

POLYFEM SOM PROBLEM: KOMPOSITION OCH TEMATIK I WILLY KYRKLUNDS *POLYFEM FÖRVANDLAD*

STEN WISTRAND

Örebro universitet
stencarl@hotmail.com

ABSTRACT ♀ När Willy Kyrklunds *Polyfem förvandlad* kom ut 1964 förbryllades recensenterna över underrubriken ”roman”, som utmanade deras förväntningar på en text av det slaget. Genreangivelsen har sedan diskuterats av alla som skrivit utförligare om boken. Det rör sig onekligen om en brokig och mångstämmig textsamling, femton fristående avsnitt som varken hålls ihop av ett genomgående narrativ eller av en gemensam värld. Däremot är det lätt att notera en rad olika mer eller mindre frekvent återkommande motiv som går in i varandra och bildar skiftande mönster. Artikeln utgår från begreppen familjelikhet och kompositroman, för att beskriva hur texten är gjord och fungerar och vilka konsekvenserna blir när man försöker tolka den. Slutsatsen blir att *Polyfem förvandlad* ansluter till Kyrklunds fortlöpande, passionerade men dåraktiga och fåfänga, protest mot människans villkor och att det är just i den protesten som det djupast mänskliga alltid finns. ♀

INTRODUKTION

Du ska inte fästa för stort avseende vid åsikter. Skriften är oföränderlig, och åsikterna är ofta bara ett uttryck för förtvivlan över detta.¹

¹ Franz Kafka, *Processen* (övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren; Lund: Bakhåll, 2001), 252.

Willy Kyrklunds *Polyfem förvandlad* (1964) är en oupphörligt fascinerande och ofta svindlande vacker text.² Boken är också hans mest komplicerade, den mest splittrade och samtidigt tätast sammanvävda. Den saknar en genomgående handling, om än aldrig så fragmentarisk, men arbetar med återkommande motiv. Man kan likna framställningen vid en spegelsal eller ekokammare, och den ställer oss inför en rad intressanta teori- och metodfrågor. Hur fungerar en ”brokig”, rent av ”bråkig”, text av det här slaget? Jag kommer alltså att undersöka hur boken är komponerad och på vilket sätt, om något, den skulle kunna beskrivas som sammanhängande och förtjäna beteckningen roman. Avslutningsvis behandlar jag den existentiella tematik som framställningens olika motiv genererar och hur den förhåller sig till verkets komposition. Jag kommer även att förtämlöpande uppmärksamma hur vissa motiv och teman i *Polyfem förvandlad* är återkommande i Kyrklunds produktion och knyter hans olika verk till varandra.

Den samtida kritiken var både imponerad och förbryllad. Sven-Erik Liedman tyckte sig ha mött ”ett svåröverblickbart kaos” där det ”fragmentariska, trasiga och sönderstyckade har nått själva ytan eller formen”, och Karl Erik Lagerlöf fann att texten alltför mycket liknade en ordlek och talade om ”en öppen bok, där fönstren står och slår”.³ Originalutgåvan deklarerade redan på omslaget att det var en ”roman” som köparen höll i sin hand. Men man behövde inte läsa länge förrän den varudeklarationen framstod som allt annat än självklar – vilket de flesta som skrivit om boken uppmärksammat. Göran Schildt hävdade i sin recension att beteckningen roman ”antagligen [är] den bästa, så länge det inte finns någon specialterm för den form av ordbygge som Kyrklund ägnar sig åt”.⁴ Men han fann att *Polyfem förvandlad* även kunde kallas ”poesibok, eftersom

² Willy Kyrklund, *Polyfem förvandlad: Roman* (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1964). Det är till denna originalutgåva som jag förtämlöpande refererar med sidangivelse i löptexten.

³ Citerat efter Gunnar Arrias, *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* (Göteborg: Göteborgs universitet, 1981), 49, och Olle Widhe, *Vandringar: Willy Kyrklunds trolösa estetik* (Göteborg: Göteborgs universitet, 2002), 37.

⁴ Göran Schildt, ”Den heroiska loppän”, *Svenska Dagbladet* 2/11 (1964), 7.

den bygger på poetiska bilder, rytmer, kontraster, kontrapunkt och inbyggda ekon” och kunde jämföras med en ”sinnrikt konstruerad datamaskin, full av inbyggda exakta detaljer som griper in i varandra och silar fram någonting så komplicerat som en modern livsåskådning färgad av illusionslös klarsyn”.⁵ Folke Isaksson beskrev boken som ”ett underfundigt montage” av ”en samling brottstycken, korta samtal, inre monologer” och ansåg att den lika gärna eller hellre kunde ha benämnts ”bilder”, ”monologer” eller ”metamorfoser”.⁶ Madeleine Gustafsson påminde om att ”roman” från början helt enkelt betecknade en berättelse på folkspråk, men hon noterade också att *Polyfem förvandlad* inte är ”en berättelse utan en ström av berättelser, bilder, myter”.⁷ Boken liknade inte någon annan ”roman” hon läst utan framstod som ”en enda lång essä eller meditation” eller som ”en komposition över ett tema som upprepas, varieras och återkommer i ständigt nya former, en svidande skön klagosång över livets tillfällighet och flyktighet och den unika uppenbarelsens förgänglighet”.⁸ Per Wästbergs lovtal till Kyrklund i samband med att han 1990 tilldelades Pilotpriset ekar av Gustafssons formuleringar när han säger att *Polyfem förvandlad* ”kallas roman men är ett flöde av bilder och myter” och ”en klagosång över livets korthet”.⁹

Förlaget insåg naturligtvis att det inte var fråga om en traditionell roman och förklarade på omslagsfliken att Kyrklund ”skapat sig en egen form av prosadiktning bortom de traditionella genrerna” genom att med ”suverän frihet” bygga upp sin text av ”brottstycken, minnen, fragment” och genom att blanda sagor och myter med ironiska folkhemsinteriörer. Men här hävdas även att fragmenten inte bara motsäger utan också ”stöder varandra tills det sinnrika mönstret bakom dem blir tydligt”. Bakom

⁵ Schildt, ”Loppan”, 7. Till saken hör att Kyrklund under 1950-talet arbetade med programmering av Sveriges första datamaskin, BESK.

⁶ Folke Isaksson, ”Människans bilder”, *Dagens Nyheter* 2/11 (1964), 5.

⁷ Madeleine Gustafsson, *Med andras ögon: Om böcker mest* (Stockholm: Liber förlag, 1978), 15; recension ursprungligen publicerad i *ST* 11/2 1965.

⁸ Gustafsson, *Med andras ögon*, 15.

⁹ Per Wästberg, *Lovtal* (Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1996), 118.

den splittrade ytan ska det alltså finnas en tydlig struktur som läsaren förväntas upptäcka. Men vad avses i detta fall med ett sinnrikt mönster? Och är det så självklart att det existerar?

”Willy Kyrklunds diktning går inte att beskriva”, har Per Wästberg konstaterat,¹⁰ och Horace Engdahl sekonderar med att Kyrklund ”upp- löser tid, rum och identitet i *Polyfem förvandlad* så att narratologin med en suck måste erkänna att den aldrig kommer att hinna ikapp honom”.¹¹

Att söka svar på de frågor som ovan väckts vore alltså ett dåraktigt projekt dömt att misslyckas – men därmed också helt i Kyrklunds anda.

GENREFRÅGAN I HANDBÖCKER OCH FORSKNING

I *Fem decennier av nittonhundratalet* (1966) konstaterar Erik Hjalmar Linder att *Polyfem förvandlad* visserligen kallas roman men att dess enhet ”uteslutande [är] en enhet i motiv och stämning”.¹² Den verklighet som skildras är flyktig, och med tanke på att boken ”handlar om förvandlingar, alltings förvandling” hade den enligt Linder lika gärna kunnat heta Metamorfoser.¹³ Ulf Olsson beskriver boken i *Den svenska litteraturen* (1999) som ”på samma gång” mäktig och uppbruten, där ”löst sammanfogade stycken formar sig till ... en kamp mot gränserna för det mänskliga, och därför till en kamp mot och för språket”.¹⁴ Undertiteln ”roman” finner han provocerande och anser att den ”får snarast betydelse av ett språkligt prisma, där olika språkliga hållningar bryts och tar nya riktningar”.¹⁵ I sitt förord till en utgåva från 2002, anser Magnus Florin att benämningen

¹⁰ Wästberg, *Lovtal*, 128.

¹¹ Horace Engdahl, ”Tal inför överlämnandet av Svenska Akademiens nordiska pris 2001”, *Svenska Akademiens handlingar från år 1986: Trettionde delen 2001* (Stockholm: Svenska Akademien, 2002), 67–75 (74).

¹² Erik Hjalmar Linder, *Fem decennier av nittonhundratalet: Band 2* (Stockholm: Natur och kultur, 1966), 993.

¹³ Linder, *Fem decennier*, 993–994.

¹⁴ Ulf Olsson, ”Världen efter världskriget: 1950-talets prosaförfattare”, i *Den svenska litteraturen 3: Fån modernism till massmedial marknad: 1920–1995*, redigerad av Lars Lönnroth, Sven Delblanc och Sverker Göransson (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1999), 319–341 (331).

¹⁵ Olsson, ”Världen”, 331.

roman är överraskande med tanke på Kyrklunds ”återkommande syrligheter mot gängse romanskrivande” och beskriver själv *Polyfem förvandlad* som en ”öppen bok om skilda ting” där allt mellan inledning och avslutning ”utspelar sig en värld av växlingar och kast”.¹⁶

Gunnar Arrias påpekar i *Jaget, friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* (1981) att boken visserligen är ”originell och egensinnig” men samtidigt ”en typisk sextiotalsroman som väl fogar in sig i det tidiga sextioalets neoavantgardism”.¹⁷ Det hindrar inte att genrebeteckningen utmanar ”läsarens förväntningar om en någotsånär realistisk och sammanhängande berättelse”.¹⁸ Här finns visserligen en ”utvecklingskurva” från inledningens stridslystne Polyphemos till slutet, där flykten dominerar, men väsentligen möter en ”strävan till systematiskt genomförd mångtydighet”,¹⁹ där texten kan ”framstå som ett montage, som en samling anekdoter med ett vagt tematiskt samband, ofta presenterade som kinesiska askar”.²⁰

I uppsatsen ”Myt, saga och kärlek i Willy Kyrklunds *Polyfem förvandlad*” (1983) konstaterar Peter Hansen att beteckningen ”är tveksamt passande” för denna ”säregna och svårgripbara komposition” och ifrågasätter om det finns ett ”ett underliggande plan” som löper genom boken.²¹

Arne Florin beskriver i *Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar* (1992) romanen som ”den mest komplexa och förtätade av Kyrklunds texter” och konstaterar att ”montaget av en mängd olikartade avsnitt aktualiserar ... grundläggande frågor kring det litterära verkets enhetlighet och identitet”.²² Han noterar att vi på försättsbladet visserligen möter genreangivelsen ”roman” men att

¹⁶ Magnus Florin, ”Förord”, i *Polyfem förvandlad: Roman*, Willy Kyrklund (Stockholm: Modernista, 2002), V–VIII.

¹⁷ Arrias, *Jaget*, 49.

¹⁸ Arrias, *Jaget*, 49.

¹⁹ Arrias, *Jaget*, 119.

²⁰ Arrias, *Jaget*, 50.

²¹ Peter Hansen, ”Myt, saga och kärlek i Willy Kyrklunds *Polyfem förvandlad*” (Stockholms universitet: C-uppsats, opublicerad, 1983), 11, 19.

²² Arne Florin, ”Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar” (Stockholms universitet: Licentiatuppsats, opublicerad, 1992), 74.

det som sen följer är femton avsnitt som med avseende på handling, karaktärer, tid och rum är helt skilda från varandra. Inte ens i sig själva är avsnitten särskilt homogena och de förväntningar om ett sammanhängande förlopp med någorlunda stabila karaktärer som genreangivelsen väcker kommer alltså helt på skam.²³

Men han betonar också att textens splittring inte får överdrivas, då det finns enhetsskapande faktorer i form av en antydd cirkelkomposition och "en serie element som knyter avsnitten till varandra" genom "återkommande fraser eller formuleringar".²⁴

Paul Norlén konstaterar i "*Textens villkor*": *A Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction* (1998) att *Polyfem förvandlad* visserligen benämns "roman" på titelsidan men att texten på omslagsfliken "låter förstå att förlaget insåg att detta knappast är en roman".²⁵ Han beskriver boken som "ett 'collage' av femton onummerade (och på annat sätt ommarkerade) avsnitt"²⁶ utan genomgående berättelse. Liksom Florin noterar han att de olika texterna binds samman av "ofta överraskande allusioner eller genom att fraser eller bilder som läsaren redan har stött på upprepas".²⁷ Men han anser inte att detta skapar någon tydlig struktur för boken som helhet utan prövar att beskriva den med begrepp som *game* och *play* där det mytologiska materialet och vissa intertexter antyder återkommande "mönster" och "en djupstruktur".²⁸ Kyrklund sägs erbjuda läsaren skärvor av mening, men vad vi gör av dessa skärvor "är en helt annan fråga".²⁹

I artikeln "Jaget och texten" (2000) finner Olle Widhe beteckningen roman paradoxal för denna "fragmentartade" bok. Men då dess "spatiala berättarteknik" vävs samman med "ett tematiskt gestaltande" tvingas läsaren "att syntetisera romanens alla bilder och fragment i sitt eget med-

²³ Florin, "Om Willy", 75.

²⁴ Florin, "Om Willy", 78–79.

²⁵ Paul Norlén, "*Textens villkor*": *A Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction* (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 1998), 209–215 (209). Översättningarna från engelska till svenska är i denna artikel mina egna, om inget annat anges.

²⁶ Norlén, "*Textens villkor*", 209.

²⁷ Norlén, "*Textens villkor*", 210.

²⁸ Norlén, "*Textens villkor*", 214.

²⁹ Norlén, "*Textens villkor*", 215.

vetande – liksom betraktaren av färgprickarna på impressionisternas tavlor – för att på så sätt skapa dess betydelse”.³⁰ När Widhe två år senare i *Vandringar: Willy Kyrklunds trolösa estetik* (2002) återkommer till romanen liknar han texten vid såväl ett collage och en mosaik som en (konstnärlig) mobil och ett prisma.³¹ Han konstaterar att boken inte är någon ”vanlig, sammanhängande roman”³² men anser det inte ”riktigt rättvisande att beskriva de enskilda styckena som fristående”, eftersom de binds samman av upprepade motiv och en återkommande tematik.³³ I *Främlingskap: Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa* (2005) nämner han att verkets ”övergripande kompositionsmetod vid en första anblick ter sig som en flyktig anhopning av onummerade och lösligt sammanhållna avsnitt”, men att ”ett betydande antal ledmotiv” binds samman ”i en väv av tematiska trådar”.³⁴ Strukturen beskrivs senare som ”ett genomkomponerat montage av självständiga avsnitt, molekyler med olika uppbyggnad som ingår i en väl definierad geometrisk konfiguration”³⁵ och som ”ett vävarbete med ett intrikat och precist utformat mönster”.³⁶

När Thomas Sjösvärd nämner i *En himmel av sten: Willy Kyrklund och det grekiska* (2018) kommer in på *Polyfem förvandlad* nämner han ”svårigheten att hantera dess karaktär av verk” och att redan kategoriseringen roman utgör en komplikation vid en analys.³⁷

Kort sagt tycks alla vara överens om att *Polyfem förvandlad* inte uppfyller våra förväntningar på hur en roman ska vara konstruerad, förväntningar som hänger ihop med föreställningen om en intrigbaserad berättelse.

³⁰ Olle Widhe, ”Jaget och texten: Om minne, samtidighet och glömska i Willy Kyrklunds prosa”, *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2 (2000), 83–108 (83–84, 87, 90, 94–95). Samma analogi används om Proust av Joseph Frank i *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1991), 27.

³¹ Widhe, *Vandringar*.

³² Widhe, *Vandringar*, 4.

³³ Widhe, *Vandringar*, 43–44.

³⁴ Olle Widhe, *Främlingskap: Etik och form i Willy Kyrklunds tidiga prosa* (Lund: Ellerströms, 2005), 161.

³⁵ Widhe, *Främlingskap*, 176.

³⁶ Widhe, *Främlingskap*, 178.

³⁷ Thomas Sjösvärd, *En himmel av sten: Willy Kyrklund och det grekiska* (Uppsala: Uppsala University, 2018), 118.

telse med början, mitt och slut och med mimetiska ambitioner. Man kan annars påminna sig, vilket Widhe också gör, att Michail Bachtin såg romanen som en genre i ständig förvandling och utan klara regler.³⁸ Den som läser dagens kultursidor har säkert också noterat att begreppet numera används helt utan intentionsdjup och om i stort sett vilken framställningsform som helst.

POLYFEM FÖRVANDLAD – ROMAN ELLER INTE?

Kyrklunds avsikt med beteckningen ”roman” tycks lika omöjlig att reda ut som den gordiska knuten. Men vi kan faktiskt upplösa problemet med ett alexanderhugg. Han hade nämligen ingen intention över huvud taget utan hävdade att det var förlaget som satte underrubriken för att locka fler köpare.³⁹ Ska vi tro Kyrklund var alltså angivelsen ”roman” inte ett estetiskt val utan en kommersiell förhoppning. Det hindrar inte att han själv beskrivit boken som ”helsikes sammanhållen”, även om han förstår att andra kanske inte tycker så.⁴⁰

Att etikettera texter har inget egenvärde. Men som Alastair Fowler och Jonathan Culler påpekat kan vår genreförväntan vara av betydelse för hur vi tillägnar oss ett verk.⁴¹ ”Roman” fungerar som en läsanvisning, och som vi sett förutsatte förlaget att läsaren skulle finna ett mönster i framställningen om hen bara ansträngde sig lite. Och alla som skrivit om boken har verkligen ansträngt sig. De flesta tycks också ha uppfattat *Polyfem förvandlad* som en, på ett eller annat sätt, intrikat komponerad fiktions-

³⁸ Michail Bachtin, *Det dialogiska ordet* (övers. Johan Öberg; Gräbo: Anthropos, 1988), 196. Widhe nämner Bachtins syn på romanen i *Främlingskap*, 159–160.

³⁹ Det gäller även beteckningarna ”roman” för *Tvåsam* (1949) och ”prosa” för *8 variationer* (1982). Uttalande av Kyrklund vid det seminarium om hans författarskap som hölls på Nordens Biskops Arnö den 17–19 juni 1996 (mina anteckningar).

⁴⁰ Arne Florin och Claes Wahlin, ”Vem som än ytrar sig någonsin om någonting har sagt någonting annat: Intervju med Willy Kyrklund”, *Tidskriften 90-tal* 1 (1990), 10–14 (12). Genreangivelsen togs bort i den senare stora tvåbandsutgåvan av hans verk (1995–1996).

⁴¹ Alastair Fowler, *Kinds of literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Oxford: Clarendon, 1982); Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Ithaca: Cornell University Press, 1976).

text, trots att den till skillnad från Kyrklunds övriga romaner – *Tvåsam* (1949), *Solange* (1951) och *Mästaren Ma* (1952) – helt saknar en genomgående intrig.⁴² Som vi sett är det vanligt att ta till analogier och metaforer för att beskriva texten. Men dessa blir lätt mer förbryllande än klargörande. Innebörden av ”molekyler med olika uppbyggnad som ingår i en väl definierad geometrisk konfiguration” är inte lika självklar i ett textligt som i ett kemiskt sammanhang, och en impressionistmålning fungerar trots allt annorlunda än en text. Frågan är om det går att hitta en beteckning som verkligen fångar bokens karaktär.

Joseph Frank lanserade 1945 begreppet *spatial form* för att beskriva hur icke-temporala, rumsliga relationer skapar en samtidighetskänsla och kan strukturera en icke-narrativ framställning, och Olle Widhe tänker sig att *Polyfem förvandlad* utifrån ett sådant synsätt möjligen ”inte längre framstår som lika söndertrasad”.⁴³ Den spatiala formen förutsätter enligt Frank att vi har kunskap om helheten för att förstå delarna; läsaren av Joyces *Ulysses* (1922) ”måste fortlöpande foga samman fragment och ha allusioner i åtanke, tills han genom reflektivt återblickande kan länka dem till deras komplement”,⁴⁴ och Djuna Barnes *Nightwood* (1936) beskrivs som ”ett mönster som uppstår genom att bilder och fraser vävs samman spatialt”.⁴⁵ Det gäller även *Polyfem förvandlad*. Men det är trots allt inte den spatiala formen i sig som i dessa fall åstadkommer en enhet utan en sammanhängande fiktionsvärld som rekonstrueras (*Ulysses*) eller en specifik situation som ses ”ur olika synvinklar” (*Nightwood*).⁴⁶ Därmed skiljer sig båda dessa romaner radikalt från *Polyfem förvandlad*, som saknar såväl ett gemensamt rum som ett konsistent persongalleri.⁴⁷

⁴² Angående storyn i *Mästaren Ma*, se Sten Wistrand, ”(Non)fiction – Function – (Non)narration: How to Deal with Works Like Willy Kyrklund’s *Mästaren Ma*?”, i *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, redigerad av Lars-Åke Skalin (Örebro: Örebro University, 2008), 177–200.

⁴³ Widhe, ”Jaget”, 83.

⁴⁴ Frank, *Idea*, 19–20.

⁴⁵ Frank, *Idea*, 52.

⁴⁶ Frank, *Idea*, 20–21, 34.

⁴⁷ Frank, *Idea*, 14, 52, 62, 78, exemplifierar även med Eliots *The Waste Land*. Dess tvära kast i tid och rum påminner om Kyrklunds text, men till skillnad från *Polyfem förvandlad* hålls dikten (precis som *Ulysses*) strukturellt samman av vad Eliot kallade den mytiska metoden.

När J. Arthur Honeywell skissar romanens utveckling är tanken att vi i under 1900-talet i stället för ett händelseförlopp ofta presenteras en "värld", eller en vision av verkligheten, där de strukturella relationerna växer fram efter hand.⁴⁸ Men han utgår från att läsaren även i dessa fall, åtminstone i sitt huvud, lyckas konstruera någon form av genomgående intrig. Det må gälla romaner som Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927) och William Faulkners *The Sound and the Fury* (1929), men inte *Polyfem förvandlad*.

Wolfgang Iser ser det som ett faktum att graden av "det obestämbara i ett litterärt verk" gradvis ökat sedan 1700-talet med den konsekvensen att läsaren "förväntas att själv bemöda sig för att reda ut en understundom påfallande dunkel kompositions mysterier".⁴⁹ Genom att själva fylla i textens "tomrum" tänks vi skapa sammanhang och mening. Isers teori är i sig problematisk, och ställd inför *Polyfem förvandlad* misstänker jag att något liknande total förvirring skulle uppstå angående vad som är "tomrum" och hur dessa egentligen ska fyllas i.⁵⁰

När Marie-Laure Ryan karaktäriserar tolv olika former av mer eller mindre narrativ framställning tar hon både "narrativa och icke-narrativa element i beaktande".⁵¹ Det låter lovande när det gäller en text som *Polyfem förvandlad*. Men kategorier som multipel, komplex och utspädd narrativitet visar sig trots allt inte fungera, då de alla förutsätter någon

⁴⁸ J. Arthur Honeywell, "Plot in the Modern Novel", i *Essentials of the Theory of Fiction*, redigerad av Michael J. Hoffman och Patrick D. Murphy (2 uppl.; London: Leicester University Press, 1996), 147–157.

⁴⁹ Wolfgang Iser, "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction", i *Aspects of Narrative: Selected Papers from the English Institute*, redigerad av J. Hillis Miller (New York, 1971), 1–45 (23, 26), mina översättningar. Iser utvecklar sina tankar i böcker som *The Implied Reader* (1973), *The Act of Reading* (1978) och *The Fictive and the Imaginary* (1993).

⁵⁰ För en mer principiell kritik av föreställningen om tomrum i texten och vad som kommit att kallas *the principle of minimal departure*, se mina artiklar "Time for Departure? The Principle of Minimal Departure—A Critical Examination" i *Disputable Core Concepts of Narrative Theory*, redigerad av Göran Rossholm och Christer Johansson (Bern: Peter Lang, 2012), 15–44, och "Löste verkligen Sherlock Holmes fallet med det spräckliga bandet? Olika sätt att nalkas fiktion", i *Berättande – Liv – Mening: Fakta och fiktion, biografi, narrativ metod*, redigerad av Greger Andersson m.fl. (Örebro: Örebro universitet, 2014), 141–157.

⁵¹ Marie-Laure Ryan, "The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors", *Style* 26/3 (1992), 368–387 (369).

form av genomgående intrig. Återstår att sätta sitt hopp till kategorin *antinarrativity* vars underkategori *the crazy quilt* tycks fånga något i sammanhanget väsentligt. Till skillnad från collage är delarna här, precis som i *Polyfem förvandlad*, ”skrivna direkt för verket och inte hämtade från andra texter”. Men Ryan förutsätter att ”lapparna”, som i ett lapptäcke, hålls samman av en gemensam ram.⁵² En sådan saknas hos Kyrklund.

Men varför inte tala om boken som en novelcykel eller en tematisk novellsamling? Den senare beteckningen fungerar ju på den tio år senare utgivna *Den rätta känslan* (1974). Att beskriva texterna i *Polyfem förvandlad* som noveller vore emellertid missvisande och att slå fast ett grundläggande och för alla bidrag gemensamt tema är inte så lätt – som i *Den rätta känslan* där temat presenteras redan i titeln. De återkommande motiven i *Polyfem förvandlad* förekommer inte heller i bokens samtliga avsnitt som ett utslag av samma tematik. Snarare kan man använda Ludwig Wittgensteins begrepp ”familjelikheter” för att beskriva hur de förhåller sig till varandra och hur de trots allt kan skapa en sammanhållen text. I *Vandringar* skriver Olle Widhe att man lite ”provisoriskt” kan ”framkasta tanken att romanens olika textstycken inte hålls samman av *en* essentiell tematik, eller *ett* centralt perspektiv” utan att sammanhanget skapas ”till följd av familjelikheter”.⁵³ Han släpper tråden, men den är värd att följa.

Ludwig Wittgenstein förklarar begreppet genom att exemplifiera med olika former av spel och fråga sig vad alla dessa har gemensamt. Svaret är att det inte finns ”något som är gemensamt för dem *alla*”;⁵⁴ det vi kan iaktta är i stället ”ett komplicerat nät av likheter som griper in i och korsar varandra”.⁵⁵ Det är som i en familj där olika medlemmar delar olika drag som ”växt, anletsdrag, ögonfärg, sätt att gå, temperament, etc.” utan att alla för den skull kan uppvisa samtliga drag.⁵⁶ Härifrån är steget inte långt till vad som kommit att kallas *composite novel*. I brist på vedertagen svensk

⁵² Ryan, ”Modes”, 380.

⁵³ Widhe, *Vandringar*, 45–46.

⁵⁴ Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar* (övers. Anders Wedberg; Stockholm: MänPocket, 1998), paragraf 66.

⁵⁵ Wittgenstein, *Undersökningar*, paragraf 66.

⁵⁶ Wittgenstein, *Undersökningar*, paragraf 67.

terminologi väljer jag att fortsättningsvis tala om kompositroman för detta slags ”brokiga” men ändå sammanhållna text.

POLYFEM FÖRVANDLAD SOM KOMPOSITROMAN

Redan 1932 talade Joseph Warren Beach om en ”composite view” hos författare som ”sammanföra ett antal historier till en större helhet där de, genom något kompositionellt grepp, ges ett sken av att utgöra en organisk enhet”.⁵⁷ I *The Composite Novel* (1995) föreslår Maggie Dunn och Ann Morris följande definition av företeelsen:

The composite novel is a literary work composed of shorter texts that – though individually complete and autonomous – are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles.⁵⁸

De påpekar att romanen som genre ofta struktureras av en intrig men att den ”kan struktureras på andra sätt, eller genom sammankoppling – det vill säga genom att ställa händelser, teman, och/eller karaktärer bredvid varandra i något slags sammanhängande mönster”.⁵⁹ Att de i sin definition valt att skriva ”*litterärt verk* och *text* snarare än *fiktio*n och *prosa*” beror på att de flesta kompositromaner tenderar att inkludera olika framställningsformer och öppna för genreblandningar, så att olika partier har olika karaktär.⁶⁰ De anknyter också till Roman Jakobsons distinktion mellan metaforisk och metonymisk framställning. Den förra ser han som typisk för poesin då den knyter ihop olika företeelser genom likhet (eng. ”similarity”), medan den senare, som utgår från närhet (eng. ”contiguity”) i tid och rum, är karaktäristisk för prosan. Kompositromanen skulle i detta avseende stå närmare poesins sätt att fungera än prosans.⁶¹

⁵⁷ Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel Studies In Technique* (New York: Appleton Century Crofts, 1932), 475.

⁵⁸ Maggie Dunn och Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition* (New York: Twayne Publisher 1995), 2.

⁵⁹ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 5.

⁶⁰ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 5–6.

⁶¹ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 74–75; jfr David Lodge, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Arnold, 2000), 73–81.

Enligt Dunn och Morris måste de enskilda textdelarna i en kompositroman vara betitlade för att uppnå ”den autonomi som är nödvändig för att de ska fungera dynamiskt inom texten som helhet”.⁶² Det är ett märkligt krav som mycket riktigt lite senare degraderas till en regel som kan ha undantag. Poängen är ju att de olika delarna inte fungerar som kapitel i en fortlöpande framställning utan som självständiga avsnitt, och en ny textenhet kan ju lätt, som i *Polyfem förvandlad*, markeras med sidbyte och större sidhuvud.

Kompositromanen delar må vara autonoma, men tillsammans måste de bilda ett organiserat helt, en konfiguration av olika element ”där helheten är större än summan av delarna”.⁶³ Det får inte ske genom en sammanhållande ram (som i Ryans *the crazy quilt*), utan helheten skapas genom

repeated images or image clusters; possibly some recurring character, shared incidents, and/or generally common setting; probably one or more common thematic concerns; perhaps a sustained and sustaining narrative voice.⁶⁴

Men det räcker inte med en återkommande bild, ”som bäst skapar ett svagt eko”,⁶⁵ att avsnitten delar en antydd miljö eller har ett vagt tematiskt fokus som till exempel ’kärlek’. Det måste finnas starkare band mellan delarna – även om det naturligtvis inte går att ge ett exakt kvantitativt svar på frågan hur ofta en viss företeelse måste återkomma. Kompositromansens estetik, sammanfattar Dunn och Morris, ”is one that insists on a coherently developed text” bestående av ”individually autonomous pieces. Thus a dynamic tension exists between the whole and its parts”.⁶⁶

Polyfem förvandlad tycks mig vara ett fullgott exempel på genren – och skulle därmed också kunna räddas som just roman. Dess olika textavsnitt är tydligt avgränsade, i hög grad autonoma och dessutom genre-

⁶² Dunn och Morris, *Composite Novel*, 10, mina översättningar.

⁶³ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 12.

⁶⁴ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 13.

⁶⁵ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 13.

⁶⁶ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 19.

varierade. Här finns såväl korta berättelser som betraktelser och lyriska inslag. Enheten i det här fallet skapas inte genom återkommande karaktärer, en konsistent berättarröst eller genom att allt utspelas på samma plats men i högsta grad av vad Dunn och Morris kallar "repeated images or image clusters" och "common thematic concerns",⁶⁷ organiserade mer i enlighet med en metaforisk än en metonymisk struktur. Låt oss i nästa avsnitt se närmare på Kyrklunds roman fungerar i dessa avseenden.

HUR POLYFEM FÖRVANDLAD ÄR GJORD

I artikelns inledning använde jag metaforen spegelsal för hur olika motiv fungerar i *Polyfem förvandlad*. Men en del "speglar" är snarare "fönster" som öppnas mot myter och sagor med *Odysséen*, Ovidius *Metamorfoser* och *Tusen och en natt* som intertexter. Romanen "har karaktären av en ekokammare för berättelser och fragment från särskilt antikens mytologi och österländsk mystik",⁶⁸ skriver Arne Florin och nämner motiv som gåvan, förvandlingen, muren, vågorna och flykten. Gunnar Arrias exemplifierar med vattnet, spegeln och muren. Och nämner hur romanens tidsspann går "från en mytisk urtid till svenskt folkhem".⁶⁹ Det vimlar av olika röster och personer, men de saknar intresse som psykologiska individer. *Vem* som säger något är av mindre vikt; det viktiga är *vad* som sägs.

Det vore meningslöst att i detalj gå igenom bokens samtliga motiv; det räcker med ett antal exempel för att belysa hur Kyrklund hanterar dem. Det hör till sakens natur att man kan börja nysta var som helst i texten för att sedan se hur de förgrenar sig och tvinnas om varandra.

Som redan framgått består romanen av ett antal orubricerade avsnitt, närmare bestämt femton, som jag för enkelhets skull anger med romerska siffror. Här följer ett antal motiv (man kan tänka sig fler) och var de förekommer:

⁶⁷ Dunn och Morris, *Composite Novel*, 13.

⁶⁸ Florin, "Om Willy", 76.

⁶⁹ Arrias, *Jaget*, 50.

- (1) Blommor: I, IV, VII, VIII, X, XI, XIV, XV
- (2) Murar: IV, VI, VII, IX, X, XIV
- (3) Svek/trofasthet: IV, VI, VII, XIV, XV
- (4) Minne/glömska: V, VII, XII, XV
- (5) Skärvor/krossade speglar: VI, XIII
- (6) Skärp/midja (frånvaro): VI, VII, XI, XIII
- (7) Hand/hålla fast: V, VI, VII, VII, XIII, XIV, XV
- (8) Vågor: I, VI, VII, VIII, XV
- (9) Gåvor: VIII, IX, X, XI
- (10) Flyende steg: VI, VII, VIII, XIV, XV
- (11) Finna sin väg/treva/söka: V, VI, VII, VIII, XI, XIII, XV
- (12) Metamorfoser: I, IV, V, XIII, XIV, XV
- (13) Skråmor/sprickor: VII, XV
- (14) Nät/snärjas: V, XV
- (15) Konventioner: V, VI, X, XI, XIII, XIV
- (16) Teknik: (III), VIII, IX, X
- (17) Tårar: IV, XIV
- (18) Det obeskrivbara/overifierbara: I, II, IV, V, VII, IX, XI, XIII, XIV
- (19) Identitet/sammanhang/alienation: I, II, (III), IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XIII, XIV, XV

En del motiv är tätt sammanvävda. Det gäller till exempel nummer 7 (hålla fast), 10 (flyende steg), 11 (finna sin väg/trevas), 14 (snärjas) och 19 (identitet/sammanhang/alienation). Jag återkommer längre fram till den tematik som växer fram ur motiven. Gränsen mellan motiv och tema är inte alltid självklar, men jag tänker mig att temat till skillnad från motivet kräver ett förhållningssätt från författarens sida. Monroe Beardsley förklarar tema som "något som man kan begrunda eller dröja vid",⁷⁰ medan Atle Kittang och Asbjørn Aarseth talar om "en kvalitet av generell gyldighet", ett "betydningscentrum" som "dikteren bevisst eller ubevisst søker å kommunisere" och som framträder "ved tolkning av motivet eller motivene og den strukturen dette er bygget in i".⁷¹ Inte oväntat kommer

⁷⁰ Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2 uppl.; Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1981), 404.

⁷¹ Atle Kittang och Asbjørn Aarseth, *Lyriske strukturer: Innføring i diktanalyse* (2 uppl.; Bergen: Universitetsforlaget, 1980), 47, 274.

motivkomplexet identitet/sammanhang/alienation ovan att efter hand bilda ett tema i den meningen. Man kan också notera att bokens splittrade framställningsform är kongenial med just den tematiken.

I avdelning VI återges en vers av den persiske poeten Kamāl Ismāil (1172–1327, mer känd som Kamal al-Din Isfahani) som dödades av mongoliska soldater genom att kastas i en brunn:

Såsom mörkret i dina ögon är mitt sinne / och böjd som din hårlock är
min rygg. / Men min själ i hopp och vanda / kretsar såsom ditt skärp
omkring en frånvaro. (48)⁷²

Det rör sig om två sammanvävda bilder. Den ena är en hyperbol som framhäver kvinnans smala midja och därmed, får man förmoda, hennes skönhet. Den andra talar om att skalden på ett eller annat sätt förlorat henne, men att han inte kan släppa tanken på henne. I VII minns en man sin älskade och hur hon bar röda tulpaner i sitt skärp, eller om hon kanske hade ett skärp med broderade tulpaner; hans minne visar sig inte vara helt tillförlitligt. Lite senare kommer han plötsligt att tänka på en kärlekshistoria han läst en gång, där en äldre man uppvaktade en ung kvinna som hade röda tulpaner i skärpet. Genom skärpet upprättas ett samband mellan mannen och Kamāl Ismāil. Bådas tankar kretsar kring en kvinna som är förlorad för dem. Men Ismails metafor om skärpet som omsluter en frånvaro kan i det senare fallet också få innebörden att kvinnan faktiskt aldrig existerat utan bara är en läsefrukt som mannen misstar för ett minne. Hur som helst är hon den frånvaro kring vilken mannens minnen cirklar. När han så säger att hans bästa vän, som tog kvinnan från honom, "stal ifrån mig midjan av mitt liv" (58) kan midjan uppfattas som en synekdoke för kvinnan. Men formuleringen "midjan av mitt liv" visar också att han därigenom berövats något för honom helt centralt.

Det är svårt att säga hur långt man bör driva en tolkning i ett fall som detta. Men om kriteriet för en godtagbar tolkning är att den måste få en i

⁷² I *Till Tabbas* (Stockholm: Bonniers, 1959), beskriver Kyrklund en eivan där damsellerna som kredensar vinet är så slanka att han drar sig till minnes vad en skald en gång diktat: "Hennes skärp är såsom ett hårstrå knutet kring ett tomrum" (50).

sammanhanget rimlig innebörd så torde den här anförda vara skälig. Dessutom ligger de två textavsnitten tillräckligt nära varandra för att läsarens eget minne av det första spontant aktiveras vid läsningen av det andra. Exemplet säger hur som helst något om hur motiv ekar och samband antyds och suggereras i romanen.

Ett annat och mer utarbetat motiv gäller de återkommande murarna, som också kan knytas till motiven sprickor och skråmor och metamorfoser. Muren är också ett bra exempel på hur Kyrklund tar upp och varierar ett motiv från ett tidigare verk. Soltegelmuren som sinnebild för tillvarons bräcklighet introduceras i reseboken *Till Tabbas* (1959):

Solteglet är lätt att framställa, det är billigt, det är lätthanterligt. En soltegelmur trotsar murbräckor och eld, den tål allt. Utom regn. Sålunda kommer det sig att Babyloniens städer i dag äro lerkullar utströdda på Mesopotamiens platta öken.⁷³

Här beskrivs även muren runt den persiska trädgården som ett skydd människan skapar sig mot ”landskapet utanför, det öde landet”.⁷⁴ Men, konstaterar Kyrklund, ”hur bräckligt är icke detta skydd av soltorkade tegel, av lera och halm”; plötsligt är allt bortsopat, ”väggarna hopsjunkna till jordhögar”.⁷⁵ Han återkommer till bilden när han i slutet av boken nått fram till soltegelcitadellet i Tabbas:

Det regnar icke ofta i Tabbas, men det regnar någon gång. Det lilla regnet gör ett litet hål i takfogen ... Och det lilla hålet blir ett större hål och en rännil av khakifärgad lera väller ned över väggens vita kalk, över stuckornament och arabesker, och av rännilen blir en flod som underminerar muren, fräter bort trappan, genomstinger grunden tills borgen står med sina metertjocka jordtunga murar bräcklig som en stråhydda.

Hastigt sjunker borgar och människor i jorden.⁷⁶

Den ödesdigra sprickan i muren kommer tillbaka på olika sätt i *Polyfem förvandlad*, där vinterregnen beskrivs som ”sanningens minut ... då tom-

⁷³ Kyrklund, *Till Tabbas*, 46–47.

⁷⁴ Kyrklund, *Till Tabbas*, 28.

⁷⁵ Kyrklund, *Till Tabbas*, 28.

⁷⁶ Kyrklund, *Till Tabbas*, 97–98.

heten redovisas” (41). Analogier till det nästan omärkliga hålet som obevekligt leder till murens fall finner vi i beskrivningen av hur en händelse i barndomen senare kan göra oss oförmögna att leva (V, 48–49) och hur ett enda feldrag i schack obönhörligen kommer att leda till förlust (V, 59–60). Sprickan i muren utgör också en tydlig parallell till hur en till synes obetydlig skråma kan medföra döden: ”hans hustru fick ett litet sår på tummen och dog” (VI, 50–51).

I VII talar mannen om hur hans vän, som bedrog honom, visserligen sårade honom, men viftar bort det hela med orden: ”Lappri, en skråma bara, som du råkade ge mig, ej så djup som en brunn, ej så vid som en kyrkport, det gör detsamma” (59). Här aktualiseras alltså åter poeten Kamāl Ismāil, han som kastades i sin egen brunn att dö. Det skulle kunna uppfattas som att den bedragne mannen inte råkat lika illa ut som Ismāil. Men vid det här laget vet vi från VI att minsta lilla sår kan leda till döden och att en spricka är nog för att på sikt få en hel mur att vittra. Att mannen i själva verket inte heller uppfattar det hela som en bagatell visas av att han måste ta stöd mot en mur efter sveket – vilket aktualiserar frågan om murars pålitlighet. Det tycks ändå stå klart att vännens svek varit droppen som fått mannens liv att vittra och lämna honom med tomheten.

Första gången en mur nämns i *Polyfem förvandlad*, i III, sker det mer i förbifarten och i samband med två andra motiv, blommor och metamorfoser: ”Den vita liljan, du minns, vid trädgårdsmuren, har plötsligt, över en natt, ändrat färg och blivit blodröd” (22). Meningen aktualiserar I, där röd vallmo blommor ur den klippliknande cyklopens sida (9) – en bild som nu retroaktivt är lätt att förknippa med hur den blodröda liljan tycks stå för ett förborgat lidande som bryter fram.

Att bilden har med lidande att göra blir än tydligare i XIV, där ett modernt ”sovcenter” beskrivs som perfekt planerat: ”Därför brister icke plötsligt muren, den vita muren, brister icke ut i röda liljor utsprungna ur ett högt tryck” (91).⁷⁷ Några stycken längre ner visar sig inte heller idyllen

⁷⁷ Motivet med ångesten som oväntat slår till i den välplanerade förorten möter vi redan i titelnovellen i debutboken *Ängvålden* (1948), och i pjäsen *Medea från Mbongo* (1965) återkommer den vitkalkade muren som sinnebild för hur tillvarons mörker och vända förträngs och döljs bakom en oklanderlig vit fasad.

vara så självklar: ”Det inträffade en gång i denna förort, att alla som råkade befinna sig där, plötsligt överväldigades av en djup förtvivlan” (92). De finner allt meningslöst och brister i gråt.

I avdelning VI utvecklas muren som motiv. Den första meningen ger ett anslag: ”Ständigt störtande mot murar vacklande under rusets tyngd” (41). Därefter följer en presentation av solteglets egenskaper, som direkt ansluter till det ovan citerade avsnitt i *Till Tabbas*. Det talas om ”dessa murar som motstå varje bön, varje eld, varje vädjan, även den skyggaste” – fram till dess att vinterregnen kommer:

Leran dryper längs väggarna som kallsvett; muren mjuknar; den lilla rännilen gräver allt djupare sår, bygger sitt delta, siktar sin vinning. Långsamt vissnar muren, öppnar sig hjälplöst, framvisar sina slarviga tegelfogar under rappningen, inbakade stenar och halm, redovisar undergivet sitt skellett, om den har något, en ung poppelstam som offrats, spretande lister.

Muren viker, det svartsjukt bevakade blottas. Tomheten blottas, de krossade speglarna, de tomma nischerna, det demolerade primusköket, de flydda stegen, de tystnade rösterna. (41)

Man kan notera det antropomorfiserande draget som, liksom i *Till Tabbas*, öppnar för motivets metaforiska användning så att, som Arrias skriver, ”passagen också handlar om människan”.⁷⁸ Här kan man även observera en korrespondens med IX, där guden NN, en väldig staty som det går att klättra uppför, precis som muren tycks resistent mot varje mänsklig bön och vädjan. Ska vi i förlängningen även dra slutsatsen att guden, liksom muren, är skapad av människan och inte beständig, att minsta spricka kan leda till att guden förvandlas till stoft? Att svara entydigt ja eller nej på den frågan går knappast, men den är ändå relevant i sammanhanget och ett jakande svar vore i alla fall inte orimligt.

Murmotivet kommer ständigt tillbaka och varierar på en rad olika sätt. I VI berättas historien om ynglingen som bultar på sin älskades port och vill bli insläppt. Hon frågar vem det är och han svarar att det är hennes älskare som ”trevat i gränder irrande störtat mot murar vacklande under

⁷⁸ Arrias, *Jaget*, 55.

förtvivlans tyngd” men som nu funnit henne. Hon svarar: ”Gå din väg!” Han gör en pilgrimsvandring, återvänder, bultar på porten, och på frågan vem det är svarar han: ”Jag”. Åter motas han bort, för att efter en ny vandring åter bulta på porten och få den vanliga frågan. Nu svarar han: ”Du”. Då hörs en röst inifrån: ”Älskade. Vad bråkar du för? Älskade. Här finns ingen dörr” (44–45). Det är samma historia som Edward Lehmann i *Mystik i bedendom och kristendom* (1915) kallar för ”mystikens saga”.⁷⁹ Men det finns en avgörande skillnad. I Lehmanns version framgår att ynglingen blir insläppt när han på frågan vem det är inte längre svarar ”Det är jag” utan ”Det är du”.⁸⁰ Hos Kyrklund kan däremot kvinnans svar uppfattas på två helt olika sätt: (1) om ingen dörr finns är det bara att gå in, eller (2) om ingen dörr finns är det omöjligt att komma in, och de är ohjälpligt åtskilda av en mur. Det första alternativet uttrycker mystikens insikt att jag och du är illusioner och att vi alla är delar av samma världs-själ; det andra alternativet innebär att det tvärt om är mystikens påstådda ”insikt” som är en illusion. I Upanishaderna uttrycks tanken att den individuella själen, Atman, är en del av världssjälen, Brahman, med orden *tat twam asi*, ”detta är du” – precis som i Lehmanns version av ”sagan”. Men det är det andra alternativet, den omöjliga sammansmältningen, som bäst överensstämmer med andra avsnitt i *Polyfem förvandlad*, där den mystiska erfarenheten vänds i sin motsats.⁸¹ Det tydligaste exemplet är XIII, av Arrias kallat ”romanens stora visionsstycke”.⁸² Ett par färdas i en vagn under regntiden, vattnet stiger, det är varken dag eller natt, ”hjulet vänder sig” (83), vagnen rör sig och de två söker sig till varandra.⁸³ Den erotiska laddningen ökar och återkommande upprepas ”detta är du”. Efter hand bryts ordens naturliga gränser upp, de gå in i varandra och texten avslutas:

⁷⁹ Edvard Lehmann, *Mystik i bedendom och kristendom* (Stockholm: Geber, 1915).

⁸⁰ Lehmann, *Mystik*, 286–287.

⁸¹ Att Kyrklund var skeptisk till Upanishaderna framgår av att han på en fråga om Schopenhauers eventuella betydelse för honom helt kort svarade: ”Jag delar icke S:s höga uppskattning av upanishaderna” (brev från Kyrklund; i artikelförfattarens ägo).

⁸² Arrias, *Jaget*, 76.

⁸³ Hjulet här syftar uppenbart på det livets hjul som inom hinduismen och buddhismen representerar den jordiska existensen som en cykel av död och återfödelse.

när marenigänminhudkännerdumigickevadbegärduhurmycketfordra
rdusträckersigvåldinböntillhimlenregnetfall erständigtspegelnkrossas
närmaredigändinhudkännerdumigickedettaärdutattvmasi (85)

Slutorden är alltså *tat tvam asi*, och typografiskt tycks ju alla gränser ha upphört. Men hos Kyrklund tycks orden få en annan innebörd än mystikens, nämligen att vi omöjligt kan bli ett, att vi är fångar i våra jag och kroppar. Huden är muren som förkunnar att detta är du och att detta är jag och att en sammansmältning är omöjlig.⁸⁴ Kroppen som ett oöverstigligt hinder för att förenas får ett drastiskt exempel i V, där pythian berättar om det olyckliga kärleksparet åsnan och näktergalen och deras omöjliga längtan efter erotisk fullbordan.⁸⁵

Ännu en viktig föreställning knyts till muren i VI, nämligen den om den fallna muren som återuppstår:

Över skärvor, över krossade speglar och sjunkna murar, reser sig muren på nytt, på samma ställe, eller något flyttad, eller vinkelrätt mot sin gamla riktning, lika hård, lika ogenomtränglig, med ny fördelning av gråt och böner. (44)

I *Till Tabbas* beskrivs hur kupoler och valv störtar samman, men förr eller senare ”kommer man förstås och bygger ett nytt hus av samma lera”.⁸⁶ En

⁸⁴ Arrias, *Jaget*, 77–79, påpekar att här finns ”flera drag som är karakteristiska för en mystisk upplevelse”, som ”upplösningen av tid och rum”, ”upplevelsen av ljus och eld” och av ”att stiga uppåt”; men han betonar också att hos Kyrklund sker ingen befrielse från den eviga återkomsten, och den ”erotiska föreningens gränsutsuddande karaktär” visar samtidigt ”fångenskapen i det egna jaget”. Ett annat exempel på Kyrklunds sätt att vända en traditionellt mystisk erfarenhet till sin motsats finns i *Till Tabbas* där en man ensam träder ut i öknen, bara för att uppleva ”med fullständig visshet att Gud icke finns” (81). Motivet att närma sig det åtråvärda utan att kunna nå fram varierar i avdelning VII (51–54) i *Den rätta känslan* (1974), där en kalkyl utvecklar sina premisser genom att närma sig heltalet 1, men endast asymptotiskt: ”Närmare, närmare, men ständigt hitom.” Texten avslutas lakoniskt: ”Människan längtar efter vad hon icke kan uppnå.”

⁸⁵ ”Själens åtrå” i *8 variationer* (1982) utgör ett slags parallell, där det omöjliga kärleksparet består av den psykiatriska datorn Eliza och patienten Cajus – ett slags inverterad variation på Hjalmar Söderbergs bekanta devis ”Jag tror på köttets lust och själens obotliga ensamhet” i pjäsen *Gertrud* (1906). I andra sammanhang, som i *Mästaren Ma*, lyfts hudens genomsläpplighet fram som en bild för hur osäkra våra jag är. I *Polyfem förvandlad* får vågmotivet en liknande betydelse för att ifrågasätta vår fasta identitet.

⁸⁶ Kyrklund, *Till Tabbas*, 42.

längre exposé över solteglets historia slutar med hur en ny byggnad reses av ruinerna efter den gamla. Några män anländer med en spann vatten och en enkel form:

Den gamla ruinen skottas i baljan och rörs ut. Mannen med formen, som är en liten fyrkantig träram, placerar den på marken, fyller den och klappar ut smeten med handen, han lyfter upp ramen och – där ligger teglet på gatan och torkar. Allt fler och fler tegel blir det, som ligger och mognar i gatans sol. Kameler och cyklar får ta en omväg. Efterhand som teglen är färdiga bygger man huset.⁸⁷

Kyrklund liknar i *Till Tabbas* förfarandet vid den persiska lergodspoesin: ”Krukmakar Tid slår sönder sina egna oförlikneliga käril och min faders stoft virvlar på pottdrejarens skiva; poetiska bilder för en mystisk pan-teism”.⁸⁸ Det nya består alltså av det gamlas beståndsdelar sammansatta på ett nytt sätt. Att den nya krukan är drejad av den krossade men ändå sin egen väcker frågor om identitet och kontinuitet – frågor som återkommer och blir nog så viktiga i *Polyfem förvandlad*.⁸⁹

I XIV bekymrar sig en man över vad som händer om hans fågel brinner upp. Om han samlar askan i en igenkorkad flaska så har han ändå, tänker han, kvar något av sin fågel, ”nämligen atomerna, fastän i annan ordning” (86) – det vill säga precis som den nya muren består av sina gamla beståndsdelar (och den nya krukan av äldre krossade). Men om man råkar tappa atomerna i en atomkross blir de helt omvandlade, och en elementarpartikel går inte att skilja från en annan. Dessutom är kontinuitet inte något självklart. Mannens interlokutör, herr Lundström, som tycks insatt i kvantfysiken, konstaterar:

Ni kan iaktta en partikel här och nu och där och nyss, i vilken mån den har existerat däremellan kan icke vetas, men alltefter omständigheterna kan det vara praktiskt att kalla den för samma partikel. (88)

⁸⁷ Kyrklund, *Till Tabbas*, 48.

⁸⁸ Kyrklund, *Till Tabbas*, 42.

⁸⁹ De återkommer i *8 variationer* (1982), där ”En privilegierads äventyr” och ”Fuga” framhåller minnet som avgörande för den jäg-kontinuitet som gör oss till individer.

Därefter an knyter han till ett tidigare poetiskt inskott om en flicka vid en brusande älv i den vita natten. ”Se nu på denna unga dam, som gråter så rörande vid forsens rand”, säger herr Lundström och fortsätter:

Ni finner det fördelaktigt att tänka er att hennes näsa består av atomer, som under ständiga vandringar har tillhört andra delar av universum. Genom en underbar slump, som följaktligen måste tilltala er, har det nu inträffat, att just dessa atomer har sammanträffat ånyo på så vis, att vad som idag är hennes näsa var en bit av profeten Muhammeds kamel år 622. (88–89)

Det leder till en mer generell utsaga:

Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, fogar sig samman och löser upp sig, formar oss och glider bort ur oss, samma delar i nya mönster, samma mönster dolt i nya bilder, ständigt vandrande vidare. (89)

Vi känner igen tanken från VIII:

Ser du, bilderna vandrar över oss och igenom oss som vågor genom ett vatten och formar vår kropp och våra handlingar efter olika mönster och löser upp mönstren och bildar nya mönster med delar och skärvor av det gamla och du kan inte lyfta din hand utan att den är en annans och dess gest är redan utförd av en hjort, av ett moln. Men de flesta människor glider utan svårighet ur den ensa formen och in i den andra, när bilderna vandrar igenom dem, utan att fästa mycket avseende vid detta, utan att märka det och utan att känna ångest. (66)

När mannen i närmast föregående avsnitt VII kort noterade att tiden ”går som Vltavas vågor” (57) tänkte vi kanske inte så mycket på just den formuleringen. Men nu blir det plötsligt frestande att associera flodens vågor till den identitetsproblematik som genomsyrar hela avsnittet.⁹⁰

Så här kan man fortsätta att kartlägga hur olika motiv kontrapunktiskt återkommer och varierar, förvandlas och interagerar, utan att för den

⁹⁰ Motivet kommer senare igen i *8 variationer* (1982), 47: ”Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, envar våg med sin egen struktur. En sammansatt våg formar vid något tillfälle en föränderlig bild som är mitt jag. Vid denna bild måste jag klamra mig fast som en drunknande; den är ju jag.”

skulle ingå i en narrativ enhet, breda ut en gemensam värld eller relatera till en underliggande myt. Flyende steg (VI, VII, VIII, XIV, XV) hör ihop med att finna sin väg, treva och söka (V, VI, VII, VIII, XI, XIII, XV) men även med svek (IV, VI, XIV, XV) som i sin tur länkas till att hålla fast och att snärjas (V, VI, VII, XIII, XIV, XV) och motsatsen att ge en gåva (VIII, IX, X, XI). Man skulle grafiskt kunna illustrera det med streck mellan motivens noder, men resultatet skulle antagligen bara bli ett svåröverskådligt gytter. Men förhoppningsvis har mina exempel visat hur en brokig text som *Polyfem förvandlad* är gjord, pekat på dess snarare metaforiska än metonymiska framställningsform och visat att begrepp som familjelikheter och kompositroman väl motsvarar dess komposition. Kanske min korta genomgång också antyder den mångtydighet som, med Arne Florins ord, ”får varje tolkning att framstå som en förenkling”.⁹¹

TEMATIK

Man kan fråga sig om de motiviska samband som upprättas är tematiskt betydelsebärande eller endast formellt länkar samman olika avsnitt för att ge en illusion av ett intrikat mönster eller suggerera ”en djupstruktur”. Som läsare har vi en vilja att få en text att ”gå ihop”. Om den är motsträvig tenderar uttolkare, som Greger Andersson visat i samband med bibliska texter, att försöka ”tämja” den.⁹² Men vad betyder (underliggande) mönster och djupstruktur? Tänker vi oss att en entydig bild ska framträda och visa vad det hela ytterst ”gick ut på”? Eller talar vi om en arabesk att avnjuta utan veta, eller ens bry oss om, huruvida den ”betyder” något eller inte? I samband med *Polyfem förvandlad* framstår ”mönster” som en vag och vanmäktig metafor för en text som i själva verket gäcker oss och inte alls bildar ett mönster av det slag som metaforen ger

⁹¹ Florin, ”Om Willy”, 83.

⁹² Se Greger Andersson, *The Book and Its Narratives: A Critical Examination of Some Synchronic Studies on the Book of Judges* (Örebro: Universitetsbiblioteket, 2001), och *Untamable Texts: Literary Studies and Narrative Theory in the Books of Samuel* (LHBOTS, 514; London: T&T Clark, 2009).

sken av. I vissa fall kan vi se hur ett återkommande motiv ger olika avsnitt en viss betydelse – eller tillför en dimension som gör tolkningen osäker. I andra fall noterar vi en likhet utan att riktigt veta vad vi ska göra av den, om något alls. Kanske måste vi ödmjukt erkänna att vi kommer till korta i våra försök att få allt att falla på plats och bli kognitivt betydelsebärande och att just det kan vara poängen. Meningsskapandet kan i stället ske på ett liknande sätt som Michael Riffaterre vill komma åt med sin lyriska matrismodell med dess betoning av metaforisk upprepning och variation.⁹³

Även om ingen entydig, samlad bild framträder tycks de som skrivit om *Polyfem förvandlad* dela uppfattningen att romanen ger uttryck för en vision av världen eller en livsuppfattning. I den meningen tycks motiv- en kunna knytas till vissa teman. Kyrklund har själv hävdad att han alltid eftersträvar en tematisk enhet i sina verk, även i *Polyfem förvandlad*.⁹⁴ Men det är talande att olika skribenter lyfter fram olika saker, låt vara att det finns beröringspunkter. För Göran Schildt handlar det om hur livets ”onåbara sfär”, det som inte låter sig beskrivas, bestämmer vårt liv och gör det ”så förnedrande, absurt, orimligt”.⁹⁵ Erik Hjalmar Linder talar om ”poesi i förgänglighetens tecken” och finner att det som blir kvar är ”bara kärleken själv”, ”barnets oskuld” och kanske ”sökandet efter sanning”.⁹⁶ Madeleine Gustafsson uppfattade romanen som en ”klagosång över livets tillfällighet och flyktighet och den unika uppenbarelsens förgänglighet”⁹⁷ och pekade ut Kyrklunds ”grundupplevelse”⁹⁸ som dubbel: ”å ena sidan livets ständiga återkomst” och å den andra ”det korta och tillfälliga livet, det personliga, unika och dödsdömda hos allt, som får gestalt inom tiden”.⁹⁹ Magnus Florin lyfter fram ”avståndet mellan människans villkor och individens förhoppningar”.¹⁰⁰ Gunnar Arrias koncentrerar sig på

⁹³ Michael Riffaterre, *The Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1984).

⁹⁴ Arne Florin och Claes Wahlin, ”Intervju”, 12.

⁹⁵ Schildt, ”Loppan”, 7.

⁹⁶ Linder, *Fem decennier*, 993–994.

⁹⁷ Gustafsson, *Med andras ögon*, 15.

⁹⁸ Gustafsson, *Med andras ögon*, 15.

⁹⁹ Gustafsson, *Med andras ögon*, 15–16.

¹⁰⁰ Florin, ”Förord”, XII.

Kyrklunds förhållande till positivismen och determinismen, uppmärksammar "spelet mellan förändring och konstans"¹⁰¹ och romanens karaktär av metatext: "Lika undflyende och svärfångad som romanen, lika undflyende och svärfångat är människans jag".¹⁰² Inte minst poängterar han den kritik av positivismens verifierbarhetskrav som kommer till uttryck genom att romanen hela tiden kretsar kring det som enligt detta krav inte finns, en kritik som också blir etisk om en positivistisk uppfattning leder till att man blundar för lidandet:

Polyfem förvandlad är så till brädden fylld av just lidande, att romanen som helhet framstår som en demonstration av absurditeten i åtminstone den ontologiska varianten av verifierbarhetstesen.¹⁰³

Arne Florin tar upp liknande ämnen och konstaterar att de positivistiska ståndpunkterna "framställs i ett prosaiskt, förnumstigt tonfall som bryter sig mot särskilt textens mer lyriska, känslomättade partier".¹⁰⁴ Han relaterar lidandet till erotiken och kärleken, där de senare "står i ett dubbelt förhållande till lidandet"¹⁰⁵ genom att de framställs som lidandets både motpol och orsak. Till kärleken knyter han också många av de förvandlingar som sker i romanen, liksom dess kommunikationsproblematik, och konstaterar att "[m]otsättningen mellan kommunicerbart och utsägligt är förmodligen den spänning som har den mest genomgripande effekten på texten".¹⁰⁶ Norlén nämner teman sin berör lidande, erotik och svårigheten att kommunicera,¹⁰⁷ men han går inte närmare in på deras innebörd.

I "Jaget och texten" lyfter Olle Widhe fram romanens behandling av minnet och glömskan, det "totalt variabla jaget"¹⁰⁸ och spänningen mel-

¹⁰¹ Arrias, *Jaget*, 50.

¹⁰² Arrias, *Jaget*, 50.

¹⁰³ Arrias, *Jaget*, 73. Samma problematik återkommer i avdelning V i *Den rätta känslan* (1974).

¹⁰⁴ Florin, "Om Willy", 81.

¹⁰⁵ Florin, "Om Willy", 80.

¹⁰⁶ Florin, "Om Willy", 79.

¹⁰⁷ Norlén, "Textens villkor", 211.

¹⁰⁸ Widhe, "Jaget", 85.

lan ”kosmos (upprepning) och subjekt (unikhet och glömska)”.¹⁰⁹ Senare, i *Vandringar*, driver han tesen att Kyrklund representerar en trolöshetens estetik i den meningen att han försöker hitta ett framställningssätt som undandrar sig entydighet utan att ”predika” trolöshet.¹¹⁰ Lösningen sägs vara en dialogisk utformning där ”olika röster eller hållningar kan konfronteras med varandra, samtidigt som ingen högre syntes behöver erbjudas”.¹¹¹ Textens metafiktiva och självreflekterande drag framhävs starkt, och lite drastiskt skulle man kunna säga att Widhe anser att det enda Kyrklund har att säga är att han inget har att säga, utan att läsaren får tänka själv. Samma grundsyn präglar hans avhandling *Främlingskap*, där Kyrklund genom diverse litterära grepp sägs undergräva författarauktoriteten och öppna för läsaren att gå i dialog med texten. ”Författaren tar”, med Widhes formulering, ”sitt ansvar genom att inte ta ansvaret från läsaren”.¹¹² Poängen skulle alltså vara att Kyrklunds framställning tvingar oss att reflektera över vår tolkning av den, och de personliga bevekelsegrunder som styrt denna, och därigenom också att rannsaka våra egna liv.¹¹³

Som framgått råder ingen konsensus när det gäller vad som konstituerar tematiken i *Polyfem förvandlad* utan man prövar sig fram – vilket också säger något om bokens karaktär. Ett tema jag själv vill framhäva är det som kan förknippas med motivkomplexet ”identitet/sammanhang/alienation”. På ett eller annat sätt återfinns dessa motiv i bokens samtliga avsnitt med undantag för III (även om det går att argumentera för att det kan identifieras även där). Det är uppenbart att det är centralt

¹⁰⁹ Widhe, ”Jaget”, 87.

¹¹⁰ Widhe, *Vandringar*, 22.

¹¹¹ Widhe, *Vandringar*, 18.

¹¹² Widhe, *Främlingskap*, 92.

¹¹³ Mot det kan invändas att det inte finns något som säger att vissa litterära grepp per automatik skulle leda till läsarens självreflektion. Frågan är också om Kyrklund i praktiken är så dialogisk som det kanske kan tyckas. Jag skulle snarare hävda att den eventuella majeutiken hos honom vanligen fungerar som hos Sokrates, så att den retoriska presentationen förutsätter att vi faktiskt kommer fram till just det som Kyrklund/Sokrates vill att vi ska komma fram till. För en utförligare diskussion av Widhes tes, se Sten Wistrand, recension av Olle Widhe, *Främlingskap*, *Sammlaren: Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* 127 (2006), 499–507.

för framställningen. Flera av de andra motiven är också lätta att knyta till detta så att det efter hand får en laddning av tematisk art. Det blir, för att åter anknyta till Beardsley och Kittang och Aarseth, till något att fundera över och dröja vid, ett betydelsecentrum som författaren medvetet eller omedvetet försöker att kommunicera och som framstår som ”en kvalitet av generell gyldighet”.¹¹⁴ Till denna tematik knyts även mystiken. Vår obändiga längtan efter att ingå i en helhet och vara del av något bestående framstår hos Kyrklund som djupt mänsklig och rimlig men också som omöjlig och dåraktig. Mot det varaktiga, säkra och enhetliga står det flyktiga, undflyende och splittrade, bilderna som vandrar genom oss, aningen som visar sig bedräglig. I VIII gestaltas motsättningen genom att sjamanens gamla värld, där människa och djur och natur är ett, ställs mot lilla Annusjkas nya och vetenskapligt präglade samhälle med läroböcker som, med Kyrklunds ironiska formulering, ”bibringar barnet riktiga, sunda åsikter, som det kommer fram till efter självständigt tänkande” (64). Motsättningen frammanas även språkligt genom att sjamanavsnittens lyriska framställning på taktfasta trokéer, ett slags runometer, står i skarp kontrast mot en i övrigt nykter prosa. Det finns något lockande i sjamanens förtrollade värld, men den är dömd till undergång i avförtrollningens tid – något som understryks av sjamanens förvandling från magiker till illusionist i underhållningsbranschen, där allt ”bara är en fråga om teknik” (63).¹¹⁵

Arrias har uppenbart rätt i att verifierbarhetskravet i *Polyfem förvandlad* framställs som att det i sig är orimligt och dessutom får orimliga konsekvenser. Det kan tyckas märkligt med tanke på att Kyrklund kunskapssteoretiskt bekände sig till den logiska empirismen.¹¹⁶ Men det är en skenbar paradox. ”Vad man icke kan tala om, därom måste man tiga”, ly-

¹¹⁴ Kittang och Aaseth, *Lyriske strukturer*, 47.

¹¹⁵ Jämför IX, där konsten att beveka en gud också är en ”fråga om teknik” (69, 70), precis som den kärlek horan erbjuder ynglingen.

¹¹⁶ Willy Kyrklund, ”Att välja filosofi”, i *Berättelser; Dramatik; Anföranden; Artiklar*, redigerad av idem (Stockholm: Bonnier Alba, 1996), 643–645. Se även Johan Sahlin, *Om kyrklundbeten: Värde, kunskap och skrivande i Willy Kyrklunds Om godheten* (Lund: Ellerströms, 2008), 15–21.

der de kända slutorden i Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus*.¹¹⁷ Enligt Wittgensteins vän och diskussionspartner Paul Engelmann har de delvis missförstått, och den uppfattning han tillskriver *Tractatus* författare finner jag identisk med den som kommer till uttryck i *Polyfem förvandlad*:

A whole generation of disciples was able to take Wittgenstein as a positivist, because he has something of enormous importance in common with the positivists: he draws the line between what we can speak about and what we must be silent about just as they do. The difference is only that they have nothing to be silent about. Positivism holds – and this is its essence – that what we can speak about is all that matters in life. *Whereas Wittgenstein passionately believes that all that really matters in human life is precisely what, in his view, we must be silent about.*¹¹⁸

Polyfem förvandlad kan alltså – precis som *Solange* och *Mästaren Ma* – sägas vara en bok om människans längtan efter det som inte kan uppnås – eller som drottning Pasiphae utropar till Daidalos i *Den rätta känslan*: ”Att sträcka sig efter det ouppnåeliga är det sant mänskliga. Att sträcka sig ... förtvivlat ... längre ... förbi varje hänsyn ...”.¹¹⁹ Denna längtan är meningslös men ändå berättigad, eftersom människans villkor är så uppenbart eländiga och ur ett mänskligt moraliskt perspektiv orättvisa. Cajus i *8 variationer* (1982) konstaterar att han inte kan ändra på världsordningen men i alla fall uttrycka sitt ”ogillande av sagda ordning”, och när Eliza kallar detta en ”heroism i det lilla formatet” ska vi nog passa oss för att uppfatta det som ironiskt.¹²⁰

¹¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (översatt av Anders Wedberg; Lund: Doxa, 1982), 122.

¹¹⁸ Citerat efter Alan Janik and Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna* (New York: Simon and Schuster, 1973), 220; kursiv i original. Man kan också påminna sig denna sats i *Tractatus*: ”Det ousägliga finns visserligen. Detta visar sig, det är det mystiska” (Wittgenstein, *Tractatus*, 122).

¹¹⁹ Willy Kyrklund, *Den rätta känslan* (Stockholm: Bonniers, 1974), 59. Solange i romanen som bär hennes namn och som inte nöjer sig med att blott överleva förvandlas slutligen till en tuva starrgräs ”för all [sin] längtans skull”, och mästaren Ma konstaterar i *Mästaren Ma* att han ”står på så utan att räckas” och aldrig kunde bära sin ”måttlighet”.

¹²⁰ Kyrklund, *8 variationer*, 104.

Jag har i ett annat sammanhang talat om Kyrklund som en sårad romantiker just därför att han så uppenbart själv hyste denna starka längtan efter något annat och större, samtidigt som hans förnuft sa honom att den var dåraktig.¹²¹ Han har i intervjuer formulerat det som att han sökte en bok som kunde ge svar på alla våra frågor. De kristna och muslimerna har ju en sådan, konstaterar han men tillägger: ”Det är ingen mening att ens försöka hitta den där boken.”¹²² Han återkommer också vid olika tillfällen till vår ogrundade föreställning om, och fåfänga längtan efter, en god gud som ingriper och ställer saker tillrätta.¹²³ I *Polyfem förvandlad* möter vi denna döva och likgiltiga gud i IX, där en kvinna klättrar uppför en jättestatyn av ”guden NN” för att förtvivlat beveka honom och få hjälp. Men allt guden gör är att mekaniskt upprepa frasen ”Värker ditt hjärta?” (68–69). Tjugofyra år senare kom Kyrklund tillbaka till Guds likgiltighet i *Om godheten*:

Felet är att Gud inte bryr sig om. Någon enda gång åtminstone kunde han bry sig om. Någon enda gång när brinnande böner riktas ur djupet kunde han bry sig om. Någon enda gång kunde han hjälpa den nödställda, kväsa förtryckaren. Men inte en enda gång.¹²⁴

Och när tv-programmet *babel* 2005, alltså ytterligare sjutton år senare, lät olika författare välja och kommentera några ”rader man aldrig glömmer” citerade Kyrklund ur Euripides tragedi *Trojanskorna*: ”O gudar, gudar! / Eländiga hjälpare! / ... men när olyckan / drabbar en, / ropar jag ändå.” Han förklarade sitt val så här:

¹²¹ Sten Wistrand, ”Den överskattade berättaren: Hur ska vi förstå normen i en berättelse som Willy Kyrklunds *Solange?*”, i *Berättaren: En gäckande röst i texten*, redigerad av Lars-Åke Skalin (Örebro: Universitetsbiblioteket 2003), 277–311 (300). Se även en rad belysande citat ur intervjuer med Kyrklund i min artikel ”Naturen som existentiell utmaning”, *Aiolos: Tidskrift för litteratur, teori och estetik* 76–77 (2024), 145–163.

¹²² Intervjuer med Kyrklund i *Kanalen P1*, Sveriges Radio P1 1983-04-11 och 1983-11-10.

¹²³ Intervjuad i *Tornet och tomrummet*, Sveriges Radio P1 1995-10-04 påpekar Kyrklund att vi med vårt begränsade förstånd naturligtvis inte kan veta huruvida Gud finns eller inte, men: ”En sak kan vi veta, och det är att det finns i skapelsen inte ett spår av barmhärtighet. Så jag vill ingalunda förneka Gud ..., men då kan jag konstatera att vi ser inget spår av att Gud skulle ha några etiska föreställningar såsom vi har, skilja på gott och ont på det sätt som vi [gör]. Det finns inget spår i skapelsen av detta. Och därmed så blir ju Gud lite likgiltig ... Men ledsamt är det.”

¹²⁴ Willy Kyrklund, *Om godheten* (Stockholm: Alba, 1988), 16.

Ja, det här stycket ur Euripides valde jag för att det visar människans situation. Hos Euripides så handlar den här versen om drottningen av Troja framför den brinnande staden. Sedan hon då i förtvivlan anropar Gud så har det gått 2500 år. Jag har tagit lärdom av detta så att jag ropar inte själv.¹²⁵

Den tematik i *Polyfem förvandlad* som berör vår omöjliga längtan efter sammanhang och samhörighet får sitt genomslag även i själva romankompositionen. Den väcker, som tidigare nämnts, lätt föreställningen att det måste finnas ett grundläggande mönster bakom det brokiga, en uttydbar mening som får allt att falla plats, ett sammanhang att upptäcka bara jag anstränger mig. Men texten gäckar mig. Precis när jag tycker mig se och ska fånga och gripa denna anade och åtrådda mening förflyktigas den – precis som för kopparslagaren i VI som gång på gång tycker sig ”se skymten av en flyende i gathörnet” och då flämtande springer efter, ”upp-bjudande en yttersta ansträngning men alltid en sekund för sent”, för att så hjälplöst treva ”längs blinda murar” och skrapa ”med hand och naglar mot teglet” (50). Lika lite som kopparslagaren vill jag som läsare ge upp; texten eggas mig att fortsätta mitt sökande, ständigt störtande mot ”dessa murar som motstå varje bön, varje eld, varje vädjan, även den skyggaste” (41). Litteraturen hos Kyrklund, konstaterar Magnus Florin, är ”ett sätt att röra vid avståndet mellan människans villkor och individens förhoppningar”.¹²⁶

Så blir *Polyfem förvandlad* en del av Kyrklunds fortlöpande beskrivning av våra förtvivlade och hjälplösa försök att navigera i en undflyende och obarmhärtig värld. Därmed blir den också en del av hans passionerade revolt mot människans villkor, mot livets omöjlighet, mot tingens omoraliska ordning, mot spelets regler och mot den frånvarande guden som aldrig ingriper. Han vet att protesten är dåraktig och fåfång. Men det är i den revolten som det djupast mänskliga finns.

¹²⁵ *babel*, SVT, 8 mars 2005 (översättningen ur *Trojanskorna* är Kyrklunds egen).

¹²⁶ Florin, ”Förord”, XII.