

HANNA LAHDENPERÄ

TOVE JANSSONS LYSSNERSKAN

Seende och moralisk uppmärksamhet

Alldeles i slutet av Tove Janssons novell ”Lyssnerskan” sitter protagonisten, moster Gerda, vid sitt fönster och lyssnar på livet utanför. Efter att ha varit en fullständigt passiv lyssnare med nedslagen blick, ”inte stort annat än tystnad”, känner hon nu världen pocka på uppmärksamhet och deltagande – det är som om hennes hem, rummen omkring henne, vänder sig utåt istället för att innesluta henne.¹ Men, ”Lyssnerskan” är inte en entydig berättelse om en medelålders ensamstående moster som äntligen tröttnar på att forma sig efter omgivningens förväntningar, på den ogifta kvinnliga släktingens roll. Den förändring hon har genomgått har förvirrat och plågat henne själv: något i hennes situation har börjat skava och satt igång en inre process som hon får grepp om så småningom. Förändringen är inte kunskapsmässig, utan moralisk – den framkallar en förändring i Gerdas existentiella förutsättningar, vilket i sin tur aktualiserar frågan om seendets och uppmärksamhetens roll i hur vi relaterar till varandra. I denna artikel läser jag *Lyssnerskan* (1971), och då i synnerhet titelnovellen ”Lyssnerskan”, som en undersökning

av seende och uppmärksamhet. Speciellt läser jag *Lyssnerskan* i relation till den brittiska filosofen och författaren Iris Murdochs (1919–1999) tänkande om moraliskt seende och moralisk uppmärksamhet som filosofiska perspektiv.

Tove Jansson (1914–2001) är mest känd för mumintrollen, som också är den del av hennes författarskap som varit föremål för mest forskning. Samtidigt finns det en hel del Jansson att läsa som inte handlar om Mumindalen och dess invånare, och framförallt en hel del att läsa utan det muminfilter som ofta läggs på all Janssons prosa.² Dessa icke-muminverk, med början i *Bildhuggarens dotter* (1968), placerar sig någonstans på spektrat novellsamling–roman, och behandlar ofta olika former av konstnärlig verksamhet, det komplexa i att upprätthålla både skapande och relationer, livet i konstnärshushåll (inklusive subtilt ironiserande kritik av det manliga konstnärsgeniet) och havet och skärgården som topografi.³ I litteraturhistoriska översiktsverk sorteras Jansson ofta under barnlitteratur eller i ett slags mellangeneration som uppstod i Finland efter andra världskriget, vid

sidan om 1960- och 70-talets explicit politiska litteratur.⁴ Kasimir Sandbacka är mera precis då han genom att diskutera mobilitet och resande som dröm och möjlighet i främst novellsamlingarna *Dockskåpet och andra berättelser* (1978) och *Resa med lätt bagage* (1987) argumenterar för det senmoderna som den relevanta historiska kontexten för Janssons noveller. Sandbacka ser också novellernas estetik som en orsak att tala om just senmodernism och inte postmodernism – Janssons litterära karriär var lång och enhetlig, och även om postmodernismen hade ett större genomslag i finlandssvensk än i finskspråkig litteratur i slutet av 1980-talet, saknas den i Janssons produktion rent estetiskt om än inte tematiskt.⁵

Lyssnerskan (1971) är Tove Janssons andra bok som utspelar sig utanför muminvärlden, utgiven tre år efter *Bildhuggarens dotter*, och såväl Birgit Antonsson som W. Glyn Jones ser *Lyssnerskan* som inledningen till en ny fas i Janssons författarskap, eftersom hon här lämnar det familjemönster som går igen från Mumindalen till *Bildhuggarens dotter*.⁶ Boel Westin i sin tur konstaterar att Jansson presenterar sig som en ny författare ”med ensamheter och besattheter på det litterära programmet”.⁷ Mycket riktigt har *Lyssnerskan* blivit läst som en undersökning av just ensamhet präglad av fixa idéer, men också personlighetsförändring och uppbrott från det invanda och välbekanta. Genom allt detta går viljan till skapande och aktörskap, svårigheten att förverkliga konstnärskapet och de mentala processer som denna friktion orsakar.

Som jag läser *Lyssnerskan* karaktäriseras verket av seende och uppmärksamhet – novellsamlingen är det av Janssons verk där seendets tematik, att bli sedd och att se sig själv, koncentreras. Sirke Happonen konstaterar att Tove Jansson ständigt återkommer till den andras blick som något både skrämmande och fascinerande.⁸ Happonen undersöker blicken alldeles konkret, dels genom blickens rörelser och funktioner i Janssons illustrationer och

dels genom framförallt Filifonkans sätt att leva som om hon ständigt blir iakttagen och därmed bedömd, och jag kommer att vidareutveckla och vidga tematiken genom att behandla seendet i överförd bemärkelse, i form av uppmärksamhet på *den andra*. Det är en tematik som Toril Moi har diskuterat i relation till litteraturvetenskapens metodologiska frågor, i relation till hur vi som litteraturvetare tar oss an verk, medan jag här snarare fokuserar på hur tematiken tar sig uttryck i ”Lyssnerskan”.⁹

Liksom Moi knyter jag detta till Iris Murdochs tänkande om moralisk uppmärksamhet. Grunden ligger i vad Murdoch kallar för en rättfärdig och kärleksfull blick (”just and loving gaze”), en uppmärksamhetens filosofi som hon baserar på Simone Weils tänkande men lösgör från Weils explicit religiösa kontext.¹⁰ Murdoch formulerar en kritik av moralfilosofins (strävan efter) allmängiltiga regelverk till förmån för individens moraliska inre liv, där uppmärksamhet på andra och deras omständigheter är en central del. Murdoch tematiserar den rättfärdiga och kärleksfulla blicken som ett sätt att uppfatta världen som ställer oss inför frågan om självförståelse och vår relation till andra.¹¹

I min läsning av *Lyssnerskan* fungerar Murdochs tänkande på två plan. För det första ett alldeles grundläggande och mera sorterande: jag ser *Lyssnerskan* som en undersökning av att se och tolka sin omgivning och sin verksamhet, att se den andra eller att se sig själv, att bli eller inte bli sedd – vilket förvisso ofta leder till något slags förändring eller uppbrott. För det andra ger Murdochs tänkande efter denna första omedelbara läsning orsak att komplicera och fördjupa bilden av titelnovellen ”Lyssnerskan”, som utgör huvuddelen av min undersökning. Jag kommer att först ta upp några korta exempel kring *Lyssnerskan* som helhet och sedan göra en närläsning av titelnovellen ”Lyssnerskan”, där jag visar hur relationen till den andra tematiseras genom en varierande fokalisering och sedan relaterar detta till Murdochs tänkande.

Lyssnerskan och "Lyssnerskan"

Det går alltså att beskriva novellerna i *Lyssnerskan* i termer av att se och bli sedd: Den unga kvinnan i "Brev till en idol" kämpar med att passa ihop författaren hon dyrkar genom hans verk med den verkliga personen, illustratören i "Svart-vitt" får inte fatt i sitt arbete förrän han flytt synligheten i sitt öppna, arkitektritade hem såväl som sin hustrus neutraliserande blick, kvinnan i "Ekorren" får sin tillvaro omskakad i kontakten – och bristen på kontakt – med ett vilt djur.¹² I vissa noveller riktas uppmärksamheten mot det egna jaget. Mest explicit sker det i novellen "Den andre", där en tillknäppt reklamtextare med förkärlek för symmetri, ordning och reda plötsligt ser sig själv utifrån, som om han stod vid sidan om sin egen gestalt, och utvecklar ett slags relation med detta andra jag. Ett mera subtilt exempel är "Stormen", där en missmodig kvinna vaknar av att blåsten slarar i ventilationen. Någon som borde ha ringt för flera veckor sedan kommer inte att höra av sig igen. Hon är trött på att vara trött och trött på att vänta på stormen, hon är trött på sig själv.¹³ När stormen kommer blir hon närmast uppiggad, det är som om hon ser klarare och förstår. Stormen blir alltmer våldsam och, som novellen uttrycker det, går "utöver det rimliga och föreställbara": fönster går sönder, plåttak flyger iväg, det snöar rakt in i hennes lägenhet och vinden är så stark att hon pressas mot väggen och är tvungen att krypa till sin säng med ögon, mun och öron fulla av storm.¹⁴ Till sist ringer telefonen medan hon ligger där i sin säng, tryckt mot väggen med uppdragna knän, under trasiga takbjälkar och bar himmel:

Det är jag, sade hon. Nej jag sov inte. [...] Förklara inte, sade hon. Säg inte samma sak om och omigen, det är inte viktigt. Hon rätade ut sig i sängen, långsamt och överlägset, sträckte benen ifrån sig och tänkte: Det är inte alls svårt att vara stark. Det är inte viktigt, upprepade hon. Om du har kommit underfund med något och tappat det igen

så gör det ingenting. Du hittar det imorgon. Hon lade armen under huvudet och vände sig på sidan, en liten värme kom närmare. Jo, sade hon. Jovisst är jag rädd. Gör det, ring i morgon. De sade godnatt åt varandra, hon slöt telefonen och somnade.¹⁵

W. Glyn Jones beskriver detta samtal som "bara en röst som lovar ringa på nytt nästa dag" och konstaterar att "den unga kvinnan" fortsättningsvis är lika ensam som i början av novellen.¹⁶ Han förbiser därmed den flyktiga men emancipatoriska insikt kvinnan nått och det lugn det ger henne, vilket understryks av hur hon sträcker på sig i sängen. Hon tar mera plats, rentav överlägset, hon rätar ut kroppen efter att ha legat hopkurad som i ett gömställe. När hon säger "Jovisst är jag rädd" är det vad den andra väntar sig av henne. Själv har hon satt ord på något som hon inte fick fatt i tidigare: "[N]ågot viktigt hade hänt henne, någonting som hade förefallit betydelsefullt och enkelt".¹⁷ Nu ser hon sig själv på ett nytt sätt och därigenom också hur den andra ser på henne.

Detta med andras förväntningar stick i stäv med ett jag i förändring leder över i min läsning av titelnovellen "Lyssnerskan", som utspelar sig just i ett sådant korsdrag. Själva lyssnerskan är moster Gerda, en femtiofemårig "stillsam, väl-situerad kvinna med ordinärt utseende, ingenting hos henne [är] stimulerande, störande eller patetiskt".¹⁸ Hon lever ensam men har en central plats bland syskon, syskonbarn och vänner, en plats som går ut på att samvetsgrant hålla reda på livssituationer, viktiga händelser och högtider och komma ihåg dem med presenter och handgjorda kort. Släktingarnas och vännernas liv får ett extra lager av mening genom moster Gerdas stillsamma omsorg, av förvisningen om att någon kärleksfullt tar del av deras göranden och låtanden och speglar dem tillbaka utan att hålla eventuella pinsamheter och hemligheter emot dem.

När Gerdas intresse börjar svaja är det därför desto mer upprörande för hennes omgivning.

Men också Gerda själv är medveten om förändringen i sitt bemötande av släkt och vänner, och hon är olycklig över att inte kunna hålla reda på folks liv.¹⁹ Gerda betar sig snart så apart att det till sist inte är många som hör av sig till Gerda eller hälsar på henne, och hon upplever denna bildliga och bokstavliga tystnad både som en tomhet och en lättnad. I detta lugn har hon dock inget ankare, ingen och ingenting som fungerar som fästpunkter i tillvaron. För att träna sitt minne och ”återföra sig själv till det enkla plan där hon hade sitt berättigande” börjar hon rita upp sin släkt på ett stort papper.²⁰ Hon använder olika färger för olika slags relationer, och det hela utvecklas till en konstfärdig karta. Hon noterar det positiva, men också vem som bedrar, vem som belägger med ont samvete, vem som stjälar. Gerda riktar fortfarande sin uppmärksamhet mot sina nära och kära, men nu inkluderar hon sig själv i stället för att enbart spegla: ”För första gången upplevde moster Gerda sin egen hemliga kommentar, den var inte helt och hållet vänlig.”²¹

I novellens språkliga så väl som emotionella höjdpunkt, när kartan vuxit till något som närmast liknar ett planetsystem, börjar Gerda sammanfatta och koncentrera det hon vet, hon formulerar korta frågor:

Var och en var avsedd för någon som lyssnade mycket noga. Visste du att det var din skuld att han dog? Vet du om att du inte är far till din dotter? Att din vän tycker illa om dig? Och omedelbart skulle kartan förändras och moster Gerda hade dragit sin första linje i guld. Det var en förfärande och oemotståndlig tankelek och den kallades de dödande orden.²²

Gerda har börjat använda den kunskap hennes släktingar år efter år har anförtrott henne för ett slags passivt förvar, och hon har börjat tolka den och rikta den. Boel Westin beskriver moster Gerdas förändring som att hon slutar lyssna och i stället själv börjar berätta och undersöka, det vill säga ägna sig åt ett skapande.²³ Birgit Antonsson ser det som att moster Gerda går i

dialog med sin omgivning i stället för att vara ett passivt jag, och menar att detta utmynnar i att moster Gerda kommer att ”gå ut i verkligheten”. Antonsson argumenterar en aning missvisande mot vad hon kallar W. Glyn Jones pessimistiska läsning, som gör Gerda till en av de äldre kvinnor som han, något förklenande, ser som typiska hos Jansson: ”ensam, oförmögen att längre få kontakt med andra, med en dragning åt någon fix idé”. Också Ida Moen Johnson är inne på liknande tankegångar då hon beskriver Gerdas förändring som att Gerda abrupt lämnar sin position som släktens spegel till förmån för en konstnärligt betonad privat existens som färgas av ointresse för utomstående.²⁴

Skiftande perspektiv

Det Antonssons, Jones och Johnsons läsningar förbiser är novellens fokalisering. I ”Lyssnerskans” första hälft återger berättaren släktens och vännernas syn på moster Gerda, och när Antonsson konstaterar att ”Gerda är på väg att mista sin mänskliga essens” och att hennes personlighet förändras ”med skrämmande hastighet” har hon accepterat släktens tolkning av Gerdas beteende som ett slags förfall.²⁵ Men, redan novellens första två meningar aviserar att det är ett specifikt perspektiv som presenteras: ”Moster Gerda var femtiofem när det började och den första varningen om förändring visade sig i hennes brev. De blev opersonliga.”²⁶

Gerdas förändring är alltså dubbelt tolkad redan från början. För det första är den utläst ur brev som Gerda skrivit, för det andra förmedlas den sedan av brevens mottagare, som anser att något negativt är på väg, eftersom det man sett i breven uppfattas som en varning. Det som sedan följer är en beskrivning av Gerda sådan som hon varit, hur hennes omsorg har uppfattats fram till förändringen och hur man tolkar förändringen:

De budbärare som moster Gerda sålunda sände ut bar sorgset vittne om hennes förändring, en

väldig, nedstämmande brist på uppmärksamhet. Man bär ju med sig dem man älskar, de är ständigt närvarande och världen är full av lättfångade möjligheter till att visa dem sin ömhet, det kostar så lite och bringar så mycket åstad.²⁷

Här blir effekten en ironisering av omgivningens inställning till Gerda. Det inte är mycket man tycker sig behöva av Gerda, lättfångade möjligheter bara, men kontrasten till det väldiga och nedstämmandes ointresse man ändå upplever är närmast melodramatisk. Stycket fortsätter:

Var och en för sig tänkte hennes syskon och syskonbarn och vänner att Gerda hade förlorat sin stil, att hon hade för lite ansvar och hade blivit egoistisk av att bo för sig själv eller kanske var det den ohjälpliga glömska som åldern för med sig.²⁸

Det är släktingarnas och vännernas inre liv som beskrivs, som de relaterar till förändringen hos Gerda. Också till synes allmänna iakttagelser om, som ovan, kärlekens väsen är filtrerade, och bilden fördyras ytterligare i ljuset av beskrivningarna av moster Gerdas passivitet: hon är ”som ett tillgivet djur”, hon är ”egentligen, inte stort annat än tystnad”.²⁹

Men, ”Lyssnerskan” ger inte läsaren en enkel kontrastering av Gerda genom släktens blick mot hennes syn på sig själv och sin plats i den sociala väven. Efter omgivningens inledande beskärmselse glider perspektivet fram och tillbaka under ett par sidor innan det helt och hållet går över från omgivningen till Gerda. Till att börja med nyanseras släktens perspektiv genom att Gerda iakttar förändringen hos sig själv:

Moster Gerda visste om vad som hände med henne men hon förstod det inte. De handlingar och attityder som hade varit frivillig anpassning och en eftergift för hennes egen mildhet blev med rasande hastighet en överväldigande ansträngning. Hon plågades av självföreläsa.³⁰

Det är värt att notera att det som ligger i grunden för moster Gerdas känsla av misslyckande är anpassning och eftergift. Hon har alltså, om än frivilligt och av kärlek, format sig enligt dels omgivningens förväntningar, dels sin egen mildhet (som inte existerar i ett socialt vakuum), och nu anklagar hon sig själv för att inte göra det tillräckligt bra. Perspektivet må vara Gerdas, men det hon uttrycker är i hög grad färgat av omvärlden, och det är också dit perspektivet glider tillbaka för att sedan återvända till Gerda:

Det är möjligt att man inte tillräckligt beaktar allt det som oavbrutet händer dem man älskar, ett ständigt och kompakt skeende som kanske kan omfattas i hela sin vidd endast av sådana personer som till exempel moster Gerda, före förändringen alltså. De älskade tenterar och tar grader eller tar dem inte, de får påökt och stipendier eller de får ingenting alls eller barn och missfall och komplex, [...] de får förräderi och begravingar och all slags skrämelse rakt i ansiktet och småningom får de rynkor och tusen andra ting som de inte har tänkt sig – och allt det där hade jag hos mig, tänkte moster Gerda bedrövat, det var klart som en etsning och jag gjorde inga misstag! Jag misstog mig aldrig. Vad är det som har hänt.³¹

När vi nu för näst sista gången är tillbaka hos Gerda blir hon starkare i sin perspektivering, och här uttrycks en kärna i novellen, ett slags problemformulering. Gerda frågar sig vad som hänt, och i nästa stycke svarar novellen: också lugna och lyckliga människor, i den mån de finns, bär med sig en tyngd, och den förväntas Gerda hjälpa dem att bära. Detta blir till en tyngd av insikt som växer inom Gerda, det vill säga att hon fått vara ett kärnl som tar emot andras hemligheter och att det har börjat plåga henne.³²

Det är först när Gerda slutligen är ensam och ritar upp sin släkt som perspektivet till sist är helt och hållet hennes. Med andra ord är Gerdas inre liv i fokus när hon aktivt riktar sin

uppmärksamhet utåt. Hon har förvisso varit fokuserad på sina medmänniskor under hela sitt liv, men hittills har detta filtrerats genom just medmänniskorna, som liknat henne vid ett tillgivet djur eller ett träd. I andra hälften av novellen, när hon börjar rita sin karta, är hon en aktiv och allt mer skarp iakttagare tills alltsammans får sin kulmen i leken med de dödande orden.

Från seende till moralisk uppmärksamhet

”Lyssnerskan” avslutas med att Gerda rullar ihop sin stora levnadskarta – den är alltför statisk, tiden har inte låtit sig fångas, kartan är redan föråldrad, världen har återfått sitt grepp om henne – och plockar fram en ask med glansbilder och pressade blommor, sådana hon brukade använda för att tillverka egna kort. Hon betraktar dekorationerna och återkallar dem i sitt minne, och sedan föser hon ner dem i asken igen. Därmed avvisar Gerda både sin inte helt vänliga karta, den där hon lyssnade inåt och lekte de dödande orden, och det plan där hon hade sitt berättigande som spegel för släkten – ingendera positionen fungerar som förhållningssätt till omgivningen.

Iris Murdochs ofta refererade exempel på uppmärksamhetens etiska dimension handlar om M som tycker hjärtligt illa om sin svärdotter D. D är förvisso godhjärtad, men hon är inte särskilt förfinad: hon tenderar att vara rättfram på gränsen till det oartiga, hon är näsvis, naiv och okultiverad. M ogillar svärdotterns sätt att klä sig och hennes sätt att tala (underförstått socielekt) och anser att sonen har gift ner sig. Men vi ska tänka oss, påpekar Murdoch, att M aldrig på minsta sätt låter påskina att hon inte tycker om sin svärdotter – allt detta ogillande försiggår helt och hållet i M:s inre. Med tiden inser M att hon är snobbig, inskränkt och svartsjuk, och hon reflekterar noggrannare över D, hennes person och hennes beteende. Så småningom händer det något: M uppfattar inte längre D som okultiverad, utan som okonstlad.

D är inte burdus utan spontan, inte högljudd utan munter, inte naiv utan ungdomlig. Eftersom M har riktat sin uppmärksamhet mot svärdottern, sett på henne med en rättfärdig och kärleksfull blick, har M:s syn på svärdottern förändrats.³³

Murdoch är dock noga med att påpeka att det inte är så enkelt att M, i egenskap av en intellektuell och moraliskt redbar människa, har *bestämt sig* för att ändra uppfattning om sin svärdotter och sedan satt igång med att systematiskt bearbeta sitt tankesätt tills hon uppnått ett acceptabelt slutresultat. M strävar inte efter en objektiv bild av D, utan det centrala är den roll den rättfärdiga och kärleksfulla blicken spelar som något fortgående, en process:

But if we consider what the work of attention is like, how continuously it goes on, and how imperceptibly it builds up structures of value round about us, we shall not be surprised that at crucial moments of choice most of the business of choosing is already over. [...] The moral life, on this view, is something that goes on continually, not something that is switched off in between the occurrence of explicit moral choices. What happens in between such choices is indeed what is crucial.³⁴

Att vara uppmärksam – en aktiv moralisk aktör – är att ta in världen och verkligheten, och sig själv i relation till andra, något som kräver moralisk inbillningskraft och ansträngning. Det goda hos M, för att uttrycka det högtidligt, är alltså detta att hon är kontinuerligt uppmärksam och verksam, inte att hon valt att utföra en viss handling och därmed blivit en (åtminstone delvis) god människa. Niklas Forsberg påminner dock om att exemplet är ett filosofiskt tankeexperiment och därmed begränsat och tillspetsat. Murdoch ger oss mest före och efter och bara en tämligen hastig skiss av vad som sker däremellan, av själva uppmärksamhetens arbete. Forsbergs fokus är i stället Murdochs ”I can only choose within the world I can see.”³⁵ Han påminner om världen och de andra:

Let us try to let the other speak. Let us see if we cannot find a way to think about M in a way that does not present her as a unique, solitary will that acts freely upon a neutral word of facts. [...] Language directs us. Others pull us. The world holds us down.³⁶

Forsberg påpekar att uppmärksamhet, att se den andra, inte handlar om att välja ord eller formuleringar. Snarare är det en omförhandling av vår förståelse av centrala begrepp, något som sker i användning, det vill säga i en språklig gemenskap där också andra ingår. Och det är påminnelsen om att uppmärksamheten (precis som också Murdoch säger) ständigt existerar *i världen*, att världen inte lämnar oss i fred, som tar oss tillbaka till moster Gerda och hennes hoprullade karta som inte lyckats fånga tid och förändring.

Novellen lösgör aldrig Gerda helt och hållet från släkten och vännerna: med undantag för ett ställe kallas Gerda genomgående för *moster Gerda*. Hon definieras med andra ord hela tiden genom sin position i släkten, och det är också släkten och vännerna hon själv använder som ankare när hon blir ensam. Släktens och vännernas perspektiv beskriver framförallt en traditionell bild av den äldre, ogifta kvinnliga släktingen utan egen familj och därmed utan ett eget liv. Gerdas uppgift och funktion är att finnas till för andra – vad skulle hon annars göra med sin tid, hon som inte har en familj att ta hand om? När hon sedan emancipatoriskt riktar blicken på något annat än släkten och sysselsätter sig med sådant hon själv har lust med stiger hon utanför den roll som tillskrivits henne, vilket talande nog uppfattas som att uppföra sig illa och förlora sin stil.³⁷ Ebba Witt-Brattström beskriver detta tämligen kärvt då hon konstaterar att Gerda ”skapar otillåten konst när hon äntligen beslutar sig för att använda den explosiva kunskap hon förvärvat som släktens klagomur i decennier”.³⁸ Strängt taget har Witt-Brattström naturligtvis rätt, men det är värt att nyansera detta med att Gerdas frigörelseprocess inte är okompli-

cerad för henne själv och att novellen genom den skiftande fokaliseringen nyanserar den ytterligare.

Enligt tidigare läsningar har Gerda så småningom tappat koncepterna och förlorat kontakten med andra människor (Jones) eller mer eller mindre drastiskt frigjort sig från den kringskurna plats en ensamstående kvinna traditionellt tilldelats (Antonsson, Witt-Brattström). Jag vill i stället hävda att det uppmärksamhetens arbete som försiggår i ”Lyssnerskan” är mera komplicerat och hjälper oss att ställa frågor om vad som egentligen händer: Är det omgivningen som får sin bild av moster Gerda omruskad? Gerda som kommer till insikt om sin egen plats i världen? Kanske är det läsaren som kommer till insikt om moster Gerdas plats i världen? Eller författaren som arbetar med sin – samhällets? – syn på (kvinnor som) Gerda? Sammantaget kretsar frågorna kring vad det innebär att se andra och att bli sedd. Sedan ligger svaret inte i att servera Gerda som en rak parallell till svärmodern M, eftersom M är ett filosofiskt exempel som illustrerar det inre livets moraliska betydelse och Gerda en mera mångfacetterad gestalt – hon går inte från oförståelse till förståelse, utan frågorna om moralisk självförståelse och förändring, om moraliskt ansvar vi bär i relationen till andra, finns kvar också i hennes förändrade situation.

Gerdas omdefinierande av sin plats i världen aktualiserar i stället Peta Bowdens nyansering av Murdochsk uppmärksamhet genom feministiskt tänkande kring könade strukturer och deras betydelse för vår förståelse av oss själva och vår plats i världen. Bowden ser risken för självförnekelse snarare än svårigheten att övervinna själviskhet som problem för uppmärksamhet på den andra:

The deep and all-pervading impact of gender norms is such that the ”virtue” of self-denial often attributed to and internalized by women depends on a quality of consciousness more aptly described as ”no-selfed” rather than ”unselfed”.³⁹

Med denna omfokusering blir Gerdas syn på sig själv central. En läsning som fokuserar på att släkten och vännerna inte ser Gerda utanför sina egna behov förbiser också Gerda själv: inte heller hon har sett sig själv utanför den andras behov – kanske har hon rentav sett sig som ett tillgivet djur. Med andra ord har hon inte haft någon egentlig relation till världen, utan enbart fungerat som mottagare och behållare. När detta sedan förändras rubbas allas cirklar. I själva verket ser släkten och vännerna den process som försiggår inuti Gerda, även om de sedan beskriver den till sin egen fördel:

Men innerst inne visste de att förändringen var djupare, den var oförklarlig och fundamental och rörde rubbningar i de hemlighetsfulla skikt som formar en människas väsen och hennes värdighet.⁴⁰

Det är genom det skiftande perspektivet i ”Lyssnerskan” detta skeende blir tydligt också utanför släktens ogina tolkning, och det är också det som räddar novellens slut undan en resultatintriktad läsning av Gerdas frigörelseprocess: hon behöver inte lyckas eller misslyckas, åtminstone inte med något annat än att helt och hållet dra sig undan världen. När hon ser sig själv och sin roll i den sociala väven kan hon också se den andra, men under nya förutsättningar.

Sirke Happonen konstaterar att kvinnan som stannat upp vid ett fönster, blicken och dess återspeglning är motiv och teman som Jansson ständigt återkommer till i sitt författarskap.⁴¹ Min läsning av ”Lyssnerskan” fokuserar alltså inte på den konkreta blicken i Happonens tappning, utan snarare på återspeglning, om vårt sätt att vara i relation till varandra. Gerda, där hon sitter vid fönstret, känner hur världen pockar på hennes uppmärksamhet, på att hon ska agera. Hon ringer sin brorson för att bjuda in honom för att tala måleri, men han målar inte längre, utan har börjat arbeta på sin pappas firma. Novellen slutar i ett slags obestämbarehetens pendelrörelse: Gerda drabbas av en obestämd lust att *göra* något, som sedan plattas till i konfrontation med omvärlden. När hon sedan föser ner glansbilderna i asken – avvisar såväl sin föräldrade karta som sin existens som släktens spegel – blir några paljetter liggande på mattan och glittrar, ”blå som natten utanför”.⁴² De fungerar som en alldeles konkret påminnelse om att detta *utanför*, själva världen, aldrig kan stängas ute helt och hållet. Precis som Murdochs exempel med M och D aktualiserar Gerdas situation, och den inre process hon fortsättningsvis lever i, den roll uppmärksamhet och seende har som moraliska begrepp, såväl i litteraturen som i vår självförståelse och i vår förståelse av andra.

Noter

- 1 Tove Jansson, ”Lyssnerskan”, i *Lyssnerskan* (Helsingfors: Schildts, 1971), 13, 20.
- 2 Se till exempel W. Glyn Jones, *Vägen från Mumindalen: En bok om Tove Janssons författarskap*, övers. Thomas Warburton (Helsingfors: Schildts, 1984); Ebba Witt-Brattström, ”Nummulitens hämnd: Tove Jansson”, i *Ur könets mörker: Litteraturanalyser* (Stockholm: Norstedts, 1993), 116–134. Om mumindalens illustrationer som epitexter till *Lyssnerskan*, se Ida Moen Johnson, ”Absent Illustrations’ in *The Listener: Visual Narration Across Tove Jansson’s Authorship*”, *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning* 41 (2018), <http://dx.doi.org/10.14811/clr.v41i0.355>.
- 3 Se till exempel Boel Westin, *Tove Jansson: Ord, bild, liv* (Helsingfors: Schildts, 2007), 396–514; Ebba Witt-Brattström, ”Motståndets utopi”, i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, 4.1.2011, hämtad 2.1.2020, <https://nordicwomensliterature.net/se/2011/01/04/motstaandets-utopi/>; Maria Laakso, ”Idylleistä ironiaan: Saarten monet merkitykset Tove Janssonin tuotannossa”, i *Lintukodon rannoilta: Saarikertomukset suomalaisessa kirjallisuudessa*, red. Maria Laakso, Toni Lahtinen och Merja Sagulin (Helsingfors: SKS,

- 2017), 147–166. Janssons produktion innefattar också *Anteckningar från en ö* (1996) och den postumt utgivna novellsamlingen *Bulevarden och andra texter* (2017).
- 4 Se till exempel Thomas Warburton, *Åttio år av finlandssvensk litteratur* (Helsingfors: Schildts, 1984); Tuva Korsström, *Från Lexå till Glitterscenen: Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013* (Helsingfors: Schildts & Söderströms, 2013); Michel Ekman (red.), *Finlands svenska litteratur 1900–2012* (Helsingfors: Svenska litteratursällskapet, 2014).
 - 5 Kasimir Sandbacka, "Mobility as a Late Modern Sensibility in the Short Stories of Tove Jansson", *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 61, nr 2 (2020): 206ff, DOI: 10.1080/00111619.2019.1680523. Om finlandssvensk postmodernism, se Hanna Lahdenperä och Kristina Malmio, "Ett brunetternas hjärtlösa skratt: Postmodernism och parodi i Monika Fagerholms *Underbara kvinnor vid vatten* (1994) och *Diva* (1998)", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 92 (september 2017), <https://hls.journal.fi/article/view/65646>; Kristina Malmio, "Vanhat ja uudet leikit ja kertomukset. Suomenruotsalaisen romaanin keskeiset teemat ja kerrontatavat 2000-luvulla", i *Muistikirja ja matkalaukku. Muotoja ja merkityksiä 2000-luvun suomalaisessa romaanissa*, red. Elina Arminen & Markku Lehtimäki, (Helsingfors: SKS, 2019), 177–210.
 - 6 Birgit Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet: Om Tove Janssons senare författarskap* (Stockholm: Carlssons, 1999), 13–36; Jones, *Vägen från Mumindalen*, 124–131.
 - 7 Westin, *Tove Jansson*, 445f; Se även Warburton, *Åttio år av finlandssvensk litteratur*, 363f.
 - 8 Sirke Happonen, *Vilijonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike* (Helsingfors: WSOY, 2007), 198–213; Sirke Happonen, "The Fillyjonk at the Window: Aesthetics of Movement and Gaze in Tove Jansson's Illustrations and Texts", i *Tove Jansson Rediscovered*, red. Kate McLoughlin och Malin Lidström Brock (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007), 57–74. För ett psykoanalytiskt perspektiv på upplevelsen av att bli sedd och dess betydelse för ett enhetligt jag, se Joona Taipale, "Social mirrors: Tove Jansson's *Invisible Child* and the importance of being seen", *The Scandinavian Psychoanalytic Review* 39, nr 1 (2016): 13–25, <https://doi.org/10.1080/01062301.2016.1227195>.
 - 9 Toril Moi, *Revolution of the Ordinary: Literary Studies After Wittgenstein, Austin and Cavell* (Chicago & London: Chicago University Press, 2017), 223–239; se också Toril Moi, *Språk og oppmerksomhet* (Oslo: Aschehoug, 2013).
 - 10 Iris Murdoch, "Against Dryness", i *Existentialists and Mystics: Writings on Philosophy and Literature*, red. Peter Conradi (London: Vintage Classics, 1997), 293; Murdoch, "The Idea of Perfection", *Existentialists*, 327ff.
 - 11 Se till exempel Gary Browning, *Why Iris Murdoch Matters* (London & New York: Bloomsbury Academic, 2018), 12, 97–102; David J. Fine, "Disciplines of Attention: Iris Murdoch on Consciousness, Criticism, and Thought", i *Reading Iris Murdoch's Metaphysics as a Guide to Morals*, red. Nora Hämäläinen och Gillian Dooley (Cham: Palgrave Macmillan, 2019), 107–122.
 - 12 Se också Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, 201, 203.
 - 13 Tove Jansson, "Stormen", i *Lyssnerskan* (Helsingfors: Schildts, 1971), 94–95.
 - 14 Jansson, "Stormen", 95.
 - 15 Jansson, "Stormen", 97–98.
 - 16 Jones, *Vägen från Mumindalen*, 130.
 - 17 Jansson, "Stormen", 97.
 - 18 Jansson, "Lyssnerskan", 15.
 - 19 Jansson, "Lyssnerskan", 9f.
 - 20 Jansson, "Lyssnerskan", 14.
 - 21 Jansson, "Lyssnerskan", 15.
 - 22 Jansson, "Lyssnerskan", 17.
 - 23 Westin, *Tove Jansson*, 452.
 - 24 Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet*, 18–19, 21; Jones, *Vägen från Mumindalen*, 125, Moen Johnson, "Absent Illustrations", 7–8.
 - 25 Antonsson, *Det slutna och det öppna rummet*, 17.
 - 26 Jansson, "Lyssnerskan", 7.
 - 27 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
 - 28 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
 - 29 Jansson, "Lyssnerskan", 13.
 - 30 Jansson, "Lyssnerskan", 9.
 - 31 Jansson, "Lyssnerskan", 11.
 - 32 Jansson, "Lyssnerskan", 12.
 - 33 Murdoch, "The Idea of Perfection", 312–332.
 - 34 Murdoch, "The Idea of Perfection", 329.
 - 35 Forsberg citerar Murdoch, "The Idea of

- Perfection”, 329. Det är värt att notera att meningen i sin helhet lyder ”I can only choose within the world I can *see*, in the moral sense of ‘see’ which implies that clear vision is a result of moral imagination and moral effort.” Seende är alltså inte enbart själva den konkreta blicken, utan ett sätt att ta in världen.
- 36 Niklas Forsberg, ”Perception and Prejudice: Elucidating attention and moral progress in Iris Murdoch’s philosophy through a reading of C. S. Lewis’ *A Grief Observed*”, i *Partial Answers*, under utgivning 2020.
- 37 Jansson, ”Lyssnerskan”, 9.
- 38 Witt-Brattström, ”Motståndets utopi”.
- 39 Peta Bowden, ”Ethical Attention: Accumulating Understandings”, *European Journal of Philosophy* 6, nr 1 (1998): 70. Murdoch talar om *unselfing*, att koppla loss uppmärksamheten från egots krav och drifter, se ”The Sovereignty of Good Over Other Concepts”, *Existentialists*, 369f samt ”Of God and Good”, *Existentialists*, 342: ”In the moral life the enemy is the fat relentless ego.” Se också Maria Antonaccio, *Picturing the Human: The Moral Thought of Iris Murdoch* (Oxford & New York: Oxford University Press, 2000), 135–145.
- 40 Jansson, ”Lyssnerskan”, 9.
- 41 Happonen, *Vilijonkka ikkunassa*, 212.
- 42 Jansson, ”Lyssnerskan”, 20.

Summary

Tove Jansson’s Lyssnerskan (The Listener), *Seeing and Moral Attention*

The Finland-Swedish author and artist Tove Jansson (1914–2001) is most famous for her Moomin books, but she has also written several books for adults. Her second non-Moomin book *The Listener* (*Lyssnerskan* 1971/2014), a collection of short stories, is characterised by seeing and attentiveness. The collection is a study of observing and interpreting one’s own surroundings and aspirations, of seeing the other or seeing yourself, to be seen or not. A close reading of the

titular short story ”The Listener” shows that the fluctuating focalisation thematises the relationship with the other, which in turn is related to British philosopher Iris Murdoch’s thinking on moral attention. While previous readings have discussed the story as a woman’s emancipation or lack thereof, this reading focuses on her changing relationship to the other and the labour of attention behind it.

Keywords: Tove Jansson, The Listener, Iris Murdoch, Simone Weil, attention, focalization, Finland-Swedish literature