

# EXILENS LJUDSPÅR

Mot en intermedial tolkning av Peter Weiss  
litterära verk med utgångspunkt i *Der Schatten  
des Körpers des Kutschers*.

av Markus Huss

Den 22 februari 1979 skriver Peter Weiss följande rader i sin anteckningsbok:

Plötsligt vaknar ett pandemoneium [sic] kring oss till liv. Jag skulle vilja svara med ett körverk, med bara rasande skrikande röster, en oerhörd orkesterapparat skulle kunna uttrycka det vi känner i sådana ögonblick, o. att stämmorna kunde tränga igenom detta tecken, o. att jag vore kompositör musiker, mäktig denna ljudskrift, med alla klangfärger i min makt, jag skulle vilja ett hav av cymbaler, horn o. gälla trumpeter till ett utbrott o. låta en vild, oskolad kvinnoröst häva an med sitt svar, genomskärande, med en styrka, som skulle bringa trumhinnan att darra till bristningsgränsen.<sup>1</sup>

Vad är det som händer i detta citat? Om man börjar med att tolka passagen ryckt ur sitt sammanhang är det lätt att identifiera en stark vilja till att finna ett nytt uttrycks sätt för en kraftfull känsla, »det vi känner«. Denna passionerade önskan utgör i sin tur ett svar på det »pandemonium« som sägs ha vaknat till liv och som vidare tycks likställas med »detta tecken«. Den nya uttrycksformen är »musiken«, eller kanske snarare oljudet (»hav av cymbaler, horn o. gälla trumpeter«, »vild, oskolad kvinnoröst«), i form av en »ljudskrift«, som ges potentialen att »tränga igenom« tecknet »pandemonium«. Några sidor senare i anteckningsboken heter det:

o. låt rösten, denna isande diskant, bli outhärdlig, låt den sjunga sin fantastiska tonföljd, som vi instämmer i där vi ligger i damm o. grus [...] o jag skulle vilja byta uttrycksform, bort från det talade

skrivna ordet, fram till de stämbandens otroliga förmåga, till ljudinstrumentenas [sic] storm, ännu är det inte för sent, jag hör, o. skrik min gudinna!<sup>2</sup>

Weiss upprepar viljan att bemäktiga sig det akustiska och därmed även byta uttrycksform från »det skrivna ordet«. Intressant nog har Weiss först skrivit »talade«, som sedan strukits över och ersatts av »skrivna« – här tar Weiss tydligt avstånd från just det skrivna ordet, boksidans eller tidningsartikelns språk. Vidare upprepar Weiss kopplingen mellan det starka, »genomskärande« ljudet och kvinnan, som här upphöjs till skrikande gudom och musa. Dessutom understryks viljan till den nya uttrycksformen av ett upprepat, patetiskt »o«.

Vad, mer konkret, syftar Weiss »pandemonium« på? I februari 1979 anföll kinesiska trupper Vietnam som vedergällning för landets inmarsch i Kambodja året innan, någonting som från kinesiskt håll tolkades som ett imperialistiskt beteende och som en utmaning av den kinesiska maktsfären. Rubriken på *Dagens Nyheter*s förstasida samma dag som Weiss anteckningar är daterade fångar det dåvarande socialistiska blockets kris: »Kina berett på rysk attack. 300 000 har evakuerats. Vietnam till motoffensiv«. Peter Weiss, sedan länge en hårdnackad försvarare av det kommunistiska styret i Vietnam, hade på *DN*:s kultursida den 13 december året innan angripit det han kallade för »Lögnerna om Vietnam«. Där ifrågasatte han

sanningshalten i vietnamesiska flyktingars vittnesmål och antydde att de skulle vara köpta av USA: »Den antivietnamesiska psykosen sprids av en press som inte tar under övervägande varifrån flyktingarna fått de tusentals amerikanska dollar, de guldackor för vilka de köper sig en båtplats [...]«. <sup>3</sup> Möjligen är det kombinationen av hela det socialistiska blockets kris och den uppskruvade debatten kring den som får den bekännande socialisten Weiss att beteckna situationen som ett »pandemonium«. Det verkligt intressanta i sammanhanget är emellertid det faktum att Weiss här explicit, som ett svar på frustrationen inför händelseutvecklingen och debatten kring den, ser »ljudskriften« som lösningen. Även om Weiss aldrig skulle komma att skapa något reellt »körverk«, löper ändå ett oljud i form av skriftliga ljudspår genom hans litterära verk, ljudspår som även ekar i anteckningarna från 1979. Här gläntas på dörren till Weiss litterära universum från ett hittills nästan helt utforskat håll: det akustiska.<sup>4</sup>

## Vägen mot ett intermedialt författarskap

För att öppna denna dörr krävs emellertid både en kort historisk contextualisering av Weiss skapande verksamhet samt ett teoretiskt ramverk lånat från den växande litteraturvetenskapliga intermedialitetsforskningen.

Citaten som inleder denna artikel fångar egentligen ingenting unikt i Weiss textvärld. Snarare utgör de två exempel av många på det huvudsakliga ledmotivet för Weiss samlade konstnärliga skapande, nämligen språk- och uttrycksproblematiken. Som bekant var Peter Weiss inte bara verksam som författare, utan sysselsatte sig även i hög grad med bildkonst. 1937–1938 utbildade sig Weiss på konstakademien i Prag, en plats han fått på rekommendation av Hermann Hesse som han även

besökt i Schweiz under sommaren 1937. Men Prag var bara en tillfällig uppehållsort bland många andra för den unge Weiss, som redan 1935 tillsammans med sin familj emigrerat från Berlin till Chistlehirst, London. Vid denna tidpunkt var han arton år gammal. Weiss far Eugen Weiss, som var textilfabrikör, hade judisk bakgrund och den politiska utvecklingen gjorde flytten oundviklig. Från England skulle familjen sedan komma att flytta till böhmiska Warnsdorf 1936, men i och med Nazitysklands inmarsch i Tjeckoslovakien 1938 var familjen återigen tvungen att fly, denna gång till svenska Alingsås. I slutet av februari 1939 anlände även sonen Peter, som tillbringat hösten i Schweiz. Under det följande året flyttade han till Stockholm i ett försök att försörja sig på sitt måleri, efter att mödosamt ha tjänat ihop en tillräcklig summa pengar på faderns nystartade fabrik. En lång period av målning och skrivande tog vid, präglad av ekonomiska trångmål och utebliven framgång. Under 1950-talet och det tidiga 1960-talet var Weiss även aktiv som filmskapare, med en rad kortfilmer i surrealistisk tradition, ett antal dokumentärfilmer samt långfilmen *Hägringen* (1959) som resultat.<sup>5</sup> Nämnas bör även hans filmhistoriska fackbok *Avantgardefilm* (1956). Till detta sökande mellan olika konstnärliga uttrycksformer hör även det faktum att Peter Weiss var en tvåspråkig författare. De korta prosastyckena *Från ö till ö* (1947) och *De besegrade* (1948), samt den postumt publicerade romanen *Situationen* (2001, tillkommen 1956), hör till de i Weiss-forskningen mest uppmärksammade svenskspråkiga verken.<sup>6</sup> I och med sitt litterära genombrott med *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) i dåvarande Västtyskland, följt av romanerna *Abschied von den Eltern* (1961) och *Fluchtpunkt* (1962), blev det tyska språket slutligen Weiss enda konstnärliga uttrycksform.

Ändå spelade svenskan en avgörande roll för utvecklingen av Weiss tyskspråkiga prosa. Axel Schmolke visar i sin omfångsrika undersökning

av *Abschied von den Eltern* och dess tillkomsthistoria hur den tyskspråkiga slutprodukten föregåtts av i huvudsak tre »varianter«, varav den första författats på svenska.<sup>7</sup> Weiss anteckningsböcker (som i stor utsträckning fungerade som arbetsböcker med Brechts journaler som förebild<sup>8</sup>) är flerspråkiga, där anteckningar på främst tyska och svenska men även på engelska samsas med varandra. I skarp kontrast till detta står författarens publicerade enspråkiga verk. Detta har Jenny Willner i sin tur tolkat i ljuset av en övergripande »immuniseringsestetik« hos Weiss, där det hermetiskt enhetliga språket får funktionen av en skyddsbarriär mot inkräktande främmande språkelement som hotar att destabilisera berättarjaget.<sup>9</sup>

## Gränsernas poetik

I talet »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, som Weiss höll i samband med mottagandet av 1965 års Lessing-pris i Hamburg, tecknar författaren ett retrospektivt narrativ över det egna konstnärliga sökandet mellan konstformer och språk.<sup>10</sup> Med tydlig hänvisning till Gotthold Ephraim Lessings förlaga *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) sammanfattar han här sin syn på skillnaden mellan ordkonst och bildkonst: »Orden misstror bilderna. Orden omringar bildernas beståndsdelar och sönderdelar dem. Bilderna nöjer sig med smärtan. Orden vill undersöka smärtans ursprung.«<sup>11</sup> Detta anför Weiss i sin tur indirekt som skäl till att han lämnat måleriet bakom sig för att helt ägna sig åt skrivandet. I en träffande analys av Laokoon-talet avslöjar Martin Rector Weiss beskrivning av den egna konstnärliga bildningsgången, kronologiskt uppdelad i olika mediala »faser«, som retrospektiv självstilisering. Istället framhåller Rector med stöd i biografien att Weiss fortsatte att måla parallellt med skrivandet av de böcker som skulle bli hans genombrottsverk. Det verkligt intressanta är emellertid Rectors påpekande

om att närvaron av det visuella i Weiss konstnärskap, trots författarens avståndstagande från mediet, är omfattande även i de senare litterära verken.<sup>12</sup>

Rectors iakttagelse visar även den på en intermedial ingång till författarskapet, ett allt större intresse inom Weiss-forskningen av att även inbegripa Weiss övriga konstnärliga aktivitet i tolkningen av de litterära texterna. Det som däremot förblir problematiskt i Rectors kritik, och som än en gång accentuerar behovet av en läsning grundad i aktuell intermedialitetsforskning, är den implicita likställningen av bildkonst med litterära representationer av densamma. Därmed bortser Rector från det »intermediala gap« som ofrånkomligen existerar när ett medium inom ramen för sina egna materiella förutsättningar försöker återskapa ett annat mediums system.<sup>13</sup> Jørgen Bruhn visar i sin introduktion av och diskussion kring forskningsfältet intermedialitet, i *TFL* 2008:1, att mediernas olika semiotiska karaktär är avgörande för »en grundläggande olikhet« som enligt honom existerar mellan ordet, tonen och det visuella tecknet.<sup>14</sup> Det är denna olikhet som i sin tur kan bli fruktbar i förståelsen av – i det här fallet – den litterära texten. Det verkligt intressanta i fallet Weiss är just hur den litterära texten förhåller sig och i viss mån transponerar andra mediets uttryckssätt inom ramen för det egna mediets förutsättningar. Därför är Rector både rätt och fel ute då han framhåller att Weiss aldrig lämnat det visuella bakom sig: han har nämligen gjort både och. Den brännande frågan, som i det här sammanhanget gör det intermediala perspektivet särskilt påkallat, är hur och varför detta sker.

I förordet till antologin *Zwischen Text und Bild* (2000) framhåller skandinavisterna Annerget Heitmann och Joachim Schiederemair hur översättningsprocessen mellan två medier ger upphov till en »semiosprocess«, som i sin tur grundar sig i funktionaliseringen av interaktionen mellan ord och bild.<sup>15</sup> En kontextualiserande analys av en sådan fruktbar interaktion

mellan medier, alltså hur denna relation funktionaliseras, tycks även vara det som Bruhn förordar i slutet av sin artikel: »Jag pläderar för att intermediala studier inte bör bli en formalistisk disciplin som uteslutande är i stånd att peka ut intermediala spår, utan som kan eller vill sätta in dessa spår i ett större sammanhang.«<sup>16</sup> Följande läsning av Weiss *Der Schatten des Körpers des Kutschers* är genomförd i denna anda.

## Skuggan av kuskens kropp

Weiss korta roman *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, av förlaget kategoriserad som en »Mikro-Roman«,<sup>17</sup> är ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv otvivelaktigt en av författarens mest intressanta och spännande verk. Texten, som skrevs 1952 och först efter år av närmast tröstlösa förlagskontakter slutligen publicerades 1960, intar en särställning i Weiss författarskap.<sup>18</sup> Publiceringen innebar inte bara att Weiss härmed officiellt trädde in i den västtyska offentliga sfären och inledde karriären som tyskspråkig författare, officiellt erkänd av det land som han lämnat vid arton års ålder. Texten vittnar även om en period i Weiss skapande präglad av stegrad experimentlusta, alternativt desperat sökande efter nya uttrycksätt. 1950-talet var ett decennium då han skrev på både svenska och tyska, förfärdigade collage och målade bilder, samt ägnade sig åt experimentellt och dokumentärt filmande.<sup>19</sup> Att sju bildcollage interfolierats i den i elva block uppdelade texten är således typiskt för denna tid. Det parallella framställningssättet innebär även i sig att *Schatten*, i enlighet med intermedialitetsforskarna Irina Rajewskys och Werner Wolfs terminologier, kan kategoriseras som »mediekombination« alternativt ett fall av »öppen/direkt intermedialitet«.<sup>20</sup> I denna analys ska fokus dock inte ligga på hur dessa två medieformer förhåller sig till varandra. Istället

ska vi med hjälp av Wolfs teoretiska ramverk för studiet av det litteräras musikalitet, *musicalization of fiction*, närma oss det akustiska registret och dess funktion i *Schatten*.<sup>21</sup>

## Den bristfälliga referensen

En anonym pensionatsgäst, inkvarterad på övervåningen till ett lika anonymt pensionat någonstans i en kafkaesk obygd, försöker genom upprepade skrivförsök att fånga tre dygn av sin tillvaro – så kan handlingen i *Schatten* sammanfattas. Skriver gör en jagberättare som med Artur Lundkvists ord snarast antar formen av ett »instrument för uppfattning, inregistrering«, där iakttagelserna ger upphov till »ett kameraliknande seende, som kan närma sig Robbe-Grilletts«. <sup>22</sup> Samtidigt ska det instrumentella inte överbetonas: inom berättarjaget pågår även en mödosam, närmast tröstlös hermeneutisk kamp: att genom själva nedskrivandet försöka tolka och inordna den via synen och hörseln uppfattade omgivningen till en förståelig helhet. Problemet – som kvarstår texten igenom ända till *och* bortom dess slut markerat av frånvaron av punkt i bokens sista mening – är den omöjliga uppgiften att fånga sinnesintryck i skrift. Resultatet blir istället »ständigt nya, korta, avbrutna ansatser«. <sup>23</sup> Trots jagberättarens minutiösa beskrivningar av pensionatet och dess på många sätt märkliga persongalleri (hushållerskan, kaptenen, skraddaren, doktorn, drängen, Herr Schnee, en familj bestående av far, mor, son och spädbarn) förblir perspektivet hopplöst begränsat och de olika karaktärernas bevekelsegrunder och tankar fördolda. Detta ligger i sin tur i själva skrivandets natur, tycks jagberättaren mena, eftersom skrivpraktiken i sig hindrar honom från att obrutet fästa uppmärksamheten vid omgivningens skeende. Detta ger upphov till närmast tragikomiska scener, som den här där skrivaren mitt i dassbesöket kommer på sig själv med neddragna byxor:

Först nu (just som kråkan än en gång skriker harm) märker jag att jag fryser om min bara bak. Jag har varit upptagen med att skriva ner mina iakttagelser, och det har hindrat mig från att dra upp och knäppa byxorna; eller kanske var det mitt plötsligt påkomna intresse för att göra iakttagelser som fick mig att glömma att dra upp byxorna; eller också var det de nerdragna byxorna, huttrandet, glömskan av det egna jaget som kom över mig här på avträdet, som försatte mig i denna speciella, iakttagande stämning.<sup>24</sup>

Den plötsliga medvetenheten orsakad av en sinnesförnimmelse, i detta fall den nedkylda baken (och kråkans skri – en viktig akustisk detalj som rubbar koncentrationen), triggas i sin tur av en rad hypotetiska resonemang hos jagberättaren: var det skrivandet eller betraktandet som fick honom att glömma byxorna nere – eller var det istället själva de »nerdragna byxorna, huttrandet, glömskan av det egna jaget som kom över [honom]« som gav upphov till »denna speciella, iakttagande stämning«? Svaret på hur orsak och verkan förhåller sig till varandra uteblir. En liknande förskjutning, eller kanske snarare blockering, sker i det nionde textblocket när jagberättaren efter ett kafferep anordnat av hushållerskan ska beskriva samma kafferep: »Nästpåföljande dag var jag ända fram till skymningen sysselsatt med att skildra den föregående kvällen, vilket jag just har blivit färdig med.«<sup>25</sup> Beskrivandet av den förflutna tiden skapar ofrånkomligen ellipser, som i sin tur måste nedtecknas i efterhand, som i sin tur ger upphov till ellipser, och så vidare.

Skrivandet är även förknippat med en möda i form av ett påtagligt fysiskt motstånd hos jagberättaren. Trots att han i textblock sex skriver att han för första gången sedan skrivförsökets inledning lyckats komma »längre än till en ansats utmynnande i intet«, känner han ändå »tydligt [...] den motkraft inom mig som förut tvingade mig till att avbryta mina försök« när hans hand för pennan »över papperet, från ord till ord och från rad till rad [...]«.«<sup>26</sup> Mödan tycks vad skrivprocessen lider tillta, och kulminerar slutligen i beskrivningen av droskans ankomst:

Det ögonblick då kusken drog åt sig tömmarna och med smackningar manade hästen att stanna ligger tre dagar och tre nätter tillbaka i tiden, tre dagar och tre nätter under vilka jag på grund av en utbredd likgiltighet inte kunde förmå mig att fortsätta mina skrivelser, och även nu kan jag bara med möda fortsätta [...], och jag är beredd att avbryta skrivandet vilket ögonblick som helst och strunta i det för alltid.<sup>27</sup>

Fyra sidor senare heter det: »Medan jag kämpar hårt mot tröttheten och lusten att lägga pennan ifrån mig och strunta i dessa skrivelser, tänker jag tillbaka på kvällen för tre dygn sedan [...]«.«<sup>28</sup> Känslan av likgiltighet har hållit honom borta från skrivblocket i tre dygn – tre dygn som nu tillsammans bildar ett elliptiskt tomrum mellan droskans ankomst och nedskrivandet av den. Hotet att denna ellips kan komma att utvidgas till ett »för alltid«, alltså en i ordets bokstavliga bemärkelse *obeskrivlig* evighet, framställer det mödosamma skrivandet *i sig* som livsnödvändigt om än som ett (till synes) hopplöst projekt för jagberättaren.

Adam Soboczyński har i en lacansk läsning av *Schatten* övertygande drivit tesen att texten »redan från början« utgör en dekonstruerad text, där jagberättarens alla misslyckade anteckningar implicerar »världens oläsbarhet«. Ändå låter sig *Schatten*, som Soboczyński också framhåller, uppenbarligen läsas, eftersom läsaren till skillnad från jagberättaren förmår »bryta sig ut ur missförståndens och de meningslösa signifikantkedjornas process« och skapa »handling«. På detta vis menar Soboczyński slutligen att texten genom mötet med läsaren vederlägger sig själv.<sup>29</sup> Det han emellertid bortser ifrån är det spår av bibehållen referens, om än av annan medial art, som trots allt låter sig finnas i själva texten. Dessa spår utgörs, som vi kommer att se, av ett akustiskt register: av oljud som bryter in i pensionattillvarons till synes tidlösa limbo.

# Dissonansens signifikans

I mikroromanens inledning nedtecknar jagberättaren från sin utsiktspunkt på dasset de omedelbara visuella intrycken: ett grymtande och bökande svin i svinstian, husväggens avflagande puts, tvättlinor och åkerjord. Därefter följer en till synes enkel och systematisk uppräknings av akustiska intryck (som nedan följer det tyska originalet eftersom formen här och i det följande är av särskilt intresse):

Dies sind die Geräusche; das Schmatzen und Grunzen des Schweinerüssels, das Schwappen und Klatschen des Schlammes, das borstige Schmierens des Schweinerückens an den Brettern, das Quietschen und Knarren der Bretter, das Knirschen der Bretter und lockeren Pfosten an der Hauswand, die vereinzelt weichen Pfiffe des Windes an der Ecke der Hauswand und das Dahinstreifen der Windböen über die Ackerfurchen, das Krächzen einer Krähe das von weither kommt und sich bisher noch nicht wiederholt hat (sie schrie Harm), das leise Knistern und Knackern im Holz des Häuschens in dem ich sitze, das Tröpfeln der Regenreste von der Dachpappe, dumpf und hart wenn ein Tropfen auf einen Stein oder auf die Erde fällt, klirrend wenn ein Tropfen in eine Pfütze fällt, und das Schaben einer Säge, vom Schuppen her.<sup>30</sup>

De ord som här representerar olika ljud i skrift uppvisar, uppradade efter varandra, uppenbara ljudmässiga kvaliteter i form av assonanser och allitterationer: *Schmatzen, Grunzen, Schweinerüssels, Schwappen, Klatschen, Schlammes, Schmierens, Schweinerückens, Quietschen, Knarren, Knirschen, Pfiffe, Windes, Krächzen, Krähe, kommt, Knistern, Knackern, Holz, Häuschens, Dachpappe, dumpf, hart, Tropfen, Schaben, Säge, Schuppen*. Dessa är i sin tur till övervägande del strukturellt indelade enligt en trestegsmodell, där varje steg bär på en betoad stavelse: *das Schmatzen* (i) *und Grunzen* (ii) *des Schweinerüssels* (ii); *das Schwappen* (i) *und Klatschen* (ii) *des Schlammes* (iii); *das Quietschen* (i) *und Knarren* (ii) *der Bretter* (iii),

etcetera. Detta strukturella tretal tycks inte vara någon slump med tanke på mikroromanens iögonfallande titel, bestående av ett »dubbelt«, uppenbart rytmiskt genitiv, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*.

Har vi här att göra med en intermedial relation, där det dominanta mediet (den litterära texten) i någon mån ger upphov till musikalitet? Som Wolf med eftertryck påpekar ska man vara oerhört försiktig med att hävda en viss litterär texts »musikalitet«. Detta eftersom en blott metaforisk och teoretiskt naiv användning av begreppet – som Wolf påvisar är en »metaforisk impressionism« utbredd inom både forskning och dagskritik – riskerar att urholka det som analytiskt redskap och istället endast tjäna som »smickrande ornament av en kritisk diskurs«.<sup>31</sup> Ändå hopar sig indicierna som tyder på den akustiska rytmiens relevans i läsningen av den weisska texten. Med hjälp av Wolfs kriterier för musikaliserad litteratur kan vi närma oss det akustiska registret i *Schatten*, även om det inte nödvändigtvis handlar om »ren« musikalisering.

Wolf listar en rad kriterier för att en litterär text ska kunna kvalificeras som musikaliserad, där såväl kontextuella som textimmanenta faktorer spelar roll för bedömningen.<sup>32</sup> För vårt syfte är Wolfs avsnitt om den intermediala imitationen det mest intressanta, som Wolf också betecknar som en viktigare indikator för musikaliserad fiktion än kontextuella faktorer.<sup>33</sup> Hans tre huvudsakliga kriterier låter sig alla påvisas i vårt citat:

1. »principen om akustisk accentuering« i form av så kallad »ordmusik«, *word music*, »som karakteriseras av en ovanligt stark accentuering av de verbala signifikanternas akustiska dimension och begagnar sig av element som tonhöjd, klangfärg, volym och framför allt rytm som överskrider en ren imitation av det muntliga, det vill säga att den betonar den sensoriska (akustiska) upplevelsen [...]«<sup>34</sup>
2. »principen om självreferens« i form av att textens »diskurs och/eller historia [...] avslöjar en påtaglig tendens till att forma mönster eller

upprepningar (på ett fonologiskt, syntaktiskt, semantiskt eller tematiskt plan) och på så vis ger texten en ovanligt självreferentiell karaktär [...].<sup>35</sup>

3. »principen om avvikelser från narrativ rimlighet och referentiell eller grammatisk följdriktighet [...].<sup>36</sup>

Vårt citat vittnar, kortfattat, om såväl »akustisk accentuering« som upprepningar av fonologiska och syntaktiska element. Vidare fungerar det Wolf beskriver som »principen om avvikelser från narrativ rimlighet och referentiell eller grammatisk följdriktighet« som *Schattens* huvudsakliga tema – såväl på ett innehållsmässigt plan i form av skrivandets och berättandets själva omöjlighet som i den grammatiska strukturens upprepade misslyckanden av stabil referens (det senare exemplifierat i det följande).

Ett än tydligare exempel på det akustiskas betydelse i *Schatten* utgörs av en scen där jagberättaren lyssnar till doktors viskande tal. Doktors kroppsdelar hålls ihop endast av en mängd bandage och stygn:

[...] da stand ich auf und ging nah an ihn heran und legte mein Ohr dicht an seinen Mund und nun konnte ich mir aus seinen Atemzügen und Zungenbewegungen folgende Worte deuten, Wunden nicht heilen, wie ich auch schneide, tief aushöhle, bis auf die Knochen, Messer auf Knochen knirschen, schaben, abbrechen, sitzt noch tiefer, abbinden, die ganze Nacht, die ganze Nacht wacht, immer noch Blut, Eiter, weiter, unten am Arm, dann weiter oben, hoben, Achselhöhle, Oberarmknochen, Wasser kochen, Gelenk, verrenk, hochbinden, finden [...].<sup>37</sup>

Fragmentariskt viskar doktorn fram namnen på olika kroppsdelar som han desperat söker läka samman, variga och blödande sår som han vill tvätta och hela. Den fragmenterade kroppen presenteras av ett likaledes fragmenterat språk som inte slutgiltigt förmår att fånga förfallet, ett språk som i sin agrammatiska men akustiskt betonade form istället påminner om inledningsscenen beskrivning. Även här tar orden snarare formen av en akustiskt betonad fiktion

än av en narrativ, referentiell sådan. Alliterationer, assonanser och rim fäster uppmärksamheten på det ljudmässiga: *Wunden, heilen, schneide; Knochen, knirschen, schaben, abbrechen; Nacht, wacht; Blut, Eiter, weiter; Gelenk, verrenk; hochbinden, finden.*

Doktorn fortsätter att ge uttryck för sin frustration med ett liknande rytmiserat och fragmentariskt språk, där kroppens sönderfall blandas med rumsig desorientering. Som ett svar på misslyckandet att länka samma ord och kropp börjar han att sjunga:

[...] Schmerz ganz gleich, ganz gleich Schmerz überall, wo auch hinschneiden der selbe Schmerz, Schmerz ausmerzen, übertönen, dagegen ansingen; und bei diesen Worten hob er die Stimme und begann, halb stöhnend und mit den Zähnen knirschend, zu singen, singen, anklingen, Messerklinge, gegen Messerklinge klingen, aus Kehle dringen, in Kehle drinnen, Blut und Stimme verrinnen.<sup>38</sup>

Under det att jagberättaren sedan bär doktorn till hans rum och lägger honom i sängen minskar sången i styrka, för att slutligen sluta i ett stumt »O«: [...] und als ich die Tür seines Zimmers hinter uns geschlossen hatte und ihn zu seinem Bett führte und auf sein Bett niedersetzte, ging sein Gesang in ein eintöniges, immer schwächer werdendes und schließlich verriegeltes O über.<sup>39</sup>

Här blir det särskilt intressant att jämföra doktors språk med Wolfs iakttagelser vad gäller skillnaden mellan det han kallar för relationen mellan »verbala signifikanter och signifikater« å ena sidan, och musikens motsvarande »signifikanter och signifikater« å andra sidan. Wolf påpekar att det verbala/skrivna språket kännetecknas av en i hög grad symbolisk och därför även arbiträr koppling mellan betecknande och betecknat, medan betydelseskapan i musik istället (oftast) karakteriseras av någon form av »likhet« och därför ger upphov till en något mindre arbiträr relation.<sup>40</sup> Till skillnad från det verbala meddelandet kan det musikaliska vara fullständigt självreferentiellt, och därmed även mindre godtyckligt.<sup>41</sup> I ljuset

av detta tycks »sången« – såväl den explicit tematiserade som den rent litterära musikaliteten i doktors tal – få karaktären av en motståndshandling. Ordfragmenten som strömmar ut ur doktors mun och deras likljudande karaktär utgör ett förstadium till den rena sången, som hos honom blir den sista utposten för försvaret mot smärtan och sönderfallet. Mot fonden av *Schattens* övergripande tematik kring det referentiella språkets tillkortakommande, laddas det litterärt musikaliska språket här med betydelse.

Samtidigt tycks det akustiska registret hos Weiss, både det som tematiseras i det inledande citatet i denna artikels början och *Schattens* diskursiva manifestation av detta register, stå för ett efterspråkligt stadium, ett odisciplinerat och postcivilisatoriskt oljud. Att med detta i åtanke med Wolf definiera det akustiska hos Weiss som »musikaliskt« leder delvis fel, eftersom själva poängen istället ligger i oljudets obändiga och anarkistiska karaktär, som hos Weiss dessutom är kvinnligt konnoterat; vad vi har att göra med är ett utbrytningsförsök ur språkets fängelse, snarare än en stråkkonsert. Wolfs analysmodell förmår ändå att lyfta fram *Schattens* specifikt akustiska och övergripande sinnesaktiverande karaktär, som i sin tur leder oss in på frågor kring textens materialitet. För vad är det som jagberättaren gång på gång försöker fånga i texten om inte just en fysisk påtaglighet, en materialitet, som på ett narrativt plan ständigt misslyckas?

Doktors sång och dess avklingande för oss slutligen tillbaka till artikelns inledning och Weiss upprepade invokation »o«. Är det möjligen Weiss skrikande gudinna som vi hör ur doktors mun, ljudstormen som söker att tränga igenom tecknet? Eller rör det sig i fallet med doktors sång, precis som i inledningsscenens beskrivning, istället om ett systematiserat, bevisligen poetiserat oljud? Tydligt är att det hos jagberättaren inte finns någon vilja att härma omgivningens akustik i skriften enligt ett onomatopoetiskt tillvägagångssätt – istället följer

ljuden, som analysen pekat på, strikta mönster av upprepningar, påfallande ofta i form av strukturella trelat. *Schattens* jagberättare tycks således, likt hans försök att fånga de visuella intrycken i skrift, vilja systematisera även oljudet, denna obändiga uttrycksform som tränger sig på och igenom skriften.

## Exilens ekon

Richard Langston har i artikeln »Peter Weiss and the Exilic Body« tolkat Weiss övergång från skriften till filmens medium under 1950-talet som ett slags svar på språkets tillkortakommande, om än inte som en förlösning. I sin undersökning av surrealismens utveckling i den tyskspråkiga litteraturen efter andra världskriget framhåller Langston exilerfarenhetens avgörande betydelse för denna: »Paul Celans, Unica Zürns och Peter Weiss surrealismer har sina ursprung varken i ett nostalgiskt förhållande till mellankrigstidens avantgarde eller i en idé om en pånyttfödelse efter kriget. Istället växer de fram ur författarnas personliga erfarenheter av att befinna sig annorstädes – i exil, som emigrant eller någonstans däremellan.«<sup>42</sup> Langston driver övertygande tesen att den surrealistiska traditionen möjliggjorde en konfrontation och bearbetning hos dessa författare av vad han kallar »exilerfarenhetens inneboende brutenhet.«<sup>43</sup> Denna »brutenhet« förvärras i sin tur av språkets själva struktur, enligt Langston, vilket är någonting som även min läsning gett exempel på. I sin tolkning av Weiss kortfilm *Studie II* (1952) lyfter han särskilt fram det »akusmatiska ljudets« roll: »Detta akusmatiska ljuds helt icke-språkliga karaktär i 'Studie II' är avgörande, dess höga tonhöjd och kusliga klang förmedlar ren affekt, en känsla av obehag [»uncanny«, *das Unheimliche* i Freuds mening], för att inte säga fasansfullhet, som hemsöker bilden.« Detta ljudspår, »som kringgår det symboliska språkets betydelsekedja«, läser Langston en-



ligt lacansk terminologi som »återkomsten av det reala [...] exilens 'fläck', det ursprungliga våld som slitit sönder kroppen.«<sup>44</sup>

Langstons iakttagelser är övertygande, men missar att detta exilens ljudspår redan finns i förtäckt form i *Schatten*. Endast genom att söka andra mediers (språkligt överförda) närvaro redan i den litterära texten, utan att fastna i fyrkantiga uppdelningar mellan medieformer, friläggs nya betydelseskikt för uttolkaren. Däremot accentueras hos Langston vikten av att koppla samman den intermediala relationen med exilerfarenheten, och inte betrakta dessa var för sig – som vore de å ena sidan rent formmässiga spörsmål, å andra sidan historisk bakgrund och författarbiografi. Uppenbarligen tycks exilens erfarenhet hos Peter Weiss stå i intim förbindelse med ett sökande inte bara mellan medier,

utan också inom medierna själva. Det är också med detta i åtanke vi kan börja söka ett möjligt svar på varför *Schattens* jagberättare så tydligt söker systematisera och därmed kontrollera det akustiska registret: ljudspåret tycks forma ett slags exilerfarenhetens oljud, ett historiskt våld som tränger sig på och in i pensionatets till synes slutna universum.

Den hittills sparsamma men viktiga forskningen från svenskt håll kring Peter Weiss har visat på exilerfarenhetens ambivalenta men samtidigt produktiva roll för författarskapet.<sup>45</sup> Min läsning av *Schatten* ansluter till denna tradition, samtidigt som jag velat visa på vikten av att utveckla läsningen av den litterära texten i intermedial riktning. Endast på detta sätt kan vi närma oss den för Peter Weiss specifika exilens estetik.

1. Peter Weiss, *Die Notizbücher: Kritische Gesamtausgabe*, Jürgen Schutte i samarbete med Wiebke Amthor och Jenny Willner (utg.), Berlin: Directmedia, 2006, s. 9, 412 f.
2. Ibid., s. 9, 414 ff.
3. Peter Weiss, »Lögnerna om Vietnam«, *DN* 13/12 1978. För Bengt Alexanderssons replik och kritik av Weiss ståndpunkt, se »Flyktingar ofta trovärdiga«, *DN* 20/12 1978.
4. Den enda som mig veterligen undersökt språkets akustiska dimension (här i bemärkelsen ljud-tematik) hos Weiss är Jenny Willner. Genom otaliga exempel av »störjljud« pekar hon på språkets dubbla roll som både konstruktion och hot i *Die Ästhetik des Widerstands*: Jenny Willner, »Störgeräusche. Grenzerscheinungen der Sprache bei Peter Weiss und Terézia Mora«, i *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen den Künsten*, Jürgen Schutte et al (utg.), Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2007, ss. 149–165. I sammanhanget bör även en artikel av Hanns-Werner Heister och Jochem Wolff nämnas som fokuserar på musikaliska adaptationer av Weiss verk: »'In Gegensätzen denken ...': Peter Weiss und die Musik«, i *Peter Weiss Jahrbuch 12*, Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (utg.), Sankt Ingbert: Röhrig, 2003, ss. 32–48.
5. För en översikt av Peter Weiss målningar, collage och teckningar se Per Drougge (red.), *Peter Weiss: Måleri, collage, teckning: 1933–1960*, Södertälje: Kulturrådet, 1976. För ett försök till en sammanställning av Peter Weiss samlade produktion på litteraturens, bildkonstens och filmens område se den av Gunilla Palmstierna-Weiss och Jürgen Schutte utgivna *Peter Weiss: målningar, teckningar, collage, filmer, teater, litteratur, politik*, Stockholm: Moderna museet, 1991. För en kort bibliografi över publikationer som behandlar Peter Weiss filmskapande, se Rainer Rother, »Literatur zum Filmschaffen von Peter Weiss. Eine Übersicht« i *Peter Weiss Jahrbuch 2.*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (utg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, ss. 170–172. Från svenskt håll har Jan Christer Bengtsson skrivit om Weiss samlade filmskapande i *Peter Weiss och kamerabilden: från en undflyende kvinna till tredje världens ansikte*, Stockholm: Institutionen för film- och teatervetenskap, 1989.

6. Här tänker jag främst på Wiebke Annik Ankersens »*Ein Querschnitt durch unsere Lage*«: *die Situation und die schwedische Prosa von Peter Weiss*, Sankt Ingbert: Röhrig, 2000.
7. Axel Schmolke, *Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern: Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' Abschied von den Eltern*, Sankt Ingbert: Röhrig, 2006, s. 26.
8. Jürgen Schütte, »Einleitung«, Peter Weiss, *Die Notizbücher*, s. 10.
9. Willner, »Störgeräusche«, s. 153.
10. Peter Weiss, »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, i *Rapporte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968, ss. 170–187.
11. »Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit dem Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen.«, i Peter Weiss, »Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache«, s. 182, min översättning.
12. Martin Rector, »Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder: Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss«, i *Peter Weiss Jahrbuch 1*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (utg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992, s. 34.
13. Hur termen *medium* bör definieras är intermedialitetsforskningens stridsfråga *par excellence*. I denna artikel har jag valt Werner Wolfs definition av *medium* eftersom den synes särskilt fruktbar för min undersökning: »[...] a conventionally distinct means of communication, specified not only by particular channels (or one channel) of communication but also by the use of one or more semiotic systems serving for the transmission of cultural messages.« ur Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam: Rodopi, 1999, s. 35 f. För intressanta diskussioner kring termen *medium* se Jürgen Bruhn, »Intermedialiet: Framtidens humanistiska grunddisciplin?«, i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2008:1, s. 25 ff., och Stephan Michael Schröder, Vreni Hockenjos, *Historisering und Funktionalisierung: Intermedialität in den skandinavischen Literaturen um 1900*, Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin, 2005, ss. 20–31; »*intermedial gap*«, min översättning, Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen; Basel: Francke, 2002, s. 70.
14. Bruhn, »Intermedialiet«, s. 29.
15. »Semioseprozeß«, min översättning, Annegret Heitmann; Joachim Schiedermaier, *Zwischen Text und Bild. Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*, Freiburg i.B.; Rombach, 2000, s. 9.
16. Bruhn, »Intermedialiet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?«, s. 35.
17. Peter Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1960, s. 2.
18. Jfr. Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung: Peter Weiss*, Berlin: Aufbau-Verlag, 2007, s. 112 ff.
19. Martin Rector karakteriserar åren 1945–1960 som »kanske de viktigaste i Weiss liv och verk överhuvudtaget« och som en »experimenterandets fas«: Rector, »Laokoon eller der vergebliche Kampf gegen die Bilder«, s. 37. Min översättning.
20. »Medienkombination«; »overt/direct intermediality«, min översättning. Jfr med den åskådliggörande modellen i Schröder; Hockenjos, *Historisering und Funktionalisierung*, s. 14.
21. Se Werner Wolf, *The Musicalization of Fiction*, ss. 35–92.
22. Artur Lundkvist, »Inledning«, i *Skuggan av kuskens kropp*, Stockholm: Tiden, 1966, ss. 5–8.
23. Peter Weiss, *Skuggan av kuskens kropp*, Stockholm: Tiden, 1966, översättning av Kjell Ekström, s. 20. Tyskt original: Weiss, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, s. 17, »immer wieder neue, kurze, abgebrochene Anfänge«.
24. Weiss, 1966, s. 11. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 9, »Erst jetzt (eben schreit die Krähe noch einmal Harm) empfinde ich die Kälte an meinem entblößten Gesäß. Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen und zuzuknöpfen; oder das plötzliche Einsetzen meines Beobachtens ließ mich vergessen, die Hose hinaufzuziehen; oder auch war es die herabgezogene Hose, das Frösteln, die Selbstvergessenheit die mich hier auf dem Abtritt überkam, die diese besondere Stimmung des Beobachtens in die Wege leitete.«
25. Weiss, 1966, s. 85. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 87, »Den auf diese Nacht folgenden Tag

- verbrachte ich, bis zum Einsetzen der Dämmerung, mit der Beschreibung des eben zuende beschriebenen Abends.«
26. Weiss, 1966, s. 48. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 47f., »um weiter als einen sich im Nichts verlierenden Anfang hinausgeratend«; »deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abzubrechen«; »über das Papier, von Zeile zu Zeile«.
27. Weiss, 1966, s. 89 f. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 92, »Der Augenblick in dem der Fuhrmann die Zügel straffte und mit trommelndem Zungenlaut das Pferd zum Halten mahnte liegt drei Tage und drei Nächte zurück, drei Tage und drei Nächte in denen ich, einer umfassenden Gleichgültigkeit wegen nicht vermochte, meine Aufzeichnungen weiter zu führen, und auch jetzt kann ich nur mit Mühe, bereit, sie jeden Augenblick abzubrechen und für immer aufzugeben, [...] fortsetzen.«
28. Weiss, 1966, s. 93. Tyskt original: Weiss, 1960, s. 96, »Schwer gegen die Müdigkeit und gegen den Wunsch, den Bleistift niederzulegen und diese Aufzeichnungen aufzugeben, ankämpfend, denke ich an den vor drei Tagen und drei Nächten liegenden Abend zurück [...]«.
29. Adam Soboczyński, »Von Schatten oder Schwarz auf Weiß. Überlegungen zu Der Schatten des Körpers des Kutschers von Peter Weiss«, *Peter Weiss Jahrbuch*, Michael Hofmann, Martin Rector, Jochen Vogt (utg.), Sankt Ingbert: Röhrig, 1999, s. 84, min översättning.
30. Weiss, 1960, s. 7. Svenskt översättning: Weiss, 1966, s. 9, »Ljuden är följande: gristrynets smackande och grymtande, dyns skvalpande och klatschande, grisryggens sträva gnidning mot bräderna, knirrandet och knarrandet från bräderna och den lösa stolpen intill husväggen, då och då ett svagt vinande ljud som uppstår när vindbyarna sveper kring husknuten och över plogfärorna på åkern, en kråkas kraxande som kommer långt bortifrån och som hittills inte har upprepats (hon skrek harm), det svaga knakandet och knastrandet i träet i det lilla huset där jag sitter, regnvattnets droppande från takpappen, dovt och hårt när en droppe faller på en sten eller på marken, klingande när en droppe faller i en pöl, och gnisslet av en såg borta från boden.«
31. »laudatory ornaments of a critical discourse«, i Wolf, *The Musicalization of Fiction*, s. 71, min översättning.
32. Se diagram IV i Ibid., s. 83.
33. Ibid., s. 74.
34. »principle of acoustic foregrounding«; »[...] is characterized by an unusual foregrounding of the acoustic dimension of its verbal signifiers and employs elements such as pitch, timbre, volume and above all rhythm which transcend a mere imitation of orality, that is, if it emphasizes sensory (acoustic) experience [...]«., ibid., s. 75, min översättning.
35. »principle of self-referentialization«; »discourse and/or story [...] betray(s) a marked tendency towards the formation of patterns or recurrences (on the phonological, syntactic, semantic or thematic levels) thus producing an unusual self-referentiality of the text [...]«., ibid., min översättning.
36. »principle of departing from narrative plausibility and referential or grammatical consistency«, ibid., min översättning.
37. Weiss, 1960, s. 59. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 59, »[...] då steg jag upp och gick bort till honom och satte örat tätt intill hans mun och nu lyckades jag uppfånga följande ord ur hans andetag och tungrörelser, såren inte läks, hur jag än skär, gröper ur djupt, ända in till benen, kniven gnisslar och skrapar mot benen, bryta av den, sitter ännu djupare, snöra av, hela natten, vaken hela natten, fortfarande blod, var, vidare, nertill på armen, sedan längre upp, axelhålan, överarmsbenet, koka vatten, led, vricker, binda upp, hitta [...]«.
38. Weiss, 1960, s. 60. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 59, »[...] smärtan likadan, likadan smärta överallt, samma smärta var än skär, utplåna smärtan, överrösta, sjunga mot den; och vid dessa ord höjde han rösten och började, halvt stönande och gnisslande med tänderna, att sjunga, sjunga, klinga, knivblad, klinga mot knivblad, tränga ur strupen, inne i strupen, blod och röst rinna bort.«
39. Weiss, 1960, s. 61. Svensk översättning: Weiss, 1966, s. 61, »[...] och när jag hade stängt dörren till hans rum efter oss och ledde honom bort till hans säng och fick honom att sätta sig på sängen, övergick hans sång i ett entonigt, allt svagare Oh, som slutligen tonade bort.«
40. »verbal signifiers and signifieds«, Wolf, s. 24, min översättning.
41. Jfr ibid., s. 26.

42. »Neither borne out of nostalgia for the interwar avantgarde nor grounded in an ideology of postwar cultural renewal, their [Paul Celans, Unica Zürns and Peter Weiss] surrealisms grew out of personal experiences of being elsewhere, as an exile, an émigré, or somewhere in between.«, Richard Langston, »Peter Weiss and the Exilic Body«, i *Modernism/modernity*, vol. 14, 2007:2, s. 274, min översättning.
43. »the brokenness endemic to the exilic experience«, *ibid.*, min översättning.
44. »That this acousmatic sound in 'Studie II' says nothing with language is crucial, for its high pitch and eerie timbre convey pure affect, a sense of the uncanny, if not horrific, that haunts the image.«; »eludes the symbolic chain of meaning«; »the return of the real [...] the 'stain' of exile, the original violence that tore the body asunder.«, *ibid.*, s. 286, min översättning.
45. Jag tänker främst på Magnus Bergh, *Mörkrets litteratur: Peter Weiss i Motståndets estetik*, Stockholm: Bonnier, 1999; Helmut Müssener, »'Du bist draussen gewesen': Bemerkungen zur unmöglichen Heimkehr des Peter Weiss«, i *Moderna språk*, 1992:86, 2, ss. 140–149; Sture Packalén, »'Som om det under varje ord låg en skugga': Peter Weiss – författare mellan två språk«, i *Samlaren*, 1992, ss. 27–35.

*Nyckelord:* Peter Weiss, intermedialitet, exil, representation

*Keywords:* Peter Weiss, intermedia studies, exile, representation

## Summary

*The Soundtrack of Exile. Towards an intermedial interpretation of Peter Weiss' 'Literary Works With the Point of Departure in Der Schatten des Körpers des Kutschers.*

*Literary Works With the Point of Departure in Der Schatten des Körpers des Kutschers.*

The problem of representation constitutes one of the main themes in the works of the writer, painter, and filmmaker Peter Weiss (1916–1982). Until recently, the specific intermedial character of his literary work has been largely ignored by literary scholars. In the case of the novel *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960), the text itself attempts to transcend the »prison of language« by transposing acoustic elements into its idiom. These transposed »noises« may be interpreted as echoes of (an) exile: a personal response to the trauma of having escaped the Holocaust, as well as – on a more general level – an aesthetical approach to the problems of linguistic representation of past atrocities. In this paper, I contextualize Weiss' »micronovel« within the framework of current intermedia studies and scholarly work on Peter Weiss. I will also attempt an interpretation pointing to general »Weissian« aesthetics of exile.

Markus Huss

BEEGS

Södertörns högskola

markus.huss@sh.se