå förblir just en magisk gestalt och äger det företrädet framför allt som vi endast föreställer oss, att den har en anda av självständighet och oavhängighet. Otaliga gånger har denna dröm om kärlekens fluidum, som oberoende av sinnevärldens begränsningar möts i två olika identiskt lika gestalter, redan i ensam alkemi stigit upp ur den mänskliga huvudskålens retort...[...].
>
> (III, s.283)

Agathe knyter efter hand andra förbindelser, men bandet mellan henne och Ulrich upplöses inte. Dock fungerar Diotima och andra av Ulrichs före detta flammor ännu i de sena utkasten kontrapunktiskt till förbindelsen med Agathe.

*

Mannen utan egenskaper är svår att klassificera, dels på grund av det jättelika och skiftande stoffet, dels på grund av att verket är ofullbordat och fortfarande växer och förändras efter olika utgivningsprinciper. Det är dessutom en roman, där stilen betyder allt. Musil har själv i en intervju sagt: ”Stil är för mig exakt utarbetande av en tanke” (*BLM* 1983, s. 162). Och det finns oändligt många tankar i boken. De uttrycks ofta med ironisk grundhållning och essäistisk framställning.

Och här kommer vi in på en viktig fråga, som rör romanens genre. Man talar ofta om essä-roman eller essäistisk roman, som sannerligen kan exemplifieras med Robert Musil och Thomas Mann. Den Musilske berättarens långa utvikningar och digressioner får ju ofta karaktären av essäistisk sakprosa, som tar överhand i framställningen. Berättaren lägger ut texten i många ämnen, de fiktiva gestalterna är debattglada och för långa samtal i

psykologi, politik, estetik etc., etc.; det är som för att fylla ut de långa pauserna i romanens handling. Också Thomas Manns *Bergtagen* (1924) har ju partier, som liknar en avhandling eller en studie med insprängda aforismer, där både berättaren och de fiktiva gestalterna för oändliga samtal i väsentliga frågor.

Det ligger alltså i denna typ av roman med allvetande berättare att karakteristiker och kommentarer växer ut till hela digressioner, ofta allt mer fristående. Musil har också tagit upp dessa problem, självfallet i en digression inom romanen. Där för Musil in begreppet essäism, som kan åsyfta dels berättarteknik och komposition, dels sättet att karakterisera personer och deras syn på tillvaron och moralen:

> Ungefär på samma sätt som en essä i sina olika avsnitt belyser en sak från flera sidor utan att behandla den i dess helhet — ty en sak som fattas i sin helhet förlorar med ens sitt omfång och smälter ihop till ett begrepp — trodde han sig rättast kunna betrakta och behandla världen och sitt eget liv. Värdet av en handling eller en egenskap, ja, till och med deras väsen och natur tycktes honom beroende av de förhållanden som omgav dem, av de syften de tjänade, med ett ord av det hela de tillhörde, antingen detta var så eller så beskaffat. Detta är för resten bara den enkla beskrivningen på det faktum att ett mord kan synas oss än som en förbrytelse, än som ett hjältedåd, och kärlekens ögonblick som en fjäder som har fallit från en ängels vinge eller från vingen på en gås.
>
> (I, s. 306)

Det är den relativistiske Ulrich, som mediterar här. Ulf Peter Hallberg menar, att Ulrich här pekar på ett förhållningssätt som kan vara vägledande inom moralens område. Och det är naturligtvis alldeles riktigt. Men Ulrichs tankar innebär också, att man aldrig kan se hela människan. Egenskaper och detaljer i livet och i omgivningen framstår som ofullständiga och disparata; helheten saknas. Jämför Walters karakteristik av Ulrich, citerad två sidor tidigare.

En essäist observerar och kommenterar livet men dömer inte. Han håller distans till det, och detta är något som i hög grad underlättas av en ironisk hållning.

Vi talar med rätta om ironi i samband med *Mannen utan egenskaper*, och hela romanen är egentligen ett stycke tragisk ironi. Det österrikiska kejsardömet står inför katastrof och upplösning, men de flesta människorna i romanen vet inte om det; de går på som om deras värld skulle vara för evigt.

Musil utnyttjar alltså sin och sina läsares kunskap om världshistorien till att ge en ironisk effekt åt romanpersonernas handlingar, uttalanden och situationer. Läsaren känner från början facit, men det gör inte Kakaniens invånare.

Jag har rätt mycket uppehållit mig vid en sida hos Musil, nämligen den analytiska och kritiska, som kan ta sig uttryck i vass kvickhet, giftig ironi och skarp satir, allt förenat i orden om den ärelystna fru Drangsal:”Där vackra kvinnor förr hade ett fikonlöv, har hon ett lagerblad” (III, s. 400).

Men det finns också en annan sida hos Musil och det är den som visar poeten, mystikern. Honom möter vi bl.a. i ett kapitel med den sköna rubriken ”En sommardags andhämtning”. Kapitlet är flera gånger omarbetat och Musil höll på med en ny version samma dag som han dog.

Det handlar om Ulrich och Agathe; de ligger i gräset i trädgården ”under sommardagens fulla djup”:

> En ljudlös ström av glanslös blomsnö kom från en avblommad dunge svävande genom solskenet; och den andning som bar den var så lätt att inte ett blad rördes. Den kastade ingen skugga på gräsmattans grönska, men denna tycktes förmörkas inifrån, som ett öga. De av den unga sommaren ömsint och slösande lövklädda träden och buskarna, som stod vid sidan om dem eller bildade bakgrund, gjorde ett intryck av förbryllade åskådare, som överraskade och förstelnade i sin glada klädnad deltog i begravningståget och naturhögtiden. Vår och höst, naturens tal och tystnad, även en livets och dödens förtrollning blandades i denna bild; hjärtana tycktes stå stilla, vara tagna ut ur bröstet, ansluta sig till det stilla tåget genom luften. ”Då blev hjärtat taget ur mitt bröst”, har en mystiker sagt — Agathe erinrade sig det
> [---]
> Tiden stod stilla, ett århundrade vägde så lätt som ett öppnande och slutande av ögonen, hon hade nått fram till Tusenårsriket, kanske rentav Gud gav sig till känna. Och medan hon, fastän tiden ju inte skulle finnas längre, förnam detta, det ena efter det andra, och medan hennes bror, för att hon inte skulle lida ångest vid denna dröm, var bredvid henne, fastän det inte heller tycktes finnas något rum längre — tycktes världen, oaktat dessa motsägelser, i alla stycken vara uppfylld av ett förklaringens skimmer.
>
> (*BLM* 1983, s. 176 f)

Några kommentarer till citatet. Stillheten och tystnaden framhävs. Naturbesjälning dominerar: sommardagen *andas*, den unga sommaren är *slösande* och *ömsint*, naturen kan *tala* och den kan vara *tyst*. Vi ser vidare liknelser och jämförelser: träd och buskar liknas vid förbryllade åskådare

och deltagare i begravningståg; gräsmattans grönska liknas vid ett öga. Och i slutet av citatet står den sköna beskrivningen av mystikens tillstånd: tiden står stilla, ett århundrade varar mindre än bråkdelen av en sekund, motsägelser förenas och går upp i varandra. Gud är nära och tillvaron belyses av förklaringens skimmer. Det sägs inte uttryckligt, men nog upplever Agathe och Ulrich denna sommardags nästan andlösa andhämtning som ett lyckans ögonblick.

*

Musils sällsamma blandning av poesi, ironi och satir, hans distans till sina gestalter och de långa digressionerna och essäerna, som ibland förläggs i romangestalternas medvetande, men oftast ges direkt ur berättarens perspektiv — allt detta är utmärkande drag för hans roman. Händelseförloppet — så långt det nu blev färdigt — är föga framträdande.

En sådan karakteristik träffar verk av flera bland Musils samtida, jag tänker då främst på Thomas Mann och James Joyce. Men i inget annat fall har väl den rena intellektuella analysen och essäframställningen så envetet och medvetet som i Musils roman fått breda ut sig på den mera konventionella romanens gestaltningsfiktions bekostnad. *Mannen utan egenskaper* visar Musils styrka som språkkonstnär, som analytiker och kulturkritiker, och likaså hans försök att skapa nya vägar för romanformen, men den visar också hans förströddhet som ren epiker.

Noter

Musils roman citeras efter den svenska översättningen, *Mannen utan egenskaper*, som utkom i fyra delar 1961-83. Delarna I-III är översatta av Irma Nordvang, del IV av Lars W. Freij som också översatt och publicerat delar av ett ofullbordat kapitel, ”Ur En sommardags andhämtning” i BLM 1983.

s.1 I Sverige har Daniel Hjort insiktsfullt skildrat den österrikisk-ungerska kulturvärlden i *Bifigurer och några andra* (1980) och *Kakafoni* (1984).
s. 2 Elsa Björkman-Goldschmidt, *Det var i Wien* (1944), s. 216
s. 6 Harry Blamires om vattnet i förf:s *The Bloomsday Book* (1966), s. 227
s. 9 Burton Pike, *Robert Musil: An Introduction to his Work* (1961), s. 191 f
s.12 Ulf Peter Hallberg, ”Robert Musil — den omöjliga syntesen” (*Res Publica* 5-6, 1986), s. 112

Birthe Sjöberg

Den köldslagne korvgubben.

Om vinter, krig och existentiell död i Sivar Arnérs *Plånbok borttappad*

Tänk er vintermånaderna 1940! Det var extremt kallt. De som levde då minns säkert den stränga kölden. Ser man på fotografier från den här tiden, tagna vid de svenska kusterna — ja, då är det svårt att tro att de föreställer Sverige och inte Antarktis. Massiva isblock ligger hotfullt uppressade på land.

Men det var inte endast isen och kölden som hotade 1940. Sverige fick det här året kriget inpå sina gränser. Sovjet angrep Finland, och redan i februari förlorade finnarna Karelska Näset till ryssarna. Nere i Europa hade tyskarna enorma krigsframgångar. Efter att ha ockuperat Frankrike, Benelux-länderna, Danmark och Norge stod de på höjden av sin makt. I kylan och mörkret 1940 slöt sig den tysk-ryska cirkeln allt tätare om Sverige.

Sivar Arnérs roman *Plånbok borttappad* kom ut 1943 men utspelar sig just vintern 1940. Bokens framsida visar en korvförsäljare som betjänar två kunder. Det är en modern korvförsäljare. Han står i en korvkiosk, vilket var ovanligt vid den här tiden.

På bokens försättsblad skriver Arnér:

> Bokens personer saknar i allmänhet förebilder. Särskilt önskar författaren betona att han i Sju inte velat avbilda någon korvgubbe bland sina bekanta. *Däremot tänkes händelserna ganska bestämt förlagda till 1940, januari och februari månader*. (mina kurs.)

Berättelsen börjar så här:

> Korvkiosken var mindre än en cell. Ångorna från spadet täckte väggarna med små droppar som längst uppe i hörnen frös till is. Rutan var igenfrostad, och släppte bara igenom ett svagt sken från lyktorna på bron utanför. I taket över sig hade Sju hängt upp en luxlykta. Hans jättestora skugga for omkring på disken och väggarna så snart han rörde sig.
>
> Utanför kiosken var det vanligen tyst. Någon gång passerade en bil. Eller ock-

> så hördes hastiga steg och ett kvidande från den hårdfrusna snön. Ibland nådde en skugga fram till rutan, och strök över den strax ovanför diskkanten. En gång kom två i sällskap. Några av stegen var tunga och långa, några trippande och spetsiga. I en parpromenad blir mer än hälften kvinnosteg. Det är naturligt, tänkte Sju, att kvinnan pratar mer än mannen.
>
> En skugga stannade på glaset, Sju drog upp rutan ett litet stycke.

Korvgubben Sju (som han genomgående kallades i de samtida recensionerna) står kväll efter kväll i sin uppvärmda kiosk och säljer sina korvar. En kväll får han bevittna hur den knölaktige ingenjören Algot förolämpar hans vän Jarramas. När Algot gått hem hittar Sju hans plånbok på marken. Han behåller den och meddelar Algot att den inte kommer att återlämnas förrän han bett Jarramas om ursäkt. Algot vägrar att tillmötesgå kravet och i stället blir Sju misshandlad. När Sju inte ger med sig utan först några veckor efter misshandeln självmant lämnar tillbaka plånboken känner sig Algot kränkt. Han inser att Sju genom sin uthållighet har vunnit och kastar i sin ilska bort plånboken. Den hamnar i en snödriva där den blir liggande utan att någon bryr sig om den.

Handlingen ger intryck av att vara enkel och tydlig. En plånbok kommer bort och en kamp mellan ägaren och upphittaren utspelas. Men vad gäller kampen egentligen? Har kanske plånboken en lika underordnad betydelse som romanens notisartade titel — ”Plånbok borttappad” — antyder? Ja, så är det nog, för liksom så många andra romaner har också denna en inre handling. Samtidigt som kampen om plånboken pågår, förändras Sju.

Innan Sju hittar plånboken, beskrivs han som en man som har tagit så stor skada av livet att han bara vill glida in i en egen värld. Arnér skriver: ”För Sju hade världen börjat överdragas med cellofan”. Arbetsplatsen förstärker intrycket av hans isolering. ”Korvkiosken var mindre än en cell [...] Rutan var igenfrostad, och släppte bara igenom ett svagt sken från lyktorna på bron utanför” (s. 7). Den enda kontakt Sju har med sin omvärld är genom glasrutan i sin korvkiosk.

Sju är isolerad, men inte bara när han står i sin korvkiosk. Han är också isolerad från det motsatta könet. Han har haft en flickvän som han kallar för Bepp. En söt flicka som har samma frisyr som den då mycket populära amerikanska skådespelerskan Veronica Lake.

Tidigare har det känts som om ”marken ryckts undan” när han tänkt på henne, men det gör det inte nu längre (s. 25). Längre fram i berättelsen får

vi veta att Sju självmant dragit sig undan henne. ”Han kunde ärligen påstå att munkrösten hade börjat opponera sig redan innan han begrep att Bepp föredrog någon annan. Sjus ”asketism” (s. 62) och munklikhet gör att den cell-liknande korvkiosken blir en naturlig arbetsplats för honom.

Sju har emellertid börjat inse faran med att isolera sig alltför mycket. Han glider längre och längre bort från verkligheten. Till sist hotas han av en existentiell död.

När han i det läget hittar plånboken, ser hans sin chans. Genom att envist behålla den och motstå allt lidande som hans handling utlöser, får han till sist uppleva den delaktighet i livet självt som han strävat efter. Det råkade bli en plånbok som han höll fast vid, men det kunde lika gärna varit något annat. Vad han behövde var framför allt att handla — envist och målvedvetet.

*

Om man inte ser att kampen framför allt gäller Sjus existens och inte rättvisan, så är det lätt att uppfatta Sju som obeslutsam. I *Svensk litteratur 1900-1950* kan man läsa: ”korvgubben kämpar, fastän han egentligen inte tror på kampen. Hans handlingssätt förefaller också inkonsekvent och vacklande, han drivs fram till beslutsamhet utan att egentligen vara beslutsam, och hela hans aktion blir utan följder, ett gästspel i verkligheten”. Tolkningen är inte unik — tvärtom. Det är så Sju framställs i våra litteraturhistoriska böcker.

Själv har jag svårt att se Sjus agerande som inkonsekvent och verkningslöst. Hans s.k. ”aktion” leder ju till att han får en nära kontakt med ”verkligheten”.

*

Det finns flera orsaker till att jag har fäst mig vid *Plånbok borttappad*. Bl.a. skildrar romanen känslor som de flesta av oss känner igen, *samtidigt* som den beskriver en mycket extrem människa. Sju är både själsfrände och särling.

Jag skulle vilja dela med mig ett av mina favoritställen i boken. På ett mycket enkelt sätt lyckas Arnér beskriva en av våra lyckligaste, men också mest våldsamma och smärtsamma känslor — förälskelsen.

Alla har vi säkert någon gång upplevt hur det yttre tydligt förändras om vi överraskande möter den som vi är förälskade i. Ljuset blir plötsligt var-

mare, det känns som om allt som är bortom oss själva och den andre avskiljs. Det är underligt att den vi är förälskade i luktar så gott, talar så fängslande eller har små egenheter som är så förföriska. — Men många har säkert också känt en omskakande osäkerhet inför ett oväntat möte. Man skäms för sitt yttre, grodor hoppar ur munnen osv.

Arnér vet hur det känns. Han beskriver Sjus oväntade möte med Bepp med hjälp av få, men träffande ord.

Sju bor i ett litet rum. I ena hörnet står en osande kamin och ovanför den hänger hans våta tvätt. Tapeterna är smutsiga och de enda möbler han äger är en säng, ett bord och en stol. Det är i den här miljön han oväntat möter Bepp. Efter beskrivningen av mötet förstår man att Sju inte är så munklik som han själv vill göra gällande:

> När han kom hem från bron satt *Bepp* och väntade på honom. Kaminen dånade, kappan hade hon knäppt upp, angoramuffen och en pälshuva låg på bordet. Hon la stjärna med kortleken.
>
> Som ett snöskred ramlade en avsky mot kyffet ner över honom. Han ville lyfta upp taket och föra ut väggarna och breda ut vackra tapeter med en enda handrörelse. Han ville dra upp stolar och bord ur sina fickor, och lysa upp med lampetter. I många månader hade han nöjt sig med rummet och nästan trivts där. Nu flög högfärden i honom, han avskydde det.
>
> Veronikahåret, som hängde långt och lockigt, rakt ner över kinderna. De täta ögonhåren, som hon var så stolt över. Den vackra hakan, som hon inte kunde förlåta att den var så kraftig. Jumpern gick högt upp kring halsen, där hade hon knutit en linnesnodd som halsband. Över brösten drogs maskorna isär.
>
> Gode *Gud*, tänkte han, vad är det för *underligt ämne* hon är gjord av?! Det är inte *vanligt* kött i henne. Jag måtte inte ha sett henne *riktigt* förut. Det fanns ingen som *liknar* henne ens
>
> — Jaha, det är jag, sa hon. Du tittar på mig.
>
> Han sa ett kort godkväll, hängde av sig och drev undan glädjen ur sitt ansikte så gott han kunde. (mina kurs.)

Sju kämpar uthålligt mot Algot. Han vill behålla plånboken till varje pris. Det är tydligt att det finns ett samband mellan plånboken och Sjus verklighetskänsla. När avgrunden mellan verkligheten och Sju är som störst är plånboken borta, t.ex. innan Sju hittar den eller när han tillfälligt blir av med den. Och tvärt om — när verkligheten är nära, då äger han plånboken.

Den absoluta nollpunkten med avseende på verklighetskänsla och beslutsamhet når Sju just den kväll då han upptäcker att plånboken är borta (Han vet inte om att Bepp tillfälligt tagit den.) Då känner han att ”Cellofa-

net utbredde sig över tingen [...] Han tyckte bara det skulle bli skönt att få krypa ihop i likgiltighet" (s. 104 f.).

Det är så illa ställt med Sju att han får för sig att han börjar bli osynlig. Han går ut på stan och efter en stund hamnar han i en mardrömslik situation:

> Jämsides med Sju gick ett par herrar.
> — Den här kylan är farlig, sa den ene. Man blir desperat.
> — Det var aj aj du. Vi får väl hoppas på millväder snart.
> Dem ska jag be att bära det här paketet åt mig, tänkte Sju.
> — Herrarna!
> De hörde honom inte.
> —Säg herrarna!
> — Millväder sa du! Vet du vad de sa nu halv ett?
> — Hör nu herrarna!
> — Kallt sa de. Kallt! Kallt!
> — Ladies and gentlemen! sa Sju.
> Men de hörde honom inte, Sju saktade stegen och blev efter. Han orkade inte tänka efter varför han inte längre var märkbar (s. 120 f).

När Sju får tillbaka plånboken är han inte lika långt inne i sin "cellofanvärld" längre, utan han är "rätt beslutsam av sig" (s. 177). När han inser hur långt inne i "cellofanvärlden" han varit så bestämmer han sig för att aldrig någonsin ge efter för Algots hotelser. Han måste "fortsätta med att vara tjurskallig" (s. 181). Att behålla plånboken blir ett sätt att förhindra sin egen undergång — han *måste* trotsa Algot. Han tänker så här: "Han [Jarramas] behövdes ju som *föremål för ursäkten* [...] Det var det *enda sättet* för honom [Sju] att leva. Han måste härda ut *inte bara för Jarramas skull*." (mina kurs.)(s. 181)

"Att härda ut" blir sedan ett tillfälligt mål i sig för Sju. Först klarar han av att motstå Bepp, sedan lyckas han "härda ut över natten" när han misshandlas av Algots kumpaner och till sist, när han märker att han håller på att bli sjuk, tänker han: "Det här är det sista som skall uthärdas [...] Jag håller på att få lunginflammation, jag har den att klara av. Och när den är över så är allt över".

Och Sju uthärdar lunginflammationen. Verkligheten blir inte längre overklig för honom. Han har segrat i kampen mot sin egen likgiltighet och fått en "egendomlig fasthet i sitt liv, av samma art som dessa tidigare ögonblick då han säkert fått klart för sig vad han borde göra" (s. 234).

Med sitt envisa fasthållande vid plånboken får Sju något som kan ge honom stadga. Ju mer kampen intensifieras, desto starkare blir Sju. När han slutligen har minskat klyftan mellan sig själv och omvärlden får han tillbaka livsviljan och behöver inte längre plånboken. Han går till Algot för att lämna igen den.

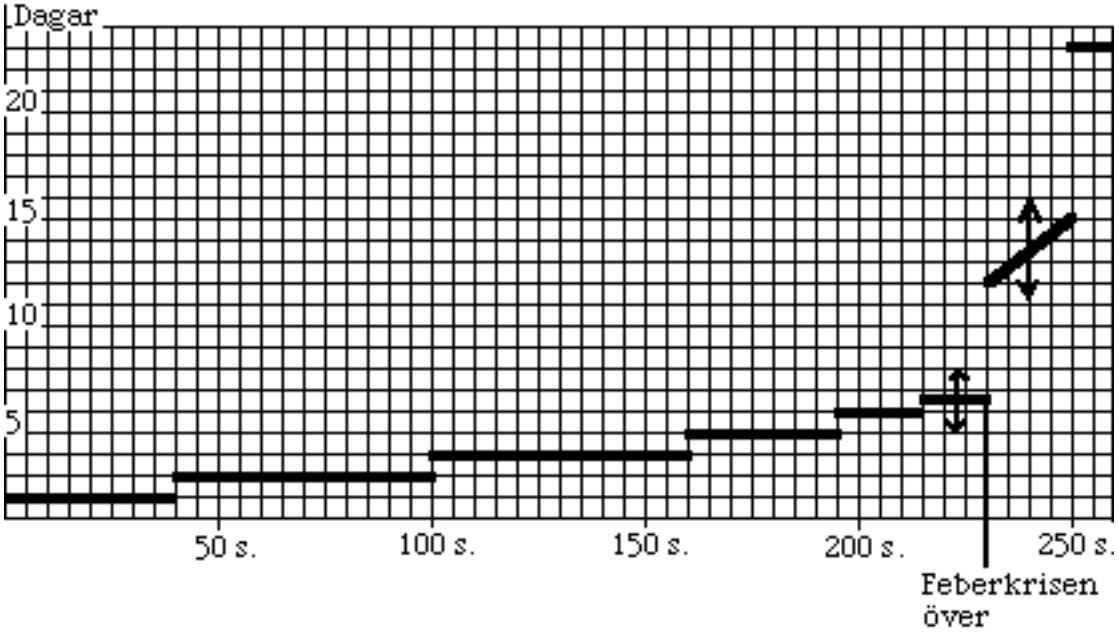
*

Plånbok borttappad fängslar inte bara med sitt innehåll, utan också med sin form. Om man ser närmare på tiden, miljön och namnen i berättelsen upptäcker man att allt följer en mycket tydlig rörelse — en rörelse som är knuten till romanens inre skeende.

Genom att relatera tiden för berättandet (i en roman= antalet sidor) till romantiden (dvs. den tid som förflyter i romanen), kan man belysa berättelsens rytm. (Se diagrammet!)

Ett brott sker vid s. 230. Varför? Vad händer här i romanen? Jo, här har Sju just uthärdat och överlevt lunginflammationen — något som samtidigt utgör kulmen i hans uthållighetskamp. Efteråt känner han sig delaktig i verkligheten. Han har sopar bort det sista hotet om en existentiell död.

Berättelsens rytm



Som vi ser låter Arnér den inre handlingen sammanfalla med berättelsens rytm, men inte bara det.

Också kölden och kriget följer rytmen. Alldeles i början av romanen får man veta att det är mycket kallt och att strider pågår i Finland. När Sju är som mest isolerad (s. 120 — efter halva tiden i ”cellofanvärlden”), när klyftan mellan honom själv och omvärlden är som djupast, läser han på löpsedlarna att striderna på Karelska näset kulminerar. Men inte bara striderna utan också kölden når nu sin kulmen. Oftare än i romanen för övrigt poängteras kölden. Själv gör Sju reflexionen: ”Det var vinter, kall vinter, kallare vinter än i mannaminne”.

Striderna och kölden avtar samtidigt som Sju tillfrisknar från lunginflammationen och känner att klyftan mellan honom själv och omvärlden är på väg att minskas. På sjukhuset läser han i tidningen: ”Man stred inte längre på Karelska Näset. Fienden hade släppt taget, åtminstone för en tid [...] Också vintern hade gett med sig [...] Vintern hade misslyckats” (s. 237).

Striderna och kölden beskrivs första gången innan Sju hittar plånboken, kulminerar när Sju är som mest alienerad (efter förlusten av plånboken då han vandrar kring i staden) och avtar samtidigt som Sju har avvärjt hotet om en existentiell död (och tillfrisknat från lunginflammationen).

*

Men det är inte bara kölden och striderna som följer berättelsens rytm. Det gör också de många underliga namnen som finns i *Plånbok borttappad*.

Sju har fått sitt namn när han gjorde militärtjänsten men använder det själv. När en kund frågar vad han heter så svarar han ”Sju”.

Annars är de flesta av namnen påhittade av Sju: Han kallar sin f.d. fästmö för Bepp, Päron kallar han kunden som brukar köpa korv, och rivalen som bjuder ut Bepp får heta Rikedike.

Om man följer namnen genom romanen så upptäcker man att också de är relaterade till berättelsens rytm. Vid samma tidpunkt som Sjus livskänsla vaknar, när kölden och striderna avtar, så dyker Rikedikes, Jarramas’ och Sjus riktiga namn upp för första gången i berättelsen.

Finns det då ett samband mellan frånvaron/närvaron av de riktiga namnen och Sjus förändring?

Ja — allt som sker i berättelsen förmedlas till läsaren via Sjus medvetan-

de. Vi uppfattar händelserna genom hans sinnen. Eftersom berättelsen förmedlas på det sättet ligger det nära till hands att antaga att det är just Sjus mentalitet som är orsak till namnbruket — i de fall de inte förekommer i dialogavsnitt. Sambandet mellan namnen och handlingen är den att bruket av namn förändras i takt med att Sjus relation till omvärlden.

Fram till tillfrisknandet efter lunginflammationen lever Sju i en ”cellofanvärld”. Man kan därför misstänka att han har en önskan att göra personerna i sin omgivning till ”cellofanmänniskor”, dvs. göra dem till delar av sin egen värld. Han gör det genom att ge dem en speciell roll eller identitet med hjälp av ett påhittat namn. När Sju får veta att Bepp och Rikedike har förlovat sig, tänker han: ”Jag känner dem, särskilt den ena. Bepp, som hon kallas i den undre världen” (s. 244). Det som Sju så skämtsamt kallar för den ”undre världen” är förmodligen hans värld eller ”cellofanvärlden”.

På samma sätt som Sju antyder att det finns en annan värld när han talar om ”den undre världen” så gör han det när han kommenterar Algots namn. Han har gett ingenjören namnet Algot därför att hans opålitlige f.d. kompanjon hette så. (Denne kompanjon har förskingrat pengar och orsakat att Sju blivit dömd till fängelse.) När han får höra att Algot verkligen heter så blir han mycket överraskad: ”Algot! Hette han Algot också bland andra människor!” (s. 129).

Genom att hitta på namnen Algot och Bepp får Sju in dem i sin egen värld.

Personernas riktiga namn dyker, som sagt, upp samtidigt som berättelsens rytm ökar, kölden mildras, striderna avtar och framför allt när Sju avvärjt hotet om en existentiell död.

*

Men namnen hjälper inte bara till med att markera och förstärka berättelsens rytm, de är också betydelsebärande. De ger en vink om personernas karaktärer och framför allt om Sjus inställning till sin omgivning.

Varför kallar Sju ingenjören för just Algot? Jo, det får man veta en bit in i berättelsen. Han var nämligen lik den där kompanjonen som hade förskingrat pengar och skyllt på Sju. *Då* hade inte Sju förstått att kompanjonen Algot var självisk och opålitlig. När han ger ingenjören samma namn markerar han för sig själv att han är förberedd på de dåliga karaktärsegenskaperna — att han har ”upptäckt” dem i tid.

Att Sju tycker om att sätta träffande namn på personerna omkring sig visar sig också när han kallar en av kunderna för Päron. I Sjus ögon är nämligen Päron ganska inskränkt eftersom han har en mycket förenklad uppfattning om tiden. Päron kommer varenda kväll ”vid exakt samma tid, 20 över 9” (s. 13). En så’n punktlighet tycker Sju är pedantisk, ja nästan sjuklig. Själv skulle han aldrig frivilligt kunna bli så beroende av klockan. Han uppfattar i stället tiden som relativ vilket kommer fram genom hans funderingar:

> Päron kom av fri vilja precis. Dessutom anges 20 över 9 bara av klockan. Päron tog sin korv också i *augusti* vid den tidpunkten. Då var *aftonrodnaden* kvar, lyktorna var nyss tända, folk gick barhuvade. Men när han kom 20 över 9 *i december*, då hade man *nästan midnatt* så dags och undrade om dagen nånsin skulle komma igen. Nog var det *underligt att han ändrade sig så där*. (mina kurs.)(s. 13)

Sju kan inte förstå hur någon kan vara så bunden av klockan, så att dygnets skiftningar kommer i andra hand. Päron är ett riktigt päron. Dessutom ser han ut som ett: ”pannan var hög och smal och hakan bred. Munnen saknade nästan läppar” (s. 10).

Sju kallar Rickard Palmgren för Rikedike. Öknamnet gör honom både lite löjlig och mindre farlig, vilket är bra för Sju eftersom Rikedike är hans rival. Men öknamnet karakteriserar samtidigt Rickard Palmgren. Jämfört med Sju är han nämligen ganska rik. Han äger den herrekiperingsaffär som Bepp arbetar i. Han är Bepps chef och har råd att bjuda ut henne vilket Sju aldrig hade. På ett ställe i romanen får man veta att Rickard Palmgren kallas för Dick ibland. Rikedike är därför från Sjus synvinkel sett ett träffande namn på rike Dick.

Men varför har flickan fått namnet Bepp? Jo, det är en lite mer komplicerad historia. Sju hade före sin tid som korvgubbe arbetat som hjälpreda hos en trädgårdsmästare. Där fick han uppslaget till namnet Bepp. Det fanns nämligen en ros som hette Mlle Bep van Rossem. Så här skriver Arnér:

> Den var gul, med en ovanlig och oroande nyans. Man fick lust att finna något som var likt den nyansen, och var samtidigt säker på att det inte kunde påträffas. Mlle Bep van Rossem doftade tyngre än de andra rosorna, med deras lite urvattnade doft. Sju hade sysslat mera med den än med de andra sorterna. Sen hade han gett namnet åt flickan.

> Bepp var gul, inte bara på halsduken och vantarna, *utan i sinnet*. Ett *gult sinne* kan inte beskrivas. Det är sådant som Bepps. (mina kurs.)(s. 21)

Av citatet att döma tycker Sju att Bepp är enastående. Hennes ”sinne” är t.o.m. så speciellt att det inte går att beskrivas. Ändå kallar han det för gult. Man kan undra varför?

En möjlig förklaring är att Sju syftar på den gula färgens betydelse. Enligt traditionell färgsymbolik står gult för falskhet, hat och svartsjuka men också, beroende av nyansen, för glädje och rikedom. (De negativa härör från gult eller smutsgult, de positiva från guldgult.) Om det då är så att Mlle Bep van Rossems gula nyans är så unik att den kanske innehåller både stänk av gult, smutsgult och guldgult då kan man förstå att Bepps sinne, som liknas vid rosen, är svårt att beskriva. I vilket fall som helst orsakar hon Sju både svartsjuka och glädje, samtidigt som hon sviker honom.

Algot, Päron, Rikedike och Bepp har alla fått sina namn av Sju, men det har inte Jarramas fått. Om honom berättas det: ”Jarramas är egentligen namnet på ett av marinens övningsfartyg [...] Mannen som kallades Jarramas hade tio år tidigare seglat där en sommar. Sen skröt han så ofta över sina bedrifter att han fick heta Jarramas. Några år gick, och han vande sig av med att skryta [...] Men Jarramas fick han fortfarande heta” (s. 27). Det här textstället låter läsaren ana att skeppare Alfredsson en gång har varit stolt över sina bedrifter — och det är från den tiden han fått namnet Jarramas. Namnet antyder att Jarramas faktiskt varit annorlunda en gång, men att olyckliga omständigheter gjort honom till en bruten man. (Skeppet finns i sinnevärlden i Karlskrona.)

På vilket sätt ger då namnet Sju hjälp till karakterisering av huvudpersonen? Jo, talet sju brukar för det mesta sägas stå för helhet och fullständighet men brukar också anses höra samman med planeterna.

Det stämmer med korvgubben Sju. Utmärkande för honom är nämligen att han har just en ”helhetssträvan” och att han tycker om att stå ensam i vinternatten och känna stjärnhimlen ovanför.

Det inre skeendet i *Plånbok borttappad* blir tydliggjort just genom Sjus väg mot sin ”helhetsupplevelse” och i hans strävan mot en harmoni med världen. Liksom i så många andra av sina romaner har Sivar Arnér här låtit namnen förstärka karakteriseringen av personerna. I *Plånbok borttappad* är

det dessutom så att när man väl anar betydelsen av namnet Sju är man nära *en* tolkning av romanen som helhet.

*

Romanen är mycket välkomponerad. Varje detalj samverkar i en större helhet. Tiden, namnen, kriget, ja t.o.m. väderleken följer berättelsens rytm och är samtidigt betydelsebärande.

Men *Plånbok borttappad* imponerar inte bara genom sin väl genomtänkta komposition. Den fängslar mig också genom sitt sätt att gestalta känslor. Det är en sårad man som gestaltas. Han är sårad av livet, som han tycker är hårt och orättvist. Han tror att han vet hur han skall skydda sig. Genom att inte tillåta sig känslor gentemot Bepp kan han inte heller bli sårad, genom att bo i ett kyffe kan han aldrig falla socialt, tycker han, och genom att sätta egna namn på människorna omkring sig gör han dem mindre hotfulla. Rikedike blir löjlig, Päron blir trög, Algot varnar om sin opålitlighet osv.

Men även om Sju är extrem, tror jag att många känner igen sig i honom. Visst brukar vi ibland hålla känslor på avstånd för att inte bli sårade, och visst sätter vi namn på människor ibland. Ibland smeknamn, ibland öknamn.

*

Det fina med romaner är att de kan läsas på olika sätt. *Plånbok borttappad* är inget undantag. När romanen kom ut 1943 var de flesta recensenter överens om att den hade ett politiskt-socialt tema. Man drog paralleller mellan handlingen och finska vinterkriget. Sjus kamp mot Algot symboliserade finnarnas kamp mot ryssarna. Det var den svages kamp mot den starke.

Det är förståeligt att man tolkade romanen så eftersom andra världskriget pågick för fullt när den publicerades. På försättsbladet påpekas ju dessutom att romanens händelser är ”förlagda till 1940, januari och februari månader”. Även baksidestexten stödjer en sådan tolkning. Där står det att Arnér ”på ett underfundigt sätt klarlagt skillnaden mellan den självbelåtna, knoddigt överlägsna människotypen som aldrig ens ifrågasatt sin egen rätt till livets goda, och den viljebetonade, asketiska, av fanatisk *rättskänsla* burna människan, vars strävan uppbäres av något annat än egennyttan och som därför *aldrig kan besegras med våld och övergrepp*.” (mina kurs.)

Tolkningen att kampen stod mellan den svage och den starke, mellan rätt och makt ifrågasattes inte av någon de första decennierna efter utgivningen — med undantag av Jöran Mjöberg. Redan 1948 i en artikel i *BLM* inriktar han sig på romanens psykologiska och existentiella dimension. Visserligen skriver han att *Plånbok borttappad* handlar om hur Sju åtar sig ”den kränkta rättvisans sak” gentemot Algot, men sammanfattar sedan i slutet av artikeln romanen så här: Sju upplever ”främlingskap i tillvaron”, genomgår en ”viljekris” samtidigt som han visar ”en väg ut ur det stagnerade, ur det asociala stadiet […] kort sagt vägen till verkligheten”.

Hur skall då *Plånbok borttappad* tolkas? Är det en kamp mellan den svage och den starke, mellan Finland och Sovjet eller gäller kampen Sjus existentiella överlevnad? Ja, det fina med en god roman är att det finns utrymmen för flera tolkningar. Så också i *Plånbok borttappad*.

Men jag vill ändå främst satsa på den existentiella tolkningen av bl.a. ett skäl, det att man kan följa det existentiella händelseförloppet i berättelsens rytm.

Jag har försökt åskådliggöra hur man med en berättarteknisk undersökning, kan förtydliga en texts ytstruktur *och* visa förändringarna i denna. I *Plånbok borttappad* har vi sett hur köld, krig och namn följer berättelsens rytm. Det jag själv tycker är intressant är att man, faktiskt med hjälp av den metod som jag på ett förenklat sätt har försökt visa här, kan komma åt — i ytstrukturen — det som finns i romanens djupstruktur, dvs. det man bara kommer åt med hjälp av tolkning. Den berättartekniska analysen kan med andra ord knytas direkt till tolkningen.

Om man med berättelsens rytm jämför de olika tolkningar som har förekommit, ser man ganska snart att kampen mellan Sju och Algot, eller om man så vill, mellan Finland och Sovjet, mellan rätt och makt inte följer kurvan. Upptakten stämmer visserligen, men inte höjdpunkten, dvs. Sjus misshandel. Inte heller upplösningen eller tillbakalämnandet av plånboken stämmer. Om man i stället tar den existentiella tolkningen, då ser man att dess rytm, dvs. upptakt och förändring sammanfaller med berättelsens rytm.

Jag är därför böjd att se *Plånbok borttappad* som en roman som i första hand handlar om en människa som är isolerad från livet och verkligheten. Vi får följa hans kamp för en existentiell överlevnad. Genom att envist hål-

la sig kvar vid en handling lyckas han känna sig delaktig i livet. Efter vedermödorna och när allt drivits till sin spets kommer vändpunkten. Han inser livets värde, får livsviljan tillbaka, blir utåtriktad och aktiv.

*

Redan 1943 skrev Sivar Arnér om frågor som man fyra år senare kunde läsa om i den svenska översättningen av Albert Camus' essäsamling *Myten om Sisyfos*. Därför vill jag som avslutning sammanfatta den tolkning av *Plånbok borttappad* som jag försökt förmedla här idag, med hjälp av följande Nietzschecitat från Camus' bok:

> Det viktigaste i himlen och på jorden är att *lyda* länge och i samma riktning; så småningom vinner jag därur någonting som gör det värt besväret att leva på jorden.

Litteratur

Arnér, Sivar, *Plånbok borttappad* (Sthlm 1943).
Brandell, Gunnar, *Svensk litteratur 1900-1950* (Sthlm 1966).
Camus, Albert, *Myten om Sisyfos* (Sthlm 1986).
Mjöberg, Jöran, "Den fjärran verkligheten. Psykologiska synpunkter på Sivar Arnérs författarskap", *BLM* 1948, s. 178-183.

Lars Peter Rømhild

Om Bertolt Brechts *Den kaukasiske kridtcirkel*

Her skal tales om et av de store stykker af den tyske skuespilforfatter Bertolt Brecht: *Der kaukasische Kreidekreis*. Det er skrevet i USA i 1944, men det kom først til rigtig opførelse, med musik af Paul Dessau, i 1950'erne. Den svenske première (Göteborg december 1951) var den første i Europa. I 1954 kom så opførelsen med Berliner Ensemble og den trykte bogform i DDR.

Den stat eksisterer ikke mere, som vi véd, og måske er det ikke opportunt at tale om dens største digter for tiden, men han bliver ikke så let at få ud af landkortet. Jeg synes at Bert Brecht: den lille arrogante mand med hans harem af skuespillerinder og medarbejdere, avantgarde-dramatikeren, det episke teaters teoretiker, en snart modig og snart opportunistisk kommunistven, forfulgt flygtning fra sit fædreland og Stalinprismodtager — at *han* er det 20. århundredes Shakespeare.

Begge d'herrer — Brecht og Shakespeare — levede i vanskelige tider. Og begge vore venner navigerede (det er dramatikere nødt til at gøre) med betydelig sans for kommercielle og teatermæssige realiteter.

Lidt uartigt kan man sige at *Den kaukasiske kridtcirkel* er et forsøg af Brecht, i hans amerikanske landflygtighed, på at lave en Hollywood-basker. Stykket er faktisk skrevet i eksilhjemmet i Santa Monica (Californien) forår og sommer 1944, om end det er startet omkring nytår 1944 i New York, hvor en forbindelse havde åbnet en chance for Broadway. Det var i det år Brecht skrev det lille digt

> HOLLYWOOD
> Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen,
> Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
> Hoffnungsvoll
> Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.
> (1944 — iflg. *Arbejdsjournal* dec. 1944)

Hvis Brecht heri har indbefattet *Den kaukasiske kridtcirkel*, så ville jeg dog sige at det var en ualmindelig pragtfuldt udtænkt "løgn" eller fiktion han forsøgte at sælge, og fuld af kommunistisk lære eller ideal.

Løgnen = historien, fabelen, havde Bert Brecht dog som sædvanlig ikke opfundet i skrivende stund. *Wer hat Ihr letztes Stück geschrieben*, Herr Brecht? plejede hans bekendte at spørge, i hans egen stil.

Sujettets (for)historie

Historien er den som vi kender en variant af fra den gammeltestamentlige beretning om *Salomos dom* (1. Kongebog, kap. 3): Striden mellem to kvinder om hvem der er den rigtige moder til et barn, og den spidsfindige dommers trick til at afsløre og afgøre sagen. Salomon truer jo med at lade barnet hugge i to med et sværd, og den kvinde der da giver afkald er den sande moder. I Brechts historie skal de to kvinder fra hver sin side trække i ungen og trække ham ud over periferien af en med kridt tegnet cirkel som han er anbragt i. Men den psykologiske test er den samme.

Dramaet *Den kaukasiske kridtcirkel* er ganske rigtigt genbrug af på forhånd givet stof — hos Brecht er det i så henseende ligesom hos Shakespeare og de fleste dramatikere. I dette tilfælde kan man nu besvare spørgsmålet om hvem der tidligere har skrevet Brechts stykke, med først at sige at det har han selv: nemlig i novelleform, i den fortrinlige, stramme, om Kleist mindende historie Der Augsburger Kreidekreis.

Denne novelle, der siden fik plads i spidsen af hans *Kalendergeschichten*, er skrevet i Sverige, nemlig på Lidingö i januar 1940. Brecht var jo flygtet til Danmark efter Hitlers *Machtübernahme* i 1933, og da Danmark sluttede ikke-angrepspagt med Hitler, var Brecht forudseende nok til at flytte sine teltpæle til Sverige, i marts 1939. Et år efter gik det svenske politi på husundersøgelse på hans bopæl, og han skyndte sig videre: til Finland og derfra videre via Sovjetunionen (hvor han var alt for klog til at slå sig ned), via Vladivostok til Californien. Og i Sverige skrev han altså sin novelle om striden mellem dem omsorgsfulde tjenestepige og den egoistiske frue om et drengebarn. Han henlagde handlingen til en gammel borgerkrigstid, nemlig reformationstiden, i sin egen fødeby Augsburg.

Men dér er historien egentlig ikke fra. Og den er heller ikke fra det Kip-

ling- og teater- Indien hvor han i sine unge dage havde ladet en (noget anderledes, men principielt genkendelig) kridtcirkelprøve foregå. Det var tilbage i sidste halvdel af 1920'rne, i det mellemspil med titlen *Das Elefantenkalb* han satte på sin komedie *Mann ist Mann* (1926).

Men Indien er på en måde nærmere ved historiens rod end Augsburg. Det er nemlig en gammel kinesisk historie, Det får vi faktisk også at vide i *Den kaukasiske kridtcirkel*. Vores stykke har en slags fortæller, Sangeren, og han forklarer i Forspillet, at *Der Kreidekreis* stammer "aus dem Chinesischen".

Af gode grunde forklarer Sangeren ikke at Bertold Brecht både har kunnet læse og se en bearbejdelse på tysk af det kinesiske skuespil Kridtcirklen (fra sen-middelalderen!) — teaterversionen fra 1925 var af den kendte tyske ekspressionist Klabund. — Må jeg indskyde at det morede mig engang at falde over et referat i en dansk folkloristisk afhandling (August Wimmer: *Æsthetiske Skizzer*, Kbh. 1882, s. 83), hvor dets relation til Salomos domhistorien overvejes: "I China opføres et bekjendt Skuespil, som kaldes 'Kridtkredsen', hvis Indhold er følgende:".

Men lad os igen gå tilbage — eller kronologisk frem — til Brechts *Kalendergeschichte* skrevet på Lidingö 1940 og hans store skuespil skrevet i New York og Santa Monica 1944.

I novellen laver Brecht det kinesiske plot om på et meget væsentligt punkt: det er *ikke* den biologiske moder (af overklassen), men barnets redningskvinde og omsorgsfulde forkæmper, tjenestepigen Anna, der får tilkendt barnet — af en mærkelig folkelig spøgefugl af en dommer. Den samme provokerende afgørelse træffer dommeren Azdak i skuespillet *Den kaukasiske kridtcirkel*: det er ikke biologien og afstamningen, men omsorgen og offerviljen der kvalificerer — tjenestepigen vinder over fruen.

Men — som allerede titlen siger — er skuespillet *Den kaukasiske kridtcirkel* lokaliseret om igen: til Kaukasus og til Grusinien. Men skuespillet er ikke *moraliseret om* i forhold til *Der Augsburger Kreidekreis*; for det er stadig, og jo endda meget fyldigere, en demonstration: til fordel for moderlighed, til forskel fra moderskab og medfødt ejendomsret. Men skuespillet er også — eller var da Brecht skrev det — aktualiseret i tid og omstændigheder. Det har en nutidig ramme. Et par ord om den!

Rammekompositionen

Et forspil foregår i det sønderlemmede og nylig igen befriede Kaukasus, i 1944 (?) hvor Hitlers hære er slået bagud imod Berlin og landet skal bygges op. To grupper strides — dem der boede her før, en gedeavler-kolchose som har været evakueret østpå, og en frugtavler-kolchose fra naboegnen der har lagt plan for frugt- og vinhaver i dette egnede terræn. Hvem har ret eller skal have ret til jorden?

Herom føres en forhandling under ledelse af en statslig udsending. Det lader til at gedeavlerne viger for de mere idérige frugtavlere. I den positive stemning der fremkommer tilbyder frugtavlerne at underholde deres rivaler og medborgere gedeavlerne med et teaterstykke "der har at gøre med vores spørgsmål". Det præsenteres og er, med frugtavlerne i rollerne, iscenesat af den lokalt berømte sanger-digter-instruktør Arkadi.

Stykket de spiller er *Den kaukasiske kridtcirkel*. Sangeren Arkadi er en fortæller, som hele tiden sidder med rollebogen på scenen; han meddeler præmisser, steds- og tidsskift, opsummeringer, og han fortolker undervejs rollernes uudtalte tanker. Brecht havde netop i New York set et glimrende eksempel på et sådant teater-med-fortæller: en opførelse af Thornton Wilders *Our Town* ; men det er også en realisering — den bedste han nogen sinde lavede — af hans egne tidligere teorier om "episk teater".

En af ideerne i denne teoretisering er at tilskuerne skal bevare distancen til stykket, hellere forholde sig overvejende-bedømmende end opslugthensvømmende: altså som ved komedie og foredrag, ikke som ved Verdi-opera eller melodramatisk Hollywood B-film. Og da vi i *Den kaukasiske kridtcirkel* ikke blot ser et stykke, men ser arrangementet af *opførelsen* af et stykke, er distancen og didaktikken sikret. (På tryk er der yderligere romanagtige titler på de enkelte akter.)

Men fortællemåden og fremførelsemåden (delvis med masker!) er jo kun én side af sagen — lad være at det er forsiden. Et stykke er nu engang også fabelen, og der er også rollerne. Og al den patos og indlevelse Bert Brecht vil nægte os på den ene konto, giver han os i rigt mål på de andre konti. Han kan alt det Hollywood og Broadway satsede på, han kan det bare bedre, listigere, dybere, sandere.

Fabelen

Sangeren Arkadi har lokaliseret historien til Grusinien, til den lokale historie fra terroristiske feudalfyrsters tid og krige med den store persiske nabo: kup og omvæltninger som kan få os til at tænke på Stockholm 1520 eller Bukarest i december 1989, og som havde atter andre associationer medens Hindenburg, Hitler, von Papen og Thälmann levede. Og kolchosemedlemmerne ved anden verdenkrigs slutforløb bruger altså noget hjemligt traderet, fra fyrstenes og de ikke definitive omvæltningers og kriges tid.

Komposition

Arkadi forudskikker stykket den bemærkning at det *egentlig er to historier*. Hans forestilling — altså stykket efter Forspillet — er i fem akter. Den ene historie, som vi efter hovedpersonen: tjenestepigen Grusche, kan kalde *Grusche-handlingen*, fylder de første tre akter. Fjerde akt springer tilbage i tiden: her får vi (som aktens overskrift lyder) "Dommerens historie", som vi efter hans navn kan kalde *Azdak-handlingen*. Ved 4. akts slutning sættes an til synkronisering og syntetisering af de to historier, og i 5. akt. ("*Der Kreidekreis*") bliver Grusche så at sige bragt ind på Azdaks scene.

5. akt er den mærkværdige dommer Azdaks sidste embedshandlinger inden han klogeligt absenterer sig. Som altid dømmer han fra et formal-juridisk synspunkt absurd og fra et underklasses-menneskeligt synspunkt rigtigt, da han bestemmer at tjenestepigen Grusche skal have og beholde barnet som dets sande moder i stedet for den magtfuldt tilbagevendte guvernørfrue.

Morale

Moralen udtaler derpå Sangeren, en morale som først nævner vor kasus, vort retstilfælde med barn og mor, og sidst nævner striden om den grusiske dal fra Forspillet: rammen får altså én linje til slut!

> Ihr aber, ihr Zuhörer
> Der Geschichte *der Kreidekreis*, nehmt zur Kenntnis der Meinung
> Der Alten, dass da gehören soll, was da ist
> Denen, die für es gut sind, also
> Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen,

> Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird,
> Und das Tal den Bewässern, damit es Frucht bringt.

Man kan godt kalde stykket en juridisk-moralisk *kasus*, og det ender, som så mange af Brechts stykker, med en domsforhandling. Det stemmer godt med Brechts ikkesuggestionsteater, hans appel til fornuft og dømmekraft. Men faktisk er det jo et skin. Eller: meningen er at vi skal lytte til argumenter og tænke — men det er forfatterens tanke vi skal tænke, og den metaforiske analogi mellem moderret og ejendoms- eller dispositionsret er et digterisk snarere end et snævert-rationelt argument.

Stykket er altså en retssag — ikke en faderskabssag, for sådanne har gerne et negativt formål, men en moderskabssag. Og den er delt i to historier: man kunne sige at den *ene* historie handler om forbryderen og den anklagede Grusche, den *anden* om dommeren Azdak. *Dommen* fælder Azdak (og Brecht). Den nærmeste og fiktive *applikation* henlægger sangeren med stærk forhånds- eller baghåndsdiskontering til de grusiske kolchosemedlemmer. Den *videre* applikation har *vi* at anlægge.

De to historier fremstår imidlertid langthen som mere end morale-præmisser, som mere end læreeksempler: De er fyldige, man kan gerne sige romanagtige (og for så vidt også "episk teater"): de har et langt tidsforløb (2 år), og stedet skifter. Og de er rige på tragik og komik. Dertil skal vi visselig ikke forholde os distant, men lade vores følelser deltage.

Brecht talte i nogle af versionerne af sin teaterteori om sit *ikke-aristoteliske* drama. Men hvis det er overensstemmende med Aristoteles' gamle lære om digtekunsten at en dramatiker må være en mester i at lave plot, må kunne lave karakterer, og bl.a. bruge de to faktorer til at fremkalde frygt og medlidenhed hos tilskuerne, så er forfatteren til *Den kaukasiske kridtcirkel* faktisk en udmærket aristoteliker!

De to historier igen

Lad os se lidt nærmere på den første historie: Gruschehandlingen. Grusche er tjenestepige hos guvernørens frue, og et lokalt statskup får fruen til at flygte med så meget som muligt af sit tøj og bijouteri, og omvæltningen og en krig skiller samtidig Grusche fra hendes kæreste, soldaten Simon. Ved et

tilfælde er Grusche den der kommer til at hænge på guvernørfruens efterladte spæde drengebarn. Men o.k. — så må hun jo tage sig af ham. Og det gør hun så i de næste to år — skønt han er eftersøgt af de nye magthavere — idet hun slæber ham med ud på landet, til en bror hun har oppe "i de nordlige bjerge". Det er den lange march, tør man sige. Hun sørger for mad og varme til ham såvidt hun kan, men det koster ydmygelser, afsavn, farer. Af hensyn til sin gudelige svigerinde må hun finde en fader til "sit" barn, og det medfører et grotesk bryllupsarrangement med en garanteret døende bonde, der uheldigvis genvinder fuld livskraft et øjeblik efter vielsen. Drengebarnet koster Grusche så meget besvær og bringer hende så meget i knibe at — hun må elske den unge.

Den værste knibe kommer hun i til sidst (altså i slutningen af 3. akt) da krigen og borgerkrigen er forbi og den gamle storfyrste har kuppet sig tilbage til magten. Så er der nemlig igen bud efter guvernørbarnet, panserrytterne er på sporet af den lille Michel. Og samtidig kommer kæresten Simon tilbage fra krigen, søger Grusche op, taler til hende tværs over en bæk ved gården hvor hun bor nu. Simon ikkeforstår og forstår at Grusche har en ny situation, med barn, så at hun ikke er hans mere. Barnet "er ikke mit", råber hun fortvivlet til Simon da han vil gå. Men da panserrytterne i det samme kommer og spørger om hun er Grusche (hun nikker) og: "Ist das dein Kind?" svarer hun: "Ja." Beskyttende! Og mister dermed Simon — og bliver et øjeblik efter alligevel også frataget den lille Michel.

Det er en tilspidset dilemma-scene. Bert Brechts storhed som dramatiker — i aristotelisk tradition lige så meget som i den episk-didaktiske — viser sig i hans dygtighed i at konstruere dilemmaer, at bygge dem op i stykkets fabel og lade dem spænde sig voldsomt op på rette sted i forløbet. Grusches dilemma i den scene jeg lige har omtalt, er i øvrigt et *tragisk* dilemma aldeles efter bogen: hun er stedt mellem to personlige "værdier" eller livsforbindelser der udelukker hinanden, og hendes situation kalder på vores stærkeste frygt og medlidenhed.

Hvis der kommer den højeste grad af tragik i Gruschehandlingen, så er det omvendt komedie-præget der er mest udbredt i Azdak-handlingen. I begge handlinger er der dog også modsatte ingredienser og momenter, men nu simplificerer jeg grovt og siger at skuespillet består af en tragedie (à la H. C. Andersens *Historien om en Moder*) der efterfølges af en komedie.

Azdak-handlingen er komedie på mindst tre måder. Én er at den vender Grusches dobbelte tab til restituering og happy ending. Azdak tildømmer Grusche moderskabet til Michel og skilsmisse fra bondemanden — det sidste ved et forvekslingsnummer der sent i komiske handlinger accepteres som: jo galere, jo bedre. Så hun får Simon.

Dernæst er Azdak-handlingen langthen komisk fordi den består af en række gags og sketches, hvor den mærkelige dommer udfolder sin overraskende, absurde logik i sag på sag. Azdak er en slag domstolens hofnar.

Og hermed er jeg inde i det tredje aspekt af komik: Azdak er et strålende eksempel på det som den russiske litteraturforsker Bakhtin associerede med *karneval* og mente særlig fandtes i middelalderen og hos Rabelais. Det drejer sig om den latter der sætter magtforholdene på hovedet, skider på værdighedstegn og protokol og glad accepterer vores allesammens kreaturlighed.

Karnevalet har sin tid. Azdaks varer to år. Før og efter er det livsfarligt at prøve at tage autoriteten og ukrænkeligheden fra denne verdens store og at udtale sympati for de revolutionære tæppevævere og sultende bondekoner. Og Azdak er ikke nogen ubetinget helt. Han ligner Brecht mere end Robin Hood. Han véd at lyve og at bringe sig i sikkerhed. Hans kynisme, opportunisme og fejhed hører med i billedet.

For en stor skuespiller er den changerende og provokerende, patetiske og korrupte figur en pragtrolle.

Lad mig slutte med et par ord om de to hovedfigurer: Azdak och Grusche.

Rollerne

At en teaterfigur skal forestille et rundt, ”rigtigt” menneske, på en eller anden måde psykologisk sand — og medrivende: i indignation eller medfølelse eller beundring hos os tilskuere — det var jo egentlig *ikke* efter Bert Brechts teori. Og alligevel indgår noget sådant vel efter vores opfattelse og oplevelsesmåde i de fleste ”store roller”: de *illuderer*! Bevares: de *demonstrerer* nok for os, men ikke kun udefra, men også ved vores indlevelse.

Og en stor dramatiker — ”stykkeskriver” som Brecht kaldte sig, eller manuskriptforfatter som det vel hedder i filmenes Hollywood — en stor

dramatiker er ikke bare en klog konstruktør af plots, han er også en digter af store roller. Brecht var sat i gang af Broadway og omgikkes bl.a. Charles Laughton, så han vidste godt hvad de ville have.

Og det er nu sjovt at se i hans *Arbejdsjournal* hvordan den menneskelige konkrethed sniger sig ind i hans overvejelser om hvordan figurerne i hans stykke skal indrettes, korrigeres, blive troværdige — side om side med optegnelser hvori en dramaturgisk bekendt der slår på at "et drama har brug for spænding, klimaks og identifikation" omtales som ganske forstenet (12.6.44).

Selv om Brecht først får hold på Azdak-figuren når han kan finde motivet til en psykologisk autenticitet hos ham. Det overrasker os ikke at Brecht søger og finder grunden til Azdaks rets-saboterende væremåde dér hvor han gør det: "vanskelighederna ved at udforme *Azdak* opholdt mig i to uger, indtil jeg fandt den sociale grund til hans måde at forholde sig på", noterer Brecht i journalen 8.5.44. Men hvad han begrunder socialt, er den *psykologiske* sandsynlighed ("i hans skuffelse over at der med omstyrtelsen af de gamle herskere ikke kommer en ny tid, men bare en tid med nye herskere", står der i samme journal-optegnelse). Man kan beklage at Brechts nye herre Walter Ulbricht i DDR aldrig fik lejlighed til at læse denne motivering, men jeg fastholder at selv om dens grund er politisk/social, så er dens funktion at sikre figurens autenticitet, illusionskraft — Azdak skal være et (særligt men) rigtigt menneske.

Jeg var også dybt fascineret af at læse Brechts overvejelser over Grusche-figuren mens han filede på *Den kaukasiske kridtcirkel*.

Her vil jeg gerne tilstå at jeg kun har set én opførelse af stykket, en glimrende dansk forestilling som først blev lavet i Ålborg og derpå flyttet til København, i 1963 tror jeg. (Jeg tror for øvrigt også at instruktøren Hans-Henrik Krause havde et godt kendskab til Berliner Ensembles — dvs. Brechts egen — indstudering fra 1954 og kopierede nogle af dens træk; i hvert fald var kostumerne og til dels scenebillederna kopieret.)

Den skuespillerinde der spillede Grusche, var i og for sig meget god. Hun kunne synge (det skal man kunne hos Brecht). Hun var ung. Og hun havde et yndigt ansigt, hun var i det hele taget *smuk*. Det var det sidste der var problematisk. Det fik jeg — sent — en stærk forståelse af da jeg læste i Brechts Arbeitsjournal hvilken konkret kvindeskikkelse digteren associere-

de til. Det var Breughels *Tosse-Grete*. (Brecht elskede Breughel. Under sit Sverige-eksil skriver han en liste over sine værdigenstande (8.12.39), blandt hvilke foruden nogle egne manuskripter, "en sølv-whiskyflaske" og "en dunhillpibe" også figurerer "2 bind BREUGHELBILDER"). Sådan så Grusche altså ud for Brecht:

> 15.6.44
> Pludselig er jeg ikke længere tilfreds med Grusche i *Den kaukasiske kridtcirkel*. Hun skulle være enfoldig, se ud ligesom *Tosse-Grete* hos Breughel, et trækdyr. Hun skulle være stædig i stedet for opsætsig, villig i stedet for god, udholdende i stedet for ubestikkelig osv. osv. Denne enfoldighed skulle på ingen måde betyde "visdom" (sådan er den bekendte skabelon), og dog er den helt igennem forenelig med praktisk begavelse, endog med list og skarpt blik for menneskers egenskaber. — idet Grusche bærer sin klasses stempel af tilbageblevenhed, skulle hun ikke i så høj grad give mulighed for identifikation og derved henstå objektivt som en i en vis forstand tragisk figur ("jordens salt").

Der er mindst tre træk det er værd at fremhæve i dette mærkelig og komplekse notat.

For at begynde bagfra: Brecht var udmærket bevidst om figurens tragiske patos, som han endda med et Jesus-ord giver en human-religiøs værdighed.

Men ikke yndig! Hun er et rigtigt proletarisk trækdyr, ikke uden tæft og evt. listighed, men ikke nogen kvik og yndig pige. Derved *mindre* identifikationsmulighed for publikum, siger Brecht (*nogen* identifikation kommer man altså ikke uden om?); og dette er til gavn for figurens større virkning: vi skal beundre uden at svømme hen. Det stemmer godt med Bert Brechts anti-empatiske teori, hans anti-indfølingsteori.

I samme retning går Brechts vagtsomhed — i notatet — imod at gestalte noget med enfoldighedens visdom (men nok "salige er de fattige i ånden", som Matthæus siger, og især "salige er de fattige" (PUNKTUM!), som Lukas siger). Brechts vægringsgrund er at det ville være kliché, "die bekannte schablone". Navneordet *kliché* og tillægsordet *prægnant* er egentlig den samme metafor, og Brechts vanskelige forsæt her er altså at opnå det andet og tankeprovokerende (prægnante) og undgå det første og vanetænkende (klichéen).

Og endelig altså det der kom forrest i optegnelsen: Grusche ser ud som Breughels "Tosse-Grete". Jeg vil gerne holde fast i dette træk. Det kan godt

være at Bertolt Brecht som teoretiker betonede det lærerige og i en vis ubarmhjertelig forstand repræsentative ved et dramas fabel og figurer, men som digter var han mere konkret, også ved frembringelsen af figurerne.

I det som Brecht syrligt kaldte det *kulinariske* teater — og dertil hørte sikkert også Broadway, og Det kgl. Teater i København — er de store roller jo en af attraktionerne. Men det er de også i Bertolt Brechts dramatik. Da han er gennem den første affatning af *Den kaukasiske kridtcirkel*, ser han tilbage på rækken af sine skuespil. Man har lov at mene at *Den kaukasiske kridtcirkel* blev hans sidste store dramatiske digtning, så tilbageblikket på dette tidspunkt godt kan kaldes dramadigterens definitive regnskab. Jeg vil gerne slutte med at citere den pågældende optegnelse fra hans Arbeitsjournal. Den lyder i sin fulde udstrækning sådan:

> 25.5.44
> Processionen af figurerne bliver længere. Baal, Garga, Shlink, Maë Garga, Eduard, Gaveston, Dronning Anna, Galy Gay, Begbick, Jeanne d'Arc, Mauler, Wlassowa, Callas den iberiske kvinde, Judith Calles, Galilei, Shen Te, Sun, Vandsælgeren, Mutter Courage, den stumme Kattrin, Puntila, Matti, Ui, Malfi, Hertugen, Simone, Grusche, Azdak.

Anders Mortensen

Den moderna tidens slut

Om Jorge Luis Borges' "El Aleph"

"Huvudpersonen i Cervantes mest berömda roman lämnar inte sitt bibliotek förrän han blir galen och kallar sig Don Quijote och ger sig ut för att skipa rättvisa i världen. Jorge Luis Borges, som var en klok man, lämnade inte gärna sitt bibliotek. Han har också påpekat att uttrycket "engagerad litteratur" för honom har samma klang som "protestantisk ryttarkonst".

Biblioteket är också en av Borges två viktigaste bilder för världen; den andra är labyrinten. Hans noveller har också karakteriserats som labyrinter utan utgångar. Det ligger därför nära till hands att tillskriva Borges en alltför stark dragning till världsfrånvändhet och orörlighet. Bilderna ljuger emellertid. Hans labyrinter har i själva verket otaliga utgångar, vända ut mot livet, det är bara det att de kan vara svåra att finna — dess gångar ändrar sig nämligen under läsningen. I det borgeska biblioteket råder en febril, mumlande aktivitet som ständigt förändrar levnadsvillkoren, både i nuet och i det förflutna. Bibliotekets rörelser följer emellertid andra tidsaxlar än modernitetstänkandets. Frågan är i vilka bemärkelser Borges kan betraktas som en modern, en modernistisk eller — med ett förkättrat ord — en postmodernistisk författare. Jag kommer i den följande framställningen att ta upp några aspekter av detta problem utifrån en central och ofta kommenterad text, nämligen den korta berättelsen "El Aleph" som första gången publicerades i den argentinska kulturtidskriften *Sur* 1945.

Borges litterära rykte vilar främst på dessa förtätade kortprosastycken — eller *ficciones* — som upphäver gränserna mellan autenticitet och fiktion. Han hyste en grundmurad och egensinnig motvilja mot romangenren såsom alltför överflödigt ordrik. Han menade att varje roman — även de klassiska — skulle tjäna på att koncentreras till samma omfång som hans egna korta berättelser. I dessa är ingenting lämnat åt slumpen; varje formulering är noga övervägd och ruvar på viktiga innebörder. I en intervju med Susan Sontag berättar han att varje text tillkommer i en process av tio eller

femton omarbetningar. Men ”i den slutgiltiga versionen lägger jag till en avsiktlig slarvighet så att allt skall förefalla spontant”.[1] Hans noveller kan betraktas som koncentrerade romaner. Den tunna översättningsvolym i vilken novellen ”Aleph” står att läsa, *Biblioteket i Babel*, är en destillerad romansamling — boken är i sig just ett bibliotek.

Novellen börjar med en modern, elegisk insikt: världen förändrar sig bort från oss.

> Den heta morgon i februari då Beatriz Viterbo dog, efter att ha kämpat mot en svår dödsångest, som inte ett ögonblick övergick i sentimentalitet eller rädsla, märkte jag att affischställen av järn på Plaza Constitución hade ersatt en av sina många cigarettannonser med en ny. Detta plågade mig, emedan jag förstod att det eviga och väldiga universum redan började avlägsnas från henne, och att denna förändring var den första i en oändlig kedja. Universum kan förändras, men inte jag, tänkte jag med en vemodig inbilskhet.

Berättaren, som går under namnet Borges, har under Beatriz Viterbos levnad gjort sina framstötar mot henne, men helt utan framgång. ”Nu när hon väl var död, kunde jag ägna mig åt att minnas henne, utan hopp visserligen, men också utan förödmjukelse.” Borges besöker sedan Beatriz familjehem varje år på hennes födelsedag, den 30 april.

En avigsida med dessa visiter är att han måste umgås med Beatriz kusin, den aggressivt pompöse Carlos Argentino Daneri som beskrivs enligt följande: ”Hans själsliga aktivitet är konstant, lidelsefull, omväxlande och helt obetydlig”. När novellens händelser tar sin början har det hunnit gå 12 år sedan Beatriz död. Det är nu 1941, och detta år blir besöket extra påfrestande, för Daneri brister tämligen omgående ut i en lovsång till ”den moderna människan”: ”Jag ser henne framför mig, sade han med en något oförklarlig livlighet, i hennes arbetsrum, låt oss säga liksom vakttornet till en stad, omgiven av telefoner, telegraf, fonografer, radiosändare, kinematografer, laterna magica, lexikon, tidsscheman, uppslagsböcker, tidskrifter…” Borges tänker: ”Så dumma verkade dessa idéer, så tom och pompös hans framställning att jag omedelbart hänförde dem till litteraturen.” Daneris vision av den moderna människan är mycket riktigt litterär — modernistisk — men den kunde också vara en direkt beskrivning av en futuristisk målning. Men det är frågan om en modernism som blivit kitsch, ett modernistiskt oljetryck.

Därefter plågar Daneri honom med att högläsa ur sitt manuskript till det monstruösa diktverket ”Jorden”, ett verk som skall omfatta hela världen ner i sina minsta detaljer, varje land, flod för flod, byggnad för byggnad, sten för sten. ”1941 hade han redan avverkat några hektar i Queensland, mer än en kilometer av floden Ob, en gasmätare norr om Veracruz, de viktigaste handelsfirmorna i församlingen Concepción, Mariana Cambaceres villa på gatan Once de Setiembre i Belgrano, och en turkisk badanstalt som inte låg långt ifrån det berömda akvariet i Brighton.” Den oändliga dikten är en orgie i svulstighet, litterärt trams, geografisk *trivia*, struntviktiga allusioner och bombastiska metaforer. Daneris deklamatoriska läsning avbryts då och då för *explication de texte*; oerhört skrytsamt går han i detalj igenom alexandrinernas finesser, vars oanade innebörder skördar hans egna erkännanden. Daneri är, som man säger på ren svenska, en fjant. Han är också modernist.

Några veckor senare ringer Daneri Borges och de stämmer möte på Salonbaren, där ägarna till Daneris hus, de framåtsträvande Zunino och Zungri, har ett *modernt* konditori. Salónbaren,

> som var avskräckande modern, var knappast mindre hemsk än vad jag hade föreställt mig. Vid grannborden diskuterade den upphetsade publiken de summor som Zunino och Zungri utan prut hade investerat. Carlos Argentino låtsades häpna inför några finesser i belysningen (som han utan tvivel redan kände till) och sade med ett visst allvar till mig: — Mot din vilja måste du väl erkänna att denna lokal kan jämföras med de exklusivaste i Flores.

På detta vulgära, moderna konditori ber Daneri Borges att övertala den store humanisten Alvaro Melian Lafinur att skriva en prolog till hans diktverk. Borges samtycker, men bestämmer sig sedan för att inte bli indragen i denna pinsamma utgivning. Saken får bero.

Ett knappt halvår senare ringer Daneri igen, mycket upprörd. ”I sorg och raseri stammade han att de redan omättliga Zunino och Zungri, med motiveringen att utvidga sin väldiga konditorirörelse, ämnade riva hans hus.” Daneri tänker emellertid anlita den högt ansedde advokaten Zunni. Att flytta är inte att tänka på. I källaren har han nämligen en *Aleph*, ”en av punkterna i rymden som innesluter alla punkter.” Utan denna Aleph kan han inte avsluta sitt stora diktverk. Borges inser att Daneri är galen, vilket fyller honom med ”grym tillfredsställelse”, men skyndar till hans hem.

När Borges kommer dit befinner sig Daneri i källaren. Borges går då fram till Beatriz porträtt, ”med förtvivlad ömhet”, och anropar henne: ”Älskade Beatriz, Beatriz förlorad för alltid, det är jag, jag, Borges.” Daneri kommer sedan upp och bjuder Borges på ett glas argentinsk brandy, ”pseudo-konjak”, och säger sedan: ”Inom kort kommer du att kunna inleda ett samtal med *alla* porträtt av Beatriz.” Daneri har alltså — genom Aleph, skall det visa sig — åhört Borges samtal med Beatriz porträtt. Borges ledsagas därefter ner i källaren, där han får skåda Aleph. Det är ”ett litet och solrosfärgat klot, med nästan outhärdligt sken”, med en diameter på ”ungefär två eller tre centimeter, men den kosmiska rymden famnas i den i sin helhet. Varje ting (liksom ett spegelglas) var en oändlighet av ting, därför att jag såg dem från alla universums synvinklar.”

Till skillnad från andra magiska och alkemistiska ting i Borges författarskap ges det inom fiktionens ramar ingen möjlighet att denna Aleph skulle kunna vara någon mental illusion. Aleph är ett objektivt existerande *microcosmos* av världen, som samtidigt har en subjektiv framträdandeform:[2] genom Aleph ser nämligen Borges en mängd saker som har med hans eget liv och hans egen fantasi att göra. Han beklagar sig över sin och språkets otillräcklighet: när han skall återge vad han sett i Alephs universum måste han beskriva dess gränslöshet och samtidighet i språkets successiva former.[3] Han ger dock läsaren ett flöde av detaljer i Whitmansk katalogstil; han skådar samtidigt i en kaotisk helhet Amerikas folkmassor, en spindelväv i mitten av en mörk pyramid, en spansk kortlek i ett skyltfönster i Mirzapur, ett exemplar av den första engelska översättningen av Plinius och oändligt många andra ting. Han gör också en hemsk upptäckt:

> I en skrivbordslåda såg jag (och stilen fick mig att darra) oanständiga, otroliga, otvetydiga brev som Beatriz hade skickat till Carlos Argentino [---] Jag såg mitt ansikte och mina inälvor. Jag såg ditt ansikte, och jag kände svindel och började gråta, emedan mina ögon hade sett detta hemliga anade ting, vars namn människorna använder, men som ingen människa sett: det ofattbara universum.

Sedan Borges kommit upp ur källaren vägrar han ”med envis mjukhet att diskutera Aleph” med Daneri, utan uppmanar honom att *utnyttja* rivningen — Aleph är alltför farligt. ”Jag omfamnade honom, när jag tog farväl och upprepade att två stora läkare är lugn och landsortsvistelse.” Hans egen fruktan är motsatt Daneris: sedan han skådat allt genom Aleph är allting

honom alltför välbekant — när han kommer ut på Plaza Constitución känner han igen alla ansikten. ”Jag fruktade att känslan av igenkännande aldrig skulle lämna mig.” Det finns emellertid en stor läkare även för Borges: ”Lyckligtvis fylldes jag efter några sömnlösa nätter åter av glömska.”

Berättelsen slutar egentligen här, men Borges har tillfogat ett *Postscriptum* 1943. I detta sägs åtminstone tre viktiga saker: Sex månader efter det att fastigheten — och Aleph — rivits utkommer Daneris bok. För denna tilldelas han det Andra Nationella Priset i Litteratur (Borges tävlingsbidrag får inte en enda röst). Vidare har Borges nu forskat vidare om Aleph — han tror nu att den var falsk! Han återger som stöd härför ett dokument av Richard Burton, orientalisten och upptäcktsresanden, som redogör för olika mystiska källskrifter om magiska speglar genom vilka man kan skåda universum — dessa är dock bara enkla optiska instrument. Borges tror emellertid nu också att det finns en annan, äkta Aleph, som — själv innesluten i en sten i moskén Amr i Kairo — innesluter Universum. Hans tanke verkar vara, att Aleph i Daneris källare var ett optiskt instrument *genom* vilket han skådade denna äkta Aleph. Var det så?, frågar han sig. ”Såg jag den när jag såg alla ting, och har jag glömt den igen? Vår hjärna har så lätt för att glömma. Själv förvränger jag och glömmer Beatriz’ drag under årens tragiska förvittring.” Novellen slutar således med att underminera sig själv. Glömskan har redan gripit tag i berättaren med sitt samtidigt tragiska och förlösande, svalkande grepp.

*

Som vi har sett handlar El Aleph på olika sätt om det moderna. Kan man – trots de aversioner mot Daneris svulstiga modernism som framkommer i novellen — beteckna Borges som modernist? Ja, i åtminstone i någon mening: han delar modernisternas intresse för moderniseringsprocessen. Dessutom var han i sin ungdom, kring 1920, med om att introducera högmodernismen i Argentina.

Borges brukar också nämnas som en av de viktigaste postmodernistiska författarna. De som definierar den postmodernistiska prosan på berättartekniska grunder tar sin utgångspunkt i en litteraturhistorisk linje där Borges är en av huvudfigurerna; ofta är det just Borges som är det suveräna exemplet. I sin avhandling *Självironi, självbespegling och självreflexion: den metafiktiva tendensen i Eyvind Johnsons diktning* formulerar Bo G. Jans-

son tre berättartekniska kännetecken för den metafiktiva och postmodernistiska prosan. För det första använder de postmodernistiska författarna självmedvetna berättare som kommenterar sin berättelse just som berättelse och text. För det andra arbetar denna prosa med självrefererande s. k. ”mise en abyme”-effekter; d v s att verket på något sätt också existerar inom sin egen fiktion, så som när Don Quijote och Sancho Pancha diskuterar den förunderliga boken ”Den uppfinningsrike Junkern don Quijote av la Mancha”. Ett tredje kännetecken är det som Gérard Genette kallar ”métalepse narrative”, som avser olika bisarra fenomen som uppstår genom att den fiktiva världen blandas samman med den verkliga världen. För att förstå *dessa* effekter måste läsaren naturligtvis besitta viss kunskap om historiska, utomtextliga förhållanden.

Novellen ”Aleph” ger prov på alla dessa tre drag. I synnerhet den tredje kategorin, ”métalepse narrative”, är av intresse. Redan det faktum att novellens berättare heter Borges innebär en sammanblandning av fiktion och objektiv verklighet, som författaren ser till att avvinna en mängd fiffiga poänger. Författaren Borges har — sin vana trogen — också plockat in släktingar och goda vänner i för dem något förbluffande positioner. Exempelvis ber Carlos Argentino Borges att tillfråga en viss herr Lafinur om denne vill skriva ett förord till hans diktverk: ”Carlos Argentino anmärkte med hätsk beundran att han inte trodde att det var oriktigt att använda adjektivet ’solitt’ för det rykte som Alvaro Melian Lafinur hade skaffat sig i alla kretsar.” Nu är det så att denne man — som figurerar i flera Borgesnoveller — var Borges fars kusin, och mycket kan man säga om honom, dock inte att hans rykte var ”solitt”. Denne skörlevnadsman och författare levde ett minst sagt självförbrännande liv och var den som introducerade Borges i bordellernas och tangons värld.[4] Novellen nämner även en annan Lafinur, Juan Crisóstomo; det är en av Borges mer namnkunniga anfäder, som nämns med stolthet i flera av hans essäer — Daneri är anställd vid det bibliotek som uppkallats efter honom.[5] Novellens verkligt halsbrytande uppvisning i ”métalepse narrative” har Borges emellertid sparat till sitt *postscriptum*. Här påpekar han förtrytsamt att hans verk *Los naipes del tahur* inte fått en enda röst i den årliga argentinska litteraturpristävlingen. I själva verket tilldelades Borges detta år ett andrapris. Första priset gick då till Eduardo Acevedo Díaz, Jr., som i novellen sägs ha inspirerat andrapris-

tagaren Daneri. I novellen går förstapriset till Dr Aita, vilket är en lustig poäng, eftersom den verklige Aita inte tillhör de mer framgångsrika; det låter ungefär som ”Årets Nobelpris har tilldelats Peter Curman”. I novellen tillfaller tredjepriset Mario Bonfanti, som är en fiktiv gestalt hämtad från ett annat verk — det är en av Bustos Domecqs mest tragiska gestalter. Vem är då Bustos Domecq? Det är en pseudonym för författarparet Adolfo Bioy Casares och — Jorge Luis Borges.[6]

Att Borges är en metafiktionist i Janssons mening är helt klart. Att detta också skulle göra honom till postmodernist är mindre givet. På ett sätt blir det alltför självklart: den berättartekniska definitionen av den postmodernistiska prosan har modellerats just på Borges och en handfull andra mönsterexempel. Men det gäller att inte inveckla sig i cirkelresonemang, i synnerhet inte om man inte godtar denna typ av definitioner; den har nämligen den bristen att även den förindustriella romanen *Don Quijote* och Sternes förromantiska roman *Tristram Shandy* blir postmodernistiska.

Är Borges då modernist — eller postmodernist — i en mer kvalificerad betydelse? För Harold Bloom är det självklart att Borges är en modern, alltså senkommen, författare. Han karakteriserar i *The Ringers in the Tower* Borges som ”a great theorist of poetic influence”, naturligtvis ute i liknande ärenden som han själv. Redan i Borges första novell, ”Pierre Menard, författare till Don Quijote”, artikuleras det enligt Bloom ”a sensation of tiredness and skepticism, of ’coming at the end of a very long literary period.’” Blooms tanke — den som han också ser hos Borges — att det är sent på den litterära jorden, inbegriper föreställningen att det blir allt svårare att göra någonting nytt. Ändå konstaterar han att Borges påstår sig ha uppfunnit ett nytt poetiskt ämne: detta *att göra någonting för sista gången*, en figur som han turnerat och avvunnit en mängd olika poänger genom sitt författarskap. Bloom kan inte skriva under på riktigheten i dessa anspråk, men han har stor förståelse för att Borges säger så; han menar att Borges i själva verket har ett otal föregångare som utvecklat detta poetiska ämne, men varje poet vill ju tro att han skapat någonting helt eget. Blooms slutsats blir att även den medvetne Borges faller i självbedrägeriets fälla och aktivererar originalitetssträvandets förträngningsmekanismer.

Men är det så enkelt som Bloom säger? Jag vill mena att Borges ser längre än Bloom. Borges stannar inte vid den moderna, elegiska trötthetен

över att vara för sent ute, han ser sig inte som någon pessimistisk talesman för det moderna tidevarvets resignation och förluster. Detta *att göra någonting för sista gången* måste inte innebära att man kommit till något definitivt slut. Livet fortsätter även sedan man gjort detta något för sista gången. Som Borges gång på gång visar finns det alltid ett efter där sakernas tillstånd är annorlunda. Framför allt handlar det om att skärskåda det modernitetstänkande som fokuserar förlusternas, söndervittrandets och vulgariseringens process. Att göra någonting för sista gången kan också innebära att man upphör att tolka skeendet som att någonting görs för sista gången. En fingervisning om Borges ståndpunkt ges redan i den underbart kontradiktoriska titeln till hans mest kända metafysiska essä: ”Nueva refutation del tiempo” eller ”Nytt förnekande av tiden”. ”El Aleph” handlar om detta: förnekandet av den modernistiska tidsuppfattningen.

*

Den trötthet som Bloom talar om är modernismens trötthet över att ha kommit försent, att befinna sig på alltför stort avstånd från de originella skapelsernas tid, att behöva dväljas i den söndrade kulturens vantrivsel. Modernismen inbegriper minst två olika attityder gentemot dessa förluster: dels det trotsiga och jublande bejakande ”make it new”, dels det elegiskt klingande men konstruktiva letandet i det förflutna för att återupprätta värden som förlorats genom traditionens urartning och förfall.

Den danske litteraturforskaren Peter Madsen har jämfört modernistiska ytterlighetspunkter som den modernitetsbejakande Majakovskij och den över den moderna verkligheten elegiskt klagande Rilke och kommit fram till slutsatsen att dessa båda motsatser har en minsta gemensam nämnare: både Majakovskijs och Rilkes verk utgör reaktioner på moderniseringsprocessen.[7] Enligt Madsen är det just detta som kännetecknar modernismen. Hans definition har visserligen den avigsidan att den gör Sten Selander till modernist, men den är skarpsinnig och framför allt användbar i diskussionen om ”Aleph”. Daneri är en modernitetsbejakande modernist av, skall vi med Madsens exempel säga, Majakovskijs snitt. Borges intar i början av novellen en Rilkes elegiska hållning.

Till detta mönster kan man också knyta modernismens strävan efter ursprunglighet och originalitet i olika former. Det originala i berättelsen är naturligtvis allt det som vemodigt befinns förlorat i det förflutna — som

Beatriz — och Aleph. Vissa av Borges kommentatorer har hos honom velat se ett inkännande närmande till uråldriga mystika traditioner, kabbalistiska och alkemistiska, och olika slag av panteistiska föreställningar. Det finns hos Borges en ofta återkommande tanke på att verkligheten och det tidsligt bestämda smälter undan i närvaron av det oändliga; Giovanna de Garayalde har visat hur intimt Borges härmed närmar sig sufismen.[8] Emellertid måste denna metafysiska tankegång sättas i samband med Borges deklaration att metafysisk spekulation är en av den fantastiska litteraturens många genrer. Som John Sturrock påpekar: ”Borges enjoys metaphysics for what it offers him as a writer of fiction. [---] Metaphysics to him is an art form, one way of producing what art produces, which is ’visible unrealities’ ”.[9] Att övervinna tiden tillhör den fantastiska litteraturens grundläggande spel. Vad vi ser i Borges novell ”Aleph” är en lekfull hållning till metafysiken, en attityd som inbegriper tanken att originalens och originalitetens existens varken är oomtvistlig eller önskad.

Borges sista ord är varken trött resignation eller bejakelse av det nya, det moderna. Dessa båda förhållningssätt till kulturen och historien är reaktioner på samma världsbild, nämligen modernismens världsbild. Borges ståndpunkt kan beskrivas som en tredje typ av reaktion, en som når utöver reaktionens bundenhet vid det den reagerar på genom att formulera ett efter, där det modernas problem är mindre betydelsefullt. Denna hållning som transcenderar modernismens ståndpunkter finns inneboende i modernismen, men kommer i dagen först hos exempelvis Borges. Novellen är således mer en reaktion på modernismen än på det moderna och moderniseringsprocessen, den utgör ett förnekande av modernismens grund, d v s moderniseringsprocessens betydelse.

Novellens stora medicin mot modernitetens förlustmedvetande heter glömska. Borges häver visionens förlamande förbannelse — detta att inte längre kunna se något nytt —genom glömskan, det är också genom glömskan som han åter en gång lyckas förvränga Beatriz bild till någonting passande. Även novellen visar sig ha glömskans medvetande till fundament. Daneri undfår också glömskans nåd; sedan Zunino och Zungri rivit huset — och som berättaren säger ”inte längre [är] hindrad av Aleph” — får Daneri en ”lyckosam penna” som förskaffar honom den ära som tidigare tycktes omöjlig.

*

Jag skall nu återvända till Borges tanke på *att göra något för sista gången*. Som vi har sett förstörs Aleph, men livet fortsätter — och det är ett mycket bättre liv. Den åtrådda, saknade Beatriz visar sig vara en bedräglig kvinna, värd att glömma eller förvränga. Förlusterna visar sig vara av godo. Detta visar sig bl. a. i novellfigurernas namn, som grupperas efter ett intressant mönster. De personer som står i något närmare förhållande till Alef och Borges befinner sig alla i början av alfabetet: Carlos Argentino Daneri, Beatriz och Alvaro Lafinur. Men den moderna tidens män som river för att bygga nytt har kommit till slutet av alfabetet — de hänsynslösa, expansiva konditoriägarna Zuninos och Zungris namn stavas med Z, liksom Daneris advokat Zunni, som också associeras till — som det länge verkar — historiens slut. Efter rivningen, efter världens undergång, fortsätter allt som vanligt och man börjar om — eller fortsätter — i alfabetets begynnelse: doktorerna Aita och Bonfanti vinner litteraturprisen. I postscriptums resonemang om Alephs tolkning — alltså just i samband med detta magiska namn som är alltings begynnelse och upphäver tiden — åberopas mystika auktoriteter som har begynnelsebokstäver på A och B: Alanus de Insulis, Richard Burton, al-Karnayn, Alexander Bicorne, Benzeyad, Abenjaldun etc. Den moderna tiden är över.

I novellfigurernas namn döljer sig ytterligare minst tre andra tidsupphävande processer. På postmodernistiskt sätt visar sig novellens ”moderna” öden bara vara inkarnationer av mycket äldre, litterära öden: novellen är ett slags grotesk parodi på Dantes Divina Commedia. Borges är Dante, Beatriz Viterbo är hans döda och saknade Beatrice Portinari och Carlos Argentino Daneri är den Vergilius som ledsagar vandringsmannen ner i underjorden, d v s ner i källaren. Daneri är emellertid också Dante — åtminstone är hans namn en förkortning av den florentinske skaldens: Dan[te Alighi]eri.

Aleph är en miniatyr av Dantes vision, emellertid med en viktig skillnad: både Daneri och Borges försöker beskriva det som Dante, klokt nog, vägrade att beskriva i Den gudomliga komedins slutkläm: det outsägliga. Det finns fler ironiska paralleller. Daneris utläggning av sina egna dikter är en direkt parodi på Dantes utläggningar av sina egna poem i Vita nuova. Beatriz är samma kvinnotyp som Beatrice: oåtkomlig och ointresserad av

besjungaren, frånvarande och alltmer älskad — men hennes verkliga karaktär avslöjas genom Aleph; Rodriguez Emir Monegal beskriver henne som en *La Belle Dame Sans Merci*.[10] Kanske även Dante hade mått bra av att närmare skärskåda sitt hjärtas dam.[11]

Borges lekfulla Danteparodi kan betraktas som en typiskt postmodernistisk, litterär inkarnation: de fiktiva gestalternas öden bestäms av deras ursprung i annan litteratur. Dess viktigaste poäng är emellertid att den säger någonting viktigt om det moderna förlustmedvetandet: Borges elegiska stämning är inte modern — så här har det alltid varit.

*

En annan utgång ur novellens labyrint är att betrakta den som en dröm, eller som en s. k. ”inre teater”. Daneri tycks vara en infantil upplaga av Borges, en lägre varelse i hans inre som han värjer sig mot — han behöver Borges sanktion för sitt litterära projekt, vill ha hans kusin som förordsskrivare och är en underordnad tjänsteman på Borges anfaders bibliotek. Hans litterära projekt kan visas vara en parodi på den helt unge Borges försök. Diktcykeln ”Jorden” är bara en mindre insiktsfull version av Borges beskrivning av Aleph. I själva verket är de båda mycket lika: äregiriga, missunnsamma, avundsjuka och barnsliga — de älskar också samma kvinna, Beatriz. Jag skall inte spinna vidare på denna tolkning här, bara påpeka att denna läsart förskjuter modernitetens problem till en fråga om olika stadier i en personlighetsutveckling, där den modernistiska världsbilden förbinds med ett mindre insiktsfullt stadium.

Det finns emellertid mer att säga om novellens originalitetstematik. Det finns åtskilligt som är falskt i novellen, i någon mening. Daneri är en falsk modernist: han fuskar med hjälp av Aleph. Hans försvar av den moderna människan i vakttornet, med alla hennes moderna hjälpmedel för att överblicka verkligheten, är egentligen en modernistisk förklädnad för det enda hjälpmedel han behöver — den tidlösa Aleph. Borges är synnerligen falsk gentemot Daneri — och mot läsaren, som han lurar om och om igen. Beatriz visar sig vara någon helt annan än den hon tycks vara. Mot denna mångfaldiga falskhet står länge Daneris Aleph — men i efterskriften befinns också den vara falsk. Och då skall vi inte glömma att färdknäppen —

eller initiationsriten — till Borges nedstigande i Daneris falska underjord utgörs av ett glas ”pseudo-konjak”.

Vad betyder allt detta? Det kan naturligtvis förstås som att vi lever i förlusternas moderna, förfallna värld som består endast av kopior och förfalskningar. Men det är roligare än så. För om det visar sig att original helt saknas, så gör det ju inget. Finns det inga original, finns det heller inga förfalskningar.

I novellen känner vi igen flera tankegångar som härstammar från Borges, som jag tror, viktigaste läromästare — Nietzsche. Tankarna går till hans parabel i *Also sprach Zarathustra* om de tre förvandlingarna, från kamel till lejon till barn; kamelen, som tålmodigt dignar under traditionens och det förflutnas ok, det upproriska — modernistiska — lejonet och barnet — det postmoderna — som besitter den avgörande egenskapen att glömma. Viktigare är dock en annan Nietzscheparallell, hans bekanta historia om en villfarelse i *Götzen-Dämmerung*: tanken är här att den västerländska filosofins tanke på en klyvnad mellan någonting originalt, verkligt, som är frånvarande, och sinnevärldens bleka kopior av detta, är en tankefälla, ett misstag i tänkandets historia. När man inser att det inte finns någon klyvnad, eftersom det verkliga är här och alltså inte är frånvarande, är det dags att dansa.

Men hur är det med Aleph? I novellens slut postuleras ju möjligheten av en äkta Aleph — alltså ett slags ursprungligt, frånvarande objekt som skulle upprätthålla förfallshistoriens hierarkier. Borges novell visar sig här vara en labyrint som ändrar sig under berättelsens gång; i vanlig ordning blir läsaren vittne till att Borges ständigt förändrar spelets förutsättningar. Först är Aleph äkta — det finns inget utrymme för tvivel inom fiktionens ramar att den Aleph han skådar i Daneris källare är något annat än ett magiskt ting. Sedan befinns Daneris Aleph vara falsk. Därefter ”tror han” att det finns en äkta Aleph som är innesluten i en sten i moskén Amr i Kairo. Men: i sitt *Post scriptum* råkar han helt oförmodat, som om det vore någonting helt naturligt, nämna att han ”tillämpat” Aleph på sin berättelse. Därmed försägerhan sig — allt är fiktion, även inom fiktionen! Som om inte detta vore nog går han sedan ytterligare ett steg i det avslutande stycket. ”Såg jag

den när jag såg alla ting, och har jag glömt den igen? Vår hjärna har så lätt för att glömma."

*

Novellen tar sin början i en elegisk sinnesstämning och ett konstaterande: "Universum kan förändras, men inte jag, tänkte jag med en vemodig inbilskhet." Novellens slutsats blir emellertid att allt befinner sig i rörelse: en fiktiv Aleph återger ett föränderligt universum som samtidigt är en spegel för det subjektiva. Så ock med författaren och den spegel och det universum som är konstverket. För Aleph är både falsk och original på samma sätt som novellen är det. Novellen är sin egen, tredje Aleph; den heter ju Aleph och är just en magisk spegel, med betoning på båda orden. Den store, originelle förfalskaren är Borges. Om vi inte visste det förut, har han lämnat en esoterisk ledtråd till denna insikt i sin älskades namn, Beatriz Viterbo. Finns det någon mening med att kalla henne Viterbo, utöver att detta namn på en italiensk stad kan associeras till novellens Danteironier? Litteraturhistorien känner, vad jag vet, bara en Viterbo, nämligen Annius di Viterbo, född 1432 och herostratiskt ryktbar. Om Annius insatser kan man läsa i H. M. Paulls bok om litterära förbrytelser, *Literary Ethics*. Paulls karakteristik är majestätisk: "Annius might claim to be king of medieval forgers". Annius publicerade en tjock volym traktater, dikter och historier av klassiska författare och för att styrka deras auktoritet bifogade han kommentarer av välkända författare, med tusentals hänvisningar. Allt i denna digra volym är emellertid påhittat. Som belöning blev han utnämnd till "Maitre du Palais" av påven Alexander Borgia. Berättelsen om Annius filologiska karriär skulle kunna vara hämtad ur någon av Borges pseudoautentiska berättelser. Han är själv en Annius di Viterbo. Undra på att han älskar sin Beatriz.

Noter

1. "Författare finns många men knappast en läsare", *SDS* 3.11.1985.
2. Mary McBride poängterar i "Jorge Luis Borges, existentialist: 'The Aleph' and the relativity of human perception" i *Studies in Short Fiction*, 1977, s. 401-403, det subjektiva och relativistiska i Borges vision. Gene H. Bell-Villada klarlägger dock Alephs samtidigt objektiva och subjektiva natur på ett föredömligt sätt i *Borges and His Fiction. A Guide to His Mind and Art* (Chapel Hill 1981), s. 221. Bell-Villades

utläggning är för övrigt den mest skarpsinniga som föreligger om "El Aleph".

3. Denna problematik behandlas utförligt i Georg R. McMurrays *Jorge Luis Borges* (New York 1980) (passim).
4. Emir Rodriguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York 1978), s. 55, 90 f.
5. John Sturrock behandlar Juan Crisóstomo Lafinur i samband med Borges essä "Nueva refutación del tiempo" i *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges* (Oxford 1977), s 20 f.
6. Dessa förbryllande turer utläggs av Monegal, (aa s. 374).
7. "Modernisme — enhed eller flerhed?", reprotryck utdelat i samband med Madsens anförande vid *IASS*-konferensen i Trondheim 1990, s. 3.
8. Giovanna de Garayalde, *Jorge Luis Borges: Sources and Illuminations* (Oxford 1977), s. 37 ff.
9. Sturrock, aa s. 21. Detta kan jämföras med Borges eget uttalande i en intervju med Rita Guibert: "Except for Schopenhauer or Berkely, no philosopher has ever given me the sensation that I was reading a true or even probable description of the world. I've looked at metaphysics rather more as a branch of phantastic literature". I *Seven Latin American Writer Talk to Rita Guilbert* (New York 1973), s. 96.
10. Monegal, aa s. 415. Hans utredning av novellens Danteanknytningar återfinns på s. 414-417. Hos Bell-Villada bokförs en rad tillägg till Monegals iakttagelser, aa s. 223.
11. Carter Wheelock för tänkvärda resonemang om varför Dante och Borges föredrar sina hjärtans damer i hädangånget skick i *The Mythmaker. A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin & London 1969), s. 32 ff.

Claes-Göran Holmberg

I livsskuggans dal

Om Jack Kerouacs *On the Road*

På morgonen den 20 oktober 1969 satt en 47-årig man med härjat utseende framför teven i ett hus i St Petersburg, Florida och klottrade ner några anteckningar på ett papper när han plötsligt kände starka smärtor i magen. Han tog sig ut på toaletten och spydde blod. Efter många protester från mannen lyckades hans hustru så småningom få iväg honom till lasarettet där han trots flera blodtransfusioner dog av inre blödningar.

Så slutade livsresan för Jean Louis Lebris Kerouac, kallad Jack eller, som han undertecknade sina brev ”ti Jean”, en förkortning för ”petit Jean”. Det är en livsresa som hör till de mest dokumenterade under 1900-talet. Kerouac själv har i sina böcker i detalj redogjort för sitt och sina vänners liv.

Kerouac växte upp i den slitna textilindustristaden Lowell i Nordöstra USA. Hans föräldrar var franskkanadensare och Jack lärde sig inte tala engelska förrän han var 6 år. Fadern, Leo Alcide Kerouac, försörjde sig som tryckare och var en, oftast, gladlynt rumlare. Modern, Gabrielle Ange Levesque Kerouac, ”Mémêre” som hon kallades, kom att förbli centralgestalten i hela hans liv, trots flera utbrytningsförsök.

Kerouac var en minnesmästare. ”Memory Babe” kallades han av sina barndomskamrater. Han mindes miljöer, scener, replikskiften med enastående skärpa. Dessutom skrev han hela tiden ner skeendena omkring honom. *Visions of Gerard* (1963), *Doctor Sax* (1959), *Maggie Cassidy* (1959), *The Town and the City* (1950) och *Vanity of Duluoz* (1968) behandlar tiden i Lowell, Massachusetts. De två sistnämnda även den första tiden i New York. *On the Road* (1957, ”På drift”) skildrar tiden 1946-50. Ungefär samma period behandlas också i *Visions of Cody* (1960). *The Subterraneans* (1958, ”De underjordiska”) tar upp sommaren 1953 i New York. *Tristessa* (1960) och *The Dharma Bums* (1958, ”Dharmagänget”) återger olika aspekter av åren 1955-56. 1956-57 får sin historia skriven i *Desolation*

Angels (1965). Ytterligare två perioder i Kerouacs liv dokumenteras i *Big Sur* (1962) och *Satori in Paris* (1966): år 1960 i San Francisko och *Big Sur* respektive juni 1965 i Paris och Bretagne.

Det blev inte mycket skrivet om det sista decenniet i hans liv. Det är förståeligt med tanke på hans tillstånd. Han satt mest hemma hos mémêre och den sista hustrun, barndomskamraten Sally Sampras.

När jag funderade på vilken bok jag ville tala om i serien Moderna klassiker började jag försöka rekonstruera vilka böcker som betytt mest för mig. Nästan undantagslöst hamnade jag bland böcker som jag läst i tonåren. Det var Herman Hesses *Stäppvargen* och *Siddharta*. Det var Salingers *Räddaren i nöden*. Det var Sartre och Camus, Dostojevskij och Faulkner. Och det var Kerouacs *On the Road*.

Jag och mina vänner fick upp ögonen för beatförfattarna genom Reidar Ekners antologi *Helgon och hetsporrar* men det var Kerouacs *On the Road* och *The Dharma Bums* som förförde oss mest. När jag läste boken i tonåren såg jag bara livsdyrkarsidan, primitivismen. Nu ser jag mer det sorgsna, det ouppnåeliga i jakten på det extatiska, det fulländade ögonblicket. Jag vet inte om detta säger mer om mig än om boken men jag ska försöka visa att min nuvarande läsning har åtminstone lika mycket fog för sig som den gamla.

Naturligtvis ser jag även nu att *On the Road* är en hyllning till resandet, resandet i rummet. Boken börjar med att Kerouac — eller Sal Paradise som han heter i *On the Road* — går på Columbia University i New York. Som fotbollshjälte i Lowell har han blivit värvad till universitetet men Kerouac skadar sig i benet och fotbollen ersätts av litteraturen och vännerna.

Kerouac träffar Allen Ginsberg (Carlo Marx i romanen) och William Burroughs (Old Bull Lee) och många andra. Anledningen till att vännerna figurerar under andra namn i böckerna är framför allt förlagets rädsla att bli stämt. Men det är naturligtvis också ett tecken på att det trots allt är fiktiva gestalter. På olika sätt har Kerouac manipulerat sina minnen.

1947 dyker centralgestalten i *On the Road* upp i Kerouacs liv. Det är en ungdomsbrottsling från Denver med förkärlek för snabba bilar, vackra flickor och maratonsamtal om livet.

”The coming of Dean Moriarty” står det på första sidan alluderande på ”the coming of Christ”. Det är Dean som för ut Sal på vägarna, ”on the

road". Han är frestaren, Kristus och djävul, i samma person. Han påminner om den döde brodern Gerald, det lidande helgonet. Han har samma oskuldsfullhet. Alla de andra vännerna var antingen intellektuella som Carlo Marx (Allen Ginsburg) och Old Bull Lee (William Burroughs) eller kriminella som Elmer Hassel (Herbert Huncke)

> But Deans intelligence was every bit as formal and shining and complete, without the tedious intellectualness. And his "criminality" was not something that sulked and sneered; it was a wild yea-saying overburst of American joy; it was Western, the west wind, an ode from the Plains, something new, long prophesied, long a-coming[...]. Besides, all my New York friends were in the negative, nightmare position of putting down society and giving their tired bookish, political or psychoanalytical reasons, but Dean just raced in society, eager for bread and love, "so long's I can get that li'l ole gal with that li'l sumpin down there tween her legs boy," and "so long's we can **eat** son, y'ear me? I'm *hungry*, I'm *starving*, let's *eat right now*"- and off we we'd rush to *eat*, whereof, as saith Ecclesiastes, "It is your portion under the sun".
>
> A western kinsman of the sun, Dean. Although my aunt warned me that he would get me in trouble, I could hear a new call and see a new horizon, and believe it at my young age[---]; somewhere along the line the pearl would be handed to me. (s. 10 f.)[1]

Och Sal söker pärlan längs amerikas vägar: i billiga barer och sjabbiga hak, på bensinstationer och slabbiga hotell, hos långtradarchaffisar, luffare, andra liftare och flickor han möter på vägen. Med en fantastisk känsla för den exakta detaljen skildrar Kerouac det amerikanska landskapet och de amerikanska människorna i all deras brokiga mångfald.

> I took the Washington bus; wasted some time there wandering around; went out of my way to see the Blue Ridge, heard the bird of Shenandoah and visited Stonewall Jackson's grave; at dusk stood expectorating in the Kanawha River and walked the hillbilly night of Charleston, West Virginia; at midnight Ashland, Kentucky, and a lonely girl under the marquee of a closed-up show. The dark and mysterious Ohio, and Cincinnati at dawn. Then Indiana fields again, and St. Louis as ever in its great valley clouds of afternoon. The muddy cobbles and the Montana logs, the broken steamboats, the ancient signs, the grass and the ropes by the river. The endless poem. (s. 255)

Det är i Whitmans och Sandburgs anda Kerouac arbetar. Han sjunger Amerikas sång.

Sal liftar till Denver för att träffa Dean Moriarty men Dean är upptagen med sina kärlekar, inklusive Carlo Marx (homosexualitet var ett mycket

känsligt kapitel för Kerouac!) och Sal fortsätter västerut, till San Francisko där han får bo hos en kamrat och hans flicka. Han jobbar som nattvakt och skriver långa brev till Dean och Carlo i Denver. Men Sal finner inte vad han söker där heller: ”Here I was at the end of America — no more land — and now there was nowhere to go but back” (s. 77 f). På bussen till Los Angeles träffar han en mexikansk flicka som han har en affär med. Som vid alla möten mellan människor i boken berättar de sina livshistorier för varandra (”and we settled down to telling our stories”; s. 81). De är trasiga änglar båda två och söker skydd hos varandra. Sal följer med flickan till Sabinal där hennes fattiga familj bor och han försöker försörja sig, henne och hennes son på bomullsfälten. Men snart är Sal on the road igen, på väg till New York. Den första turnén Sal gör är initierad av Dean men utan hans sällskap. Ett försök att genomföra Deans program utan Dean är dömt att misslyckas.

I del 2, som utspelar sig ett år senare, dyker Dean upp och hämtar Sal från hans stillsamma liv i Virginia: ”I had been spending a quiet Christmas in the Country, as I realized when we got back into the house and I saw the Christmas tree, the presents and smelled the roasting turkey and listened to the talk of the relatives, but now the bug was on me again, and the bug’s name was Dean Moriarty and I was off on an other spurt around the road.” (s. 115)

Först går resan till New York och vännerna där. Sedan sätter sig Dean, förarnas förare, vid ratten och de speedar ner till Old Bull Lee i New Orleans: ”We were all delighted, we all realised we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, *move*.” (s. 133)

Både Dean och Old Bull Lee framstår som Sals andliga lärare. Dean är den dionysiska principen inkarnerad, livsdyrkaren. Old Bull Lee är apollinikern, intellektualisten, skeptikern. Han *studerar* livet i alla dess aspekter.

Old Bull Lee har inget till övers för Dean: ”he seems to me to be headed for his ideal fate, which is compulsive psychosis dashed with a jigger of psychopathic irresponsibility and violence” (s. 147). Han försöker övertala Sal att stanna i New Orleans i stället för att följa med Dean till Kalifornien.

Men Sal är fångad av Deans elektriska energi. Tillsammans med Dean och Deans hustru Marylou (i verkliga livet Cassadys första fru: Luanne

Henderson), ger han sig iväg genom Louisiana, Texas, New Mexiko och Arizona på vägen till Kalifornien.

När de kommer till San Francisko försvinner Dean för att vara hos sin andra hustru, Camille (Carolyn Cassidy, som sedermera skrev en bok om sitt liv med Neal och Jack: *Off the Road*). Marilou varnar Sal: ”Dean will leave you out in the cold any time it’s in his interest” (s. 170). Sal tappar tron på Dean, på alla och på allt. I djupet av sitt hjärta ropar Sal: Dean, varför har du övergivit mig? ”That was the way Dean found me when he finally decided I was worth saving” (s. 174). Och för att rädda Sal tar Dean först med honom till Chicago och jazzmusiken och sedan till Mexiko. Där står man närmare livets ursprung än i det moderna samhället USA och där kan man inte dölja sig bakom några intellektualistiska eller andra masker.

Dean var ”BEAT-the root, the soul of Beatific” (s. 195). Han hade lämnat ”bitterness, recriminations, advice, morality, sadness — everything was behind him, and ahead of him was the ragged and ecstatic joy of pure being” (s. 195) och Sal hade sin position ”at his side, defending him and drinking him in” (s. 195).

Äntligen tycks de två vara på väg mot paradiset: ”Behind us lay the whole of America and everything Dean and I had previously known about life, and life on the road. We had finally found the magic land at the end of the road and we never dreamed the extent of the magic. (s. 276)” Och magiken söker de bland indianerna, där de tror sig finna ursprunget. alla primitivisters dröm är också deras: att få lägga av sig den civiliserade människans trötthet och neuroser och söka sig vila. Men även där missar de målet. När de når Mexiko City : ”This was the great and final wild unhibited Fellahin-childlike city that we knew we would find at the end of the road” (s. 302) får Sal dysenteri och Dean överger honom. Han måste tillbaks till sina fruar och sina liv. Sal tar sig så småningom hem och i slutet hittar vi honom funderande över livet, döden och Dean Moriarty:

> So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let children cry, and tonight the stars’ll be out, and don’t you know that God is Pooh Bear? the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before

> the coming of complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty.

*

Vad är det då som gör Kerouac till en levande författare och *On the road* till en levande bok? Att Kerouac i allra högsta grad lever ser man på alla de böcker som nu kommer ut där personer i hans omgivning skriver om hans liv (ett av de mer lyckade exemplen är Joyce Johnsons *Biroller*). En film om hans liv är gjord och nyligen utkom en box med 3 CD-skivor där Kerouac läser ur sina böcker. Men kanske är det bara Kerouac — mannen,- legenden — som lever?

Kritikerna har ända från början varit njugga mot hans verk. De tycker att böckerna är formlösa och ostrukturerade och dessutom sentimentala och barnsliga. Och visst kan man delvis gå med på det. Kerouac är naiv. Men kanske det också är det som är hans styrka? Han tar allting på blodigt allvar. Det finns inga postmodernistiska förklädnader hos honom. Ingen förtvivlan dold bakom tomhet som hos Beckett eller intellektuella lekar som hos Borges.

När det gäller formen är det visserligen sant att det inte är riktigt tillfredställande att huvudpersonen i *On the Road*, Dean, så ofta försvinner ur handlingen. Kerouacs ambition att dokumentera sitt liv kommer i konflikt med de episka reglerna. Men jag vill ändå hävda att det finns långt mer av komposition än många kritiker trott. Jag återkommer till det strax.

Det finns flera skäl att läsa *On the Road* fortfarande. Det kulturhistoriska intresset till exempel. Det är ingen tvekan om att *On the Road* är en generationsbok som fångat upp en tids stämningar. Kerouac namngav själv generationen: ”The Beat Generation”. I en sorts tävlan med Hemingways ”The Lost Generation” ville också efterkrigsgenerationen efter det *andra* världskriget sammanfatta *sin* livshållning. Beat har många konnotationer. I *On the road* nämns minst tre:

1. Beat=beaten, slagen, står för en outsidergeneration som inte ville inrangera sig i samhället utan hellre bli luffare, världsnomader (för att låna en term från Harry Martinson och 30-talets livsdyrkare som på många sätt står nära The Beat Generation),

2. Beat=beatific, de saliggörande, glädjestrålande, för den profana och religiösa extas de eftersträvade och

3. beat=beat, för rytmen i musiken, speciellt jazzmusiken och i livet, det gällde att hitta sin rytm och följa den.

I *On the road* hittar man andra nyckelord som *cat* och *hip* (hämtade ur jazzmusikernas språk), *angel* (tex ”desolation angels”), *saint* och *satori*, de tre sistnämnda tagna från olika religioners språk.

Det var dessutom Kerouac som gav namn åt det andra stora beatdokumentet, Ginsbergs långdikt *Howl*, och åt Burroughs *Naked Lunch*

Hos Kerouac hittar man ursprunget till beatnik- och hippierörelserna. **Resan** kom att bli de här generationernas nyckelord. Och resan i alla dess former finns hos Kerouac. Inte bara den gamla drömmen *Go West, young man*, som har en lång amerikansk tradition, drömmen om friheten, nytt land, den ständiga resan, road-movien, utan också den betydligt yngre *Go East, young man*, drömmen om förlorade kunskaper i Orientens religioner och hos Orientens folk som skulle få hippiegenerationen att bosätta sig i Indien men som hos Kerouac uppträder som läsning av buddhistiska och andra skrifter och som meditation. Men då är vi framför allt inne på en senare bok, *The Dharma Bums* , med dess hjälte Japhy Ryder (Gary Snyder), som kom att bli Kerouacs näste lärare efter Cassady och Burroughs.

En tredje sorts resa, bäst betecknad på engelska som *trip*, finns också tidigt hos Kerouac. Det är drömmen om att genom droger företa inre resor och uppnå en form av extas. Den sistnämnda typen av resa har legat Kerouac i fatet. Han har kritiserats som en ungdomens förförare. Men lika litet som Sartres läror faller samman bara för att några tolkade existentialism som att man borde supa bort sitt liv på rödvin desarmeras Kerouacs böcker av sådana vantolkningar.

En andra anledning att läsa Kerouac är den språkexperimenterande. *On the Road* är den första bok där Kerouac prövar sina idéer om ett spontant komponerande. I senare böcker skulle han utveckla det på ett sätt som inte alla uppskattar men i *On the Road* gör han ett mycket intressant försök att förnya prosan.

Kerouacs första roman, *The Town and the city* är innehållsligt en typisk Kerouacbok men stilistiskt är den skriven av Thomas Wolfe, Kerouacs förebild under denna tid. Kerouac letade efter ett sätt att komma bort från den

traditionella romanform som Wolfe representerade. 1949 började han skriva på *On the Road* med tanke på att beskriva Neal Cassidy som fenomen men den första versionen var fortfarande skriven på det gamla sättet och inget av den finns kvar i den slutgiltiga versionen. Under de närmaste två åren startade han flera gånger om på romanen utan att lyckas. 1951 läste Kerouac Burroughs och blev inspirerad av den ”faktualistiska” stilen, konsten att beskriva händelser på ett objektivt, detaljspäckat språk.

Ungefär samtidigt fick han ett 40-sidigt brev från Neal Cassidy där denne i en enda lång mening beskriver en kärleksaffär han haft på ett språk fullt av fria associationer, ett språk som fångade energin och spänningen i de händelser som beskrevs. Inspirerad av dessa två satte Kerouac in ett antal teleprinterpapper (som han sedan klistrade ihop till en rulle) i sin skrivmaskin och skrev på tre veckor 175000 ord av den nya versionen av *On the Road*. Tankstrecket var det skiljetecken han använde, han avstod från punkten. Efter det reviderades boken flera gånger, både av Kerouac själv och av redaktörerna på förlaget. Så vad vi har här är alltså inte ett fullständigt exempel på ”spontan prosa” som han senare kom att kalla sin metod, men i de partier där Sal återger sina visioner väller den fram på ett sätt som i mångas ögon, inklusive mina, är överlägsen de flesta av de senare böcker där metoden är mer utbredd.

Tankegången bakom Keroacs metod är att registrera alla de egna intrycken av världen så exakt som möjligt. En så självcentrerad utgångspunkt har naturligtvis retat kritikerna: Kerouac tror att en sak som hänt honom, hur obetydlig den än är, är intressant. Men Kerouac skulle kunna åberopa stora föregångare. Han går i Blakes och Whitmans fotspår när han sätter sina egna upplevelser i centrum och menar att dessa avspeglar tiden.

Kerouac vill fånga ögonblickets intensitet, floden av intryck som rusar fram, på en prosa där känslointrycken snubblar på varandra och skapar en sorts känsla av rörelse och ångest som är mer trogen samtiden än traditionell prosa. Joyce och andra modernister hade försökt fånga medvetandeströmmen i sin prosa. Vad Kerouac försöker göra är en motsvarighet när det gäller den yttre verkligheten, kanske kan man kalla det **verklighetsstrommen**.

Kerouacs försök att återge verkligheten i konkreta bilder, ”no abstractions or explanations, wham wham the true blue song of man”, är en mot-

svarighet inom prosan till vad imagisterna och Eliot försökte göra inom poesin. Eliot skulle man också kunna åberopa när det gäller Kerouacs försök att överbrygga ”the dissociation of sensibility”. Eliots tanke är att den moderna människan inte längre kan förena tanke och känsla utan tragiskt har splittrat de båda. I Kerouacs metod ligger ett försök att återförena dessa storheter.

För att åstadkomma allt detta försökte han imitera jazzmusikerns improvisation:

> Not selectivity of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought, swimming in sea of English with no discipline other than rhythms of rhetorical exhalation and expostulated statement, like a fist coming down on a table with each complete utterance, bang! (the space dash) — Blow as deep as you want — write as deeply, fish as far down as you want, satisfy yourself first, then reader cannot fail to receive telepathic shock and meaning-excitement by same laws operating in his own human mind. (Hopkiss s. 79)

Här kommer Kerouac nära Charles Olsons idéer om poesi med andetaget som avgörande för radens längd.

För att åstadkomma det fria flödet fick Kerouac försätta sig i en form av trans (han använde sig ofta av benzedrin eller marihuana för att åstadkomma detta) påminnande om Yeats (som förklarat att han skrev i semitrans) eller surrealisternas automatism. Kerouac som katolik och religiös mystiker hade naturligtvis även religiösa förebilder för sina bekännelser och sina visioner.

Risken med ”spontaneous Prose” är en formlöshet som gör läsakten svår men man måste ändå ha respekt för Kerouacs stora ambitioner att förnya prosan. Själv lyckades han genom sin enorma minneskapacitet klara av att sätta sig ner framför en bandspelare eller en skrivmaskin och med utgångspunkt i en människa, ett föremål, en händelse, improvisera fram stora sjok av texter. Det är en metod som man kanske inte ska rekommendera någon annan. Men jag tycker trots allt att han har underskattats av kritiken som prosakonstnär.

Det tredje och kanske viktigaste skälet är att *On the Road* för mig är en bok som för en djupgående diskussion om både moderna och tidlösa frågor. Det är ett tragiskt spel om Envar, inte en moralitet kanske, men en inträngande analys av klyftan mellan människan och världen där Kerouac

renodlar olika förhållningssätt, olika försök att överbrygga klyftan. Jag menar att man kan läsa Dean och Sal som olika aspekter av Kerouac själv — eller av oss alla.

Jag ska utgå från en dikotymi som genomsyrar boken: den mellan beteckningarna ”mad” och ”sad” där Dean Moriarty — framför allt men inte enbart — står för ”mad” och Sal Paradise för ”sad”.

”The madness of Dean had bloomed into a weird flower” (s. 113) står det på ett ställe, ”Dean tittered maniacally” (s. 118), ”mad with a completely physical realization of the origins of life-bliss; blindly seeking to return the way he came” (s 132); och detta är bara några slumpvis utvalda sidor.

”I was so lonely, so sad, so tired, so quivering, so broken, so beat” (s. 81) står det om Sal och ”I had my own life, my own sad and ragged life forever” (s. 84) är andra beskrivningar. Sal beskrivs också som ”mad” men då har han blivit det genom Deans försorg: ”When Lucille saw me with Dean and Marilou her face darkened — she sensed the madness they put in me” (s 125).

Redan i namnen antyds en väsensskillnad mellan Dean och Sal. Visserligen påstås det att Kerouac fick uppslaget till namnet Sal Paradise genom en felläsning av en rad i ett manuskript av Ginsberg: ”Sad paradise it is I imitate” men det hindrar naturligtvis inte att associationerna finns: Sal som förkortning av Salvatore och ”paradise” ger sig själv. Inte så att Sal är någon ”salvator” och en ledsagare till paradiset utan snarare ska det ses som en önskan och en inriktning: Sal är en människa som söker frälsning och längtar till ett paradis, och inte bara till det jordiska utan till det himmelska.

Dean däremot är det jordiska paradisets dekan. Han är mannen som vet att han är dödsbunden (Moriarty: Mori av mors, jfr även morituri), men vägrar erkänna döden. Att associera till mors arte (konstens död) är kanske något långsökt men Dean är livets man och inte konstens. Han är fysiskt överlägsen, snabb och outröttlig, och springer fortare än Sal som trots allt är mycket snabb själv: ”He passed me like the wind. As we ran I had a mad vision of Dean running through all of life just like that — his bony face outthrust to life, his arms pumping, his brow sweating, his legs twinkling like Groucho Marx, yelling, ’Yes! yes man, you sure can go!’”

Deans livsaptit demonstreras i hans rasande aptit på mat, han är ständigt

hungrig, och sex. Men också i bilden av den dansande dervishen. Han är den helige dåren. När han grips av sitt heliga vansinne täcks han av svett (”He was reaching another pious frenzy. He sweated and sweated”, s. 245) och i Sals drömmar träder han fram som en skrämmande ängel:

> Suddenly i had a vision of Dean, a burning shuddering frightful Angel, palpitating toward me across the road, appoaching like a cloud, with enormous speed, pursuing me like the Shrouded Traveler on the plain, bearing down on me. I saw his huge face over the plains with the mad, bony purpose and the gleaming eyes; I saw his wings; I saw his old jalopy chariot with thousand of sparking flames shooting out from it; I saw the path it burned over the road; it even made its own road and went over the corn, through cities, destroying bridges, drying rivers. It came like wrath to the West. I knew Dean had gone mad again. (s. 259)

Dean är på en gång ”The Spirit of the west”, den fria anden, livsdyrkaren, handlingsmannen, känslomänniskan men också det moderna helgonet, den av gud övergivne ängeln som vägrar att acceptera sitt fall.

Sal är ”The Spirit of the East”, om det nu finns någon sådan, den bundna anden, den livsrädde, iakttagaren, tankemänniskan men han är också den religiösa personligheten, drömmaren om ett förlorat paradis som kan återfås efter döden. Kerouac har två religiösa linjer: den katolska med uppgången i Gud efter jordelivets prövningar och den buddhistiska: livet här, ”the sad life”, slutar inte förrän man utplånat livsgnistan inom sig och givit upp allt strävande.

En annan tänkbar motsättning är den mellan den naive Neal och den sentimentale Sal, den motsättningen finns både i ordens normala betydelser och i Goethes och Schillers version: den sentimentale, reflekterande Sal försöker nå upp till Deans omedelbarhet.

Storheten med *On the Road* ligger i Kerouacs förmåga att tematisera ett antal konflikter på olika nivåer samtidigt. Där finns handlingsmänniskan mot iakttagaren, frihetssträvan mot anpassning som den civiliserade människans problem, människans försök att bemästra världen och omvärlden och omvärldens obenägenhet at låta sig bemästras, livsdyrkan mot dödslängtan och evighetslängtan. Kerouac arbetar samtidigt med existentiella, sociala, kulturella och religiösa plan på ett mycket intressant sätt.

Själv är jag inför detta beredd att strunta i vissa stilistiska svulstigheter, att Duluoz saga i jämförelse med Prousts tidsbild i *På spaning efter en tid som flytt* — en jämförelse som för övrigt Kerouac själv var inne på — inte

alls har den noggrannt uttänkta struktur där böckerna steg för steg avslöjar allt mer och i att han har en något märklig attityd till andra raser och det andra könet.

En del av storheten hos Kerouac ligger också i att han vågar göra Dean till hjälte, han vågar försöka sig på att skapa en modern helgonlegend. Det är ingen antihjälte det är fråga om även om Dean sviker Sal vid flera tillfällen. Kerouac ser Dean som en tragisk hjälte. Han kan inte segra men han hånas inte eller avslöjas som bedragare, fast han faktiskt är just det: ”the holy con-man”.

Deans dröm är att ”känna tiden”, ”to know Time” som det ofta sägs i boken. Det betyder att i ett heligt ögonblick uppnå saligheten, kontakten med alltet. Allt hans jagande och lidande gäller detta, att inte ”betray time”, att inte fastna i sterila konventioner eller leva en slentriantillvaro. Men eftersom den moderna tillvaron inte tillåter mer än enstaka ögonblick av kontakt med det gudomliga blir Dean alltid frustrerad.

Han lyckas få Sal att drömma samma omöjliga drömmar men Sal är trots allt egentligen beredd att vänta på den gudomliga saligheten efter döden och blir aldrig så utsatt som Dean. Dean är den existentialistiske hjälten. Som Sisyfos rullar han ständigt stenen mot bergets topp och får se den rulla ner igen. Men han är, enligt Kerouac, värd vår respekt, inte vårt löje eller vårt förakt.

I jakten på pärlan (**se citatet s. 3 ?**) drivs Dean och Sal allt längre. De söker livets mysterium hos kvinnan, hos negern, hos jazzmusikern och slutligen, i Mexiko, hos indianen. Uppe i de mexikanska bergen är de närmare pärlan än de någonsin varit. Dean liknar alltmer en profet där han svettande och ständigt talande för Sal till det slutgiltiga sammansmältandet med alltet. Men Sal har föraningar: han drömmer om en vildhäst, vit som ett spöke, som kommer travande mot Dean. Jagad av djungelhundar försvinner hästen dock förbi Dean utan att stanna. Kanske är det Avalokitesvara, den berömda molnhästen i buddistisk mytologi, som sägs hämta den som är redo för Nirvana. Men Dean är jagad av sina egna demonhundar och är inte beredd. Det hjälper inte att de möter en indianflicka som har den heliga yrans tecken på sin panna: hon svettas. Men hennes svett är annorlunda,

den är naturlig och finns där alltid som ett tecken på att hon ständigt ”knows time”.

Längst upp i bergen möter de en annan indianflicka. Hon säljer bergskristallbitar men allt Dean kan göra är att byta sitt armbandsur mot den pärla i vardande hon har att erbjuda. Alla som tillhör den materialistiska civilisationen är smittade och kan inte ta emot det ursprungliga. I ett moln av damm försvinner Dean och Sal i sin Ford ner till staden igen. Allt är förlorat. Sprickan mellan hjälten och världen blir för stor även i denna till synes gammalmodiga hjältesaga. Dean har gjort sitt i jakten på den förlorade oskulden. För honom återstår det bara att återvända till sina fruar, sina snabba bilar och sin maniska energi. För Sal gäller det att vända tillbaks till sitt skrivande och sitt mediterande.

Och för Jack, ”ti Jean” slutar det, efter ytterligare ett antal böcker och ytterligare ett antal visioner, med att han åker hem till ”mémêre”, låser in sig och väntar på döden. För befrielsen, paradiset, möjligheten att ”really know time”, finns bara utanför tiden: före födelsen och efter döden.

Noter

1. Kerouacs prosa, eller snarare prosalyrik förlorar mycket i översättning. Därför har jag valt att citera det engelska originalet

Litteratur

Hopkiss, Robert A., *Jack Kerouac. Prophet of the New Romanticism* (Lawrence 1976).
Kerouac, Jack, *On the Road* (1957), Penguin Twentieth-Century Classics (London 1972).

Erland Lagerroth

Att finna fram till en livshållning *eller* I balans efter den skapande skadan

En läsning av Aksel Sandemoses *Varulven*

Att finna fram till en livshållning

Den som läser Aksel Sandemoses *Varulven* måste läsa uppmärksamt. För att inte ta fel på när de olika kapitlen utspelar sig.*Varulven* är visserligen mer av en ”vanlig” roman än Sandemoses andra böcker, men dess kronologi är allt annat än rak.

Boken börjar med ett telefonsamtal: ”Felicia Venhaug blev en morgon i början av augusti uppringd av Erling Vik. Han skulle komma till Venhaug samma dag” (13).[1] När vi har läst närmare hundra sidor, står vi plötsligt inför samma telefonsamtal igen, men nu från andra sidan, från andra änden av tråden: ”Efter ett par timmars orolig sömn tog Erling ett rikssamtal till Venhaug. Det var Felicia som svarade. Jo, han kunde komma” (109).

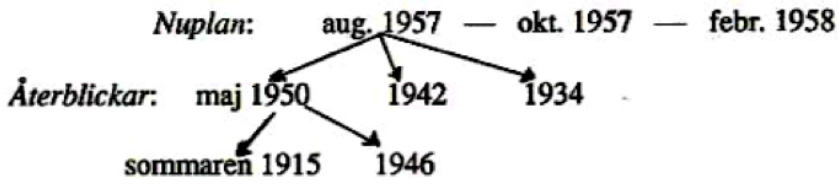
Och åtskilliga sidor senare återkommer telefonpåringningen än en gång, nu i samtal mellan Erling Vik och Felicia på natten efter Erlings ankomst till Venhaug. Felicia berättar att hon gått och längtat efter att Erling skulle ringa — och just då ringde han.(126). Erling å sin sida förklarar: ”Jag ville inte vara hemma och så ringde jag hit” (128). Orsaken får vi i hans berättelse om ett förhatligt besök ”i går kväll” av Torvald Örje, en quisling från ockupationstiden 1940-45, en man som den gången hade försökt få honom likviderad (82). ”Jag kom hit för att få hjälp” (129).

I den direkta berättelsen om Örjes besök — eller rättare Erling Viks nattliga tankar efter besöket — får vi också veta den exakta tidpunkten: ”Det var natten till den tionde augusti 1957, klockan var två” (80).

Telefonsamtalet rings alltså från Erling Viks hus i Lier (15, 76) till Venhaug på morgonen den 10 augusti 1957. Det går som vi vet fram på ett

ögonblick. Varför då hundra sidor från den ena sidan av samtalet till den andra? Vad ligger emellan?

Mellan de två punkterna ligger vad som brukar kallas återblickar, återblickar på tidigare händelser i huvudpersonernas liv.



Det gäller — till att börja med — åren 1950, 1915 och 1946. Och därmed är vi romanens komposition, dess sätt att arbeta på spåren.

Vad som brukar kallas nuplanet är alltså augusti 1957. Det sammanfaller med författarens egen skrivsituation: han började arbetet på romanen den 8 augusti 1957.[2] Det visar, som så mycket annat, hur nära Erling Vik står Aksel Sandemose. I fortsättningen flyttas nuplanet fram till oktober 1957 (291) och sedan ytterligare till februari 1958 (397, 414).

Men en stor del av romanen består alltså av återblickar, minnen och reflexioner över minnen. Kanske är det rentav större delen, men nuet och det förgångna är så invävda i varann, att det inte går att slutligt avgöra vilketdera som har överhanden.

Ja, nuet och det förgångna hör nära samman — så nära som de hör samman i varje människas liv. Nuet utspelas alltid på basis av det förgångna, på dess villkor och förutsättningar. Det förgångna är lika viktigt för att förstå det som sker som detta skeende självt.

Det är det författaren, berättaren och huvudpersonerna — i varje fall författarens alter ego Erling Vik har förstått. Därför varvas händelserna på nuplanet ständigt med tillbakablickar och reflexioner över det som har skett tidigare.

Men romanen innehåller också andra reflexiva moment än de som direkt avser händelser i det förgångna. Ett sådant parti är de båda kapitlen ”En man utan livsåskådning” och ”Det hände i historiens djup” (308-316). Här skjuts det friskt på folk som håller sig med en ”livsåskådning”. Erling Vik som står för tankarna i en stor, docerande monolog (som måste ha varit prövande för hans lyssnare på Venhaug) kallar hånfullt en livsåskådning ömsevis för ”denna andliga lem”, ”något slags system”, ”ett bestämt sche-

ma", ett "nyckelhål", "en blyhatt" och "frusna blommor på en grav" (309 f). Han vägrar att hålla sig med en sådan.

Vad som gäller för Erling Vik är i stället — för att anknyta till Dostojevskijs *Brott och straff* — "den löpande livsprocessen".[3] "Jag handlar så långt jag förmår enligt vissa erfarenheter och inre direktiv emedan jag hoppas och tror att de är riktiga." ("Livsåskådningar", däremot, "har en doft av ont samvete i förklädnad.")

> I likhet med de flesta har jag dels valt och dels fått mig påtvingad en någorlunda bestämd hållning till livsföreteelserna sådana de visar sig inom och utanför mig, en livshållning, ett beteendemönster (310).

Om man kopplar samman dessa båda iakttagelser — tillbakablickarnas funktion och lanserandet av begreppet livshållning — framträder ett sätt att läsa Sandemoses *Varulven*.. Som en väg till en sådan livshållning, en väg framgången ur reflexioner över "erfarenheter" och "livsföreteelser", reflexioner som inkluderar framställandet av dessa erfarenheter i episk form.

Den episka formen har att göra med en deklaration som Erling Vik lite senare gör inför Felicia och som mycket annat lär ha relevans också för hans författare: "Det är så att jag är en berättare och illustratör. Jag kommer aldrig någon vart utan bilder och exempel" (327). Den episka processen, vägen genom verket, är i *Varulvens* fall något helt annat än den kronologiska gången, tidsföljden.[4] Det är fråga om att vinna klarhet över sin erfarenhet, vinna insikt, livsförståelse.

Den bästa formuleringen för en sådan målsättning kan man finna i ett verk av Sandemoses kanske bäste vän bland svenska författare, ett verk som därtill kom ut två år efter *Varulven* och inte lär vara oberoende av den: Eyvind Johnsons *Hans nådes tid*.[5] Den lärde men också kloke diakonen Anselmus försöker i den förhindra att hans eget folk, langobarderna, skall börja ett utsiktslöst uppror mot Karl den store. Till den ändan berättar han för dem deras egen historia, som de inte har mycket kunskap om. För att de skall se, att de, när de själva hade makten, var lika grymma som de nu finner Karl den stores män.

Och i en inledande reflexion ger han själv programmet för den insikt som han — fastän förgäves söker inplanta hos sina åhörare. Det räcker inte, säger han, att bara genomleva en rad händelser. Man måste också ta det ge-

nomlevda i sig igen, ”svälja det, hur det än smakar”. Ty ”så är levnadslagen och kunskapslagen, så är det med den klarnade erfarenhetens förvärv”.[6]

Det är detta förvärv det handlar om i *Varulven*, för Erling Vik såväl som för hans författare och hans läsare. Att ta det genomlevda i sig igen och svälja det hur det än smakar och sedan leva vidare på basis av den förvärvade, klarnade erfarenheten. Eller, som det heter i *Varulven* : ”Nederlag ska upp i ljuset, inte grävas ner, för det är på nederlagen man blir människa” (234). Därför denna blandning av tillbakablickar och nuplan.[7] Man kan rentav undra, om Eyvind Johnson varit förmögen till sina suveräna formuleringar, om inte Varulven hade gått före

”Det gångna är en dröm”

Prologen låter oss alltså möta Felicia på Venhaug, när hon just har ”ringt av” efter samtalet från Erling Vik på morgonen den 10 augusti 1957. Men vi möter också en annan gestalt: trädgårdsmästaren på Venhaug Tor Anderssen. Från fönstret på boningshuset ser Felicia honom klippa hennes rosor, något han inte har med att skaffa. Skildringen förstår att ladda upp ett intensivt och gåtfullt förhållande mellan kvinnan och mannen. Hon rynkar ögonbrynen, kramar nyckeln till *sitt* drivhus — det tredje, som Anderssen inte heller har att göra med — och ler ett leende som ”kunde vara ett hånleende, men med ett stänk av hat eller fruktan”. Mannen förliknas vid ”ett havsdjur, [...], en grå och tråkig mardröm”. ”Allting hängde på karln”, och han ges epitetet ”den underjordiske”. Men, tänker Felicia, du ”skulle bara veta att han [Erling Vik] ringde i rätt tid så att du skulle få dregla förgäves”; ”hon skulle inte gå ner i hans bergasal i dag”.

Allt detta är antydningar, men de kommer att bli rikligt utfyllda i fortsättningen. Medan Felicia går ner till sitt drivhus, försvinner emellertid trädgårdsmästaren ur synfältet. Hon täcker över en ventil i gaveln och börjar vattna. Hon ”log svagt,blicken var långt borta”.

Långt borta, där varifrån telefonsamtalet kom. I ett slags glidning mellan hennes tankar och en objektiv redogörelse får vi bl a veta, att Erling Vik bor i Lier (VSV om Oslo) och att Venhaug ligger vid Numedalslågen norr om Kongsberg.

Men Felicias blick är borta också i tiden. ”Han hade varit hennes älskare i tretton år”, sägs det (alltså sedan 1944), och hon ”greps var gång av sam-

ma varma glädje när hon skulle träffa honom" — samma glädje som hon hade känt våren 1950, då han efter sexton månader på Kanarieöarna återkom till Norge.

Och därmed är romanens första stora koppling fullbordad, koppling mellan episk nutid och det minne och den erfarenhet, som nutiden drar med sig och som samtidigt förklarar den. Kompositionen kunde inte ha varit klarare. Även om vi ingalunda nu får se det förflutna som en minnesbild av Felicia. I stället är det alltjämt berättaren som för ordet.

Närmare bestämt gäller det "den nionde maj 1950 och de två dagarna därpå" — det var då "det hade hänt". Och därmed är vi inne på nästa kapitel: "Ensam i älskarens hus", fortsatt av ytterligare fem avsnitt, samtliga alltså lokaliserade i tiden till maj 1950 (s 16-40). Det är fråga om "det möte som människor drömmer om, den glansfulla gång som inte alla får uppleva" (15).

Felicia förbereder detta möte väl. Ensam städar hon Erling Viks bostad och dukar bordet.[8] Hennes förväntan framgår bäst av att hon, omedelbart innan hon når fram till hans hus, i sin bil överväldigas av en orgasm.

Kapitlet slutar med att Felicia hör ljudet av den bil, som för hem Erling Vik. Nästa kapitel, det tredje, "Ockupationen av Gotland", börjar: "Dagen därpå hade de suttit ute vid solväggen och småpratat, men mest halvsovit i solskenet och varit borta i sina egna tankar." Om hur mötet den nionde maj förlupit inte ett ord. Men det behövs heller inte — det har redan karakteriserats som "det möte som människor drömmer om" men "inte alla får uppleva". När de båda dagen efter sitter "ute vid solväggen", befinner de sig alltså i efterverkningarna av kärleksnatten. De halvsover mest, men vad de har upplevt inspirerar också till tankar och inre upplevelser. I varje fall för Erling Vik.

Erling Vik sitter och tänker på fyra brev han fått från Felicia, då hon tillsammans med sin man Jan var på Gotland under den tid då Erling Vik var på Kanarieöarna. Avsnittet ser i det längsta ut som en lovsång till Gotland, eller rättare till Felicias sätt att skildra ön. Men det är ett misstag. Det är "ilskna brev", och — heter det avslöjande i slutorden — : "Felicia hade inte skildrat det [Gotland], bara nämnt några godtyckliga fakta [...]. Det mesta av vad hon skrev var upplysningar om honom själv, med den avslutande bekännelsen att hon älskade honom i alla fall."

Det sista är avgörande. Det är kärleksförklaringen trots allt som gör att Felicia framstår som ”gudinnan som skapade Gotland med fyra himmelska dekret”, skapade det så att han som aldrig varit där och alltid varit beroende av *synen* för att ”fånga in” och ”äga” något — för honom hade Gotland ”blivit hans så djupt och innerligt” som ”kanske ingen annan plats”. Det är kort sagt ”Den nya skapelsen” om igen, Kellgrens nya skapelse:

> Du som af Skönhet och Behagen
> En ren och himmelsk urbild ger!
> Jag såg dig — och från denna dagen
> Jag endast dig i verlden ser.
>
> Död låg Naturen för mitt öga,
> Djupt låg hon för min känsla död.
> Kom så en flägt i från det höga,
> Och ljus och lif i verlden böd.

Kapitlet måste alltså läsas som en svindlande kärleksförklaring: Erling Vik har ”ockuperat” Gotland på grund av att Felicia därifrån har förklarat honom sin kärlek. Också det följande kapitlet, ”Felicia Venhaug”, är — jämte en allmän presentation av titelgestalten — en kärleksförklaring: ”Han hade hittat den kvinna för vilken ljuset inom honom aldrig skulle brinna ner.”

Men att denna kärlek, kanske mer än andra, innebär komplikationer, därom handlar sedan ”Tuppen under tvättbaljan”. Den tupp som satts där, och det av Felicia själv, är Erling Vik: han skulle hållas ur vägen i Las Palmas, medan Felicia och Jan fick sitt andra barn, så att inget tvivel om fadersskapet skulle finnas. Detta är emellertid en het gröt, som de båda måste gå udenom, och överilningar och missförstånd uteblir inte. Men Felicia finner det förlösande ordet: ”Stämmer inte det som jag har gjort med det som jag kallar *balansen* ?” — den balans som det skulle ha varit slut med, om Erling Vik under denna tid hade fortsatt att gå ”ut och in på Venhaug”. Den spröda men gyllene balans, som hela romanen kan sägas vara en lovsång till. Observeras bör att det är den kloka Felicia som står både för de yttre arrangemangen och för det (i romanen själv) kursiverade nyckelordet. Även om, som senare skall visas, balansen också vilar på insikter hos de båda männen.

Så långt har framställningen alltså introducerat Felicia Venhaug och hennes förhållande till Erling Vik och Jan Venhaug. Men prologen antydde ett

förhållande också till en tredje man: trädgårdsmästaren på Venhaug Tor Anderssen. Åt honom och det han tycks stå för, Varulvstemat, ägnas de två följande kapitlen. Alltjämt är det maj 1950, och alltjämt är det fråga om Felicias och Erlings kärleksmöte i den senares hus.

I ”Skuggan av varulven” är det ny morgon, tydligen den 11 maj. Från köket hör Erling Felicia sjunga ”en av de gamla Varulvsvisorna som han en gång hade lärt henne”.[9] Och visan slutar med död: jungfruns, herr Peders och fostrets död för varulvens blodtörst.

Efter visan följer en kommentar på mer än två sidor. ”Erling hade samlat sina föreställningar om den fallna människan i Varulven.” Ett långt citat från en autentisk tysk bok om varulven slutar med konstaterandet, att varulven blev ”das Bild des tierisch Dämonischen in der Menschennatur”. Eller på latin: ”*Homo homini lupus”*, människan är människans varg. Och romanen bekräftar: ”I alla tider har den [varulven] representerat det som människan inte vill se, utan lägger utanför sig själv.” Varulven i romanen är alltså inte någon mytisk figur *utanför* människan utan i stället allt det demoniska *inom* människan.

Det följande avsnittet bär namn efter en roman av Sandemose från 1944: ”Det gångna är en dröm”. Tydligtvis påverkad av sin egen sång och av det samlag, som inleds i slutraderna i föregående avsnitt drömmer Felicia om ”en djävulsgestalt som kunde vara trädgårdsmästaren Tor Anderssen på Venhaug. Han hade stått böjd och velat gripa henne om brösten med sina skarpa klor”. När hon vaknat fortsätter hon att i tankarna begrunda Tor Anderssen, så att vi får en hel presentation av honom — ”den underjordiske” från prologen. I hennes tankar blir han alltmer varg- och varulvslik — om också en sur, butter och humorfri ensamvarg.

I sängen berättar sedan Felicia för Erling om hur hon, då hon var ung flicka, lekte med en dagdröm om honom. Fantiserande att han kanske gömde sig i hennes trädgård för att få se henne hade hon klätt av sig utan att dra ner gardinen och sedan gått naken omkring i rummet. Vad hon *inte* berättar för Erling Vik är att hon på Venhaug leker en liknande lek med Tor Anderssen: hon går naken i sitt drivhus, medan han står och tittar på henne genom en ventil. Men hon släpper aldrig in honom, han får alltid gå därifrån otillfredsställd och förödmjukad. Och då glittrar hennes ögon ”av något som

liknade het och självförälskad ondska", och hon drar "läpparna från tänderna som en hund". Det är varulvsdraget hos Felicia.

Till detta gör skildringen en viktig kommentar, som förklarar avsnittets namn (och anslutning till den tidigare romanen; jfr not 6 och 7 ovan):

> Underligt nog såg Felicia aldrig sammanhanget i det — den unga flickan som väntade på Erling Vik som aldrig kom och den svarta leken med trädgårdsmästaren på Venhaug. [---] Som klok och erfaren människa visste hon ju att vålnaden av det plågsamma förflutna kommer mot en på mörka stigar, förklädd som svarta glädjedrömmar. Men inte heller Felicia visste det medan det var viktigt att veta. För henne som för alla: alltid långt senare, en annan gång, för sent, eller aldrig.[10]

Felicia låter sig beskådas av Tor Anderssen "fordi hun engang drømte at Erling i laengsel skulle søge mod vinduerne i hendes jomfrukammer".[11] Hon agerar efter det mönster som blir det generella i romanen: en *kedja av länkar* så beskaffade, att den som en gång blivit *sårad i sitt innersta sedan också sårar en annan*. Det gångna är en dröm, en svart dröm vars verkan på vårt eget handlande vi inte förstår men som resulterar i ett nytt sår på en annan människa. För vilken vi då fungerar som varulv. Även om Felicias fall tycks lite speciellt: den som hon tycker om att "plåga och förnedra" tycks själv ha alla varulvens insignier.

*

Därmed har alla bitar lagts på plats utom två. Den första och viktigaste följer i nästa kapitel: "Historien om Gulnare".

Än en gång förstår skildringen att organiskt låta en minnesbild växa fram, nu än mer suveränt:

> Det blev ännu en dag[12] med det mesta av tiden vid solväggen innan de tog avsked och Felicia for hem till Venhaug. Det var varmare än dagen förut. Solen, som stod högt, och det goda vinet försatte dem bortom tid och rum där de satt bredvid varandra och växlade tillfälliga ord. [---] Erling återupplevde den dagen något som oftast var avlägset och otydligt, men ibland kunde bli besynnerligt påträngande: en stor kärlek som en gång hade satt sina djupa spår och drivit honom jorden runt.

Än en gång leder alltså avklingandet efter en kärleksnatt (och solen och vinet) till upplevelser "bortom tid och rum", upplevelser i det inre, upplevelser i form av tankar och bilder. Man kan jämföra med Harry Hallers upplevelser av "bildernas värld" i Hesses *Stäppvargen*.:

> Nu, öppnad av Eros trollmakt, vällde bildernas källa rikt och djupt, och under flera ögonblick stod mitt hjärta stilla av glädje och sorg över hur rik mitt livs bildsal hade varit [---]. Dessa bilder [...] steg unga och friska upp ur denna kärleksnatts djupa brunn [...]. (upplaga i Forumbiblioteket 1960, s 119)

Men nu går tankarna ännu längre bort: efter mediterandet kring den som sitter vid hans sida når Erling Vik fram till den andra stora kärleken i sitt liv. Eller rättare den första. För nu dyker han i minnenas rum ända ner till 1915 och upplever vad som hände då ”besynnerligt påträngande”. Det gör också läsaren, för vad vi får ta del av är en av världslitteraturens stora kärleksskildringar.

Det är Kristiania sommaren 1915. Som 16-åring har Erling Vik kommit från lappskräddarhemmet i Rjukan — ”någonting halvmörkt, fuktigt, *overkligt* , ett litet samhälle av psykiskt defekta demoner” — till huvudstaden och fått arbete som springpojke. En tidig kväll vid midsommartiden gör han bekantskap med Gulnare, som skall fylla fjorton i augusti och är dotter till en överlärare. Inför hennes barnsliga öppenhet och osäkerhet faller hela den falska springpojkssäkerheten av honom, hela det vulgära beteendemönstret från hemmet. Inför hennes uppriktighet och tillitsfullhet grips han av en dröm om ”en bättre mänsklighet, om överseende, god vilja”. Ett ”mirakel” har inträffat i hans liv. ”Han hade aldrig levat förr.”

Och miraklet kulminerar en söndagsmorgon i juli. Då har de känt varandra en månad och gör en båtutflykt tillsammans till Nesodden. De går in i skogen på stigar, som hon känner, och kommer fram till en berghäll på uddens östra sida. Där lägger hon sig på marken och han så småningom intill henne. Hon börjar blygt kyssa honom, och han ser in i hennes ögon — ”de hade blivit stora och klara och han somnade långsamt in”. Suggestionen är så stark, att Erling Vik vid minnet ett ögonblick somnar in i stolen bredvid Felicia.

När han 1915 vaknar vid Gulnare sida, säger hon impulsivt: ”Tänk om man kunde bada.” Det gör de också, men var och en för sig, hon först och han sedan.Men han tittar i lönndom på henne och — visar det sig — hon på honom. Han ser att ”Gulnare var vuxen”, och det är en syn ”av salighet”. Världen störtar samman ”för att skapa sig själv från början”; han gråter av glädje. När han klär på sig, tänker han att han ”skulle ha Gulnare nu strax”, men så blir det inte. ”Hennes röst var inne i honom, man kunde inte ta fel på den: vänta tills vi ses härnäst.” Då de tar avsked av varann, frågar han,

”om hon begrep vad han ville med henne när de träffades igen” och får svaret: ”ja, det vet jag väl, Erlingen min.”

Aldrig har Varulven varit så långt borta som i denna på en gång översinnliga och sinnliga paradisdröm. Och ändå väntar den om hörnet. Gulnare känner det instinktivt: ”Du är sexton år och jag är bara tretton [...]. Det kommer att hända någonting förskräckligt med oss.” Och hon säger också — att lägga på minnet till bokens slut —: ”Jag älskar dig, Erling, och det blir inte annorlunda om jag så blir hundra år.”

”Vänta tills vi ses härnäst” heter med välberäknad ironi nästa kapitel. För det visar sig dröja trettioett år innan de ses igen. Och också det förutskickas i berättelsen. ”Det går galet en dag, kunde hon säga, [...] men jag tror att jag dör om jag inte får träffa dig mera.” ”Hon hade fått rätt”, bekräftar Erling Vik från sitt perspektiv 1950. ”De tog livet av Gulnare. De piskade ihjäl Gulnare när hon var fjorton år.”

Men det dröjer innan vi får besked om vad som hände. Gulnare kommer alltså inte till mötet ”tisdagen därpå”, och Erling söker henne överallt, förgäves. I oktober tar han hyra och ger sig ut på haven. ”Sitt första knivhugg fick han på Azorerna.” Kommer gör hon först strax före midsommar 1946, när Erling Vik på restaurang Bristol i Oslo väntar på Felicia och Jan.

Därom berättas i nästa kapitel i form av en dramatisk omkastning, som söker sin like i världslitteraturen. Med trefaldig syftning heter det: ”Ve den som faller i den allsmäktiges händer”. Vid Erling Viks bord står plötsligt en dam i 45-50-årsåldern — ”Stark och myndig [...] van att ge order”, med ”hårda och härsklystna ögon”. Till hennes förtrytelse känner Erling Vik inte igen henne, inte heller när hon upplyser honom om att han talar med ”fru överlärare Kortsen” (Erling Vik har för övrigt alltsedan 1915 aversion mot titeln överlärare). Hon är tvungen att också meddela honom, att ”Gulnare Svare blev gift med translator Kortsen”.

Inför Erling Viks bestörta och vidhållna tystnad bringas hon ur jämvikt och kommer att avslöja vad hon inte hade tänkt sig: det som hade hänt 1915. Föräldrarna hade upptäckt hennes lögner om besök hos väninnor, och när ”jag var fräck och envis [---] piskade de mig”. ”De ville ha reda på alltsammans genast, och de piskade mig om och om igen och så måste det ju fram, det där skamlösa badandet, och allt möjligt.” På Erling Viks fråga om ”allt möjligt” erkänner hon att de ”fick mera ur mig än som hade hänt”,

men ”efteråt begrep jag att det var rättvist alltihop, att bloden rann och jag gjorde på mig”. Och hon tillägger: ”Kanske en hundpiska kunde ha bitit på er med.” Fast det tror hon inte, han som är — eller var — en ”löjlig flickjägare”, en ”barnskändare”, en ”simpel springpojke”, en ”gigolo”.

När Erling Vik hör om piskandet, blir han ”vit i ansiktet”. När hon berömmer föräldrarna för att de ”gjort mer än sin plikt”, tänker han: ”I kärlek finns ingen plikt, där finns det inget annat än kärlek”. ”Hon hade blivit misshandlad intill den punkt när offret klänger sig fast vid bödlarna.” ”De hade krossat Gulnare.”

Så har varulven framträtt i all sin vederstygglighet: hänsynslöst våld mot försvarslös. Sympatifördelningen är entydig. Ändå är problematiken mer komplicerad än skildringen riktigt erkänner. När Gulnare 1915 säger, att det ”kommer att hända något förskräckligt med oss”, behöver det inte bara syfta på hennes föräldrar. Om de inte hade piskat och hjärntvättat henne, skulle det ändå ha slutat i en katastrof. Jag vet inte närmare hur det norska samhället skulle ha behandlat en fjortonårig mor 1915, men det skulle inte ha godtagit henne — allra minst den medelklass Gulnare tillhörde. Och det är möjligt att hennes ofta upprepade ålder: 13 år i juli 1915, skulle ha lett till ett långvarigt fängelsestraff för Erling. Den skimrande kärleksscenen på Nesodden spelar alla gånger över en hotande avgrund.

Scenen på Bristol 1946 får också en dramatisk final. I ett sista vredesutbrott kastar fru Kortsen Erling Vik i ansiktet, att han under kriget hade stuckit av till Sverige och att han efter kriget hade förtalat ”oss som hade tagit stöten i Norge och skaffat våra landsmän mat”. Då börjar något röra sig i Erling Viks medvetande om namnet Kortsen, och fru Kortsen suckar: ”Och min underbara man — borta, inte ett spår efter honom.” I samma stund inträder Felicia och Jan i restaurangen, och Erling Vik inskjuter: ”Ni tog hennes båda bröder.” Rasande måttar fru Kortsen ett slag mot honom, ”men träffade näven som han snabbt fick emellan. Hon skyndade bort.”

När Felicia sedan får veta damens namn, frågar hon: ”Hade hon fått reda på att det var jag som likviderade hennes man?” Den uppmärksamme läsaren kan associera till en passage i ”Historien om Gulnare”, där Erling Vik ett ögonblick blir medveten om att han sitter vid Felicias sida: ”Där satt den som han älskade, den kvinna som hade dödat, inte med kallt blod, men

så som Varulven dödar. Steg för steg en natt genom bakgårdar, uppför trappor, med kniven i kläderna [...].”

Varulven, som var så fjärran i ”Historien om Gulnare”, har uppenbarat sig i två av sina tydligaste former: våld och krig. ”Ve den som faller i den allsmäktiges händer.” Här har vi de tre första länkarna i den kedja av våld och misshandel, chock och trauma, som går genom *Varulven* och som gett boken dess namn.

*

Och ändå är det inte helt sant. Vad överlärare Svare och hans fru gör med Gulnare och mot Erling är visserligen det första. Men den *andra* länken ligger i tiden mellan 1915 och 1940-45, närmare bestämt år 1934. Den är antydd i Felicias förebråelser mot Erling 1950: ”Mig narrade du när jag var sjutton år — och gick så att säga ifrån mig runt hörnet och fick barn med en annan kvinna [---] där kom du med den vuxne mannens charm och ditt namn och imponerade på en skolflicka” (29). Det är den länken som är ”det gångna” i kapitlet ”Det gångna är en dröm”: ”den unga flickan som väntade på Erling Vik som aldrig kom” (39).

Men det stannar vid antydningar, och klarhet får vi först långt in i romanen, i det kapitel som heter blott och bart ”1934”. Varför det kommer så sent är svårt att förstå, men kanske beror det på att det här gäller Erling Viks egen varulvsroll. I alla händelser är gången den, att vi efter de tio första, nu lästa kapitlen, så mästerligt strikt komponerade och genomförda, får ett väldigt sjok på tjugo kapitel och över hundra sidor, som ter sig mer associativa och impressionistiska på det sätt som är vanligt hos Sandemose. Först nio korta kapitel om Erling Viks tankar och upplevelser i augusti 1957, innan han reser till Venhaug, däribland quislingen Torvald Örjes här tidigare nämnda besök hos Erling Vik på kvällen den 9 augusti.

Med kapitel 20 ”Kvinnan som du gav mig” ger sig Erling Vik i väg till Venhaug, och i åtta kapitel gestaltas förhållandena där, delvis i form av Erling Viks tankar och tillbakablickar. Partiet mynnar ut i bokens längsta kapitel ”Julie Erlingsdotter”, som berättar om Erlings dotter med en prostituerad, avlad samtidigt med att han svek Felicia (118 f). Hon har — naturligt nog — artat sig illa, men hon har omhändertagits på Venhaug av Felicia och Jan och ter sig nu, tjugotvåårig, nära nog som en idealgestalt,

en yngre upplaga av Felicia (119). Erlings samvaro med henne både associerar bakåt och ger ett tillskott av existentiell trygghet.

Ändå går tillbakablicken mot 1934 via året 1942. Det året träffar Erling Vik Felicia på ett kafé i Stockholm; båda är flyktingar från det ockuperade Norge. Men han gör en slät figur. Han kände sig ”lamslagen”. ”Han var söndertrasad av en äktenskapshistoria, han hade ett helt år druckit mera än någonsin förr, han var sjuk, han var rädd för människor, han var mitt uppe i ett ovanligt makabert förlopp av maskulint klimakterium.” (Beskrivningen tycks stämma väl på Sandemose själv, sådan han tedde sig som flykting i Stockholm.)

Därmed går tankarna bakåt till vad som hände 1934, då Erling Vik och Felicia Ormsund träffades första gången. Erling hade suttit som medelpunkt i ett dryckeslag på Theatercaféen i Oslo sedan elva på förmiddagen, och klockan åtta på kvällen har Felicia — sjutton år gammal, som blivit av med sitt förkläde — hamnat tätt intill honom i skinnsoffan. ”Det var då han satte igång med att snärja Felicia, och en stund senare stod de [...] ute på trottoaren.” Hon föreslår en lång promenad, och med hjälp av en spårvagn slutar den vid hennes föräldrahem i Slemdal. Och olyckan ville att hon var ensam hemma de dagarna.

> Han for till staden vid fyra-femtiden på morgonen i taxi och skulle träffa henne igen på kvällen. Han hade inte tänkt bryta det avtalet, men han skulle hålla ett föredrag, och det hade han glömt i all röran.

Ingen svarade i hennes telefon, ”annars hade han tagit henne med”. Han kunde ha lämnat besked på kaféet, men det gjorde han inte. I stället höll han ett föredrag om (omöjligheten av) sexuella utsvävningar, som blev en skandalsuccé. Han räddar sig ut med hjälp av en dam, i vars ögon han försjunkit under hela föredraget, och etablerar så ett förhållande till henne.

Nästa avsnitt, ”Den som gapar efter mycket —”, kompletterar med att ge Felicias perspektiv 1957 på det som skedde. När Erling Vik höll sitt föredrag var två av hennes väninnor där och rapporterade till henne efteråt.

> Under tiden satt jag med en sockerdricka och blev förolämpad av personalen på en tarvlig restaurang och gick gråtande hela vägen hem till Slemdal. [---] Naturligtvis trodde jag också att jag var med barn. [---] Det var en olycka som hade drabbat flickungen som kallades Kyska Felicia, en verkligt stor olycka, och mest att han nog hade glömt alltsammans.

Hon trodde att hon inte hade hållit måttet. ”Det var en förödmjukelse som sved och sved: Jag dög inte till något för den som jag älskade [---]. Jag kände mig misshandlad, pryglad och bespottad.” Först när några bitska ord om Erling slinker ur henne på ett möte under kriget, känner hon sig mer jämbördig, och det ”gav mig modet att gå fram till honom i Stockholm, men också styrkan att samma dag flytta till Steingrim”. ”Erling gick under när Ellen [hans fru] [...] gifte sig med en annan. Den som gapar efter mycket, mister ofta hela stycket.”

I det därpå följande kapitlet ”Den underjordiske” kommer vi ännu närmare Felicias upplevelse:

> Hon hade blivit lurad på vänlighet och uppvaktning när hon gjorde det stora som det för henne var att ge sig till en man och låta honom fara fram med henne som han ville. Han hade kastat henne på sängen, plockat av henne kläderna med alltför vana händer och gått på henne som en vargmänniska, hon begrep knappt vad som skedde.

Hon tänker t o m på det som hände som ”något som liknade våldtäkt”, men det skall inte tas alltför bokstavligt, för hon ”ångrade ingenting” och efteråt var hon ”galen av lycka, grät och skrattade och kunde inte släppa honom”.

Kapitlet heter alltså ”Den underjordiske”, och det kompletterar logiskt nog med att ge en helhetsbild av den andra sidan av Felicias ”länk”. För vi vet ju att hennes besvikelse och förödmjukelse 1934 leder till hennes mörka spel med Tor Anderssen i drivhuset. ”Det gångna är en dröm”, en svart dröm. Här karakteriseras deras möten på var sin sida om ventilen som en ”mysteriefest”, en ”bröllopsnatt” med förhinder, ”ett slags äktenskap [---] mellan en tittare och en exhibitionist”, ett äktenskap som kommit över smekmånadstiden.

Och man förstår att också här uppnåtts ett slags balans: mellan varulvslika drag hos Felicia, framkallade av katastrofen 1934, och den varulvslike Tor Anderssen. En ny, egendomlig variant av paradisdrömmen, nu inte i den fria naturen utan i drivhusatmosfär, i ”drivhusets lilla koncentrerade tvärsnitt av naturen” med dess artificiella sommar (141). Ja, Felicia tänker själv på denna värld som ett slags paradis (144).

*

Därmed är de stora länkarna i kedjan gestaltade, länkarna från att bli sviken, frustrerad, sårad, skadad till att svika, frustrera, såra, skada någon annan. *Varulvskedjan*. Överlärare Svare och hans hustru skadar Gulnare och Erling 1915. Erling skadar Felicia 1934. Felicia plågar Tor Anderssen genom att på en gång locka honom till sig och hålla honom från sig. Kriget skapar andra länkar: överlärare Kortsen dödar Felicias båda unga bröder och Felicia dödar Kortsen. Jan har också dödat under krigsåren (88 m fl sidor). Inte två slår den tredje, utan en slår den andre som i sin tur slår den tredje.

Med Erling Vik förhåller det sig mer komplicerat än med de andra. Skadan från 1915 är visserligen livsavgörande, men han är skadad redan från lappskräddarhemmet i Rjukan, som varje gång det omtalas målas i de mörkaste färger (21, 41 ff, 105, 134, 286, 336, 459). Hans skandalföredrag om omöjligheten av sexuella utsvävningar avslöjar ytterligare ett sår. Det kärleksäventyr i tvättstugan under ett hotell i Rjukan, som han uppbygger åhörarna med, är sådant, att det ”kunde ge vem som helst ett allvarligt psykiskt trauma” (194). (Felicia och Jan däremot har växt upp under trygga, harmoniska förhållanden.) Han reagerar därför inte bara med hänsynslöshet mot Felicia (och andra kvinnor) utan också med alkoholism. Det anspelas ofta på den senare, och den tecknas ”i helfigur” i kapitlet ”Delirium”, det kusligaste av alla kapitel i boken.

Den harmoniske Jan Venhaug är, som man kunde vänta, den minst skadade av de tre. Men även han har haft en stor besvikelse. Tjugoårig förälskade han sig i en vacker flicka från Kongsberg, men hon ”förstörde allting för sig med terror”, och hon bedrog honom. ”Han kom långt ut på vidderna den gången det gick sönder”, och han glömde henne aldrig helt” (kapitlet ”Vigdis” samt s 336).

”Den etiskt mest hållbara av alla livsåskådningar”

Människor skadar alltså varandra i en lång serie, som i *Felicias bröllop*, en fortsättningsbok från 1961, kallas ”kausalitetslagens blodiga konsekvens” (32). Detta är den insikt som vinns genom den episka processen i *Varulven* — den process som inte har formen av ett kontinuerligt tidsförlopp utan i stället av ”den klarnade erfarenhetens förvärv” genom en lång följd av till-

bakablickar på och reflexioner över vad som hänt tidigare. Och därmed är vi framme vid det levnadssätt, som romanen pläderar för.

Som konstaterats i upptakten till den här studien förklarar sig Erling Vik vara ”En man utan livsåskådning”. Men han håller sig med ”en någorlunda bestämd hållning till livsföreteelserna sådana de visar sig inom och utanför mig, en livshållning, ett beteendemönster”. Och den hållningen formulerar han så här i slutet av det kapitel, som heter just ”En man utan livsåskådning”:

> Min hållning till livet [...] bestäms av att här är vi och här måste vi försöka få ut det bästa möjliga av det. Den säkraste vägen till att få leva ett liv sådant vi önskar är att vi medger andra samma rätt — och minns det noga var gång vi själva tar den. [---] Vi har en mörk drift som vill driva oss att påtvinga andra *våra* åsikter, *våra* lustar, *våra* erfarenheter [---]. Vi måste alltid tvinga oss tillbaka till detta ena: allt är tillåtet som inte utövar press på andra. Jag har utan framgång försökt leva upp till ett sådant ideal, men idealen ska också vara ouppnåliga.

Det här är abstrakta ord, sådana som Erling Vik menar inte passar honom — berättare och illustratör som han är (327). Men romanen innehåller gott om exempel och illustrationer, förutom den stora Varulvskedjan. Ett möter i ”tant Gustava”, Erling Viks favorit på Venhaug — en nittioårig dam som påminner om en flodhäst. Erling Vik menar att hon ”var ett kallt fruntimmer som gav katten i mänskligheten, men en gång för länge sen hade insett att när hon själv ville leva och ha trevligt så kunde också andra få göra det”. Hon var i själva verket ”en representant för den etiskt mest hållbara av alla livsåskådningar [!]”. I hennes förhållande till barn tog det sig uttryck i ”en så upphöjd likgiltighet att de förstod att det gjorde henne detsamma om de åt plommonsylten eller ramlade ner från taket och bröt nacken”. Erling Vik misstänker att det som skapar trygghetskänsla hos barn är ”vissa vuxnas kombination av stadiga nerver och brist på onödigt intresse för vad ungen hittade på” (122 f).[13]

Ett större och mer konkret exempel finns i de två kapitlen med de signifikativa rubrikerna ”Destruktion” och ”Skräcken för extasen” (94-101). På en gård i Telemark blir Erling Vik vittne till ”den vackra synen av ett par människor som blev kära i varandra”. Det var en flicka på gården, ”en älskvärd person i sjuttonårsåldern”, och en flink elektriker på tjugo, som skulle göra ett tillfälligt arbete. Deras svärmeri passar emellertid inte den femtio-

åriga bondhustrun. ”Dagen efter det han hade sett de två unga på stenen, grep fru Larsen en våt och smutsig disktrasa och slog Mary tvärs över ansiktet med den.” ”Fru Larsen”, kommenterar Erling Vik, ”slog ett slag för sedligheten i sitt hittills oklanderliga hus. Resultatet blir destruktion.” Det är fråga om skräck för den extas, som får en människa att undandra sig ens maktområde. Det klassiska uttrycket för detta är ”fruarnas förföljelse av hembiträdenas sexualitet”. Det är en jakt som bara kräver den tunnaste moraliska fernissa över ”innehållet av maktsjuka, grov sadism, parasitär erotik och lystnad på dåligheter”.

Nästa kapitel, ”Pojken i åkern”, illusterar hur svårt det är att själv leva upp till idealet. ”En man berättade en gång för Erling hur skönt han hade haft det när han en sommardag i barndomen gömde sig i det höga gräset. [---] Men det hindrade inte att han ett par år senare nästan skrämde sin son från vettet för att han hade hittat honom i samma situation. [---] Ligga där och drömma sig bort! sade fadern.” Nyckelordet för vad det är fråga om finns inte i berättelsen, men det ligger nära till hands: behovet av *integritet*.

Vad det gäller är alltså människors behov av integritet och omgivningens svårighet att acceptera det. Och det största exemplet på det går som en röd tråd genom boken: Felicias försök att få Erling Vik att stadigvarande slå sig ner på Venhaug. Hon tar vara på varje tillfälle att söka övertala honom, och han värjer sig lika enständigt; hans behov av integritet tycks obegränsat. Men i denna relation är det i bådas fall fråga om följdverkningar av deras tidigare skador i livet. Felicia behöver Erling för att inte hemfalla åt ”den underjordiske” i drivhuset; när han är där går hon inte dit. Och Erling behöver perioder av ensamhet inte bara för att kunna skriva (129 f, jfr 138 ff, 182 ff) utan också på grund av ”lappskräddarsonens” behov att hävda sig mot ”överklassjäntan” (127 ff; jfr Jorunn Hareide 286 ff).

Men det yttersta skälet till att Erling Vik vägrar slå sig ner på Venhaug blir aldrig explicit formulerat i *Varulven* (jfr dock 255 f) utan värker fram först i *Felicias bröllop* . Det sker i ett kapitel kallat ”Dryckenskap”. I det ligger Erling och Felicia än en gång och pratar i sängen. Och än en gång vädjar Felicia: ”Jag ber dig igen om att flytta hit — för alltid.” Och hon bekänner: ”Jag kan ha mera personliga motiv [...]. Några kanske jag inte är på det klara med.” Men liksom tidigare förstår inte Erling Vik det angelägna i hennes vädjan, för att inte säga det ångestfyllda. I stället tänker han på ”sin

svaghet för alkohol och hur han kunde te sig i sin svaghet". Och han inser, att det är därför han inte vill bo på Venhaug. *"De skulle inte se honom sådan"* (148 ff, kurs. här). Att hans bedömning är riktig kan man se av det fasansfulla kapitlet "Delirium" i *Varulven*.

Så är problemet olösligt. Felicias behov av Erling är lika stort som dennes behov av frihet och integritet. Felicia gör själv kopplingen mellan orsakerna till dessa behov: "När hon nu satt och tänkte på sitt beroende [av Tor Anderssen] som en last, gick tankarna till Erlings beroende av flaskan" (406). Men hon vill inte be honom stanna för sin egen skull utan bara för hans. Hon anförtror inte sina bekymmer vare sig åt honom eller åt Jan. Därför får hon heller ingen hjälp — och hon går i dimma fram mot det stup som väntar henne (407 f).

I balans efter den skapande skadan eller "Vi pryder oss med horn"

Integritetsidealet har alltså sina svagheter: det kan leda till att en medmänniska lämnas i sticket, när hon som bäst behöver en. Men å andra sidan vittnar hela serien av hur människor skadar människor, som gett boken dess namn, om hur angeläget detta ideal ändå är. Det leder till frågan hur man skall se på dessa skador. Därom har kapitlet "Vi pryder oss med horn" (också det en tidigare romantitel hos Sandemose) mycket och viktigt att säga (326-337).

Här berättar Erling en paradigmatisk historia om svartsjukans varulv. Den gäller Kåre Svaberg, som fått för sig att hans hustru är otrogen och som vägrar att tro något annat. Han har fallit offer för "svartsjukedelirium" och hamnar på hospitalet. "Varulven tog honom." Det ger Erling Vik anledning att lansera sin hypotes om dessa skador. Det är fråga om hjärnskador: "*en förtvivlad människa kan tänka sönder sitt huvud*". Men om hjärnan inte skadas "mera än i mild grad, så kan människan växa utöver sitt ursprungliga jag".

> Det är så lyckligt att alla som växer utöver den skada som har drabbat dem, vinner mera än de förlorar. Medvetandet utvecklas till något större och högre än förr kring den skadade punkten. Genom en märklig process blir det skadade stället ett näringscentrum, det får oss att växa, bli klokare, men kalla det inte för tillfrisknande. Så har vi ordnat det att nytt och större liv växer runt ett gammalt knivstick.

Och Erling Vik demonstrerar detta växande. ”Felicia, du träffade en gång olycksfågeln Erling från Rjukan och det blev en hjärnskada för dig, [---] du förlorade något och uppnådde något annat och större, och du växte inte fast i melankolin, du reste dig och [...] kom starkare ut på andra sidan.” Samma med Jan — ”när Jan upptäckte att flickan [Vigdis] bedrog honom med civiliserade stadsbor så mötte han Varulven. [---] Där fick *han* sin hjärnskada och förvandlades från en välvuxen men rätt vanlig björk till en mäktig ek.”

”Men din hjärnskada då?” undrar Felicia. Erling svarar bara med det sociala stigmat från lappskräddarhemmet i Rjukan, men läsaren har inga svårigheter att komplettera med händelserna i Kristiania 1915. Läsaren har heller inga svårigheter att komplettera med det andra offret 1915, Gulnare. Men Gulnare, som inte bara piskades utan också utsattes för långvarig hjärntvätt, fick naturligtvis inte någon mild hjärnskada och förmådde aldrig växa utöver skadan. Hon kom visserligen inte på hospitalet som Kåre Svaberg, men hon utvecklade sig i stället till en hatfylld nazist.

I enlighet med kapitelrubriken ”Vi pryder oss med horn” och exemplet Kåre Svaberg är det alltså svartsjukans varulv som står i centrum — svartsjukeproblemet hos de tre männen kring Felicia: Steingrim (som hon bodde ett år hos i Stockholm och som dog 1956), Erling och Jan. Vad det gäller är att *se* svartsjukan-Varulven och tjudra den. ”Steingrim såg den och kände den, men han lyckades aldrig binda den riktigt, och den tog honom till sist.” Erling Vik är själv den äldste av de tre ”men den som kom sist i mål med insikten”; ännu i Stockholm vred jag mig ”i mitt sista svartsjukedelirium”. Men nu är han frisk. ”Svartsjukan dör för den som har vågat hålla fast synen av Varulven”.

Att observera är att svartsjukan inte är *identisk* med Varulven. Svartsjukan kan dö, men dess yttersta grund, Varulven, det djuriskt demoniska i människonaturen (34), dör inte. Det kan bara ses, bindas, tjudras, besegras. Att förmå detta är en civilisatorisk bragd, ett bidrag till att skapa ett människovärdigt förhållande mellan människor.

Den som först tog lärdom av de tre var Jan. Efter erfarenheten med Vigdis hade han ”hållit den lilla fan i vädret i svansen och sett honom i ögonen” (291), han hade ”besegrat Varulven” (335). Den segern bekräftas, när han friar till Felicia och får svaret: ”Ja, jag ska gifta mig med dig, för jag

tycker om dig [...] — bara du har klart för dig att jag också är kär i Erling och ofta undrar jag om jag inte är ännu mer kär i Steingrim." "Det där har jag redan tänkt på", svarar Jan (79).

Än en gång ger han prov på sin seger över varulven i den sublima scen, då han blir varse Felicias spår i snön till Erling i Gamla Venhaug — spår som för dit men inte tillbaka. Han lägger sig då lugnt i sin säng för att än en gång reflektera över svartsjukans väsen. Svartsjuka, tänker han, är "ett skrik efter tvång i kärlek", ett exempel på "den underliga gåtan att alla ska uppföra sig lika" (341 ff, jfr 273 ff, som gestaltar en liknande scen sedd från Felicias håll).[14]

Jan framställs överhuvud som ett efterföljansvärt exempel. "Om livskonst vet han mera än någon av oss", säger Felicia på ett tidigt stadium (135), och det ger eko i det senare samtalet om svartsjuka. Erling Vik blir visserligen inte glad för att sättas i andra hand — och ändå säger han själv samma sak: "Men han vet mera om praktisk filosofi än någon annan jag har känt. Han har en enastående förmåga att se erfarenheter i ögonen och bygga livet på dem. Han är en som alltid har blivit vis av skadan" (327, jfr 409).

Att bli vis av skadan — det är det saken gäller. Att förvärva klarnad erfarenhet. Det är för att de lyckas med det, som Jan och Erling kan pryda sig med horn — kapitelrubriken skall tas bokstavligt. Då kan man "*komma i balans efter skadan*" (332, kurs. här).

Och detta är nyckeln till det ménage à trois, den trekant, som romanen framställer, ja hyllar. Erling, Felicia och Jan har alla kommit *i balans efter skadan* , den balans som speciellt Felicia förstår att upprätthålla (jfr ovan om kapitlet "Tuppen under tvättbaljan"). Och de har alla växt genom sina skador, växt till proportioner som kan upplevas som nära nog gudomliga — bara man håller i minnet att de tre är högst mänskliga. (Jfr 23 f om Felicia som en önskedröm för Norges kvinnor och 118 om det rykte som omsvävar Venhaug.)

Livet på Venhaug — när Erling är där, nota bene[15] — blir till något av en gyllene idealtillvaro, en ny och tredje paradisdröm, bättre än den artificiella i drivhuset och mognare än den oskuldsfulla på Nesodden 1915. Mognare därför att deltagarna har sett Varulven och tjudrat den. En livets höga visa. Bokens stora genmäle mot Varulven, den ljusa motbilden till den mörka

som gett boken dess namn. Den gyllene balansen balanserar Varulven.

Detta betyder dock inte att trekanten framställs som den bästa livsformen i och för sig. När Felicia i en stund av nedstämdhet tänker tillbaka på sitt trauma från 1934 och den svåra tillvaron som flykting i Stockholm, framstår balansen som mindre meningsfull: ”Sedan har väl Erling och jag lekt ett slags lek på gungbräde, och ingen av oss vet vad det ska tjäna till” (205). Hon förnekar inför Erling, att hon ”hade velat ha oss alla tre” (335), och efter hennes död tycker Erling, att ”en bön, ett ömt anrop” kommer till honom: ”Alltid var det du, Erlingen min, jag var den födda enmanskvinnan och alltid var det du. Men du slog sönder det för mig” (459).

Ja, just så är det. Vi får alltid något sönderslaget för oss, och det gäller att leva vidare, att bli vis av skadan och växa med den. Oskuldens paradisdröm kan inte fortgå oförändrad, den slås alltid sönder av Varulven — Jantelagens, svartsjukans, våldets och krigets varulv. Och då gäller det att finna en ny, mer hållbar balans. De tre huvudpersonernas storhet är just att de finner och upprätthåller en sådan balans, romanens att den gestaltar den. Livets balansgång, när det är som bäst — på trots av Varulven. Och i medvetande om existensen av allt det som Varulven står för.[16] (Den som stöts av att det är fråga om ett ménage à trois kan tänka på det hela som ett existentiellt experiment.)

De sista länkarna i Varulvs-kedjan

Ingen balans är emellertid evig. Varje balans är alltid hotad. Livets balans är alltid hotad av dem som känner sig sårade eller skadade och inte förmått tjudra sin varulv. Det tragiska slutet har redan antytts, när det talats om att Felicia ”går i dimma fram mot ett stup” (408). Felicia, ”den lyckliga”, den främsta upprätthållaren av balansen, försvinner en söndag i februari 1958, när hon framstår som mest strålande. Ensam och till fots ger hon sig i snöväder i väg efter ett brev, som hon säger sig vänta på posten. Hon återkommer inte och återfinns aldrig, men de blodiga spåren leder till en svart vak i Numedalslågen. Hon har blivit ihjälslagen och/eller dränkt.

Av vem? Romanen ger aldrig något svar på den frågan. Eller den ger flera svar. Liksom i en detektivroman har det lagts ut flera spår, som visar hän mot olika tänkbara brottslingar. Ett sådant, mycket tydligt spår är det som

pekar mot Tor Anderssen, ”den underjordiske” utanför drivhuset. Intet hade varit naturligare än att han, som sägs förkroppsliga varulven och ständigt sviks på sin ”bröllopsdag”, hade fortsatt kedjan av varulvsdåd. Men romanen ger honom ett klart alibi.

Ett annat spår är det som leder mot ockupationstidens Norge: Felicia hade ju (liksom Jan) likviderat åtminstone en landsförrädare. Jan och Erling lutar åt den möjligheten, men eftersom de inte kan identifiera någon individuell mördare, utser de quislingen Torvald Örje till offer, han som i början av romanen hemsökte Erling Vik. Men när Erling — på uppmaning av Jan — skall verkställa hämnden, finner han att Örje redan är mördad. Sammanhanget visar, att förövaren är Tor Anderssen. Han har tydligen kommit på samma tanke och därmed fördubblat sitt alibi. Och kedjan av våld har fått ytterligare en länk.

Ytterligare en möjlighet antyds, och de flesta indicierna pekar nog mot den. Jan tänker sig enständigt, att förövaren är en kvinna (428, 456, 457). Och han menar, att även om ”det är något som kan ledas tillbaka till krigsåren”, behöver det ”inte vara *bara* så. I sitt innersta är det ju någonting mycket äldre” (428). På tåget till Kongsberg har Erling Vik sett ryggen på en dam, som tycks honom bekant men som ter sig motbjudande, rentav kuslig. ”Som om hon [...] önskade alla tänkbara olyckor över mig.” Jan framkastar i sammanhanget namnet Gulnare men får inget svar från Erling (402 f, jfr 429). På golvet i sitt rum hittar Erling Vik en lapp, som Felicia tappat där, och på den har hon skrivit: *”Om jag kunde ta henne av daga med svart magi, så skulle jag inte tveka”* (428). Redan tidigare har det något överraskande sagts, att ”Felicia själv hade nämnt den som skulle komma att ta hennes liv — men inte *namnet* på denna kvinna som hon hatade” (420 f, upprepas 422; jfr Jorunn Hareide 268 f). ”Gulnare hade hon fått reda på”, tänker EV, ”men säkert inte sammanhanget med fru Kortsen (han var inte alls säker)” (461). Säker är däremot Julie vid ett tidigare tillfälle: ”Felicia får förr eller senare reda på allt” (167). Men Erling Vik följer inte detta spår, snarare negligerar han det.

Förövaren utpekas alltså aldrig i *Varulven* , vilket tydligtvis har att göra med att Sandemose planerade en hel trilogi. Av detta blev det emellertid bara den tidigare nämnda volymen *Felicias bröllop* från 1961, som ingalunda lever upp till de förväntningar, som namnet skapar, utan som snarast

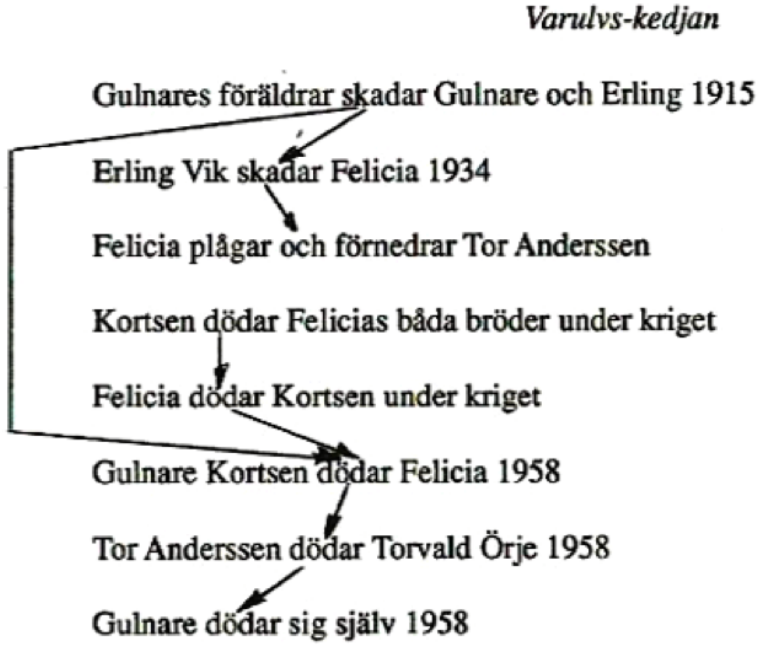
får karakteriseras som en samling essäer, impressioner och tankar. I ett avseende är den emellertid fullödig: den fullbordar berättelsen om Felicias död och ger en lösning på gåtan. Det berättas att Erling Vik besökt Nesodden och återsett ”skogen och stranden där Gulnare och han träffades sista gången”. (På bokens slutsida omtalas också, att Erling under en inflygning till Fornebu ser hur ”flygskuggan flöt hän över, välsignade och smekte platsen där Gulnare och han hade haft sin stora glädje”. Sina tårar uppfattar han först som regnstrimmor på rutan.) Och så kommer det: ”De hade inte återsett varandra förrän hon var på god väg att bli Felicias mördare.” ”Hur länge hade han varit henne på spåret?” frågar han sig och svarar:

> Första gången glimten kom, var en natt på Gamla Venhaug när han låg i sängen och inte kunde sova. Han, en ensam man, han som borde ha vetat det från första början -. Men det blev för mycket för honom. Hade Gulnare dödat Felicia, vilka fler skulle han då komma till, utom sig själv, när han gick bakåt i mördarraden?

Det *är* alltså Gulnare som är mördaren (kapitlet heter ”Hämnaren Gulnare”). Och tanken på detta har blivit för mycket för EV, därför att då måste han tänka på alla dåd som gick före i Varulvens långa kedja, inklusive sina egna. Eller, som det heter med en annan formulering: ”Det var ett långt lärft att bleka”. Det är därför han har värjt sig mot detta spår. — Gulnare, kan det tilläggas, har haft dubbel anledning till mordet: hos henne går linjen från Oslo 1915 (”Jag älskar dig [...] om jag så blir hundra år”) samman med linjen från krigsårens Norge (likvideringen av Kortsen).

I tidningen läser han att Gulnare är död. ”Det var något med en gaskran.” Tydligtvis det sista dådet i den långa kedjan: Felicias mördare har tagit sitt eget liv. Och en dag står han ”konfys” inför hennes grav.

> När Felicia föll, var det Gulnare som förde handen. Hon måste göra det i hela kausalitetslagens blodiga konsekvens. Men här vid den likgiltiga graven [...] stod Erling [...] och undrade vem som dödade Felicia. Han visste tydligen vem som mördade Gulnare den gången i hennes yngsta år, Varulven tog henne. Och vem är jag, Erling Vik, att jag skulle döma levande och döda? Utan mig hade Felicia inte förverkat sitt liv. Vem som förde handen, vad betyder väl det i en orsaksräcka där så mången hand lyftes?[17]



Han har nått ett slags försoning — eller i varje fall försonlighet. Han ser sin egen roll och skuld i den långa orsaksräckan. Det är därför han inte hämnats, fastän han har sett på Gulnare, när de mötts, att ”hon inte drömde om barmhärtighet”. (Han har också nu blivit försonligare mot dem som han hatat, i varje fall mot sin egen bror; 79-87, 168 — 171).[18] Vi är alla offer för Varulven — och vi bär alla Varulven inom oss.

*

Till sist bör det sägas, att *Varulven* naturligtvis innehåller oerhört mycket mer än vad som har kunnat beröras här. För det första sådana impressionistiska, tankemässiga avsnitt, som det här tidigare har talats om, associationer till vad som har omtalats i huvudlinjen. För det andra många fler glimtar från förhållandena i Norge och i flyktingkretsar i Stockholm under kriget, oftast relaterade till ”Steingrimkretsen”. För det tredje en framställning av den Jantevärld, som Sandemose aldrig tröttnar på att gissla och som ständigt finns som bakgrund och motsats till den värld av fria och självständiga individer, där han helst rör sig. Mästerverket är här porträttet av Erlings bror Gustav, den perfektionistiske och stupide ”som bemästrade *allt* till en viss gräns, men där hade också taket lagts på med eftertryck” (42).

Men framför allt är det fråga om nya turneringar och begrundanden av motiv och temata i huvudlinjen, liksom om parallellhandlingar. Ständigt

återkommer boken till de stora händelserna, personerna och situationerna, vrider och vänder på dem på nytt, ser dem från nya håll.

Varulven är en *rik* roman, mycket rikare än en kort uppsats kan ge en föreställning om.

Noter

1. Jag har tillåtit mig att hänvisa till den utgåva av *Varulven* som ligger närmast till hands för en svensk läsare, nämligen den svenska översättningen av Cilla Johnson, närmare bestämt i pocketutgåva på Forums förlag 1974. Viss kollationering med den norska originalupplagan 1958 har dock skett.
2. Se Vogt 103.
3. Jfr Lagerroth 1986.
4. Begreppet 'den episka processen' är grundläggande för den syn på konsten att läsa romaner som förespråkas i min *Romanen i din hand* ; se närmast 106 ff. Hela den här föreliggande läsningen av *Varulven* tillämpar den strategi som där framställs. — Den speciella karaktären hos den episka processen i *Varulven* gör det mindre ändamålsenligt att "räta ut" den kronologiska linjen och studera boken i tidsordning från 1915 och framåt — något som prövas i Jostein Soland, "Kjaerlighetsrittet i Varulven".
5. I samlingsvolymen *Sandemoses ansigter* har Eyvind Johnson skrivit den avslutande essän "En bra människa". Se vidare t ex Nordberg 156 f, 182, 192 f, 197. Det är Eyvind Johnsons fru Cilla Johnson som har översatt *Varulven* till svenska (liksom också *Felicias bröllop* 1961), vilket bör innebära, att han hade tillgång till texten på ett tidigt stadium.
6. Se vidare min läsning av *Hans nådes tid* i *Res Publica* nr (9) 1987. *Varulven* och *Hans nådes tid* framstår överhuvud som något av två samtida tvillingverk om själsliga traumata i spåren av våld och krig — ungefär som det parallellförhållande Asmund Lien har påvisat i fråga om Sandemoses *Det svundne er en dröm* och Sigurd Hoels *Möte vid milepelen* (Lien, 1969). Det bör därvid observeras, att det i båda fallen är Sandemose som har prioriteten.
7. En stor, klassisk studie över detta kompositionssätt hos Sandemose föreligger i Asmund Lien, "Store John vender tilbake" (avser *Det svundne er en dröm)* . Jfr också Frederik Nielsen 205 f och Tom Kristensen 247 ff.
8. Under städandet kommer Felicia på ett lönnfack i väggen, och i det finner hon åtta flaskor whisky och två paket med påskrifterna "Historien om Gulnare" respektive "Brev från Felicia". Flaskorna skall komma till användning i sinom tid, men innehållet i paketen tycks aktualiseras snart nog. (Förutsättningen är tydligtvis den på romanens sista sida lanserade fiktionen att Erling Vik är författare till *Varulven*.) Enkelt och klart är det därmed med "Historien om Gulnare": den återupplever EV, när han två dagar senare sitter vid husets "solvägg" med Felicia.

   Ännu enklare tycks det vara med breven från Felicia, eftersom hans tankar redan *en* dag senare utgår från fyra brev från Felicia ("Ockupationern av Gotland"). Dessa fyra brev har han emellertid mottagit under sexton månaders vistelse i Las Palmas, och de kan alltså inte ligga i det lönnfack, som bara han känner, den dag han skall

komma tillbaka därifrån. Stället är en mystifikation, som har sin enklaste lösning i att Sandemose här gjort sig skyldig till en sådan distraktion, som de Claus Brenøe — inte utan skadeglädje — inventerar i en uppsats i *Edda* 1980.

9. Den variant av Varulvsvisan som Felicia sjunger tycks Sandemose själv ha satt samman utifrån olika variationer av den danska visan. Se Hareide 262 ff.
10. Som påpekats av Soland (not 7 på s 126) och efter honom av Brenøe (239) strider det som här berättas mot slutsidan i prologen, där det heter: ”Den gången, 1950, [...] hade den underjordiske ännu inte trängt sig in”. Det tycks som om den förra varianten vore att föredra: mot en liten notis i prologen står hela kapitlet ”Det gångna är en dröm”. Hareide konstaterar också, att versionen i ”Det gångna är en dröm” ”må opfattes som den riktige” (280, not 3).
11. Frederik Nielsen 205. Jfr Haaland 30: För Felicia kommer Tor Anderssen att ”representere den voldsamme opptatthet som hun dypest inne må savne hos Erling. Og denne opptatthet behøver ikke bare vaere noe sykelig. Den *er* noe sykelig hos den middelaldrende gartneren. Men *behovet* for den behøver derfor ikke vaere noe unormalt hos Felicia. Det kan godt vaere bara det utilfredsstilte behovet for selve ungdommens voldsomhet og umådelighet — den som Erling aldrig ga henne helt.”
12. Rimligen den 12 maj, fastän det i upptakten till det andra kapitlet heter: ”Det var den nionde maj 1950 och de två dagarna därpå som det hade hänt”.
13. Carl-Eric Nordberg går tillrätta med Sandemose för tant Gustavas livsåskådning och menar att den leder till isolering mellan människor (243 ff). Jorunn Hareide tycks hålla med honom (256). Det stämmer emellertid dåligt med tant Gustavas glada sällskaplighet liksom med den mindre utmanande illustration från kapitlet ”Destruktion”, som anförs i fortsättningen. Fallet där presenteras just som exempel på ”hur människor isolerade sig själva genom att isolera andra” (94), men att märka är att det är bondhustrun som *bryter mot* flickans behov av integritet genom att slå henne med en disktrasa i ansiktet, som isolerar sig själv. Edvard Beyer konstaterar också — som förste opponent på Hareides disputation — att det ”er da forskjell mellem innbyrdes toleranse og overbaerenhet på den ene siden, påtvunget isolasjon og lukkethet på den andre” (268). Vilket inte hindrar, att integritetsbehovet kan komma i konflikt med kontaktbehovet, så i den olösliga konflikten mellan Erling Vik och Felicia beträffande den förres närvaro på Venhaug, varom mera nedan.
14. Jostein Soland underskattar Jans ”livskonst”, hans ”praktiska filosofi”, när han menar att det inte är lätt för Jan att acceptera dessa spår i snön och att den efterföljande folkvisestrofen: ”Jeg gav henne Helled Hågen/ til stallbroderlag”, ”får en bitende ironi” (121). Jorunn Hareide tar ”spegelscenen”, där Felicias vandring mellan nya och gamla Venhaug ses från hennes perspektiv och där Jan reagerar med ett våldsamt samlag — ”Han tog mig som en landsknekt i en härtagen stad” — till intäkt på att ”Jan har ikke fått bukt med sjalusien” (277). Det är en ovanlig svartsjukereaktion. Är det inte naturligare att uppfatta Jans reaktion så, att han — som är lite trög på området — blir häftigt stimulerad av att så nära bli konfronterad med Felicias erotiska aktivitet? Är det inte så att hon är mer attraktiv för honom som sexual*subjekt* än som sexualobjekt? (Den som eventuellt betvivlar att något sådant är möjligt kan erinras om hur Leopold Bloom i James Joyce Ulysses blir stimulerad av tanken på sin hustrus otrohet med Blazes Boylan.)

    Beträffande Erling Vik och svartsjukan refererar Jorunn Hareide instämmande till

Philip Houm, som menar att Erling Vik (liksom Jan!) ”aldri blir satt på noen pröve på dette punktet” (Hareide 255 och 265, jfr Haaland 23). Men vad begär man? Det är ju inte bara så, att Erling Vik på Venhaug lever med det faktum för ögonen att Felicia är Jans hustru och att det är med honom hon har barn (vilket hon inte ville ha med honom, EV) — han har ju också en gång varit med om Felicias och Jans bröllop och bestått provet (närmare beskrivet i kapitlet ”En dåres utväg -” i *Felicias bröllop* , s 18 f).

15. När Jorunn Hareide skriver om Felicia: ”Hun finner ikke full tilfredsstillelse hos de to mennene som står henne naermest i livet — og derfor hengir hun seg til 'den underjordiske'” (280), då har hon försummat den avgörande distinktionen mellan tider då Erling är närvarande på Venhaug och då han inte är det.
16. Som framgått redan av noterna 14 och 15 har det varit en framträdande linje i vad som tidigare skrivits om *Varulven,* att man misstänkliggjort livsformen på Venhaug, det existentiella experimentet på tre man hand (se också Erling Nielsen 17). Det ojämförligt viktigaste materialet för ett sådant ifrågasättande återfinns i Jorunn Hareides stora avhandling om drömmar och syner i Sandemoses författarskap, inte minst i *Varulven* — den största forskningsprestationen hittills om denna roman. Asmund Lien hade dock tidigare (1974) på liknande sätt utforskat två egendomliga fantasiupplevelser i *Felicias bröllop* — de senare ett sätt att tänka, tycks det, i fråga om ”Felicias bröllop” och ”Felicias bröllopsnatt” (131-142), att tänka i berättelser och illustrationer och på så sätt överväga olika alternativ och förhållningssätt. (Att observera är dock att tidpunkten för bröllop och bröllopsnatt ligger före ”balansen på Venhaug”, nämligen under flyktingåren i Stockholm.) Vad de båda suveränt frilägger i fråga om disharmonier och konflikter, ångest och aggressioner, i drömmar och syner i *Varulven* och *Felicias bröllop* kan tyckas definitivt ta död på alla illusioner om den harmoniska balansen.

    Och ändå är detta ett misstag. Vi har alla en undervåning av sådana olösta spänningar och motsättningar, och hos de tre på Venhaug (eller i varje fall hos de två: Erling Vik och Felicia) är denna säkert rikare möblerad än hos de flesta; de är ju alla *skadade* i det föregående livet, hjärnskadade enligt Erling Viks hypotes. Sådana skador är den *självklara förutsättningen* för vad som utspelas på Venhaug, inte någon förbisedd hemlighet som forskningen triumferande kan slå författaren i huvudet med. Om inte, hade det ju inte varit mycket att orda om. Svartsjukan kan dö, men inte det demoniska hos människan, Varulven.

    Det märkliga, det storslagna, är ju i stället att balansen, så länge den varar, upprätthålls på trots av alla dessa dödliga hot. En balans är alltid en balans över något, på trots av något, och det ligger i balansens natur att den är ett osäkert tillstånd. Den är så att säga livets (eller ett naturligt systems) tillfälliga jämvikt på trots av lagen om den slutliga entropin, alltings nivellering. Triumfen för livsmönstret på Venhaug — när Erling är där — är att det förmår behärska och balansera alla de skador, som hotar det, hotar med kaos. (Men när det lyckas balansera de inre störningarna, träffas det i stället av en yttre.)

    Den tidigare forskningens misstag har samband med att den försummat en viktig tanke i romanen: tanken att skadorna i livet kan bli till växtpunkter, ur vilka en större personlighet kan växa. Skadorna kan bli skapande, skapa större karaktärer och människor. De tre på Venhaug har växt till sådana proportioner, att de, mot alla odds, kan

skapa och upprätthålla en ”balans efter skadan” (332). Ett mästarprov i levnadskonst, i civilisatorisk humanism. Man frestas citera vad Olof Lagercrantz en gång skrev om personerna i Lars Ahlins *Natt i marknadstältet*: ”När man blickar in i denna gudavärld, när man blek om nosen står nere i dörren och känner svepen från rockskört och kjolar mot kinden grips man av överväldigande känslor. Man gråter och man ler [...]” (*Dagens Nyheter* 30/9 1957).

Vad som nu sagts kan sammanfattas i två ord, nämligen Felicias namn. Hon heter, innan hon gifter sig med Jan, *Felicia Ormsund* (79, 112). ”Felicia” — det är ”den lyckliga”, den suveräna kvinnan, Sandemoses kvinnoideal. I en intervju 1958 bekänner han: ”[...] den kvinnelige skikkelsen, Felicia, har jeg aldri møtt, henne har jeg bygd opp med flid og slit [...]. Alt har hun, krefter, forstand, mot, kjaerlighetsevne[...]” (citerat efter Hareide 252). ”Ormsund” — det är kvinnan som samtidigt inom sig har en orm eller i varje fall en varulv och som äts av den mask, som är Erlings ödesdigra svek 1934 (”orm” kan på norska betyda både ”orm” och ”mask”). ”Ormsund” kan också ses som en lokalitet motsatt den ”Erlingvik”, som Erling Vik drömmer om som sitt privata paradis och som han enständigt värjer om, också mot Felicia (76 ff; på dessa sidor spekuleras det f ö just om namnets betydelse, inte minst för Felicia).

Och trots detta är Felicia den lyckliga, den strålande. DET ÄR STORT.

17. ”Utan mig hade Felicia inte förverkat sitt liv” — här tycker jag Erling Vik gör orätt mot sig själv, tänker alltför deterministiskt. Att han har skuld till vad vi kan kalla Felicias psykiska problem är givet. Men vad menas med att hon ”förverkat sitt liv”? Sammanhanget mellan ”den unga flickan som väntade på Erling Vik som aldrig kom, och den svarta leken med trädgårdsmästaren på Venhaug” är klart nog, men det är ju inte Tor Anderssen som mördar Felicia. Och vad gäller Gulnare är det svårt att se att Erling Vik har någon skuld: det är föräldrarna som misshandlar henne, och de flesta och avgörande initiativen under deras korta samvaro tas av henne (jfr Frederik Nielsen 205, som dömer annorlunda). Erling Viks roll inskränker sig till den rent faktiska, att han är det led (men inte det enda!) genom vilket Felicias öde kopplas samman med Gulnares.

På samma sätt tycks mig de två föregripandena i romanen av den slutliga katastrofen missvisande. Felicia förstod inte sammanhanget mellan Erling Viks misshandel av henne och hennes av Tor Anderssen, ”medan det var viktigt att veta”, utan först ”för sent, eller aldrig” (40). Hennes vandring ”i dimma fram mot ett stup” kunde ha ändrats, om hon sökt hjälp hos Erling eller Jan mot sin dragning till ”den underjordiske” (408). Det tycks som om Sandemose på båda ställena har laborerat med Tor Anderssen som mördare (jfr Hareide 268).

En helt annan sak är sedan den hypotes om Felicias död som Ruth Jörholt lanserar i en uppsats som fyndigt fått namn efter en sång av Cornelis Vreeswijk: ”Felicia försvann, kan någon säga hur?” Nämligen att Felicia skulle ha begått självmord. Författaren kan helt visst anföra åtskilliga skäl för sin hypotes, men den faller på att Sandemose själv ger en förklaring som är både övertygande, psykologiskt trovärdig (inte minst när det gäller Erling Viks ovilja att efter mordet följa spåret mot Gulnare) och strukturellt överlägsen. Att denna förklaring återfinns utanför Varulvens pärmar är fullt förståeligt, på sätt och vis en förtjänst: i en planerad romanserie är det — liksom i andra serier — högst lämpligt att hålla spänningen vid liv till nästa nummer i

serien. Som det nu förhåller sig är Jörholts frågeställning och lösningsförsök snarast ett fall av det klassiska litteraturvetenskapliga skenproblemet: hur många barn hade lady Macbeth? Därom kan man intet veta, eftersom det inte står något i Shakespeares text om saken.

18. Den större försonligheten i Felicias bröllop blir till en huvudtanke hos Nordberg (248 ff). Jfr Haaland 29.

Tillägg

Först efter det mitt arbete avslutats har jag fått möjlighet att läsa en skrift om *Varulven*, som särskilt rekommenderats mig: en inledning till den engelska översättningen *The Werewolf*, skriven av Harald S. Næss (Madison, Wisc. 1966). (Boken finns inte i svenska bibliotek och utlånas inte från norska, men till sist hade jag glädjen att få läsa den i det förnämliga biblioteket på Duke University i North Carolina.)

Det är inte någon lång inledning och bara senare delen handlar om *Varulven*. Men det visar sig att Næss läser *Varulven* på samma sätt som jag (eller rättare jag som han):

> In the *Werewolf* three people, two men and a woman, succeed in arresting their fugitive selves and realizing their dreams in the present. In the midst of Jante they build an Adamsen's barn [en paradisgestaltning i *En flykting korsar sitt spår*] for adults and live in it until the forces symbolized by the werewolf (in the person of Gulnare) destroy their quiet happiness. These characters are marked in some way by the past [...] they have all met the werewolf.

Klarast manifesteras varulven i svartsjukan:

> To fight jealousy, therefore, is the main concern of the book's three heroes [...]. "Hero" is not an inappropriate term, for their lives are heroic, their stature is out of the ordinary, they practice what to others is yet only a dream. But they are modern heroes with all the marks of lost battles.

Inte oväntat fängslas Næss särskilt av Felicia:

> what makes this book different from his two other main works is the creation of an outstanding woman character, something more in the Ibsen than in the Strindberg tradition.

Sandemose beundrar Strindberg mer än alla andra författare, men dennes idé, att "jealousy is 'a man's sence of cleanliness'" har han inget till övers för.

Jan Venhaugs polemik mot detta ställe hos Strindberg, i den stund han "borde" ha blivit svartsjuk, citeras med tillägget: "Sandemose does not encourage 'immorality', but he defends his characters' right to live their lives as they see fit".

Från *Murarna kring Jeriko* återges till sist den lyriska berättelsen om hur författaren under en vistelse på Jylland ser en okänd flicka vandra längs stranden och försvinna utan att han sedan kan återfinna henne:

Perhaps this is the finest achievement of *The Werewolf*, that in Felicia the mysterious girl on the sand has come to life whitout losing any of the beauty, pride, and courage which are part of the vision.

Litteratur

Aksel Sandemose, *Varulven* (Oslo, 1958).

— *Varulven*, översättning av Cilla Johnson, Forumbiblioteket (Sthlm 1974).

— *Felicias bröllop* , övers. av Cilla Johnson (Hfrs 1962)

Edvard Beyer, [opposition på] Jorunn Hareide (Aarbakke): Höyt på en vinget hest, *Edda* 1980.

Claus Brenöe, En kritisk analyse av Varulvens kronologi, *Edda* 1980.

Arild Haaland, "Varulven — "Flygtningen" Tur — retur, *Vinduet* 1965.

Jorunn Hareide Aarbakke, *Höyt på en vinget hest. En studie i drömmer og syner i Aksel Sandemoses forfatterskap* (Oslo 1976) (citeras Hareide).

Eyvind Johnson, En bra människa, *Sandemoses ansigter* , red. NB Wamberg (Khvn 1969).

Ruth Jörholt, Felicia försvann, kan någon säga hur?, *Atlanten har så mange mil* , red Bent Dupont m fl (Höjbjerg 1986).

Tom Kristensen, Dichtung und Wahrheit — om Sandemoses kunstsyn, *Edda* 1973.

Erland Lagerroth, Den klarnade erfarenhetens förvärv eller Besinningens bok, *Res Publica* 9, 1987.

— Rationalitet och den levande livsprocessen. En läsning av Dostojevskijs Brott och straff, *Fenix* 2, 1986.

— *Romanen i din hand* (Sthlm 1986)

Asmund Lien, Et annulert drap i Felicias bröllop, *Om Sandemose — en rapport fra Jante*, red. Johs Vaeth (Nyköbing Mors 1974).

— Sin egen historiker — sin samtids historiker, *Sandemoses ansigter*, red. NB Wamberg (Oslo 1969)

— Store John vender tilbake, *Edda* 1965.

Erling Nielsen, Aksel Sandemose: Investigator of the Mystery of Human Nature, *Scandinavica* 1969.

Frederik Nielsen, Varulven, *Sandemoses ansigter* , red. NBWamberg (Oslo 1969).

Carl-Eric Nordberg, *Sandemose. En biografi* (Sthlm 1968).

Jostein Soland, Kjaerlighetsrittet i Varulven, *Om Sandemose — en rapport fra Jante* , red. Johs Vaeth (Nyköbing Mors 1974).

Johan Vogt, *Aksel Sandemose. Minner, brev, betraktninger* (Khvn 1973).

Per Rydén

Sonja Åkessons *Pris*

På den internationella kvinnodagen 1991 finns det god anledning att prisa Sonja Åkessons *Pris* från det avlägsna året 1968. Jag struntar i att explicit diskutera om boken ifråga är modern och klassisk utan använder min tid för att försöka klara ut vad Sonja Åkesson själv gjorde när hon där använde sig av ett material som andra gjort före henne. Tre avsnitt med helt skilda pretentioner innehåller min framställning:

(1) ett elementärt i form av en presentation av Sonja Åkesson och hennes tid;
(2) ett trivialt; det blir en granskning av ett par partier i *Pris*;
(3) ett spekulativt: det blir några funderingar om vad hon kunde och inte kunde.

*

Hon var nästan i takt med tiden mest hela tiden. Hon var född 1926, och 1928 höll Per Albin sitt berömda tal om hur samhället skulle kunna förvandlas till ett folkhem. 1933 skedde också ett fredligt maktövertagande, men arbetarnas och böndernas ledare fick inrikta sig på att bekämpa kris snarare än att skapa allas hem. 1934 började hon en skolgång som hon skulle uppfatta som alldeles för kort. 1938 fick hon sin första mens och blev av med sin oskuld. 1939 började kriget som i Sverige var beredskap och ytterligare uppsköt folkhemmets förverkligande. Hon var lotta också och hann hemma på Gotland uppleva hur Hansa 1944 gick under och hur flyktingar från de baltiska länderna tog sig över Östersjön i omöjliga båtar. Några av dem skulle sedan utlämnas efter det att kriget tagit slut och skapa det ärr som svenskarna bar med sig i sitt neutrala samvete.

Men 1945 var Sonja Åkesson 18 år, och nu skulle allt förverkligas som fått vänta så länge. Hon blev inte bara en av dem som genomlevde de kommande decennierna i jakt på välståndet och lyckan. Hon blev en av de främsta när det gällde att återge vad som hände under denna yta av fram-

gångsrikt samhällsbyggande. Hon skulle kallas folkhemmets lyriker. Hon hittade det folkhemska, den mörka bottensatsen i det som tedde sig ganska ljust och som i varje fall innefattade en fantastisk utveckling i materiellt avseende.

Siffrorna till beskrivning av vad som skedde kan många ge. Under det halvsekel hon levde flyttade Sverige till stan. Hon övergav det gotländska landsbygden för Visby och Stockholm. Lägenheterna blev flera och större och fick badrum. Hon bodde hos svärföräldrar och föräldrar, innan hon fick egna adresser i Hässelby och på Drottninggatan. Även vanligt folk fick semester. 1957 debuterade hon som lyriker och samma år togs det avgörande steget mot en allmän tjänstepension, ATP, en fråga, som också skulle bestämma över de politiska partiernas storlek ända fram till det omstörtande 60-talet.

1968 var ett revolutionerande år. Något år innan hade hon fått sin första orgasm.

Hon var mycket lite typisk — det gäller möjligen om alla individer. Det hon skrev hade inga ambitioner att framställa det typiska i det svenska efterkrigssamhället. Ändå har många människor känt igen sig, identifierat sig med det hon skrev, känt sig befriade och kunnat le åt det. Det är en märklig insats. Den kräver förklaringar.

Sonja Åkesson levde med konflikter. Hon ville ett och gjorde ett annat och kände ytterligare något. Hon hade väl sitt hjärta till vänster som de flesta under dessa år, men hon lärde sig aldrig att hantera sin besvikelse.

Sonja Åkesson dog i levercancer i maj 1977, och när man tar del av vittnesbörden om hennes liv, blir man varse hur svårt hon hade att komma tillrätta med det enda liv hon räknade med. Det var så mycket som gick snett. Hon fann aldrig den gemenskap och ömhet hon sökte. Barnet som räddades från aborten dog i leukemi. Hon hade alla bekymmer med kroppsliga och själsliga sjukdomar.

När av alla svenska diktare hon framför andra får gälla som folkhemmets diktare, kan det tyckas vara helt förödande. Hur ska det inte se ut på djupet av den folkhemska själen om en diktare som jagat så fåfängt efter lyckan blir den som av de många utses som den som bäst träffar prick!

Slutsatsen kan tyckas djupt pessimistisk. Så eländigt visar det sig alltså vara beställt med det som tänktes bli ett gott hem för alla.

Men man kan faktiskt också ge det en optimistisk tolkning, en nästan stötande optimistisk och till synes världsfrånvänd tolkning. Det ligger något märkligt i att en människa mitt i detta elände förmår skapa en bild av sin samtid som uppfattas som både sann och humoristisk. I livet kom Sonja Åkesson möjligen till korta, men det fanns något som hon bättre än de flesta kunde. Hon kunde ge ord åt vår gemensamma erfarenhet.

Hon kunde.

Och det hon gjorde är mycket svårare att göra än vad det kan se ut — ända till dess det är gjort. Därpå kan det te sig förledande lätt och lätt att göra efter.

Hon är alltså nästan i takt med sin tid — men bara nästan, och det är kanske förklaringen till att hon också kan upptäcka Sverige och dess infödingar. Hon är inte någon lyckad person och inte heller en som slår sig till ro. Men hon föraktar heller inte och är inte bekvämt utanför på något annat sätt.

Det ligger något grundläggande konfliktfyllt i det hon gör. Det är orden hon härskar över och försöker göra till sin värld. Orden vill bli verklighet. Men det är verkligheten som bryter in i denna värld, som ställer krav och däribland just kravet på att bli representerad i ord och just av henne, eftersom hon kan. Verkligheten vill bli ord.

*

Från det elementära till det triviala. Vad är då *Pris* för något Sonja Åkesson hade själv lite svårt att bestämma sig. I senare verkförteckningar fick den ibland på ett avvikande vis gälla som en ”dikt- och debattbok”. Ännu i förordet till den av de tre samlingsvolymerna som rymmer hennes sena dikter, *Ett liv att avverka* (1976), betecknar hon den som ”ganska speciell”. Den bedömningen får gå ut över helheten; hon ställer över några partier till volymen med samlad prosa, *En tid att avliva* (1978). Med tanke på samlingens uppenbara helhetsverkan verkar det bakvänt. Men hon har inte varit säker på att det speciella materialet varaktigt låtit sig foga till betydande dikt. Hon har befarat att bristen på explicit distans kunde uppfattas som en brist på engagemang.

Från början hade hon varit mer övertygad, och i varje fall är hennes va-

rudeklaration exakt som en innehållsangivelse för en medicin:”Materialet till Prisboken är till uppskattningsvis 99,9 procent hämtat ur dagstidningar, veckotidningar och en varukatalog.” Upp till de 100 procenten skulle det alltså bara vara 0,1 procent. En tiondedel av en hundradel skulle alltså som mest stå för Sonja Åkessons personliga insats. Det är en skattning som man inte riktigt ska tro på. Det ska i stället ses som en brasklapp som både vill visa för konkretister att hon som en av dem ändå tar sig någon frihet och för andra vilken typ av arbete det handlar om. Att skatta de enorma mängderna av masskommunicerat material måste också ha framstått som en lockande utväg. Och för Sonja Åkesson blev det inte alls för som för så många andra, en tillfällig utväg.

Pris kom att bestå av fjorton olika textpartier — det är svårt att hitta ett på en gång neutralt och täckande genrebegrepp. Titeldikten skiljer sig från det övriga materialet i samlingen. Det är den som står för vad som i den inledande noten beskrivs som hämtat ur en ”varukatalog”:

> Oslagbart pris
> Bemärk vårt låga pris
> Som vanligt lågt och bra pris
> Oslagbart lågt pris
> Lågt pris

Osv, osv. Sonja Åkesson har saxat ur en postorderkatalog, den som några gånger om året hanterar en del av vår tristess på det sättet att vi tror oss kunna köpa oss bort från den. Postorderkatalogredaktören har lagt ner hela sin själ i att försöka variera erbjudande — vilket sedan retorikern Sonja Åkesson gladeligen saboterar genom att upprepa pris i varje rad tvärs genom hela dikten. Allt har alltså sitt pris. Det får bli själva anslaget för den till en betydligt ringare krets spridda trycksaken som överlevt den publikation Sonja Åkesson arbetade med men knappast företeelsen.

Pris framstår sammantaget som ett tvärsnitt av samtida tidningsmaterial. Den i alla avseenden mest innehållsrika dikten däri är ”Fantasifylld korv”, och det är därför rimligt att koncentrera en granskning på denna brokiga textmassa. Eftersom samtliga företrädda textgrupper finns representerade

där, ges också möjlighet till utblickar mot några av de övriga texterna i samlingen.

Ett femtontal olika journalistiska kategorier kan identifieras. Annonserna spelar här en betydande roll — liksom i dikter som ”Varje dag lika fräsch” och den adjektivuppräkning som fick heta just ”(annons)”. Här skymtar annonsfraser för en brokig blandning av varor: bilar, alkohol, solmedel, engångsdukar, strumpor, laxermedel, tvättmedel, mensskydd, plåster, hundmat, tandkräm, cigarretter, deodoranter, frukt, tofflor, läskedrycker. Därtill fogas ett politiskt parti, folkpartiet. De olika lockropen ska åskådliggöra överflödssamhällets jagande utbud och sammanstötningen mellan olika livsstilars krav.

I den enskilda dikten liksom i samlingen i övrigt spelar därnäst det fiktiva materialet den största rollen. Det är det konstitutiva elementet i dialogen mellan damtidnings- och herrtidningsidealen. Det är vidare basen för den stereotypikavalkad som fick heta ”Äntligen”, och som Sonja Åkesson vid sin sena uppordning lät hamna bland den samlade prosan; enklast kan man beskriva den som på varandra staplade slutscener ur veckopressnoveller.

Den traditionella veckopresskritiken hade i hög grad skjutit in sig just på novellerna. Det var just där som förljugenheten frodades, hade det sagts. Det synsättet var på väg att ändras likaväl som de tidningar det tog ställning till. Under det fiktionsföraktande 60-talet förlorade också novellerna och följetongerna mark i veckopressen, och idealbildningen utmyntades i högre grad genom praktiskt och präktigt material. Det är, om man så vill, den utvecklingen som speglas och kritiseras i ”Fantasifylld korv”.

> (Hon var så ung, så rörande oerfaren, så storögd och lätt att göra illa. Han hade ingen rätt att uppmuntra henne)
> [- - -]
> (Jag ville bli kysst av honom. Men på samma gång var jag rädd för vad som hände mig när han höll mig tätt intill sig)

Om fiktionsmaterialet alltså träder tillbaka både i dikt och tidningsverklighet, finns det i gengäld ett snarlikt material som vid den här tiden fått förnyad aktualitet och som känsligt inregistreras också av Sonja Åkesson. Det gäller den speciella formen av sanna berättelser ur livet. Det avsatte både nya publikationer, *Mitt Livs Novell, Novelljournalen, Novellkontakten*, och förändringar av gamla. Också tidningar med mera allmän inriktning tog till denna speciella kategori.

Om dessa sanna berättelser ur livet verkligen är hämtade direkt ur läsarnas liv är svårt att veta. Att läsarna eller oftast läsarinnorna skulle komma till tals utan mellanhänders rewriting motsägs framför allt av historierna är varandra påfallande lika både till innehåll och form. Den pretenderade anknytningen till verkligheten stöds ofta av fotografier, som är faktiska men aldrig föreställer den som berättar. Under det framgångsrika 1960-talet koncentrerades berättelserna ur livet på det sexuella livet. Med viss rätt har dessa bekännelsetidningar setts som en motsvarighet till herrtidningarna i så måtto att de båda rider på vågen av sexuell frigörelse under decenniet.

Tidningar som *Mitt Livs Novell* vände sig till yngre kvinnliga läsare. Sonja Åkessons förtrogenhet med dem behöver inte sträcka sig så långt. Det enda parti i ”Fantasifylld korv” som går tillbaka på detta material förutsätter inte nödvändigtvis någon kännedom i första hand.

> DET VAR JAG SOM FICK BARN MED MIN BROR
> JAG LÅG BUNDEN I KÄLLAREN MEDAN
> SYSKONEN LEKTE
> JAG VAR MIN MANS FÅNGE OCH SLAV
> JAG ÖVERGAV MITT BARN FÖR EN ÄLSKARE
> MIN TVILLINGSYSTER TOG MIN FÄSTMAN
> MIN MAN FÖRFÖRDE VÅR STYVDOTTER
> MIN MOR ÄR PROSTITUERAD
> MITT BARN ÄR EN NEGERPOJKE
> JAG HAR NÅTT TILL TRÄSKETS BOTTEN
> JAG ÄR 14 ÅR ÄLDRE ÄN MIN MAN
> BARA 14 ÅR
> och måste ha sprit för att komma loss

Versalerna alluderar naturligtvis på rubriker. Just rubriker av den här typen togs till för den grälla marknadsföringen av de här publikationerna, och Sonja Åkesson kan som flertalet läsare ha mött dem i första hand i annonserna i dagspressen. Berättelserna gav, visade det sig i den diskussion som ibland utbröt, inte alltid ha täckning. Genom upprepningarnas förtätning har effekten här ytterligare förstärkts.

I allt kunde detta sägas vara en skickligt genomförd mediakritik. I stället för att skriva en indignerad analys av dessa marknadsförda liv väljer Sonja Åkesson att låta tidningarna tala och därmed förtala sig själva genom upprepningarna. Sonja kunde. Men också i en enskildhet som denna kan man se hur hennes längtan att frigöra sig i ord slår slint. För närmare besett är

det inte bara så att hon tillåter sig att redigera sitt konkreta material utan hon kan inte heller hålla sig själv utanför. Mitt i den sensationsskapande rubrikvärldens versaler skriver hon in sig själv eller kan inte undgå att bli påmint om sig själv. Hon kände sig ha övergett sitt barn för en älskare. Hon var 14 år äldre än sin man.

Livet var inte så lätt att hantera eller att komma ifrån. Det var den svårfrånkomliga plågan som gjorde att upplevelsen av det lätt avfärdade materialet fick djup.

Livet som mardröm representerar det ena sättet att låta läsarna ta ställning till sitt eget. Berättelserna i detta ämne syftar till att låta dem känna igen någon liten del och i övrigt kunna skatta sig lyckliga över det de inte är med om. Kändismaterialet representerar skalans andra ände, det som är att drömma om men omöjligt att nå. Själva termen är en skapelse just av det engagerade 60-talet, och vi erinrar oss också att den togs till som titel för det av makarna Åkesson-Hammarberg samproducerade arbeten som kom året efter *Pris*. Publicistiken i ämnet är naturligtvis väsentligt äldre, men den fick en starkt förnyad aktualitet vid den här tiden.

Just i ”Fantasifylld korv” är inslagen rätt få: ”FINNS DET NÅGOT UNDERBARARE ÄN ATT VARA FRÖKEN SVERIGE [- - -] HON VANN RINGO MED TÅLAMOD”. Förklaringen kan tänkas vara densamma som vi mött på annat håll i samlingen: den långa och mer universella dikten kompletteras också i detta fall med specialstudier. Kändismaterialet angrips således i inte mindre än fem av fjorton avsnitten i samlingen från 1968: ”Vill ni ha samma frisyr som Twiggy”, ”Den Thore ni inte känner”, ”Kan vi lita på Johnson”, ”Är det fel att gilla Elvis” och ”Så lever de”.

”Kvinna vill ha manlig chef”: så lyder öppningsrepliken i ”Fantasifylld korv”. Den är säkert hämtad från ett reportage som i och för sig speglar hur kvinnor i ökande utsträckning är på väg ut i förvärvslivet, men där det ursprungliga patriarkala mönstret ännu ger sig tillkänna. Uttalandet har på ett särskilt sätt stuckit Sonja Åkesson i ögonen, eftersom det dessutom också till sin språkliga utformning påminner om hennes bravurnummer från *Husfrid*, ”Vara vit mans slav”.

Att diktens första ord är kvinna är ändå ingen tillfällighet, för det allra

mesta i den speglar en kvinnas upplevelse av omvärlden. Det finns vissa könsneutrala passager och åtskilliga spörsmål som borde intressera män men alltför sällan gör det: ”VAR INTE RÄDD FÖR SAMTAL I ÖMTÅLIGA FRÅGOR”. Bland de sena tillskotten finns rentav detaljer som syftar till att vidga träffytan genom att röra vid herrtidningshjältens syn på tillvaron.

Men i allt väsentligt ska ”Fantasifylld korv” ses som en uppgörelse med det som vecka efter vecka framställs som en nödvändighet för en kvinna att veta för att leva ett fullt liv. I denna uppstötning blandas de olika journalistiska kategorierna till bespegling och bearbetning i en enda röra. Det drabbar också det praktiska material som ofta brukar framstå som den hederliga delen av veckopressmaterialet, den del som man kan tillstå sig införskaffa tidningen för. Det gäller inte minst om den avslutande växelsången där också dikttiteln får sin förklaring:

> Börja dagen rätt
> (Dölj papiljotterna under en spetsmössa och din man kommer att vara dig evigt tacksam)
> Visa förtroende för den du håller av
> (Om du är morgonsur gå upp lite tidigare och hitta ditt vanliga trevliga jag)
> Låt honom inte glömma bort dig under dagen
> (Men låt bli att ringa och störa honom på jobbet, då blir han bara irriterad)
> Ta av martyrglorian
> (Den är inte klädsam)
> Dela hans intressen
> (Gillar han fotboll lär dig allt om det)
> Låt fantasifylld korv bli räddningsplankan
> (Korv kan bli lite tjatig om man inte gör något nytt av den)
> SATSA PÅ KÄRLEKEN!
> MÅNGA SKÖNA STEG TILLSAMMANS I MJUKA TOFFLOR
> LADDA KYLEN, MIN ÄLSKADE

Att leva är alltså enligt veckotidningarna en nog så vansklig konst, och den som bär hela bördan för att livet blir drägligt att leva är alltså kvinnan. Det är hon som ska vara intresserad och inte morgonsur. Om hon genom att utplåna en del av sig själv kan få leva lycklig i alla sina dagar, kan detta befästas med en gemensam vandring i Konsums tofflor och nedsköljas med hjälp av den nya läskedrycken Merry.

Men det blir alltså det i sig tämligen oskyldiga nya receptet på tillagning

av korv som lyfts upp som signum för hela framställningen av att leva i Sverige i en tid av omdaning och för angreppet på veckopressen. Förklaringen får väl sökas i att detta praktiska råd blir just en byggsten i det kvinnliga fängelse som veckotidningarna bygger. Det har utmanat lite extra att korv därtill har fått gälla som fantasiens skapelse. Det är något av samma trivialisering som när frasen ”REVOLUTION MED EN NY GENERATION” i dessa ungdomsrevoltens dagar får stå för ett nytt mode.

I ”Fantasifylld korv” avtecknar sig alltså — för att nu börja på en sammanfattning — damtidningsbilden av en kvinna som förväntas räcka till för allt. Hon ska vara maka och mor och älskarinna. Hon ska bevara sin ungdom och utplåna sig själv. För att nå dessa saker tillhålls hon inte bara att vara tidningen trogen utan att också följa dess råd och ständigt pyssla med sig själv och sin omgivning. Lyckan och livet är att köpa och göra.

När Sonja Åkesson gör upp med dessa krav gör hon det med en konkretists glädje över att behärska ett material. I det ligger en längtan till distans. Hon ville så gärna vara som sina manliga kolleger också i detta att kunna satirisera genom att göra djupdykningar i material som i övrigt inte kom dem vid. Hon sitter på ett helt annat sätt fast i smeten. Det är det som på en gång ger plågan och värdet med sammanställningen. Och även om hon här och var gör utflykter till för henne nya tidningar för att på det sättet vidga angreppet, är det åtskilligt som talar för att det grundläggande är den samlade observans och den samlade vrede som funnits samlade i de tidningar hon läst genom åren.

Hennes egen närvaro visas inte bara av att hon tillåter sig att redigera materialet med hjälp av tidigare iakttagna principer utan rentav att hennes egen identifikation signaleras. Vi har ju redan noterat, hur hon mitt i bekännelsetidningarnas bekännelser slänger in sin egen. Det finns flera sådana exempel på att jaget inte låter sig hejda.

> SÄG, KAN JAG BLI VACKER — FÖR EVIGT UNG
> Livet börjar vid 40 — MEN
> Är det sant att livet börjar vid 40
> JAG ORKAR NOG HÅLLA MIG KVAR ETT ÅR TILL — MINST
>
> (Tiden ja, skrattade Yvonne. Åldern, rynkorna, pang, bom, allting är slut!)

> Såg ni mor Anna 102 år i TV i går
> Så här kan ni själv bli lika gammal!

Det som börjar med ett citat ur en annons för skönhetskrämen Faréna och slutar med en uppföljande TV-journalistik av ett slag som utvecklades i kvällstidningarna just under 1960-talet, innefattar också något som kunde vara en självbiografisk notis. Någon annan kan ha formulerat åt henne och därmed förvandlat hennes problem till något representativt. Född 1926 fyllde Sonja Åkesson under 1967 41 år, och hon måste ha frågat sig om det var livet som just börjat enligt det mönster som veckotidningarna tillhandahöll. Man kunde ana ett stycke bister självironi mitt i det muntra skojet med den åldersfixering som blivit så påtaglig i denna tid av ungdomskultur och ungdomsrevolt.

Dessa små självbiografiska detaljer fungerar som kilar i framställningen. De pekar in mot en personlig kärna, och de hotar att spränga fogarna i massmediematerialet. Men trots att hon är så privat — eller kanske just därför — lyckas Sonja Åkesson träffa prick i sin kritik av massmedierna och därmed också i sin kritik av tiden. Sonja Åkesson har satt sin starkt personliga prägel på sina tidningsklipp. På ett av dem har hon markerat det genom att sätta ut sitt namn och ge den kända adressen från dikten ”Självbiografi”:

> Denna SOLPLAN tillhör
> Sonja Åkesson
> Drottninggatan 83 A
> Stockholm C

*

Det var en gång en flicka som själv ville bli saga. Så börjar min avdelning för spekulationer. Med sagan ville hon leva lycklig i alla sina dagar.

Sonja Åkesson hade från unga år upplevt ordets makt. Orden kunde forma världen. I en omgivning av ordlösa människor framstod den förmågan som än mer märklig. Det var redan där som det gav sig tillkänna att hon kunde tala både till och för andra. Det som ännu inte hunnit få ord fick strax sina givna former i och med att hon talade eller skrev. Och vad mera var: just när hon trodde sig vara som ivrigast sysselsatt med sitt eget, fann hon sig ha talat för de andra utan att någonsin ha sagt vi.

Redan från början blev hon också varse hur lätt hon blev missförstådd. Hon ville också värja sin rätt att vara mångtydig:

> — Jag känner mig ofta missförstådd. När jag skriver om metafysiska tankar uppfattas jag som social, när jag arbetar med symboler prisas min nyenkla realism, när jag är som djupast allvarlig får jag på moppe för att jag är för lekfull. Eller rättare sagt, jag är lite dubbel. Det är när mina texter tolkas ensidigt som jag känner mig missförstådd.

Men sannolikt var hon inte ens överens med sig själv om hur hon ville ha det. Hennes ord blev så lätt andras verklighet.

Hon är bland dem som beskriver och besvärjer världen, som tecknar och så gärna vill komma tillrätta med den svenska folkhemmet under de efterkrigsår då allt skulle förverkligas. Hon var arton då kriget tog slut. Hon var bland dem som skulle ta över. Hon blev gruvligt besviken på det mesta. Hon fann sig inte tillrätta. Hennes diktning är ett nödrop från alla dem som borde varit med och delat på skördetidens skörd, men som bara hamnade i besvikelsen. Det är knappast någon tillfällighet att det i så hög grad är dessa årsklasser som blir sextitalsgenerationen i svensk litteratur, inte den som bokstavligen gör upproret men den som har förmåga att beskriva det — det är folk på mellan 30 och 40. Sonja Åkesson är en av många men kanske är hon den mest desperata av dem.

Hennes författarskap och dess verkningar ger oss också åtskilliga lärdomar, både om tillståndet i nationen och om ords sätt att verka. Vi är så många som söker oss till henne och säger oss känna igen. Hur olika våra levnadsbanor än har format sig, vilket kön vi än har, hur långt borta vi är i tid, tycks det ändå finnas tillräckligt för att vi ska känna igen den samtidigt skrämmande och roande bild hon ger. Sonja kunde. Vi kan fortfarande läsa henne med stor behållning.

Hon levde olycklig så länge hon levde. Men i sitt skrivande kunde hon känna en lycka. Bengt Martin har vittnat om hur de båda, särskilt efter det att de ”i skrift berättat om särskilt känsliga och ångestmättat grymma situationer” kunde uppleva en stor munterhet över det de satt på pränt. Det som kan tecknas ner blir inte bara mindre farligt utan kan rentav bli en njutning. Allt som har en produktiv sida innebär också något upplyftande, något be-

friande. Hur mycket oordning Sonja Åkesson än kan ha på sitt liv och sina saker, kan hon hålla ordning på sina manuskript. Så länge hennes skapande hålls vid makt, är situationen inte helt hopplös.

Sonja Åkesson gjorde det mesta för att komma tillrätta med sin ångest. Hon dövade den med sprit och tabletter och prövade olika former av terapi. Kanske ska också hennes skrivande ses som en form av terapi.

Många har varit beredda att utifrån egna erfarenheter intyga att Sonja Åkessons diktkonst fungerar. Den ger en så inträngande bild av svenskarnas och deras sorger att man kan erfara en befrielse, ja, en glädje genom att ta del av den. Vi känner igen oss och känner oss lyfta. Dikter kan verka frigörande. Det är som om dessa dikter verkade som kollektiv terapi.

Momentant kan, som vi just såg prov på, också Sonja Åkesson uppleva en befrielse genom att dyka ner i plågsamma erfarenheter. Däremot tycks hon inte varaktigt kunna göra sig fri från sin ångest. Är det i så fall vissa personliga egenheter som förklarar det? Eller ska man rentav tänka sig att det är skapandets pris att inte kunna komma loss från det man har att gestalta? *Katharsis* kommer publiken till del, medan skaparen själv blir kvar med sin vånda. Skapandet är kanske oåterkalleligt förbundet med smärtan.

Orden vill bli verklighet. Verkligheten vill bli ord. De två tendenserna berör varandra, och det kan resultera i att det mest opersonliga blir personligt och det mest personliga blir opersonligt. Artefakten blir bikt och bikten artefakt. Sonja Åkesson strävar efter att frigöra det hon skapar genom att ge det dess egen verklighet. Det är just därför som konkretismen kommer att bli en sådan upplevelse för henne och anledningen till att hon håller kvar vid den längre än de flesta. För många kan denna konstriktning te sig som mycket speciell, kanske rentav ett uttryck för en konstens övermättnad. För Sonja Åkesson är den tvärtom naturlig och närliggande. Hon är på jakt efter det befriade materialet. Hon vill skära bort referenserna, komma in i en värld där hon kan röra sig fritt. Hon lyckas på fel sätt. Referenserna spökar för henne. Det är så tydligt att det hon skapar söker sig tillbaka till henne själv. Det gör sig gällande i en dikt som ”Fantasifylld korv”, och kanske blir det ännu tydligare i den bildkonst hon skapat och som Jarl Hammarberg-Åkesson beskrivit så här:

> I Sonjas kollage [. . .] kunde man läsa textbitar från
> medicinaskar: Rimactan, Lasix, Vesperax, Ciba, Tofranil,

Delfen, Mogadon, Mandrax, Magnecyl, Riactan, Roussel, Panodil,
Doriden, Diminal Dublex, Trancopal, Tikadorm, Dispril, Dipsal.

Återigen visar det sig att det Sonja Åkesson lämnar ifrån sig i förhoppning om att det ska vara sin egen värld ges ett innehåll som griper tag i andra. Och det är lika ofrånkomligt att namnen på dessa tabletter som dövar smärta eller får oss att sova eller momentant tar ifrån oss vår ångest också ger oss bilden av henne själv — just den som hon mest av allt ville komma bort ifrån. Mandrax var ju namnet på det sömnmedel som hon åt i oanade mängder. Nej, inte ens här var hon fri. Hon är närvarande mitt bland dessa byggstenar i collaget.

Konkretismen är långt mer central för bildkonsten än för ordkonsten. Materialet är där på ett helt annat sätt påtagligt. Möjligheterna att variera formerna är långt mer outtömliga. Ord kan man leka med både som bild och än mer som ljud, men det kan inte varaktigt stå i vägen för vad de betyder. Det var naturligtvis också Sonja Åkesson väl medveten om. Som ordarbetare var hon proffs. Var det möjligen så — låt oss härnäst diskutera den möjligheten — att hon hade alldeles för lätt att forma sina ord?

Sin mest bokstavliga skrivterapi tycks hon ha utövat för att komma tillrätta med sin svåruthärdliga morgonångest, den som regelbundet satte in vid fyratiden på morgonen. Hon sökte då hjälp genom att skriva ner tankarna:

Jag stirrar in i det svarta hålet.
Vilket jävla svart hål
Jag stirrar in i det svarta hålet.
Vilket jävla förbannat svart hål.
Jag stirrar in i det svarta hålet.
Vilket då svart hål
Jag stirrar in i det svarta
hålet

Också här skulle någon tolkare av ord lätt rycka ut och säga sig att det påminner om grepp som hon använder i sin diktning. Retorik, skulle någon som inte fattade sammanhanget strax vara beredd att säga. Trots att hon själv skulle ha svårt att vara med om det, kan det tyckas som om allt hon rör vid strax blir dikt och därmed också strax tas om hand av andra. Det är inte längre hennes eget. Därmed blir hon en ställföreträdande lidare i detta

märkliga folkhem. Hon är andra till hjälp men kan inte hjälpa sig själv. Hon öser ur sig av sina egna erfarenheter och använder sin återstående ork för att skapa distans och humor mitt i allt eländet.

Terapi är i sig ett laddat ord. Det får beteckna allt från det meningslösa tidsfördrivet till den livsavgörande frälsningsläran. Lyckan eller friheten från konflikter eller avsaknaden av ångest framstår som målet för de flesta moderna människor. De är beredda att betala för att nå dessa mål, och i jakten på dessa pengar liksom i sökandet efter meningsfränder är det många som vill anvisa sin väg. Prästerna har blivit många och lärorna de predikar vitt åtskilda i avkristningens tid.

Hur man ställer sig till konstens terapeutiska funktion beror både på hur man ser på konst och terapi. Den som ser terapi som ett sätt att hålla åldringar sysselsatta i väntan på ingenting, vill inte gärna använda samma term för ett seriöst litterärt skapande. Den som menar att det finns ett ofrånkomligt behov av att komma överens med sig själv, kan omvänt hålla före att det skulle vara egendomligt om inte något så ingripande som litterärt skapande inte också skulle ha en avgörande betydelse för vårt sätt att leva och uppleva.

Sonja Åkesson ägnade sig åt konstnärligt skapande och gick i terapi. I det ena fallet lyckades hon. I det andra misslyckades hon. Hur ska man förklara att hon inte fick frid i sinnet

Det finns olika mått på framgång också när det gäller dikt uppfattad som terapi. Det är en framgång om man lyckas befria sig själv — det blev alltså knappast Sonja Åkesson förunnat. Det är en framgång att verka så att mottagarna känner sig befriade — det tycks alltså i stor utsträckning ha varit Sonja Åkessons lott. Det definitiva misslyckandet i åtminstone detta avseende är om det mänskliga uttrycket blir taget för lek — hur lyckad sedan denna lek än må vara.

Risken löper vi alla: det vi vill få sagt uppfattas som ord och det som bara är ord tilläggs en mening vi inte ville ge dem. Sonja Åkesson upplevde den konflikten på ett så desperat sätt att hon kan hjälpa oss att se tydligare vari den består.

När hon skriver om det svarta hålet, frestas vi klappa henne på axeln och säga att hon som alltid är en briljant retoriker. När hon tar till det retoriska

greppet att ge replik till Lawrence Ferlinghetti i sin dikt ”Självbiografi”, frestas vi tro att hon ord för ord ger sin egen verklighet. Orden kan omväxlande väga för lätt eller vara för tunga. För de flesta av oss liksom för de flesta diktare framstår nog denna möjlighet att hålla vår omgivning i ovisshet om vad orden står för som ett mått av frihet. Ingen annan har med att göra hur det innerst förhåller sig. Den privata integriteten och den konstnärliga friheten blir olika sidor av samma sak.

För Sonja Åkesson måste det ha varit annorlunda.

Kanske ska man söka förklaringen i att skrivande över huvud taget inte fungerar frigörande. Dikt är nästan aldrig bikt. När den blir det kan den utomstående inte avgöra det, och då ligger det nära till hands att mena att det heller inte gör någon skillnad. För den som skriver ställer det sig annorlunda. Av de två misstagen Sonja Åkesson riskerade att råka ut för, var det värre av dem att bli tagen för blott och bart ordlekare. Hon klev lite för raskt in i en högt specialiserad diktvärld som i alltför hög grad beundrade fel saker hos henne.

Sonja Åkesson blev kanske en av dem som av de folkhemske blev ”livdömd att bortskaffa allt fantasisnusk”. I sin förmåga att uttrycka det som låg nära vad vanligt folk kunde känna löpte hon större risk än andra att bli hållen för att vara udda. Folk kände igen sig. Det var bara förmågan att uttrycka det bekanta som var främmande. Den måste främmande- och misstänkliggöras.

Finns det då någon anledning av lyssna på vad folk tycker? Fördomsfullheten inför diktare och konstnärer är stor. Den som har förmågan att uttrycka blir hållen för udda, och det avfärdandet kan många gånger vara oberoende av innehållet i det som sägs. Fröding och Ferlin må älskas för sin naturlighet, men när folk får veta om deras själsliga bekymmer blir det ändå en bekräftelse på vad de innerst inne visste. Föreställningarna om vad dikt är och vad som är avvikande mentala tillstånd formligen tävlar med varandra i fördomsfullhet. Diktarnas galenskap framstår som den naturliga konsekvensen av det onaturliga i att ständigt komma till tals.

Om man nu bryr sig om vad folk tycker, är det inte bara därför att det ytterst reglerar litteraturens plats i samhället. Den nedlåtande eller oreflekterade uppfattningen om vad diktaren står för är vanlig bland vanligt folk.

Och någonstans ifrån måste denna folkliga föreställning utgå. Kanske går den ytterst tillbaka på den platonska kritiken av diktaren: ”Ty skalden är ett lätt, vingat och heligt väsen; han kan ej dikta, förrän han blir gudaingiven och från sina sinnen, så att förnuftet viker bort; så länge som det är kvar, är ingen i stånd att dikta eller profetera.”

Den som kan dikta är från sina sinnen. Hans förmåga är given av gudarna men allt han gör är utom kontroll. Det är den gamla uppfattningen, den som diktarna genom nästan alla tider försökt komma tillrätta med som ett led i sin professionalisering och för den inplacering i staten som inte minst Platon ville frånkänna dem. Poeten som en medveten och ansvarig och beräknande arbetare med betydelser är den moderne, heltidssysselsatte författarens bild av sig själv. De som står för tolkningarna av dikten — och i platonska termer förmodligen skulle vara fyra steg avlägsnade från det sanna varat — har varit måna om att underbygga denna föreställning.

Den modernare föreställningen har i det specialiserade samhället blivit den för tanken nästan allt dominerande. För känslan är det annorlunda. Den folkliga föreställningens makt är stor. Kanske görs det också skillnad på kön. Förväntningarna på att kvinnliga diktare ska ha mer av oansvarig och omedveten och inspirerad pythia i sig lever kvar. Också dem har Sonja Åkesson självfallet mött och brottats med. Hon ville naturligen behärska sitt skrivande men kunde inte undgå att stundtals behärskas av det. Ytterst är det denna motsättning som ger sig tillkänna i hennes upplevelse av skrivandet.

En avrundande jämförelse. Sonja Åkesson hade en granne. Man går Drottninggatan mot norr och är nästan helt uppe för backen när man är i höjd med Drottninggatan 83 A. Men om man fortsätter ett par hus till, hinner man — fortfarande på vänster hand om man kommer från centrum — fram till Blå tornet, August Strindbergs sista bostad. Litterär topografi är en charmfull och harmlös specialitet, i modern tid tagen tillvara av de litterära sällskap och hembygdsföreningar och av någon enstaka specialist. För oss vanliga dödliga har det sin betydelse att få röra vid den stol där de odödliga värkte fram sin skapelse och att få se vilka träd de sörjde, när de skrev och inte skrev. Vi förstår bättre på det sättet, därför att vi tvingas stanna upp. Tänk att det var just här!

I den mån Sonja Åkesson någonsin lyckades skapa sig ett eget rum att skapa i under de år då Virginia Woolfs geniala tanke förvandlades till ett feministiskt credo, gjorde hon det på Drottninggatan 83 A, där hon levde ett så vanligt liv och tidvis fick en paus i sin vånda. Det var nära August Strindberg och ändå långt ifrån. På hennes adress var det inga misstänksamma ögon som tittade ut genom brevlådan och inga fackeltåg som kom och uppvaktade.

Ska man på ytterligare någon punkt aktualisera Strindberg får det vara för att ge material till diskussionen om skrivandets terapeutiska funktion. Ingen annan svensk diktare har så utförligt diskuterats från en patografisk utgångspunkt, och ingen har heller bedömts så olika när det gäller att avgöra vad som vad sjukt och vad som var friskt hos honom och i hans diktning. Hans europeiska berömmelse manifesterades inte minst genom att han omkring 1920 blev ett fall för internationell psykiatri. Gösta Harding har hyfsat den debatten om Strindberg. ”Det märkligaste med Strindberg förutom hans dramatiska geni förefaller mig”, säger Harding, ”vara hans förmåga av självbehandling — autopsykoterapi. Som sin egen psykiater är Strindberg herre över sin situation och hans dramatiska geni är ställt över varje tvivel, menar denne utifrån kommande specialist.

Hardings friskförklaring har i regel också anammats av efterföljande litteraturforskare. För oss litteraturmänniskor har det varit välkommet att det litterära mästerskapet också skulle vara en garanti för själslig hälsa. För vanligt folk har det oftast varit annorlunda. Och ingen svensk diktare har det varit så lätt att misstänkliggöra som Strindberg. Det vet man ju hur han var: en bindgalen kvinnohatare som ryter och skriker! I hans diktning finns det mycket av det, men när det gäller privatpersonen kan man hellre tala om en blyg och barnkär man — om än lite kinkig.

Men i nästan alla lägen lyckades denne morgonvandrare vidmakthålla sina prudentliga vanor i sitt skapande. Hans välordnade skrivbord ger ännu bilden av hans trivsel i skrivandet. Här har man, säger man sig, det slutliga beviset för att skrivandet kan verka som terapi. Vilka djup som än lodas i denna prosa och vilka konflikter som än ageras ut i dessa dramer, så skrapar bläckpennan så trivsamt mot Lessebopapperet. Skrivande ger klostrets frid — ja, så kan det kanske vara också på Drottninggatan i Stockholm.

Grannarna möttes aldrig. Deras böcker står på avstånd från varandra i bokhyllan. Skulle de haft något att säga varandra? Har deras fall något att säga oss?

Det har sitt pris att dikta. Sonja Åkesson blev till någon del ett offer för drömmen om diktens frigörelse. Eller — det är den alternativa och för diktandet mer skonsamma frågan — skulle hon ha mått ännu sämre om hon hon inte hade skrivit? Lisan måste ligga i att hon hjälpte så många andra att få uttryck för sina känslor — i någon utsträckning också genom att lära dem hantera sina ord. Men priset var högt. Det finns så mycket folkhemskt i folkhemmet. Det finns så mycket som inte låter sig förklara eller som jag i varje fall inte kan förklara.

För våndan är kanske utan ände. Men en föreläsning måste ha ett slut.

Magnus Eriksson

Den totala diktatorsromanen

Gabriel García Márquez' *Patriarkens höst*

Det är främst två perioder som bestämt bilden av den latinamerikanska romanen under 1900-talet, tjugotalet och sextiotalet. 1920-talets romankonst var socialrealistisk, eller naturalistisk. Den var ett utpräglat efterklangsfenomen, som hämtade sina förebilder från Frankrike och USA. I Europa har det även funnits en chauvinistisk kritik, som velat se den latinamerikanska boomen, alltså den romankonst som mest radikalt utvecklades under sextio- och sjuttiotalen, som ett efterklangsfenomen. Man har pekat på vissa självklara utgångspunkter för dess estetik: Joyce, Kafka, Proust, Virginia Woolf. Man har även funnit anknytningspunkter i amerikanskt tjugo- och trettiotal: dos Passos och Faulkner. Men intrycken från dessa har stöpts om i en unik form. Prousts tidsspekulation, Woolfs inre monologteknik, Joyces mytologiska och arkitektoniska romanbygge *Ulysses* och hans självständigt verkande språkskapelse *Finnegans Wake*, Faulkners hallucinatoriskt framböljande prosa och hans radikalisering av den inre monologen, dos Passos' kollageteknik där även autentiska dokument och tidningsartiklar har sin givna plats i fiktionsvärlden — allt finns förvisso med i den formförnyande latinamerikanska romanen. Men samtidigt har anspråken radikaliserats. Mötet med en alternativ verklighetsuppfattning — den har kallats magisk-realistisk — och det spanska barockspråk som conquistadorerna förde med sig skapade en ny romankonst.

När vi närmar oss en författare som Gabriel García Márquez, handlar det därför inte om efterklang. Det handlar i stället om en ny konstnärlig syntes, där intryck från skiftande håll smälts samman till nya helheter. Litteraturen är i hög grad litteratur, men samtidigt är även det sociala, det nationella och det kulturella medvetandet starkt. Den latinamerikanska kulturens utveckling kan ses som ett växelspel mellan inhemska och koloniala krafter. Man har ofta talat om en växling mellan ett nationalistiskt amerikanskt perspektiv och ett europeiskt perspektiv som skulle vara mer kosmopolitiskt. Po-

lerna finns inbyggda i kulturen. Tendensen under 1900-talet är att relationen blivit alltmer komplex, och man har sökt nya uttrycksformer. Socialrealismen som den representerades av t ex Euclides da Cunha eller den tidige Jorge Amado — bägge brasilianer — var ett försök att efter franska och nordamerikanska mönster behandla ett inhemskt förtryck, både det som utövades av inhemska jordherrar och utsocknes kolonialister och industrikapitalister. Denna strävan kritiserades under sextiotalet. Radikala författare, både politiskt och formmässigt, ifrågasatte de objektivitetsanspråk det gängse tredjepersonsberättandet rymde genom att laborera med konstnärligt alltmer komplexa berättarstrukturer. Och kritiken kom att gälla hela det verklighetsilluderande anspråk som fanns hos den tidigare realismen.

Men låt oss återgå till växlingen mellan de skilda perspektiven. I sin novell ”Evangelium enligt Markus” skriver Borges: ”Det kom också för honom att människorna genom tiderna ständigt har berättat två historier: den ena om ett skepp som farit vilse på Medelhavet och söker en älskad ö, den andra om en Gud som låter sig korsfästas på Golgata.” I sitt översiktsverk *Journeys Through the Labyrinth*, 1989, påpekar Gerald Martin att motsättningen mellan dessa båda myter speglar den dualism som finns i den latinamerikanska kulturens självförståelse. Odysseusmyten har använts som en parabel över den nordamerikanska historien. Minoriteter flyr från skilda typer av förtryck, och under sina strapatser besegrar de olika faror för att sprida civilisationen. Enligt den myten blir spridandet av den västerländska rationaliteten ett värde. Man påminns om Dantes Odysseus. Han lät hjälten göra ytterligare en resa, som förde honom till Atlanten. Genom sin önskan att upptäcka nya ting utvidgade Odysseus människans gränser, vilket enligt Dantes världsuppfattning blott kunde rendera honom en plats i helvetet, dock inte i någon av de hetare avdelningarna. I politiska termer rör det sig om en utpräglat imperialistisk myt.

Den latinamerikanska myten? Den präglas av nederlaget, av offret. Conquistadorernas påstått prometheiska verksamhet medförde slaveri. Under kontinentens självständighetsperiod har vi sett hur ett tjugotal stater försökt kopiera den nordamerikanska framstegsmyten men misslyckats. Vi har även sett hur några stater försökt kopiera en annan, likaledes utvecklingsoptimistisk, modell. Resultaten är väl kända: diktatur, förtryck, fattigdom.

Enligt den mytologisering av historien som företagits av flera latinamerikanska intellektuella rör vi oss här med en gigantisk offermyt.

Denna mytologisering betonar hela tiden det dualistiska mönstret i den latinamerikanska erfarenheten. Moder Amerika våldtogs av fader Europa. Resultatet blev en oäkting, mestisen. Enligt denna mytologiska dualism blir även den latinamerikanska romanen en identitetslös avkomma av krafter som strider mot varandra: indianskt/spanskt, kvinnligt/manligt, Amerika/Europa, sak/ande, barbari/civilisation. I många latinamerikanska romaner från senare decennier förekommer också gestalter med obestämbart ursprung eller gestalter som visar sig vara inkarnationer av ett förkristet medvetande. Dessa kan naturligtvis relateras till det dualistiska mönstret. Ofta överskrids även dualismen genom dessa gestalter, t ex med den gåtfulle Ixca Cienfuegos i Carlos Fuentes' debutroman som i det visionära slutet omsluter alla tider, alla gestalter och alla skeenden och därigenom blir både en gudomlig hämnare och en hjälte. Ty inom de dualistiska ramarna blir romanen ett försök att återerövra ett förlorat arv. Så hos Fuentes, men även hos en Asturias var inslagen av indiansk folktro starka, och i *Patriarkens höst* av García Márquez finner vi åtminstone en gestalt som förenar ett förkristet medvetande med ett samtida, diktatorns mor.

Men nederlaget skall inte bara relateras till en Kristusmyt eller en offermyt. Som vi sett kan mestisen, upphöjd till mytologisk gestalt, även representera ett försök att övervinna splittringen, att negera det historiska uppdrag som bar fram erövrarna, för att i stället skapa en egen nationell, kulturell och religiös identitet. Där förenas strävan efter det unika konstnärliga uttryck som kan fånga denna erfarenhet med en aktiv strävan efter politisk frigörelse. Så blir Odysseus aktuell på nytt.

En term som ofta används för att beskriva den latinamerikanska romankonsten efter boomen är *magisk realism*. Sammanställningen av det magiska och det realistiska är viktig. Ty det rör sig om en romankonst som bland annat reser realistiska anspråk. Fantastisk litteratur är något annat. Den magiska realismen präglas av en lyriskt framböljande prosa, ofta visionärt uppskruvad. Den förenar en skarpt naturalistisk iakttagelse med det visionära, med myten, hallucinationen och de magiska förvandlingarna. Dessa skilda inslag hör inte hemma på skilda nivåer i texten, utan allt löper samman i en upplevelse, inte sällan av ögonblickskaraktär. Magin, myten och

det vi brukar kalla verklighet integreras på ett sätt som gör dem omöjliga att särskilja. De kategorier jag just använde blir till konstlade abstraktioner som blott fokuserar skilda aspekter av en integrerad verklighetsupplevelse.

Ett språk för denna verklighetsupplevelse, eller för gestaltningen av den, fann pionjären Asturias då han förenade naturalismen med den spanska surrealismen och det spanskamerikanska barockspråket. I Spanien och i det spanskspråkiga Amerika hamnade aldrig barocken i det vanrykte den drabbades av längre norrut.I stället blev dess språk — överlastat, tungt, bildmättat, markerat litterärt — en naturlig utgångspunkt för avantgardistiska strävanden inom litteraturen.

I den *totala romanen* är den magiska realismen ett ferment. Som ett mönsterbildande exempel kan vi se García Márquez' roman *Cien anos de soledad*, alltså "Hundra år av ensamhet", från 1967. Márquez har berättat att hela romanen stod klar för honom i en ögonblicksupplevelse under en bilfärd i Mexico. Och romanen utgör också en ögonblicksupplevelse, genom vilken en hel släktkrönika rullas upp. Den cirkulära tiden, idén att alla ögonblick, alla tider, ligger inneslutna i varandra, är ett betydelsefullt inslag i den totala romanens estetik. I Márquez' tidiga mästerverk åskådliggörs idén redan i inledningen: "Många år senare, inför exekutionsplutonen, skulle överste Aureliano Buendia, påminna sig den avlägsna eftermiddag då hans far tog honom med för att visa isen." Detta blev snabbt en klassisk inledningsrad, och tekniken har använts så flitigt både av borgerliga realister och populärlitterära författare att dess konstnärliga verkan förslitits.

Tidsspekulationen. Den integrerade verklighetsupplevelsen. Den inre monologen. Blandningen av stilnivåer och vitt skilda typer av stoff. Ett aktivt utforskande av uttrycksmedlen. Romanen som en suverän härskare över tid och rum — Mario Vargas Llosa har kallat García Márquez en gudadödare. Åsidosättandet av lagen om orsak och verkan. Skapandet av alternativa historier och världsförklaringar. Allt detta är inslag i den totala romanen. *El otono del patriarca*, alltså "Patriarkens höst", av Gabriel García Márquez, som kom ut 1975 är en total roman. Den tillhör dessutom en särskild subgenre inom den latinamerikanska romankonsten, nämligen *diktatorsromanen*. Den klassiska diktatorsromanen är givetvis *El senor presidente* av Miguel Angel Asturias. *Yo el supremo* av Augusto Roa Bastos, som kom 1976, är ett annat exempel. Det är en roman där ett brett encyklo-

pediskt, vetenskapligt, historiskt, mytologiskt, obscent, groteskt, naturalistiskt, visionärt och pseudodokumentärt register suveränt spelas upp. Den något traditionellare *El recurso del metodo* av Alejo Carpentier, från 1974, hör naturligtvis också hemma i denna subgenre.

Dessa romaner ger ofta en ganska godmodig bild av den latinamerikanske diktatorn. Visserligen är dessa grymma, perverst, utstuderat och djävulskt grymma, men de representerar trots allt ett synligt förtryck. Därigenom utgör de en kontrast till USA-imperialismen som i dessa romaner regelmässigt spelas ut som ett ännu värre alternativ. Här finns alltså en inbyggd pessimism, kanske en variant av offer- och nederlagsmyten. I avsaknad av demokratisk tradition räknar man med tre alternativ: gorilladiktaturen, den nordamerikanska imperialismen, socialismen. Kanske förklarar detta till en del García Márquez politiska ställningstaganden, och kanske även Carpentiers motvilliga stöd till det egna landets regim, Castros. Möjligen antyder det även något om varför en Vargas Llosa uppfattas som kontroversiell när han entydigt tar ställning för liberala och parlamentariska värden och hävdar att även för Latinamerika måste denna fjärde väg kunna vara en möjlighet.

I sin anmälan av *El otono del patriarca* hävdar Artur Lundkvist att det är den första totala diktatorsromanen. (Artes, 4/1977) Romanen består av sex sammanhängande textblock med sparsam interpunktering. Hela texten utgör ett kollage av inre monologer. Övergångarna mellan skilda berättarröster märks inte direkt, utan efter en stund tvingas man dra nya slutsatser om vem som för ordet. Effekten blir tillbakagripande. Den yttre tidsramen är ytterst begränsad. Men inom denna, och genom kollaget av skilda berättarrösters vittnesbörd, spelas ett omfattande historiskt skeende upp. Artur Lundkvist gav en utmärkt karaktäristik av romanen, och enklast är att återge en del av denna:

> Ämnet för 'Patriarkens höst' är en latinamerikansk diktator, lokaliseringen är till något obestämt land vid karibiska kusten, tiden när som helst under de senaste hundra eller tvåhundra åren. [---] Den framställer på en gång en person, diktatorn, och ett tillstånd, diktaturen, utan någon skillnad mellan dem: en verklighet som är en fantasi, en symbol som är en realitet, en mardröm som är en samhällsordning. Det är en allsidig bild likt ett roterande montage där alla aspekter griper in i varandra, förutsätter och fortsätter varandra. Det är ögonblicksvisionen som omfattar allt, oberoende av tid och utsträckning, och förmedlar det under den tid som är oundviklig för läsningen. Allt som sker kan sägas börja och sluta var som helst, utan att det ena tycks komma före det andra.

> Diktatorn ges inget namn, knappast heller någon bestämd gestalt. Han är en närvaro, stundom påträngande kroppslig, ännu oftare blott en svävande legend, ett överallt förnimbart hot, en enskild eller kollektiv skräckföreställning. Han åldras, han är döende, han tros vara död, men om och om igen lever han lika fullt, osäkert om det verkligen är samma person eller kanske en växlande inkarnation av samma maktutövning och skräckutstrålning. [---]
>
> Diktaturen, förkroppsligad i diktatorn, finns överallt, ingår i allt och alla, är en egenskap hos varje individ i detta samhälle, både en orsak till och ett uttryck för stagnationen, förtrycket, hela det ohjälpliga tillståndet. Och detta tillstånd verkar självalstrande, självförnyande samtidigt som det är självförtärande. Det är inte diktaturen som ett klart avgränsat ekonomiskt, militärt och socialt system, utan som en förlamande psykos, en alltgenomträngande yttre och inre terror. Det närmar sig en metafysisk fördömelse, lika gammal som det bibliska utdrivandet ur lustgården eller förbistringen kring Babels torn med alla vända både mot varandra och sig själva. (99f)

Artur Lundkvist talar om en ögonblicksvision. Själva berättelsen spänner över lång tid, över diktatorns liv, förebuden om hans födelse och händelserna omedelbart efter hans död. Exakt hur lång denna berättelsetid är, vet vi inte, eftersom den objektiva tiden suddats ut. Romanen består av sex textblock. I vart och ett av dessa är tiden starkt begränsad. Det första kapitlet handlar om hur palatsvakten tränger in i palatset och finner diktatorns döda kropp:

> Under veckoslutet tog sig gamarna via balkongerna in i presidentpalatset, de hackade sönder ståltrådsmaskorna i fönstren och rörde med vingarna upp den stillastående tiden där inne och i gryningen på måndagen vaknade staden upp ur sin sekler gamla dvala med en ljum och mjuk bris av stor död och rutten storhet. Först då vågade vi oss på att ta oss in utan att gå till anfall mot de förfallna befästningsmurarna av sten, som de mest beslutsamma ville, och utan att bända upp huvudingången med oxspann, som andra föreslog, för det räckte med att någon tryckte på dem för att de bepansrade portarna som under byggnadens heroiska tider hade motstått William Dampiers bombardemang skulle ge vika på sina gångjärn. Det var som att tränga in i en annan tids atmosfär, ty luften var tunnare bland ruingroparna i maktens stora håla och tystnaden var äldre och tingen urskildes endast med svårighet i det skröpliga ljuset."
>
> (5, citerat efter 1982 års svenska utgåva, översättning Kjell A. Johansson)

Detta är romanens tre första meningar. Redan här antyds att diktatorn hör till en annan tid. De närmast följande sidorna handlar om hur vaktstyrkan tränger allt längre in i palatset, och slutligen kommer fram till presidentens

döda kropp. De ser honom först på avstånd, men de kommer allt närmare kroppen:

> Först när vi vände på honom för att se hans ansikte förstod vi att det varit omöjligt att känna igen det, också om det inte hade blivit sönderhackat av gamarna, för ingen av oss hade någonsin sett honom, och även om hans profil fanns på båda sidorna av mynten, på frimärkena, på etiketterna till blodrenande medel, på bråckband och skapularier, och även om en inramad litografi av honom med fanan på bröstet och med fosterlandets drake visades varje timme på dygnet överallt, visste vi att det var kopior av kopior av porträtt som ansågs ha haft dålig likhet med förebilden redan på kometens tid, när våra egna föräldrar visste vem han var därför att de hade hört sina föräldrar berätta det, så som de i sin tur hört det från sina (7)

Detta ögonblick rymmer resten av kapitlet. På de följande trettio sidorna börjar berättelsen om diktatorn, legenderna och redogörelserna för maktspelet, hans grymhet och hans godtyckliga maktutövning rullas upp. Redan på dessa sidor ställs läsaren inför ett par av romanens avgörande händelseförlopp, t ex episoden med dubbelgångaren. Vi får dessutom inledningen till den stora maktkampen med Rodrigo Aguilar, och vi får direkt ta del av den mytologiska tidsuppfattning som präglar hela romanen. Alla tidsangivelser är nämligen abstrakta, eller relativa i förhållande till en kronologi där härskaren själv ger utgångspunkten för alla tidsbestämningar. Vi har redan sett hur legenderna om diktatorn har traderats genom generationer. På dessa sidor sägs också att ”ingen hade sett honom sedan den tiden man kräkte svart” (8), för att blott ta ett av många exempel. I det första kapitlet kommer också tron på diktatorns odödlighet fram. Ty den i många diktaturer så väl beprövade taktiken med dubbelgångaren gick hem. Denne dog, man trodde att det var presidenten som hade dött, men helt plötsligt framträder denne igen. Så föds en messiansk myt.

De övriga kapitlen uppvisar en likartad tidsstruktur. Ett synintryck eller ett kort händelseförlopp anger ramen för berättartiden. Under denna begränsade tidsram rullas så mer omfattande skeenden i berättelsen upp. Det andra kapitlet inleds med en rekapitulation av diktatorns första död och den osäkerhet som denna gav upphov till:

> Inte ens vi som var minst försiktiga litade på det vi såg, ty många gånger hade man tagit för givet att det var ute med honom när han föll ner från tronen under audienserna och vred sig i kramper med skummande galla rinnande ur munnen på

> sig, att han hade förlorat talförmågan av att tala så mycket och att han hade buktalare dolda bakom gardinerna för att det skulle se ut som om han talade, att det växte ut stamsillsfjäll över hela kroppen på honom som straff för hans perversiteter, att i decembers kyliga luft pungbråcket sjöng sjömanssånger för honom och att han kunde gå endast med hjälp av en liten ortopedisk kärra i vilken han transporterade testikeln som drabbats av bråck, att en militärbil vid midnatt kört in bakvägen med en likkista med guldbeslag och purpurklädsel och att någon hade sett Leticia Nazareno försmäkta av tårar i den regnvåta trädgården, men ju säkrare ryktena om hans död verkade desto mer levande och maktfullkomlig gav han sig till känna när man minst anade för att ge nya oförutsedda banor åt vårt öde. (38)

Åsynen av kroppen bildar här den narrativa ram som innesluter de legender som berättas. Kanske är dessutom hela det tredje kapitlet även det inneslutet i den korta tidsrymd som anger berättartidens ram för kapitel två. I början av det tredje kapitlet tittar vakterna på presidentens hand. Det ögonblicket innesluter hela kapitlet, och på samma sätt fortsätter det. Tidsramen för det fjärde kapitlet utgörs av balsameringen: ”medan processen med iordningställandet och balsameringen av kroppen fortskred” (102), står det, och under den tiden förkunnar tidningarna diktatorns död och maktspelet inleds. De följande kapitlen tar vid efter balsameringen. Förutom att legenderna fördjupas, utvecklas även skeendet på romanens nuplan. Exilpolitikerna återvänder, maktkampen tilltar, ett uppror står för dörren. På det sättet kan vi se en kronologisk tidslinje i berättartiden. Där är inte kronologin uppbruten som i berättelsetiden. Romanen börjar alltså med att vaktstyrkan tränger in i palatset, de ser den döde, de förkunnar hans död, maktkampen intensifieras och upproret inleds. Där finner vi en strikt kronologi, som också ger romanen en yttre tidsram som spänner över något dygn. Inom denna rullas allt det andra upp. Historien komprimeras, och vi kan tala om en syntetisk tidsuppfattning.

Med denna syntetiska tid samspelar det integrerade berättarperspektivet. Ska vi tala med handböckerna är *El otono del patriarca* en jag-roman. Den berättas i första person. Vad som komplicerar det hela är att berättaren växlar medan perspektivet bibehålls, och övergångarna sker mer eller mindre omärkligt. Det rör sig dessutom ofta om första person plural. Enligt en diskutabel generalisering inom narratologin, är jag-berättelsen en imperfektberättelse medan tredjepersonsfiktionen tilldrar sig i presens. Förutsättningen för en jag-berättelse är enligt det synsättet att berättaren sammanfattar vad han eller hon varit med om. I García Márquez’ diktatorsroman finns

som vi sett ett skeende som markerar berättartiden, och detta återges i god handboksordning i imperfekt. Dock handlar i stort sett hela romanen om vad ingen varit med om, vad ingen sett, endast om vad alla tror sig ha sett, tror sig ha hört eller tror sig ha varit med om. Den handboksmässiga trygghet som knyts till jag-berättelsen saknas. Låt oss se närmare på den teknik Márquez använder för sina berättarskiften. Diktatorn tar, i god latinamerikansk ordning, emot störtade härskare från grannländerna. Han låter dem bo en tid i palatset, innan han skickar dem vidare till ett vilohem för störtade tyranner, där han emellanåt besöker dem för ett parti domino:

> och alla hyste han under några månader i presidentpalatset, tvingade dem att spela domino tills han klått dem på varenda centav de ägde, och sedan tog han mig under armen och ledde fram mig till fönstret mot havet, hjälpte mig i min smärta över detta förbannade liv som bara går åt ett håll, tröstade mig med utsikten att jag skulle fara dit, ser ni, där i det där enorma huset som såg ut som en atlantångare som gått på grund på toppen av klipporna där jag har ett härbärge åt er med fint ljus och bra mat och mycken tid att glömma i sällskap med andra olycksbröder, och med en havsterrass där han tyckte om att sätta sig under decembereftermiddagarna inte så mycket för nöjet att spela domino med denna samling kufar utan för det småaktiga nöjet att inte vara en av dem, för att betrakta sig i deras eländes varnande spegel medan han själv plaskade omkring i lyckans stora dypöl, drömde för sig själv, tassade som en ond tanke efter de fogliga mulattskorna som sopade regeringspalatset i gryningens dunkel, nosade efter deras doft av offentlig sovsal och polermedel, spanade efter ett tillfälle att bli ensam med en av dem för att älska som en tupp bakom kontorsdörrarna medan flickorna vred sig av skratt i skuggan, som ni bär er åt, general, ni en så stor man och ändå så utsvulten (17f)

Först talar vakten. Han säger att diktatorn ”tvingade dem att spela domino [...] Och sedan tog han mig under armen”. Där har berättandet övergått till en av gästerna. Denne fortsätter med att berätta hur hans kärleksfulle värd visar honom härbärget: ”ser ni”. Där återges plötsligt diktatorns röst, utan anföringsmarkör. Och diktatorn fortsätter att tala: ”där jag har ett härbärge åt er [...] och med en havsterrass där han tyckte om att sätta sig”. Så återtar, till synes mitt i repliken, vakten berättarinitiativet. Han berättar om hur diktatorn förlustar sig på härbärget, för att plötsligt släppa över berättandet till en av städerskorna: ”som ni bär er åt, general.” Här finns inte några anföringsmarkeringar eller skiljetecken som markerar övergångarna. Exemplet visar hur Márquez komprimerar sin text för att uppnå en dramatisk effekt. Mer betydelseladdad blir metoden på andra håll i romanen. Som tidigare

sagts utsåg diktatorn en dubbelgångare, som skulle ta efter honom in i minsta detalj; även i fråga om sin läskunnighet fick han avprogrammeras för att likna presidenten. När dubbelgångaren ligger döende utspelas följande scen:

> Han höll honom sällskap i den långsamma dödskampen, de två var ensamma i rummet, han gav honom med sked sådant som kunde lindra smärtan och Patricio Aragonés tog det utan att visa någon tacksamhet och mellan varje sked sa han att här lämnar jag er för en kort tid med er sketna makt general för hjärtat säger mig att vi mycket snart kommer att träffa varandra i det djupa helvetet, jag mera förvriden än en sandkrypare med det här giftet och ni med huvudet i handen utan att finna någonstans att ställa det, detta sagt utan den minsta respekt general, för nu kan jag säga er att jag aldrig älskat er som ni tror utan ända sedan sjörövarnas tid då jag hade oturen att hamna i ert våld har jag bett att man skall döda er även om det sker på ett skonsamt sätt för att ni skall få betala för detta rotlösa liv som ni gett mig, först genom att plana ut fötterna på mig med träbitar för att de skulle bli sömngångarfötter som era, sedan genom att sticka skomakarsylar i testiklarna så att jag skulle få pungbråck, sedan genom att tvinga mig att dricka terpentin så att jag skulle glömma bort konsten att läsa och skriva som det kostat min mor så mycken möda att lära mig, [...] detta sagt utan den minsta respekt, general, men det var inte längre Patricio Aragonés oförskämdhet som betydde något för honom utan hans otacksamhet, honom som jag lät leva som en kung i ett palats och jag gav dig det som ingen annan gett honom i denna världen, jag lånade till och med ut mina egna kvinnor till dig, men det är bäst att vi inte talar om det general för det vore bättre att bli kastrerad med en träklubba än att gå och välta omkull mödrar på golvet som om det vore frågan om att märka kvigor (22f)

Här framgår tydligt hur och varför García Márquez använder sina olika berättare. Först är det dubbelgångaren som för ordet. Han berättar om de grymheter och den godtycklighet han utsatts för. Sedan vänds det hela av diktatorn, som omtalar samma saker i positiva termer, varpå de ånyo degraderas av dubbelgångaren. Texten blir på det sättet en mosaik av skilda vittnesmål som anger olika tolkningar och olika värdering av skeendet. De understryker det kaotiska i upplevelsen, det osäkra i all varseblivning i ett land där diktaturen blivit den överordnade mentala strukturen. Tendensen är uppenbar; samtidigt som Márquez ger drastiska bilder av diktaturens grymhet, understryker han att man ingenting egentligen vet, att propagandan, den proklamerade osäkerheten, de motstridiga sanningsbegreppen, har

byggts in i människans medvetande. Så ser diktaturen ut. Den är ej blott en politisk ordning, utan även ett mentalt tillstånd. Den just citerade passagen markerar på ett övertydligt, kanske rentav banalt, sätt tendensen. Fullt spelas den ut i romanens avslutande kapitel, det sjätte, där den ena anonyma rösten efter den andra avlöser varandra. Romanen klingar så ut i ett komplext ackord, i en väv av röster som ger nya uppgifter om grymheten i maktutövningen samtidigt som de motstridiga ryktena understryker den grundläggande osäkerheten i allt man tror sig veta om diktaturen.

Genom integreringen av de skilda tidsplanen och de olika berättarrösterna till en löpande ögonblicksupplevelse, där skilda röster, tider och gestalter glider in i och ut ur varandra, där allt bryts mot vartannat, uppnår Márquez den totala effekten. Det säger sig självt att den enda syntes som uppnås är textuell.

På det här sättet blir alltså diktaturen ett mentalt tillstånd. Ett av uttrycken för detta tillstånd, där ingenting tycks konstant, där inga sanningar eller värden tycks giltiga, är den mytologiserade bilden av diktatorn. Vi har tidigare sett hur legenderna om honom traderats genom generationerna, och vi har även sett en märklig tidsangivelse — ”när man kräkte svart”. Men detta är blott enstaka delar av en genomförd taktik. Ty all tid räknas i förhållande till härskaren. Det var på kometens tid som förfäderna hörde historierna om honom. På annat håll omtalas den tid som följde på presidentens ”falska död” som ”oväsendets tider”. (53) Det sägs också att ”gränserna för hans liv inte var underkastade den mänskliga tidens normer utan kometens kretslopp.” (67) Därigenom görs presidenten ahistorisk. Han bryts ut ur den mänskliga historien, och all kronologi relateras till presidenten eller till naturens kretslopp. Han blir en del av den naturliga ordningen snarare än av den historiska. Både minnet och det förflutna relativiseras, och diktatorn blir som en evig uppenbarelse. Ty myten tar sig även religiösa uttryck. De obestämda tidsangivelserna gäller inte enbart yttre skeenden; även patriarkens ålder omtalas som vore han en biblisk patriark: ”Vid en obestämd ålder mellan 107 och 232 år”, kan det t ex heta. (70) Diktatorns sakrala karaktär tar sig flera uttryck. Han omtalas bl a som ”herre över jordbävningarna, solförmörkelserna, skottåren och andra Guds misstag”, och i småskolans läseböcker beskrivs han på ett sätt som direkt för tankarna till personkulten av t ex Shahen av Iran, Kim Il Sung eller Stalin:

> ty de officiella texterna för småskolan beskrev honom som en patriark av väldigt format som aldrig lämnade sitt hus för att han inte kom genom dörrarna, som älskade barn och svalor, som kunde några djurs språk, som hade förmågan att föregripa naturens gång, som gissade tankar bara genom att se folk i ögonen och kände hemligheten med ett välgörande salt som läkte de spetälskas sår och fick de lama att gå. (40)

Att läka de spetälska eller bota lama. Detta är inte de enda tecknen på att det rör sig om något mer än den personkult vi sett från skilda håll i världen. Ty diktatorn blir i den officiella mytologin en renodlad Messiasgestalt. Det påstås att han avlats utan någon mans medverkan, och hans mor mottar budskapet om den väntade nedkomsten på ett sätt som blir en direkt parallell till Marias uppenbarelse. Att presidentens samlag beskrivs som ”heliga ögonblick” eller att ett av dessa beskrivs med orden att ”det var som om en ängel flög över fosterlandets himmel” (11) understryker tendensen. Då är det också i sin ordning att hans död uppfattas som en fullbordan, som en ”naturlig död under sömnen, så som det var förutsett sedan många år i de lerskålar med vatten som spågummorna såg framtiden i.” (9)

Vad får dessa inslag i romanen för konsekvenser för bilden av diktatorn och diktaturen? Huvuddragen har redan antytts. Diktaturen är inte blott en politisk ordning, utan även ett mentalt tillstånd. Det är en ordning som inte utan vidare kan upphävas eftersom det blivit en betydelseskapande struktur i människans medvetande. Den upphäver sanningen och normala erfarenhetskategorier, den relativiserar tiden, den skapar en myt- och legendflora som gör att människan förlorar möjligheten att ens tänka sig andra, alternativa ordningar. Sanningen upphävs därmed på ett sätt som får mer djupgående konsekvenser än vad ett censuringripande skulle få. Ty några motinstanser finns inte. Censuren skulle förbjuda dem, men det tillstånd som Márquez beskriver innebär en förstärkning av detta — alternativen blir omöjliga att ens tänka. Tillståndet blir totalitärt. Diktaturen är inte blott en maktstruktur, utan även en tankestruktur: ”vi hade till slut kommit därhän att vi inte kunde förstå hur vi skulle vara utan honom, vad det skulle bli av våra liv efter honom” (176), säger också en av palatsvakterna. Det innebär att mytologiseringen inte blott är ett uttryck för presidentens självförhävelse, den är även ett villkor för hans maktutövning.

Den bild som García Márquez ger av diktaturen har dock kritiserats.

Gerald Martin skriver t ex att Márquez' diktatorsroman genom sitt förhållandevis godmodiga porträtt av tyrannen bidrar till att skapa förståelse för Pinochet. Och visst kan det tyckas att Márquez ger en ganska godmodig bild av diktatorn. Men denna hänger snarast samman med stilen, inte med stoffet. Den burleska tonen kan förleda, men samtidigt skall vi komma ihåg att romanen innehåller mycket drastiska bilder av diktatorns godtyckliga våld. Dessutom innehåller den ett par tortyrscener, som i fråga om ohygglighet kan matcha tortyrsekvenserna i Carlos Fuentes' roman *Terra Nostra*, vilket inte vill säga lite. Och Márquez skildrar även hur lönnmördare får i uppdrag att mörda presidentens politiska motståndare. Men avrättningarna blir fler än han från början tänkt sig. I sin senilitet tilltalar han flera av sina anhängare med fel namn. Dödspatrullerna uppfattar det dock som ett uttryck för ogillande, och de sålunda tilltalade röjs raskt undan. Vid en mottagning för de gamla diktatorerna serverar han också sin politiske motståndare Rodrigo Aguilar som huvudrätt, stilenligt försedd med ett äpple i munnen. I det sammanhanget skall vi inte heller glömma bort hur Márquez skildrar turerna kring det statliga lotteriet. Lottdragningen är manipu-lerad så att presidenten alltid vinner. Som en eftergift åt sin egen sentimentalitet låter han barn dra vinstnumren. För att dra rätt nummer, instrueras de emellertid att ur sina påsar med små kulor dra de som kylts. Men om barnen återvänder till sina föräldrar skulle fusket avslöjas. Därför göms de undan. De undangömda barnen blir bara fler och fler. Till slut blir problemet ohanterligt. Det går bara inte att gömma undan några tusen små barn:

> de eller jag, skrek han, och det blev de, ty före gryningen befallde han att de skulle placera barnen på en pråm lastad med cement, de förde dem sjungande till territorialvattengränsen, de lät dem flyga i luften med en dynamitladdning utan att ge dem tid att lida medan de fortsatte att sjunga, och när de tre officerarna som utfört brottet ställde sig i givakt framför honom och meddelade general att hans order verkställts befordrade han dem två gånger och gav dem lojalitetsmedaljen, men sedan lät han arkebusera dem utan hedersbetygelser som vanliga brottslingar för det finns order som man kan ge men som man inte kan verkställa, för helvete, stackars barn. (92)

Så mycket tydligare kan väl inte grymheten och godtyckligheten i diktatorns maktutövning framställas. På det sättet skapar man knappast förståel-

se för Pinochet. Vad García Márquez i stället gjort är att han skrivit den diktatorsroman som tillsammans med Roa Bastos' *Yo el supremo* utgör de främsta landvinningarna i denna latinamerikanska subgenre. På ett virtuost sätt har han skapat en hallucinatoriskt och visionärt framvällande text som hela tiden gör läsaren delaktig i den osäkerhet, den värdeförstörelse och det tyranni som diktaturen skapat. Förståelse för Pinochet har han däremot inte skapat.

Personregister

Aarseth, Asbjørn, 80, 96
Adlersparre, Sophie, 31
Adorno, Theodor, 15—16
Ahlin, Lars, 240
Aita, 191, 194
Alfons, Harriet, 115
Almqvist, C. J. L., 19, 148
Amado, Jorge, 262
Andersen, H. C., 179
Andersson, Lars Gustaf, 117
Anscombe, Isabelle, 115
Aristoteles, 94—95, 178
Arnér, Sivar, 159—162, 165, 167—169, 171
Arvidson, Stellan, 37
Aspelin, Kurt, 18, 22
Asturias, Miguel Angel, 263—264

Balmont, Konstantin Dmitrijevitj, 92
Bakhtin, Mikhail, 180
Balzac, Honoré, 66
Bang, Herman, 21
Barklund, Gunnar, 141
Barthes, Roland, 22, 69, 73
Bastos, Augusto Roa, 264, 274
Baudelaire, Charles, 19—20, 72, 74
Beckett, Samuel, 204
Beiu- Paladi, Luminita, 127—128
Bell, Quentin, 115
Bell, Vanessa, 98, 100, 115
Bell-Villada, Gene H., 197—198
Benjamin, Walter, 16, 81, 95
Bergvall, Sonja, 97, 115
Berman, Marshall, 20, 22
Beyer, Edvard, 238, 242
Billeskov Jansen, F. J., 23
Björkman-Goldschmidt, Elsa, 144, 157
Bjørnvig, Thorkild, 80, 95
Blake, William, 206
Blamires, Harry, 149,157
Blanchot, Maurice, 72, 74
Bloch, Ernst, 11
Bloom, Harold, 191—192, 238
Blotner, Joseph L., 97, 107—108, 115
Bly, Robert, 13—14, 22
Bolognini, Mauro, 119
Bonnier, Karl Otto, 58
Borges, Jorge Luis, 16, 185—198, 204, 262
Borgese, Giuseppe Antonio, 118
Botticelli, Sandro, 110—111
Brandell, Gunnar, 171
Brandes, Georg, 20, 27
Brecht, Bertold, 16, 21, 124, 173—176, 178—183
Brehm, Bruno, 144
Brenøe, Claus, 238
Breughel, 181—182
Brunner, Ernst, 92—93, 95
Burke, Kenneth, 16
Burroughs, William, 200—201, 205—206
Burton, Richard, 189, 194

Camus, Albert, 124, 171, 200
Cantwell, Robert, 141
Carpentier, Alejo, 265
Casares, Adolfo Bioy, 191
Cassady, 202, 205
Cassidy, Carolyn, 203, 206
Cassidy, Neal, 206
Castro, Fidel, 265
Céline, Louis-Ferdinand, 10, 95
Cervantes, 149, 185
Cézanne, Paul, 53—54
Conrad, Joseph, 22, 39—42, 48, 52—57
Cowan, Michael, 130, 141
Cowley, Malcolm, 128, 140
Cowper, William, 101
da Cunha, Euclides, 262

Curman, Peter, 191

Dahlbäck, Johan, 57
Dahlerup, Pil, 26, 37
Dante, 194—195, 197—198, 262
Darwin, Charles, 15
Dauthendey, Max, 92
Davies, Stevie, 97—99, 102—104, 106, 114—115
Delblanc, Sven, 25, 33
Dessau, Paul, 173
Diaz, Jr Eduardo Acevedo, 190
Dickens, Charles, 20
Domecq, Bustos (pseud.), 191
Dos Passos, John, 261
Dostojevskij, Fjodor, 15, 125, 128, 200, 215, 242
Drew, Elizabeth, 114
Dreyfus, Hubert L., 73
Dupont, Bent, 242

Edström, Vivi, 37
Eisenstein, Sergej, 15
Ekelund, Vilhelm, 10, 23
Ekelöf, Gunnar, 83, 92, 95
Ekner, Reidar, 200
Eliot, T. S.,40, 52, 55—56, 130, 207
Ellman, R., 15, 23
Enckell, Olof, 82—83, 95
Eriksson, Magnus, 261

Farkas, 144
Faulkner, William, 13, 129—135, 137—141, 200, 261
Feidelson, C., 15, 23
Ferlin, Nils, 257
Ferlinghetti, Lawrence, 257
Fichte, Johann Gottlieb, 92
Ficino, Marsilio, 95
Forgacs, David, 128
Fortini, Franco, 124, 128
Foucault, Michel, 63, 73
Franz Joseph, 144, 145—146
Frazer, James, 15
Fredriksson, Gunnar, 56
Freij, Lars W., 157

Freud, Siegmund, 32, 40, 53, 88, 89, 95
Friedrich, Hugo, 92, 95
Frisé, Adolf, 145, 152
Fröding, Gustaf, 257
Fuentes, Carlos, 263
Földenyi, László, 95

Garayalde, Giovanna, 193,198
Geijer, Erik Gustaf, 17
Genette, Gérard, 73, 93, 95, 190
Ginsberg, Allen, 200, 205, 208
Giotto, 110, 113
Goethe, Johann Wolfgang, 15, 29, 37, 39, 209
Gombrowicz, Witold, 16
Graff, Gerald, 56
Grenier, Cynthia, 141
Grünbaum, 144
Guibert, Rita, 198
Gustafsson, Lars, 13

Haaland, Arild, 238—239, 241—242
Habermas, Jürgen, 18—19, 23
Hallberg, Ulf Peter, 155, 157
Hammarberg, Jarl, 249, 254
Hamsun, Knut, 9, 23
Handy, William Christopher, 134
Hansson, Ola, 21
Hansson, Per Albin, 243
Harding, Gösta, 259
Hareide, Jorunn, 229, 234, 238—240, 242
Hasek, Jaroslav, 144
Hauge, Hans, 23
Hemingway, Ernest, 204
Henderson, Luanne, 203
Hesse, Herman, 200, 220
von Hindenburg, Paul, 177
Hitler, Adolf, 144, 174, 176—177
Hjort, Daniel, 157
Hoel, Sigurd, 237
Holm, Birgitta, 17, 23, 32—33, 37, 44, 52, 56
Holmberg, Claes-Göran, 199
Hopkiss, Robert A., 207, 211
Horkheimer, Max, 16

Hölderlin, Friedrich, 150
Huncke, Herbert, 201

de Insulis, Alanus, 194

Jackson, Stanley W., 89, 94, 96
Jacobsen, J. P., 20—21, 23
Janik, Allan, 145
Jansson, Bo G., 189—191
Jelliffe, Robert A., 141
Johansson, Kjell A., 266
Johansson, Klara, 16
Johnson, Cilla, 237,242
Johnson, Eyvind, 189, 215—216, 237, 242
Johnson, Joyce, 204
Jonas, Hans, 21, 23
Joyce, James, 22, 114—115, 130, 138, 148—149, 157, 238, 261
Jörholt, Ruth, 240—242

Kafka, Franz, 20, 144, 152, 261
Kant, Emanuel, 15
Karl den store, 215
Kellgren, Johan Henric, 218
Kerouac, Gabrielle Angel Levesque, 199
Kerouac, Jack, 199—202, 204—211
Kerouac, Leo Alcide, 199
Key, Ellen, 19
Kierkegaard, Søren, 15
Kim Il Sung, 271
Kipling, Rudyard, 174
Kittang, Atle, 80, 95
Klabund (pseud.), 175
Klee, Paul, 15
von Kleist, Heinrich, 174
Kraepelin, Emil, 94
Kraus, Karl, 144
Krause, Hans-Henrik, 181
Kristensen, Tom, 237,242
Kristeva, Julia, 89—91, 95—96, 106
Kämell, Karl-Åke, 66, 73

Lafinur, Alvaro Meliau, 187, 190, 194
Lafinur, Juan Crisóstomo, 190, 198
Lagercrantz, Olof, 47, 56, 58, 73, 240
Lagerlöf, Selma, 25—29, 31—33, 36—37
Lagerroth, Erland, 32, 37, 213, 237, 242
Lake, Veronica, 160
Lamm, Martin, 58, 73
Larsson, Lisbeth, 25
Laughton, Charles, 181
de Laval, Karin, 119
Lawrence, D. H., 22
Leander Hansen, Frantz, 55, 56
Leaska, Mitchell A., 114—115
Lejeune, Philippe, 59, 73
Leopold II, 41
Lepenies, Wolf, 87, 96
Lernet-Holenia, Alexander, 144
Lien, Asmund, 237, 239, 242
Ljung, Per Erik, 7, 9, 23, 39
Llosa, Mario Vargas, 264—265
Lukas, evangelisten, 105, 182
Lukács, Georg, 16, 91, 93, 96, 124
Lundkvist, Artur, 22—23, 265—266

Madsen, Peter, 192, 198
Majakovskij, Vladimir, 21, 192
Makropoulos, Michael, 81, 94
Mallarmé, Stéphane, 15
de Man, Paul, 15—16, 23, 73
Mann, Thomas, 13, 83, 154—155, 157
Maria, 109—110, 112—115, 272
Márquez, Gabriel Garcia, 261, 263—265, 268—273
Martin, Gerald, 262, 273
Martinson, Harry, 204
Martinson, Moa, 22
Marx, Groucho, 208
Marx, Karl, 15, 18—19, 53
Masseli, Franco, 119
Matteus, evangelisten, 182
McBride, Mary, 197
McMurray, Georg R., 198
Millgate, Michael, 141
Mjöberg, Jöran, 170—171
Moi, Toril, 97, 106, 115
Mombert, Alfred, 92
Monegal, Emir Rodriguez, 195, 198
Moravia, Alberto, 117—119, 121—124,

126—128
Mortensen, Anders, 23, 185
Munck, Ingalisa, 97, 115
Musil, Robert, 143, 145—150, 152—157
Mussolini, Arnoldo, 118
Mussolini, Benito, 118

Neruda, Pablo, 13
Nielsen, Erling, 239, 242
Nielsen, Frederik, 237—238, 240, 242
Nietzsche, Friedrich, 15—17, 23, 53, 57, 73, 80, 91, 93, 171, 196
Nolin, Bertil, 23
Nordberg, Carl-Eric, 237—238, 241—242
Nordvang, Irma, 157
Næss, Harald S., 241

Ohlsson, Joel, 129
Olofsson, Tommy, 113
Olson, Charles, 207
Olsson, Hagar, 81, 96

von Papen, Franz, 177
Parland, Henry, 11—12, 23
Pascal, Blaise, 21, 66, 73
Patient, W. K., 87
Pertile, Lino, 124, 128
Paull, H. M.,197
Pike, Burton, 152, 157
Pinel, Phillipe, 94
Pinochet, 273—274
Pirandello, Luigi, 124
Platon, 15, 23, 150—151, 153, 258
Plinius, 188
Pound, Ezra, 21, 80, 130
Printz-Påhlsson, Göran, 16
Proust, Marcel, 22, 73, 209, 261

Quine, Willard Van Orman, 12

Rabelais, 180
Rabinow, Paul, 73
Rasmussen Hornbek, Birgitte, 7, 75
Rilke, Rainer Maria, 10, 13, 20—21, 73, 192
Rimbaud, Arthur, 17, 92
Robinson, Michael, 60, 73
Romberg, Bertil, 143
Roth, Joseph, 145
Rousseau, Jean Jacques, 15, 60—62, 66, 70, 72—73
Rowohlt, 145
Rydén, Per, 243
Rying, Matts, 128
Rømhild, Lars Peter, 7, 173

Salinger, J. D., 200
Salomon, 174-175
Sandburg, Carl, 201
Sandemose, Aksel, 213—215, 219, 224—225, 230, 234, 236—242
Sartre, Jean-Paul, 10, 86, 94, 96, 124, 200, 205
Schantz, Hans-Jørgen, 12, 23
Schildt, Runar, 75
Schiller, Friedrich, 18, 209
Schlegel, Friedrich, 15, 19
Schopenhauer, Artur, 15, 93
Schorske, Carl E., 143
Schück, Henrik, 28, 37
Selander, Sten, 192
Shahen av Iran, 271
Shakespeare, William, 134, 173—174, 241
Sjöberg, Birthe, 5, 157
Sjöblad Christina, 97
Sjögren, Artur, 58—59
Snyder, Gary, 205
Sofokles, 70
Sokrates, 150
Soland, Jostein, 237—238, 242
Sonnevi, Göran, 13
Sontag, Susan, 80, 185
Spalding, Frances, 115
Squarzina, Luigi, 119
de Staël, Madame, 27—29, 37
Stalin, Josef, 173, 271
Stanley, Henry Morton, 41
Stein, Jean, 141
Sterne, Laurence, 191

Stounbjerg, Per, 10, 23, 60, 73
Strindberg, August, 10, 16—17, 20, 25, 57—67, 69—74, 241, 258—259
Sturrock, John, 193, 198
Söderberg, Lasse, 13
Södergran, Edith 12, 16—17, 21, 75—77, 80—83, 86—89, 91—93, 96
Sørensen, Bengt Algot, 20, 23

Tellenbach, Hubertus, 88, 96
Thavenius, Jan, 39
Thelander, Jan, 53—54, 57
Theofrastos, 95
Thomsen, Bodil Marie, 21, 23
Thälmann, Ernst, 177
Tideström, Gunnar, 75—76, 82, 91—92, 96
Toulmin, Stephen, 143
Tranströmer, Tomas, 13

Ulbricht, Walter, 181

Vaet, Johs, 242
Wagner, Richard, 15
Valéry, Paul, 15
Wamberg, N. B., 242
Waters, Lindsay, 23
Watt, Ian, 56
Weber, Max, 12
Verdi, Giuseppe, 176
Werfel, Franz, 144
Vergilius, 194
Wheelock, Carter, 198
Whitman, Walt, 188, 201, 206
Wilder, Thornton, 176
Wilhelm, kejsare, 147
Wimmer, August, 175
af Wirsén, Carl David, 27
Wirth, Edith, 128
di Viterbo, Annius, 197
Witt Brattström, Ebba, 22
Wittlin, Józef, 144
Wivel, Henrik, 26, 32—33, 37
Vogt, Johan, 237, 242
Wolfe, Thomas, 205—206
Volpe, Edmund L., 141

Woolf, Virginia, 97—98, 103, 106, 108—110, 114—115, 259, 261
Vreeswijk, Cornelis, 240

Yeats, William Butler, 15, 207

Zweig, Stefan, 143

Åkesson, Sonja, 242—249, 251—258, 260

Österling, Anders, 119
Östin, Ola, 73