

NICLAS JOHANSSON

KONSTEN SOM KRAFTKÄLLA ELLER LIVSFÖRNEKELSE

Om Inger Edelfeldts konstnärberättelser

I en intervju med Lars Åke Augustsson säger Inger Edelfeldt att hon i sitt författarskap återkommer till en begränsad uppsättning konflikter eller ”paradoxer”.¹ Som exempel nämner hon motsättningen mellan ”att röra sig i riktning mot andra och samtidigt bevara sig själv”, ”att samtidigt vilja vara en unik, en outsider, och vara med i gemenskapen” och ”att livslusten kan väcka ens rädsla för döden”. En annan sådan ”paradox” tar hon upp i en intervju med Sofia Broomé: ”Konsten kan vara en kraftkälla, men den kan även vara livsförnekande om den missbrukas.”²

Konst, som tema och motiv, har hittills behandlats mycket sparsamt i forskningen på Edelfeldts författarskap. Denna har till största del fokuserat på några andra av de mest framträdande motiven, särskilt flickskap, uppväxt och sexualitet, och har framför allt behandlat ungdomsromanerna från sent 70- och tidigt 80-tal, samt i viss mån genombrottsromanen som vuxenförfattare, *Kamalas bok* (1986) – vilken dock i Tyskland betraktas som en av sin tids mest betydelsefulla *ungdomsromaner*.³ Något närmare ämnet för denna artikel ligger Ingrid Holmquists läsning av *Kamalas bok* och *Det hemliga namnet* (1999), där hon utgår från sociologen Anthony Giddens teorier om hur den ”rena relationen” (dvs. en kärleksrelation helt inriktad på sig själv, utan hänsyn till föräldraskap, ekonomi eller samhällsställning) i det senmoderna samhället skapar möjligheter för en genuin jämställdhet på kärlekens område.⁴ Holmquist menar att Edelfeldt delar många av Giddens utgångspunkter, men att hon är betydligt mer pessimistisk om de möjligheter till kvinnoemancipation och jämställdhet som uppstår i den ”rena relationen”. Holmquist sätter därigenom fingret på något återkommande i stora delar av författarskapet: Edelfeldts upptagenhet vid kärleksrelationen och sexualiteten som meningsskapande och centrala byggstenar i den samtida kvinnans

självförverkligande individualism – och hur detta projekt ständigt motverkas av mannens bristande svar och kvinnans självobjektifiering. I det följande ska jag visa hur denna bild kan fördjupas och nyanseras genom att också uppmärksamma konstens plats i författarskapet.

Konsten och konstnärskapet är motiv som har en mycket central plats i hela Edelfeldts författarskap, från debuten som vuxenförfattare med romanen *Hustru* (1978) till hennes senaste roman *Om snö och guld* (2020).⁵ En stor del av hennes persongalleri utgörs av författare, musiker, målare, skulptörer, fotografer, skådespelare och regissörer, och konsten (i vid mening) spelar ofta rollen som en meningsskapande öppning både mellan romangestalter och mellan subjektets inre och yttre värld. Men förhållandet till konsten är tvetydigt. I vissa texter, såsom debutromanen *Hustru*, finns en närmast utopisk tilltro till konsten som en vitaliserande öppning av nya livsmöjligheter. I andra däremot, såsom ”Silver” (1995) och *Betraktandet av hundar* (1997) som Edelfeldt nämner i intervjun med Broomé, förknippas konsten istället med ett avståndstagande från det levandes orenhet, sårbarhet och föränderlighet.⁶

Ofta är det med utgångspunkt i den skapande konstnären som Edelfeldt närmar sig konsten som motiv, och flera av hennes texter formar sig till mer eller mindre renodlade konstnärsromaner.⁷ I dessa berättelser återfinns en motsättning som i viss mån tycks svara mot den som Edelfeldt noterar i sitt förhållande till konsten: vissa berättelser handlar om personlig utveckling och frigörelse; andra handlar om stagnation, isolering och ett begränsande förhållande till omvärlden.

Syftet med denna artikel är att undersöka motsättningen mellan två olika synsätt på konsten i Edelfeldts författarskap, samt att undersöka hur denna motsättning förhåller sig till de två olika typerna av konstnärsberättelser. Analysen kommer därför att genomföras i två steg. I det första steget kommer jag att visa hur novellen ”Skapelsen” från samlingen *Den förunderliga kameleonten* (1995) på ett koncentrerat sätt gestaltar motsättningen mellan två olika synsätt på konsten och att denna motsättning kan förstås som en mellan levandegörande och livsimiterande konst, vilken i sin tur kan utläggas i linje med Nietzsches opposition mellan det dionysiska och det apolliniska.⁸ I ett andra steg tar jag istället avstamp i forskning om konstnärsromanen – särskilt den feministiska forskningen som undersökt den kvinnliga konstnärsromanens särskilda villkor – för att undersöka motsättningen mellan två olika typer av kvinnliga konstnärberättelser i författarskapet. Med hänvisning till Peter Zima kommer jag att kalla den ena komisk och utopisk och den andra tragisk och kritisk.⁹ Den första exemplifieras av romanerna *Hustru* (1978) och *Det hemliga namnet* (1999), den andra av romanen *Konsten att dö* (2014).¹⁰ Jag kommer också visa att det finns ett inre sammanhang mellan dessa antitetiska typer av konstnärsberättelser, ett sammanhang som artikuleras av dialektiken mellan ett apolliniskt (eller livsfientligt) och ett dionysiskt (eller livsbejakande) förhållningssätt till konsten. I den komisk-utopiska konstnärsberättelsen gestaltas ett emancipatoriskt inträde i konstnärskapet som går via en dionysisk upplösning av den tidigare identiteten till ett apolliniskt självbejakande. I den tragisk-kritiska konstnärsberättelsen gestaltas den upphöjda konstnärens fall ut ur en apolliniskt förstelnad konstnärsidentitet genom en dionysisk sprängning av den etablerade identiteten.

Konstens två sidor. Novellen ”Skapelsen”

En ovanligt koncentrerad gestaltning av motsättningen mellan två sidor av konsten återfinns i novellen ”Skapelsen” från samlingen *Den förunderliga kameleonten* (1995). Novellen handlar om konstprofessorn Pia Melkersson som under sommaren hyrt ett hus i ett skogslandskap vid havet och som istället för att skriva på en tilltänkt artikel om rysk folkkonst kör runt i landskapet med en diffus ångest över sitt åldrande och i ett lika diffust sökande efter någon sorts öppning i tillvaron. Hon finner vad hon söker i en samling förfallna cementskulpturer av djur på en skogsäng. Men hon blir snart bortkörd från platsen av en vresig man vid namn Tore Stensson, som låter förstå att skulpturerna skapats av hans fru, Gretel, men att hon ligger sjuk och att de inte vill bli störda. Efter att förgäves ha försökt få kontakt med konstnären sitter Pia i mänskenet i stugan och skriver – istället för den vetenskapliga artikeln – en prövande berättelse i andra person om hur Gretel skapat djuren som kallas ”Skapelsen” (”Skapelsen”, 59).

I denna berättelse – som naturligtvis är en projektion av Pias eget sinnestillstånd – upprättas en tydlig dikotomi mellan två olika förhållningssätt till konsten, som blir som mest tillspetsad i kontrasten mellan Tores och Gretels syn på skapandet. När Gretel drabbats av en sorts inre tvång att skulptera föreslår Tore att hon ska göra något ”lukrativ” av sin talang och tar med ett foto av en hund vars ägare vill ha ”en staty, ett monument” över den nu avlidna hunden (”Skapelsen”, 67). Han tänker sig att hon efter hand kan bygga en affärsvärld på detta, eftersom det ju dör djur hela tiden. Gretel ser då framför sig ”hagar fulla med cementkor, stallbackar där cementhöns gick; ett helt land där allt hade stannat upp, som i sagan om Törnrosa. En cementhustru vid frukostbordet. Cementbarn leende på gräsmattan istället för dem som blev vuxna och flyttade.” (”Skapelsen”, 67) Men Gretel förmår inte skulptera hunden:

Det blev inget liv i den, den blev mer och mer lik ett missfoster, en underlig svankryggig grävling med fårhuvud. Till slut, efter flera dagars möda, gav du upp och gjorde den som protest ännu värre – ett grinande vidunder som hasade fram på magen. Inuti dig var det stumt och tomt, ingen hemlig grönska födde drömmar där. (”Skapelsen”, 68)

Jämfört med Tores förväntningar om en mimetisk, statisk, monumentaliserande och ekonomiskt lönsam konst bär Gretels konst på rakt motsatta konnotationer. Hennes skapande beskrivs i expressiva och biologiskt dynamiska termer: som en omätlig hunger efter bilder och ett tydligt sexualiserat livgivande, som ytterst också parallelliserar Guds skapande, då Gretel inte bara skapar djuren i ”Skapelsen”, utan också två nakna människor i ”den första Trädgården” (”Skapelsen”, 69).

På ett plan handlar det om en motsättning mellan mimetisk och expressiv konst. Man kan notera Edelfeldts återkommande motstånd mot litterär ”realism” och hennes tendens att förknippa starkt mimetiska konstformer som fotografi med det livsfientliga och förstelnande konstidealet.¹¹ Men framför allt är det en motsättning mellan *konst som imiterar liv* och *konst som ger liv*.

Denna motsättning är också överlagrad med en lång rad betydelser som har förgreningar inte bara i novellen utan i hela författarskapet. Den goda, livgivande konsten förknippas med organiskt växande, födande, förvandling och förnyelse. Den knyts också till det ursprungliga, både såsom det naiva (”Skapelsen”, 70) och det arkaiska (57), vilket understryks genom referenser till naivistiska konstnärer som Antonio Ligabue (58)

och Henri Rousseau (62) och sinsemellan besläktade motiv från folkkonsten: paradisfågeln Sirin och Alkonost (61) och den sjöjungfru som Gretel skapar i källaren (66).¹² Den är också förknippad både med en innerlig intimitet, som konnoteras av de återkommande referenserna till hemligheter och drömmar, och med en extatisk lustfylldhet genom vilken subjektet kastas ut ur sin invanda tillvaro.

Omvänt förknippas den livsfientliga konsten med oorganiskt fasta och permanenta former och med stagnation och åldrande. Den utmärks av förnuft och behärskning, liksom av det ekonomiskt och socialt gångbara och den är helt igenom offentlig och genomlyst.

Den dikotomi som Edelfeldt på så vis upprättar mellan två aspekter av konsten är naturligtvis hennes egen, men den saknar inte föregångare. Delvis påminner den om motsättningen mellan en romantisk och en realistisk konstsyn. Men än närmare tycks den ligga Nietzsches klassiska opposition mellan det apolliniska och det dionysiska. Att en sådan koppling är avsedd antyds också av den förebådande vision som Pia har i början av novellen:

När hon såg havet låg det lugnt som sjök av glimmer, bidande, som hade det brett ut sitt vatten åt en sommarens gud att beträda; hon kunde se den guden stiga där, himmelshög loj Dionysos, bilden var sekundsnabb och den gjorde ont, hon förstod inte varför. Kanske var det helt enkelt för att hon inte längre var ung. ("Skapelsen", 55)¹³

Nietzsche sammanfattar motsättningen mellan sina två grundläggande principer för konsten på följande, tydligt schopenhauerska, sätt:

Apollo steht vor mir, als der verklärende Genius des principii individuationis, durch den allein die Erlösung im Scheine wahrhaft zu erlangen ist: während unter dem mystischen Jubelruf des Dionysos der Bann der Individuation zersprengt wird und der Weg zu den Müttern des Sein's, zu dem innersten Kern der Dinge offen liegt.¹⁴

På motsvarande sätt innebär det konstideal som Tore förespråkar då han föreslår att Gretel ska göra ett monument över den döda hunden ett förhållande av individuationsprincipen som förlöser sorgen genom att ersätta livet med en skenbild. Omvänt innebär Gretels skapandeprocess en extatisk och närmast mystisk förening med naturen som upplöser individualitetens gränser. Och liksom Nietzsche förbinder den dionysiska principen med de dionysiska festernas orgiastiska suspendering av den rådande ordningen¹⁵ så kopplar Edelfeldt Gretels skapande (liksom Pias frammanande av Gretel) till det erotiska och det karnevaliska. Det är skenet från "en karnevalsmåne, en Rousseau-måne" ("Skapelsen", 62) som får Pias berättelse om Gretel att bryta fram och Tores åsyn av människoskulpturerna på vinden framkallar både skratt och en föryngrande sexuell åtrå hos dem båda.¹⁶

Nietzsche kopplar emellertid sina två konstgudomligheter till två olika konstformer: bildhuggeriet respektive musiken. I "Skapelsen" är det endast den apolliniska konstformen skulptur som står i fokus. Men liksom Nietzsche framställer det dionysiska och det apolliniska som två principer som ständigt strider med varandra inom en given konstform – och där jämvikten mellan dem utmärker den stora konsten – så pågår i novellen en kamp mellan två olika aspekter av skulpturerna, i linje med Tores

”presentation” av dem för Pia: ”När de var i färg så hette de Skapelsen men nu så heter de Åbäkerna och inget annat. En får ju skämmas.” (”Skapelsen”, 59) Medan Tore intresserar sig för den formmässiga likheten med en förebild är Gretel upptagen av hur skulpturen ska få liv (och de livgivande elementen i skulpturerna är just de icke-skulpturala: de målade ögonen, håret av päls och garn). Hennes skapande tar sin början med att hon känner sig ”havande” eller med att skogsängen ropar åt henne: ”bedjura mig” (63), och det är när hon får syn på solreflexen i ögat på en katt som hon hittar nyckeln: ”Det var då du upptäckte miraklet med den målade solreflexen, blänket i ögat; att det gav liv, som om något tog plats inne i belätet – en ande, något som såg tillbaka på dig. Du blev nästan rädd, som om du gjort något hädiskt.” (63) Detta blänk i ögat är just vad Pia får syn på i skulpturen av älgen (57). Det är också ett sådant ”glitter i ögonen” (70) som ger liv åt Gretels Adam och Eva.

Medan konsten för Tore handlar om att avbilda naturen är det för Gretel en fråga om att (som en skapargud) blåsa liv i materien. Men som framgår i Gretels uppträckt av solreflexen är detta livgivande inte enkelriktat, utan reciprokt: när skapelsen får liv blickar den tillbaka på sin skapare. Och denna återblick har i sin tur en dionysiskt identitetsupplösande och vitaliserande verkan på betraktaren. Den katt som uppenbarar livgivandets hemlighet för Gretel ”ligger i salsoffan inne i det ointagliga fort som är ditt hem” (63). Uppenbarelsen kastar ut Gretel ur hennes apolliniskt stabila identitet som hemmafru: ”Du gick in i en trance, disken stod odiskad, dammet samlades i hörnen.” (63)

På motsvarande sätt blir Tore extatiskt föryngrad vid åsynen av människoskulpturerna på vinden och Pia hittar den öppning i tillvaron som hon söker då hon får syn på älgskulpturens öga. Skapandets livgivande fungerar alltså inte bara reciprokt, mellan skapare och skapelse, utan även som en kedjereaktion: betraktaren av konstverket fylls själv av den kreativa livsgnistan. Tore för vidare skulpturernas glitter i ögonen: ”Och i hans öga fanns ett förunderligt blänk. Som om du hade hittat på det ögat; drömt fram det, målat solen i det.” (”Skapelsen”, 71) Likaså gör Pias uppträckt av skulpturerna på skogsängen att hennes egna kreativa krafter släpps fram. Hon sitter med skrivkramp i arbetet med sin vetenskapliga artikel om de ryska paradisfågeln – en skapelse hon tycks uppfatta som samma typ av livsförnekande avbild av det levande som de av Tore föreslagna cementskulpturerna. Men inspirerad av mötet med älgen skriver hon istället den levande och livgivande berättelsen om Gretel som både externaliserar hennes existentiella dilemma och återger henne livskraften. Därigenom fungerar berättelsen om Gretel (liksom Gretels skapelse av människorna på vinden) som en *mise en abyme* i den dubbla betydelse som André Gide ursprungligen lade i begreppet: både som en transponering av verkets tema till nästa diegetiska nivå och som en återverkan från det skapade på den skapande.¹⁷

Något som blir tydligt i denna analys av motsättningen mellan den livgivande och den livsimiterande (och livsförnekande) konsten är i hur stor utsträckning de samspekar med konstnärens existentiella situation. Liksom Nietzsches begrepppar är det inte bara fråga om estetiska principer, utan i förlängningen om två olika livshållningar. Mer generellt har de två konst- och livsprinciperna sin tydliga plats i de två kvinnornas levnadslopp. Pia har en etablerad identitet som medelålders konstprofessor där hon såsom en apollinisk konstnär efterbildar det ungdomligt levande (den naivistiska och folkliga konsten), alltmedan hon själv åldras och stagnerar. Mötet med Gretels älgskulptur spränger hennes individuella gränser och leder till en dionysisk pånyttfödelse

via identifikationen med en konstnär i vardande. Gretel är en medelålders hemmafru som genom upptäckten av skapandets hemlighet bryter sig ut ur den traditionella kvinnoroll hon varit fångad i. Därigenom utgör deras respektive situationer också embryon till mer fullständiga konstnärsromaner, och vi kommer att se att *Hustru, Det hemliga namnet* och *Konsten att dö* kan läsas som utvecklingar av dem, utvecklingar som också fördjupar frågan om den kvinnliga konstnärens villkor.

Konstnären som hjältinna. Perspektiv på den kvinnliga konstnärsromanen

Med utgångspunkt i denna analys av konstens två sidor går jag nu vidare till det andra steget i min undersökning: att analysera förhållandet mellan två olika typer av konstnärsberättelser i Edelfeldts författarskap. Detta kräver emellertid en bakgrund i form av en orientering i konstnärsromangenren och dess specifikt kvinnliga former.

I allmänhet överensstämmer Edelfeldts berättelser om konstnärer med den generella karakteristiken i Maurice Beebes klassiska studie om konstnärsromanen: "Quest for self is the dominant theme of the artist-novel, and because the self is almost always in conflict with society, a closely related theme is the opposition of art to life."¹⁸ Edelfeldts protagonister söker sig själva i vid bemärkelse: de strävar efter att förstå sig själva, vara sitt sanna jag, förverkliga sin potential och finna sin plats i tillvaron, och i konstnärsberättelserna sker detta sökande mot bakgrund av en motsättning mellan konst och liv. Likaså Beebes övergripande uppdelning av konstnärsromangenren i två traditioner är applicerbar på många av Edelfeldts konstnärsberättelser. Beebe skiljer mellan "the Sacred Fount tradition", där konstnären är någon som lever mer intensivt än andra och där konsten väsentligen ses som ett återskapande av erfarenheten (särskilt den erotiska), och "the Ivory Tower tradition", där konsten upphöjs över livet och där konstnären avbildar ett levande sammanhang som han själv med nödvändighet står utanför. De av Edelfeldts konstnärsberättelser där konsten framför allt är livgivande passar i stort sett in i heliga källan-traditionen, medan de där konsten framför allt är livsimiterande passar in i elfenbenstornstraditionen.

I många andra avseenden skiljer sig däremot Edelfeldts berättelser från Beebes analys. Beebe undersöker nämligen en i stort sett enkönad manlig genre, medan Edelfeldts berättelser till största del handlar om skapande *kvinnor* och är skrivna med en akut medvetenhet om den kulturella genusordningens betydelse för sina protagonister. Beebes studie är en del av en större diskurs – omfattande bland annat Harold Blooms *The Anxiety of Influence* – om konstnärens förhållande till den konstnärliga traditionen, där detta förhållande förstås utifrån ett ensidigt manligt och heterosexuellt perspektiv.¹⁹ Den blindhet för den kvinnliga konstnärens villkor som följer med denna förståelse av den konstnärliga traditionen som en rent manlig angelägenhet uppmärksammades av en rad feministiska forskare runt tiden för Edelfeldts debut. Vad gäller den litterära traditionen i stort fick inte minst Sandra Gilberts och Susan Gubars breda undersökning av en kvinnlig "anxiety of authorship" i *The Madwoman in the Attic* som ett svar på Blooms freudianska analys av den manliga litterära kulturen stort genomslag.²⁰ Motsvarande ifrågasättanden och korrigeringar av en manlig bias specifikt i konstnärsromangenren genomfördes i studier av bl.a. Grace Stewart (1979), Linda Huf (1983) och Sandra Gubar (1983).²¹

Edelfeldt själv visar på flera ställen en medvetenhet om och närhet till denna feministiska strömning som på 70-talet uppmärksammade den kvinnliga konstnärens särskilda villkor i en konstvärld som domineras av en manlig norm. I en intervju med Lena Hultén Sonne (1995, 6) säger hon att hon påverkats mycket av H.C. Andersens *Den lilla sjöjungfrun*, som med sin berättelse om hur sjöjungfrun ger upp sin sångröst för att få den älskade prinsen ”ofta återkommer i samtida kvinnoprosa för att skildra kvinnors kreativitet”: ”Jag blev drabbad av den lilla sjöjungfrun när jag var tretton år. Jag älskade den och grät floder. Men jag kände också att det handlade om ett mycket för stort offer.”²² Sjöjungfrun är ett centralt motiv kopplat till den kvinnliga konstnärens villkor, inte bara i ”Skapelsen”, utan i många av Edelfeldts konstnärsberättelser.²³ Att Edelfeldt inte bara är bekant med skönlitterära yttringar av denna feministiska strömning, utan även med dess akademiska teoretisering framgår bl.a. av att sista kapitlet i *Konsten att dö* med en tydlig allusion till Gilbert & Gubar heter ”The madwoman in the basement”.

Feministiska forskare från slutet av 70-talet och framåt har pekat på att konstnärsromanen har lästs med en manlig modell som utgångspunkt, vilket har inneburit att den kvinnliga konstnärsromanen har osynliggjorts.²⁴ Inte minst har man pekat på att de reala och sociokulturella förutsättningarna för manliga och kvinnliga konstnärer skilt sig åt under den moderna epok då genren vuxit fram, vilket ger avtryck i den litterära formen. Ofta sammanfattas skillnaden i frågan om vad som står på spel i den centrala konflikten: medan den manlige hjälten väljer mellan konstnärskapet och en borgerlig identitet står konflikten för den kvinnliga hjältinnan mellan att vara konstnär eller kvinna.²⁵ Att vara (socialt erkänd som) kvinna *och* konstnär har inte varit en möjlighet på samma sätt som mannen har kunnat vara konstnär utan att ge avkall på sin manlighet.

En annan typ av ingång till problematiken har varit att lyfta fram de metaforkomplex och mytiska mönster som har styrt föreställningar om (det manliga) konstnärskapet och visa hur dessa har exkluderat eller objektifierat kvinnor, samt att spåra upp eller föreslå alternativa betydelsegenererande konstruktioner för det kvinnliga konstnärskapet. Exempelvis Gilbert & Gubar bygger på ett sådant ifrågasättande av den meningsgivande metaforik som strukturerar Blooms uppfattning av den litterära traditionen.²⁶ Till skillnad från mannen – som i Blooms analys har en upptrampad väg in i konsten via fadersuppror och idealiserandet/objektifierandet av den åtrådda kvinnan som musa – är det litterära systemet som helhet inte öppet för kvinnan som skrivande subjekt. Hon objektifieras som föremål för konsten, förvisas till hemmets sfär, och stängs in i de extrema bilderna som ängel (i huset) eller monster (utanför huset).²⁷ Den grundläggande frågan för den kvinnliga författaren är inte hur hon ska hävda sig gentemot en fadersrival, utan hur hon överhuvudtaget ska träda ut i en litterär tradition. Som ett alternativ till pennan som det manliga författarskapets centrala falliska metafor uppställer Gilbert och Gubar den metaforiska relationen mellan livmodern och sibyllans grotta som en central metafor för det kvinnliga skapandet. Istället för att hävda sig i rivalitet med sina föregångare tar hon sin tillflykt till en avskild och inre plats för att samla ihop sibyllans blad och på så vis bygga ihop sin egen bakgrund och frammana sina anmödrar.²⁸

På motsvarande sätt ser Stewart Faust-mytten som (det manliga) konstnärskapets centrala myt, en myt som hon visar hur kvinnliga författare försökt omtolka för att

skapa öppningar för gestaltningar av det kvinnliga konstnärskapet. Hon lyfter fram Demeter-Persefone-mytten, med sitt fokus på relationen mellan mor och dotter som ett centralt mönster för många kvinnliga konstnärsromaner, och hon undersöker *resan inåt* som ett konstnärsmytiskt mönster som både bär på föreställningar om instängning i kvinnorollen och på möjligheten till skapandet av en ny myt om konstnären som hjältinginna.²⁹

I analyserna av den kvinnliga konstnärsromanen och de kulturella föreställningskomplex kring konstnärskapet som aktualiseras av kvinnliga författare finns det några frågor som återkommer som är relevanta för Edelfeldts konstnärsberättelser:

Den första är samspelet mellan konstnärskap och sexualitet. I den traditionella (manliga) modellen för konstnärskapet – särskilt i det som Beebe kallar heliga källan-traditionen – är den virila sexualiteten en central drivkraft och kvinnan spelar ofta rollen som idealiserat sexualobjekt som via sin funktion som musa kanaliserar denna energi till konstnärlig kreativitet. Den kvinnliga konstnären har ofta svårt att inta en motsvarande roll som både sexuellt och konstnärligt subjekt, och Huf menar att ett av den kvinnliga konstnärsromanens utmärkande drag är att den saknar en musa.³⁰

Den andra frågan rör relationen mellan konstnärskap och moderskap. Många forskare har pekat på att motsättningen mellan de egenskaper som traditionellt tillskrivs konstnären respektive modern gör de två rollerna (socialt) omöjliga att förena. Medan konstnären antas vara egoistisk, aktiv och produktiv förväntas modern vara självupppoffrande, reaktiv och reproduktiv. Det mest framträdande svaret på denna motsättning har i diskursen om den kvinnliga konstnärsromanen varit att lyfta fram försök att omdefiniera konstnärskapet i moderliga termer. Så gör exempelvis Gubar då hon, med utgångspunkt i en analys av Katherine Mansfield, pekar på en parallellitet mellan konstnärlig produktion och biologisk reproduktion och söker en uppvärdering och mytologisering av skapandets moderliga dimensioner.³¹ På motsvarande sätt lyfter Stewart fram Demeter-Persefone-mytens betoning av mor-dotter-relationen som produktiv för den kvinnliga konstnärsromanen.³²

En tredje viktig fråga i diskussionen om den kvinnliga konstnärsromanen och föreställningar om det kvinnliga konstnärskapet är den om tillgången till *ett eget rum*, som Virginia Woolf aktualiserade i sin berömda essä.³³ Den borgerliga kulturens ideal om kvinnan som "the angel in the house" skapar en koppling mellan en passiv och självupppoffrande kvinnoroll och hennes plats i hemmet som också innebär att den skapande kvinnan – ofta uppfattad som monstros eller galen – stängs in i eller tar sin tillflykt till utrymmen som tillhör huset utan att vara en del av det egentliga hemmet. Hsin Ying Chi har på detta sätt visat hur vinden i kvinnlig 1800-talslitteratur fungerat både som ett fängelse och en fristad för den skapande kvinnan.³⁴ Ett sådant eget rum är emellertid inte bara en fråga om fysiska rum. Stewart och Gilbert & Gubar understryker via de mytiska bilderna av resan mot det inre respektive sibyllans grotta också betydelsen av att skapa ett eget *inre* rum som ger det kvinnliga subjektet en möjlighet att formera sig, fredad från den patriarkala kulturens normer.

Slutligen har forskare som Evy Varsamopoulou visat hur den kvinnliga romantiska konstnärsromanen går i dialog med den filosofiska diskursen om det sublimes och att den undersöker det kvinnliga konstnärssubjektets tillgång till en sublim subjektivitet.³⁵ Med utgångspunkt i liknande resonemang har Kristina Fjelkestam pekat på den kvinnliga konstnärsromanens politiska relevans, där "konstnärliga strävanden är

sammantvinnade med emancipatoriska strävanden i stort”.³⁶ Fjelkestam menar att den sublimes subjektivitet som står på spel i den kvinnliga konstnärsromanen samtidigt – i den hegemoniska diskursen från Kant och framåt – är förutsättningen för ett aktivt politiskt deltagande som medborgare i den demokratiska nationalstaten. Strävan mot konstnärskapet blir för den kvinnliga protagonisten också en emancipatorisk strävan mot subjektiv autonomi och fullvärdigt deltagande i samhällslivet. Därigenom upplöses också delvis motsättningen mellan konstnärsroman och bildningsroman på så vis att konstnärskapet, till skillnad från i den manliga konstnärsromanen, inte innebär ett avståndstagande från en borgerlig identitet, utan snarare uppnåendet av en borgerlig identitet av det slag som varit reserverad för män.

De två konstnärnarrativen

Låt oss så mot denna bakgrund se hur Edelfeldts konstnärberättelser utvecklar sig ur den grundläggande motsättningen mellan konsten som kraftkälla och livsförnekelse. Edelfeldts konstnärberättelser tycks formera sig längs två grundlinjer. Den ena fungerar som en utveckling av Gretels situation i ”Skapelsen” och dominanten förläggs i synen på konsten som en kraftkälla. Den andra fungerar som en utveckling av Pias situation i samma novell och dess betoning ligger i synen på konsten som livsförnekelse. Båda berättelserna konstrueras emellertid utifrån en dialektisk spänning mellan de två perspektiven och det antitetiska förhållandet mellan narrativen är inte så mycket en direkt opposition mellan konstens två sidor som en motsättning i den plats och betydelse dessa har i berättelserna.

Visionen om konsten som en kraftkälla får sin mest utförliga narrativa utveckling i de anmärkningsvärt likartade romanerna *Hustru* och *Det hemliga namnet*. Intrigen i båda romanerna kan schematiskt beskrivas på följande sätt: De handlar om en kvinna vars kreativitet och subjektiva autonomi begränsats av en traditionell kvinnoroll där hennes behov och individualitet underordnats kravet på omsorg om barn, make, vänner och föräldrar. Genom ett sexuellt uppvaknande, ett privat kreativt rum och ett respektfullt kärleksförhållande lyckas hon så småningom hitta sig själv och förverkliga sig, både som konstnär och som autonomt subjekt i relation till samhälle och omgivning.

Hustru handlar om den 48-åriga Kerstin som är hemmafru, gift med den berömde konstnären Andreas och mor till två vuxna barn. Maken träffade hon på en konstskola, men medan han gjorde karriär, begränsades hon av ett i uppväxten grundlagt dåligt självförtroende, makens behov av stöd och en ständig oro för barnet som de får i 22-årsåldern. *Det hemliga namnet* handlar om Helena, en 46-årig kvinna som också drömmer om att förverkliga sig som konstnär. Till skillnad från Kerstin hålls hon inte tillbaka av ett traditionellt äktenskap, men har på motsvarande sätt begränsats av sina uppväxtförhållanden i en svensk fosterfamilj, sitt ungdomsförhållande med den sedermera nedsupne och misslyckade musikern Mogens, ansvaret för deras nu vuxne son Seb och behovet att försörja sig själv med jobb som städare, modell och akvarellärare.

För både Kerstin och Helena tar den konstnärliga utvecklingen fart när de blir förälskade i en yngre man. När de avvisas av den unge mannen isolerar de sig i sina respektive ateljéer och drar sig därigenom också tillbaka från sina traditionellt borgerliga kvinnoroller. Så småningom inleder båda kvinnorna ett förhållande med en äldre man – Kerstins Josef och Helenas Jan – och lyckas både med att skapa liv i sin

konst (t.ex. *Hustru*, 342 f., *Det hemliga namnet*, 338) och att etablera en ny identitet. Under inflytande av Josefs verklighetsförankring och hans genuina intresse för Kerstin utvecklas hennes konst till ett autentiskt uttryck för hennes egen identitet och emancipation. Hon målar ”en kvinna, en naken kvinna som stod med armarna utsträckta och båda fötterna på jorden, som om hon ägde den och den ägde henne.” (*Hustru*, 350) På romanens sista rad ringer hon upp Josef och utropar ett dubbelydigt: ”Det är jag.” (*Hustru*, 351) På motsvarande sätt vaknar Helena i slutet av romanen upp ur drömmar om sitt måleri och säger till Jan: ”Jag heter jag; som du.” (*Det hemliga namnet*, 339) Titelns ”hemliga namn” är inte djupast sett hennes ungerska namn Ilona, utan ”jag”, på ett sätt som hon anat långt tidigare: ”Kanske kan man säga att det ’hemliga namnet’ är ordet, eller snarare den obegripliga företeelsen, ’JAG’? För så vet vi ju alla att vi heter, men ingen utom vi själva kallar oss så.” (*Det hemliga namnet*, 82)

Understödda av en jämlik och respektfull relation till en man når på så vis både Kerstin och Helena fram till ett självbejakande som är både dialogiskt och måttfullt i enlighet med den apolliniska devisen, ”känn dig själv”.³⁷ Därigenom tar båda romanerna formen av komedier med ett nedåtgående dionysiskt moment, där protagonisterna via sexualiteten upplöser sin individualitet, ömsar skinn och når en fördjupad kontakt med djupare livskällor, och ett uppåtgående apolliniskt moment där de genom ett aktivt formande av sig själva återinträder i den sociala gemenskapen.

Visionen om konsten som livsförnekande utvecklas istället narrativt i berättelsen om Jacky i *Konsten att dö*, en direkt antites till *Hustru* och *Det hemliga namnet* som närmast kan beskrivas som en negativ konstnärsroman, en roman om fallet ut ur konstnärskapet.³⁸ Denna roman visar upp hur den etablerade konstnärsrollen blivit till en tvångströja, som isolerar det kvinnliga subjektet och endast skenbart gör henne fri, och händelseförloppet leder med nödvändighet mot en undergång som samtidigt innebär formupplösning och möjlighet till förnyelse.

Liksom Kerstin och Helena är Jacky en medelålders kvinna (52 år), men till skillnad från dem är hon en etablerad och framgångsrik konstnär (fotograf) och lever barnlös i ett öppet förhållande med den gifte målaren Elias. Hon odlar bilden av sig själv som fri och oberoende, och genom sin kameralins intar hon den traditionellt manliga subjektiva positionen hos den som *ser* snarare än den som blir sedd. Men det är en bild som gradvis krackelerar under berättelsens gång, delvis som en följd av hennes tvivel på konsten, delvis som en följd av att den roll hon skapat sig som kvinna och konstnär visar sig ohållbar då hennes nyfunna modell och musa Monia vänder upp och ned på hennes liv.

Om de två tidigare romanerna tydligt tillhörde den linje som Beebe kallar *sacred fount*-traditionen, där konsten ses som en förlängning av den levda erfarenheten, är denna roman tydligt av *ivory tower*-typ: konstnären liknas vid en skapargud, konsten ges religiösa konnotationer och konstnärens dilemma är hennes fjärmande från den verkliga världen.³⁹ Jacky leker med liv och död och planerar en utställning med fotografier av döende tulpaner under namnet ”Nature Morte Vivante” (*Konsten att dö*, 86). Till skillnad från Kerstins och Helenas målningar, vilka hämtar sin inspiration ur kärlekserfarenheten och vars gestalter ger liv åt duken, blir Jackys fotografier till fåfånga försök att bevara livet genom döda avbildningar. I samband med en resa till London när den slutliga krisen är nära förestående säger hon till sin väninna: ”Fotograferandet fick inte bli en religion [...]. Livet fick inte bli en serie tillrättalagda bilder. Livet kunde inte fångas, inte

frysas. Inte heller fick man fastna i bilden av sig själv: så fort man trodde att man visste vem man var, hade man dödat något, hejdat ett levande flöde.” (*Konsten att dö*, 178).

Medan intrigen i *Hustru* och *Det hemliga namnet* har en komisk struktur som går från dionysisk identitetsupplösning till apollinisk självbekräftelse är den i *Konsten att dö* tydligt tragisk. På grund av bristande självinsikt och högre makter (könsmaktsordningen) störtas Jacky från sin position som upphöjd konstnär då Monia inleder ett sexuellt förhållande med Elias och hennes stora utställning på Kulturhuset ställs in. Som en inversion av förloppet i de tidigare romanerna försöker Jacky hålla fast vid en apollinisk identitet som visar sig vara en skenbild och som upplöses i slutkapitlets dionysiska nedstigning i källarateljén där den identitet hon byggt upp genom sitt fotoarkiv krossas. Samtidigt innebär den tragiska katastrofen en pånyttfödelse där den hinna som funnits mellan henne själv och världen till slut brister.

Konsten och kärleken

Som Holmquist observerat spelar kärleken en central roll i Edelfeldts berättelser om självförverkligande, så även i dessa romaner.⁴⁰ Men där kärlek och konst i *Hustru* och *Det hemliga namnet* ömsesidigt befruktar varandra, står de i *Konsten att dö* istället i direkt konflikt med varandra. Detta gäller både protagonisternas musor och deras mer stadigvarande förhållanden.

I kontrast till Hufs påstående om avsaknaden av manlig musa i den kvinnliga konstnärsromanen är det via en förälskelse i en ung man som både Kerstin och Helena påbörjar sin utbrytning ur den traditionella kvinnorollen och vägen in i konstnärskapet.⁴¹ För Kerstin sker detta symboliskt när den unge lovande och självsäkre målaren David kommer på besök och visar upp en tavla föreställande Moses som framkallar vatten ur klippan (*Hustru*, 14). Kerstin förälskar sig i hemligheten i den unge mannen som uppvisar en upproriskhet mot Kerstins man, den äldre auktoriteten Andreas, och som inleder ett förhållande med deras 18-åriga dotter Mikaela. I *Det hemliga namnet* finns Helenas konstnärsdrömmar och den erotiska längtan närvarande redan från början, men det är först när de konkretiseras i ett *one night stand* med den drygt 20-årige skådespelaren Stellan (i hennes fantasier kallad ”ängeln”) som hon inleder en förändring av sitt liv.

Både David och Stellan fungerar som tydliga musor för de kvinnliga protagonisterna genom att bli föremål för en sexuell objektifiering och idealisering och därigenom fungera som inspiration för deras konstnärliga skapande. Problemet för Kerstin och Helena är att varken David eller Stellan nöjer sig med sin roll som musa. De är båda sexuella subjekt och aspirerande konstnärer och låter sig inte fångas in som passiva objekt för konstnärinnornas erotisk-artistiska strävan. De befinner sig själva mitt i en uppåtstående rörelse av det slag som tecknas av Bloom och i den traditionella manliga konstnärsromanen och som går via sexuella erövringar och fadersuppror.

För både Kerstin och Helena innebär den älskades avvisande en förnedrande påminnelse om en könsmaktsordning där en äldre kvinna inte – på samma sätt som en man i motsvarande situation – kan göra den yngre mannen till passivt föremål för sin åtrå och sina konstnärliga ambitioner. Subjekt-objekt-relationen kastas om och det är istället kvinnan som får syn på sig själv utifrån. För varken Kerstin eller Helena innebär emellertid avvisandet att inflytandet från den manliga musan försvinner; snarare sker en sorts sublimering av kärleken till konstnärligt skapande.

För särskilt Kerstin går måleriet härigenom in i en eskapistisk och önskeuppfyllande fas där hon målar ”en naken Dionysos” som ”lyfte benet som en dansare” (*Hustru*, 198). Efter att ha fått kritik för detta i pressen inleder hon en process där både hennes skapande och hennes identitet som konstnär får en fastare grund. Helt central i detta förlopp är antikvariatsägaren Josef, som genom sin skeptiska hållning till den nyandliga konstnärskrets som Kerstin sökt sig till och sitt genuina intresse för Kerstin som person fungerar som en verklighetsförankring för hennes identitet. Det är på grundval av den ömsesidigt respektfulla och långsamt framväxande relationen med denna trygga man som Kerstin på slutraderna kan utropa sin självständighet som kvinna och konstnär. I Helenas fall är det en närmast identisk utveckling av relationen till antikvitetsägaren Jan – som insisterar på att hon ska söka upp sina ungerska rötter och vill veta hennes ”hemliga namn” – som gör att hon på motsvarande sätt kan bejaka sin identitet.

I Jackys fall har relationen till musa och partner en närmast omvänd innebörd. Här sätts intrigen igång av mötet med den naturligt vackra Monia i Tyresta nationalpark, där Jacky intar en klassisk manlig konstnärskroll i förhållande till den kvinnliga musan. Åsynen av Monia är något av en epifani: ”det fanns något heligt hos henne” (*Konsten att dö*, 9); Jacky gör associationer till Piero della Francescas målningar, och hennes ”absurda längtan efter att på något sätt bevara henne, frysa henne i ögonblicket, jagades bort av en nyfikenhet på den dubbelydiga energin i henne; en ande som tycktes vara både stilla och i vibration, som vatten i ett glas när en ton ljuder” (*Konsten att dö*, 11). Men det är en förtrollning som, i enlighet med Gilbert och Gubars beskrivning av kvinnans plats inför det manliga konstnärliga subjektet, bygger på att musan förblir inramad och tyst: ”När hon till slut sa något, bröts förtrollningen. Det där som fascinerade, kunde bara finnas så länge hon förblev en tyst bild.” (*Konsten att dö*, 11)⁴²

Monia visar sig visserligen vara en enkel och ”naturlig” kvinna, som t.ex. inte förstår sig på konst, men liksom Kerstins och Helenas manliga musor är hon inte beredd att inordna sig i rollen som passivt och idealiserat objekt. Monia är inte bara en behövande person med trasslig bakgrund, ekonomi och familjeförhållanden och som Jacky känner sig tvungen att ta hand om, hon utmanar också Jacky genom att tränga in i hennes liv och ifrågasätta hennes konst och hennes livsval. Inte minst är det genom att blottlägga förutsättningarna för Jackys förhållande med Elias som Monia fungerar som katalysator för berättelsen.

En sorts peripeti och anagnorisis i berättelsen inträffar när Jacky får syn på Elias blick på Monia. De tre träffas vid ett tillfälle på Fotografiska och när Elias vid hans och Jackys följande kärleksmöte noterar att Monia har en ”exceptionellt snygg kropp” (*Konsten att dö*, 117) drabbas Jacky av en chock:

Se den här sanningen nu: Monia Sandberg har en fantastisk kropp. Hon är trettio, du är femtiofva. Du skulle kunna vara hennes mamma. Män gillar att titta på unga kvinnor, och deras ansikten spelar inte så stor roll, om kroppen är exceptionell. Inte ens deras gyllene hår spelar lika stor roll som deras bröst och häck.

Och det anspråk du kan göra på en sådan ung kvinnas väsen och gestalt – din äganderätt till den, Jacky, din låtsaslek – är försvinnande liten i förhållande till den manliga blickens makt.

Hon är inte en fjärl i din samling eller en blomma i din rabatt. Inte din Ängel.

Hon är en exceptionellt snygg kropp. Och du är en inte så särskilt uppseendeväckande kropp som envisas med att fotografera en exceptionellt snygg kropps ansikte, och ibland interagera verbalt med en exceptionellt snygg kropps verbala uttryck. Typ. (*Konsten att dö*, 119 f.)

Genom ett ord från den manlige konstnären kastas Jacky ur sin roll som konstnärligt subjekt och förvandlas till ett sexualiserat objekt som jämför sig själv med en annan kvinna. Hennes kamp för att själv äga den konstnärliga blicken visar sig vara förgäves.

Detta blir början till hennes fall ut ur konstnärskapet. Hon försöker ta avstånd från Elias, men efter att han antytt en eventuell skilsmässa från sin fru börjar hon istället drömma om hur de ska stå som kung och drottning på invigningen av hennes stora retrospektiva utställning på Kulturhuset. Men utställningen (och den dokumentärfilm som skulle göras om henne) blir inställd och snart förstår hon att Elias inlett ett sexuellt förhållande med Monia. När hon dessutom får reda på att Monia är gravid rasar hennes värld. Det som via Monias ingripande i Jackys liv blir synligt är inte minst att Jacky, tvärt emot sin krampaktiga självbild, tvingats till den traditionella konstnärshjältinnans val: att vara kvinna *eller* konstnär. Hennes kamp mot könsmaktens ordning har varit lika tragisk som heroisk.

Konsten och moderskapet

I kontrast till exempelvis Gubars sökande efter en positiv uppvärdering av det moderliga i den kvinnliga konstnärsromanen är förhållandet mellan mödrar och barn i Edelfeldts konstnärsromaner genomgående problematiska. Kerstins mor är en ständigt hämmande och förnedrande kraft som till och med genom sin död avbryter hennes konstnärliga utveckling (*Hustru*, 288–293), och Helena känner sig avvisad både av sin fostermor och av den biologiska mor hon möter i slutet av romanen. Men medan Kerstin och Helena är passiva offer för sina mödrars brister, svarar Jacky på sin mors missbruk och åsidosättande av dottern genom ett mer aktivt avståndstagande. Liksom avseende kärleken blottar Monias inträde i hennes liv en tidigare inte erkänd konflikt mellan konstnärskap och en traditionell kvinnoroll: hon plågas av dåligt samvete över att hon mot moderns vilja ställt ut bilder hon tagit av henne i berusat tillstånd och över att hon ägnat mer tid åt att ta hand om dödsboet än om modern själv (*Konsten att dö*, 108–115).

Kerstin och Helena är också själva mödrar, men det är endast *seriellt* som moderskap och konstnärskap tycks kunna kombineras: det är just för att barnen blivit vuxna och kan (eller bör kunna) klara sig själva som Kerstin och Helena till slut realiserar sina konstnärliga ambitioner. De upplever sig båda som misslyckade mödrar, särskilt till sina söner, trots att de givit upp konstnärsdrömmarna för barnens skull (Kerstins son blir alkoholist; Helenas son slår sin flickvän). Här tycks det snarare som att konstnärskapet kompensatoriskt träder in som substitut eller korrektion till det biologiska moderskapet; det som inte lyckats i livet ska lyckas i konsten. När Helena beslutar sig för att satsa på sitt måleri tänker hon: ”Mina målningar då? [...] Mina gröna barn! [...] Var det inte åt dem jag borde vara en God Mor? Bara det att de aldrig riktigt fick en chans att komma till världen... Men nu! Nu skulle det ske!” (*Det hemliga namnet*, 201) Delvis kan man också se Kerstins och Helenas måleri som en sorts ersättning för den egna moderns brister. Vad Kerstin, och i viss mån Helena, ger form åt är nämligen framför

allt – sig själv. Som en bekräftelse på sin autonoma status och sitt utträde ur den roll som tilldelats henne ersätter hon på sätt och vis modern som skapare av sig själv.

Jacky skapar också sig själv genom sitt konstnärskap, men hennes skapelse får inte liv och självständig existens, utan förblir döda avlagringar av den hon har varit. Själv försäkras Jacky att hon ”aldrig längtat seriöst efter barn” (*Konsten att dö*, 104), och valet att inte skaffa barn hänger tydligt ihop med en vilja till självständighet och oberoende. Men varje gång hon påminns om sin barnlöshet gör det ont i henne, och det är miss-tanken om att Monia är gravid med Elias barn som utlöser den slutliga katastrofen. Den avsiktliga barnlösheten tycks alltså dölja en omedveten längtan efter barn.

Platsen och identiteten

I Edelfeldts konstnärberättelser är kreativiteten intimt förknippad både med ett yttre och ett inre eget rum där konstnärssubjektet kan dra sig tillbaka från en förtryckande omgivning. Betydelsen av ett sådant inre, ”magiskt rum”, en fristad för fantasier och drömmar, för utvecklingen av det egna författarskapet har Edelfeldt själv understrukt i en självbiografisk essä om sitt skrivande (1996).⁴³

Sådana platser har en central betydelse också i novellen ”Skapelsen”. Gretel drar sig undan sin husmorsroll och utvecklar sitt skapande på den typ av platser som av Chi utpekats som klassiska *loci* för den kvinnliga kreativiteten: källaren, där hon skapar sjöjungfrun med dess associationer till omedvetna begär, och vinden, där hon skapar den paradisiska trädgården med de första människorna.⁴⁴ Det rum som Gretel därigenom skapar på vinden motsvarar den inre plats som Pia söker ”i det gröna; [...] en liten plats som släppte in henne, en knappt farbar väg, kanske ett öde hus, en glömd trädgård, som kunde ta emot hennes suddiga sorg bland sina övriga minnen” (”Skapelsen”, 56).

En sådan inre plats, en sorts *locus amoenus*, återkommer med samma associationer till grönska, sommar och avskildhet genom hela författarskapet. I *Hustru* leder förälskelsen i David och det återupptagna målandet till drömmar om frigörelse och lycka som efter hand tar gestalt i hennes fantasi: ett ”hus i kärnan av sommaren”, omgivet av en trädgård och med en marmorstaty av Bacchus i dess mitt: ”Inuti marmorn ligger livet fångat; när som helst lyfter Bacchus sin ena hand, sin ena fot, och dansar långsamt leende, försjunken i sig själv...” (*Hustru*, 140) Hos Helena finns motsvarande frihetsdrömmar – uttryckta i en erotisk-artistisk fantasi om ”[s]ommarens idé, dess väsen” (*Det hemliga namnet*, 12) och en ”Vällustens Trädgård” (54) – redan innan hon träffar Stellan, och deras möte fungerar snarare som dess yttre bekräftelse.

Genom att på detta sätt skapa en lustfylld inre plats – en sorts motsvarighet till den sibyllans grotta som Gilbert och Gubar talar om – skaffar sig Kerstin och Helena en utgångspunkt från vilken de kan inleda sitt utträde ur den traditionella kvinnorollen. I båda romanerna utmärks den inre platsen av en tydligt dionysiskt konnoterad längtan efter ett extatiskt-orgiastiskt rus som samtidigt innebär en upplösning av jagets gränser och en fördjupad kontakt med naturen och varats innersta kärna.⁴⁵ Med den dionysiska fantasin kommer i båda romanerna den gränsöverskridande förälskelsen och fallet ut ur rollen som omhändertagande och självuppoffrande hustru, mor och dotter.

Då Kerstin och Helena avvisas av sina musor tar de båda steget att etablera även ett eget fysiskt rum, där de helt går upp i konstnärskapet. Kerstin separerar från Andreas

och flyttar in i en liten etta som hon omvandlar till ateljé. Helena trängs rent fysiskt ut ur sitt eget liv, då först sonen Seb, och därefter hans kamrat, en hittekatt och i viss mån den ensamma bosniska flyktingen Dana flyttar in i hennes lilla lägenhet och hon själv tar sin tillflykt till det vindsutrymme som fungerar som hennes ateljé. Båda överger hemmet och därmed den tidigare identiteten, och först efterhand som de etablerar sin nya identitet som konstnärer och kärlekspartners träder de åter ut i världen.

Liksom Kerstins och Helenas knyts Jackys identitet tydligt till hennes rum, och hennes utveckling kan avläsas genom dem. Även henne fysiska kreativa rum är en lokal som fungerar som ett appendix till huset: en studio i en källare på Södermalm. Men detta är rummet för en redan etablerad identitet. När det presenteras i romanens tredje kapitel, "Arkiv" (*Konsten att dö*, 40–51), är det genom en kronologisk genomgång av det fotoarkiv som det rymmer, vilket i sin tur fungerar som den fysiska manifestationen av hennes konstnärliga persona.

Även det kreativt-erotiska sommarrummet finns på sätt och vis närvarande i romanen – men det är ett rum som Jacky inte har någon full egen tillgång till. Det förekommer i två variationer. Dess första manifestation återfinns i kapitlet "Ett hem" (*Konsten att dö*, 79–85), där Jacky efter att ha konstaterat att hon inte får tillbringa sommaren med Elias åker till ett par vänner i Skåne som "skapat sitt eget sagorike, både i själva huset och i trädgården runtomkring" (80). Detta är ett paradis präglad av barnlig lekfullhet och kreativitet som byggts upp av parets "starka och självklara kärlek till varandra" (82). Jacky njuter av tillvaron där och låtsas att hon är barn till värdparet, men tvingas till slut acceptera att detta endast är ett besök i paradiset. Detta sommarparadis fungerar som ett tydligt svar på ett minne av hur hon som barn med sin mor åkt till "ett idylliskt litet sommartorp med fruktträd och förvildade blomster omkring" (123). Men Jacky blir utestängd ur sommaridyllen, eftersom modern tagit med sig Conny – den älskare som hon för tillfället tror är hennes livs kärlek – och Jacky flyttar ut i lekstugan och gör ett fotoprojekt med sin barbie docka. I båda fallen finns såväl de konstnärliga och lekfulla som erotiska konnotationerna från Edelfeldts vanliga sommaridyller närvarande. Skillnaden är att ingen av platserna är hennes egen: på den ena är hon på ett traumatiserande sätt utestängd; den andra fungerar som en ersättning för den uteblivna barndomsidyllen.

Om sommarplatserna aldrig blir hennes egna är det istället i lägenheten och källarstudion som Jacky befäster sin identitet. Hon söker skydd i dem som inuti ett skal som läsaren förstår förr eller senare måste brista. När hon försöker dra sig undan från Elias gör hon om sin lägenhet och skapar ett "miniatyrtempel, en hemlig och förgylld plats dit ingen annan än jag borde få tillträde" (*Konsten att dö*, 126). Men det hon skapar åt sig genom att måla om är också en "gyllengul kokong" (122), alltså ett provisoriskt skal som förbereder en förvandling. Så fort Elias hör av sig upphör också den nyinredda lägenheten att vara en privat fristad. På motsvarande sätt invaderas hennes studio av Monia, som inte längre får bo hemma hos sin syster och därför flyttar in där (och har kärleksmöten med Elias). Det är dock Jacky själv som bjuder in både Elias och Monia, och inbrottet i sista kapitlet sker helt enkelt för att hon själv lämnat nycklarna i dörren. På ett omedvetet plan verkar Jacky alltså önska sig den rasering av sin dittillsvarande förstelnade och mumifierade identitet som blir följderna av inbrottet i hennes fotoarkiv. När hon i kapitlet "The madwoman in the basement" i feberyrsel spyrr ner sitt utrivna fotoarkiv är detta raka motsatsen till ihopsamlandet

av sibyllans blad i grottan: det är ett spridande och förstörande av bladen, men däri-
genom också en utbrytning ur källarhållet (eller det torn där drottningen suttit inlåst,
184) och något som markeras som en pånyttfödelse till en värld som också är ny (210).

Slutdiskussion

Peter Zima kopplar konstnärsromangenren till frågan om konstens autonomi och ser
dess inneboende motsättning mellan liv och konst som ett uttryck för den tilltagande
splittringen mellan konsten och det borgerligt-kapitalistiska samhället i modernite-
ten.⁴⁶ I ljuset av detta gör han en historiserande sociologisk analys av dess förvandlingar
och urskiljer tre huvudtyper av konstnärsromaner, som också svarar mot moderni-
tetens faser. I romantiken hittar Zima den utopiska konstnärsromanen där konsten
ses som en möjlighet till en återintegration av samhället genom en ”romantisering
av världen”. I modernismen dominerar istället den kritiska konstnärsromanen, som
kritiserar det borgerliga samhället genom att ställa upp konsten som en alternativ
värld, men som i förlängningen även kritiserar konsten själv utifrån dess egna ideal.
Den postmoderna konstnärsromanen, slutligen, har resignerat inför värdehierarkiernas
fall, ser den estetiska ideologin som en ideologi bland andra, och använder formen
ludiskt och parodiskt.

Sedda ur detta perspektiv kan *Hustru* och *Det hemliga namnet* karakteriseras som
utopiska konstnärsromaner där protagonisterna genom konsten får möjlighet att
bryta sig ut ur en förtryckande samhällsordning och etablera sig som individer för att
sedan kunna återintegreras i den borgerliga världen som självständiga subjekt med en
yrkesidentitet och ett lyckligt kärleksförhållande. Det handlar dock i båda fallen om
tydligt individualistiska utopier som ytterst svarar mot förloppet i den traditionella
manliga bildningsromanen.

Konsten att dö fungerar istället som en kritisk konstnärsroman i Zimas mening.
Till skillnad från den individualistiska utopin är denna kritik också mer systemiskt
formulerad, och riktar in sig mot två nivåer: både mot ett samhälle besatt av avbildning
av verkligheten och mot en begränsande kvinnlig konstnärsroll. Den mer generella
samhällskritiken aktualiseras t.ex. då Jacky noterar att ”[d]et finns snart fler foton av
växter än det finns växter” (*Konsten att dö*, 160) och utvecklas till en kritik av ett sam-
hälle där bilder av verkligheten tränger undan själva verkligheten och berövar den
livsgnistan. Inför ett besök på British Museum tänker Jacky exempelvis: ”är det inte
mumier vi förvandlar oss till, vi balsamerar och omhuldar något avlidet, virar in det i
lindor av minnen, gång på gång, hölje efter hölje.” (181)

Man kan alltså se att Edelfeldt skriver två helt olika typer av konstnärsromaner: den
ena individualistisk, utopisk och naiv; den andra systemkritisk, tragisk och realistisk.
Hur ska man se på förhållandet mellan dem? Det kunde ligga nära till hands att se
dem som två olika sekvenser i samma konstnärliga levnadslopp (inträdet och utträdet
ur konstnärskapet). Men alla protagonisterna är ungefär i samma ålder. Tänkbart vore
också att betrakta den utopiska visionen från Edelfeldts debutroman som ungdomligt
naiv och korrigerad av den sena romanen *Konsten att dö*. Men som vi har sett reprodu-
ceras *Hustrus* narrativ närmast exakt i *Det hemliga namnet* från 1999, och embryot till
Konsten att dö finns redan i novellen ”Sacré-C eur” från 1995. Så det  r svårt att se något
tydligt kronologiskt sammanhang längs författarskapets utvecklingskurva.

Man kan också fråga sig i vilken mån det finns en direkt konflikt mellan de två visionerna av konstnärskapet. Som vi har sett finns det, trots de två berättelsernas motsatta tendens och förlopp, ett antal gemensamma symboler, situationer och problemställningar som fungerar som skärningspunkter mellan dem. Det som särskilt knyter de två berättelserna samman är dialektiken mellan synen på konsten som å ena sidan livgivande, föryngrande, pånyttfödande, formupplösande och extatisk och å andra sidan avbildande, konserverande, döende, formbunden och individualiserande – alltså det som i viss mån låter sig fångas av Nietzsches motsättning mellan det dionysiska och det apolliniska.

Det dialektiska förhållandet mellan de två momenten förblir detsamma; det som skiljer romanerna åt är inte minst vilket moment som betonas och hur de ordnas i berättelsernas intriger. I romanerna om Kerstin och Helena är den dionysiska befrielsen ur en stagnerad kvinnoroll en både smärtsam och vitaliserande process som leder fram till ett positivt individualistiskt och apolliniskt självbejakande. Romanen om Jacky handlar till största del om en inre motsättning mellan fasthållandet av en apolliniskt stelnad skenbild och en delvis omedveten önskan om att frigöra sig från denna, och den går obönhörligt mot en tragisk katastrof som samtidigt innebär en dionysisk pånyttfödelse. Man kunde tänka sig en fortsättning på de respektive livshistorierna där Jacky efter den avslutande krisen liksom Kerstin och Helena bygger en ny identitet på en stabilare grund; eller där Kerstin och Helena efter många års stagnation blir tvungna att ifrågasätta sitt konstnärskap och sitt förhållande på samma sätt som Jacky.

På så vis är berättelserna komplementära snarare än antagonistiska i sin struktur. Vad de tillsammans tycks visa på är snarare nödvändigheten av *både* den naivt utopiska och den kritiskt realistiska visionen. Pia i "Skapelsen" söker från sin vetenskapligt kritiska och stagnerande position den naiva fantasin om Gretel som kan befria och föryngra henne på samma sätt som Jacky behöver den naiva Monia för att bryta igenom den hinna som lagt sig mellan henne och världen. Omvänt måste Kerstins och Helenas pånyttfödda euforiska entusiasm förankras i verkligheten genom Josefs/Jans kritiska blick för att fungera som grund för en livskraftig identitet. På så vis understryks betydelsen av den mise en abyme-effekt som vi noterade i "Skapelsen": vikten av att *inifrån* ett kritiskt perspektiv kunna föreställa sig det utopiska och vice versa.

Att betrakta detta sammanhang mellan olika berättelser i författarskapet ger också en delvis annan bild av dem än läsningen av det enskilda verket kan ge. Holmquist sammanfattar *Det hemliga namnet* som "en överlevnadsroman, en sorts bruksbok med goda råd för kvinnor och för den delen män i medelåldern. Det gör den ibland lik den terapeutiska självhjälpslitteraturen".⁴⁷ Hon noterar att den har likheter med Giddens vision om den senmoderna människans individualistiska strävan efter självförverkligande genom den "rena" relationen, men också att den skiljer sig från hans bild av "dagens kvinnor som ett emotionellt *avantgarde*, som genom sina kunskaper om intimitet har större chans att skapa rena, jämlika relationer". Hon noterar att Helena "visar tendenser till destruktiva bindningar till män. Och även i förhållandet med Jan visar sig Helena vara den känslomässigt mest osäkra."

Det är utan tvekan så att både *Hustru* och *Det hemliga namnet* delar självhjälpslitteraturens utopiska individualism, och dessutom lägger en viktig del av lösningen på den gestaltade genuskonflikten i händerna på en välvillig äldre man på ett sätt som tycks

skära sig mot en mer systematisk feministisk samhällsanalys. Men om dessa romaner läggs jämte den mer systemkritiska *Konsten att dö* och om dessa två grundberättelser ses som varandras dialektiska förutsättningar, så framträder en psykologiskt mer komplex bild av den skapande kvinnans villkor; en bild där både den kritiska analysen och den naiva visionen har sin plats.

Noter

- 1 Lars Åke Augustsson, *Att skriva romaner och noveller* (Stockholm: Ordfront, 1993), 26 f.
- 2 Sofia Broomé, "En skriftlig bikt. Intervju med Inger Edelfeldt", *Bonniers Litterära Magasin* 66 (1997:4), 38.
- 3 Inger Edelfeldt *Kamalas bok* (Stockholm: Norstedts, 1986). Jfr Inge Wild "Neue Bilder weiblicher Adoleszenz. Wandel eines Kulturellen Musters in Jugendromanen von Christine Nöstlinger und Inger Edelfeldt", i *Adoleszenz*, red. Johannes Cremerius et al. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997), 201.
Gestaltningen av manlig homosexualitet i debutromanen *Duktig pojke* (Stockholm: Bokád, 1977) diskuteras i Wolfgang Popp, *Männerliebe. Homosexualität und Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1992), 44–49; Mia Franck, *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman* (Åbo: Åbo Akademi, 2009), 232–250; och Lydia Wistisen, *Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010* (Lund: Ellerströms, 2017), 206–210). Kvinnliga uppväxtskildringar och gestaltningen av ett problematiskt förhållande till flicknormer står i fokus i Wild, "Neue Bilder weiblicher Adoleszenz"; Mia Österlund, "Mellan mönsterflicka och monsterflicka. Flicksexualitet och förklädnad i Inger Edelfeldts fantasyroman *Missne och Robin*", i *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, red. Michel Ekman & Roger Holmström (Åbo: Åbo Akademi förlag, 2003); Franck, *Frigjord oskuld*, 157–169, 250–270; och Maria Margareta Österholm *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (Årsta: Rosenlarv, 2012), särskilt 216–220; samt, i en mer generell kontext, i Kristin Hallberg "Änglaprinsessa och flickbyting. Några svenska flickskildringar", i *Läs mig – sluka mig! En bok om barnböcker*, red. Kristin Hallberg (Stockholm: Natur & Kultur, 1998). Även Mattias Fyhr, *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film, musik och rollspel* (Lund: Ellerströms, 2017 [2003]), 157–168, undersöker en av de tidiga ungdomsromanerna, *Juliane och jag* (Stockholm: AWE/Geber, 1982), men fokuserar istället på genremässiga och intertextuella aspekter. Gurli Woods, i "Køn og rum hos tre skandinaviske forfattere. Suzanne Brøgger (Danmark), Gerd Brantenberg (Norge) og Inger Edelfeldt (Sverige)", i *Litteratur og kjønn i Norden. Foredrag på den XX Studiekonferanse i International Association for Scandinavian Studies*, red. Helga Kress (Reykjavik: Háskólaútgáfan, 1996), 625–633, använder istället *Kamalas bok* som ett exempel på hur den kvinnliga erfarenheten enligt Elaine Showalter fungerar som en "wild zone" som inte är begriplig eller artikulerbar inom ramen för ett patriarkalt system.
- 4 Inger Edelfeldt, *Det hemliga namnet* (Stockholm: Norstedts, 1999); Ingrid Holmquist, "Den 'rena relationen' och kvinnofrigörelsen. Om Inger Edelfeldt, Anthony Giddens och senmoderniteten" [2002], i *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*, red. Åsa Arping & Anna Nordenstam (Lund: Studentlitteratur, 2010).
- 5 Inger Edelfeldt, *Hustru* (Stockholm: Lindfors, 1978); *Om snö och guld* (Stockholm: Norstedts, 2020).
- 6 Inger Edelfeldt, "Silver", i *Den förunderliga kameleonten* (Stockholm: Norstedts, 1995); *Betraktandet av hundar* (Stockholm: Norstedts, 1997).

- 7 I t.ex. *Betraktandet av hundar* (Stockholm: Norstedts, 1997) och *Finns det liv på mars?* (Stockholm: Norstedts, 2006) är det snarare konsumtionen av konst som står i fokus.
- 8 Inger Edelfeldt, ”Skapelsen”, i *Den förunderliga kameleonten*.
- 9 Peter V. Zima, *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur portmodernen Parodie* (Tübingen: Francke, 2008).
- 10 Inger Edelfeldt, *Konsten att dö* (Stockholm: Norstedts, 2014).
- 11 Det är betecknande att Pia ”inte har film i kameran” (”Skapelsen”, 59) när hon träffar på skulpturerna i skogen – liksom Jacky i *Konsten att dö* lämnat kameran hemma då hon möter Monia.
- 12 Sirin och Alkonost är i den ryska folkkonsten mytologiska fågelliknande varelser med koppling till ett paradisi öster som är besläktade med föreställningar om sirener och sjöjungfrur. Jfr Anthony Netting, ”Images and Ideas in Russian Peasant Art”, *Slavic Review* 35, (1976:1), 56 ff. och Valentin Kiparsky, *Paradisvögel im russischen Schrifttum* (Helsingfors: Societas scientiarum Fennica, 1960).
- 13 Även i *Hustru* (140, 198) och *Det hemliga namnet* (278) kopplas längtan efter en extatisk utbrytning ur en begränsande roll till Dionysos-gestalten.
- 14 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, i *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe. Bd. I* (Berlin: de Gruyter, 1988), 103. ”Apollon är för mig en förklarande genius för principium individuationis, som ensam kan ge en verklig frigörelse i skenet: medan Dionysos mystiska jubelrop spränger individuationens fångelse; varefter vägen ligger öppen till varats mödrar och tingens innersta kärna.” Friedrich Nietzsche, *Samlade skrifter, Bd. I: Tragedins födelse. Filosofin under grekernas tragiska tidsålder*, övers. Martin Tegen & Joachim Retzlaff (Stockholm/Steinbock: Brutus Östlings bokförlag Symposion, 2000), 80.
- 15 Nietzsche, *Die Geburt*, 31 ff.
- 16 Rousseau-månen syftar troligen på Henri Rousseaus tavla *Un soir au carnaval* (1886) som föreställer ett par på väg hem genom skogen i månskenet. Motsvarande uttryck för en ”längtan / till karnevalen” återfinns bl.a. i *Efter angelus* (Stockholm: Norstedts, 2004), 11, och i novellen ”I drömmarnas land där allt är möjligt”, i *Riktig kärlek* (Stockholm: Norstedts, 2001), 110: ”När drömmarna börjar spricka fram, med sina fullmånar och sina fauner, med sina vildrossnår och tunna klänningstyg och nattligheter; med allt det som smakar karneval.”
- 17 Se André Gide, *Journal I. 1887–1925* (Paris: Gallimard, 1996), 170 f.
- 18 Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* (New York: New York University Press, 1964), 6.
- 19 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1997 [1973]).
- 20 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University, 2000 [1979]).
- 21 Grace Stewart, *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877–1977* (St. Alban’s, Vt.: Eden Press, 1979); Linda Huf, *A Portrait of the Artist as a Young Woman. The Writer as Heroine in American Literature* (New York: Ungar, 1983); Sandra Gubar, ”The Birth of the Artist as Heroine. (Re)production, the Künstlerroman Tradition, and the Fiction of Katherine Mansfield”, i *The Representation of Women in Fiction*, red. Carolyn G. Heilburn & Margaret R. Higonnet (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983).
- 22 Lena Hultén Sonne, ”Sötjag, monsterjag eller bara Inger Edelfeldt själv”, *Abrakadabra* 15 (1995:6), 6.
- 23 Motivet återfinns bl.a. i *Hustru*, 303; *Den täta elden* (Stockholm: Norstedts, 2010 [1987]); *Det hemliga namnet*, 209; *Efter Angelus*, 81–84; *Konsten att dö*, 83; och som en central intertext till huvudpersonen Anna Undin i *Fader vår* (Stockholm: Norstedts, 2016).

- 24 T.ex. Stewart, *A New Mythos*, 9; Leslie Kathleen Hankins, "Alas, Alack! or A Lass, a Lack? Quarrels of Gender and Genre in the Revisionist 'Künstlerroman': Eudora Welty's 'The Golden Apples'", *The Mississippi Quarterly* 44 (1991:4), 391 ff.
- 25 T.ex. Huf, *A Portrait of the Artist*, 5 ff.; Alison Case, "Gender and Narration in 'Aurora Leigh'", *Victorian Poetry* 29 (1991:1), 21 f.; Hankins, "Alas, Alack!", 394 ff.
- 26 Gilbert & Gubar, *The Madwoman*, 46–53.
- 27 Ibid., 20–29.
- 28 Ibid., 93–104.
- 29 Stewart, *A New Mythos*.
- 30 Huf, *A Portrait*, 9 f. Kristina Fjelkestam har i *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner* (Göteborg: Makadam, 2010), 52 påpekat att i den tradition som utgår från Elizabeth Barrett Brownings *Aurora Leigh* (1856) förekommer manliga musor, men observerar samtidigt att "den manliga musan omöjligt kan vara en exakt inversion av den traditionella, kvinnliga musan eftersom handlingsutrymmet hade så skilda ramar för 1800-talets män och kvinnor". Case, i "Gender and Narration", menar istället att den till synes lyckade föreningen mellan kärleksliv och konstnärskap i *Aurora Leigh* hänger samman med ett brott mellan genrekonventioner i verket.
- 31 Gubar, "The Birth of the Artist".
- 32 Stewart, *A New Mythos*, 40–50.
- 33 Virginia Woolf, *Ett eget rum*, övers. Jane Lundblad (Stockholm: Tidens, 1991 [1929]).
- 34 Hsin Ying Chi, *Artist and Attic. A Study of Poetic Space in Nineteenth-Century Women's Writing* (Lanham: University Press of America, 1999).
- 35 Evy Varsamopoulou, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (Aldershot: Ashgate, 2002).
- 36 Fjelkestam, *Det sublimas politik*, 45.
- 37 Jfr Nietzsche, *Die Geburt*, 39 f.
- 38 *Konsten att dö* saknar en syskonroman av samma direkta slag som *Hustru* har i *Ett eget namn*, men novellen "Sacré-Cœur" från *Den förunderliga kameleonten* framstår i efterhand som en ren förstudie till denna roman. Grundsituationen är exakt densamma: en fotokonstnär som ägnar sig åt att fotografera döende tulpaner och hittar en modell i vars trassliga liv hon blir invecklad och därigenom tvingas ifrågasätta sig själv.
- 39 Beebe, *Ivory Towers*, 13–16.
- 40 Holmquist, "Den 'rena relationen'".
- 41 Huf, *A Portrait*, 9.
- 42 Gilbert & Gubar, *The Madwoman*, 13–16.
- 43 Inger Edelfeldt, "Ett magiskt rum", i *Hur jag blev författare*, red. Marianne Ahrne (Stockholm: Norstedts, 1996).
- 44 Chi, *Artist and Attic*.
- 45 Jfr t.ex. Nietzsche, *Die Geburt*, 103 f.
- 46 Zima, *Der europäische Künstlerroman*.
- 47 Holmquist, "Den 'rena relationen'", 193.