

MIRANDA RENDAHL

DEN GENOMSKÅDANDE BLICKEN

Teatralitet i Rut Hillarps *Blodförmörkelse*

Hans fraser. Jag kan honom utantill. Vetenskaplig kärlek. Han använder inte språket för att meddela sig utan för att göra intryck. En ren tillfällighet om han talar sanning.¹

Så talar det kvinnliga jaget i Rut Hillarps första roman *Blodförmörkelse* från 1951, en ”lyrisk historia” som på förtätad prosa utforskar frågan om kärlekens väsen.² Med det lyriskt frambringade känslospellet i förgrunden förenas här de tidigare diktverkens sinnliga motivvärld med en utpräglad analytisk dimension där det erotiska förhållandet mellan kvinna och man skärskådas ur kvinnans perspektiv. I sin avskalade form lyfts berättelsen till ett symboliskt plan, eller för att tala med romanens baksidestext:

Karaktärer och situationer kan måhända tyckas så extrema att de saknar allmängiltighet, men det är endast verklighetens möjligheter som drivits ut över sina gränser, till det symboliska, i en konflikt mellan manligt och kvinnligt, våld och underkastelse. Den fråga som läsaren bör ställa sig är inte Finns sådana människor? utan Vad är egentligen kärlek?³

Den närmast uppfordrande betoningen på romanens allmängiltighet kan möjligen ses som ett indirekt svar till Albert Bonniers förlag, som tidigare gett ut Hillarps verk men valt att refusera *Blodförmörkelse* med argumentet att verket var alltför ”dagboks-betonat” och därför inte skulle uppstå ett ”verkligt allmängiltigt intresse”.⁴ Det är en distinktion mellan privat och offentligt, kvinnligt och manligt betingade motivkretsar som, efter att Hillarp beslutat sig för att ge ut romanen på egen hand, även skulle komma att reflekteras i pressens anmälningar.

Möjligen är det också baksidestexten som fick flertalet kritiker att kommentera på det analytiska perspektivet, vars angelägenhet accentueras av att Hillarp tack vare prosaformen förmådde inkorporera en mer utforskande metodik än hon kunnat i lyriken.⁵ Fortplantad i kvinnan – berättarjaget – filtreras berättelsen genom hennes granskande blick på mannen, förhållandet och sig själv. I en talande recension i *Stockholms-Tidningen* påpekar Bengt

Holmqvist den här aspekten, samtidigt som han ger mannen i romanen – en karaktär som fick flertalet manliga kritiker att dra öronen åt sig – en känga: ”Om mannen således är ett pekoral och en lurifax, så hör det till saken att kvinnan – som vi nyss såg – genomskådar honom”.⁶ Och visst är det så. Samtidigt bidrar det lyriska språket tillsammans med problemställningens symboliska konstruktion till att skapa en dramatiserad verklighet där mannen och kvinnan blir symboler för till synes hårt dragna genuskonventioner i den ”konflikt mellan manligt och kvinnligt, våld och underkastelse” som romanen utger sig för att illustrera. Det är emellertid ett rollspel som på berättelsens plan är högst medvetet. I kvinnans skildring tycks både hon och mannen agera relationen snarare än att leva den; den blir konstlad, teatral. Kvinnans självframställning pendlar således mellan kritisk skarpsynthet och ett agerande som i sin medvetenhet om spelet mellan kvinna och man slår över i det teatrala:

”Kan du dö för mig?” Då kallade jag det kärlek att det var min själ som han begärde.

Men redan då tvivlade jag på att han fanns.

Föraktfullt kastade jag tvivlet med mitt ja, svarade på din lögn med min. För stolt för sanningen, trogen endast mot min känsla.⁷

De hillarpska kvinnorna är varken före eller efter *Blodförmörkelse* främmande för en viss självscensättning, men i sin avskalade form kan den här sägas framträda i ännu påtagligare dager: ”Våra ögon glider förbi varandra döda: jag spelar min roll”.⁸ Jag ställer mig emellertid frågan vad denna iscensättning kan tänkas ge uttryck för beträffande kvinnan och hennes uppfattning om sig själv och mannen i romanen. I föreliggande artikel vill jag således, genom att placera det kvinnliga jagets teatrala självdramatisering i förgrunden, vidare undersöka hur kvinnans självuppfattning konceptualiseras genom hennes förhållande till mannen.

Teatralitet som mellanmänsklig interaktion

Trots att ingen tidigare forskning om *Blodförmörkelse* har uppehållit sig specifikt vid det kvinnliga jagets självdramatisering är kvinnans medvetna agerande så pass utmärkande att det har berörts av en majoritet av studierna om romanen, om än indirekt. I Birgitta Holms presentation av romanen i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* från 1996 knyter hon kvinnans iscensättning av relationen till det erotiska motivet.⁹ Kvinnan ”blir till, förverkligar sig, genom mannens begär”.¹⁰ Det driver henne in i ett illusionsskapande – kvinnans egentliga fångenskap: ”Underkastad, ofri i egentlig mening, är hon bara i förhållande till sitt eget illusionsskapande. Det är här som det djupaste problemet finns i romanen.”¹¹ I Holms monografi om Rut Hillarp som utkom 2011, *Rut Hillarp. Poet och erotiskt geni*, präglas däremot läsningen av *Blodförmörkelse* av ett biografiskt perspektiv med en psykoanalytisk växelverkan där det moderliga står i fokus.¹² I sin doktorsavhandling *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalmodernism* från 1998 undersöker Annelie Bränström-Öhman romanens metalitterära aspekter med hänsyn till Hillarps tidigare lyriska produktion.¹³ Här studerar hon hängivseltematiken och illustrerar hur maktspellet mellan mannen och kvinnan utgör en kamp om definitioner där idén om kärleken premieras på bekostnad av kärlekens faktiska vara. Det innebär, menar Bränström-Öhman, att ”kärleksskapandet alltid går före älskandet, ’litteraturen’ smälter samman med den ’sanning’ om kärleken som den tagits i bruk för att gestalta”.¹⁴ Vad

det möjligen ger uttryck för gällande kvinnans självförståelse i förhållande till mannen behandlas emellertid inte. I sin studie identifierar Bränström-Öhman även något som hon kallar ett ”kärlekens väntrum”, ett begrepp hon introducerade redan i *Tidskrift för genusvetenskap* från 1995, där hon studerar väntansmotivet inte bara i *Blodförmörkelse* utan även i andra kvinnliga passionsromaner.¹⁵ I detta imaginära rum kan kvinnan göra sin väntan till en aktivitet, ett illusionsskapande för sitt begär: ”Kärleken blir en fråga om mer eller mindre trovärdig gestaltning, en mer eller mindre lyckad självscensättning”.¹⁶

Sedan Bränström-Öhmans doktorsavhandling har ytterligare två avhandlingar ägnats Hillarp och hennes litterära produktion, men varken *Blodförmörkelse* eller jagets självdramatisering behandlas i någon av dessa.¹⁷

Ofta förknippad med det artificiella och konstlade har begreppet teatralitet, och därmed antiteatralitet, omförhandlats av åtskilliga teoretiker, varav Michael Frieds begreppsdefinition har fått stort inflytande från 1960-talet och framåt.¹⁸ Förenklat är teatralitet enligt Fried en egenskap som kan knytas till ett objekt eller en aktör som tycks medveten om sin publik och som upplevs ha i *syfte* att göra ett visst intryck. Beträktaren medvetandegörs på så vis om sin position som betraktare, vilket samtidigt gör det omöjligt att fullkomligt absorberas av konstens illusoriska verklighetsframställning.¹⁹ Följaktligen kan sägas att teatraliteten blottlägger konstens relationella, snarare än suveräna, ställning till betraktaren, där tolkningen, medveten eller ej, blir en del av den teatrala akten.

Trots att Fried arbetar i en konstvetenskaplig tradition är hans teori relevant för denna artikel eftersom han ser teatraliteten som en upplevd brist på autenticitet. Detta i sin tur bär släktskap med hur filosofen Stanley Cavell betraktar det teatrala i relation till subjektet som ett uttryck för en existentiell och/eller intellektuell grundad *skepticism*, en tolkning jag återoppar i min läsning av *Blodförmörkelse*.²⁰ Enligt Cavell präglas skeptikerns världsbild av att världen omkring henne är och förblir okänd, oberoende av vår förmodade förståelse av den, vilket inget tillstånd av intellektuell transcendens kan ändra på.²¹ I detta förblir jaget i sin ändlighet lika ovetbart inför den andre som den andre är inför jaget. Här uppstår en diskrepans mellan människans yttre och inre, där det yttre (språket, kroppen) aldrig kan förmedla något sant eller äkta om människans inre. Därmed reduceras det inre, det okända inom en själv, till en språklig konstruktion. För jaget kan detta bland annat ta sig uttryck i en förlorad tro på språkets möjligheter, något som Toril Moi i sin studie av Ibsens dramer i *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* menar är karaktäristiskt för en modernistisk upplevelse av skepticism.²² Då jaget i sin självmedvetenhet erfar att hennes externa uttryck inte har något att göra med hennes inre, upplever hon i stället sina handlingar som artificiella och konventionella; hon uppfattar dem som teatrala (det hyperboliska språket och känsloutrycken benämner jag i enlighet med Cavell som melodrama, en tillspetsad form av teatralitet).²³ Cavell skriver:

The problem of the other now, the problem in being known, is not that the other does not see me as human, but rather that the other (only) sees me, and always as a human something or other. So, consequently, do I take myself. My existence is proven, but at the price of not knowing what it is in itself. And the existence of others is proven, but at the price of their being spectators of my existence, not participants in it.²⁴

Denna existentiella och intellektuella problematik spårar Cavell till den tilltagande frånvaron av förenande mytologier och ideologier som kommer sig av modernitetens

och sekulariserings framväxt. I en värld utan absoluta kriterier kommer det inte längre an på en extern entitet att erkänna människan i hennes existens. I stället är det beroende av individen själv eller åläggs den andre som gudens substitut.²⁵

Cavells definition av teatralitet som ett uttryck för skepticism och en förlorad tro på språkets meningsbärande funktioner är en relevant jämförelsepunkt i en studie av Hillarps verk. Inte minst med tanke på författarskapets rötter i fyrtioalismen – en litterär strömning präglad av andra världskrigets fasor vilka bidrog till, med Erik Lindegrens och Karl Vennbergs formulering, ”utformandet av en livskänsla, som ideologiskt tog sig uttryck i en man kan säga allmäneuropeisk pessimism, känslomässigt i en realistiskt insedd vanmakt eller en ekvilibristiskt jagupphävande mystik”.²⁶ I Hillarps tidigare diktverk kan vi, vilket Bränström-Öhman redan belyst, utläsa en stigande misstro mot det lyriska språkets möjligheter, något som resulterade i att Hillarp i början av femtioalet valde att överge poesin för prosan.²⁷ I och med *Blodförmörkelse* menar Bränström-Öhman att Hillarp ”i anspråkstagandet av den objektifierade kvinnans plats [...] finner resonansbotten för den kvinnliga rösten” och att det kvinnliga jaget i slutet av romanen står ”inför den pånyttfödelse av det egna jaget som Hillarp på olika sätt förebådat i de tidigare verken”.²⁸ Denna slutsats härleder Bränström-Öhman delvis ur sin läsning av *Blodförmörkelses* slutrader som kvinnans erövrande av sin egen röst, att kvinnan ”för första gången [står] lika ensam som suverän i positionen som sin egen historias subjekt”, att hon här finner ”sig själv och sin ensamhet”.²⁹

För att ytterligare undersöka teatralitetens relation till det kvinnliga jagets självuppfattning kommer jag även att vända mig till Adriana Cavareros teori om det berättningsbara jaget.³⁰ Med utgångspunkt i Hannah Arendts politisk-filosofiska perspektiv skapar Cavarero en distinktion mellan en människas *vad* och *vem*, där hennes *vad* anger de kollektiva egenskaper som tilldelas henne, såsom socialt föreskrivna roller, medan *vem* hon är uttrycker det som gör henne till en unik individ. Det är detta *vem* som Cavarero menar skapas i relation till andra människor, genom att jagets livsberättelse återges via en mellanmänsklig respons på detta *vem*. Vad jaget begär är *enhetlighet* i berättelsen om sig själv, en sammanhängande historia som omfattar ens liv från födsel till död, eller åtminstone till nutid.³¹ Cavarero skriver: ”I tell you my story in order to make you tell it to me”.³² Med andra ord växer jaget fram genom den skildring av det egna jaget som berättas av andra.

I denna artikel bygger jag vidare på Holms och Bränström-Öhmans ovan nämnda studier av *Blodförmörkelse* då jag fördjupar mig i kvinnans medvetna iscensättning av det egna jaget i relation till mannen i romanen. Genom att hänvisa till Cavells teoretiska perspektiv önskar jag belysa ytterligare betydelselager än vad som tidigare framkommit och bidra med en alternativ läsning där teatraliteten i förhållande till språkets (o)möjlighet att uttrycka existentiella upplevelser placeras i förgrunden. Efter ett kortare referat av handlingen i *Blodförmörkelse* kommer jag således att undersöka vilken roll teatraliteten, enligt Cavells definition och med hjälp av Cavareros teori om det berättningsbara jaget, spelar i kvinnans uppfattning av sig själv och den andre, kvinnorollen och förhållandet till den andre.

Begärets skådespel

Med sitt lyriskt frisläppta bildspråk och surrealistiska motivvärld utgör Rut Hillarps *Blodförmörkelse* en förtätad labyrint av mänskligt begär. I fragmentariska tillbakablickar får vi

följa en kvinna som med Hillarps egna ord ”väntar och ser det förflutnas bilder stiga upp, tills hon är färdig för en uppgörelse, en slutgiltig bild av den väntade”.³³ Denna väntans innehåll representeras av mannen, han som i den erotiska ekvationen är det ouppnåeliga objektet för kvinnans begär, en ställföreträdande gud som med sitt krav på fri kärlek förblir lika oåtkomlig som grym. Kvinnan är i stället den väntande och undergivna, hon som lever för den förtärande kärlekens jagupplösning i extasen: ”Jag har upplevt nätter ...”³⁴ Men väntan, lär hon sig, är skapande. Det visar sig att den som kvinnan väntat på är sig själv. Här existerar mannen inte annat än som en illusion, en idé om kärleken som verklighetens man inte klarar av att bära. Ändå kan kvinnan inte bli kvitt honom. Hon bestämmer sig för att göra slut på lidandet, köper en revolver och i en delirisk scen faller skottet som träffar mannen i hjärtat. Om detta händer i dröm eller verklighet får vi aldrig veta. Upplösningen, en mardrömslik scen i mannens laboratorium, lämnar kvinnan ensam. När telefonen äntligen ringer är rösten i andra änden hennes egen.

I romanens symboliska verklighet dominerar de inre känslotillstånden; här avlöser fragment från drömmar och minnen varandra i en upplöst kronologi där dåtidens legeringar flyter samman med ett lika flyktigt som evinnerligt nu. Återvänder vi till relationen och den ”konflikt mellan manligt och kvinnligt, våld och underkastelse” som romanen utger sig för att gestalta förefaller mannen och kvinnan på ett ytligt plan närmast vara typer av sina respektive positioner i en heterosexuell matris, ett begrepp jag använder i enlighet med Judith Butlers teoretiska begreppsapparat.³⁵ Här ikläder sig kvinnan den självutplånande kvinnans roll, hon som lever för den stora kärleken, väntande och längtande. Mannen, å sin sida, blir, i linje med efterkrigstidens syn på konstnären som den heroiske individualisten, den modernistiske konstnären in absurdum, det konstnärliga geniet i sin arketypiska form. Som en Don Juan av samma natur som Kierkegaards Johannes, en erotikens estet och vetenskapsman, har han kärleken som sitt studieobjekt:³⁶

I väntans laboratorium underkastas kvinnan i förminskad skala de stora lidandena i mötet med Mannen. I otålighetens retort, i förvirringens provrör, i misstankens ugn, sönderfaller hon i sina primära element, återvänder till råmaterialet för arvsynden. Och hon lägger sin lera ännu mjuk och fuktig i mina händer, i Mannens skapande händer.³⁷

Som tidigare observerats av Annelie Bränström-Öhman erinrar deras konstellation om den surrealistiska motivvärldens symboliska struktur, där mannen intar position om den skapande konstnären – mannen upphöjd till gudabild – medan kvinnan figurerar som hans medium, ett käril med närhet till det Absoluta och undermedvetna.³⁸ Surrealismens många gånger sadistisk-erotiska bildvärld levandegörs i det tillspetsade maktförhållandet:

– Jag vill inte ha *nånting* av dig! Det är jag som skapar kärleken, din plikt är bara att *bära* den. Uthärda den! Du är materialet. Jag hugger sönder din kropp och din själ och ordnar dem på ett nytt sätt för att du ska kunna uppleva kärleken. Beskriv vad du känner!³⁹

Kvinnans schablonartade underkastelse överskuggas emellertid av hennes självmedvetna hållning. Som Birgitta Holm skriver är det hon ”som skapar det begär som kuvar henne,

skapar kravet på underkastelse. Den tolkande, meningsskapande aktiviteten är hennes”.⁴⁰ Kvinnans medvetna agerande i spelet mellan man och kvinna gör hennes passivitet till en teatral akt. Hon dramatiserar sin roll i relationen, trogen endast sitt begär: ”Ja, jag kunde låta honom behärska mig därför att hans maktutövning inte heller var verklig, bara erotisk. Helt likgiltigt vilka uttryck den tog sig: min underkastelse var det enda av vikt”.⁴¹ På så vis blir kärleken inte bara mannens experiment, utan även kvinnans. En brevkommunikation tidigt i relationen tjänar som en överenskommelse om ömsesidighet, om förhållandets på förhand dramatiserade natur: ”Tack vare en lycklig slump är ditt mål också mitt. Jag vill älska dig och jag frågar inte efter vad dina känslor är, om du någonsin har några. Och jag har inget emot att lida. Men det ligger i ditt eget intresse att ge mig illusionen att du älskar mig”.⁴² I kvinnans syn på det erotiska framträder en distinktion mellan kropp och inre verklighet som speglar den cavelliska skeptikerns splittrade jaguppfattning: ”Men att säga ’Gör vad du vill med mig’ är ju meningslöst om man bara menar kroppen. En symbol utan täckning. En betydelse som bara finns i min inbillning. Jag måste tvinga denna betydelse över till verkligheten.”⁴³

Kvinnans akt är emellertid avhängig sin publik för att erkännas i sin existens. Det vill säga, som Cavarero uttrycker det, för att kvinnan ska få sin begärda livsberättelse återberättad genom andra. Att själv basera sin livsberättelse på egna minnen och ut-sagor menar Cavarero i stället är ett uttryck för narcissism. Genom att jaget situerar sig både som aktör och publik, jag och den andre, skapar det sig en illusion av enhetlighet som dock aldrig kommer vara tillfredsställande.⁴⁴ I *Blodförmörkelse* är det mannen som tilldelas denna roll som betraktare. Med vetenskapsmannens vetgirighet som förevändning observerar han kvinnan som om hon vore ett studieobjekt:

”[...] Men vad kan jag erbjuda Er?

Så vitt jag förstår bara en åskådare.

Om denna intima åskådare inte skrämmer Er, om hans kritiska och anspråksfulla närvaro inte stör Er, om Ni kan känna Er fri inför honom, det vill säga sönderfallen i Era ursprungliga och barbariska element, om Ni kan älska Er högre, uttrycka Er bättre, inför hans ögon, då ska han känna sig rörd över att få ställa sin närvaro till Ert förfogande”.⁴⁵

Mannen blir på så vis kvinnans ideala publik; den upprättade distansen gör att hon får sin akt erkänd av honom utan att han inkräktar på hennes berättelse. Detta gör att kvinnan för första gången i relation med en man känner sig riktigt *sedd*: ”Vad menar du med att jag är den första man som har sett dig?”.⁴⁶ Med andra ord känner sig kvinnan, för att anknyta till Cavarero, sedd som ett *vem* i mannens ögon. I relation till andra män, män som ”hade sig själva”, finner hon sig i stället begränsad till olika prefabricerade versioner av kvinnorollen – en roll som många gånger premierar kvinnans *vad* på bekostnad av hennes *vem*.⁴⁷

Kvinnan och kvinnorollen

”Man föds inte till kvinna, man blir det”, lyder de numera bevingade orden från Simone de Beauvoirs klassiska verk *Det andra könet*.⁴⁸ ”Inget biologiskt, psykiskt eller ekonomiskt öde avgör utformningen av den gestalt som den mänskliga honan får i

samhället. Det är civilisationen i dess helhet som formar det mellanting mellan hane och kastrat som kallas kvinnligt. Det är bara via andra som en individ kan konstitueras som den *Andre*.⁴⁹ Publicerad i Frankrike 1949 kan Beauvoirs tankar, trots att studien inte utkom på svenska förrän långt senare, säga oss något om den intellektuella miljön vid tiden för *Blodförmörkelses* tillblivelse:

Förhållandet mellan könen är inte som mellan två strömmar, mellan två poler. Mannen representerar samtidigt det positiva och det neutrala, så till den grad att man på franska säger *les hommes* för att benämna människorna, vilket innebär att den speciella innebörden i ordet ”vi” har uppgått i den allmänna innebörden i ordet ”homo”. Kvinnan framträder som det negativa, så att varje bestämning tillskrivs henne som en begränsning, utan ömsesidighet.⁵⁰

Kvinnan i *Blodförmörkelse* intar en liknande hållning: ”Jag är människa. Ännu värre: jag är kvinna”.⁵¹ Det är en inställning även mannen reproducerar. I hans ögon blir hon sitt kön: ”För mig är alla kvinnor lika. De är ingenting annat än representanter för sitt kön, utflöden ur den kvinnliga principen”.⁵² I sin annanhet är kvinnorollen begränsande. Som Bränström-Öhman lyfter fram i sin doktorsavhandling förde fyrtotalismens intellektualiserande hållning med sig ett implicit avståndstagande från kvinnligt betingade motivkretsar, såsom vardag, kärlek och erotik.⁵³ Detta, menar Bränström-Öhman, skapade en paradox för tidens intellektuella kvinnor då deras identifikation med fyrtotalismens manliga avantgarde i många fall ”fick dem att markera ett avstånd från de mindre upplysta eller självständiga medsystrarna”.⁵⁴ Denna kluvenhet speglas i *Blodförmörkelses* kvinnliga protagonist. På samma gång som hon tycks vilja identifiera sig med andra kvinnor, skapar hennes intellektuella framtoning och ambivalenta relation till den traditionella kvinnorollen distans till kvinnor som kollektiv. Likväl som hon i relation till män har blivit reducerad till drömmen om Kvinnan, placerar hon sig själv i motsatsförhållande till andra kvinnor genom att romantisera och idealisera dem som en enhetlig symbol. I förhållande till dem förvandlas hon ”till man”:

Man borde älska kvinnor. Inte unga flickor, de är tröttsamma. Men kvinnor av min egen sort, slutande sina läppar i drömmar av min egen smärta, vilande sin nackes stolt förrädda böjning i min hand. Kvinnor med skogsögon, havsögon. Kvinnor med hårets dunlätta smekning över sina oroliga axlar. Kvinnor som säger olämpliga saker på bjudningar. Kvinnor av stor plötslighet och tystnad, vars nätter förvandlar mig till man. Kvinnor med kroppar av längtan.⁵⁵

Tillhörande en konstnärlig och intellektuell krets skyr kvinnan även det borgerliga samlivet i äktenskapet – och indirekt också den traditionella kvinnorollen i en borgerlig gemenskap, en roll som i romanens samtid betecknas av hemmafrun. Här blir den passionerade kärleken en form av motståndsstrategi, en reflektion av surrealisternas syn på kärleken som den revolutionerande kraften. Det är en kärlek som, liksom hos den hillarpska kvinnan, inte sällan kom att anta sadomasochistiska förtecken i jakt på den all-förtärande passionen, där Markis de Sades fördärvade kvinnokropp blir till sinnebilden för den perversa sexualitet som skulle symbolisera den definitiva frigörelsen från vad som sågs som den hämmande konventionen.⁵⁶

Kvinnorollen är följaktligen något kvinnan i *Blodförmörkelse* agerar snarare än identifierar sig med. Hon spelar avsiktligen sin roll i en patriarkal diskurs: ”Jag minns inte vad jag skrev, men det var säkert fullt tillfredsställande. Våldtäkt i kallt blod.”⁵⁷ Betraktar vi kvinnans agerande i ljuset av Luce Irigarays definition av mimikry uppenbarar sig en meningsförskjutning, där kvinnan genom att hon medvetet reproducerar den patriarkala diskursen kan synliggöra och demaskera den inifrån. Imitationen av kvinnorollen går från att vara tvungen till att bli en aktivitet, vilket Irigaray menar i sin tur öppnar upp för möjligheten att förändra den.⁵⁸ Avklädd sin skenbart inneboende dominans blir mansrollen nästintill komisk:

Med ängslig förvåning: all kraft har runnit ur honom, hur kunde han ha en sådan övermänsklig ... En liten karl som med diverse hokuspokus lyfter sig själv i håret och blir en Personlighet.⁵⁹

Det mytologiserade förhållandet

I inledningen till *Kärleken och Västerlandet* skriver Denis de Rougemont: ”Den lyckliga kärleken har ingen historia. En roman kan endast baseras på den dödliga kärleken, det vill säga en kärlek som är hotad och fördömd av livet självt”.⁶⁰ Som tidigare har observerats av bland annat Aase Berg i en opublicerad uppsats följer relationen i *Blodförmörkelse* denna klassiska kärleksideologi, vilken hos Rougemont representeras av Tristan och Isolde-myten.⁶¹ Här kan kärleken aldrig förverkligas, den existerar enbart som brist:

Om man var lycklig, då var något fel, då älskade man inte. Vem kunde bli nöjd med en förening så bristfällig som den jordiska. Bara döden kunde rädda från smärtan att inte vara du.⁶²

Det är en kärlek som är narcissistisk i sin inåtvändhet.⁶³ Här gäller kärleken inte den andra parten utan kärleken själv, en *l'amour pour l'amour*. Utanför mytens territorium menar Cavarero däremot att kärleksmötet motsvaras av ett sårbart självutlämnande, där individen ställs inför sin egen och den älskades ändlighet med en önskan om att bli mottagen och accepterad som ett unikt jag i all sin begränsning.⁶⁴

Att exponera sin egen ändlighet hade dock varit att erkänna den – något som kvinnan i det längsta tycks vilja undvika. Denna rädsla illustreras bland annat i en scen där mannen och kvinnan bestämt sig för att ta avsked. Som en av få spatiala förankringar i romanen får kvinnans dröjande blick scenen att framträda med extra pregnans. Bestående av ”ruiner och katakomber” är staden de vistas i en gudsförgäten plats, ett förvirrat mardrömsscenario där en ”kyrkogård visar himlen sina knytnävar, vita och skrikande”.⁶⁵ Situerad utanför historien har dess invånare varken förflutet eller framtid, de existerar bara i ett för alltid försvinnande nu:

Människor som inte var något annat än långa vibrerande trådar störtade sig ut ur varje springa, varje skugga, varje minne – flämtande, febriga. På ett ögonblick var de där. På ett ögonblick växte de ända upp till himlen, rörde vid den och försvann i ett förtvivat skratt.

Hela staden kokade av meningslös närvaro.⁶⁶

Även i förhållande till mannen uppenbarar sig denna fruktan. Då relationen inte klarar av att maskera ändligheten, flyr kvinnan till sin idealiserade bild av kärleken:

Men jag mindes också tomheten och ångesten, och flydde.

Till havet, det skimrande friska. Bort från dig, för att söka ditt rum. Där du fanns i mig utan att vara dig själv.⁶⁷

Kvinnans förnekande av sin ändlighet leder till att hon fikcionaliserar relationen. Under hennes tolkande blick uppgår deras gestalter i den mytologiska föreställningsvärldens tragiska kärlekspår: Orfeus och Eurydike; Tristan och Isolde; Sigurd och Brynhild.

Konstellationen genljuder av det Cavarero menar är mytens symboliska konstruktion i vilken ett manligt subjekt intar rollen som neutral/universell i en värld till synes skapad med honom i centrum.⁶⁸ Med andra ord existerar kärleksmytens kvinnor, inom ramen för den patriarkala diskurs som skapat dem, endast i relation till de mytologiska männen. För att själv kunna identifiera sig med mytens eviga kvinnoroller måste kvinnan således göra mannen till deras mytologiska motpart. I hennes blick blir han ”alla Hjältarna” på samma gång som han blir alla män: ”alla de andra som var du”.⁶⁹ Mannen själv är medveten om detta: ”Ni stannade inte vid att älska en man, men sträckte Er vidare till Mannen, abstrakt, symbolisk, en i sig likgiltig representant för sitt kön”.⁷⁰ Kvinnans skeptiska hållning gör att hon avhumaniserar honom. Hans agerande blir fullkomligt artificiellt i hennes ögon, det säger inte längre något *äkta* om honom som människa: ”Om ditt ansikte en enda gång kunde bli en människas, så ja just så, naket och lidande nära mig. Men det var ju inte du, det var bara ditt ansikte”.⁷¹ Experimentet leder till destruktion snarare än konstruktion. Ju längre in i skapandet hon rör sig desto mer isolerad blir kvinnan i sin egen skapelse:

Åter kände lockelsen från dina svarta djup, giftet som sög mig mot botten: det var ju ändå bara jag som fanns, allt var ju medel till mig, hur skulle jag då kunna lida för starkt igen. Av dessa konstruerade situationer. Det var ju inte verkligt, detta lidande.⁷²

Betraktaren som meningsskapare

Relationen mellan kvinnan och mannen i *Blodförmörkelse* ställs på sin spets då Den Andra kvinnan, mannens nya älskarinna – hon som rentav tituleras *hon* eller Den Andra – träder in i berättelsen: ”Och under det jag väntade kom *hon*”.⁷³ I sin uppenbarelse påminner Den Andra om en docka. Med kroppen som skal, ett livlöst kärll för sitt inre, existerar hon utanför sinnevärlden, ”instängd i sin själ, i sin bräcklighet” som ”i ett litet rum för sig”.⁷⁴ Senare kommer hennes enda aktivitet att bestå i olika pacificerande handlingar och känslotillstånd: hon gråter, väntar, sover och klagar utan att hennes ord någonsin artikuleras.

Som surrealistisk trop för manligt begär och sexuell perversion liknar Den Andras docklika uppenbarelse, filtrerad genom kvinnans tolkande blick, den avhumaniserade kvinnokroppen, ett främmande objekt skapat av människohänder – mannens, konstnärens, händer.⁷⁵ Bilden påminner om det som Elisabeth Bronfen skriver om den döda

kvinnokroppens symbolism i västerländsk kultur. Genom att läggas bar, synlig, utan att vara i besittning av något inre, dolt eller mystiskt, spelar den livlösa kvinnokroppen i sin visibilitet ut den brist som det kvinnliga könet traditionellt sett har associerats med.⁷⁶ Enligt denna logik intar den kvinnliga kroppen i döden sin ideala form: den levande, imperfekta kroppen förvandlas till en perfekt, metaforisk spegel på vilken betraktaren kan projicera sina fantasier.⁷⁷ I *Blodförmörkelse* är Den Andra följaktligen frånvarande i sin egen bild. Hon är en könad kropp, ett anonymt och alienerat objekt i syfte att både tillfredsställa mannens sexuella perversitet och befästa hans suveränitet: "När du tog hennes hand och stoppade den i din byxficka tappade jag tråden i min berättelse, men hon tycktes varken märka det ena eller det andra".⁷⁸

Från att inledningsvis ha känt medlidande med Den Andra omvandlas kvinnans sympati snart till svartsjuka då mannen allt oftare väljer att spendera tid med Den Andra. Relationen kommer dock visa sig vara allt annat än entydig. På samma sätt som kvinnan har teatraliserat mannen och gjort honom till sin illusoriska skapelse, uppenbaras snart även det spegelvända förhållandet:

Och så plötsligt den andra rösten, och ögonen som älskar mej, bara älskar: nånting som smälter till känsla så snabbt att min hjärna inte hinner skriva ner orden: om att han är säker på att jag ska komma honom att uppleva något som är bättre än det som han hittills har varit med om.

Då vet jag att jag är hon. Att han har förvandlat mig till henne. Att hon aldrig har funnits förr.⁷⁹

I romanens surrealistiska bildvärld går kvinnans och Den Andras identiteter in i varandra. Sedd utifrån blir kvinnan medveten om sig själv som den andra kvinnan likväl som den objektifierade föreställningen om Kvinnan, något hon samtidigt är och inte är.

Trots att begärstriangeln kan läsas som en klassisk sådan, öppnar romanen även upp för en läsning där en kamp om självframställningar skildras, vilket leder till att kvinnan blir varse både sitt eget och mannens illusionsskapande. På samma gång skapare och skapelse, aktör och publik, existerar de endast i relation till varandra. Mannens ansikte, det "enda beviset för att du [han] fanns" blir en dubbel spegling, människans ändlighet reflekterad i det oändliga: "Och jag skulle se i hans ansikte allt det som jag vet inte finns där. Och hans ögon skulle följa mitt ansiktes spegling av en spegelbild".⁸⁰

Disproportionen mellan kvinnans självupplevda jag och hennes jag som berättas genom mannen får kvinnan att komma till insikt om sin egen ändlighet. Hon blir varse sin icke-existens som ett unikt *vem* i mannens ögon. I stället har hon blivit ett *vad*, Den Andra i ordets fulla bemärkelse. Denna insikt får illusionen att rämna. Dansen – en symbol för det jagupplösande kärleksmötet, det dubbelexponerade samlaget – förlorar sin saliga klangbotten: "Så dansar vi våra minnen tills mörkret tränger in i oss och upplöser våra själar och våra kroppar. Alla färger rinner ut i rök. Det finns inget öde mer, bara tomhet".⁸¹ Det är inte främmande att i denna dans även tänka sig en allusion till Erik Lindegrens vid denna tid uppmärksammade samlagsdikt "De fem sinnenas dans" ur samlingen *Sviter* från 1947.⁸² Liksom hos Hillarp är den erotiska extasens jagupplösning där ett centralt motiv där de älskande uppgår i en sorts kosmisk öververklighet. I *Blodförmörkelses* erotiska möte består de älskandes förening däremot inte av ett extatiskt stegrande: i askan från den ödesmättade jagutplåningen återstår bara skeptikerns tomhet.

Illusionernas upplösning

Förhållandet som skildras i *Blodförmörkelse* når sin definitiva upplösning när kvinnan har undergått sin fullkomliga metamorfos till Den Andra, även i sina egna ögon. Hennes ord kan inte längre nå mannen, utan hejdas av Den Andras existens:

Mina ord trasslade in sig i hennes ögonfransar, suddades ut av hennes tårar, nådde aldrig fram till dig. I alla trappor stod hon och väntade, sov framför alla dörrar, fyllde alla springor med sin klagan.⁸³

Scenen föregås av en tidigare dialog mellan dem, där mannens föreställning om fullkomlig kärlek fulländas i kvinnan som ligger och gråter utanför hans dörr. Det är en bild som det kvinnliga jaget inte kan identifiera sig med: "Aldrig!"⁸⁴

Vad som följer är en symbolisk svepning, den slutgiltiga gesten som talar om att hon som Den Andra har tagit kvinnans plats: "Svidande i mig: den första gången du vände dig om för att dra lakanet över mina ben".⁸⁵ Efter det blir alla "söndagsmornar [...] en kniv", ett rasande djur i hennes "inälvor" som "sliter sönder sig själv".⁸⁶

Beträffande teatraliteten i Henrik Ibsens *Rosmersholm* skriver Toril Moi: "If I start believing that I cannot express myself at all, I may be overcome by the fear that I have fallen out of human community: that nobody will ever acknowledge me as a fellow member of the human race. Then I can become overcome by fear, the fear of being inhuman, monstrous, alien, mad."⁸⁷ Samma skräck kan antas drabba kvinnan. När språket har misslyckats, och kvinnan ställs öga mot öga med sin egen tomhet, finns ingen annan utväg än att skrida till handling. Driven av hat och begär efter någon sorts erkännande av sin existens, av sin verklighet, förvandlas kvinnan till ett rasande djur, varpå hon i denna form tvingar sig på Den Andra i något som mest liknar en våldtäkt. Liksom djuret ofta använts inom surrealismen för att beteckna mänsklighetens brutalitet är det här det primitiva i människan som tar plats, en djuriskhet som växer fram ur det undermedvetna. Kontrasterna förenas i ett surrealistiskt möte, gränsen mellan dröm och vakenhet har suddats ut, begäret och våldet uppgår i varandra. Kvinnan och mannen sammansmälter i samma djuriska skepnad:

Dess [djurets] händer glider över hennes [Den Andras] kropp, hårda, utan ömhet. Dess ansikte över hennes är en ironisk mask. Det ser skälvingen kring hennes ögon. Hon kommer inte undan: det pressar hennes armar bakom huvudet och tränger in i henne. Hon vill det inte, bara underkastar sig. Det njuter av hennes tårar, slår henne. Jag ville inte alls göra henne lycklig. Men äga henne, känna hennes hud.

Sen kommer djuret tillbaka och jag förstår att det varit du. Att jag har varit du. Men du var ju inte ens ett djur.⁸⁸

Kvinnan har avslöjat mannen som ett ingenting. Teatraliteten, som har fungerat som hans fasad, döljer inget annat än en tomhet. I sin desperation når kvinnans teatralitet en melodramatisk nivå. Där Peter Brooks i *The Melodramatic Imagination* talar om det melodramatiska som ett begär att uttrycka allt, att ge ord till det osägbara och "give voice to their deepest feelings", menar Cavell, med hänvisning till Brooks, att det i stället handlar om det melodramatiska uttrycket i sig självt, inte som en konsekvens av eller ett svar på en tidigare händelse.⁸⁹ Det överdriva uttrycket, att uttrycka "allt",

pekar samtidigt på uttryckets tomhet, vilket enligt Cavell kommer sig av ”the terror of absolute inexpressiveness, suffocation, which at the same time reveals itself as a terror of absolute expressiveness, unconditioned exposure”.⁹⁰ Det melodramatiska motsvarar på så vis ”the extreme states of voicelessness”.⁹¹

Förlusten av språket tvingar kvinnan till känslan att stå utanför den direkta verkligheten, en form av metafysisk isolering. I en dramatisk scen som gränsar mellan dröm och vakenhet köper hon i ren självbevarelsedrift en revolver och beger sig till mannen. Bara genom att döda honom kan hon återta kontrollen över sin berättelse. Med referens till både Brooks och Cavell skriver Toril Moi att det melodramatiska uttrycket inte sällan ger upphov till ”images of suffocation and strangulation, of singing, shouting, and crying, and to images concerned with the ear, hearing, sounds, and silence”.⁹² Det är bilder likt dessa som dominerar i scenen som leder fram till mordet:

Han stod där i mörkret orörlig, iakttagande, som vanligt. Pianot dånade och slukade bombernas ljud det sprängde rummen: trängde samman den i exploderande ackord, tunga patetiska dissonanser som började rinna och svälla, ropande efter sitt liv, klagande sina melodiers skenliv.

Hans ansikte fladdrade.

– Sluta, skrek jag. Sluta!

Han log svagt, visade upp sina händer.

– Sluta! Jag vet att det är du som spelar! Du vill pina mig med musik nu också, du vill göra mig galen, du vet att jag inte står ut med den sortens musik. Sluta! Ditt öde är inte mitt!

Ackorden dunkar i rad nu, jämna, hårda. Han reagerar inte när jag höjer revolvren.

Utän att sikta träffar jag honom i hjärtat.⁹³

Ett mord har begåtts, och med det har vi bevittnat romanens kanske mest handgripliga form av melodrama. Med mannens död tystnar världen och kvinnans illusoriska föreställning av honom, symboliserad av hans ansikte, kan återställas. Här blir mannens döda ansikte en inverterad bild av den livlösa kvinnokroppen som i döden görs till ett förhärsligt objekt för kvinnan att återigen projicera sina fantasier på. Under henne, vilket rent spatialt antyder ett hierarkiskt förhållande, representerar han än en gång den falliska symbolen, i döden åter fullkomlig: ”avlägsset vilande i sin egen myt.”⁹⁴

Vad kvinnan däremot inte tycks inse är att i samma ögonblick som hon skjuter mannen börjar hennes egen berättelse krackelera. I linje med den passionerade kärlekens strukturer har kvinnan skapat sig själv i relation till mannen – när han inte längre finns där för att reflektera hennes livsberättelse upphör den delen av henne att existera.

Vad som följer är en av romanens dunklaste och mest surrealistiska scener, en närmast delirisk drömsekvens där kvinnan som drivs av begäret att återförenas med mannen, sin ”svarta hälft”, finner vägen till hans laboratorium.⁹⁵ Dessa avslutande scener antyder att kvinnan på ett symboliskt plan även träder *in* i mannen, precis som hon träder in i hans värld, laboratoriet, den manliga vetenskapsmannens domän: ”här är dörren som leder in i en annan.”⁹⁶ Härigenom utgör laboratoriescenen en symbol för den surrealistiska föreningen mellan man och kvinna, det konvulsiviska mötet, den slutgiltiga fasen av mannens och kvinnans *amour fou*. Men även denna utlovade salighet, den mytiska kärlekens förtärande jagupplösning, visar sig vara en mannens

värld, en falloctrisk ordning, belyst av den violetta färg som symboliserar *hon*. I samma ögonblick som kvinnan stiger in i laboratoriet går hon därför från att vara ett *vem* till att bli ett *vad*. Hennes individualitet vacklar, hon blir sedd av en utomstående blick: det berättande jaget har inför både läsaren och sig själv slutligen blivit "kvinnan", betraktad ur tredje person.

Som den galna vetenskapsmannens arbetsrum är laboratoriet systematiskt inrett med behållare och burar som innehåller såväl kaniner och råttor som rester av kvinnokroppar – försöksdjur av samma mått. I denna mardrömslika sekvens möter kvinnan på nytt Den Andra, den andra kvinnan som också är hon, oändligt multiplicerad som den stympade kvinnan i mannens värld, ett "misslyckat experiment".⁹⁷ Scenen bär drag av den surrealistiska bildvärld vilken inspirerades av Markis de Sades våldsamma eroticism, där kvinnokroppen lemlästas för att på nytt kunna sättas ihop av den manliga konstnären.⁹⁸ Också kvinnan har blivit utsatt för mannens experimentlusta, vilket har vänt hennes huvud åt fel håll. "För att jag inte ska kunna se hans ansikte när han arbetar", förklarar hon – ett eko av ett tidigare replikskifte dem emellan som nu har realiserats i all sin morbiditet.⁹⁹

När kvinnan äntligen påträffar mannen växer han ut under hennes skuldror i vad som liknar en inverterad bild av skapelsemyten där Eva skapas ur Adams revben. Symboliken uppmuntrar till en intertextuell läsning med hänsyn till myten om syndafallet. Kvinnans bett av äpplet, skottet i mannens bröst, leder till fallet där den ursprungliga Mannen och den ursprungliga Kvinnan återföds som dödliga dito. Genom kunskapen, desillusioneringen, blir de för första gången medvetna om föreställningen om sig själva utifrån den andres blick. Det är en föreställning som genom att definiera dem också binder dem, men utan vilken de skulle förbli utan mening, både osedda och namnlösa. På liknande vis konfronteras kvinnan i *Blodförmörkelse* med kunskapen om människans ändlighet, om att vi till syvende och sist är avgränsade i både tid och rum, när hon dödar mannen. Utan hans utomstående blick, vilken har erkänt hennes existens likväl som definierat henne, lämnas kvinnan utan mening. Berättelsen, illusionen, som hon försökt konstruera kring sig själv rasar samman för att aldrig mer återuppstå. Det är, för återknyta till Cavell, kunskapens seger över jaget.¹⁰⁰ Hädanefter kan kvinnan aldrig återskapa sin illusion av mannen. Desperat försöker hon få syn på hans ansikte för att åter få sin existens erkänd, men utan framgång: "hennes ögon är inte längre en smekning utan en besvärjelse, och ändå når de inte sitt mål".¹⁰¹ Hur mycket kvinnan än anstränger sig får hon inte tillbaka mannens blick, och därmed inte sig själv.

I slutscenen är kvinnan ensam. Mannens hav har slocknat. Som Holm uttrycker det i sin monografi om Rut Hillarp har en fullständig "avförtrollning" skett.¹⁰² Men det är inte bara kvinnans illusioner om kärleken som har raserats – det slocknade havet kan även ses som en avmystifiering av själva den värld hon skapat omkring sig, hennes mytologi om tillvaron. Slutscenen illustrerar på så vis människans ändlighet och konstens illusoriska kraft. När föreställningen om transcendens, om mannens gudomliga absolutism, har kollapsat måste kvinnan slutligen inse att hon i den andres ögon aldrig kan vara något annat än den evigt multiplicerade andre. Avindividualiserad befinner hon sig i existentiell isolering, alienerad även inför sig själv. När telefonen ringer hör hon sin egen röst.

Till skillnad från Bränström-Öhman läser jag här inte in ett erövrande av den egna rösten, jag ser i stället romanens slutrader mynna ut i samma intighet och känsla av

språkets misslyckande som Bränström-Öhman pekat på i de tidigare diktverken.¹⁰³ I kvinnans ensamhet blir språket ett icke-språk, i rummet som ”långsamt [krymper] samman och tänjer ut sig till en oändlig korridor” finns ingen väg ut.¹⁰⁴ Kommunikationen fallerar när ingen går att nå. Kvinnans röst i telefonen, hennes privata språk, är ett tyst skri – den fullkomliga uttrycksmöjligheten mynnar ut i fullständig röstlöshet.

Sammanfattning

Eftersom det kvinnliga jagets teatrala agerande i *Blodförmörkelse* medvetet iscensätter verkligheten återinförs vedertagna sanningar som arbiträra. Följaktligen kan kvinnan, då hon avsiktligen antar rollen som den underkastade, utmana könskodade binära oppositioner genom att belysa dem som kulturellt betingade konstruktioner. Med mannen som musa – det idealiserade objektet – är kvinnan sin egen berättelses skapare och verk, en aktris på sin egen scen.

Kvinnans teatralitet och skeptiska hållning leder emellertid till distansering i hennes mellanmännsliga relationer. Ju större utrymme som ges åt det teatrala i förhållandet desto svårare blir det för kvinnan att skapa en meningsfull relation till en annan människa i vilken hon faktiskt ser den människan i hennes komplexitet och unicitet. Samtidigt blir hon genom mannens blick på henne, och slutligen frånvaron av densamma, varse sin egen livsberättelse – en som skiljer sig markant från den narcissistiska berättelse hon själv relaterat till. Liksom den mytiska kärlekshistorien är den tragisk, men i sitt sökande blir kvinnan snarare en Oidipus än en väntande Isolde. Genom andras berättelser om henne blir kvinnan varse hur okänd hon är för sig själv – ständigt den andre är hon en berättelse som väntar på att bli berättad – medan hennes egen autobiografiska redogörelse ter sig alltmer illusorisk. I likhet med berättelsen om Oidipus leder vägen mot kunskap till kvinnans egen undergång: ansikte mot ansikte med sin egen ändlighet försätts hon i isolering. Instängd i sig själv omvandlas den fullkomliga uttrycksmöjligheten – hennes egen röst i telefonen – till en fullständig röstlöshet: ”Den enda mänskliga erfarenhet som jag har gjort är mig själv.”¹⁰⁵

I den här artikeln har jag analyserat det kvinnliga jagets självdramatisering i Rut Hillarps roman *Blodförmörkelse* med hjälp av Stanley Cavells syn på teatralitet och Adriana Cavareros teori om det berättningsbara jaget. Medan tidigare läsningar har fokuserat på kärlek, identitet och genus ur olika perspektiv tar denna artikel vid där de tidigare slutar genom att utforska kvinnans teatralisering av själva varat, där varat framstår som en självframställande handling som måste erkännas av den andre, betraktaren. Genom att diskutera hur detta tar sig uttryck i relation till kvinnans uppfattning av jaget och den andre åskådliggörs, med hjälp av Cavells och Cavareros respektive teorier, teatralitetens roll i kvinnans resa genom det inre okända till det mellanmännsliga. För alltid den andra blir kvinnan en främling – även i förhållande till sig själv.

Noter

1 Rut Hillarp, *Blodförmörkelse*, 2:a uppl. (Örebro: [Utan förlag], 1951), 6.

2 Ibid., försättsbladet.

- 3 Ibid., romanens baksidestext.
- 4 [Utan signatur], [utan titel] [brev från Bonniers chefskontor till Rut Hillarp], Bonniers, Stockholm, 1950-12-04, Brev till Rut Hillarp R-Å, från Rut Hillarp, mellan andra, Handskriftssamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm, SE S-HS L299:1:4. Möjligen är avsändaren Gerhard Bonnier då han tidigare korresponderat en hel del med Hillarp från förlagets sida. Initialerna GB/EH står i brevhuvudet.
- 5 Se Magnus William-Olssons och Marie Silkebergs intervju med Hillarp: Magnus William-Olsson och Marie Silkeberg, "Rut Hillarp – Ett porträtt", *Aftonbladet Kultur* (1992:16), 8–11.
- 6 Bengt Holmqvist, "Blodförmörkelse", *Stockholms-Tidningen*, 1951-10-11.
- 7 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 10.
- 8 Ibid., 94.
- 9 Birgitta Holm, "Hör mitt blod bulta", i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3. Vida världen. 1900–1960*, Elisabeth Møller Jensen et al. red. (Höganäs: Bra Böcker, 1996), 457–464.
- 10 Ibid., 460.
- 11 Ibid.
- 12 Birgitta Holm, *Rut Hillarp. Poet och erotiskt geni* (Stockholm: Atlantis, 2011).
- 13 Annelie Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland. Rut Hillarp och kvinnornas fyrtiotalsmo- dernism* (diss., Umeå Universitet; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1998).
- 14 Ibid., 265.
- 15 Annelie Bränström-Öhman, "Kvinnan, kärleken och Lord Byrons förbannelse", *Tidskrift för genusvetenskap* vol. 16 (1995:4), 14–24, <https://doi.org/10.55870/tgv.v16i4.4768>.
- 16 Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland*, 267.
- 17 Jenny Björklund, *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg* (diss., Uppsala universitet; Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2004); Anette Almgren White, *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken. Jean Claude Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp* (diss., Linnéuniversitetet; Växjö: Linnaeus University Press, 2011); Relationen mellan bild och dikt, här i *Strand för Isolde*, analyseras även i Per Erik Ljung, "Frammanat, inte påstått. Kring Rut Hillarps Strand för Isolde", i *I musernas sällskap. Konstater och deras relationer. En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth 19.10.1992*, Bernt Olsson et al. red. (Höganäs: Wiken, 1992), 235–268.
- 18 Se exempelvis Michael Fried, *Art and Objecthood. Essays and Reviews* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998); Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago: University of Chicago Press, [1980] 1988). För en teoretisk översikt över teatralitet, se Thomas Postlewait och Tracy C. Davis, "Theatricality: an Introduction", i *Theatricality*, Thomas Postlewait och Tracy C. Davis red. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1–39.
- 19 Fried, *Absorption and Theatricality*, 100; Postlewait och Davis, "Theatricality: an Introduction", 20f.
- 20 Jag använder mig främst av Stanley Cavells magnum opus *The Claim of Reason*, men även hans studie av ett antal Hollywoodmelodramer i *Contesting Tears*. Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (New York: Oxford University Press, [1979] 1999); Stanley Cavell, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (Chicago: University of Chicago Press, 1996).
- 21 Cavell, *The Claim of Reason*, 476ff.
- 22 Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 23, 212.
- 23 Cavell, *The Claim of Reason*, 477.

- 24 Ibid.
- 25 Ibid., 468ff.
- 26 Erik Lindegren och Karl Vennberg, "Förord", i *40-talslyrik*, Erik Lindegren och Karl Vennberg red. (Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1946), 6.
- 27 Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland*, 256f.
- 28 Ibid., 267, 260.
- 29 Ibid., 266.
- 30 Adriana Cavarero, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood*, Paul A. Kottman övers. (London: Routledge, [1997] 2000).
- 31 Ibid., 39f.
- 32 Ibid., 62.
- 33 Hillarp, *Blodförmörkelse*, romanens baksidestext.
- 34 Ibid., 106.
- 35 Se exempelvis Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity* (New York: Routledge, [1990] 2006).
- 36 Se Sören Kierkegaard, *Antingen-eller. Ett livsfragment. Första delen*, Stefan Borg övers. (Önnköping: Nimrod, [1843] 2002), 291–430. Likheten mellan mannen i Hillarps roman och Johannes i "Förförarens dagbok" nämner Marianne Höök i ett brev till Rut Hillarp med anledning av romanens utgivning, se Marianne Höök, [u.t.], 1951-10-07, Brev till Rut Hillarp R-Å, från Rut Hillarp, mellan andra, Handskriftssamlingen, Kungliga biblioteket, Stockholm, SE S-HS L299:1:4.
- 37 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 6.
- 38 Bränström-Öhman, "Kvinnan, kärleken och Lord Byrons förbannelse", 22; Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland*, 263.
- 39 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 30f.
- 40 Holm, "Hör mitt blod bulta", 460.
- 41 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 90.
- 42 Ibid., 25.
- 43 Ibid., 133.
- 44 Cavarero, *Relating Narratives*, 40, 63.
- 45 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 27.
- 46 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 22.
- 47 Ibid.
- 48 Simone de Beauvoir, *Det andra könet*, Adam Inczèdy-Gombos och Åsa Moberg i samarbete med Eva Gothlin övers., 2:a uppl. (Stockholm: Norstedts, [1949] 2012), 325.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid., 25.
- 51 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 114.
- 52 Ibid., 95.
- 53 Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland*, 80, 82.
- 54 Ibid., 107.
- 55 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 99f.
- 56 Carolyn J. Dean, *The Self and Its Pleasures. Bataille, Lacan, and the History of the Decentered Subject* (Ithaca & London: Cornell University Press, 1992), 213f; Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (London: Thames and Hudson, [1985] 1991), 107, 110.
- 57 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 15.
- 58 Luce Irigaray, *This Sex Which is Not One*, Catherine Porter med Carolyn Burke övers. (Ithaca: Cornell University Press, [1977] 1985), 76.
- 59 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 52f.

- 60 Denis de Rougemont, *Kärleken och Västerlandet*, Eva Alexanderson övers. (Stockholm: Natur & Kultur, [1939] 1963), 7.
- 61 Se Aase Berg, *Från tristanism till realism. En analys av kärlekens mönster och dess förändring i Rut Hillarps romaner* (D-uppsats i litteraturvetenskap, Stockholms universitet, 1995). Även Josefin Laestadius har uppmärksammat detta samband i en opublicerad uppsats, se Josefin Laestadius, *Masochism och religiositet. En studie av Rut Hillarps prosaverk Blodförmörkelse, Sindhia och En eld är havet* (C-uppsats i litteraturvetenskap, Uppsala universitet, 1994); Rougemont, *Kärleken och Västerlandet*, 7, 13ff.
- 62 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 42.
- 63 Rougemont, *Kärleken och Västerlandet*, 37.
- 64 Cavarero, *Relating Narratives*, 110–113.
- 65 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 119.
- 66 Ibid., 120.
- 67 Ibid., 91.
- 68 Adriana Cavarero, *In Spite of Plato. A Feminist Rewriting of Ancient Philosophy*, Serena Anderlini-D'Onofrio and Áine O'Healy övers. (New York: Routledge, [1990] 1995), 2.
- 69 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 9.
- 70 Ibid., 26.
- 71 Ibid., 115.
- 72 Ibid., 91.
- 73 Ibid., 40.
- 74 Ibid., 71.
- 75 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism 1900–1944*, 3:e uppl. (London: Thames & Hudson, [2004] 2016), 219.
- 76 Elisabeth Bronfen, *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, [1992] 1996), 97f.
- 77 Ibid.
- 78 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 71.
- 79 Ibid., 67f.
- 80 Ibid., 32, 110.
- 81 Ibid., 113.
- 82 Erik Lindgren, *Sviter* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1947).
- 83 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 134.
- 84 Ibid., 21.
- 85 Ibid., 134.
- 86 Ibid., 135.
- 87 Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, 207.
- 88 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 135.
- 89 Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven & London: Yale University Press, [1976] 1995), 4; Cavell, *Contesting Tears*, 42.
- 90 Cavell, *Contesting Tears*, 41, 43.
- 91 Ibid., 43.
- 92 Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism*, 270.
- 93 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 137f.
- 94 Ibid., 138.
- 95 Ibid., 140.
- 96 Ibid., 142.
- 97 Ibid., 143.

- 98 Se Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, 107, 110.
99 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 144.
100 Se Cavell, *The Claim of Reason*, 476f.
101 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 146.
102 Holm, *Rut Hillarp*, 113.
103 Se t.ex. Bränström-Öhman, *Kärlekens ödeland*, 256f, 260, 266ff.
104 Hillarp, *Blodförmörkelse*, 147.
105 *Ibid.*, 142.