

Att berätta för att överleva

AV ELISABETH HÄSTBACKA

toni Morrison är i dag, efter sex romaner, en av de mest lästa och diskuterade kvinnliga afro-amerikanska författarna. Hon har vunnit flera stora pris och har på senare tid nämnts i nobelpris-sammanhang. Innan jag går in på det jag tycker är så spännande i hennes romaner vill jag emellertid vidga perspektivet genom några reflexioner kring de yttre förutsättningarna för hennes arbete.

Svart kvinnlig erfarenhet

De svartas historia i USA har både ägt rum och skrivits på de vitas villkor. Det har haft vittgående, för att inte säga förödande, konsekvenser inte bara för de svartas materiella möjligheter utan lika mycket för deras längtan och värderingar, för deras självförståelse och möjliga livsprojekt som individer eller som grupp. I USA ligger slaveriet också så nära i tiden, i sina effekter är det ett så påtagligt faktum eller "minne" att alla, både svarta och vita, på något sätt måste hantera det.

Att som svart kvinna *leva* i ett samhälle där den vite mannen är normen för det mänskliga betyder självfallet något helt annat än vad det gör för vita män, för svarta män eller för vita kvinnor. Att *skriva* om svart kultur, om svart kvinnlig erfarenhet i USA, betyder ytterligare något annat. I båda fallen gäller dock att rätten till ett liv, ett skapande på

egna villkor aldrig varit självklart för svarta amerikaner.

Ett sätt att skydda det liv, den kultur som varit deras, ett sätt att förhindra insyn och därmed ytterligare inblandning eller förtryck från de vitas sida, har varit att använda och "iscensätta" de vitas fördomar om svarta som en sorts förklädnader. Eller med poeten Paul Laurence Dunbars ord, som "the mask that grins and lies and hides our sighs"¹.

Det är emellertid påfallande, skriver litteraturforskaren och kritikern Sondra O'Neale, att i den litteratur som skrivits av och om svarta under de senaste trettio åren börjar sidor av den svarta personligheten och/eller kulturen som tidigare varit dolda för den vita publiken visas fram.² Ofta ger det ett perspektiv på vår gemensamma värld som (i bästa fall) kan innebära ett radikalt ifrågasättande av vår tidigare historieskrivning. Detta är inget lätt arbete, vare sig för förtryckta eller förtryckare, men nödvändigt för att förstå, försvara eller upprätta en egen identitet.

Vit historieskrivning

Hitintills har kvinnor, svarta i USA, m.fl. marginaliserade grupper fått finna sig i den tolkning och placering, historiskt och socialt, som den manliga vita historiesynen tilldelat oss/dem. På senare år har historieskrivningen som sådan kommit att ifråga-

sättas, att betraktas som en konstruktion, en genrestyrd fiktion bland andra fiktioner. Med fiktion menas i det fallet varken att historien inte skulle existera eller att historieskrivningen nödvändigtvis skulle vara lögnaktig. Så har det dock ibland uppfattats, och för alla marginaliserade eller osynliggjorda grupper har det varit frustrerande att se historien "dekonstrueras" och "försvinna" innan deras/vår existens ens har bekräftats som en relevant del av den samlade mänskliga erfarenheten.³

Mycket av det arbete som görs bland dessa grupper handlar om att visa att vi alla *på en och samma gång* är ett resultat av och delaktiga i den historia vi lever, skapar och berättar. Det rymmer en insikt om att vi själva (eller någon annan) är ansvariga för, eller skyldiga till de tolkningar som gjorts.

Fiktionslitteraturen kan fungera som ett medel för att återberätta och demonstrera hur ett sådant tolkningsarbete konkret går till. I stor utsträckning handlar det om att ifrågasätta själva den logik och de begrepp som strukturerat historieskrivningen och som lett till att vissa typer av erfarenhet och vissa grupper kommit att exkluderas överhuvudtaget. Litterära verk är bland mycket annat ett bidrag till en individs, en grups eller en epoks självförståelse. Toni Morrisons romaner ger en enastående inblick i hur detta arbete kan gå till, vilket strax ska diskuteras.

Om minne och glömska som maktmedel

De vita (män) som haft makten och fortfarande har den i USA, har använt skiftande strategier för att utöva och legitimera denna makt. Här tänkte jag ta upp två av dessa: "glömska", samt manipulation av bilderna och av värderingen av kvinnlighet, vilket

alltid skett på den svarta kvinnans bekostnad.

Om de historiska förutsättningarna för de vitas specifika glömska skriver Toni Morrison:

We live in a land where the past is always erased and America is the innocent future in which immigrants can come and start over, where the slate is clean. The past is absent or it's romanticised. This culture doesn't encourage dwelling on, let alone coming to terms with, the truth about the past. That memory is much more in danger now than it was 30 years ago.⁴

Men det är inte bara det förflutna som "glömts" i USA, allt som inte tillhör den dominerande vita kulturen har saklöst kunnat "glömmas". I en essä diskuterar Toni Morrison bl.a. det faktum att många vita kritiker skryter med att aldrig ha läst något verk av en svart författare.⁵ Man kan alltså fortfarande t.o.m. höja sin prestige på det sättet i den dominerande litterära eller akademiska institutionen i USA. Den svarta litteraturen är emellertid ett faktum; den existerar, liksom de svartas historia, och svartas kvinnors historia.⁶

Svart kvinna

— från skönhetsideal till monster

I sin essä om bilden av den svarta kvinnan i den amerikanska litteraturen utgår Sondra O'Neale från det faktum att synen på hudfärg radikalt förändrats genom seklerna i den västerländska kulturen.⁷ Under antiken var inte vit hud och europeiska drag det allena-rådande skönhetsidealet, afrikanska och asiatiska drag var lika möjliga. Drottningen av Saba framställdes t.ex. i den tidiga kristna ikonografin som Kristi brud. Under 1300-talet började föreställningen om att svart och vitt var värdiga som skönhetsideal förändras. Sondra O'Neale har ingen teori om varför detta skedde just då, men visar att i samband

med den begynnande slavhandeln på 1500-talet började svarta kvinnor framställas som emblem för ondskan. Bilden av drottningen av Saba förändrades t.ex. gradvis under perioden 1300—1500. Först försågs hon med blont hår och vit hud för att hennes status som Kristi brud skulle kunna behållas. Sedan återgick man till att avbilda henne som svart när man behövde henne som syndabock, som skyldig till kung Salomos avfall. Ungefär samtidigt introducerades Lilith, Adams första, svarta, hustru och gjordes ansvarig för hans synd. Från 1500-talet och framåt, menar O'Neale, har den svarta kvinnan i den västerländska kulturen varit målet för förbjudna begär och symbolen för demonisk sensualitet. Från att ha varit drottning, älskarinna, musa och dyrkad hustru blev hon alltså i de vitas föreställningsvärld symbolen för sexuella excesser. (Svarta män kom samtidigt att ses som avelshingstar.) Den förändrade synen på relationen hudfärg — människovärde har gradvis kommit att etableras och hierarkiseras under de senaste 400 åren så att den svarta kvinnan nu står längst ner på rangskalan och definieras som själva motsatsen till det mänskliga och det positivt feminina.

Trots alla rättsrörelser (medborgarrätt, kvinnorrätt osv) under de senaste 150 åren har ingenting förmått ändra denna hierarkisering, menar O'Neale. Den helsvarta kvinnan har aldrig varit idealet i något sammanhang, inte ens för de svarta kvinnorna själva. I litteraturen framställs hon aldrig som ljuv eller åtråvärd, hon kommer aldrig så nära hjältens blickfång att han skulle se henne som ett objekt för sitt begär. Som det nu är tjänar svarta kvinnliga författare tre herrar: den militanta (manliga) svarta medborgarrättsrörelsen, den vita feminismen samt det akademiska och litterära etablissemangen. I inget av dessa sammanhang är det möjligt att utgå från svart kvinnlig identitet som normalitet. Förutom i några få böcker skrivna

av svarta kvinnor, skildras aldrig en svart kvinna som en människa inbegripen i en process där hon "finner sig själv".

Mulatten i litteraturen

Bland manliga amerikanska författare, både vita och svarta, är mulatten den utan jämförelse vanligaste "svarta" kvinnliga gestalten, skriver O'Neale, och anför en rad exempel från William Faulkner, Washington Irving, Richard Wright etc. Mulattflickans problem som "gränsvarelse" (varken man eller vit) var den enda svarta kvinnliga erfarenhet som fanns representerad i litteraturen fram till 1960-talet, och den tycks fortsätta att utöva sin lockelse och betraktas som ett angeläget problem. En anledning måste vara att den vita kvinnan behåller sin position som norm och ideal för kvinnlighet.

Bland nyare svarta kvinnliga författare är bilden av svarta kvinnor dock något annorlunda. De vanligaste typerna är, skriver O'Neale:

- kvinnor som blivit förskjutna av svarta män som längtar efter en idealiserad vit skönhet, och som därför själva längtar efter att vara vita,
- tragiska, missanpassade mulatter som inte kan finna sig till rätta vare sig i det vita eller det svarta samhället,
- "normala" svarta kvinnor som "klarar sig" för att de lyckats undkomma sin förmenta brist på åtråvärdhet och därför också undkommit samhällets utstötningsmekanismer. Dessa flyktvägar leder vanligtvis till religionen eller mysticismen, till sinnessjukdom, självmord eller lesbiskhet. Sondra O'Neale påpekar att dessa vägar inte påbjuds som ideal eller lösningar, men att det är de vägar som oftast väljs i modern svart kvinnlig litteratur i USA.

Vit skönhet och svart identitet

Även Toni Morrison tar upp mulattens problem som gränsvarelse, t.ex. i romanen *Tar Baby* (1981, sv. *Tjärdocka*, 1982). Men sin starkaste och hemskaste bild av det vita skönhetsidealets förödande verkan för de svartas identitet och självförståelse har hon gett i sin första roman, *The Bluest Eye* (1970). Huvudpersonen, den lilla, mycket svarta, flickan Pecola Breedlove går in i sinnessjukdom i sin desperata längtan efter blå ögon, efter att vara vacker och älskad. Det är en berättelse som börjar med att Pecolas mamma, Pauline, lämnar landsbygden i södern för industristaden i norr tillsammans med sin nyblivne man Cholly. I staden kommer de snart att leva i skilda världar, mannen arbetar och super med grabbarna, Pauline sköter sitt minimala hushåll och tillbringar resten av tiden på biograferna. Hon identifierar sig så med den undersköna hjäl-tinnan att hon glömmer sig själv, sin identitet, sin "fulhet", vilket för henne är det-samma som svart hud. Hon kammar sitt hår som Jean Harlow och drömmer att hon är älskad av Clark Gable. Hon är lycklig i sin värld och över sig själv. Tills hon råkar bita av en tand, och inser att hon inte längre är vacker (som hjäl-tinnan), att hon inte är och aldrig varit vit, och därför aldrig kan bli älskad. Hon avskyr sin egen fulhet och är oförmögen att älska sina barn för att de är lika fula. Den kärlek hon är mäktig ägnar hon det guldlockiga barn hon sköter som tjänsteflicka i ett vackert vitt hem. Hennes egen familj blir lottlös, till den grad att även grannar och bekanta undrar vad det beror på att alla i familjen Breedlove är så fula.

Mrs. Breedloves lilla dotter älskar Shirley Temple och ber till Gud varje kväll om blå ögon. När hennes far våldtar henne, hon är då bara tolv år, förstår hon aldrig vad som hänt, vet inte att hon blivit gravid, att barnet

dör. Hon har uppsökt en man som lovar lösa sina kunders alla problem. Hans löfte om blå ögon tar hon som en uppfyllelse och träder in i en ensam värld där hennes ögon är de blåaste av alla och där hon kan leva lycklig i alla sina dagar.

Om traditioners och berättelsers nödvändighet

The Bluest Eye är en kuslig historia om träsiga relationer utan framtid, utan positiva möjligheter. Berättelsen om faderns övergrepp är inte berättelsen om en ond man, trots att det hela tiden framhålls hur elak han är mot sin hustru, mot sina barn. Det är knappast ens en historia om incest, han vet knappt om att han har en dotter. Cholly Breedlove har aldrig känt sin far och hans mor lämnade honom att dö på en soptipp när han föddes. Hans gamla moster som tagit hand om honom dör när han är fjorton. På en av sina vandringar ser han flickan Pauline som har en vanställd fot. Han grips av ömhet(?) för denna fot, kysser den, vinner flickan som sin brud.

En kväll får han syn på dotterns fot när hon står och diskar och påminns om detta första möte med hustrun. Det är också första gången han verkligen ser dottern och dunkla känslor griper honom. Det som gör Cholly farlig är att han är fri:

The pieces of Cholly's life could become coherent only in the head of a musician. /— — —/ Only a musician would sense, know, without even knowing that he knew, that Cholly was free. Dangerously free. Free to feel whatever he felt — fear, guilt, shame, love, grief, pity. Free to be tender or violent, to whistle or weep. /— — —/ Abandoned in a junk heap by his mother, rejected for a crap game by his father, there was nothing more to lose. He was alone with his perceptions and appetites, and that alone interested him.

It was in this godlike state that he met Pauline Williams (s. 125 f.).

Toni Morrison visar, bland mycket annat, hur nödvändigt det är för oss alla att ha en kultur, ett sammanhang, sociala mönster, traditioner, familjeband, berättelser för att vi överhuvudtaget ska kunna orientera oss som människor i människornas värld. En vanlig uppfattning hos oss västerlänningar är ju annars, åtminstone sedan romantiken, att om vi bara når fram till våra djupaste begär, våra sannaste önskningar och får möjlighet att förverkliga dem så kommer vi också att kunna leva på ett gott och riktigt sätt. Det Sanna är det Rätta är det Goda. Denna föreställning har delvis levt kvar till i dag, mycket på grund av vulgärtolkningar av Freud. Men Toni Morrison visar vad som händer individer, grupper, samhällen som inte har tillgång till berättelser, traditioner, myter, riter, som kan hjälpa dem att tolka och hantera önskningar och begär.

De svartas historia, slavernas historia, är en historia av diskontinuitet och fragementarisering, ett "postmodernt" tillstånd långt innan postmodernismen började göra sig gällande i den vita kultursfären. Familjer slogs systematiskt sönder. Kvinnorna fick inte välja sina män utan användes som sina ägares avelsdjur. Att fästa sig vid sina barn var för riskabelt för den psykiska överlevnaden, någon av dem kunde bli såld. Männen kunde aldrig lära sig vad det innebär att vara man, vad initiativ, ansvar, självrådighet kan betyda i förhållande till en kvinna eller till sitt arbete. Kärleken var det riskablaste av allt, kärleken kräver, och räknar med, en framtid, något som slaverna minst av allt kunde räkna med.

När slaven Paul D, i romanen *Beloved* (1987, sv. *Älskade*, 1988) äntligen lyckas fly och ska börja leva den nyvunna friheten, är en av hans första upptäckter att han nu får älska vad och när han vill, han kan t ex välja vilket träd han vill, han kan välja det vackraste trädet, och han kan stanna kvar och älska det resten av sitt liv om han vill. Som

slav var han tvungen att välja någon liten oansenlig buske; då fanns det en chans att slavägaren inte skulle behöva den till något och låta hugga ner den. Men risken fanns ju ändå att han själv skulle bli såld...

Att rekonstruera historien är inte bara att (åter-)upptäcka fakta, detaljer i enskilda grupper eller individers liv. Toni Morrison visar att det lika mycket handlar om att (re-)konstruera, och att ibland bokstavligen skapa sammanhang där dessa detaljer låter sig fogas samman till berättelser. Först då blir de begripliga, först då kan vi sentida ättlingar förhålla oss till dem på ett meningsfullt sätt. Det fantastiska med Morrisons romaner är kanske just att de berättar historier. Hon, och många andra afro-amerikanska författare, skriver romaner som om de aldrig hört talas om att romanen egentligen är död och att historien nått sitt slut. Eller kanske det också är en vit — västerländsk — manlig myt?

Ett möte med en främmande värld

Jag började läsa Toni Morrison av en slump, bland många andra kvinnliga afro-amerikanska författare. Det finns många som är intressanta: Zora Neale Hurston, Gloria Naylor, Alice Walker, listan kunde göras lång. För mig är det en främmande värld de berättar om, men därför också spännande. De människooöden som skildras är ofta gripande eller djupt tragiska. Och rytmen, sättet att tala och berätta, ger en känsla av närvaro som trots allt gör dem tillgängliga även för mig som inte har mina rötter i deras värld. Ändå kändes dessa berättelser först mest bara främmande — häpnadsväckande, roliga, tragiska, gripande, visst, men framför allt just främmande. De gjorde mig förstummad, jag kunde inte relatera mig till dem, kunde inte ställa några frågor. Sedan hände något när jag började läsa Toni Morrison,

dock inte omedelbart. Tvärtom var det så att den första roman av henne jag läste, *Sula* (1973, sv. *Sula*, 1980) fick mig att känna mig så utestängd att jag började fundera över fenomenet.

Titelgestalten i *Sula* tillhör en familj av enbart kvinnor, männen är försvunna, i en stad i sydstaterna under 1930-talet. De svartas områden trängs hela tiden undan, utåt periferin, av den expanderande vita befolkningen. Deras tillvaro omdefinieras hela tiden på ett till synes slumpartat sätt, och det är en öppen fråga vilka regler för mänsklig samvaro som egentligen gäller även inom den egna gruppen.

Sula är i romanens början en ung kvinna som enbart följer sin "inre röst". Hon är en skrämmande och obegriplig gestalt för sig själv, sin omgivning, läsaren. Hon tar det hon vill ha, t.ex. sin bästa väninnas man. Själv är hon inte bunden av något, tillhör ingen, tar inte ansvar för någon. Hon är ett monster, men också den tragiska konsekvensen av — och symbolen för — ett folk som konsekvent och totalt godtyckligt berövats sin historia, berövats varje möjlighet till förankring på en plats, i en familj, ett samhälle.

När jag först konfronterades med *Sula* kände jag mig förvirrad, utestängd. Var det meningen att hon skulle framstå som en positiv hjältinna, en förebild för andra arga unga svarta kvinnor? Jag kunde inte förstå bevekelsegrunderna för hennes beteende, kunde inte bedöma det längs en skala av gott och ont, kunde inte förstå Morrisons avsikter med berättelsen om henne. Delvis beror det säkert på att Toni Morrison inte i första hand skriver för en vit europeisk publik. Därför kändes det ungefär som att tjuvlyssna till ett samtal mellan medlemmar i ett hemligt sällskap med sitt eget interna språk. Och eftersom jag tjuvlyssnade hade jag ingen rätt att ställa frågor. Eller rättare: det verkade vara oväsentligt för Morrison

om jag (vit europé) förstod eller inte, jag tillhörde inte de tilltalade, dem som boken riktade sig till.

Ändå gjorde romanen ett starkt intryck på mig. Den var egendomligt oroande, gripande. Den ställde frågor om kvinnlighet, om systerskap och lojalitet, om rätten till självförverkligande och om mellanmänsklig hänsyn på ett så provocerande sätt att jag inte kunde släppa den. Och den gjorde det på ett språk tungt och suggestivt som blues. Men hur skulle jag göra för att få veta mer, förstå mer? Läs de svartas historia? Lära mig svart sydstatsslang?

Att börja (om) från början

Jag läste en roman till av Toni Morrison, *Älskade*. Och denna gång hade jag tur. Romanen börjar på många sätt "från början". Den utspelar sig i sydstaterna strax innan inbördeskriget, och skildrar några nyss frigivna och några förrymda slavaras första försök att leva som "fria människor". Det är en situation där den enskilde bokstavligen tvingas börja från början. Och det är en historisk tidpunkt som ligger så pass långt tillbaka i tiden att Toni Morrison inte bara kan förutsätta att läsarna själva minns hur det var, hon kan inte tala till de redan införstådda, hon tvingas berätta, börja från början. Därmed fick även jag veta mer.

Vad är det egentligen man gör när man försöker berätta något från början, berätta om den minimala händelse när det hela började — eller om den gigantiska struktur: slaveriet, kapitalismen, som också är början? Vad betyder "början" i den svarta kulturen? Jag tror att sökandet efter "början" är en fråga om ansvar, om skuldfördelning.

Vi måste alla börja med det vi har. För frigivna slavar kunde detta vara så ytterst lite, ibland bara en skärva av det som behövs för att göra dem till människor eller deras till-

varo till ett människovärdigt liv. När Baby Suggs, den gamla friköpta slavinnan i Älskade, färdas över Ohiofloden mot friheten känner hon till sin häpnad något som bultar i hennes bröst, hon upptäcker sitt hjärta. Det blir där hon börjar. Hon konstaterar att slavlivet hade "förstört hennes ben, hennes rygg, hennes huvud och ögon och händer, hennes njurar, hennes livmoder och hennes tunga", och att hon därför inte hade någonting kvar att leva med utom hjärtat — och så satte hon genast igång med det" (s. 102).

Baby Suggs använder sitt hjärta till att predika, i en glänta i skogen, och hennes budskap är kärlek, ingenting annat. Men där formuleras också hela hennes insikt om vad slaveriet gör med människor:

"Här", sade hon, "på denna plats är vi kött, kött som gråter och skrattar, kött som dansar barfota i gräset. Älska det. Älska det allt vad ni orkar. Därborta älskar dom inte ert kött. Dom föraktar det. Dom älskar inte era ögon, dom skulle gärna sticka ut dom. Och dom älskar inte skinnet på er rygg. Därborta piskar dom det. /— — —/ Det är ni som måste älska det, ni själva." (s. 103).

Att börja från början är att söka den ansvarige, men det är också att söka efter möjligheter, öppningar. I Toni Morrisons romaner finns alltid någon som vägrar ge upp, som vägrar böja sig. Det kan resultera i monstrositet, som i *Sula*, eller i att döda börjar gå igen, vägrar förbli döda, som i *Älskade*. Men denna vägran kan också finnas hos en arg liten flicka som inte vill gå med på att Shirley Temple är vacker (*The Bluest Eye*), hos en man som kräver mer av sin kvinna än av fyrfota djur, trots att slavägaren använt henne som avelsdjur (*Älskade*), hos en ung man som ger sig iväg tvärs över USA bara för att han anar att en sång han sjungit som barn kan rymma kunskap om vad som har hänt hans förfäder (*Song of Solomon*, 1977, sv. *Solomons sång*, 1978). Alla dessa arga, sökande, istadiga människor i Toni Morrisons roma-

ner kommer att göra något annat än att upprepa sin eller sitt folks historia. I många fall kommer de själva att vara början till en ny historia.

Återuppståndelse genom berättande

Toni Morrison har i en intervju berättat att romanen *Älskade* går tillbaka på en autentisk händelse, nämligen:

a woman called Margaret Garner who had escaped /.../ with four children. /.../ she was a kind of cause celebre among abolitionists in 1855 or 56 because she tried to kill the children when she was caught. She killed one of them just as in the novel.⁸

Gärningen rymmer två olika, men lika oerhörda, element. Det första Morrison fäste sig vid var att denna kvinna "was trying to say something about her children's lives in a slave system that said to blacks 'You are not a parent, you are not a mother, you have nothing to do with your children'".⁹ Kvinnan tar (liksom modern i romanen, Sethe,) risken att älska sina barn, något som för slavar alltid var förknippat med lidande. Morrison menar att det är förståeligt att hon dödade sitt barn under dessa omständigheter, men en viktig fråga (i romanen) är om hon hade rätt att göra det. "I felt that the only person who could judge her (Sethe) would be the daughter she killed. And from there *Beloved* /det döda barnet/ inserted herself into the text."¹⁰

Romanen om *Älskade*, romanens titelgestalt, är emellertid nästan ännu mer berättelsen om hennes mamma. När romanen börjar är huset 124 där Sethe bott de senaste 18 åren hemsökt av ett spöke, närmare bestämt av den lilla dottern på 18 månader som Sethe skar halsen av hellre än att låta slavägaren föra henne tillbaka till sin gård, Sweet Home. De andra tre barnen hinner hon inte döda innan hon blir hindrad och sedan satt

BLACK WOMEN WRITING THE AMERICAN EXPERIENCE

i fängelse. Fängelsevistelsen blir dock inte så lång, hon återvänder till 124:an och lever sedan där med sina barn och sin svärmor, Baby Suggs, fullkomligt isolerad, fångad i och av sitt förflutna. Grannarna har tagit avstånd från den kvinna som dödat sitt barn. När 18 år har gått är bara Sethe, spöket och hennes dotter Denver kvar. Baby Suggs har

dött, pojkarna har rymt när spöket blivit allt aggressivare. Det döda barnet kräver sin rätt, sin mor, sitt liv. Flickan är 18 år eller 18 månader. Hon är omättlig i sina krav som en baby, stark som en tonåring.

En dag kommer en av slavarerna från Sweet Home, Paul D, och sätter sig på 124:ans trappa. Han är en vandrare, i 18 år har han

varit på väg, kanske till Sethe. Hon har stannat, utan att planera för morgondagen, utan framtid. Båda har behövt alla sina krafter bara till att överleva, det tar tid innan de kan lägga sina liv, sina berättelser bredvid varandras. Båda behöver varandras hjälp att minnas, att förstå vad som har hänt och för att äntligen börja leva i nuet och med en framtid. De är, var och en på sitt sätt, fångna i ett förflutet som är för svårt att minnas och omöjligt att lämna. Även Paul D:s liv har periodvis varit svårt, så svårt att det "har gjort honom galen så att han inte skulle mista förståndet" (s. 53).

Paul D:s ankomst betyder att 124:an radikalt förändras. Han jagar ut spöket — som dock snart återvänder, men nu materialiserat som en ung flicka. Och han rör vid Sethes rygg där piskrapp bildar ett mönster som av ett klarbärsträd, han rör vid hennes bröst som slavägarens söner stulit mjölken från. När hon berättat det reser han sig:

Han stod lutad över henne med kroppen böjd i en båge av vänlighet och höll hennes bröst i sina händer. / — — — / Och han gav sig ingen ro förrän han rört vid varje skåra och varje blad med sina läppar, något som hon inte kunde känna eftersom hennes rygg varit död i årtal. Vad hon kände var att ansvaret för hennes bröst äntligen var i en annans händer (s. 27).

Sethe har varit levande död i 18 år. Efter deras första natt tillsammans tänkte Sethe "på frestelsen att känna tillit och våga minnas som gripit henne då hon stod i hans famn framför spisen. Gick det an? Gick det an att börja känna? Att börja *tro på någonting*?" (s. 50). Paul D:s beröring förändrar hennes liv. Han tillhör hennes förflutna, han är den som kan berätta varför hennes man aldrig lyckades fly. Men han finns också i nuet och han kanske kan innebära en framtid.

Han vill från början inte berätta, hon vill inte höra. Hon tvekar att ta emot Paul D och de "nya bilder och gamla hågkomster som

fick hennes hjärta att brista" och som innebär att "det tidigare tomrummet av okunighet (t.ex. om vad som hänt hennes man) nu var fyllt av en fullkomligt ny sorg" (s. 111). Men hon kan inte låta bli att lyssna, de kan inte låta bli att berätta. Sethe klagar över sin "snikna hjärna", som bara vill höra mer, se mer, medan andra blir tokiga av sorg, hennes man blev det, och slipper sedan lida (s. 84). Hon värjer sig mot det nya men finner att hon gradvis uppfylls av längtan:

hon längtade efter Paul D. Det gjorde detsamma vad han sa eller visste, hon ville ha honom i sitt liv. / — — — / Tillit och minnen, ja så som hon trott att det kunde vara då han höll om henne framför spisen. Hans tyngd och kantighet, hans livslevande skäggstrån, den välvda ryggen, de kunniga händerna. Hans avvaktande ögon och hans väldiga mänskliga styrka. Hans tankar som kunde läsa hennes. Hennes historia var uthärdlig därför att den också var hans — den gick att berätta, förfina och berätta om igen. Det som ingen av dem visste om den andra — det som ingen hade ord för — det skulle nog komma med tiden (s. 115).

Sethes och Paul D:s historia slutar "lyckligt", de når till slut en punkt där en morgondag kan skönjas. Men vägen dit är lång. När Paul D får veta att Sethe dödat sitt barn och varför, räknar han hennes "fyra ben"; han ser bara ett djur, inte en människa, och lämnar sedan huset. Han vägrar acceptera att det inte skulle vara någon skillnad mellan mödrar bland människorna och mödrar bland djuren. Här antyds att det finns en risk att moderskapet kan få oss att överskrida gränsen för det mänskliga och göra oss till o-människor, eller till djur.¹¹

Sethe förlorar för en tid sin man, sin kamrat, sin medberättare och medskapare av livet. Hon är fullständigt utelämnad åt Älskade och vill just då heller inget annat. Älskade tar det hon behöver, suger ut Sethe så att hon nästan dör. Men när Älskade lämnar henne är Sethe tillintetgjord av sorg, hon tycker sig ha förlorat "det bästa hon

har", om igen, och tror att hon därmed också har förlorat sig själv. När gengångaren lämnar huset återvänder emellertid Paul D:

"Sethe" säger han, "du och jag, vi har flera gårdagar än alla andra. Vi behöver nåt slags morgondag."

Han böjer sig fram och tar hennes hand. Med sin andra hand rör han vid hennes ansikte. "Du själv är det bästa du har, Sethe. Det är du." Hans goda fingrar håller hennes.

"Jag? Jag?" (s. 302).

Paul D hjälper Sethe att se och tolka sig själv och sitt liv. Han visar henne på en ny början, men har det inte lika lätt med sig själv. Han lämnar Sethe när han tror henne förlorad ur människornas värld, men finner till slut att han själv inte kan höra hemma där utan hennes hjälp. Han måste t.ex. lära sig vad det innebär att vara man och fri, i relation till en kvinna. Under slavtiden fick han av sin förste, relativt gode, slavägare höra att han var "man", inte "pojke" som slavarerna på grannplantagerna. Hans omdöme och initiativ räknades i arbetet på gården. Men när han blir rädd för Älskades närmanden och undrar om han borde berätta det för Sethe och be henne om hjälp, undrar han också vad slavägarens definition av manlighet har för värde nu, om han kanske blivit lurad. När har han rätt att be sin kvinna om hjälp, vad får han utsätta henne för, vad måste han klara själv? Han behöver Sethe för att få veta det.

En skapelseberättelse

Därför handlar denna roman också om vad det är att bli människa, vad det är att vara mor, kvinna, man, älskare. Därför är den också en skapelseberättelse. Toni Morrison visar oss det ögonblick när det är nödvändigt att berätta (oss) för varandra om vi ska överleva som människor, som sociala varelser.

Men svåra minnen kan inte bara berättas bort, något mer måste till för att de inte ska

ha en förlamande och förgörande verkan. Sethe blir tvungen att släppa allt för att ställa sig till förfogande för Älskade. Kanske var den möjlighet som öppnades med Paul D för lättköpt trots allt, eller var hans lösning för "manlig"? Med muskelkraft körde han helt resolut ut spöket, som omedelbart återvände i fysisk gestalt, starkare än någonsin. Kanske kan moderskärlek och barnamord inte hanteras bara genom berättande? Eller kanske en berättelse, Sethes och Paul D:s berättelse, inte är nog?

Romanen mynnar i en epilög som stannar vid några detaljer i det som hänt, i Älskades uppdykande och försvinnande, och upprepar gång på gång: "Det var inte en historia som kunde föras vidare." Vilka historier är sådana och vad gör de med oss? Finns ett förbud mot vissa historier, eller är de bara omöjliga att berätta?

Sethe gör det hon måste, eller det hon tror att hon måste, och hon tar till slut emot den hjälp hon kan få. Men hon hade också turen att bli uppsökt av en alldeles särskild man:

Utan att alls försöka hade han blivit en sådan man som kunde gå in i ett hus och få kvinnor att gråta. För i hans närvaro kunde de göra det. Det fanns något välsignat hos honom. /— — —/ Starka och kloka kvinnor såg på honom och berättade saker och ting som de bara brukade säga till varandra (s. 26 f).

Älskade rymmer, sägs det, ett av de ytterst få positiva porträtten av en svart man i amerikansk litteratur.

I Älskade kommer flera röster till tals på sina egna villkor, här har jag bara tagit upp några av dem. Den levande dotterns, Denvers, historia lägger t ex ytterligare aspekter på detta med mor—dotterrelationer som jag här inte berört. En enhetlig "yttersta" sanning om livets mening eller om moralens grundvalar kan inte nås i en berättelse som denna, och jag tror att det är ett av Toni

Morrisons syften med romanen att visa just det. Men i de enskilda individernas liv spelar det en avgörande roll att just deras erfarenheter, just deras sanning, tas emot och *omfattas* av åtminstone en annan människa. Det ger dem tillgång till ett nu och en framtid, som medmänniskor.

Noter

- ¹ Paul Laurence Dunbar, "We Wear the Mask" i förf. *Complete Poems* (New York 1913). Citat efter Sondra O'Neale, "Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction" i Teresa de Lauretis, (red.), *Feminist Studies/Critical Studies*, (Bloomington 1986), s. 139.
- ² Sondra O'Neale, *ibid.*
- ³ Linda Anderson har, med utgångspunkt i några texter av Virginia Woolf, Julia Kristeva och Toni Morrison, diskuterat denna problematik. Se Linda Anderson "The Re-Imagining of History in Contemporary Women's Fiction" i Linda Anderson, (red.), *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*, (London 1990).
- ⁴ Toni Morrison, "Living memory", i *City Limits*, (31.3.—7.4. 1988), s. 10—11. Citat efter Rebecka Ferguson, "Toni Morrison's Beloved", i Susan Sellers, (red.), *Feminist Criticism: Theory and Practice*, (New York 1991).
- ⁵ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness in the Literary Imagination*, (Cambridge Mass. 1992).
- ⁶ Under en föreläsning i Umeå den 13.10.1992 berättade den amerikanske forskaren James de Jongh, själv svart, att en vanlig missuppfattning, t.o.m. bland de svarta själva, har varit att det knappast existerar någon egentlig afro-amerikansk litteratur, och att det skulle vara omöjligt att (re-)konstruera en svart litteraturhistoria. Under de senaste trettio åren har detta dock visat sig vara fel.
- ⁷ Sondra O'Neale, a.a. s. 142 f.

⁸ Mervyn Rothstein, "Morrison Defends Women", *New York Times* (26.8. 1987). Citat efter Linda Anderson, a.a. s. 137.

⁹ *Ibid.* s. 139.

¹⁰ Marsha Jean Darling, "In the Realm of Responsibility: A Conversation with Toni Morrison", *Women's Review of Books* 5 (mars 1988). Citat efter Linda Anderson a.a. s. 139.

¹¹ I den redan nämnda intervjun i *New York Times*, har Toni Morrison sagt att hon anser att moderskärleken kan vara "a killer" i det att den anser sig ha rätt att råda över andras liv. Därmed finns en risk att den överskrider det egna jaget och inte förmår respektera den andres/barnets integritet. *Ibid.* s. 139.

Litteratur

- Anderson, Linda, 1990. "The Re-Imagining of History in Contemporary Women's Fiction." I: Linda Anderson (ed.), *Plotting Change: Contemporary Women's Fiction*, (Stratford-upon-Avon studies. Second series). Edward Arnold. London, Melbourne, Auckland: A division of Hodder & Stoughton.
- Ferguson, Rebecka, 1991. "Toni Morrison's Beloved." I: Susan Sellers (ed.), *Feminist Criticism: Theory and Practice*. New York, London: Harvester Wheatsheaf.
- Morrison, Toni, 1970. *The Bluest Eye*. London: Chatto & Windus Ltd.
- , 1973. *Sula*. Plume. New York: NAL Penguin.
- , 1977. *Solomon's Song*. Plume. New York: NAL Penguin.
- , 1981. *Tar Baby*. Plume. New York: NAL Penguin.
- , 1987. *Beloved*. Plume. New York: NAL Penguin.
- , 1992. *Jazz*. London: Chatto & Windus Ltd.
- , 1992. *Playing in the Dark: Whiteness in the Literary Imagination*. Cambridge, Mass.
- O'Neal, Sondra, 1986. "Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction." I: Teresa de Lauretis, 1986 (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington.