

PANORAMASCENER I *PAPPA GORIOT* OCH *RÖDA RUMMET*

Annika
Mörte Alling

Denna artikel kommer att uppehålla sig vid några skildringar av Paris och Stockholm i Honoré de Balzacs *Pappa Goriot* (1837–1843) och August Strindbergs *Röda rummet* (1879), med särskilt fokus på de existentiellt laddade panoramascenerna där protagonisten blickar ut över storstaden. Dessa två verk har varit centrala i diskussionen av romanens framväxt i Europa och de har översatts och mottagits vida utanför de europeiska gränserna. Balzac har ofta betraktats som romanens fader och Strindberg som den som med *Röda rummet* skrev den första moderna romanen i svensk litteratur. Den plats dessa klassiker haft och fortfarande har i litteraturundervisningen i Sverige och internationellt motiverar ytterligare att vi återkommer till dem med ständigt förnyade perspektiv, diskuterar deras aktualitet och placerar in dem i nya kontexter.

Forskningsprogrammet *World Literatures. Cosmopolitan and Vernacular Dynamics*, som denna artikel är skriven inom, har som fokus att undersöka dynamiken mellan det vernakulära och det kosmopolitiska i ”världslitteraturer”.¹ I detta sammanhang är panoramabeskrivningarna i *Pappa Goriot* och *Röda rummet* relevanta att studera eftersom de aktualiserar det spänningsfyllda förhållandet mellan det lokala och det globala, mellan å ena sidan hjälten i sin privata sfär, och å andra sidan den nya urbana verklighet som uppenbarar sig för honom på avstånd.

Även om det är känt att Strindberg läste och förhöll sig till Balzac och även om parallellen mellan panoramascenerna hos de båda författarna redan uppmärksammats i tidigare forskning, återstår mer att diskutera, inte minst vad gäller skillnaderna mellan scenerna och deras specifika uttryck i romanerna.² Särskild uppmärksamhet kommer i det följande att ägnas åt huvudstaden såsom den upplevs känslomässigt av protagonisterna. Subjektiva uppfattningar av storstaden tycks nämligen vara mindre studerade än yttre aspekter av den, såsom boulevarder, parker, marknader, kanaler och byggnader. Det gäller såväl forskningen om storstaden som litterärt motiv i 1800-talslitteraturen generellt som den forskning som specifikt undersökt Strindberg som Stockholmsskildrare.³ Att studera relationen mellan platser och känslomässiga upplevelser hos individer som befolkar dem är i högsta grad relevant och har länge varit ett fokus inom andra domäner av humaniora.⁴ En plats är, som Eric Prieto påpekar, först och främst en mänsklig relation.⁵

MOSEBACKE VS PÈRE LACHAISE

Det är egentligen först i 1800-talsromanen som storstaden får en betydelsefull roll och som den skildras som lockande, som en miljö man vill fly till och vara i.⁶ Just Paris har naturligtvis en alldeles särskild status som kulturellt centrum i Europa under 1800-talet. Paris betraktades som den moderna civilisationens centrum, hela seklets huvudstad, ”världens axel” (Alfred de Vigny), ”framtidens stad” (Victor Hugo).⁷ Under 1700-talet var intresset för Paris svalt; de få skild-

ringar av staden som finns från denna tid är mestadels präglade av en negativ grundsyn. Livet på landsbygden ansågs vara det bästa för individen. Det var snarare flykten från det urbana som tematiserades.⁸

I svensk litteratur märks fascinationen för storstaden senare än i fransk; det är inte förrän alldeles i slutet av 1800-talet som man kan tala om någon egentlig stadslitteratur enligt Alexandra Borg i *En vildmark av sten* (2011), vilket hon menar hänger samman med den explosionsartade utveckling som då sker i samhället.⁹ Av Strindbergs verk är det bara *Ensam* som finns med i Borgs undersökning. Ändå måste Strindbergs *Röda rummet* betraktas som en viktig Stockholmsskildring. Den lilla tidsförskjutning som finns mellan handlingen och författarens nu tycks vara en av anledningarna till att *Röda rummet* inte hamnar i kategorin ”storstadsskildringar” hos Borg; från sekelskiftet skildrar författarna sin samtid.¹⁰

Den kända beskrivningen av ”Stockholm i fågelperspektiv” som inleder *Röda rummet* är den scen i romanen som tydligast påminner om Balzacs värld, närmare bestämt om slutscenen i *Pappa Goriot*, där Eugène de Rastignac ser ut över Paris uppe från kyrkogården Père Lachaise.¹¹ Arvid Falk står uppe på Mosebacke och blickar ner över staden:

Långt nere under honom bullrade den nyvaknade staden; [...] allt gjorde ett intryck av liv och rörlighet, som tycktes väcka den unge herrns energi, ty nu hade hans ansikte antagit ett uttryck av trots och levnadslust och beslutsamhet, och då han lutade sig över barriären och såg ner på staden under sina fötter, var det som om han betraktade

en fiende; hans näsborrar vidgades, hans ögon flammade och han lyfte sin knutna hand, som om han velat utmana den stackars staden eller hota den.¹²

När han hör Klara och de andra kyrkklockorna slå sju, erinrar han sig sin svåra situation, föräldrarna som ligger där på kyrkogården och det faktum att han är ensam i världen, med ännu ouppfyllda drömmar, kanske ouppfyllbara:

Han lyssnade och sökte utröna varifrån ljudet kom ty det syntes väcka minnen hos honom. Då blev hans min så vek och hans ansikte uttryckte den smärta som ett barn erfar då det känner sig vara lämnat ensamt. Och han var ensam, ty hans far och mor lågo borta på Klara kyrkogård, därifrån klockan ännu hördes, och han var ett barn, ty han trodde ännu på allt – både sant och sagor.¹³

Liksom Rastignac är Arvid en ung ambitiös man, som vill erövra livet i storstaden, nå framgång och lycka. Han är visserligen ett stadsbarn från början, men knappast medveten om vad livet i den nya urbana verkligheten innebär. Arvids uttryck av trots och beslutsamhet då han betraktar stadens myller påminner om Rastignacs tvetydiga yttrande, där han står på Père Lachaise-kullen och blickar girigt mot det myllrande Paris som breder ut sig nedanför honom: ”Det är du och jag nu!”¹⁴ (”À nous deux maintenant!”¹⁵) Detta utrop kan tolkas som ett uttryck av samarbetsvilja med staden, som en önskan att anpassa sig till dess villkor och krafter. Men det kan också förstås som en uppmaning till kamp mellan dem. (Denna tvetydighet finns inte med i de svenska översättningarna av Gunilla Nordlund och Folke Himmelstrand: ”Nu står striden mellan oss två!”¹⁶). Rastignac har gjort viktiga insikter om det parisiska samhällets mekanismer där han står vid sin gamle vän Goriots grav, Goriot som hänsynslöst utnyttjats av sina egna döttrar intill sin död. Han har till exempel lärt sig att det bara är en sak som gäller i den nya världen, nämligen det som

Vautrin tidigt läste i hans panna: ”*Lyckas!* lyckas till varje pris”.¹⁷ För att göra detta måste man spela spelets regler och bli en del av det nya systemet istället för att låta sig förgöras av det.

Arvid Falk ser huvudstaden mera som en fiende och dominerar ”den stackars staden” totalt från sin höjd, hotfullt nästan. Denna dominans och överblick från hög höjd har i forskningen förknippats med existentiell klarsynthet liksom med Arvids roll som journalist (reporterns eller journalistens främsta uppgift kan ju sägas vara att se allt, att ha en sann överblick) och det passande efternamnet i sammanhanget har inte heller förbisetts: Falk.¹⁸ Och visst sammanfaller panoramascenerna med att hjälten uttrycker insikter om samhället i staden nedanför. Arvid Falk har då fått en avsky för samhället och dess lögnaktighet, beslutat sig för att överge ämbetsmannakarriären och bli ”litteratör”: ”[J]ag kastar mig i armarna på litteraturen!”¹⁹ Men Arvid förlorar kontrollen över huvudstaden många gånger om. Istället för författare blir han journalist vid en obetydlig arbetartidning och finner sig till sist i att bli en del av det etablissemang han först ifrågasatte. Intressant nog, hade själva fågelperspektivet kunnat vara en nyckel till insikt enligt Arvids vän Struve, som fungerar som rådgivare, i likhet med Vautrin för Rastignac i Balzacs roman:

– Får jag ge dig ett råd, ett råd, för livet, som erfarenheten har givit mig. [...] öva dig att se världen i fågelperspektiv, och du ska se huru smått och betydelselöst allt förefaller; utgå ifrån, att det hela är en sophög, att människorna äro avskräden, äggskal, morotsstjälkar, kålblad, traslappar, så blir du aldrig överrumplad mer förlorar aldrig någon illusion mer, men du ska däremot erfara en hel del glädje, varje gång du ser ett vackert drag, en god gärning; anlägg med ett ord ett lugnt och stilla världsförakt – du behöver icke befara att bli hjärtlös för det. [...]

– Bliv egoist! Ge människorna fan!²⁰

Världsförakt och egoism predikar även Vautrin i *Pappa Goriot* och *Förlorade illusioner* (1837–1843), för både Rastignac och Lucien de Rubempré. Det är oförmågan att följa detta råd fullt ut som gör att Lucien inte lyckas fullfölja den parisiska framgångsdrömmen: bristen på hänsynslös egoism och känslökall distans. Rastignac däremot kommer att lyckas bättre i *Den mänskliga komedins* senare romaner. Sådan distans innebär livsduglighet i Balzacs Paris och hänger här ihop med en förståelse för det ytligas betydelse: årans, den sociala framgångens, pengarnas.

Man kan, som Anna Westerståhl Stenport gör i en analys av *Röda rummet*, argumentera för att förlusten av insikt och överblick – Arvids så väl som läsarens, eftersom även den senare luras att tro att det går att få överblick över staden (och texten) – utgör en sorts fragmentering eller dekonstruktion. Även på ett formellt plan kan man iakttä det sistnämnda, dels genom att fokus i romanen flyttas från Falk till andra gestalter, dels genom att romanen slutar som brevroman snarare än som en utvecklingsroman med en enda hjältes strävan i centrum. Själva kärnan i Strindbergs gestaltning av den urbana moderniteten skulle enligt Westerståhl Stenport ligga i denna ”flawed supposition of a detached overview”, en överblick som i grunden skulle vara beroende av Parisiska realisttekniker, av en konvention härstammande från författare som Balzac och Victor Hugo.²¹ Dessa ståndpunkter ska jag få anledning att återkomma till.

KÄNSLOSAMMA BLICKAR NER MOT STADEN

Panoramascenen över Stockholm handlar dock inte bara om överblick och insikt. Slående är de känslouttryck som aktualiseras i den, vilka är intressanta att ta upp i jämförelse med de som förekommer i Balzacs panoramascen. Det är tydligt att Stockholm väcker mycket känslor hos Arvid – känslor som förstärks av solen, vinden och åsynen av horisonten och

som gör att staden nästan framstår som ett aktivt subjekt. Allra första gången Arvid dyker upp i texten, observerar den utomstående berättaren ”en sorg och en ofrid i hans blickar, som dock försvunno, då han, utkommen från den trånga källarsalen, möttes av den öppna horisonten. Han vände sig mot vindsidan, knäppte upp överrocken och tog några fulla andetag, vilka tycktes lätta hans bröstkorg och sinne.”²² Det är således horisonten och vinden som framkallar denna helomvändning i humöret hos honom. Dessförinnan är det solen och vinden som beskrivs som aktörer: solstrålarna ”gingo”, ”ilade”, ”klättrade”, ”lekte”; vinden, ”hon” ”gick” ”och tittade på sommarnöjena”, ”blev skrämde”, ”rusade” och ”slog emot” väggen på det hus där Arvid Falk befinner sig. Denna inzoomning i beskrivningen från miljön mot karaktären kan liknas vid den Balzac gör i inledningen av *Pappa Goriot* från kvarter och gator in till hus och rum med människor i.

Därefter framkallar ljuden från staden och vattnet ”energi”, ”trots”, ”levnadslust” och ”beslutsamhet” hos Arvid.²³ Detta märks på honom på ett mycket påtagligt vis, genom vidgade näsborrar, flammande ögon och en lyft, knuten hand. Ljudet av kyrkklockorna tycks å andra sidan få honom att känna smärta och ensamhet. Det är hela tiden den utomstående berättaren som observerar känslouttrycken och tolkar dem, precis som hos Balzac. Det faktum att Arvid gestaltas ensam med dessa sinnesintryck förstärker scenens betydelse och det gör också dess placering i romanens början. Känslouttrycken blir de första intrycken av honom och därmed skapas en intimitet med läsaren, liksom förväntningar om vad Arvid är för en sorts person. Som läsare vet man alltså redan på ett tidigt stadium i berättelsen vad det är som kan lätta respektive tynga Arvids sinne och att staden påverkar honom starkt och innerligt.

De ”naturliga” aspekterna av staden kommer genom romanen att skänka honom levnadslust och trots, som då han beslutat sig för att bli litteratör. Då går han upp på ”höjden vid ankdammen” i Humlegården:

Falk kom upp på höjden vid ankdammen; där stannade han och studerade grodornas metamorfoser, observerade hästglarne och fångade en vattenlöpare. Därpå tog han sig för att kasta sten. Detta satte hans blod i omlopp och han kände sig förnygrad, kände sig som en skolande skolpojke, fri, trotsigt fri, ty det var en frihet, som han med rätt stor uppoffring erövrade. Vid den tanken att fritt och efter behag få umgås med naturen, som han förstod bättre än han förstod människorna, vilka blott hade misshandlat honom och sökt göra honom dålig, blev han glad, och all ofrid försvann ur hans sinne; och han steg upp för att fortsätta sin väg ändå längre utom staden.²⁴

Man kan dock notera att objektet för Arvids uppmärksamhet i detta ögonblick inte är utsikten från höjden mot staden, utan de små detaljerna i naturen såsom ”grodornas metamorfoser”. Det verkar också som om att hans välbefinnande ökar desto längre från stadskärnan och ju närmare naturen han kommer.²⁵ Detta citat följs så också av en idyllisk lantsortsskildring.

Mot bakgrund av dessa observationer är det intressant att se närmare på de sinnesrörelser som Paris väcker hos Rastignac då han betraktar staden i slutet av *Pappa Goriot*. Även här sätts hjälten i förgrunden genom hans upphöjda position och genom att vi befinner oss på en strategisk plats i romanen, i detta fall i slutet. Det är fråga om en omvälvande situation för Rastignac, som faller ”sin ungdoms sista tårar, dessa tårar som pressas ur ett rent och oskyldigt hjärtas heliga känslor, dessa tårar som från den jord där de fallit stiger ända upp till himmelen”, där han står vid Goriots grav, gripen av ”en tröstlös sorgsenhet”.²⁶ Tårarna drar läsarens uppmärksamhet till sig, särskilt som Rastignac i regel aldrig gråter. Tjänstehjonet Christophe, som kommit av pliktkänsla, lämnar honom där på kullen, som för att respektera hans sorg, så obeskrivlig att berättaren därefter avstår från att skildra den inifrån: ”Han lade armarna i kors över bröstet och såg upp i molnen. När Christophe såg

honom stå där, sorgsen och tankfull, gick han tyst därifrån.”²⁷ Precis som i *Röda rummet* lämnas alltså hjälten ensam i detta känslofyllda ögonblick, vilket förstärker känslornas betydelse.

Det som utlöser Rastignacs sorg är egentligen inte själva åsynen av det parisiska livet nedanför honom, utan hans empati för gamle Goriot. Men det är samtidigt tydligt att sorgen han känner är starkt förknippad med hans relation till Paris och det parisiska levernet. Han inser det tragiska i detta samhälle redan då han inte lyckas få någon av Goriots döttrar att intressera sig för den gamles begravning: ”Eugène hade tillräckligt stor erfarenhet av den parisiska världen för att veta att det inte lönade sig att framhärda. Hans hjärta kändes egendomligt betryckt när han såg att det var omöjligt att få träffa Delphine och tala med henne.”²⁸ Det han lärt sig är att empati och sann kärlek inte har sin plats i Paris och att det inte går att omvända kalla storstadshjärtan. Denna dystra sanning råder tyvärr inte bara i de högre kretsarna utan även på fru Vauquers pensionat. Närmast total likgiltighet präglar där stämningen direkt efter Goriots död: ”– Ja, nu är han död, sade Bianchon när han kom ner. – Kom nu och sätt er, mina herrar, sade fru Vauquer, soppan kallnar. [...] – För fan, mina herrar, sade privatläraren, låt nu pappa Goriot vara, så att vi slipper tugga på honom.”²⁹ Även i detta fall kopplas brist på empati och engagemang för medmänniskan till Parislivet – och det är något gott och bra med detta liv, konstaterar privatläraren:

En av fördelarna med den goda staden Paris är att här kan man födas, leva och dö utan att någon bryr sig om vad man gör. Låt oss dra fördel av det goda som civilisationen skänker. Idag har det säkert dött sextio människor här i staden, vill ni kanske ömka er över alla hekatomber i hela Paris? Om nu pappa Goriot har dött, så än sen, så mycket bättre för honom!³⁰

De känslor som Rastignac uppvisar sedan han lämnats

ensam tycks däremot framkallas av själva åsynen av Paris. Han har då klivit allra längst upp på kullen:

Rastignac, som nu var alldeles ensam, tog några steg upp mot kyrkogårdskullen och såg Paris slingra sig i bukter längs Seines stränder, där ljusen började tändas. Nästan girigt sög sig hans blickar sig fast vid platsen mellan kolonnen på place Vendôme och Invaliddömen; där levde den mondäna värld som han velat träda in i. Han såg på denna surrande bikupa med en blick som om han i förväg sög ut dess honung och sade med dessa storslagna ord:

– Nu står striden mellan oss två!³¹

Detta utrop är, som sagt, tvetydigt i det franska originalet. Han tycks känna girighet, trots och ett slags uppgivenhet i detta ögonblick, möjligen i högre grad girighet och trots, med tanke på hans slutliga beslut att gå och dinera med fru de Nucingen. Att vi befinner oss alldeles i slutet av romanen skänker denna scen en särskild tyngd. Slutet är alltid en strategisk plats, som drar till sig extra uppmärksamhet och inför vilket förväntningar byggs upp hos läsaren, i denna roman gällande Rastignacs öde, eftersom han varit i centrum nästan från början.³² Genom det allvetande berättarperspektivet och berättandet genom Rastignac har läsaren ofta givits tillgång till hans tankar och därmed haft möjlighet att bygga upp en intim relation med honom, känna oro och sorg med honom, hoppas och längta med honom.

STOCKHOLM – ETT PARIS?

Som bland andra Anna Westerståhl Stenport observerat, finns alltså den franska huvudstaden med som klangbotten i Strindbergs roman.³³ Men hur ter sig då den stad som Rastignac blickar ut över i panorama-scenen? Vilka är likheterna med det Stockholm Arvid Falk ser? Med andra ord, hur märker vi här att

Stockholm är skildrat utifrån detta Paris? I beskrivningen av staden som Rastignac ser framför sig ges, som framgått ovan, mycket få detaljer: i fokus står den mondäna världen och två framträdande byggnader i den parisiska siluetten. Paris förefaller vara långt borta och interagerar inte alls med honom på det sätt som Stockholm påverkar Arvid. Faktum är att beskrivningarna av Paris i *Pappa Goriot* över huvud taget är påfallande få och odetaljerade när det gäller stadens yttre, som Wolfgang Matzat också konstaterat.³⁴ Exteriörer är i princip bara intressanta för Balzac i den mån de kan karakterisera gestalterna, som i de kända inledande beskrivningarna av fru Vauquers pensionat på Rue Neuve-Sainte-Geneviève. Fokus blir då pensionatets interiör, vars olika rum nästan är lika unkna och vedervärdiga som den stackars änkan: ”[K]ort sagt hela hennes person förklarar pensionatet, liksom pensionatet förklarar henne själv.”³⁵ Felet är förstås inte hennes utan miljöns; man blir som man bor. Beskrivningarna är mycket detaljerade, men det tycks, som framgått, inte finnas något intresse hos Balzac för att skildra Paris som den stad som är känd utanför Paris. Berättelsen om fru Vauquer och de övriga pensionatgästerna, varav Rastignac är en, är så speciell, menar berättaren, och kvarteret så okänt, att ingen utanför Paris skulle kunna ta den till sig:

Kommer den[na historia] att bli förstådd utanför Paris? Man kan tillåta sig att tvivla på den saken. Det är bara mellan Montmartres kullar och Montrouges höjder som man kommer att förstå och uppskatta detaljerna i detta skådespel, som är så fyllt av iakttagelser och lokalfärg, i denna dal, fylld av verkligt lidande och ofta bedrägliga fröjder, där man är så van vid uppskakande händelser att det krävs något alldeles ovanligt upprörande för att man ska minnas det och tala om det någon längre tid.³⁶

Med andra ord betonas från början lokala aspekter av staden, snarare än dess kosmopolitiska egenskaper.

När sedan beskrivningen närmar sig gatorna kring fru Vauquers pensionat, får vi dessutom veta att det inte finns något ”kvarter i Paris som är ruskigare än det och heller inget som är mera okänt”.³⁷

Om Balzac således inte skildrar Paris som den huvudstad som är känd som Paris, är frågan i vilken mån man kan betrakta Balzac som representativ för en narrativ realistisk konvention med storstaden som sitt centrala fokus, som Westerståhl Stenport gör. Hon är inte helt tydlig med vad hon menar med denna realistiska konvention, men man förstår att en viktig komponent är representationen av den parisiska huvudstaden i överblick, på något sätt sammanhållen av en allvetande berättare.³⁸ Enligt Westerståhl Stenport är beskrivningen av Paris det centrala elementet inte bara hos Balzac utan i majoriteten av vad hon kallar ”the French urban realist novels”.³⁹ En annan komponent som hon för fram är en struktur som hon hänför till bildningsromanen som utmärks av en genom berättelsen central protagonist i utveckling. Men det är trots allt av stor relevans att analysera vilka aspekter av storstaden som får fokus hos varje författare, liksom vilken roll storstaden spelar för gestalterna. Det är inte heller självklart att det skulle finnas typiska parisiska utvecklingsromaner. Inte ens *Pappa Goriot* och *För-lorade illusioner*, som man ofta refererar till som sådana, visar egentligen en tydlig utveckling hos huvudgestalten.⁴⁰ Rastignac är inte en så stabil romanhjärte som han först ger intryck av att vara. Precis som Arvid Falk fragmenteras han genom att fokus flyttas över till Lucien de Rubempré i nästa roman, som senare suddas ut också han i *Kurtisanernas liv* (1838–1847). Liksom Arvid lider han av brist på överblick över den moderna storstaden och livet i den.⁴¹

Även i Strindbergs roman betonas aspekter av storstaden som man skulle kunna kalla ”lokala”. Dels handlar det som vi sett om individuella, känslomässiga intryck av staden, dels om natur- och landsortsskildringar av olika delar av Stockholm som egentligen inte har drag av storstad över huvud taget. Genom att försätta handlingen hela tio år före sin samtid ger Strind-

berg utrymme för desto mera landsbygd i storstaden och för gestalternas förflyttningar fram och tillbaka mellan stadskärnan och de rurala delarna, som Mosebacke och Humlegården. I Elisabeth Sprigges engelska översättning av romanen finner man intressant nog en separat lista med översättningar av namnändelser som signalerar geografisk lokalitet, till exempel höga och låga positioner: ”backe – hill”, ”dal – valley”, ”berg – hill”, ”brink – hill”.⁴² Sådana ändelsers frekvens visar i sig på lokala elements stora betydelse i romanen, inte minst höjder.

Kan man då som Westerståhl Stenport hävda att Strindberg i *Röda rummet* explicit försöker få Stockholm att likna Paris? Det finns ingenting i panoramskildringen från Mosebacke som egentligen påminner om Paris. Det är verkligen en Stockholmsvy som målas upp, med stor detaljrikedom, med ett myller av ljud och rörelse. Specifika Stockholmssiluetter framträder, vattnet och ljudet av båtar och människor tar stor plats. Inte heller senare i berättelsen påminner stadsskildringarna nämnvärt om Paris.

Ett av de få tillfällen då Paris explicit nämns är när en teaterrecensent gör misstaget att betrakta Stockholm som Paris: ”[...] den inbilske småstadsbon hade läst på något dåligt ställe att Stockholm var ett Paris, och det gick han och trodde.”⁴³ Man kan således inte säga att kopplingen mellan Stockholm och Paris är så uppenbar som Westerståhl Stenport stundtals vill göra gällande, åtminstone inte i *Röda rummet*.⁴⁴

Det är förstås signifikativt att Strindberg inleder sin berättelse med panoramasituationen, medan Balzac väljer att avsluta med den. Rastignacs ambivalenta attityd till Paris uttrycker en eftertanke som kan ses som ett resultat av romanens händelseförlopp, medan Falks mer entydiga attityd (fientlig, till synes klarsynt) är en utgångspunkt. Balzacs roman leder fram till situationen då individen verkligen ska ta sig an staden och det urbana livet, Strindbergs börjar med den. I båda fallen måste individen i den nya tiden acceptera att bli perifer, i den nya urbana världen, såväl som i berättelsen: hos Strindberg sker det direkt, i *Röda*

rummet, hos Balzac i nästa romandel, *Förlorade illusioner*.

Man skulle kunna säga att Balzacs roman är med och etablerar storstaden som en viktig romantopos, medan Strindberg utgår ifrån den. I *Pappa Goriot* framkommer dock inte Paris som modell ännu, med tanke på avsaknaden av beskrivningar av staden Paris såsom den är känd, och med tanke på romanens betoning på lokalt förankrade, partikulära platser. För de läsare som känner till den avslutande panoramascenen i *Pappa Goriot* uppstår icke desto mindre förväntningar vid läsningen av inledningen till *Röda rummet*. Förväntningar på att berättelsen om den unge Arvid på något sätt ska ta vid där Balzac lämnade sin Rastignac på kullen, med storstaden vid sina fötter och med sikte på att ”lyckas!” i den, i samspel med dess regler eller genom att erbjuda den ett trotsigt motstånd.⁴⁵ Det är bland annat med spjörn mot dessa förväntningar man kan tala om fragmentering i Strindbergs roman. Hjälten Arvid är varken hjälte eller ens i centrum romanen igenom. Det går inte att få överblick och kontroll över livet i den storstad han betraktar, lika lite som läsaren kan få full överblick och förståelse för den text han läser.⁴⁶

NOTER

1. En av arbetshypoteserna, som forskningsledaren Stefan Helgesson själv formulerar den, ”är att litterära texter och gemenskaper tar form genom två kompletterande men sinsemellan föränderliga rörelser: en utåt, mot en större värld än den egna, och en inåt, riktad mot det lokala, det folkspråkliga”. Detta ’vernakulära’, lokala ska förstås i vid mening, eftersom ett språk alltid är nära förknippat med sociala och kulturella aspekter, liksom med en särskild plats och med individer. Vidare undersöks inte bara dynamiken mellan det lokala och det globala i litteraturhistorisk och spatial kontext, utan även inom verken, tematiskt. Se Stefan Helgesson, ”Så kan en ny syn på världen göra litteraturen angelägen på nytt”, i *Dagens Nyheter* 8 december 2017.
2. På senare tid har Anna Westerståhl Stenport intresserat sig för storstaden i förhållande till Strindbergs författarskap, se t.ex. ”Original or Copy? Urban Proto-Modernism in August Strindberg’s Novel *The Red Room* (1879)”, i *Edda*, vol. 110, 2010:4, s. 355, och *Making Space. Stockholm, Paris, and the Urban Prose of Strindberg and His Contemporaries*, Berkeley: University of California, 2004. Se även Ulf Olsson, *Levande död. Studier i Strindbergs prosa*, Stockholm/Stehag: Symposium, 1996, s. 302, Arne Melberg, ”Bildning, prövning”, i Lars Lönnroth och Sven Delblanc (red.), *Den svenska litteraturen. 3, De liberala genombrotten: 1830–1890*. Stockholm: Bonniers, s. 85, samt Gunnar Ahlström, *Det moderna genombrottet i Nordens litteratur*, Stockholm: Rabén & Sjögren, 1947, s. 330.
3. Christopher Prendergast negligerar den inre, privata sfären i sin bok om Paris och 1800-talet, till förmån för just boulevarder, parker, marknader, kanaler och byggnader. Se Christopher Prendergast, *Paris och 1800-talet*, Stockholm/Stehag: Symposium, 2000, s. 14. Även Alexandra Borg fokuserar på yttre aspekter av storstaden i sin studie av Stockholm i svensk litteratur runt sekelskiftet: caféet, gatan, fabriken, stadsvandringen, men även på verkens ”spatiala stil” i stadsskildringarna. Se

Drömmen om övergripande insikt, eller illusionen om denna, har förstås förknippats med panoramascenen i litteratur och konst generellt och det är inte bara detta scenerna hos Strindberg och Balzac handlar om.⁴⁷ Jag har velat betona den känslomässiga relationen till storstaden som Arvid och Rastignac ger uttryck för i dessa scener. I Balzacs roman utgår känslorna mer tydligt från individen – Rastignacs tårar faller mot jorden och stiger upp mot himlen medan Arvids känslor tycks komma till honom som inspiration från platsen, genom vinden, solen och ljuden från staden, på ett närmast aktivt sätt.

De starka känslouttrycken i dessa scener signalerar att det är en betydelsefull situation som upplevs av hjälten där han står högt uppe inför staden. Ögonblicket kan sägas symbolisera gränsöverskridandet som sådant, i både geografisk och existentiell mening. Den ensamma människan, med sina innersta drömmar och begär står här i begrepp att träda in i ett globalt sammanhang, ut i världen. Gränsen mellan individ och samhälle ska överskridas, liksom gränsen mellan det rurala och det urbana, mellan framtiden, nuet och det som varit.

- Alexandra Borg, *En vildmark av sten. Stockholm i litteraturen 1897–1916*, diss. Stockholm: Stockholmsia förlag, 2011.
- När det gäller Strindberg har beskrivningarna av interiörer analyserats i viss mån, t.ex. av Westerståhl Stenport, "Original or Copy?", s. 361f., och David Gedin, "Kalfstek och rosor. En studie i August Strindbergs strategier under 1870-talet och självanalysen i *Röda rummet*", i Donald Broady (red.), *Kulturens fält. En antologi*, Göteborg: Daidalos, 1998, s. 58.
4. Eric Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, New York: Palgrave Macmillan, 2013, s. 10.
 5. Prieto, *Literature, Geography, and the Postmodern Poetics of Place*, s. 13.
 6. Pierre-Jean Dufief, *Paris dans le roman du XIXe siècle*, Paris: Hatier, 1994, s. 4.
 7. Båda citerade av Prendergast, *Paris och 1800-talet*, s. 16–17. Om Paris som 1800-talets huvudstad, se Walter Benjamin, *Passagearbetet. Paris, 1800-talets huvudstad*, övers. Ulf Peter Hallberg, Stockholm: Atlantis, 2015.
 8. Prendergast, *Paris och 1800-talet*, s. 22.
 9. Borg, *En vildmark av sten*, s. 13. För en genomgång av tidigare forskning om storstadsromanen i svensk litteratur hänvisar jag till Borgs inledning, s. 13–37.
 10. Det finns förstås andra Stockholmsskildrare som föregår Strindberg, såsom C. J. L. Almqvist och August Blanche, men det framgår inte tydligt av Borgs undersökning varför dessa inte ska kategoriseras som storstadskildrare i egentlig mening, inte heller varför inte *Röda rummet* ska det (förutom vad gäller tidsförskjutningen i handlingen).
 11. Enligt Göran Lindblad är det dock Victor Hugo som inspirerat Strindberg i denna scen. Se Göran Lindblad, *August Strindberg som berättare*, Stockholm, P. A. Nordstedt & Söners Förlag, 1924, s. 82–84. En annan viktig influens för Strindberg ser han hos Dickens, framför allt när det gäller berättarteknik och beskrivning av människor och miljöer (s. 85–112).
 12. August Strindberg, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet*, Stockholm: Norstedt, 1981, s. 8f.
 13. Strindberg, *Röda rummet*, s. 9.
 14. Egen översättning. Man skulle också kunna tänka sig översättningar som "Nu är det mellan oss två!" och "Nu möts vi!". Att översätta med den moderna anglicismen "upp till" ("Nu är det upp till dig och mig!") skulle dock innebära ett stillbrott i denna 1800-talstext.
 15. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris: Gallimard, 1971, s. 367.
 16. Honoré de Balzac, *Pappa Goriot*, övers. Gunilla Nordlund, Stockholm: Natur & Kultur, 1975, s. 113; *Pappa Goriot*, övers. av Folke Himmelstrand, Stockholm: Lindqvist, 1969, s. 247.
 17. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 113.
 18. Bo Bennich-Björkman, "Fåglar och författarroller hos Strindberg", i *Samlaren*, årg 83, 1962. Panoramaperspektivet är förstås en utbredd företeelse i litteratur och konst. Michel de Certeau talar om vandrandet i staden och det totaliserande, gudlika ögat som betraktar staden uppifrån, som vore den en text som kunde uppfattas och begripas i sin helhet. Se Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, övers. Stephen Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984, s. 92.
 19. Strindberg, *Röda rummet*, s. 17.
 20. Strindberg, *Röda rummet*, s. 181f.
 21. Westerståhl Stenport, *Making Space*, s. 52.
 22. Strindberg, *Röda rummet*, s. 8.
 23. Strindberg, *Röda rummet*, s. 9.
 24. Strindberg, *Röda rummet*, s. 28.
 25. David Gedin ser denna geografiska förflyttning från staden ut mot dess utkant som maktrelaterad. Arvids status minskar för varje steg bort från maktens centrum ut mot periferin. Med andra ord minskar då hans chanser att lyckas erövra staden på det sätt han föresatt sig i början. Se Gedin, "Kalfstek och rosor", s. 55f.
 26. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 293.
 27. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 293.
 28. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 291.
 29. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 289f.
 30. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 290.
 31. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 294.
 32. Mycket är sagt om slutets betydelse i litteraturen, bl.a. av Peter Brooks: "the ultimate determinants of meaning lie at the end". Se Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1984, s. 52. Se även Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, London & New York: Oxford University Press, 1967, och Andrea Del Lungo, *Le Début et la fin du récit. Une relation critique*, Paris: Editions Classiques Garnier, 2010.
 33. Anna Westerståhl Stenport, *Locating August Strindberg's Prose. Modernism, Transnationalism, and Setting*, Toronto: University of Toronto Press, 2010. Westerståhl Stenport belyser här på ett intressant sätt frågan om Strindbergs "transnationalism" i förhållande till modernism och plats. Hon undersöker olika samtida skildringar av platser hos författaren, till exempel storstäderna Berlin, London, Stockholm och Paris, och även den franska landsbygden. När det gäller jämförelsen mellan Stockholm och Paris görs den i vid mening och innefattar inte bara andra texter av Strindberg, utan även andra skildringar – fiktiva eller inte – och studier av dessa huvudstäder. Denna artikel har som sagt en snävare jämförelse i sikte, nämligen vad som går att utläsa av just *Röda rummet* i jämförelse med Balzacs *Pappa Goriot*.
 34. Wolfgang Matzat, "L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot*", i *L'Année Balzacienne*, Paris: Presses Universitaires de France, vol. 5, 2004:1.
 35. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 13.
 36. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 7.
 37. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 8.
 38. Westerståhl Stenport, *Making Space*, s. 30.
 39. Westerståhl Stenport, *Making Space*, s. 42.
 40. Se Annika Mörte Alling, "La fin du roman et le 'sens ultime'. *Illusions perdues* de Balzac", i *Orbis Litterarum*, vol. 69, 2014:6.
 41. Se Søren Pold, "Panoramic Realism. An Early and Illustrative Passage from Urban Space to Media Space in Honoré de

- Balzac's Parisian Novels, *Ferragus* and *Le Père Goriot*", i *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 29, 2000–2001:1–2. Enligt Pold kan *Pappa Goriot* läsas som "a drama about failed attempts to survey and control the city" (s. 51). Svårighet att få överblick har även berättaren, menar Pold.
42. August Strindberg, *The Red Room. Scenes of Artistic and Literary Life*, övers. Elisabeth Sprigge, London: Dent, 1967, s. xii.
43. Strindberg, *Röda rummet*, s. 108.
44. Se Westerståhl Stenport, *Making Space*, s. 52. Westerståhl Stenport uttrycker sig dock försiktigt härvidlag, även om hon samtidigt poängterar att de provinsiala aspekterna är betydande i *Röda rummets* Stockholm.
45. Balzac, *Pappa Goriot*, 1975, s. 113.
46. Roland Barthes såväl som Michel de Certeau har påpekat denna likhet mellan panoramascenen generellt och läsandet av en berättelse. Från sin geografiskt upphöjda position försöker det meningssökande subjektet inte bara betrakta världen nedanför som vore den en helhet utan också läsa den som en text. Se Roland Barthes, "The Eiffel Tower", i Susan Sontag (red.), *A Barthes Reader*, New York: Hill & Wang, 1996, s. 241f, och de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 92.
47. Om panoramascenen i litteraturen, se t.ex. Leven Ameel, "Panoramic Perspectives and City Rambles", i Robert T. Tally Jr (red.), *Teaching Space, Place, and Literature*, London & New York: Routledge, 2018. Se även de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, s. 91–110.

SUMMARY

Panorama Scenes in *Father Goriot* and *The Red Room*

The article discusses panorama scenes in the novels *Father Goriot* (1837–1843) by Honoré de Balzac and *The Red Room* (1879) by August Strindberg. My observations focus on the main characters Eugène de Rastignac and Arvid Falk, and the emotions that the capital arises in them standing in their high positions in front of Paris and Stockholm respectively; Eugène de Rastignac on the hill of the Père Lachaise Cemetery at the end of *Father Goriot*, and Arvid Falk on Mosebacke at the beginning of *The Red Room*. The strategic position of these scenes, in the beginning and end of the novels enhance the importance of the characters' emotions, and so does their solitude at that moment.

Balzac's novel contributes to a certain conception of the capital as an important novel topos, while Strindberg departs from it. Nonetheless, in *Father Goriot* there are very few descriptions of Paris as it is known, and there is in general an accentuation of the locality and particularity of places within the capital.

Keywords: Balzac, Strindberg, panorama scenes, emotions, Paris, Stockholm