



Tidskrift för litteraturvetenskap

1/02

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktör och ansvarig utgivare: Anders Mortensen

Kassör: Karin Nykvist

Redaktion: Kerstin Bergman, Karin Nykvist, Magnus Persson, Daniel Sandström, Cristine Sarrimo, Paul Tenngart

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Litteraturvetenskapliga institutionen
Lunds universitet
Helgonabacken 12
223 62 Lund

Tel: 046 – 222 84 82

Fax: 046 – 222 42 31

E-mail: tfl@litt.lu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) eller 60.000 tecken (inkl. blankslag) välkomnas av redaktionen. Noter bör vara samlade i slutet av artikeln och utformade så att separat litteraturförteckning inte behövs. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Bidragen levereras först i utskrift, efter referentgranskning och eventuell antagning också som Word/Macintosh-dokument på diskett eller som attachment till e-mail. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer är 180 kronor, för studerande 140 kronor. Lösnummerpris 50 kronor, dubbelnummer 75 kronor. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kronor. Prenumeration och lösnummer beställs från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 – 2.

Tidskriften utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för litteraturvetenskap, Lund, samma adress. Medlemskap kan erhållas mot en avgift av 10 kronor.

Redaktionsråd: Eva Hættner Aurelius (Lund), Lisbeth Larsson (Göteborg), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Boel Westin (Stockholm)

Tidskrift för litteraturvetenskap utges med bidrag från Vetenskapsrådet.

Omslag: Johan Laserna

Grafisk formgivning: Anders Mortensen

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN: 1104 – 0556

TfL

Tidskrift för litteraturvetenskap
Trettioförsta årgången • nr 1 2002

Rikard Schönström Stenarna börjar tala. Gester, citat och ordspråk i Bertolt Brechts dramatik 3

Unni Langås Fascinasjon og uhygge. Kunsten og døden som kvinne i Henrik Ibsens *Når vi døde vågner* 28

Magnus Ljunggren Ryska författare i kamp om Nobelpriset 51

Elena Oxenstierna "Ikonmålare har målat dig svart". Ortodoxa Gudsmodersikonografier i Gunnar Ekelöfs tolkning 62

Bibi Jonsson Blod och jord i trettioalets kvinnliga litteratur. Presentation av ett nytt forskningsprojekt 82

DEBATT *Lars Elleström*: Om naiviserande lärobokspedagogik (92)

RECENSIONER *Erik Zillén*: *Den lekande Fröding. En författarskapsstudie* (98) – *Speglingar. Svensk 1900-talslitteratur i möte med biblisk tradition* (red. Stefan Klint och Kari Syreeni) – *Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur* (red. Carl Reinhold Bråkenhielm och Torsten Pettersson) (101)

Från redaktionen

Med denna samling artiklar om Ibsens sista drama *När vi döde vågner*, om gesterna i Brechts dramatik, om Ekelöfs lyriska tolkningar av ortodoxa Gudsmodersikonografier och om en skara ryska exilförfattares allt bittrare kamp för att erövra Nobelpriset, hoppas TFL:s redaktion bidra till läsekretsens intellektuella vigör och inspirerade samtal under en skön sommar.

Ett återkommande inslag under den här årgången blir att forskare inbjuds att presentera intressanta litteraturvetenskapliga work in progress. Först ut är Bibi Jonsson, vars projekt handlar om antimodernitet i 1930-talets kvinnliga litteratur. Vi välkomnar bidrag till denna serie - liksom, i vanlig ordning, artiklar i vart engagerande ämne.

Anders Mortensson

Rikard Schönström

Stenarna börjar tala

Gester, citat och ordspråk i Bertolt Brechts dramatik

Dikt kan vara politisk i flera olika bemärkelser. Den kan handla om ett politiskt *ämne*, låt oss säga om en arbetares ensamstående mor som aktivt deltar i Revolutionen genom att sprida pamfletter, arrangera protestmöten och dylikt; den kan behandla ett visst ämne i en lättigenkännlig politisk *form*: en polemisk diatrib, en kampsång eller ett stycke agitationsteater, för att nämna några typiska genrer; och den kan till ett visst ämne inta en markant politisk *hållning*, exempelvis en kritisk skepsis, en indignerad vrede, en önskan att påverka eller förändra samhällets rådande tillstånd. I de två första meningarna av ordet är det inte särskilt många litterära verk som kan sägas vara politiska; i den sista är förmodligen all diktning i varierande grad av politisk karaktär. Man kan svårligen tänka sig en politiskt "neutral" litteratur av den enkla orsaken att neutralitet, liksom likgiltighet eller en uttalad strävan att bevara *status quo*, faktiskt utgör en speciell och blott alltför välbekant politisk attityd.

Bertolt Brechts författarskap är politiskt i alla tre avseenden, låt vara att samtliga aspekter inte är giltiga eller lika relevanta för varje enskilt verk i hans produktion. Som något unikt i 1900-talets litteratur kan man knappast betrakta detta, men vad som skiljer Brecht från andra ideologiskt övertygade diktare är att det finns en påtaglig spänning, för att inte säga konflikt, mellan hans politiska budskap och retorik å den ena sidan och hans politiska hållning å den andra. Brechts litterära verk präglas nästan alltid av en sorts inkongruens mellan innehåll och form. Medan innehållet konsekvent undermineras av formen, överskrids formen hela tiden av innehållet, och detta hänger i sin tur samman med att författaren eftersträvar en kritisk distans till texten i dess helhet. Särskilt påfallande är *die Verfremdung* i Brechts dramatik, där den sceniska tekniken ger honom fler möjligheter än i lyriken och prosan att peka på fiktionens gränser, och bland den episka teaterns många raffinerade grepp är det i synnerhet ett som åskådliggör Brechts politiska hållning, nämligen gesten, *der Gestus*.

Tyvärr har denna dimension av Brechts teater inte fått lika stor uppmärksamhet som författarens kontroversiella utläggning av marxismen eller hans avancerade experiment med dramats rent formella uppbyggnad. Orsaken är givetvis att gestiken i ett skådespel normalt endast är antydd i själva texten för att på olika sätt manifesteras genom föreställningen eller den sceniska tolkningen. Vad gäller Brechts dramatik skulle man emellertid kunna hävda att texterna innehåller en del retoriska figurer som så att säga representerar gester i det talade eller skrivna språket. Till dem hör Brechts flitiga bruk av allusioner, litterära lån och direkta citat, liksom hans finurliga användning av ordspråk och andra typer av klichéartade ordvändningar. Det finns anledning att se närmare på detta gestiska språk, inte bara därför att en sådan undersökning skulle kunna eliminera några vanliga fördomar om Brechts författarskap, utan också därför att den skulle kunna bidra till en djupare förståelse av relationen mellan estetik och ideologi mer generellt.

Den citerbara gester

Gestus är ett begrepp som dyker upp överallt i Brechts teoretiska skrifter utan att ges någon klar definition. "Jedes Einzelgeschehnis hat einen Grundgestus", heter det exempelvis på ett ställe i *Kleines Organon für das Theater*.¹ För att illustrera sin tankegång hänvisar Brecht både till den symboliska kampen mellan två kvinnor om rätten till ett barn i sitt eget skådespel om den kaukasiska kritcirkeln och till några centrala scener i den klassiska dramatik: Richard Gloucesters uppvaktning av sin fiendes änka, Guds vadslagning med djävulen om doktor Fausts själ och Woyzecks anskaffning av en kniv för att mörda sin hustru. Om termen inte blir mindre dunkel genom dessa förtydliganden, kan man i varje fall konstatera att den inte betyder detsamma som det vi normalt avser när vi talar om "gester" eller "gestik". Som i all annan teater är kroppsliga åtbörder och mimik ett viktigt element i den episka teatern – genom en grimas, en nickning med huvudet eller en rörelse med handen kan skådespelaren förmedla tankar och känslor som inte kommer till uttryck i hans talade ord – men *ein Gestus* är någonting mer än *eine Geste*, slår Brecht fast i en anteckning från 1951:

Darunter verstehen wir einen ganzen Komplex einzelner Gesten der verschiedensten Art, zusammen mit Äußerungen, welcher einem absonderbaren Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft (Verurteilung eines Menschen durch andere Menschen, eine Beratung, ein Kampf usw.) oder einen Komplex von Gesten und Äußerungen, welcher, bei einem einzelnen Menschen auftretend, gewisse Vorgänge auslöst (die zögernde Hal-

tung des Hamlet, das Bekenntum des Galilei usw.), oder auch nur eine Grundhaltung eines Menschen (wie Zufriedenheit oder Warten). Ein Gestus zeichnet die Beziehungen von Menschen zueinander. Eine Arbeitsverrichtung z.B. ist kein Gestus, wenn sie nicht eine gesellschaftliche Beziehung enthält wie Ausbeutung oder Kooperation.²

Eftersom *der Gestus* även inkluderar andra sorters tecken än de rent kroppsliga kan Brecht i andra sammanhang utan betänkligheter tala om ett "gestiskt språk" eller en "gestisk musik". Det avgörande för honom är uppenbarligen inte arten av semiotiskt system utan den omständighet att människans varierande uttryck ofta formar sig till en semantisk helhet som återspeglar ett socialt förhållande. Men varför använda ett begrepp som har med kroppen att göra när det djupast sett skulle handla om relationer mellan människor, det vill säga om ett abstrakt eller psykiskt fenomen? Av allt att döma anser Brecht att gester är ett mer autentiskt uttryck för människans tankar och känslor än det talade eller skrivna språket. Med en "hållning" [Haltung] syftar han därför inte bara på människans mentala inställning till andra individer, utan även på hennes högst konkreta kroppshållning, vilket ju också är ordets bokstavliga men halvt bortglömda innebörd. Detta framgår med stort eftertryck i en av hans historier om herr Keuner, kallad "Weise am Weisen ist die Haltung", där diktarens alter ego får besök av en lärd filosofiprofessor som välaligt utlägger sina teorier. "Du sitzt unbequem, du redest unbequem, du denkst unbequem", protesterar herr K. "Sehend deine Haltung, interessiert mich dein Ziel nicht".³

Tvärtemot den gängse uppfattningen om gester som ett komplement till det talade ordet föreställer sig alltså Brecht gestikulationen som ett primärt teckensystem varur ordet och den grammatiska satsen har framgått. Å andra sidan antar han att gester, precis som det lingvistiska tecknet, är baserad på vissa konventioner eller traditioner och följaktligen kan inläras, avläsas och repeteras av medlemmarna i ett givet samhälle. Snarare än en rent personlig eller spontan reaktion skulle gester vara ett stiliserat uttryck för en välbekant social situation, och som sådant skulle den kunna översättas till andra typer av tecken. Det är mot den bakgrunden man bör förstå Brechts reflexioner över språk och gestik på ett ställe i *Buch der Wendungen*, hans aldrig fullbordade verk om den kinesiske filosofen Me-ti, där han har främmandegjort sig själv i rollen som en poet vid namn Kin-Jeh:

Er wandte eine Sprachweise an, die zugleich stilisiert und natürlich war. Dies erreichte er, indem er auf die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen: er brachte nur Haltungen in Sätze und ließ durch die Sätze immer die Haltungen durchscheinen. Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck

für die Gesten der Menschen war. Man kann seine Sätze am besten lesen, wenn man dabei gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen, Bewegungen, welche Höflichkeit oder Zorn oder Überredenwollen oder Spotten oder Memorieren oder Überrumpeln oder Warnen oder Furchtbekommen oder Furchteinflößen bedeuten.⁴

Vad man har kallat "enkelhet" eller "naivitet" i Brechts diktning är förmodligen ett resultat av denna strävan att återföra språkets retoriska överbyggnad till dess materiella bas och åstadkomma en sorts naturlig stilisering eller stili-serad naturlighet.

I sin bok *Brecht and Method* (1998) har Fredric Jameson försökt sprida ljus över Brechts idé om det gestiska språket genom att hänvisa till Northrop Fryes inventering av narrativa "arketyper" i *The Anatomy of Criticism* (1957) och Vladimir Propps legendariska kartläggning av den ryska folksagans "funktioner". Ett sådant synsätt har fog för sig så till vida som *Gestus* (och kanske i synnerhet *Grundgestus*) "clearly involves a whole process, in which a specific act – indeed, a particular event, situated in time and space, and affiliated with specific concrete individuals – is then somehow identified and renamed, associated with a larger and more abstract *type* of action in general, and transformed into something *exemplary* [...]".⁵ Som Jameson skyndar sig att påpeka finns det dock ett och annat som skiljer Brecht från Frye, Propp och senare tiders formalister eller strukturalister. Om *Gestus* visserligen är ett generiskt begrepp med vars hjälp man skulle kunna klassificera det mänskliga handlandet i olika grundformer, betecknar det inte några eviga och universella kategorier. Enligt Brecht är människans kroppsliga och mentala *Haltungen* som regel historiskt föränderliga. Alla gester är måhända inte samhälleliga, medger han i artikeln "Über gestische Musik" (1937).⁶ Att vifta bort en fluga har ingenting med ens relation till andra människor att göra, och flykten undan en aggressiv hund är knappast någon social handling så länge hunden inte bevakar vissa människors egendom. På konstnären kommer det emellertid an att avslöja "den samhälleliga gester" [der gesellschaftliche Gestus] i det beteende som alltför ofta ter sig spontant och naturligt.

Mot Jamesons resonemang kan man invända att *der Gestus* tycks vara verksam på en helt annan språklig nivå än den semantiska strukturen i ett narrativt förlopp. Brechts begrepp är uppenbarligen inte någon synonym för det man traditionellt benämner "motiv" eller "tema" i en litterär text, och det kan förmodligen heller inte likställas med en aldrig så sofistikerad "aktantmodell". *Gestus* tycks överhuvudtaget inte beröra det språkliga uttryckets form eller innehåll i så hög grad som subjektets extraverbala attityd till uttrycket. Vill man använda sig av en modern lingvistisk och litteraturveten-

skaplig jargong, skulle man kunna säga att begreppet står för ett retoriskt fenomen snarare än för ett semiologiskt, för den illokutionära eller performativa talhandlingen snarare än för den lokutionära eller konstativa, för utsägel-sen snarare än för utsagan. Som ett betydligt bättre jämförelsematerial än formalismens och strukturalismens abstrakta typologier erbjuder sig därför den form av "translingvistik" som Michail Bachtin företräder, och särskilt relevant i det här sammanhanget ter sig den ryske litteraturforskarens teori om så kallade "talgenrer".⁷

Enligt Bachtin har all mänsklig kommunikation sin konkreta förutsättning i en verbal interaktion mellan talare och lyssnare. Även om den ena parten rent fysiskt inte skulle vara närvarande då språket tas i bruk, utgör dialogen ett slags yttre ram för det lingvistiska uttrycket. Mening måste nämligen alltid förstås som svaret på en fråga, säger Bachtin. Därför skiljer han mycket skarpt mellan det verbala uttrycket som sådant och den sociala handlingen att yttra något. Ett yttrande (till exempel ett tal eller en berättelse) består oftast av flera uttryck eller satser, men det kan i vissa fall (till exempel då det handlar om ett utrop eller en befallning) vara kortare än en fulländad sats. Vad som sätter gränsen för ett yttrande är inte ett grammatiskt skiljetecken utan ett rollskifte mellan den som talar och den som lyssnar. Detta har många språkforskare före Bachtin kunnat konstatera, men vad som utmärker den moderna lingvistikens i Saussures efterföljd är att den betraktar yttrandet – *la parole* – som något mer eller mindre tillfälligt och efemärt för att i stället koncentrera uppmärksamheten på det underliggande och regelbundna språkssystemet – *la langue*.

Nu menar Bachtin att det finns regler också för det manifesta yttrandet, regler eller genrer som inte omedelbart kan härledas ur språkssystemet utan snarare har sitt ursprung i en bestämd social situation. Ett vetenskapligt yttrande tillhör givetvis en annan genre än ett politiskt eller ett poetiskt yttrande, även om vetenskapsmannen, politikern och poeten i grund och botten begagnar sig av samma språk. Vad man kan tillåta sig att säga i den politiska eller den poetiska diskursen är sällan *comme il faut* i den vetenskapliga. Vårt vardagliga tal organiseras av en stor mängd sådana och än mer specifika genrer, som det gäller att behärska om man verkligen vill bli förstådd. Att hälsa på någon, att gratulera någon eller att tala intimt med någon är olika typer av sociala beteenden, till vilka det hör inte bara vissa yttre ritualer (vissa kroppsliga gester) utan också vissa språkliga koder. I en del fall rör det om formella och strikt kodifierade genrer (tänk på festtalet vid en större bjudning!), i andra fall handlar det om tämligen löst strukturerade genrer (till exempel den intima konversationen vid familjens middagsbord), men det är alltid fråga om ett regelsystem som talaren såväl som lyssnaren måste anpassa sig till.

Troligen är det något sådant Brecht avser när han gör gällande att språket har en gestisk dimension. Varje språkligt uttryck skulle vara baserat på en utomlingvistisk men likafullt konventionell och signifikant *Gestus*, som i sista hand avgör hur uttrycket skall tolkas. Man bör emellertid komma ihåg att målsättningen med den episka teatern inte inskränker sig till att iscensätta olika typer av sociala handlingar eller diskurser; syftet är också att upprätta en kritisk distans till dem. I det episka dramat finns det därför en hållning som är viktigare än alla andra, nämligen själva framvisandet av sociala hållningar, das *Zeigen*. I själva verket är denna gest så fundamental att den på ett paradoxalt sätt griper tillbaka på sitt eget utförande, hävdar Brecht i en av sina många poetiska instruktioner till skådespelare:

Zeigt, daß ihr zeigt! Über all den verschiedenen Haltungen
Die ihr da zeigt, wenn ihr zeigt, wie die Menschen sich aufführen
Sollt ihr doch nicht die Haltung des Zeigens vergessen.
Allen Haltungen soll die Haltung des Zeigens zugrund liegen.
Dies ist die Übung: Vor ihr zeigt, wie
Einer Verrat begeht oder ihn Eifersucht faßt
Oder er einen Handel abschließt, blickt ihr
Auf den Zuschauer, so als wolltet ihr sagen:
Jetzt gib acht, jetzt verrät dieser Mensch, und so macht er es.
So wird er, wenn ihn die Eifersucht faßt, so handelte er
Als er handelte. Dadurch
Wird euer Zeigen die Haltung des Zeigens behalten.
Des nun Vorbringens des Zurechtgelegten, des Erledigens
Des immer Weitergehens. So zeigt ihr
Daß ihr es jeden Abend zeigt, was ihr da zeigt, es oft schon gezeigt habt
Und euer Spiel bekommt was vom Weben des Webers, etwas
Handwerkliches. [...]³

För att en viss handling skall kunna framträda som en socialt karakteristisk gest krävs en annan gest som synliggör och demonstrerar handlingen. Men också den senare gestalten bör lyftas fram som en specifik samhällelig hållning, menar Brecht, och frågan är givetvis hur det skall gå till. Hur skall själva framvisandet kunna visas fram? Svaret på den frågan har Brecht sammanfattat i en berömd formel, som ursprungligen ingick i förordet till hans första samling Keuner-historier och som skulle få stor betydelse för Walter Benjamins reception av hans verk: det gäller att "göra gester citerbara" [Gesten zitierbar zu machen]⁹. Framvisandet måste alltså fungera på ungefär samma sätt som citationstecknen i ett citat. Det skall rama in en enskild händelse tillhörande ett längre handlingsförlopp, bryta loss ett enskilt parti ur en större kontext, och samtidigt fästa uppmärksamhet just på denna inramning eller lös-

rivning. Medlen därtill är många inom dramatiken, ja betydligt fler än i andra litterära genrer, och Brecht förstår att utnyttja dem alla. Den framvisande gesten kan bestå av fristående kommentarer som förklarar eller kritiserar den citerade handlingen, men den utgörs vanligtvis av en mer komplex helhet av uttryck, en *Gestus*, omfattande inte bara talat eller skrivet språk utan även kroppsliga gester, mimik, bilder, scenografi, sång och musik.

Vad som komplicerar *das Zeigen* är att den citerande gesten för det mesta har en lika samhällelig och konventionell prägel som den citerade. I sina teoretiska skrifter framhåller Brecht ideligen att det inte finns något speciellt konstnärligt eller originellt över de uttrycksmedel som används inom den episka dramatiken. Inte heller tycks han föreställa sig att det i verkligheten eller i konsten skulle finnas några sanna, autentiska eller naturliga gester. Utmärkande för hans episka teater är tvärtom att den anlägger ett historiskt betraktelsesätt på allt mänskligt och socialt beteende. Vad Brecht eftersträvar är inte så mycket en "riktig" hållning som det han kallar "eine kritische Haltung", och denna består varken i att avslöja sociala fördomar och stereotyper eller i att ersätta ett falskt, ideologiskt medvetande med ett korrekt. Den yttrar sig snarare som en insikt om att de gester som är typiska för ett samhälle kan stå i olöslig konflikt med varandra. Att förhålla sig kritisk till en social handling är enligt Brecht detsamma som att på en gång betrakta handlingen i två motstridiga perspektiv eller samtidigt placera den i två oförenliga kontexter.

Hans favoritexempel är berättelsen om en småborgerlig familj, som sänder iväg sin unga dotter till tjänstgöring som piga i ett främmande hem. Ur en synvinkel kan man knappast föreställa sig något naturligare och vardagligare i trettioalets Tyskland, säger Brecht, ur en annan vittnar denna handling om att kapitalismen behandlar människan som en vara, ja tvingar unga flickor till ett slags prostitution, vilket givetvis är svårt att förena med borgerlighetens dygdemoral:

Gestern noch durfte dieses Mädchen nicht allein über die Straße gehen, heute wird es in einen fremdes Haus geschickt mit einem Zimmer, das keinen Riegel hat. Und es wird von ihm erwartet, daß es Geld nach Hause schickt. Die Darstellungsweise, die dies erzählt, besteht unter anderem darin, daß die Schauspieler sprechen, als trauten sie ihren Ohren nicht. Und wie könnten sie anders die hier üblichen, alltäglich, tausendmal gesprochenen fälligen Sätze und Redensarten sprechen, da diese doch so sehr anderen widersprechen, die ebenfalls üblich, alltäglich und tausendmal gesprochen sind. Eine solche Darstellungsweise ist kritisch und Kritik ermöglichend gegenüber den Vorgängen unter den Menschen.¹⁰

Vad Brecht här beskriver är ett slags montage-teknik i den tidiga modernismens anda. I stället för att betrakta verkligheten från ett enda, upphöjt eller

universellt perspektiv låter han flera jordnära och begränsade perspektiv brytas mot varandra. Det kritiska momentet ligger inte i någon antydning om att syntesen skulle vara möjlig i ett annat och bättre samhälle, utan i ett medvetande om att motsägelsen är samhällets grund.

Teaterns litterarisering

Än mer påfallande blir denna teknik när man också tar hänsyn till Brechts dramatiska texter. Som en lång rad forskare har iakttagit bygger det episka dramat i stor utsträckning på litterära allusioner och regelrätta citat. Det är inte bara så att Brecht gärna kryddar sina texter med ordspråk hämtade ur Bibeln eller med anspelningar på välkända passager i den klassiska litteraturen; citaten fungerar ofta som bärande element i det episka dramas arkitektur. Så är fallet både med ett tidigt stycke som *Im Dickicht der Städte*, där hela meningar från Rimbauds *Une saison en enfer* har arbetats in i dialogen, och med ett betydligt senare skådespel som *Leben des Galilei*, vars första (otryckta) version kallades "Jorden rör sig" [Die Erde bewegt sich] och vari texten till stora delar består av utdrag från vetenskapliga verk om och av Galilei. Besläktat med denna typ av distansering är det som Reinhold Grimm har kallat "främmandegöring genom givna mönster".¹² *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* kan i sin helhet betraktas som en återdikning av Schillers romantiska tolkning av legenden om Jeanne d'Arc i *Die Jungfrau von Orleans* (1801). Brecht har inte bara hämtat handlingsstrukturen från sin föregångares verk utan även imiterat dess jambiska vers. När huvudpersonen i hans drama driver bort kreaturshandlarna från frälsningsarméns lokaler är det i gengäld Bibelns berättelse om Jesus och månglarna i templet som har stått modell. Vad beträffar pjäser som *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* och *Der Aufstieg der Arturo Ui* har fablernas grundmönster klara förebilder i den historiska samtidens mytologier – i det förra fallet nazismens raslära, i det senare den amerikanska gangsterkulturen – medan många enskilda scener är direkt övertagna från skådespel av Shakespeare och Goethe.

Exemplen är otaliga, men det skall med en gång understrykas att citaten och imitationerna hos Brecht har ett helt annat syfte än allusionstekniken hos modernistiska poeter som, låt oss säga, T.S. Eliot och Ezra Pound. För Brecht handlar det varken om att förankra sina egna texter i ett gemensamt kulturarv eller om att aktualisera och förnya en litterär tradition. Snarare tycks han anspela på tidigare litteratur bara för att främmandegöra och "omfunktionera" denna, tvinga den att säga något annat än vad just traditionen föreskriver. Här i anar man en av de viktigaste drivkrafterna bakom hans

litterära skapande. Manfred Wekwerth, en av Brechts närmsta lärjungar under DDR-tiden, har berättat att mästaren hade svårt att fördrå ensamheten framför det tomma pappersarket. Verkligt produktiv blev han först då han tog sin utgångspunkt i ett redan existerande material, som han kunde kritisera, korrigera och förändra. För Brecht bestod genuin kreativitet inte i att göra något nytt utan i göra något på ett annat sätt.¹² Detta rimmar ganska väl med en Keuner-anekdot, där Brecht på en gång demonstrerar sin subversiva hållning till andliga auktoriteter och ådagalägger en ytterst ödmjuk hållning till dem för vilka han själv framstod som en litterär auktoritet:

Das einzige, was Herr Keuner über den Stil sagte, ist: "Er sollte zitierbar sein. Ein Zitat ist unpersönlich. Was sind die besten Söhne? Jene, welche den Vater vergessen machen!"¹³

Allra bäst illustreras kanske Brechts målmedvetna strävan att imitera och parodiera välkända litterära eller kulturella mönster av *Die Dreigroschenoper* (1928). Som de flesta känner till baseras detta stycke på en översättning av John Gays klassiska och även i modern tid mycket populära *The Beggar's Opera* (1728), som i sin tur var en parodi på den italienska hovoperan, i 1700-talets England företrädd av Händel framom andra. Brecht övertog en stor del av förlagans persongalleri och bibehöll det mesta av dess intrig, även om han tämligen drastiskt omarbetade Elisabeth Hauptmanns översättning och lät Kurt Weills moderna, jazz-inspirerade musik ersätta John Pepuschs ursprungliga kompositioner. En illasinnad kritiker i samtiden, Alfred Kerr, kunde desutom konstatera att Brecht hade stulit flera av sina föregivet nyskrivna sånger från ballader av François Villon och dikter av Rudyard Kipling. På detta svarade skandalförfattaren fräckt att han tog mycket lätt på sådana saker som andlig egendomsrätt.¹⁴ Beskyllningen för plagiat var naturligtvis helt malplacerad, inte bara därför att de litterära lånen var så uppenbara utan också därför att *Toluskillingsoperan* faktiskt *handlar om* citat, plagiat och övertagna klichéer.

Detta framgår med all önskvärd tydlighet redan i styckets inledning eller exposition, där vi möter tiggarkungen Jonathan Peachum och får lyssna till en av hans dystra litanior. "Es muß etwas Neues geschehen", utbrister han och beklagar sig över sina svårigheter att hålla det mänskliga medlidandet vid liv.¹⁵ Om en människa kan bli uppskakad då hon för första gången konfronteras med andras olyckor eller misär, har hon en säregen förmåga att göra sig kallsinnig då hon upplever samma sak gång på gång. Bakom Peachums utjutelser anar man det moderna subjektets karakteristiska känsla av att ha sett och hört allting förut – upplevelsen av "das Immer-wieder-gleiche", för

att tala med Walter Benjamin –, och som en bekräftelse på att alla gamla humanistiska ideal har förvandlats till tomma klichéer sänks en tavla med inskriften "Att giva är saligare än att taga" ned på scenen. "Was nützen die schönsten und dringendsten Sprüche, aufgemalt auf die verlockendsten Täfelchen, wenn sie sich so rasch verbrauchen", frågar Peachum (s. 233 f.). "In der Bibel gibt es etwa vier, fünf Sprüche, die das Herz rühren, wenn man sie verbraucht hat, ist man glatt brotlos".

Rent scentekniskt är Peachums pedagogiska demonstration ett utmärkt exempel på den metod som Brecht i en kommentar till *Tolvskillingsoperan* kallar "Literarisierung des Theaters" och beskriver som en strävan att "genomsyra 'det gestaltade' med 'det formulerade'" [das Durchsetzen des "Gestalteten" mit "Formuliertem"].¹⁶ Brecht framhåller här vikten av att de olika scenerna och sångerna i det episka dramat introduceras av titlar eller kortare texter. Att han tillmäter detta så stor betydelse beror naturligtvis på att han vill bryta illusionen och låta sin fiktion framträda som fiktion – som ett stycke litteratur. Hans tanke är med andra ord att dramats handling i sin helhet skall få prägnen av en rad citat. "Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen",¹⁷ förklarar han. Men därtill kommer att Peachum i sin monolog verkligen talar om bibelcitats och slitna klichéer. Skriften på den tavla som sänks ned på scenen är inte bara avsedd att illustrera eller citera tiggarkungens ord, den *är* ett citat, och den ingår som en väsentlig beståndsdel i själva handlingen.

Vad är egentligen ett citat? Utan att förvilla sig i alltför vidlyftiga filosofiska eller lingvistiska spekulationer skulle man kunna förstå bruket av citat som en främmandegöring av språket. När man citerar ett språkligt uttryck distanserar man sig från det sagda eller skrivna. I stället för att använda sina "egna" ord övertar man en annan människas formuleringar och avhänder sig därmed också det yttersta ansvaret för dem. Det innebär å ena sidan att orden förlorar sin ursprungliga referens till ett bestämt subjekt och en unik situation, men det betyder å andra sidan att orden kan användas för nya syften i helt andra sammanhang. Orden förvandlas till ett slags tomma tecken som fritt kan cirkulera inom en given språkgemenskap. Till detta finns det en direkt parallell i marxismens välbekanta teori om varufetischismen. Ett ting förvandlas till en vara så snart det förlorar sitt bruksvärde och i stället erhåller ett bytesvärde. Vad tinget reellt kan användas till eller vilken personlig innebörd det har för ägaren är inte längre intressant. Det viktiga är vad tinget rent ekonomiskt kan värderas till på en offentlig marknad. Därigenom reduceras tinget till en "spökaktig" existensform som likt en abstrakt symbol kan fyllas med snart sagt vilket innehåll eller värde som helst. Parallellen mellan citat

och värdeföremål är klart uttalad redan i begynnelsen av *Tolvskillingsoperan*. När Peachum har avslutat sin inledande monolog kommer en ung man kallad Filch in i tiggarhuset. Vid anblicken av bibelcitatet på tavlan utropar han glatt: "Ja, das sind Sprüche! Das ist ein Kapital! Sie haben wohl eine ganze Bibliothek von solchen Sachen?" (s. 234).

Jonathan Peachum är en cynisk affärsman som tycker sig ha genomskådat hur det egentligen förhåller sig i världen. Inte minst har han förstått att människans sociala beteende kan imiteras eller citeras. Det finns ett språk för allting, anser han tydligt. Fattigdom och lidande har ett språk, vänskap och kärlek ett annat, och då sådana tillstånd bara kan förmedlas via uttryck eller gester är det fullt möjligt att *spela* fattig och *agera* som vore man förälskad. Denna insikt försöker Peachum slå mynt av. För honom är fattigdomen en vara som kan försäljas med hjälp av diverse fiffiga knep – och alltså göra honom själv rik. Hans "Bettlergarderob" påminner om en välsorterad teatergarderob: här finns träben, smutsiga kläder, makeup för att framställa obehagliga sår, plakat med bibelcitat eller andra rörande texter, kort sagt fattigdomens alla konventionella tecken, och för att klienterna lättare skall kunna instudera sina roller får de välja mellan olika "grundtyper" av mänskligt lidande. Att Peachum betraktar livet som en teater betyder emellertid inte att han skulle vara någon fantast – tvärtom. Likt en gammaltestamentlig profet fördömer han människosläktets fåfänga ävlan utifrån sin krassa devis "Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht".

Fullt i konsekvens med denna realism kritiserar han sin dotter Polly för att vara offer för en romantisk illusion då hon berättar om sin förälskelse i den eleganta rövaren Macheath. Av allt att döma har denne valt att uppvakta Polly för att komma åt Peachum och hans firma, och liksom tiggarkungen själv förstår Mac att utnyttja fraser och klichéer på ett effektivt sätt. "Den Trick habe ich aus der Bibel", säger han exempelvis i operans andra akt (s. 274), då han efter att ha blivit fångslad kastar en lång och förebrående blick på polischefen, sin tidigare vän. Polly är emellertid naiv och har uppenbarligen förläst sig på dåliga kärleksromaner, varför hon faller pladask för Macs iscensättning av den stora kärleken. Deras absurda bröllop i stallet är givetvis inget annat än teater, en tragikomisk parodi på en traditionell vigselfest med alla dess välkända ritualer.

Herr och fru Peachums irritation över dotterns griller kommer särskilt väl till uttryck i "Der Anstatt-Dass-Song", vars själva titel sammanfattar den logik som ligger till grund för ett citat eller en imitation. *I stället* för att ägna sig åt väsentligheter slösar Polly bort sin tid på allsköns ytliga nöjen; *i stället* för koncentrera sig på meningen med livet låter hon sig nöja med livets falska

uttryck. I sången förekommer också ett par egentliga citat som kunde vara hämtade ur en kärleksroman eller en populär schlager:

Das ist der Mond über Soho
 Das ist der verdammte "Fühlst-du-mein-Herz-Schlagen-Text".
 Das ist das "Wenn du wohin gehst, geh auch ich wohin, Johnny!"
 Wenn die Liebe anhebt und der Mond noch wächst.

(s. 239)

När dessa rader ordagrant återkommer i Macs och Pollys kärleksduett längre fram i stycket (s. 254)) får man onekligen intrycket att makarna Peachum hade rätt i sin hårda dom över ungdomen. Vad de citerade var inte bara ett par tillfälligt valda plattityder utan just de ord som de älskande tu skulle använda. Det intressanta är förstås att citatet här föregriper sitt original eller, om man så vill, att originalet består av ett citat, vilket resulterar i en säregen och magnifik *V-effekt*. Det verkar onekligen som om det var en främmande röst som talade genom Mac och Polly.

Men vad skall man då säga om Pollys protester mot sin mor i den första aktens tredje scen? På fru Peachums förebråelser över att hon har läst för många dåliga romaner och begär samma misstag som alla andra ungdomar svarar dottern att föräldrarna inte skall beröva henne det vackraste av allt: "Die Liebe ist aber doch das Höchste auf der Welt" (s. 259). Även om detta naturligtvis också är en floskel kan man undra om den låter sig avfärdas utan vidare. Är inte kärleken det högsta som finns? Vid närmare eftertanke inser man att Pollys försvar av sitt privatliv aktualiserar ett betydligt större problem än den illusion hennes mor tycker sig ha genomskådat. Måste inte kärleken med nödvändighet ta sig uttryck i fraser eller klichéer som bara kan ge en vag föreställning om känslans rätta natur? Skulle det finnas några speciella ord som exakt återgav den irrationella, djupt motsägelsefulla och fullständigt individuella upplevelse vi kallar "förälskelse"? Frågan är i sista hand om inte ett citat ibland kan vara ett fullt adekvat uttryck, om inte en kliché under vissa omständigheter kan bli sann.

Det menar utan tvivel Brecht. Just eftersom citatet har frigjort sig från sin ursprungliga kontext kan det fyllas med ett nytt och överraskande innehåll, men därtill krävs "eine kritische Haltung". Citatet måste inkorporeras i ett främmande sammanhang som på en gång skänker det en ny mening och framhäver denna menings villkorliga natur. Citatet bör placeras i en kontext som själv har karaktären av ett citat. Det är mot den bakgrunden man skall förstå musikens funktion i den episka teatern, och då kanske i synnerhet i *Tolvskillingsoperan*. Som något helt grundläggande för den estetiska formen i detta stycke har Brecht pekat på särskiljandet av de konstnärliga elementen,

”die Trennung der Elemente”.¹⁸ Musiken är inte avsedd att understödja eller ackompanjera dramats övriga inslag utan tvärtom att stå i tydlig kontrast till tal och handling. Rent praktiskt försöker Brecht åstadkomma detta genom att låta orkestern vara fullt synlig för publiken, ange sångernas titlar på stora plakat och rikta särskild belysning på skådespelarna när de framför sina nummer. Även om kupletterna hänför sig till texten i skådespelet, skall de ramas in som fristående delar av den dramatiska helheten – tvärtemot principerna för ett *Gesamtkunstwerk* i den wagnerianska operans anda. Men som sådana ”citater” får sångerna också möjlighet att påverka och förändra innehållet i den omgivande texten. Musiken blir en gest som ger nytt liv åt den döda klichén.

Ett av de bästa exemplen är faktiskt Macs och Pollys kärleksduett. Trots att sången inleds med precis de klichéer som Peachum och hans hustru hade förutsagt, lyckas musiken på ett gåtfullt sätt lyfta upp texten på ett högre plan. Till sist utmynnar duetten i en melankolisk insikt om kärlekens oemotståndliga men också högst opålitliga kraft. ”Die Liebe dauert oder dauert nicht / An dem oder jenem Ort”, sjunger paret (s. 254), vilket onekligen står i bjärt kontrast till den stereotypa vissheten i en romantisk schlager. För att förstå vad som sker i dessa rader har Fredric Jameson talat om en ”sublim” dimension i Brechts lyrik. Med ”det sublima” avser han inte riktigt detsamma som Longinus eller Kant men väl ”some immense liberation from context as such, as we pass from one register to another”.¹⁹ Kärleken tycks i någon mening ha frigjort sig från de personer som besjunger den, ja kanske i viss mån från språket överhuvudtaget. I själva övergången från en kontext till en annan framstår kärleken som något gränslöst och absolut, något som inte låter sig fångas i mänskliga ord eller begrepp.

Ett annat exempel, med betydligt färre metafysiska undertoner, är ”Die Zuhälterballade” i andra aktens femte scen. Sången handlar om en hallick (Macheath) och hans hora (Jenny) under den tid de levde tillsammans på en bordell. I scenanvisningarna står det emellertid att bordellmiljön skall framställas som ”ein bürgerliches Idyll” (s. 269), och tanken är förmodligen att publiken skall kunna dra vissa paralleller mellan den undre världen och ett ordinärt borgerligt hem. Om detta sägs ingenting direkt i sångens text, men den glättiga och dansanta musiken etablerar onekligen ett slags koppling till borgerlighetens privatsfär. Själv beskrev Brecht balladen som styckets ”finaste och mest innerliga kärlekssång”, vari de älskande ”inte utan rörelse” erinrar sig bordellen som ”sitt lilla hushåll” [ihren kleinen Haushalt].²⁰ Här är det alltså fråga om en invertering av den metod som Brecht begagnar sig av i den tidigare kärleksduetten eller diskuterar i exemplet med tjänstepigan. I stället för att framställa en vardaglig och stereotyp situation som något oerhört, presenterar han en extrem

situation som något alldagligt och trivialt. Men i bägge fallen blir effekten att åskådaren upplever en och samma händelse från två motsatta perspektiv.

Den *Gestus* som ligger till grund för "Die Zuhälterballade" tycks även utgöra en *Grundgestus* för *Tolvskillingsoperan* i dess helhet. Det råder inga tveivel om att Brecht mer generellt ville jämställa tiggarnas, tjuvarnas och horornas liv med existensbetingelserna i det borgerliga och kapitalistiska samhället. Allra tydligast framgår detta mot slutet av operan, då Macheath vänder sig till publiken (både på scenen och i salongen) och spekulerar över sin framtid. "Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?", frågar han (s. 305) och underförstår givetvis att han lika gärna kunde vara en korrekt *businessman* som en jagad förbrytare. Den här jämförelsen bygger på en grov förenkling som har förbryllat många intelligenta uttolkare av dramat. Reducerar man det borgerliga samhället till ett gangstervälde, har man fullständigt bortsett från kapitalismens invecklade logik, lyder den vanligaste invändningen. En annan och betydligt intressantare synpunkt har framförts av Raymond Williams i hans bok om den moderna tragedin. Genom att skildra tjuvarnas och horornas liv försöker Brecht konfrontera borgerskapet med den chockerande sanningen om deras egen tillvaro, skriver Williams, men det är inte svårt att förstå varför *Tolvskillingsoperan* misslyckas med att skaka om sin publik:

Nothing is more predictable, in a falsely respectable society, than the conscious enjoyment of a controlled and distanced low life. All such work reveals itself, finally, as a protection of conventional moral attitudes. The thieves and whores are the licensed types, on to whom a repressed immorality can very easily be projected, and through whom a repressed conscience can be safely controlled. There is no real shock, when respectable playgoers confront them, because they are seen, precisely, as a special class, a district. So we get, again and again, the consciously outrageous which nobody even pretends to be outraged by, but simply settles back to enjoy.²¹

Att stycket uppnådde en omåttlig popularitet i Weimarrepublikens Tyskland och fortfarande spelas med stor framgång på teatrar världen över vittnar väl om att Williams på det hela taget har rätt. Brecht var för övrigt själv medveten om farorna med operaformens "kulinäriska" estetik och skulle snart slå in på helt andra vägar i sitt litterära skapande. Inte desto mindre finns det en tämligen sofistikerad samhällskritik inbyggd i "Die Luden-oper" (som *Tolvskillingsoperan* kallades i sin första version), och denna framträder så snart man tar hänsyn till Brechts teorier om det gestiska språket. Det är då framförallt två faktorer som förtjänar att understrykas.

För det första skall man inte uppfatta pjäsens handling som en allegori. Tiggarna, tjuvarna och hororna är inga personifikationer av olika människo-

typer eller sociala klasser i det borgerliga samhället; de är just tiggare som tigger, tjuvar som stjälar och horor som horar, för att citera styckets förspel. Inte heller bör man se parallellen mellan skurkar och borgare som ett underliggande "tema" i texten. Om det överhuvudtaget finns en enkel formel med vars hjälp man kunde sammanfatta styckets vittförgrenade och irrande handling, är det väl främst de berömda orden "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" som anmäler sig, men den satsens giltighet inskränker sig inte till borgerskapet. Den säger något väsentligt om den mänskliga tillvaron i stort. Brechts tes om det borgerliga samhället som ett förbrytarsamhälle utgör snarare resultatet av en kritisk *hållning* till denna tillvaro. Samhällskritiken är alltså inte explicit uttalad någonstans i dramat; den ger sig till känna bara i form av ett specifikt perspektiv på dramats händelseförlopp. Liksom man brukar säga att en berättare anlägger en bestämd *point of view* på den verklighet han gestaltar, skulle man kunna påstå att Brecht laborerar med en sorts modell som strukturerar verkligheten enligt vissa principer, förenklar och förvränger den, i syfte att göra den lättare att förstå.

För det andra måste man fråga sig hur denna modell närmare bestämt framställer borgerskapets förbrytelser. Långtifrån att gestalta borgaren som en simpel skurk, tycks den fördöma just en speciell hållning till den värld i vilken människans moral är underordnad hennes materiella behov. Även om kristendomens och humanismens alla vackra deklamationer bara skulle vara floskler som döljer det djuriska och kanske till och med onda hos människan, demonstrerar *Tolvskillingsoperan* att man kan förhålla sig till denna sanning på olika sätt. Småtjuvarna och hororerna bejakar den fullt ut, medan "väluppfostrade" flickor som Polly och Lucy i hög grad förtränger den. Vad beträffar Peachum och Macheath handlar det om en mer ambivalent eller motsägelsefull attityd. Tiggarkungen föraktar mänsklighetens illusioner samtidigt som han drar nytta av dem i sina egna tvivelaktiga affärer; Mac tror inte på något annat än ett "angenämt liv" samtidigt som han förstår att man bäst uppnår materiellt välstånd genom list och förställning. Kännetecknande för de verkligt stora skurkarna i dramat är således att de på en gång genomskådar samhällets illusoriska moral och lever som om detta falska medvetande vore nödvändigt eller ofrånkomligt. Deras beteende illustrerar med andra ord hur Brecht föreställer sig den borgerliga *ideologin*.

Varför inte stjäla myten?

Begreppet "ideologi" är synnerligen omstritt, såväl inom som utanför den marxistiska traditionen, och det skulle föra alltför långt att här diskutera oli-

ka utläggningar av det. Klart står i alla händelser att Brecht ville förstå den borgerliga ideologin som en tendens att upphöja ett i grunden historiskt och föränderligt fenomen till en sorts andra natur. Detta var ett synsätt som skulle få stor betydelse inte minst för den unge Roland Barthes, bland vars kritiska essäer om konst och samhälle man även finner en lång rad entusiastiska artiklar om den episka teatern.²² I en numera klassisk text med titeln "Le mythe, aujourd'hui" (1956) sammanfattar Barthes sina reflexioner över mytens manifestation i det moderna och borgerliga samhället på ett sätt som osökt leder tankarna till Brechts verfremdungsteori. Barthes' resonemang är emellertid intressant också därför att det placerar ideologibegreppet i en filosofisk och lingvistisk kontext – huvudsakligen bestående av idéer hämtade från Sartre, Saussure och Lévi-Strauss – som kastar ett förklarande ljus över dess framträdelseformer i Brechts dramatik.

Barthes definierar myten som ett sekundärt språkssystem, ett slags metaspråk, vars viktigaste funktion är att "naturalisera" det arbiträra förhållandet mellan det som Saussure kallar "signifiant" och "signifié". Hans exempel är ett fotografi föreställande en ung svart man, som klädd i fransk uniform stolt gör honnör för trikoloren. Även om denna bild återger en fullt realistisk och helt vardaglig situation, är den långtifrån oskuldsfull, menar Barthes. Dess bokstavliga mening (alltså den *gest* fotografiet återger) förvandlas i myten till ett uttryck för ett djupare och mer diffust innehåll: att det råder frid och fröjd i Frankrikes afrikanska kolonier, att alla imperiets söner, oavsett social bakgrund och hudfärg, är ivriga att tjäna sina så kallade förtryckare. Myten tömmer alltså språket på mening bara för att kunna låna eller citera det som en sorts mask för en annan mening. Men inte nog med det. Myten försöker även framställa sitt innehåll som om det vore naturligt förbundet med dess uttryck, vilket den ofta lyckas med helt enkelt därför att det stulna uttrycket består av ett tidigare meningsinnehåll. Ingen kan betvivla att den unge afrikanen verkligen står där i sin uniform och gör honnör! Medan tecknen i det primära språkssystemet har en påtagligt konventionell karaktär, förefaller det här som om själva verkligheten hade antagit en språklig form.

Att Barthes vill se denna "naturalisation du concept" som en grundläggande princip också för den borgerliga ideologin framgår redan av hans val av exempel. Det ligger givetvis i borgerskapets intresse att slå vakt om den rådande samhällsordningen, och ett av de mest effektiva medlen därtill är onekligen att framställa historien som en naturnödvändig process. Men hur skall man då bekämpa mytens oupphörliga erodering av språket? Efter att ha diskuterat den moderna poesins ambition att nå fram till en semantisk nollpunkt konstaterar Barthes att det kanske inte finns någon annan möjlighet

än att producera nya myter med utgångspunkt i mytens eget system. "Puis-que le mythe vole du langage, pourquoi ne pas voler le mythe?", frågar han och hänvisar till Flauberts *Bouvard et Pécuchet* som ett grandioöst exempel på en sådan medveten eller artificiell mytologi.²³ Huvudpersonerna i denna tragikomiska berättelse är två kopister, som i sin strävan att kartlägga mänsklighetens totala vetande reducerar vetenskapen till ett kompilat av klichéer, platititeter och rena dumheter – inte olik den *Dictionnaire des idées reçues* som Flaubert hade för avsikt att inkludera i sin aldrig fullbordade roman. I Bouvards och Pécuchets retorik är det mytiska yttrandet redan närvarande, säger Barthes, och Flaubert mytifierar i sin tur denna myt genom att upprätthålla en karikerande distans till sina hjältar, eller till det som Barthes med en halsbrytande term benämner "la bouvard-et-pécuché-ité".

En "dekonstruktion" av det här slaget (för att nu använda en klyscha som inte var påfunnen 1956) är det uppenbarligen fråga om även i den episka teatern, och särskilt relevant förefaller Barthes' teori när man sätter den i samband med Brechts flitiga bruk av ordspråk. "Le mythe tend au proverbe", påpekar Barthes i sin genomgång av den borgerliga ideologins vanligaste retoriska grepp,²⁴ samtidigt som han understryker att det ålderdomliga och folkliga ordspråket utgör en reminiscens av ett aktivt och praktisk förhållande till den empiriska verkligheten. Som Kenneth Burke vid något tillfälle har föreslagit skulle man kunna förstå ett ordspråk som en sorts "equipment for living".²⁵ När vi använder ett gammalt visdomsord för att skänka stöd eller tröst, utfärda en varning eller ge ett gott råd inför framtiden, försöker vi djupast sett finna en språklig formel för en återkommande men besvärlig social situation. Ordspråket utgör alltså en förmedlande länk mellan ord och handling, text och gest, men just av den orsaken löper det ständigt risk att beslagtas av den borgerliga myten och förvandlas till en kliché som täcker över klyftan mellan språk och verklighet.

Mot slutet av den fjärde scenen i *Mutter Courage und ihre Kinder* (1939) förekommer en veritabel katalog över ordspråk med en sådan ideologisk funktion. Styckets huvudperson har uppsökt ryttmästarens tält för att beklaga sig över en oförrätt – inte avrättningen av hennes yngste son, märk väl, utan en bagatellartad penningbot – och möter där en ung, upprorisk soldat i samma ärende. För honom sjunger hon "Das Lied von der Großen Kapitulation", vars budskap är att människan alltid måste böja sig för övermakten och anpassa sig efter omständigheterna. "Der Mensch denkt: Gott lenkt", lyder sångens refräng, och Mor Courage interfolierar textens sjungna partier med en rad andra ordspråk som illustrerar de olika stadierna i hennes egen utveckling från en ung och stolt kvinna till en livserfaren och resignerad mor. "Alles oder nix

[...] jeder is seines Glückes Schmied", heter det i början av texten, "mit dem Kopf kann man nicht durch den Wand", sägs det ett stycke längre fram, "wo eine Wille ist, ist ein Weg", låter det senare, och "Man muß sich nach der Decke strecken!", konkluderas det till sist.²⁶ Sången gör ett så starkt intryck på den unge soldaten att han sväljer sin förtret och med en svordom flyr sin kos.

Ingenstans i dramat är det moraliska förfallet hos Mor Courage djupare än här, har Brecht själv kommenterat scenen,²⁷ och däri har han förmodligen rätt. Att människor ofta faller till föga för livets "realiteter" och uppger sina drömmar om en bättre värld är inte något som sker av tvingande nödvändighet, men det är just med hänvisning till en obönhörlig logik som den cyniska marketenterskan vill förklara sin kapitulation. Till det ändamålet drar hon nytta av de välbekanta ordspråken, som tycks förkroppsliga en rad eviga och odiskutabla sanningar om det mänskliga handlandet. I kraft av sin föregivet naturliga karaktär kan ordspråken bidra till en "naturalisering" också av andra historiska och samhällsliga fenomen. Det är emellertid långtifrån den enda gången Mor Courage begagnar sig av ett sådant knep. Överhuvudtaget är hon en person som talar väldigt mycket, och då hon hamnar i en eller annan svår situation är det som regel hennes rappa tunga som hjälper henne ur den. Liksom den tappre soldaten Svejik använder hon sin slagfärdighet och sitt bondska förnuft som ett effektivt vapen mot överheten. Det paradoxala i hennes personlighet är inte minst att den list hon tar i bruk för att undslippa makten sammanfaller med hennes cyniska bejakelse av makten. I grund och botten handlar det om en och samma gest. Hennes obegränsade rörelsefrihet på slagfältet är en konsekvens av att hon helt har anpassat sig till kriget och dess motsägelsefulla logik.

Mot den bakgrunden förstår man bättre varför dramatets verkliga hjältinna är stum. När Katrin i skådespelets näst sista scen klättrar upp på ett hustak och börjar slå på sin trumma för att varna befolkningen i Halle om ett stundande angrepp, gör hon precis det som hennes mor avfärdade som ungdomligt övermod i sin sång om den Stora kapitulationen. Hon sätter sig upp mot övermakten, protesterar mot krigets obarmhjärtiga lagar och visar solidaritet med det lidande folket. Detta är en heroisk gest som förtar något av den desillusionerade stämning som annars är förhärskande i stycket och som omedelbart återkommer i slutscenen, där Mor Courage, lika *business minded* som någonsin, drar vidare med sin vagn. Men det verkligt intressanta är att Katrins uppropp yttrar sig som en *gest*, en kommunikativ handling utan ord.

Att Katrin saknar talets gåva har Mor Courage tidigare i dramat (scen III) beskrivit som en sann skänk från ovan. Till skillnad från henne själv behöver dottern inte göra sig skyldig till några pinsamma kontradiktioner eller önska

att hon kunde bita tungan av sig när hon utslungat en obehaglig sanning. Kattrin har också andra egenskaper som hennes mor sätter värde på. Hon är kraftig, klumpig och en smula infantil, varför hon lättare än andra kvinnor kan undgå soldaternas lystna blickar. Då hon litet längre fram i samma scen dristar sig till att prova en hatt och ett par röda skor som tillhör skökan Yvette reagerar Courage prompt med sin moderliga despoti. Efter ha slitit av henne den prålände utstyrelsen gnider hon in Kattrins ansikte med aska. I krigstider gäller det att kamouflera sig väl, resonerar Courage, och bäst vore om dottern kunde bli ett med själva naturen: "Wenn sie ist wie ein Stein in Dalarne, wos nix andres gibt, so daß die Leut sagen: den Krüppel sieht man gar nicht, ist sie mir am liebsten. Solang passiert ihr nix" (s. 36).

Kattrins trummande är en protest också mot denna pårvingade mimicry, vilket på ett finurligt sätt understryks redan i presentationen av dramatiskt elfte scen. "Stenen börjar tala" [Der Stein beginnt zu reden], heter det där (s. 79), med hänvisning både till Bibelns ord om stenarna som skall ropa när lärjungarna tiger (Lukas 19:40) och till Mor Courages försök att "naturalisera" sin dotter. Genom Kattrins heroiska handling tycks alltså naturen få en röst, en mänsklig eller social dimension, och därmed ställs hennes agerande i diametral motsättning till den hållning vi möter hos hennes mor. Medan Courage gärna vill se kriget som ett naturligt eller naturnödvändigt fenomen, lyckas Kattrin framvisa denna natur som en samhälls- och föränderlig företeelse. Om den retoriska svadan hos Courage tenderar att naturalisera historien, syftar det gestiska språket hos Kattrin till att historisera (eller rehistorisera) naturen.

Det är ingen tillfällighet att Roland Barthes i sitt förord till en fransk utgåva av *Mor Courage och hennes barn* ägnar särskild uppmärksamhet åt denna kiasm. I själva verket demonstrerar förhållandet mellan Courage och Kattrin en grundläggande princip i den episka teatern, förklarar han. Vad som framförallt slår åskådaren till en klassisk uppsättning av *Mor Courage* är den oerhört spartanska dekoren och bristen på färger. Det fanns något grått över den version av pjäsen som Berliner Ensemble uppförde med stor succé i Paris på femtiotalet, liksom det fanns något övervägande brunt över ensemblens tidiga uppsättningar av *Leben des Galilei*. Brecht ansåg det uppenbarligen viktigt att göra klar åtskillnad mellan bakgrund och förgrund i sina scenbilder. Mot "un fond insignifiant" kunde minsta detalj i skådespelarnas gestik, dräkter och rekvisita framträda med knivskarp precision. Även om en sådan uppföring av isolerade handlingar och konkreta föremål resulterar i ett brott mot illusionen, bör man inte beteckna Brechts teater som orealistisk, poängterar Barthes. Realism är nämligen inte detsamma som naturalism eller "verism". Medan den sistnämnda typen av konst försöker fånga verkligheten i

sitt givna eller naturliga tillstånd, vill realismen beskriva världen sådan den blir till genom det mänskliga subjektets försorg: "le vérisme est un art synchrone, sommatif, il veut représenter une accumulation de choses dans leur état, il veut donner l'illusion qu'elles sont créées et comme simplement surprises; le réalisme au contraire, en tous cas le réalisme brechtien, représente les choses créées, visiblement détachées de leur néant antérieur [...]"²⁸

Katrin blir skjuten i samma stund som hon träder fram på "historiens scen" i den dramatiska handlingens förgrund, och följaktligen skulle man kunna hävda att Mor Courage fick rätt i sina onda aningar. Det hade onekligen varit hälsosammare för Katrin om hon förblivit osynlig och anonym i naturens hägn. Frågan är väl också vad hennes offer i ett större sammanhang tjänar till. Hon räddar visserligen befolkningen i Halle, men detta får inga konsekvenser för krigets vidare förlopp, och det leder knappast till någon djupare insikt hos hennes köpsläende mor. Just eftersom Courage inte tar lärdom av sina olyckor har många kritiker uppfattat pjäsen som en ovanligt pessimistisk tragedi, där Kattrins martyrdöd bara inskräper det allmänna intrycket av meningslöshet och hopplöshet. Kattrins trummande är ett spontant utbrott snarare än en genomtänkt politisk eller revolutionär handling, har man med all rätt argumenterat.²⁹ En sådan läsning förefaller logisk också med hänsyn till Brechts djupa misstro mot heroism i alla dess former.

Men betyder det att hennes motstånd är en tom gest, ett fåfängt slag i luften, som inte skiljer sig från alla andra nederlag i dramat? Nej, det har utan tvivel viktiga sociala och strukturella implikationer. Kattrins protest utgör ett slags negation av den brist på motstånd som utmärker dramats övriga personer. Katrin är framförallt "en anti-Courage", som ställer sin mor inför rätta och vederlägger Courage-ideologin om den Stora kapitulationen, framhåller Helmut Jendreich i en analys av dramat.³⁰ Eventuellt kunde man också vända på resonemanget och beskriva hennes beteende som en negering av den negation som redan finns inskriven i moderns namn. Som den kanske allra svagaste, mest undertryckta karaktären i dramat visar Katrin paradoxalt nog prov på ett sådant kurage som hennes mor saknar. Hennes trummande är förvisso en tom gest både i så hänseende att den inte resulterar i någon märkbar förändring av historiens gång och så till vida som den kan te sig en smula klichéartat heroisk, men den avslöjar å andra sidan ihålligheten hos en annan gest, nämligen den som vill göra gällande att ingen förändring är möjlig. När till och med stenar kan ropa finns det inga gränser för vad människan skulle kunna åstadkomma.

Teoretiskt sett bör man förstå Kattrins agerande i ljuset av den teknik Brecht kallade *Fixieren des Nicht-Sondern*.³¹ Brecht brukade kräva att skådespelarna framställde sina roller på ett sådant sätt att publiken kunde medtän-

ka ett eller flera alternativ till figurernas beteenden, och vad Kattrins protest synliggör är helt enkelt den handlingsmöjlighet som hela tiden finns (negativt) latent i Mor Courages karaktär. Kattrin handlar *inte* som sin mor *utan* på ett helt annat sätt. Följaktligen fyller den här scenen på en gång två motsatta funktioner i texten. Betraktad från en tematisk synvinkel gestaltar den ett välbekant politiskt motiv: den anonyma och obetydliga individen som upphöjs till helgon genom att offra sitt liv för kollektivet eller Saken. Förstådd som en *Gestus* pekar den däremot inåt och tillbaka i texten för att underminera eller upphäva det ideologiska budskapet i en annan scen. Å ena sidan producerar Kattrins gest en alldeles bestämd mening eller referens, å andra sidan utgör den ett kirurgiskt ingrepp i dramats semantiska totalitet, ett ljudlöst snitt som skiljer förgrund från bakgrund, ord från handling, betecknande från betecknat.

Denna tvetydighet är inte någon enstaka och isolerad företeelse i dramat. Tvärtom är den närvarande överallt – också där man allra minst anar den. I Courages ballad om den Stora kapitulationen lyder refrängen, som tidigare nämnts, ”Der Mensch denkt: Gott lenkt” [Människan spår, Gud rår]. Ordspåket förefaller inhamra sångens defaitistiska moral, men genom en nästan omärklig förändring av satsens interpunktion (ett kolon i stället för ett komma) lyckas Brecht säga raka motsatsen till vad hans dramatiska figur åsyftar. ”Gud styr, har människan tänkt”,³² heter det i en svensk översättning av dramat, och om Guds allmakt bara är en produkt av människans tankar eller tro, så bär människan i sista hand själv ansvar för sitt historiska öde. Också här handlar det om en stum *Gestus*, som kan framträda för publiken endast i kraft av skådespelarens tonfall, mimik eller andra kroppsliga åtbörder – men som inte desto mindre förekommer i själva texten. Mot bakgrund av detta och liknande exempel i andra stycken av Brecht känns det frestande att läsa in ytterligare en semantisk dimension i Kattrins envetna trummande. Hennes gest kommer att framstå som en sorts gestaltning av författarens konstnärliga metod, ja som en symbol för själva verfremdungstekniken.

Nu kan man undra vilka konsekvenser detta får för Brechts egen ideologiska hållning. Det är visserligen svårt att finna något explicit uttalat politiskt budskap i *Mor Courage*, vilket pjäsen också blev hårt kritiserad för av politrukkerna i DDR,³³ men man behöver inte leta länge i andra stycken av Brecht för att konfronteras med en handfast, om än inte alltid så renlärig marxistisk dogmatik. Brecht tvekade aldrig att säga Sanningen på scenen eller att förse sina texter med en klar och tydlig Mening. Som många forskare har kunnat konstatera låter sig meningsinnehållet i hans dramer dessutom påfallande ofta sammanfatta i en sentensartad formel. ”Erst kommt das Fressen, dann

kommt die Moral" (*Tolvskillingsoperan*), "Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht" (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*), "Unglücklich das Land, das Helden nötig hat" (*Leben des Galilei*), "Gut zu sein und doch zu leben" (*Der gute Mensch von Sezuan*), "O Wechsel der Zeiten! Du Hoffnung des Volks!" (*Der kaukasische Kreidekreis*) är bara några exempel på att Brecht själv gärna valde ordspråket eller maximen för att presentera sina åsikter i en förtätad och slagkraftig form. Att hans flitiga läsning av Bibeln i stor utsträckning bidrog till denna benägenhet har forskarna likaledes kunnat slå fast. Men hur går detta egentligen ihop med hans kritik av ideologins verbala yttringar sådan den framträder i pjäser som *Mor Courage* eller *Tolvskillingsoperan*?

I själva verket skulle man kunna hävda att Brecht – fullt i enlighet med Roland Barthes' recept – har "stulit" formen för sitt politiska budskap från den borgerliga myten. Ett ordspråk utgör alltid ett slags mytologisering av språket i så mening att det har frigjort sig från den konkreta verkligheten och "naturaliserat" relationen mellan uttryck och innehåll. Helt oavsett ordspråkets bokstavliga innebörd konnoterar det sådana begrepp som "naturlighet" eller "sunt förnuft", och av den anledningen lämpar det sig särdeles väl för att legitimera historiska förhållanden som är allt annat än naturliga eller förnuftiga. Men liksom författaren till *Boward et Pécuchet* mytifierar Brecht i sin tur denna mytiska struktur. För det första är han som regel mån om att placera sina ordpråk i ett sceniskt sammanhang (exempelvis i en sång, i en scentitel eller i en metalitterär kommentar) som ställer dem i klar kontrast till dramats övriga element och framhäver deras lingvistiskt särpräglade form; för det andra begagnar han sig konsekvent av denna klichéartade form för att förmedla tankar som direkt motsäger borgerlighetens välbekanta truismer. Med hjälp av själva tecknet för det naturliga eller självklara försöker Brecht framställa det som är ovanligt, främmande och subversivt. Inte sällan utgör den brechtska sentensen en ren omvändning av ett annat och mer konventionellt talesätt, som då Galilei turnerar sin lärjunge Andrea Sartis fras "Unglücklich das Land, das keine Helden hat!" och samma "Widerspruchlust" ligger säkerligen till grund för Brechts bruk av den lärda citatduellen, på vilket man finner utmärkta exempel i såväl *Leben des Galilei* som *Der kaukasische Kreidekreis*.

Resultatet av dessa tekniker blir givetvis en *Verfremdung* av det språkliga uttrycket. Den brechtska sentensen framställer inte bara en viss politisk mening, den pekar också på sig själv som en specifik retorisk figur. Den säger inte bara "Jag är Sanningen" utan också "Jag är ett Ordspråk". Även om Brecht begagnar sig av precis samma lingvistiska form som den borgerlige eller marxistiske mytologen är hans hållning till det ideologiska yttrandet således en annan. I själva framställningen av sitt politiska budskap har han

byggt in en gest som förhindrar att meningen eller sanningen stelnar till en sliten fras. På exakt samma gång som hans episka teater försöker undervisa, övertyga eller övertala blottar den sig för en kritisk blick och en skeptisk reflexion. Därmed inte sagt att Brecht skulle vara en klentrogen marxist eller, för den delen, praktisera någon sorts dekonstruktion *avant la lettre*. Man bör observera att den gest med vilken han undergräver det ideologiska innehållet i sin teater också är den gest som ger uttryck för hans politiska hållning. Katrins tysta protest mot Meningens tyranni kan inte skiljas från hennes högljudda trummande. Snarare än att förstå Brechts *kritische Haltung* som en invändning eller ett hot mot den marxistiska ideologin bör man därför se den som ett beundransvärt försök att göra marxismen levande. I Brechts dramatik börjar stenarna tala.

Noter

- 1 Bertolt Brecht, *Kleines Organon für das Theater*, i *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. v. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.-D. Müller, Bd. XXIII (Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1993), s. 92.
- 2 Bertolt Brecht, "Gestik", i *Werke*, Bd. XXIII, s. 188.
- 3 Bertolt Brecht, *Kalendergeschichten*, i *Werke*, Bd. XVIII (1995), s. 439 f. I sin ursprungliga version (tryckt 1930 i det första häftet av *Versuche*) löd berättelsens avslutning på följande sätt: "Ich sehe dein Ziel nicht, ich sehe deine Haltung" (*Geschichten vom Herrn Keuner*, i *Werke*, Bd. XVIII, s. 13).
- 4 Bertolt Brecht, *Buch der Wendungen*, i *Werke*, Bd. XVIII, s. 78 f.
- 5 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London 1998), s. 103
- 6 Bertolt Brecht, "Über gestische Musik", i *Werke*, Bd. XXII:1 (1993), s. 330.
- 7 Se framförallt M. M. Bakhtin, *Speech Genres & Other Late Essays*, eds. C. Emerson, M. Holquist (Austin 1986, 1990), s. 60–102.
- 8 Bertolt Brecht, "Das Zeigen muß gezeigt werden" (ca. 1945), i *Werke*, Bd. XV (1993), s. 166.
- 9 Se utgivarnas kommentar till Brecht, *Werke*, Bd. XVIII, s. 462. Benjamin citerar Brechts yttrande i sin uppsats "Was ist das epische Theater?" (1931/1939).
- 10 Bertolt Brecht, "Episches Theater, Entfremdung" (1936), i *Werke*, Bd. XXII:1, s. 211.
- 11 Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes, 5. durchgesehene und ergänzte Auflage* (Nürnberg 1959, 1968), s. 46.
- 12 Wekwerths vittnesbörd återges av Werner Mittenzwei i *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtselein* (Berlin und Weimar 1986, 1997), Bd. II, s. 384 f.
- 13 Brecht, *Geschichten vom Herrn Keuner*, i *Werke*, Bd. XVIII, s. 29.
- 14 Bertolt Brecht, "Eine Erklärung Brechts" (urspr. tryckt i *Berliner Börsen-Courier*, 6 maj 1929), i *Werke*, Bd. XXI (1992), s. 316.
- 15 Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper*, i *Werke*, Bd. II (1988), s. 233. Hädanefter anges sidohänvisningarna till denna utgåva inom parentes.

- 16 Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Dreigroschenoper", i *Werke*, Bd. XXIV (1991), s. 58.
- 17 Ibid, s. 59.
- 18 Bertolt Brecht, "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater" (1935), i *Werke*, Bd. XXII:1, s. 156.
- 19 Jameson, s. 145.
- 20 Brecht, "Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater", s. 157.
- 21 Raymond Williams, *Modern Tragedy* (Stanford 1966) s. 192 f.
- 22 För att bara nämna de viktigaste: "Théâtre capital" (1954), "Un comédien sans paradoxe" (1954), "Pourquoi Brecht?" (1955), "Le cercle de craie caucasien" (1955), "Mère Courage aveugle" (1955), "La révolution brechtienne" (1956), "Les tâches de la critique brechtienne" (1956), "Brecht traduit" (1957), "Brecht, Marx et l'Histoire" (1957), "Brecht et notre temps" (1958), "Sept photos modèles de Mère Courage" (1959), "Préface à Brecht, Mère Courage et ses enfants" (1960), "Sur La Mère de Brecht" (1960), "Témoignage sur le théâtre" (1965). Att Barthes även senare i sitt författarskap skulle ägna stort intresse åt Brechts dramatik framgår av sådana centrala essäer som "Diderot, Brecht, Eisenstein" (1973) och "Brecht et le discours: contribution à l'étude de la discursivité" (1975).
- 23 Roland Barthes, "Le mythe, aujourd'hui", i *Mythologies* (Paris 1957). Här citerat ur Barthes, *Oeuvres Complètes*, ed. E. Marty, tome I (Paris 1993), s. 702.
- 24 Ibid, s. 715.
- 25 Kenneth Burke, "Literature as Equipment for Living", urspr. tryckt i den vänsterorienterade tidskriften *Direction*, omtryckt i *The Philosophy of Literary Forms: Studies in Symbolic Action* (Berkeley 1941).
- 26 Bertolt Brecht, *Mutter Courage und ihre Kinder*, i *Werke*, Bd. VI (1989), s. 49 f. Hädanefter anges sidohänvisningarna till denna utgåva inom parentes.
- 27 Bertolt Brecht, *Couragemodell 1949*, i *Werke*, Bd. XXV (1994), s. 206
- 28 Roland Barthes, *Préface à Brecht, "Mère Courage et ses enfants"*, i *Oeuvres Complètes*, tome I, s. 891.
- 29 Se tex. Frans Norbert Mennemeier, "Brecht – Mutter Courage und ihre Kinder", i *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart*, Bd. II, hrsg. v. B. von Wiese (Düsseldorf 1960), s. 396.
- 30 Helmut Jendreich, *Bertolt Brecht. Drama der Veränderung* (Düsseldorf 1969), s. 192.
- 31 Tekniken diskuteras på många olika ställen i Brechts teoretiska skrifter. En klagörande definition av själva begreppet finner man i "Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst" (1940). Skådespelaren bör agera så "daß man die Alternative möglichst deutlich sieht, so, daß sein Spiel noch die andere Möglichkeiten ahnen läßt, nur eine der möglichen Varianten darstellt. Er sagt zum Beispiel: 'Das wirst du mir bezahlen' und er sagt *nicht*: 'Ich verzeihe dir das'. Er haßt seine Kinder und es steht *nicht* so, daß er sie liebt. Er geht nach links vorn und *nicht* nach rechts hinten. Das was er *nicht* macht, muß in dem enthalten und aufgehoben sein, was er macht. So bedeuten alle Sätze und Gesten Entscheidungen, bleibt die Person unter Kontrolle und wird getestet. Der technische Ausdruck für dieses Verfahren heißt: Fixieren des *Nicht-Sondern*." (*Werke*, Bd. XXII:2, s. 643)
- 32 Bertolt Brecht, *Mor Courage och hennes barn*, övers. av Brita och Johannes Edfelt, i *Fem dramer*, red. H. Grevenius (Stockholm 1968) s. 188 f.
- 33 Se Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, Bd. II, s. 326 ff. Uppförandet av *Mutter Courage* i Östberlin 1949 var något av en teaterhistorisk händelse, konstaterar Mittenzwei, dels därför att det

STENARNA BÖRJAR TALA

allmän beundran hos teaterpubliken och gjorde Helene Weigel berömd som skådespelerska, dels därför att det utlöste en offentlig och mycket häftig debatt bland kritikerna om förhållandet mellan socialistisk realism och konstnärlig avantgardism. Debatten startade med en artikel av Fritz Erpenbeck, som visserligen sade sig hysa stor respekt för Brechts litterära konst men som kände en viss oro för att de formella experimenten kunde leda till "eine volksfremde Dekadenz". Snart tog andra och mindre nyanserade kritiker helt avstånd från dramat med hänvisning till att det saknade "die Idee der revolutionären kritischen Umgestaltung der Welt" (Mittenzwei, s. 336).

Fascinasjon og uhygge

Kunsten og døden som kvinne i Ibsens drama *Når vi døde vågner*

Ibsens siste drama, *Når vi døde vågner* (1899), er stadig en oppsiktsvekkende og ubehagelig iscenesettelse av konflikter, forsakelser og anger knyttet til kunstneriske ambisjoner og levd liv. Men samtidig, og på et dypere plan, er det en fiksjon som skildrer en intens spenning mellom dragningen og motviljen mot et kunstverk, hvor både ønsket om evig liv og vissheten om døden er innskrevet. I Ibsens drama blir skulpturen "Opstandelsens dag" selve stedet hvor drømmen om oppstandelse og frykten for forstenelse og død er representert. Stykket formidler kunstens mysterium og magi, men også *das Unheimliche*, dens makt til å illudere liv og død, til å være et skremmende speil for vår egen dødelighet, dødsangst og sågar dødsdrift.

Mottakelsen av stykket reflekterer på interessant vis dramaets egen tematikk, idet de første reaksjonene svinger mellom fascinasjon og avsky. "Mange, særlig de kristne, reagerte med moralsk forargelse," skriver Lisbeth Pettersen Wærp i sin resepsjonshistoriske oversikt og siterer en av dem: "'Skrækslagne, fulde af indignation og væmmelse sad vi der efter at have læst vor store digters sidste bog'" (Wærp 1999: 16). At både tiltrekningen og uhyggen i stor grad kan knyttes til den kvinnelige hovedpersonen, Irene, er også allerede de første kommentarene opptatt av. I *Aftenposten* skrev anmelderen om "det dæmonisk grufulde" ved Irenes skikkelse, om "det paa en Gang dragende og frastøtende i denne Kvinneskikkelse, der næsten hypnotiserer os" (Wærp 1999: 17).

Et hovedtrekk ved dramaets motivstruktur er nettopp det faktum at både kunsten og døden er representert gjennom en kvinne. Kvinnekroppen inspirerer den mannlige kunstneren til å skape det sublime og utfordre døden, og på samme tid blir skulpturen nettopp det stedet hvor døden må aksepteres. Drømmen om oppstandelse vender seg til en uhyggelig erkjennelse av dødens realitet. Også denne påminnelsen og advarselen kommer i form av en kvinne, nemlig den tilbakevendte modellen, Irene. Kvinnekroppen ligner døden idet de begge er kjennetegnet ved sterk tiltrekningskraft og dyp angst, og stykket

presenterer skulpturens to versjoner samt modellens tilbakekomst som et triangel hvor både begjæret og angsten blir tematisert.

Den følgende lesningen vil fokusere på kvinnekroppens anvendelighet i kunsten som et helt sentralt innhold i *Når vi døde vågner*. Horisonten er det nittende århundres kunst og litteratur, også forstått som diskurser, hvor tidens forestillinger om kvinnelighet, kunst og død blir satt i sirkulasjon. Ideen er at Ibsen ikke bare reproducerer slike diskurser, men lar dem inngå i en kritisk, justerende refleksjon. Dermed blir hans siste drama ikke bare et selvoppgjør – hvilket det jo også med all rett må kunne tolkes som – men også et utsyn over attenhundretallets kunstarena, hvor de to kjønn i forhold til kreativitet, handling og tenkning over de store spørsmålene som liv og død viser seg å ha helt bestemte konvensjonelle posisjoner.

Uforløst begjær

Dramaets grunnleggende sammenfiltrering av den mannlige kunstnerens forhold til en kvinne, hans avkall på seksuell kontakt med henne, og hans måte å unnskyldte dette på ved å vise til kunstverket, leder oppmerksomheten mot sublimering som et vilkår for å skape, men også til de offer kunstneren må yte og hans utnyttelse av nære personer. Rubeks arbeid med den senere verdensberømte skulpturen "Opstandelsens dag" synes å forutsette ikke bare kvinnen, men den seksualiserte kvinnen som modell. Men samtidig er den representerende kvinne i form av statuen tenkt fullstendig aseksuell. Det tema kunstneren vil fremstille og fortolke, er oppvåknen fra de døde, og ordet han bruker om dette, er det kristent ladete "Opstandelse". Denne oppstandelsen skal fremstilles "i lignelse af en ung kvindé, som vågner af døds-søvnen," sier Rubek (237), og hun skal være "jordens ædleste, reneste, idealeste kvinde" (238).¹ Lykken er – paradoksalt – at hans modell blir Irene: "Så fandt jeg *dig*" (238). Paradoksalt fordi hun er den rene kvinnens dementi. I Irene's levende, nakne kropp finner Rubek et mål for sitt begjær, et begjær han ikke vil eller er i stand til å leve ut i fysisk forstand. "Ja, med hele min ungdoms bankende blod tjente jeg dig!" sier Irene. "Jeg stilled mig helt og rundt frem for dig til beskuelse –" (237), og Rubek innrømmer sin seksuelle dragning mot henne: "Irene, forstod du ikke at mangelen dag var jeg som sansesforvildet af al din dejlighed?" (237). Dette begjæret blir isteden kanalisert inn i kunstnerisk arbeid med statuen, en type forvandling av driftene som åpenbart er en form for sublimering. Rubek lar seg styre av ambisjoner om ære og berømmelse samt det nesten overmenneskelige begjær etter å skape det sublime, å overskride grensen mellom liv og død: "Jeg gik der syg og vilde

skabe mit store værk" (237). Han vender seg bort fra Irenes – og sin egen – seksuelle kropp for å skape det sublime. I denne vendingen er seksualitetens dobbelthet som lyst og som angst innskrevet i stykket, og i dette motivet ligger kimen til det fortrengetes tematikk.

Rubek innrømmer at han følte seg tvunget til å holde Irene på avstand for å kunne konsentrere interessen (og libidoen) om kunstverket: "Der *måtte* være afstand mellem os –" (236), og senere forklarer han hvilken teori som lå bak dette avkallet. Mot Irenes anklager må han nemlig forsvare hvorfor han ikke rørte henne fysisk: "Og den overtro fylgte mig, at rørte jeg dig, begærte jeg dig i sanselighed, så vilde mit sind vanhelliges, så at jeg ikke kunde skabe færdig det, som jeg stræbte efter. – Og jeg tror endnu at der er nogen sandhed i det" (238). Denne tanken, som fremdeles har makt over ham, blir samtidig omtalt som en "overtro" og fremstår dermed som både diskutabel og problematisk. Per Buvik peker på at ideen om at seksuell aktivitet kunne svekke prestasjonsevnen – både den intellektuelle og den kreative – var fremherskende i det viktorianske klimaet på slutten av attenhundretallet.² Den må altså anses som en sterk diskurs som Ibsen innskriver i stykket og samtidig problematiserer. Irenes gjenkomst er en påminnelse om Rubeks skyld, og holdningen hennes demonstrerer de fatale konsekvensene av det tidligere forholdet til kunstneren. Anklagen hennes går da også nettopp ut på at Rubek har prioritert kunsten foran livet: "IRENE (nikker med et anstrøg av hån). Først kunstverket, – siden menneskebarnet" (238). Men samtidig representerer Irene tilbakekomsten av det fortrengete. Som inkarnasjonen av en levende kropp og en avvist og bortvist seksualitet kommer hun forsterket tilbake og minner Rubek om det han forgjeves har prøvd å fornekte.

Uforløst begjær og fortrenget seksualitet er således en sentral dimensjon ved den anklagen, skylden og angeren som Irene betegner. Hun er det livet Rubek har gitt avkall på; hun tilbød ham en realisering av erotisk kjærlighet som han manglet evne til å motta, og slik har han ødelagt ikke bare sitt eget, men også hennes liv. Det er dette Irene metaforisk omtaler som sin "død". De mer hverdagslige aspektene ved dette, som det at en kunstner utnytter personer i familie og nær omgangskrets ved å modellere dem i sin kunst, er selvsagt et element i anklagen mot Rubek, men dog ikke det viktigste. Irenes problem er ikke det at hun var modell, men at hun ble vraket som kvinne til fordel for kunstverket. "Jeg hadet dig fordi du kunde stå der så uberørt," sier hun "[...] eller så tirrende behersket da. Og fordi du var kunstner, bare kunstner, – ikke mand!" (259).

Med sine anklager kritiserer hun Rubek for ikke å ha rørt henne, men samtidig sier hun at hvis han hadde gjort det, hadde hun drept ham: "Og

alligevel, – *havde* du rørt mig, så tror jeg, jeg havde dræbt dig på stedet. For jeg havde en spids nål med mig. Gemt inde i håret – ”(237). Det forvirrende i denne tvetydige bebreidelsen er hun selv tydeligvis klar over, men ikke desto mindre fysisk og psykisk dypt berørt av. Hun ”stryger sig grublende over panden” og sier: ”Ja men – nej, alligevel, – alligevel; – at du kunde –” (237).

Leser vi Irene mindre som en ”ekte” kvinne enn som en projeksjon av Rubeks nevrotiske begjær, blir posisjonen hennes mer forståelig. Hun er kvinnen som både fascinerer ham og frastøter ham med sin kropp, samtidig som hun blir en refleks av hans fortvilte ambivalens. Hennes gåtefulle posisjon, hvor anklagen mot Rubeks seksuelle vegring erstattes av en trussel om kastrasjon eller drap, blir således mindre en psykologisk fortolkning av Irene som kvinne enn et speil for Rubeks erotiske blokkering, enten den nå leses psykoanalytisk eller som en versjon av tidens motsigelsesfylte og uforløste kjønnsproblematikk. I begge tilfeller er det mannens angstfylte begjær for kvinnen, og ikke motsatt, som er problemet, og stykket som sådan blir et dristig og ubehagelig nærgående oppgjør med makten og avmakten i dette mannlige begjær. De stadige repetisjoner av at det er Irenes nakenhet som stilles til skue, enten det er for kunstneren eller for et lystent publikum på varieteene, minner om det tvangsmessige aspekt ved menneskets trang til å konfrontere seg selv med det ubehagelige, samtidig som det latent i dette begjæret ligger gjemt en fascinasjon for kroppen og seksualiteten som Ibsen med sitt stykke gjør urovekkende eksplisitt.³

Ambisjonen og fallet

Ved stykkets begynnelse befinner Rubek seg i en kunstnerisk (og ekteskape-
lig) krise. Han har tapt lysten til å arbeide, mens han før ”kunde arbejde så utrættelig, – både sent og tidlig!” som hans kone Maja påpeker (219). Samtalen dem imellom avdekker at Rubek har skapt sitt store kunstverk, ”Opstandelsens dag”, men deretter har han mistet all arbeidslyst og kreativitet. Til alt overmål har han også mistet troen på kunstverket og dets storhet:

PROFESSOR RUBEK. Da jeg havde skabt dette mit mesterværk – – (slår heftig ud med hånden.) – for ”Opstandelsens dag” er et mesterverk! Eller *var* det fra først af. Nej, det er det endnu. *Skal, skal, skal* være et mesterværk! (219).

Den før så selvsikre kunstner er kommet i dyp tvil om sine egne evner og sitt store verk, men samtidig insisterer han fortvilt på den storheten han identifiserer seg og verket med.

Den kunstneriske degradering kommer til uttrykk ved at han nå er redu-

sert til en håndverker som lager portrettbyster på bestilling til velstående borgere. Men selv i denne geskjeften prøver han å beholde en slags storhet som stiller ham – eneren – utenfor og over den gemene hop. ”Det er ikke måjen værd at gå der og slide sig ud for mobben og massen – og for ’hele verden’,” sier Rubek med overmenneskets arroganse (220). Portrettbystene er heller ikke bare portrettbyster; de har en skjult indre mening som ingen andre enn kunstneren selv kan se. Bak den slående portrettlikheten skjuler de en dyriskhet, som Rubek i sin skadefro og hevntaktige selvterapi ynder å utmale: ”[...] men i sin dybeste grund er det agtværdige, hæderlige hestefjæs og énvise æselsnuder og slukørede, lavpandede hundeskaller og mæskede svinehoder, – og slappe studekontrafejer også iblandt –” (220).

På den ene siden er disse dyremotivene i effekt kontraster til det sublime kunstverk han tidligere har laget, og som sådan utgjør de en tydeliggjøring av kunstnerens fall. De peker inn mot den ambisjonen som skapertrangen hele tiden har vært ledsaget av, nemlig å forme ”det andre”, det som strekker seg ut over den menneskelige, kjødelige, urene verden. På den andre siden konkretiserer deres nærvær også umuligheten i dette prosjektet. De på bunnen dyriske menneskehodene blir beviset på at det sublime kunstverk, forstått som det overskridende, det ensidig skjønne, er en illusjon som tildekker mer enn den åpenbarer. Dyrehodene kan således leses både som en negasjon av ideen om dette overskridende mesterverket, og samtidig som en parodisk konsekvens av kunstnerens narsissistiske drøm om egen storhet. Innenfor dramaets dikotomisering av begrepene renhet, uskyld, kunst på den ene siden og urenhet, skyld, natur på den andre, representerer dyrehodene i tillegg også en ”gjenoppstandelse” av de fortrenkte drifter som Rubek med sin ideale kunst har prøvd å tilbakevise.

Ambisjonstemaet er i *Når vi døde vågner* – som i Ibsens forfatterskap for øvrig – formulert i stigningsmetaforer. Maja minner ham på hva han lovet henne da de ble enige om å gifte seg: ”FRU MAJA. Du sa’, at du vilde ta’ mig med dig op på et højt berg og vise mig al verdens herlighed” (221). Dette løftet har han ikke oppfylt, og Rubeks svar på det er at Maja ikke egner seg som tindebestiger. Siden viser det seg at det samme har han lovet Irene, og Irenes tilbakekomst kan i én forstand leses som et forsøk fra hennes side på å få realisert dette løftet som lenge har ligget der latent og ufullbyrdet. Hun egger ham i hvert fall utilslørt til å ta fatt på det ambisiøse prosjekt med å stige til topps når Rubek ”slap og træt” sier han planlegger ”en langsommelig færd nordefter kysten”. Irene står for Rubek som den tilbakevendte ambisjon når hun hvisker: ”Rejs heller højt op mellem fjeldene. Så højt op, du kan komme. Højere, højere, – altid højere, Arnold” (239). ”Vil du dit op?” svarer

Rubek vantro, hvorpå Irene sier: "Har du mod til at træffe mig én gang til?" Å treffe Irene "én gang til" blir for ham å sikte mot det høyeste, å skape det beste, en utfordring Rubek ikke trodde han kunne oppleve igjen. Irene kaller Rubek til seg. For henne betyr oppstigningen i denne omgang seksuell fullbyrdelse, mens Rubek her tolker Irene metaforisk, som en mulighet til kunstnerisk "gjenoppstandelse".⁴

Når Irene "hvisker bedende med foldede hender" og sier "Kom, kom, Arnold! Å, kom op til mig -!", hører vi en gjenklang fra den romantiske kvinnelighet, som med sitt utspring hos jomfru Maria samtidig er fromhetens, renhetens og idealenes gudinne. Som muse og modell inspirerer hun til kunstnerisk kreativitet, men lar seg også beundre i sin uoppnåelige perfektion. Vi kjenner henne fra Dantes Beatrice og Goethes Gretchen, og selv har Ibsen som kjent brukt henne i *Peer Gynt*, der Peer til slutt finner tilbake til seg selv i Solveigs tro, håp og kjærlighet. Ja, Solveig blir prototypen på kvinnen som i kunsten først og fremst får en representativ funksjon for abstrakte begreper. "The female form tends to be perceived as generic and universal, with symbolic overtones; the male as individual, even when it is being used to express a generalized idea," hevder Marina Warner i sin studie om kvinnelig form i statuer og monumenter (Warner 1996: 12). Solveig er knapt noe annet enn det ideal Peer hele livet strever med å vokse seg til. De kristne konnotasjonene i skikkelsen forbinder seg med madonna-aspektet ved jomfru Maria: forløseren som renser individet fra synd og bærer bud om evig liv. Men der Dante innenfor sin middelalderske kristendom og Goethe innenfor sin romantiske estetikk lykkes med å forene ideen om overjordisk frelse med jordisk kjærlighet i sine kvinneskikkelser, der blir Ibsens splittede kvinnelighet i *Peer Gynt* snarere et tegn for problemet med denne ideologi, og avslutningen blir et noe presset forsøk på forsoning.⁵

Likevel er den doble forløsning i kvinnen i Ibsens lesedrama ikke stilt inn i den samme ironiske sammenheng som senere i *Når vi døde vågner*. Vender vi tilbake til Irenes patos, så ser vi at den straks blir avbrutt i og med Majas ankomst. Irene har knapt uttalt sine forlokkende ord før "[f]ru Maja kommer blussende glad frem bag hjørnet af hotellet" og drar fokuset tilbake til hverdagslivet. Dobbelt ironisk blir det når hennes ærend er å spørre om lov til å bli med Ulfheim til fjells. Hun vil ikke være med Rubek på "dette her ækle dampskibet" (240). Maja blir således en slags ny tids moderne svar på den romantiske høystemhet representert ved Irene slik Rubek ser henne. Maja korrigerer Rubeks kvinnesyn, kan man kanskje si, i og med sitt konsekvente valg av Ulfheim, "den fæle bjørnedræberen".

Irenes rolle i forhold til den kunstneriske ambisjon er slående sentral. Hun

er både den passive, objektiverte kroppen som stimulerer og utvikler Rubeks begjær og forvandler det til kunst, og samtidig også den aktive pådriver som ansporer ham til å sette seg høye mål. Ikke bare er hun altså motiv og modell, men dertil også muse og fornyet påminnelse når kreativiteten dabber av. Rubeks plutselige svekkelse i kreativ henseende skjer tydelig i forbindelse med at kunstverket "Opstandelsens dag" er ferdigstilt og modellen Irene forsvunnet. I et klarsynt, men bittert selvpøggjør, henviser Rubek til denne hendelsen ved å si at han ikke lenger hadde bruk for henne. Straffen er at hun har tatt med seg nøkkelen til hans skaperkraft, noe Rubek selv i en samtale med Maja formulerer som en allegori:

PROFESSOR RUBEK (banker sig på brystet). Her inde, ser du, – her har jeg et bitte lidet dirkefritt skrin. Og i det skrinet ligger alle mine billedsyner forvaret. Men da hun rejste så sporløst væk, så gik skrinet i baglås. Og hun havde nøglen, – og *den* tog hun med sig (254).

Denne "diagnosen" formidler Maja videre til Irene, som sier seg villig til å hjelpe Rubek med å låse opp skrinet igjen (256). Men senere, ansikt til ansikt med Rubek, trekker hun dette løftet tilbake. Det skjer etter at han har spurt om hun vil være med til villaen ved Taunitzer See for å få sving på hans kunstnerkarriere igjen, sammen med "den anden dame", Maja (268). Siden Rubeks prosjekt nå ikke er å sikte mot fjellets tinde, men en mer pragmatisk løsning, benekter Irene at hun kan hjelpe til med vranglåsen:

IRENE (ryster på hodet). Jeg har ikke nøglen til dig længer, Arnold.
 PROFESSOR RUBEK. Du *har* nøglen! Ingen uden du har den! (trygler og beder.)
 Hjælp mig, – så jeg kan komme til at leve livet om igen!
 IRENE (ubevægelig som før). Tomme drømme. Ørkesløse – døde drømme. *Vort* samliv har ingen opstandelse efter sig (268).

Denne profetien er sann, skal det vise seg, for når Irene forstår at Rubek ikke kan vinnes i den forstand hun ønsker, foreslår hun "pludselig, med et vildt uttrykk i øjnene" at de skal tilbringe en sommernatt på vidden sammen. Men nå er dette tilbudet forvandlet – for Irene – til en hevn mer enn en realisering av det forspilte erotiske liv, og – for Rubek – tilsynelatende til en brå seksuell oppvåkning. Irene sier "hæst" mens hun smiler og famler ved brystet (en gest som både er erotisk pirrende og truende siden hun her gjemmer kniven): "Det blir bare en episode –" (270) og alluderer slik til den ydmykende betegnelsen Rubek har brukt om deres tidligere samarbeid. Før planen endelig blir bekreftet, dukker så diakonissen opp i sin uhyggelige fremtoning og kaster varselens skremmende skygger over den forestående bergstigningen.

I tredje og siste akt realiseres ambisjonens og begjærets ultimate gjenopp-

tandelse, men i en ironisk forvrent form – både ved kontrasteringen med Maja og Ulfhøj og ved dens tvilsomme suksess. Selve temaet ambisjon, illustrert ved tindebestigelsen, som også lokaliseringen av de tre aktene underbygges og forsterkes, synes å være viktigere å aksentuere og gjennomføre enn å begrunne i de forskjellige personenes individuelle motiver. Sluttscenen er i så måte et intertekstuel virvar av replikker som henter resonans både i det tidlige forfatterskap (jf. van Laan 1994), i kristen eskatologi (jf. Jakobsen 1994) og i stykkets egen konfliktstruktur, som her blir nesten parodisk repetert.

Finalen i dette på mange måter gåtefulle stykket, og i Ibsens forfatterskap, er med andre ord så intrikat at en entydig fortolkning umiddelbart involverer sin egen inkonsekvens. Når Rubek og Irene tilsynelatende blir enige om å "leve livet en eneste gang", så er det samtidig illevarslende "til bunds" (283). Når de vil opp i "lyset og i al den glitrende herlighed", så senker samtidig "[t]ågeskyerne [...] sig tettere om landskabet" (283). Når de der oppe vil "fejre vor bryllupsfest", så begraves de i snemasser. Når Irene, som den siste av de to, uttaler at de skal "op til tårnets tinde, som lyser i solopgangen" (283), så blir replikken visuelt reflektert i diakonissens skikkelse på den ene siden og i ekkoet fra Majas jublende stemme på andre: "Jeg er fri! Jeg er fri! Jeg er fri! / Mit fangenskabs liv er forbi! / Jeg er fri som en fugl! Jeg er fri!" (283). Stykket toner så ut i denne tvetydigheten, idet diakonissen lyser fred over de dødes minne: "*Pax vobiscum!*" mens Majas "jubel og sang lyder endnu fjernere op fra dybet" (284).

Det er således en svært mangetydig retorikk som preger den avsluttende oppstigning til breen og dens fatale konsekvenser for Rubek og Irene. Men helt sentralt i dette slutt-tablået står kvinnene: Irene, som i kraft av sin magiske kropp og forførende ord både trekker ham oppover på nytt, og samtidig – med sin dødelige skygge og sine våpen – bærer i seg den dødsdom som foretaket skjebnetungt er innhyllet i. Og Maja, som med sine enkle tanker og jordiske behov kontrasterer hovedpersonenes overspente ambisjoner, og destabiliserer den tilsyneltanede harmoni som tindebestigningen i siste akt munner ut i.

Barnet

Når vi døde vågner omhyller kunstens tematikk med metaforer knyttet til menneskelig biologi og fruktbarhet – især forestillingen om at kunstverket er et barn. Allerede i den første samtalen mellom Rubek og Irene kommer Irene straks inn på "vort barn":

IRENE (uden at svare). Og barnet? Barnet lever jo også godt. Vort barn lever efter mig. I herlighed og ære.

PROFESSOR RUBEK (smiler som i fjern erindring). Vort barn? Ja, vi kaldte det jo så – den gang.

IRENE. I leveriden, ja.

PROFESSOR RUBEK (søger at slå over i munterhed). Ja, Irene, – nu kan du tro, vort barn' er ble't berømt over den hele vide verden. Du har da visst læst om det?

IRENE (nikker). Og har gjort sin far berømt også. – Det var din drøm (232).

Interessant nok skjer det også i Irenes tilfelle en form for sublimering, siden hun kan synes å transformere sitt begjær fra mannen og over på barnet, med andre ord i retning av moderskap. Mens Rubek med sin avvissning produserer hat i henne, utvikler hun kjærlighet til barnet som vokser frem mellom hans hender: "Men denne støtte i det våde, levende ler, *den* elsked jeg – alt etter som der steg frem et sjælfult menneskebarn af disse rå, uformelige masserne, – for den var *vor* skabning, *vort* barn. Mit og dit" (260). Mens Irenes sjalusi knytter seg til at Rubek foretrekker kunsten fremfor henne, er Rubek sjalu fordi Irene velger barnet og ikke ham. Som svar på Irenes bekjennelse av kjærlighet til barnet og hennes demonstrasjon av at det er for barnets skyld hun har gjort denne reisen, sier Rubek "(pludselig opmærksom). For marmorbilledets –?" (260). Like etterpå bebreider han henne også fordi hun forsvant "før det var fuldbåret". Mens Irene sitter og lytter, så rolig "som en mor kan når hun –", forteller han så hvordan han har ødelagt barnet i og med de forandringer som er gjort på kunstverket.

Det er svært komplekse psykologiske mekanismer som står på spill i forholdet mellom disse to, mor og far, kvinne og mann, og de angår deres dypeste behov for å bli elsket, deres mørkeste evne til å hate og deres lengsel etter å besitte skapende kraft. Begge to avdekker et destruktivt begjær idet de ønsker barnet dødt – Irene ved å si det, Rubek ved å gjøre det. Allerede innledningsvis utbryter Irene den fortvilte replikk: "Jeg skulde ha' dræbt det barn ... Dræbt det – før jeg rejste fra dig. Knust det. Knust det til støv... Bagefter har jeg dræbt det utallige gange. Ved dagslys og i mørke. Dræbt det i had – og i hævn – og i kval" (232–33). Senere gjentar hun – som et uhyggelig ekko av sin mordlyst – at hun har drept sine biologiske barn:

PROFESSOR RUBEK (sér deltagende på hende). Har du aldrig havt nogen barn?

IRENE. Jo, jeg har havt mange børn.

PROFESSOR RUBEK. Og hvor er de børn henne nu?

IRENE. Jeg dræbte dem (235)

Rubeks fortelling om statuen som han skritt for skritt har forandret, blir en parallell til Irenes mer akutt brutale metode. Langsomt seigpiner Rubek Irene mens han forteller om hvordan "dit billede" ikke lenger var nok for hans virkelighetsfortolkning. Det måtte utvides og suppleres med stadig flere figurer,

samtidig som et selvportrett ble satt inn i forgrunnen. Denne nye trangen til å komplettere det første kunstverket, samtidig som det dermed også blir ødelagt, får ikke uventet allusjoner til den bibelske skapelsesberetning, når Rubek sier: "Plinten vided jeg ud – så den blev stor og rummelig. Og på den lagde jeg et stykke af den buede, bristende jord. Og op af jordrevnerne vrimer der nu mennesker med dulgte dyreansigter" (262). Med denne fortelling- en tar Rubek hevn over Irenes forsvinning, som har såret ham så dypt i hans narsissisme. Samtidig avslører han et begjær etter å fortrenge det barn som de to har skapt sammen, og å erstatte den kvinnelige, naturlige evne til å føde barn, med sitt eget overmenneskelige skapelsesprosjekt.

"Jeg skulde født barn til verden," sier Irene. "Mange børn. Rigtige børn. Ikke af dem, som gemmes i gravkælderne. Det havde været mit kald" (264). At hun skal ha drept sine barn, må selvsagt leses som en metafor for at hun opplever seg fratatt evnen og retten til å føde barn. Hennes naturlige kropp er blitt okkupert til andre formål, en skjebne hun anklager Rubek for, og som det viser seg umulig å gjenopprette eller tilgi. Det er nettopp når Rubek har endt sin fortelling om den forandrede skulpturen, som peker mot et ødelagt kunstverk, som igjen peker mot et drept barn, at Irene "hvisker hæst": "Nu har du sagt dommen over dig selv" (263).

Motivet med det drepte barnet, som i én forstand kan leses som et hyberbolsk bilde på ufruktbarhet, går igjen i Majas barnløshet (og barnslighet) så vel som i Ulfhejms manglende familie. De eneste levende barna i stykket opptrer i andre akt, hvor det heter i sceneanvisningen: "I frastand inde på vidden hinsides bækken leger og danser en flok syngende småbørn" (243). Deres rolle er på den ene siden å betone Irenes barnløshet når de flokker seg rundt henne, noen "frejdige og tillidsfulde, andre sky og ængstelige" (255), hvorpå Irene "betyder dem at de skal gå ned til sanatoriet". På den andre siden fyller de ut konturer hos Rubek som knytter ham til barnets og kunstnerens felles verden. I sceneanvisningen understrekes det at Rubek sitter og "ser ned på børnenes leg" (243), mens han senere – i kontrast til Maja, som klager over "ungernes skrå" (245) – finner "noget harmonisk – næsten som musik, – i de bevægelser". Som kunstner fascineres han ved den bekymringsløse leken og blir da også kalt et "aldrende barn" av Irene (264). Om ikke tilgivelsen ligger i dette forholdet, så er det vel i alle fall mulig å finne en begrunnelse for Rubeks atferd her, en begrunnelse som Irene også er på det rene med: "Digter er du, Arnold" (264). Når verken tilgivelsen eller en gjenopplevelse på den riktige måten kan komme i stand, er det derfor leken som til syvende og sist forener Irene og Rubek i den vanskelige håndteringen av angsten for å leve – og for å dø:

PROFESSOR RUBEK (kort, afbrydende). Så lad os bli' ved at lege da!

IRENE. Ja lege, lege, – bare lege! (268)

Irenes kropp har altså, slik stykket selv metaforisk fremstiller det, gitt liv til et barn, nemlig Rubeks og hennes felles kunstverk. Men samtidig har Irenes liv forsvunnet, hun har dødd i den samme prosessen.

Rubek fratar Irene hennes seksualitet ved å avvise den, han fraskriver henne fruktbarhet og evne til å bli mor, og han bemektiger seg deres felles metaforiske barn, skulpturen. Den mannlige kunstneren imiterer den kvinnelige evnen til å føde, men idet han inkorporerer den kvinnelige fruktbarheten, er kvinnen selv nødt til å dø. *Når vi døde vågner* avdekker de destruktive konsekvensene av denne mytologien og både visualiserer og kritiserer utviskingen av de grensene som finnes mellom mennesker som biologiske og dødelige vesener.

Den nakne sannhet

Rubeks tema er transcendentalt. Han vil skape "Opstandelsens dag", og han vil gjøre det "i lignelse af en ung kvinde, som vågner af dødssovnen –" (237). Dette presiserer han senere på denne måten: "Opstandelsen, syntes jeg, måtte skildres skønnest og allerdejlignest som en ung uberørt kvinde, – uden et jordlivs oplevelser, – og som vågner til lys og herlighed uden at ha' noget stygt og urent at skille sig af med" (261). Rubeks idé er at den unge, nakne kvinnen er et syn som lar tanken om oppstandelse åpenbare seg. For å forestille seg denne grenseoverskridelse påkaller han et høyst jordisk og naturlig vesen, men stripper henne for jordiske erfaringer, underforstått seksualitet. I Rubeks visjon blandes jomfru-mytologi og nakenhets-ikonografi sammen i et forsøk på kunstnerisk fortolkning av ideen om å beseire døden. Et vesentlig aspekt ved stykket er at denne visjonen bryter sammen, og den gjør det nettopp ved å dekonstruere dens representasjoner.

Det er en urgammel forestilling at sannheten ligger i nakenheten. Horats skriver om *nuda veritas* og Petronius om *nuda virtus*,⁶ og en rekke språk har formuleringer som knytter de to begrepene sammen. Sannheten har ikke noe å skjule, og den totalt nakne menneskekroppen med dens konnotasjoner til natur, helhet og integritet har vært tradert gjennom historien som en bærer av sannhet. Middelalderteologiens *nuda virtualis* er forestillingen om en absolutt uskyld som alle mennesker skal returnere til gjennom kjødets oppstandelse. Den ble symbolisert gjennom Kristi nakne kropp, som er selve hjertet i kristendommens tro på håpet og evigheten.

I kunsthistorien er det spesielt kvinnekroppen som blir stedet hvor den hele og fulle sannhet kan finnes. Tenk bare på en rekke flotte malerier – av

Botticelli m.fl. – hvor sannheten fremstilles allegorisk som en ung, vakker og naken kvinnekropp. Rubeks idé og utførelse er med andre ord alt annet enn original, og uten at det er anledning til å skissere bredden i denne kunsttradisjonen her, så er det riktig å si – og et poeng for tolkningen – at forestillingen om sannheten i den nakne kvinnekroppen er en sterk diskurs som Ibsen ikke tilfeldig inkorporerer i sitt stykke. Med dette motivet siterer han en kjønn mytologi, og bare det faktum at sitatet fremstår så tydelig som et sitat, reduserer samtidig storheten, originaliteten og geniet til Rubek. Men ikke bare det: Trangen til å supplere, komplettere og forandre kunstverket peker inn mot det ubehaget det vekker, og som – i tillegg til de psykologiske dimensjonene vi har berørt tidligere – nok også skal leses som et moderne svar på en romantisk myte. Innholdet i forandringsprosessen er således på samme tid en avsanning av den allegoriske tydelighet og en innføring av ustabilitet og tvil:

IRENE (i åndeløs forventning). Men midt i mylderet står den unge kvinnen med lysglæden over sig? – Gør jeg ikke det, Arnold?

PROFESSOR RUBEK (undvigende). Ikke ganske i midten. Jeg måtte desværre rykke den statuen noget tilbage. For helhedsvirkningens skyld, forstår du. Den vilde ellers domineret altfor meget.

IRENE. Men lysglædens forklarelse stråler over mit ansigt fremdeles?

PROFESSOR RUBEK. Det gør den nok, Irene. På en måde da. Lidt afdæmpet kanskje. Således som min ændrede tanke kræved det.

IRENE (rejser sig lydløst). Dette billede udtrykker det liv, du nu sér, Arnold.

PROFESSOR RUBEK. Ja, det gør det vel. (262)

Klimakset i Rubeks fortelling om det endrede kunstverk er det punkt hvor han innrømmer å ha satt inn et selvportrett:

PROFESSOR RUBEK (ivrig, river hatten af sig og tørrer sveddråberne af panden).

Ja men hør nu også, hvorledes jeg har stillet *mig selv* hen i gruppen. Foran ved en kilde, ligesom her, sidder en skyldbetyngt mand, som ikke kan komme helt løs fra jordskorpen. Jeg kalder ham angeren over et forbrudt liv. Han sidder der og dypper sine fingre i det rislende vand – for at skylle dem rene, – og han nages og martres ved tanken om at det aldrig, aldrig lykkes ham. Han når i al evighed ikke fri op til opstandelsens liv. Blir evindeligg siddende igjen i sit helvede. (263)

Denne Rodin-inspirerte grubleren i forgrunnen, som i motsetning til kvinnefigurens universaliserte og klisjéaktige fremtoning er en slående individualisert mannsskikkelse, kan leses som den moderne tids refleksjon over og forkastning av den gamle tids idealer – både de estetiske og de filosofiske. I motsetning til kvinneskulpturen er mannen et individ som vender seg innover i seg selv i et oppgjør med sitt tidligere liv. Det allegoriske kunstverk er fortrent til fordel for et naturalistisk portrett med et moderne innhold. Men også den

guddommelige aura som ligger over kvinneskikkelsen, i dens lysbestråling, er kontrastert ved mannens jordbundethet. Der hun legemliggjør den transcendentale forklarelse, så vet han at hans verden er knyttet til det legemlige.

Irenes gjeninntreden i Rubeks liv er innenfor kunstdiskursen i stykket også en form for dementi av statuen som en oppstandelsesallegori. Statuen har ikke bare vist seg foranderlig, men den, som skulle representere oppstandelsens dag, vender i stedet tilbake til den jordiske natt. Irenes fornyede ankomst skjer om natten, hvor Rubek så vidt kan skimte henne mellom trærne som en skygge. Selv om det er den levende kvinnen, modellen, som slik tilsynelatende tilfeldigvis befinner seg på samme sted som han, så er hennes fremtoning sterkt preget av statuens rigide form. Sceneanvisningen i første akt (225) presenterer henne som tynn, kledd i kremfarget hvit kasjmir. Ansiktet er blekt, bevegelsene stive, øyelokkene senket og øynene ser ikke ut til å kunne se. Hun står og går på en stiv måte, og hun ser på Rubek med tomme, uttrykksløse øyne, snakker med en klangløs stemme og smiler til ham med et forstenet smil.

Senere, i andre akt, etter at Rubek og Maja har hatt samtalen om deres mislykkede ekteskap, og Maja ubekymret snakker om å bli fri, kommer Irene skridende som en dom både over Majas naive tro på frihet og Rubeks ærgjerrige idé om oppstandelse:

FRU MAJA [...] (peger pludselig ud til højre.) Sé der! Der har vi hende.

PROFESSOR RUBEK (vender sig). Hvor?

FRU MAJA. Ude på sletten. Skridende – som en marmorstøtte. Hun kommer hidover.

PROFESSOR RUBEK (står og stirrer med hånden over øjnene). Sér hun ikke ud som den levendegjorte opstandelse? (hen for sig.) Og hende kunde jeg flytte –. Og stille hen i skyggen! Omskabe hende –. Å jeg dåre! (255)

Irene er ikke lenger bare kvinnen som anklager kunstneren for å ha tatt hennes liv, men hun representerer kunsten selv og faren ved å forveksle kunst og virkelighet. For Rubek blir Irene her fullt ut identifisert med statuen, og hun representerer som sådan både Rubeks blindhet og hans selvbebreidelse for å ha forandret på kunstverket. Men dessuten forteller Irene Rubek, og publikum, at kunsten ikke bevarer eller overskrider, men ødelegger. Hennes budskap er på den ene siden at i konkurransen mellom natur og kunst kan den kunstneriske etterligningen av naturen vise seg å være skjebnesvanger for modellen. På den andre siden angriper hun forestillingen om at kunst kan være en mulig måte å unndra seg tiden og den materielle kroppens dødelighet på. Hennes retur som statue er en dom ikke bare over Rubeks feiltrinn som mann, men også over hans estetikk.

Når vi døde vågner tematiserer den erotisk forførende og samtidig dødsens farlige kvinnen i Irenes skikkelse. Hennes nakenhet blir sterkt understreket, både mens hun står modell for Rubek og i hennes senere liv. Som modell gjorde hun Rubek "som sanseforvildet" av sin "dejlighet" (237), og hun ville tjene ham "i alle ting [...] – i fri, fuld nøgenhed" (236). Etter bruddet med Rubek har hun stått som "nøgen statue i levende billeder" og "strøget mange penge ind": "Og så har jeg været sammen med mandfolk, som jeg kunde gøre gale i hodet. –" (234). En av de menn hun påstår å ha vært gift med, har hun gjort "vanvittig; gal – uheldelig gal; ubønhørlig gal" (234). Videre forteller hun: "Jeg har stået på drejeskiven – nøgen, – og vist mig frem for mange hundreder af mænd – efter dig" (282). Denne nakne kvinnen er farlig, for hun bærer alltid et dødelig våpen skjult i kroppen, enten en nål i håret eller en kniv på brystet, og det gjentas til stadighet at hun er rede til å stikke mannen i hjel så snart anledningen byr seg. En av ektemennene har hun også drept: "Dræbt med en fin, spids dolk, som jeg altid har med mig i sengen –" (235). I avslutningsscenen drar hun også kniven frem og sier den var bestemt for Rubek: "For jeg vilde støde den ind i ryggen på dig" (281).

Igen er det tydelig at Irene ikke representerer en individuell person, men den allmenngjorte kvinnelighet, slik hun gjennom tidene er blitt beundret og fryktet av menn. Det er ingen personlig livshistorie Irene gir oss innblikk i. Ingen kan tro på de fantastiske historiene hun forteller, for hun er fantasmen selv. Hun er den falliske, kasterende kvinne som samtidig også er målet for det seksualiserte begjær. Nålen i håret og kniven ved brystet konnoterer nettopp den doble signatur som de forføreriske, men farlige kvinnene i mytologien bærer. Den falliske Irene er så sterkt til stede både i dramaets nåtidsplan og retrospeksjon at den allegoriske ideen om kvinnen, som Rubek klamrer seg til, blir utkonkurrert. Der Irene som representant for den erotiserte kvinnelighet med dens doble betydning på ett plan blir motbildet til statuen "Opstandelsens dag" og betegner en annen kvinnelighet enn dens transcendentale sannhet, der blir hun på et annet plan også en alternativ sannhet som hun hele stykket igjennom prøver å få Rubek til å se. Men selv i den avsluttende scenen, hvor de på nytt klatrer til topps, er hans horisont preget av blindhet. "Har du glemt hvem jeg er nu?" sier Irene. "Vær for mig, hvem og hvad du vil!" svarer Rubek. "For mig er du den kvinde, jeg drømmer at sé i dig" (282).

Den nakne sannhet slik Rubek former henne etter utallige forelegg i statuen "Opstandelsens dag", blir konsekvent imøtegått gjennom Irenes nærvær som modell, som artist på varieteer, som elskerinne og ektefelle til flere menn, og som den tilbakevendte påminnelse om sin eksistens. Hvis det i det hele tatt er noen sannhet i *Når vi døde vågner*, så er den riktignok fremdeles

naken, men den er mer erotisk og farlig enn den er uskyldig og ren. Ja, vi kan lese stykket ikke bare som et dementi av forvillelsen knyttet til transcendens inkarnert i ung kvinnelighet, men også som en blottstilling av mannlig angst for å vedkjenne seg feiltakelsen. Det er i alle fall mindre et stykke om kvinnen som natur enn det er et stykke om kvinnens nakne kropp som gjenstand for vedvarende og motstridende meningsproduksjon.

Når vi døde vågner åpner en arena hvor kvinnekroppens diskursivitet blir debattert i en konkurranse mellom ulike nakenhetskonstruksjoner. Stykket postulerer verken den ene eller den andre form for naturlig kvinnelighet, men lar begge avsløres som mytologier, den ene som en vakker, men håpløs illusjon, den andre som et fascinerende og skremmende fantasme. Ved så tydelig å gjøre den ene kvinnen (statuen) til en klisjé og den andre (Irene) til en karikatur, er Ibsens prosjekt ikke bare et oppgjør med bestemte estetiske og filosofiske posisjoner, men også en dekonstruksjon av den heftige betydningsproduksjonen som foregår på den nakne kvinnekroppen.

Makt og avmakt

Rubek og Ulfheim kontrasterer hverandre idet Rubek konnoterer kunst, asekualitet og død, mens Ulfheim konnoterer virkelighet, seksualitet og liv. Som menn har de imidlertid den samme vampyr-aktige funksjon *vis-à-vis* kvinner, og de representerer en maskulin makt som Ulfheim presist setter ord på:

GODSEJER ULFHEJM [...] Vi arbejder med et hårdt materiale begge to, frue, – både jeg og Deres mand. Han maser vel med marmorstenen, kan jeg tænke mig. Og jeg maser med spændte, dirrende bjørnesener. Og begge så lægger vi materialet under os tilslut (229).

Irenes forståelse av Rubek samsvarer med Ulfhejms brutale formuleringer. I stykkets metaforikk suger han livet ut av henne for å kunne skape sitt kunstverk, og Irene omtaler stadig sitt fordums jeg med blodmetaforer: "[...] når en ung, blodsvulmende kvinde dør" (235), "[...] med hele min ungdoms bankende blod tjente jeg dig!" (237), og hun føler hat til "kunstneren, som så helt sorgløs og ubekymret tog et blodvarmt legeme, et ungt menneskeliv, og sled sjælen ud af det, – fordi du havde brug for det til at skabe et kunstværk" (259). Etter opplevelsen med Rubek er sjelen og blodet i Irene borte, og hun vandrer rundt som en rest av seg selv: "Jeg er min egen skygge" (257).

Ulfheim er Rubeks motstykke idet han behandler kvinner på den samme vampyraktige måten. "[...] men ellers tar jeg til takke med hvad slags vildt, som kommer for mig," sier han. "Både ørn og ulv og kvindfolk og elg og rén –. Bare det er friskt og blodrigt, så – (han drikker af lommeflasken)" (229).

Den vampyrdiskursen Ibsen skriver sine menn inn i, er interessant – ikke bare fordi den tilhører et melodramatisk register, men fordi den også kan knyttes til stykkets kjønnsdebatt. Vampyr-skikkelsen var i europeisk *fin-de-siècle*-litteratur svært ofte en kvinne. Tidens misogyni fikk kulturelle og kunstneriske uttrykk i den monsteraktige, demoniske og falliske kvinne, men også i vampyren og dens blodsugingsattributter (jf. Dijkstra 1996). Ibsen snur om på det, og inkorporer vampyr-motivet i den maktdiskursen som handler om menns misbruk av kvinner.

Allerede i den første samtalen mellom Rubek og Irene blir den objektiverende måten å behandle henne på, tydelig. Han sier: "Dig kunde jeg bruge i et og alt. Og du føjed dig så glad og så gerne" (238). Og sannelig får Rubeks forståelse av Irene sin bekreftelse i hennes gjentatte forsikring at hun gjerne tjente sin herre og mester: I første akt: "[...] jeg vilde tjene dig i alle ting –" (236), "Faldt ned for din fod og tjente dig, Arnold!" (237). I andre akt: "Kommet hjem til min hersker og herre –" (258). "Og der faldt jeg på mine knæ, – og tilbad dig. Og tjente dig" (268), og i tredje akt: "Jeg følger villig og gerne min hersker og herre" (283). Hennes ord lyder som klangløse ekko av hans forventninger og krav til henne. De blir karikerte reflekser av hans maktbegjær og manglende evne til å anerkjenne hennes annethet. Irene fungerer her som en projeksjonsflate for hans egosentriske og blinde ambisjon.⁷

Men samtidig fører hun sin egen subjektive stemme og blir dermed en svært gåtefull person hvis vi anlegger psykologiske fortolkningsmodeller. Som defens for sin egen autenticitet og integritet er det hun opptrer i anklagerens rolle overfor Rubek, og her er hun langt fra nådig: Første akt slutter med de bitre ord: "Jeg gav dig min unge, levende sjæl. Så stod jeg der og var tom indvendig. – Sjælløs. (*sér stivt stirrende på ham*). Det var *det* jeg døde af, Arnold" (241–42). De samme formuleringer gjentas i andre akt, hvor hun anklager Rubek for at han "tog et blodvarmt legeme, et ungt menneskeliv, og sled sjælen du af det –" (259). I siste akt feller hun dommen idet hun tar frem kniven og avslører at den var bestemt for ham (281).

Selv er hun i øyeblikket forut for dette paradoksalt nok livredd for å bli hentet ned fra fjellet av redningsmenn med tau. I Irenes reaksjon er det ikke redningsdåden, men angsten for mennene bak den som avspeiler seg. Hun er redd for å bli innhentet og lagt i remmer som en psykiatrisk pasient. Men samtidig hører vi et ekko av hennes angst for mannen, for det sterke kjønn som alltid har utøvet makt over henne:

IRENE (*sér en stund med skrækslagne øjne på professor Rubek*). Hørte du det, Arnold? – Der vil komme mænd op og hente mig! Mange mænd vil komme herop –! (280)

Irene, som hele livet har blitt eksponert for falliske blikk på sin nakne kropp, og som derved er inkarnasjonen av kvinnens objektivering, får i dette verbale klimaks sette ord på sin dype angst. Den replikken hun avgir, blir dermed flertydig, og vi kan vel knapt unngå å se en allegorisk mening som angir en allmenn (kvinnelig) redsel for en massiv maskulin overmakt.

Der altså Irene på den ene siden gir uttrykk for nærmest masochistisk underdanighet, og på den andre siden opptrer sadistisk truende, er hun også representant for den forfulgte og undertrykte kvinnelighet, som i denne trengte situasjonen på slutten av stykket målbærer sin angst. Den tolkningsmessige forvirringen som Irene med sin splittede tunge etterlater, kan således forstås på bakgrunn av hennes mangedobbelte rolle som både seg selv og som Rubeks drøm og mareritt, og som den undertrykte og misbrukte kvinnelighet som sådan. Her ligger kanskje også betydningen i navnet hennes, Irene, som etymologisk stammer fra det greske appellativet fred [gr. *eiréné*], men som konnotativt også må kunne forbindes med begrepet ironi – en subtil dobbelthet, med andre ord.

Det hierarkiske forholdet mellom mann og kvinne, herre og tjener, er svært tydelig eksponert hos Ibsen. Her utgjør selvsagt både hans eget forfatterskap og det sene århundrets intense oppgjør med kjønnsforholdene en massiv resonansbunn. *Når vi døde vågner* viser i dette perspektivet at ubalansen mellom kjønnene ikke bare angår kvinnens og mannen samliv og samfunnsmessige roller, men at den også griper dypt inn i kunstens egen etikk.

Det fortrengetes tilbakekomst

Når vi døde vågner er påfallende tydelig komponert over parforhold, fordoblinger og gjentakelser. Rubek har sin parallell og kontrast i Ulfhejm og Irene i Maja. Irene har sine fordoblinger i statuen, skyggen og diakonissen. Samtalene som føres, er så repetitive i sitt innhold at de virker som hule ekkos av hverandre, og atmosfæren er preget av uhyggestemning og melankoli. Freuds diskusjon av *das Unheimliche* synes å være svært relevant for fortolkningen av *Når vi døde vågner*, og vi skal se på noen momenter fra hans essay (Freud 1971).

For å fokusere på ustabiliteten i kjernen av det uhyggelige, peker Freud på selve ordet *unheimlich*, som refererer både til noe kjent og til noe ukjent, noe fraværende, noe bortenfor det synlige. Det uhyggelige er en type skrekk som henviser til noe fortrolig, noe som vi kjenner fra langt tilbake, hevder han. Det uhyggelige refererer ifølge Freud til øyeblikk hvor spørsmålet er hvorvidt det er mulig å avgjøre om noe er virkelig eller oppdiktet, om det er unikt,

originalt eller en repetisjon, en kopi. Det involverer binære oppsisjoner som synlighet versus usynlighet, nærvær versus fravær, hvilket igjen innebærer frykten for å miste synet, en skrekkopplevelse som i vestlig kultur symboliserer kastrasjonsangst, fragmentering og oppstykkning av enhver følelse av kroppslig og psykisk integritet. Det psykologiske hovedpoenget til Freud synes å samle seg i ideen om at det uhyggelige oppstår idet det fortengte vender tilbake: "[...] the frightening element can be shown to be something repressed which recurs" (Freud 1971: 241).

Allerede åpningen av Ibsens stykke legger et slør av fremmedgjøring og uhygge over det som burde være kjent og kjært. I den første samtalen mellom Maja og Rubek bruker de begge ordet "hjemme" og "dette her hjemlige" for å beskrive deres besøk i Norge, men Maja ønsker å reise igjen med det samme. Heller ikke deres nye hus ved Taunitzer See vil hun kalle "hjem", men insisterer på ordet "hus". Denne avvísningen av de positive konnotasjonene i "hjemme" påminner om det motsatte, "det uhjemlige" eller *unheimliche*, det uhyggelige, som igjen refererer til ethvert øyeblikk hvor betydning utvikler seg i retning av tvetydighet inntil det faller sammen med det motsatte.

Freud knytter imidlertid ikke bare an til språk, men også til litteratur, nærmere bestemt til en av skrekklitteraturens store mestere, E.T.A. Hoffmann og hans novelle "Der Sandmann" (1817). Uhyggen i novellen hevdes av E. Jentsch (hvis avhandling om det uhyggelige fra 1906 tydeligvis har inspirert til Freuds essay) å bunne i usikkerheten omkring hvorvidt en figur – dukken Olympia – er levende eller død, mens Freud i stedet understreker tittelfigurens rolle, sandmannen, som ifølge eventyret river øynene ut på barna. Dermed argumenterer han for at det uhyggelige skyldes en fortrent angst for kastrasjon, mens erfaringer fra hvordan barn leker med dukker som om de var levende, ifølge Freud ikke etterlater noen angst i det hele tatt, ja, snarere et ønske om at dukken må bli levende. Men deretter utdypes han fenomenet omkring fordobling av personer, og hevder at uhyggen i stor grad oppstår når to personer er like, når to personer tenker likt eller når det samme gjentar seg gang på gang.

De vanligste bildene av det uhyggelige er dobbeltgjengeren og de dødes gjenkomst. I dobbeltgjengeren vender døden tilbake som noe kjent, men forvansket på grunn av fortrenghing, hevder Freud. Han refererer til Otto Rank, som forbinder dobbeltgjengeren med speilbilder, skygger og englevakt, med sjeletro og dødsangst. "[...] but he also lets in a flood of light on the surprising evolution of the idea," skriver Freud. "For the double was originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic denial of the power of death', as Rank says; and probably the 'immortal' soul was the first double of the body" (Freud 1971: 253). Fenomenet fordobling mener Freud å spore

tilbake til et svært tidlig stadium i menneskets utvikling, til en primærnarsissistisk fase hvor egoet ikke har skilt seg skarpt ut fra resten av den ytre verden og fra andre mennesker. Følelsen av hjelpeløshet og manglende jeg-styrke skaper angst og utgjør en forutsetning for uhyggen.

Selv om Freuds tekstanalyse er enkel i den forstand at han identifiserer og tolker tekstelementer noe entydig, så er essayet hans et tankevekkende forsøk på å knytte den psykiske opplevelsen av uhygge til bestemte figurasjoner, som igjen får en dybdepsykologisk forklaring. Man trenger ikke akseptere hele forklaringsmodellen for å se at elementer i Freuds refleksjoner er kongeniale med form og innhold i *Når vi døde vågner*. Stykket er en fiksjon som er befolket av dobbelgjengere, gjengangere og repetitive replikkvekslinger – kort sagt en stadig tilbakevending av det samme. I disse fordoblingene og gjentakelsene ligger en fundamental ustabilitet som er den viktigste årsaken til uhygge- og dødsstemningen i stykket, selv om dette samtidig blir forsterket av den overtydelige dødsretorikken, av diakonisseskikkelsen og av den reelle døden som inntreier i siste akt.⁸

Rubeks intensjoner er ambisiøse. Han streber ikke etter å lage en perfekt etterligning av virkeligheten, av sin modell Irene, men ønsker å overskride temporaliteten med en allegorisk skulptur. Irene som menneske har han allerede mistet interessen for fordi hun bare tjente som modell for en allegorisk konstruksjon av oppstandelsen. Rubeks tap av kreativitet, hans tretthet og melankoli blir effektivt reflektert (og fordoblet) i selvportrettet i skulpturen, melankolikeren som vender seg innover i seg selv. Kvinnen i hans liv, som tilbød ham en livslinje som han avviste, vender tilbake i form av skygger, fordoblinger og skremmende gjenferd. I dette bildet blir kunsten stedet både for drømmens investering, angerens tilflukt og angstens gjenkomst.

Irene gjør en feil ved å identifisere seg med statuen, som er en erstatning, et tegn, ikke for henne, men først for det nesten desperate begjæret etter gjenfødelse, dernest for kunstnerens narsissisme, forvirring og anger, og til slutt for den dødelighet som skulpturen forgjeves prøver å skjule og fortie. Irenes tilbakekomst er det ultimate bevis for skulpturens temporalitet. Hennes opptreden som en levende død inkarnerer erfaringen av uhygge i trangen til å repetere, representere og fordoble. Rubek forsøker med sitt ambisiøse verk å eliminere det reelle, men han blir konfrontert med hjemkomsten til den kroppen han har kvittet seg med. Irene er uhyggelig fordi hun representerer repetisjonen av det samme, der Rubek har hatt til hensikt å transformere det samme til noe annet.

Irene representerer utviskingen av grenser mellom originalen og kopien, mellom kroppen og statuen, livet og døden. Irene, modellen, er synlig på sce-

nen, mens skulpturen bare eksisterer som et narrativ, et tegn. I tillegg har Rubek ødelagt den første versjonen av statuen, den som forestiller en ung kvinnes nakne kropp, ved å forandre den til noe annet. Både Irenes diffuse opptreden som en levende død og skulpturens transformasjon og usynlighet artikulerer den fundamentale ustabilitet som ethvert tegn produserer. Allegorien som form underbygger kløften mellom signifikant og signifikat, mellom kropp og tekst, og i den allegoriske fortolkning av kvinneligheten og døden knytter *Når vi døde vågner* disse tre øyeblikkene ladet med splittelse og avstand tett sammen.

Dødsangst og dødsfascinasjon er universelle menneskelige erfaringer som Ibsens siste drama aktualiserer. I integreringen av kjente litterære uhyggeteknikker utnytter han et repertoar som attenhundretallets populære såvel som seriøse kunst hadde utviklet, og som også var de kulturelle uttrykkene som Freud bygde sin teori om *das Unheimliche* på. Det er kombinasjonen av disse konvensjonelle motivene – skyggen, statuen, dobbeltgjengeren, ekkovirkningene – og kunsttematikken som løfter stykket ut av trivialitetenes domene og gjør det til en moderne refleksjon over de uttrykksformene vi velger – eller som trenger seg på – for å beskytte oss mot det andre.

Epilog

Freud mente at døden og kvinneligheten var de to mest konsekvente gåtene og tropene i den vestlige kulturen, og på en overbevisende måte kan Ibsens siste stykke sies å bekrefte denne forestillingen. Ved sin allegoriske form, som metarefleksivt peker på kløften mellom kropp og betydning, undersøker og iscenesetter stykket det essensielle *andre* som knytter seg til kvinnen og døden. Skulpturen som er dynamisk integrert i dramaet, samt den allegoriske figuren selv, er kunstneriske virkemidler for å integrere døden og kvinneligheten i et stykke som reflekterer over dragningen og motviljen, begjæret og angsten, ambisjonen og melankolien, i kjernen av kreativiteten.

I skyggen av Rubeks kommersielle og kunstneriske suksess fremstiller *Når vi døde vågner* også den verdien kvinnen har i det økonomiske, erotiske og semiotiske kretsløp. I Ibsens drama er Irenes funksjon å betegne kvinnekroppens mangeartede bruksområder. Hennes rolle som modell for skulpturen som skal allegorisere oppvåkningen fra de døde, hennes rolle som objekt for mannlig seksuelt begjær og avvisning, og hennes rolle som en tilbakevendt levende død, peker alle mot ustabiliteten mellom kropp og betydning. Gjennom Irene iscenesetter Ibsen den mangefasetterte mening som ligger i kvinnekroppens ladete tegnkarakter.

Irene er ingen realistisk kvinne, men en tegnvariasjon, en samling inskripsjoner som må tydes. I Irene finner vi ingen historisk kvinneskikkelse, en kvinne i sin tid, heller ingen universell kvinnetype, en representasjon av det feminine. Irene representerer kvinnen som konstruksjon, kvinnekroppen som tegn. Irene er en collage av de mange forskjellige forestillinger om kvinnelighet som fantes i 1890-åra. Nærmere bestemt tar hun opp i seg den veldokumenterte kvinneforakten og angsten for kvinnelig seksualitet som var en del av tidsbildet. I den levende døde Irene, i hennes opptreden som marmorkvinne, i hennes fordoblinger – statuen og diakonissen, i hennes tidligere liv som stripteasedanser, i hennes galskap, hennes falliske attributter (nålen og kniven) og hennes vold (mordene), blir hun en projeksjon av de mange forestillinger om kvinnelighet som det sene attenhundretall i stor skala satte i sirkulasjon.

Som en karakter på scenen blir Irene så overdeterminert i sin negative kvinnelighet at en realistisk fortolkning må bli utilstrekkelig og misvisende. Ibsens intensjon må ha vært å understreke det figurative aspekt ved denne kvinneskikkelsen og derved føre diskusjonen over på et semiotisk og mentalt plan. I *Når vi døde vågner* må disse bildene av kvinnelig perversitet derfor leses ikke bare som representasjoner av kulturelle og psykologiske fantasmer i tiden, men de åpner også tydelig opp for problematisering og kritikk. De er ikke først og fremst reproduksjoner av mentale strukturer og kunstneriske motiver, men blir inkludert i den dynamiske intrigen som påkaller fortolkning og refleksjon over deres destruktive konsekvenser.

Den mannlige atferden er preget av dyp blindhet, en blindhet som fremstår som det mest dystopiske aspekt ved hele stykket. Rubeks gjenforening med Irene åpner ikke øynene hans selv om han blir nødt til å komme med alvorlige bekjennelser. Alt de oppnår, er at begge – både Rubek og Irene – repeterer deres tidligere oppførsel, og dette synes å forsegle deres skjebne. Den dype melankolske atmosfæren i stykket oppstår ikke gjennom kunstnerens selvportrett som en grublende og sørgende forgrunnsskikkelse i den andre versjonen av skulpturen, men først og fremst i fortidens gjenkomst, i fordoblingen av skikkelsene og i deres begrensede og repetitive atferd og tankegang.

Ibsens lange rekke av kvinnelige hovedpersoner reflekterer hans stadige interesse for og tematisering av annethet. Hans samfunnskritikk blir delvis fremmet gjennom kvinner som representerer forskjell og frigjøring, og delvis – særlig i dette siste stykket – gjennom tematiseringen av kvinnen som konstruksjon. Med dette skiftet av perspektiv og dominans peker Ibsens siste stykker stadig mer på den betydning fantasier, billedlige forestillinger og kjønnskonstruksjoner har i vårt personlige og sosiale liv. Ikke minst er *Når vi døde vågner* "en dramatisk epilog" som med sin urovekkende iscenesettelse av

mannlig begjær, ambisjon og maktbruk og av kvinnekroppens anvendelighet som tegn i det estetiske, filosofiske og økonomiske kretsløpet, stiller provoserende spørsmål ved noen av de hyppigste konvensjonene og dypeste fordommene i det nittende århundrets kultur.

Noter

- 1 Alle henvisninger til *Når vi døde vågner* gjelder Henrik Ibsen: *Samlede verker. Hundreårsutgaven, bind tretten*, ved Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1926.
- 2 "Et vanlig mønster er at kunstnerhelten er besatt av sin modell og at hun befrukter hans kunst bare så lenge de unngår seksuelle relasjoner. Dette mønsteret finner vi for eksempel i Zolas roman *L'Œuvre (Mesterverket)* (1886), som Georg Brandes – som den velorienterte leser han var – trakk fram i sammenheng med *Når vi døde vågner*" (Buvik 1999: 196).
- 3 Også for en moderne og avansert leser som Jørgen Dines Johansen blir stykkets ubehagelige dimensjon ikke bare et estetisk eller tematisk punkt som skal diskuteres, men det synes å angå ham personlig: "Rereading *When We Dead Awaken* I have to admit that I don't like it any better than the first time I taught it. I admire it more, however, not so much for its craftsmanship, we have technically better plays by Ibsen, I admire it for its savageness and brave despair" (Dines Johansen 1994: 46–47).
- 4 Den bibelske resonansbunnen både for begrepet "opstandelse" og for oppstigningens retorikk hører med i en fortolkning av *Når vi døde vågner*: "'Resurrection' and 'transfiguration' are dynamic concepts. They signify a transition to life and light. These concepts are moreover also associated with a spatial dimension. Resurrection towards light and glory is a movement upward in space both in the Bible and in the play. This idea is a very familiar one in religious phenomenology. The holy mountain is a location for a meeting with God. Accordingly, the transfiguration of Jesus takes place on a mountain, and the heavenly Jerusalem of Revelation is also situated on a mountain" (Jakobsen 1994: 166).
- 5 Daniel Haakonsen løser dette dilemmaet ved å understreke at Peers frelse er resultat av Solveigs diktekunst: "Det står ikke direkte i stykket at dette valg blir Peers frelse. Men scenen er så sentral at vi nok kan utfylle hovedideen i Peer Gynts idéverden ved å si at personlighetens problem blir løst i et perspektiv skapt av fantasi forenet med medmenneskelighet. Å være seg selv blir definert som å finne seg selv under kjærlighetens diktende blikk. Ibsen har bøyet Kierkegaards definisjon i sin egen retning, og dermed har Beatrice, Laura, Gretchen, Stella, Alma Stjerne og andre inspirerende og frelsende kvinneskikkelser i litteraturen fått en selvstendig og likeverdig søster – Solveig, som setter opp for den elskede et utfordrende bilde han kan velge å gjøre seg til ett med, hvis han har fantasi nok og dertil tro på hennes diktning" (Haakonsen 1981: 129).
- 6 Horats' *Carmina* I 24.7; Petronius' *Satyricon*, 88 (Warner 1996: 315).
- 7 Sofie Gram Ottesen har en fin analyse av hvordan Irene og Rubek taler forbi hverandre og hvordan kommunikasjonsformene i stykket kan settes i sammenheng med den melodramatiske sjanger. Hun skiver blant annet om Irene: "Irene er aldrig blevet 'hørt' verken i almindelig eller filosofisk forstand: Hun er aldrig blevet anerkendt som individ. Dette har drevet hende til vanvid. Da hun endelig får mulighed for at tale, er hendes tone mærkbart melodramatisk, og hendes stemme svinger fra hvisken til skrig [...] Irene forbliver tragisk ukendt til det sidste, med en længsel efter at blive

set af Rubek i lys og åbenhed, som den hun er" (Ottesen 1999: 154–156).

- 8 Også mellom skulpturens to versjoner og dramahandlingen skjer det en form for uhyggelig fordobling: "Det møtet mellom angeren og oppstandelsen viser, er følgelig at *historien gjentar seg*, at det gamle ikke viskes helt ut, ikke forsvinner helt, om det nå er gammel kjærlighet eller gamle utopier, og at det er like umulig å gå tilbake eller gjenta, som å begynne helt på nytt. Slik viser dramahandlingen den samme fastlåste tilstanden og håpløsheten som skulpturen, den samme uløselige knuten av oppvåkning, anger og ambivalens, og dramaet blir en forstørret kopi av skulpturen, eller skulpturen en forminskert kopi av dramaet" (Wærp 1999b: 113).

Litteratur

- Buvik, Per: "Kunsten, kjønnet og kvinnen. Om Ibsens *Når vi døde vågner*," i Lisbeth P. Wærp 1999
- Dijkstra, Bram: *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, Alfred A. Knopf, New York 1996
- Freud, Sigmund: "The Uncanny" (1919), i *The Standard Edition*, vol XVII, The Hogarth Press, London 1971
- Haakonsen, Daniel: *Henrik Ibsen. Mennesket og kunstneren*, Aschehoug, Oslo 1981
- Ibsen, Henrik: *Når vi døde vågner*, i *Samlede verker. Hundreårsutgave*, bind XIII, red av Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1936
- Jakobsen, Arnbjørn: "Biblical intertextuality i *When We Dead Awaken*," in: *Proceedings, VII International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Oslo 1994
- Johansen, Jørgen Dines: "Art Is (Not) A Woman's Body," in: *Proceedings, VII International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Oslo 1994
- Laan, Thomas van: "Ibsen's Epilog," in: *Proceedings, VII International Ibsen Conference*, Center for Ibsen Studies, Oslo 1994
- Ottesen, Sofie Gram: "Om at finde sin stemme. Melodrama som skepticisme i Ibsens *Når vi døde vågner*," i Wærp 1999
- Warner, Marina: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Weidenfeldt & Nicolson, London 1985
- Wærp, Lisbeth Pettersen: "Resepsjonshistorisk oversikt," i Wærp 1999
- Wærp, Lisbeth Pettersen: "Oppstandelsen som forførerisk morder. Personifikasjon, allegori, parodi og ironi i *Når vi døde vågner*," i Wærp 1999
- Wærp, Lisbeth Pettersen (red): *Livet på likstrå. Henrik Ibsens Når vi døde vågner*, LNU/Cappelen akademisk forlag, Oslo 1999

Ryska författare i kamp om Nobelpriset

Ryssland fick vänta länge på ett Nobelpris i litteratur. Både Tolstoj och Tjechov förbigicks av olika skäl. Efterhand började det kännas besvärande att den stora ryska litteraturen förblivit ouppmärksammasad samtidigt som författare från tiotalet olika länder belönats. Upprättandet av Sovjetmakten gjorde naturligtvis problemet än mer komplicerat.

Mot slutet av 1922 föreslog Romain Rolland, stor vän av rysk kultur, att priset skulle delas mellan tre emigranter: Konstantin Bal'mont, Ivan Bunin och Maksim Gor'kij.¹ Samtidigt inledde den nye ryske lektorn i Lund Mihail Handamirov (Michail Chandamirov), i namn av en slavistgrupp vid universitetet, en korrespondens med ett antal ryska författare i exil och i Sovjetunionen. Han och gruppen sade sig vilja initiera en skönlitterär översättningsverksamhet och bad att få sig representativa verk tillsända av de olika författarna.² I gruppen ingick professor Sigurd Agrell och filosofie magistern Ruth Wedin Rothstein. Agrell ville gärna på basis av Bunins insända böcker skriva ett utlåtande för Svenska Akademiens Nobelkommitté.³ På det sättet var Nobelpriset med i beräkningarna från första stund i Handamirovs översättarprojekt.

Akademien valde dock att låta en annan slavist, Anton Karlgren, stå för de erforderliga specialistutlåtandena om de föreslagna ryska författarna. Karlgren hade just utnämnts till professor i slavisk filologi vid Köpenhamns universitet. Hans utlåtande om Bunin var starkt och inkännande. Han framställde Bunin som den viktiga sista länken i en mäktig rysk herrgårdstradition, en ypperlig stämningmålare och naturskildrare som på sin valörrika prosa gestaltar godsägarkulturens undergång. Men han fann också en konstnärlig begränsning i denna retrospektivism.⁴ Karlgrens utlåtanden om Bal'mont och Gor'kij var samtidigt väsentligen negativa. Det hette om Bal'mont att hans verstekniska briljans med tiden reducerats till blott och bart välljud: hans dikter hade därmed kommit att likna färgskimrande såpbubblor.⁵ Det sades om Gor'kij (med referenser till en tidigare bedömning i samma anda från 1918 av Alfred Jensen) att hans prosa kramats ur, att han egentligen redan 1905 gått in i konstnärlig sterilitet.⁶

Bunin avvisades tills vidare ganska kärt av Akademiens Nobelkommittés sekreterare Per Hallström – som fann honom ”fattig på fantasi och gestaltningskraft”.⁷ Hos Bunin hade dock fötts en förhoppning om att, med Lundagruppens hjälp, kanske kunna bli den förste ryske Nobelpristagaren i litteratur. Han följde i det fortsatta mycket nära den svenska utgivningen av sina verk. Han etablerade kontakt med professor Agrell liksom med Ruth Wedin Rothstein – som 1924 gav ut romanen *Derevnja* i svensk språkdräkt (*Byn*).⁸ Men han var generös nog att också från första stund uppmärksamma Lundagruppen på sin vän, den nyanlände Parisemigranten Ivan Šmelev.⁹

Mellan Handamirov och Šmelev växte det fram en personlig vänskap, och snart arbetade Ruth Wedin Rothstein på en översättning av Šmelevs berättelse ”Neupivaemaja čaša” (Den aldrig sinande kalken). Också hos Šmelev föddes förväntningar. Liksom Bunin skickade han sina verk till översättargruppen och hoppades på ett svenskt genombrott, med vidare konsekvenser.

1925 utkom en samling Buninnoveller på svenska – delvis utifrån hans egna förslag och återigen genom Ruth Wedin Rothsteins förmedling: den bar namn efter titelnovellen ”Gospodin iz San Francisco” (*Herrn från San Francisco*). Samtidigt tillställde Lundagruppen Nobelkommittémedlemmen Anders Österling (som visat ett påtagligt intresse för rysk kultur) Šmelevs roman *Čelovek iz restorana* i färsk fransk översättning (*Garçon!*). Österling svarade med en inkännande artikel i *Svenska Dagbladet* om romanen. Han karakteriserade den som en ”djupt känslig och verklig intagande” tolkning av det ryska lynnet, en ”märkvärdigt levande” skildring av ryskt liv.¹⁰ Šmelev skickade snabbt den franska romanversionen till Bonniers och fick – med Lundagruppens benägna bistånd – napp. Följande år utkom en svensk översättning av Wedin Rothstein – *Kypare!* – i Bonniers’ prestigefyllda gula serie med ny utländsk prosa. Österlings recension hade här omvandlats till förord.

Det var 1926, och Šmelev sökte trycka på för en bredare svensk lansering. Han skickade sin nyutgivna roman *Solnce mertvych* (*Die Sonne der Toten*) på tyska till både Anders Österling och Selma Lagerlöf. Han skrev uppenbart till Lagerlöf i hennes dubbla egenskap av akademimedlem och f.d. Nobelpristagare. Han gjorde det, framhöll han, som ett uttryck för sin djupa beundran för hennes författarskap.¹¹ Han var väl medveten om att just akademiledamöter och expristagare (vid sidan om universitetsprofessorer och officiella institutioner) hade den exklusiva rätten att föreslå Nobelpristagare. Lagerlöf svarade entusiastiskt att han hade skapat ”un grand chef-d’oeuvre”. Hon sade sig vara lika hänförd av hans ”talent de peintre” som bedrövad av den fruktansvärda europeiska samtidsrealitet han skildrar i sin roman om det ryska inbördeskriget.¹² Dessa starka ord födde hos Šmelev en idé om att Nobelpristaga-

rinnan skulle specialskriva ett förord till en svensk version av *Solnce mertvych*. Men de svenska förlagen bjöd motstånd. Ruth Wedin Rothstein lyckades inte få ut "Den aldrig sinande kalken". Šmelev sände snart den berättelsen i tysk översättning (*Der niegeleerte Kelch*) och, senare, den svenska översättningen av *Čelovek iz restorana* till Lagerlöf, för att få understöd.¹³

Šmelev umgicks nu med en ny plan. Kanske kunde Selma Lagerlöf förmås att skriva ett förord till "Den aldrig sinande kalken"? Han vädjade till vännen Handamirov att, med hjälp av Wedin Rothsteins översättning, lägga sig ut för honom hos Lagerlöf.¹⁴ Handamirov tog tid på sig, men han gjorde det 1928. Handamirov tyckte sig finna att Šmelevs ikonmålande hjälte är fylld av en innerlig religiositet besläktad med den idealitet som bär upp Lagerlöfs verk.¹⁵ Lagerlöfs reaktion blev en kalldusch för Šmelev. Hon returnerade texten oläst, förklarande att hon med sina många uppdrag det närmaste året inte hade tid att bekanta sig med den.¹⁶ Han fann – enligt vad han meddelade Handamirov – att hon borde skämmas över att behandla en författare på "europeisk" nivå på detta sätt.¹⁷ Vad Šmelev möjligen inte visste var att Lagerlöf mottog uppemot 70 brev om dagen. Men chocken kom sig också av att Lagerlöf varit så översvallande generös i sin tidigare reaktion. Det förefaller som om Šmelev desperat svarade henne med att sända över ytterligare en version av sin ikonmålarberättelse, den (i New York) nyutkomna engelska – för att visa på dess internationella genomslagskraft.

1928 föreslogs Maksim Gor'kij (som just detta år skulle återvända till Sovjetunionen) till Nobelpriset av två svenska akademimedlemmar, av vilka den ene var Tor Hedberg och den andre, sensationellt nog, förre Nobelpristagaren Verner von Heidenstam. Anton Karlgren kompletterade nu sitt utlåtande med mycket uppskattande ord om Gor'kij's memoartrilogi (som tre år tidigare blivit färdigöversatt till svenska – av Ellen Rydelius). Men han var fortfarande i grunden avvisande. Karlgrens bedömning av Gor'kij framstår som påtagligt okänslig. Memoarerna fann han "märkliga" och i vissa stycken "mästerliga" – men i övrigt rymmer Gor'kij's produktion, skrev han, för mycket av "ren melodram" och "förstamajretorik".¹⁸

Šmelev sökte nya kontaktpersoner. Han övervägde att skicka fler böcker till Anders Österling, som visat sig så bevägen, och också till medlemmen av Akademiens Nobelkommitté Fredrik Böök och till professor Karlgren.¹⁹ Samtidigt utgöt han sig inför Handamirov över den svenska ligkiltigheten: "Ett sådant trögt land! Av 20–22 böcker som kommit ut på europeiska språk bara en – på svenska!"²⁰ I ett tidigare brev hade han preciserat sin Sverigekritik: det "tröga" Sverige visste inte att uppskatta rysk litteratur, eftersom man utifrån olösta historiska konflikter inte tycker om "det ryska".²¹

Men detta var inte riktigt sant. Maksim Gor'kij var faktiskt mycket nära att få 1928 års pris. Han förlorade knapp i Nobelkommitténs omröstning mot Sigrid Undset. De båda kommittéledamöter som talade för hans sak var Anders Österling och Erik Axel Karlfeldt. Kommitténs sekreterare Per Hallström anförde dock mycket vägande – och med tiden av Akademien alltmer beaktade – motargument: det vore olämpligt att utse en pristagare, vars flesta verk inte befunnits hålla måttet i specialistutlåtandet.²²

Det var nu uppenbart att en rysk författare stod på tur. 1929 belönades Thomas Mann. Inför 1930 tog Sigurd Agrell – som höll på att slutföra en egen översättning av några av Bunins viktigaste noveller – initiativet och föreslog, i egenskap av universitetsprofessor, Bunin tillsammans med Dmitrij Merežkovskij alternativt Merežkovskij ensam till priset. Med detta väcktes allt starkare förhoppningar hos båda dessa författare, i deras ekonomiskt kända och anspända emigranttillvaro. Anton Karlgren lämnade ifrån sig en ny version av sitt utlåtande om Bunin som gav än mer tyngd åt Bunins kandidatur. Han fann att Bunin med nya noveller delvis hävt sin begränsning – hans ryska förgängelsekänsla hade fått universella dimensioner. Han talade om en kristallklar stil, en in i varje detalj utmejslad framställning, en hyperkänslighet i människoskildringen. Samtidigt öppnade Bunins just publicerade *Žizn' Arsen'eva* (Arsenjevs tid) nya perspektiv, en självbiografisk berättelse – med Karlgrens ord – på väg att växa ut till ett storslaget tidsdokument.²³

I december 1930 förklarade Bunin inför sina närmaste, sedan han fått veta att han varit en av huvudkonkurrenterna till den just prisbelönade Sinclair Lewis och att han i Stockholmspressen redan utpekats som huvudkandidat till nästa års pris, att det nu gällde att "trycka på vissa knappar".²⁴ Han utvecklade en febril påtryckningsaktivitet. Inför 1931 var han på nytt föreslagen av Agrell såväl ensam som i par med Merežkovskij (som också föreslogs ensam). Snart hade han till nominanter värvat ytterligare fem slavistprofessorer i fem länder, av vilka flera var hans vänner – Vladimir Francev i Prag, Alexander Kaun i Berkeley, Bernard Pares i London och Olaf Broch i Oslo samt (kuriöst nog via Nobels brorson Emanuel, den ryskspråkige siste chefen för de ryska Nobelfabrikerna, som fått sig Bunintexter tillsända och reagerat positivt) den ryske emigranten Nikolaj Kul'man, verksam vid Sorbonne.²⁵

Även Šmelev nådde äntligen resultat med *sin* lobbying. Han hade – vid sidan om Selma Lagerlöf – sett till att skicka sina böcker till flera f.d. Nobelpristagare (Rudyard Kipling, Gerhard Hauptmann, Romain Rolland, Knut Hamsun²⁶). Till Thomas Mann hade han upprättat en särskild personlig relation.²⁷ Nu fick han Mann att agera direkt. Det lät sig så mycket lättare göras som hans egen ställning var stark i Tyskland, där han flitigt översattes

(av Manns hustrus kusin). Mann väddade således i ett brev i januari 1931 till Svenska Akademien om att man äntligen skulle ge priset till en rysk författare – och ställde upp Šmelev som "ein würdiger Kandidat", vid sidan om Hermann Hesse.²⁸

Šmelev intensifierade ytterligare sina ansträngningar. Han hade förstått att Sigurd Agrell var en nyckelperson. Han sände denne fyra av sina böcker (desamma som Lagerlöf fått) på tyska jämte ett "anspråkslöst" brev – som förmodligen i inlindad form uttryckte förhoppningar om i första hand översättningshjälp.²⁹ I sin brevväxling med den nära vännen filosofen Ivan Il'in diskuterade han vid denna tid omständligt sina Nobelstrategier, hur framför allt Agrell och Karlgren skulle kunna erövras.³⁰ För Šmelev var det nödvändigt att återuppta kontakten med den Selma Lagerlöf som gjort honom så besviken. I ett utförligt brev betonade han den märkliga släktskapen mellan den nordiska litteratur hon representerade och de ideal som hyllas i den klassiska ryska litteraturen – och bilade en nyutkommen tysk översättning av sin berättelse "Pod gorami" (*Liebe in der Krim*) jämte en fjärde – nu fransk – version av "Neupivaemaja čaša". Han karakteriserade denna *La coupe inépuisable* som ett ångestpoem – men också som ett "poème de l'amour sainte, de la Beauté Sainte et du sacrifice au nom d'art". De nordiska länderna hade hittills varit olyckligt stängda, hette det, för detta verk som stod honom närmast av allt han skrivit. Han ville veta om Lagerlöf menade att berättelsen på något sätt skulle vara otillgänglig för den svenska anden.³¹ Lagerlöf kunde bara bekräfta hans farhågor. Hon hade nu äntligen läst *La coupe inépuisable* och trodde att dess hjärtets tålmodiga underkastelse vore svenskarna alltför främmande.³²

Karlgren levererade nu ett utlåtande om Šmelev. Han lyfte – just som Selma Lagerlöf – fram *Solnce mertvyč* (De dödas sol) som Šmelevs mest betydande verk, denna "skakande" skildring av ofattbart mänskligt lidande under inbördeskrigets svältår. Men han fann också att Šmelev förminskade sin konstnärliga kraft genom sin hårda politisering, sitt alltför konspiratoriska bolsjevikhat. Šmelev var ett ämne till en stor författare – och det var allt.³³

Merežkovskij skrev till familjens svenska väninna, konstnären Greta Gerell att han skulle göra allt som stod i hans makt för att bli nominerad från Frankrike.³⁴ Dock lyckades han aldrig med detta. Gerell började nu inträda i rollen av Merežkovskijs sekreterare; det var så mycket mer lämpligt som hon var svenskspråkig och tidvis uppehöll sig i Stockholm. Merežkovskij ville framför allt ha Gerells hjälp att utröna vilka förslagspersoner som hade den tyngsta auktoriteten och att överhuvud sondera hans utsikter. Han var ingen skicklig lobbyist – i breven klagade han också över sin isolering och tragiska

ensamhet. Vad han inte visste var att Karlgren i sitt utlåtande dömt ut hans emigrantproduktion som "pretentiöst religiöst djupsinne" och naivt kompilat och att Nobelkommittén på basis av Karlgrens bedömning och ett tidigare, återhållsamt utlåtande från 1914 av Alfred Jensen enats om att hans litterära berömmelse byggde på överskattning.³⁵

Bunin mobiliserade allt hårdare. I början av 1931 hade han skickat *Žizn' Arsen'eva* tillsammans med ett dikturval från 1929, allt på ryska, med dedikationer till Fredrik Böök. Under hösten utkom äntligen Agrells antologi med Buninnoveller, döpt efter "Mitina ljubov" (*Mitjas kärlek och andra noveller*) – och dessutom Ruth Wedin Rothsteins översättning av de fyra första delarna av *Žizn' Arsen'eva* (*Arsenjevs ungdom*). Böök anmälde mycket generöst – låt vara med några kritiska anmärkningar om Bunins kyliga distansering och brist på "rysk värme" – de båda volymerna i *Svenska Dagbladet*.³⁶ Karlgren hade lämnat ifrån sig ett tredje Buninutlåtande som ytterligare fördjupade och skärpte hans tidigare så positiva omdömen. Han konstaterade att Bunin fullständigt betvingar läsaren med sin konstnärliga magi. Bunins stil hade – i hans allra senaste noveller – blivit alltmer avslipad, alltmer utsökt raffinerad – och Karlgren konkluderade: "Bunin har bragt sitt mästerskap till ytterligare fullkomning. [...] Det är den fulltoniga symfonien från den stora klassiska ryska orkestern som nu [...] klingar ut i ett sista, kanske en smula sprött, men kristallklart, starkt betagande, djupt gripande slutackord."³⁷

Bunins ställning var stärkt – men Nobelkommittén hade fortfarande vissa reservationer mot hans konst, i linje med invändningarna i Bööks recension.³⁸ Akademedlemmarna valde till sist att frångå sinpraxis och tilldela Erik Axel Karlfeldt priset posthumt. När detta på senhösten stod klart satte Bunin, Šmelev och Merežkovskij in nya stötar. Bunin skickade böcker till sin svenske förläggare Nils Geber för att stimulera en fortsatt tät utgivning. Snart gav Agrell ut ett nytt novellurval, samlat kring "Čaša žizni": *Livets bägare och andra noveller*.³⁹ Šmelev sände ännu en berättelse i tysk översättning, "Istorija ljubovnaja" (*Vorfrühling*), till Selma Lagerlöf.

Merežkovskij tog kontakt med Alfred Nobels ryskspråkige brorson Gösta, affärsman i Paris, för att få definitiv klarhet om sina chanser. Av denne fick han, enligt en brevrapport till Greta Gerell, det märkliga och nedslående beskedet att hans diktning – i likhet med en Zolas och en Ibsens – inte uppvisade tillräckligt "idealiska" kvaliteter (i enlighet med formuleringarna i Nobels testamente) och därför riskerade att komma till korta i konkurrensen. Det kändes särskilt bittert för Merežkovskij eftersom han just vid denna tid gav ut *Išus neizvestnyj* (Jesus den okände) i två volymer, av honom själv betraktat som något av ett livsverk och om något skrivet i "idealisk" anda.⁴⁰

Merežkovskij förefaller ha varit än mer ekonomiskt pressad än Bunin och Šmelev. Han fick – i brist på priset – motta pekuniärt understöd av anonyma svenska donatorer, genom Gerells förmedling.⁴¹

För 1932 hade Šmelev lyckats få sin vän den holländske slavistprofessorn Nicolaus van Wijk att nominera honom. Agrell föreslog åter Bunin och Merežkovskij liksom Bunin i par med Merežkovskij. Bunin nominerades dessutom av Francev och Broch som föregående år liksom av professorerna Etторе Lo Gatto i Padua och Michail Rostovcev i Yale. Ändå kunde Bunin uttrycka missmod i den trängre kretsen – efter två misslyckanden. Merežkovskij formulerade än starkare känslor av personlig förödmjukelse i brev till Greta Gerell.

När Nobelpriset på hösten till slut tilldelades John Galsworthy var det efter en hård slutomgång där tysken Paul Ernst och Bunin, förordade av Fredrik Böök resp. Anders Österling (och Hjalmar Hammarskjöld – som avgav ett särskilt skriftligt yttrande), varit hans främsta konkurrenter. Nobelkommittésekreteraren Per Hallström hade fortfarande vissa reservationer: Bunin sades trots sitt omvittnade stilistiska mästerskap ”blott i förtunnat skick” fortsätta den stora traditionen i rysk prosa.⁴²

Varken Šmelev eller Merežkovskij hade ännu givit upp. Šmelev skickade mot slutet av året sin berättelse ”Na pen'kach” (med undertiteln ”Rasskaz byvšego”), nyutkommen på tyska (*Der Bericht eines ehemaligen Menschen*), till Selma Lagerlöf. Försöken att få ut ”Den aldrig sinande kalken” i Sverige fortgick.⁴³ Merežkovskij deklarerade för Greta Gerell att han kände ett hemligt samband mellan sin Jesusroman och prisryktena – som om en högre makt styrt hans väg mot priset: än, underströk han, var miraklens tid inte förbi.⁴⁴ Det är ett faktum att alla de tre ryska kandidaterna vid denna tid utvecklat stor produktivitet. Det går inte att bortse från intensiva prisförhoppningar som en konstnärlig sporre.

Inför 1933 föreslogs Bunin som föregående år av Agrell, Broch, Francev och Rostovcev – dessutom av professor Friedrich Braun i Leipzig. Agrell nominerade också Bunin i par med Merežkovskij – men dessutom Bunin i par med Gor'kij.⁴⁵ Šmelev var överhuvud inte på förslag. Bunins position förstärktes av det faktum att två nya volymer under året kom på svenska, i Ruth Wedin Rothsteins översättning: fortsättningen på *Žizn' Arsen'eva* (femte delen – *Arsenjevs irrfärder*) samt *Byn* tillsammans med den nyöversatta, drygt tjugo år gamla berättelsen ”Suchodol” i ett band.⁴⁶ Från Fredrik Vetterlund, initierad i egenskap av Akademiens sakkunnige inom det nordiska språkområdet, anlände ett brev som uttryckte förhoppningar om att Bunin skulle få priset.⁴⁷ Ändå umgicks Bunin i oktober 1933 enligt dagboken med förkänslor av

kränkning och bitterhet; han fruktade att mönstret skulle upprepas.⁴⁸ Men tiden visade sig äntligen vara inne: i konkurrens med den portugisiska poeten Correia de Oliveira, med stöd framför allt av Anders Österling men med Böök fortfarande förordande ett (posthumt) pris till Paul Ernst – tilldelades Bunin som den förste ryske författaren Nobelpriset.

Detta 1933 års val skall naturligtvis inte minst ses som ett försök av Svenska Akademien att rehabilitera sig för pinsamma försummelse i det förflutna. Tolstoj och Čechov fick inte priset – men Bunin erhöll det som den siste representanten för den stora klassiska traditionen i rysk litteratur. I den andan uttryckte sig också Per Hallström i sitt hyllningstal.⁴⁹ Själv uppfattade Bunin i sitt tacktal priset mer som en tribut till de utstötta, landsflyktiga författarna, som ett erkännande av exillitteraturens stora uppgift. Han riktade sitt tack till ”det ridderliga svenska folket”.⁵⁰

Šmelev och Merežkovskij gav nu i det närmaste upp. Även om Agrell fortsatte att föreslå Merežkovskij var hoppet – som denne betonade i brev till Handamirov – klen.⁵¹ Šmelev och Merežkovskij underlät att delta i Parisemigranternas firande av Bunin. Det vill förefalla som om just Nobelprisrivaliteten hade knäckt Bunins och Šmelevs tidigare stabila vänskap.⁵²

Nobelpristagaren Bunin hade haft turen att få en insiktsfull bedömare i professor Karlgren och kompetenta översättare i professor Agrell och Ruth Wedin Rothstein. Men han stod helt visst också i tacksamhetsskuld till den sedermera bortglömde lektor Handamirov – vars översättningsprojekt kom att begränsas till så få författarskap men avsatte så imponerande resultat. Rent allmänt kan vi idag konstatera att Bunin var en värdig mottagare av priset. Hans romaner och noveller har stått sig, lyskraften i hans konst har inte minskat, snarare ökat med åren.

Noter

- 1 En viss roll spelade härvid förmodligen Mark Aldanov som tycks ha givit Rolland idén att föreslå Bunin. Se A. Bloch: *Sovetskij sojuz v inter'ere Nobelevskich premij*, Moskva 2001, s. 77.
- 2 Bland de författare som efterhand tillskrevs var Aleksej Tolstoj, Vsevolod Ivanov, Aleksej Remizov, Fedor Sologub, Dmitrij Merežkovskij, Ivan Šmelev och Mark Aldanov. Se G. Jaugelis: ”Korrespondencija russkich pisatelej s Lundskimi slavistami”, I (Bunin) och II, i: *Slavica Lundensia*, 1 och 2, Lund 1973–74.
- 3 Se Bunins brev till Agrell av den 15 januari 1923. ”Pis'ma Ivana Bunina švedskomu professoru Sigurdu Agrellu” i: *Årsbok 1965/66 utgiven av seminarierna för slaviska språk, jämförande språkforskning och finsk-ugriska språk vid Lunds Universitet*, Lund 1967, s. 14–16.
- 4 Utlåtande om Ivan Bunin 1923, Svenska Akademiens arkiv, Stockholm. Se också T. Marčenko: ”Nobelevskij ekspert. Russkie pisateli v ocenke Antona Karlgrena (1920–1930 gg.)” i: *Scando-Slavica*, 46, 2000.

RYSKA FÖRFATTARE I KAMP OM NOBELPRISET

- 5 Utlåtande om Konstantin Bal'mont 1923, ibid. Det hjälpte inte att Bal'mont i april samma år skickat ett exemplar av sin diktsamling *Budem kak solnce* (av Karlgren i utlåtandet felaktigt angiven som *Gorjastie zdanija*) i en utgåva från 1908 till Akademien med följande dedikation: "Шведской Академии от Русского поэта, с детских дней любящего великую славными достижениями Северную страну, полюбившую мирное строительство и завоевания духа, – hjertligt, – К. Бальмонт". (Till Svenska Akademien från en Rysk poet som sedan barnsben älskar det genom sina ärofulla prestationer storslagna Nordanlandet med dess kärlek till fredligt uppbyggnadsarbete och andens erövringar, – hjertligt, – K. Bal'mont).
- 6 Utlåtande om Maksim Gor'kij 1923, ibid. (Gor'kij hade 1918 föreslagits av den svenske språkprofessorn Bengt Hesselman.)
- 7 *Nobelpriset i litteratur. Nomineringar och utlåtanden 1901–1950*, II. (Utg. B. Svensén.) Stockholm 2001, s. 42.
- 8 Med Agrells bistånd sände Bunin framöver också sin berättelse "Casa zizni" i fransk översättning (*Le calice de la vie*) till Nobelkommittémedlemmen Fredrik Böök.
- 9 Se Bunins brev till Handamirov av den 7 december 1922. *Korrespondencija...*, I, s. 119.
- 10 *Svenska Dagbladet*, 27 april 1925.
- 11 Brev av den 18 februari 1926. Handskriftsarkivet, Kungliga biblioteket, Stockholm, L 1:1. Se också min publicering av Šmelevs brevväxling med Selma Lagerlöf (Perepiska Ivana Šmeleva s Sel'moj Lagerlef) i: *Vsemirnoe slovo*, 15, 2002.
- 12 Brev av den 4 april 1926. Šmelevs arkiv, Paris (Moskva).
- 13 Lagerlöf uppgav i sitt tackbrev för *Kypare!* att hon för tillfället inte hann läsa den men såg fram emot att göra det. Brev av den 2 januari 1927. Šmelevs arkiv, Paris (Moskva).
- 14 Brev av den 21 november 1926. *Korrespondencija...*, II, s. 88.
- 15 Brev av den 5 februari 1928. Ibid., s. 99–100.
- 16 Brev av den 7 februari 1928. Ibid., s. 101.
- 17 Odaterat brev. Ibid., s. 94.
- 18 Utlåtande om Maksim Gor'kij 1928. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm.
- 19 Brev av den 27 november 1929. *Korrespondencija...*, II, s. 92–93.
- 20 Brev av den 27 november 1929. Ibid., s. 93.
- 21 Brev av den 1 juli 1929. Ibid., s. 92.
- 22 Se T.V. Marčenko: "Počemu Maksimu Gor'komu ne dali Nobelevskuju premiju (Po materialam archiva Švedskoj akademii)" i: *Izvestija AN. Serija literatury i jazyka*, 2, 2001. Se också *Nobelpriset i litteratur...*, II, s. 118–120.
- 23 Utlåtande om Ivan Bunin 1930. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm.
- 24 G. Kuznecova: *Grasskij dnevnik. Rasskazy. Olivkovyj sad*. Moskva, 1995, s. 190–91. Citerat efter: T.V. Marčenko: "Neizvestnyje stranicy buninskoj Nobeliany (po materialam archiva Švedskoj akademii)" i: *Izvestija AN. Serija literatury i jazyka*, 6, 1997. Det är värt att notera att Nobelkommittén nu tog Bunins kandidatur på betydligt större allvar än 1923 – men han hade dock detta år bara varit föreslagen till ett delat pris.
- 25 Kul'man var den ende av fyra av Emanuel Nobel förmedlade Parisryska nominanter som Nobelkommittén fann ha full förslagskompetens.

- 26 Hamsun hade – i brev till Wedin Rothstein – strött lovord över *Kypare!*. Se *Perepiska dvuch Ivanov*, 1. (Utg. Ju. T. Lisica.) Moskva 2000, s. 420.
- 27 Se Ju. A. Kutyryna: "Perepiska I. S. Šmeleva i Tomasa Manna" i: *Mosty*, 9, 1962.
- 28 Brev av den 23 januari 1931. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm.
- 29 Böckerna sändes, för säkerhets skull, också till Agrells unge student Gunnar Ahlström, sedermera känd litteraturvetare; denne hade 1929 hälsat på Šmelev i Frankrike. Se Šmelevs brev till Ivan Il'in av den 5 januari 1931 resp. av den 27 november 1933 i: *Perepiska dvuch Ivanov*, 1, s. 190, 421.
- 30 Se t.ex. ovannämnda brev av den 5 januari 1931 (jämte Il'ins svarsbrev av den 19 januari; *ibid.*, s. 196–197) samt, i synnerhet, av den 27 november 1933 (s. 419–421), som uppgivet kommenterar hans svenska "kampanj" alltsedan 1926 i efterhandsperspektivet – och därvid inte minst beklagar att Ellen Rydelius inte uppfyllt ett halvt löfte från 1932 om att försvenska berättelsen "Istorija lju-bovnaja".
- 31 Brev av den 25 december 1930. Handskriftsarkivet, Kungliga biblioteket, Stockholm, L 1:1.
- 32 Brev av den 1 februari 1931. Šmelevs arkiv, Paris (Moskva).
- 33 Utlåtande om Ivan Šmelev 1931. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm. Se vidare T.V. Marčenko: "Ivan Šmelev i Nobelevskaja premija" i: *Venok Šmelevu*, Moskva 2001 (samt G. Bongard-Levin: "Kto vprave uvenčivat?" i: *Naše Nasledie*, 59–60, 2001).
- 34 Brev av den 12 november 1931. Handskriftsarkivet, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- 35 Utlåtande om Dmitrij Merežkovskij 1930. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm. (Merežkovskij hade 1914 föreslagits av den ryske litteraturvetaren Nestor Kotljarevskij – och 1915 dessutom av den svenske författaren Karl Alfred Melin.) Se T.V. Marčenko: "V ožidanii 'žuda' (Nobelevskie mytarstva Dmitrija Merežkovskogo)" i: *Izvestija AN. Serija literatury i jazyka*, 1, 2000.
- 36 *Svenska Dagbladet*, 22 december 1931 resp. 26 oktober 1931.
- 37 Utlåtande om Ivan Bunin 1931. Svenska Akademiens arkiv, Stockholm.
- 38 Per Hallström gav Bunin sitt erkännande men påtalade samtidigt bristen på "oemotståndligt medryckande berättargåva". Se *Det litterära Nobelpriset...*, II, s. 166.
- 39 Dessa översättningar var enligt titelbladet företagna "i samråd med författaren".
- 40 Brev av den 4 februari 1932. Handskriftsarkivet, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- 41 Merežkovskijs desperation fick honom vid denna tid att föreslå Bunin att de båda skulle upprätta ett avtal om att den som eventuellt tilldelades priset skulle avstå 200 000 francs till den andre. (*Ustami Buninych: Dnevnik Ivan Aleksjeviča i Very Nikolaevny i drugie archivnye materialy*. (Utg. M. Grin.) Frankfurt/Main 1981, s. 252.)
- 42 *Nobelpriset i litteratur...*, II, s. 181.
- 43 Till den ändan skrev professor Olle Holmberg i Lund, sakkunnig hos Akademien inom det franska språkområdet, ett positivt utlåtande om berättelsen – som han ville betrakta som "en vinst för vår översättningslitteratur", om den bara kunde finna en förläggare. (Artikelförfattarens arkiv, gåva från Irina Handamirov.)
- 44 Brev av den 14 juni 1933. Handskriftsarkivet, Kungliga biblioteket, Stockholm.
- 45 Agrell hade troligen tagit intryck av det sympatitegram till Gor'kij som några av Sveriges främsta yngre författare (bl.a. Gunnar Ekelöf, Eyvind Johnson, Artur Lundkvist, Vilhelm Moberg, Ivar Lo-Johansson och Harry Martinson) publicerat i *Dagens Nyheter* den 12 november 1932 – där det beklagas att Svenska Akademien inte vågat ge Gor'kij hans välförtjänta pris.

RYSKA FÖRFATTARE I KAMP OM NOBELPRISET

- 46 Wedin Rothsteins volym med Buninnoveller *Herrn från San Francisco* från 1925 kom nu också i nytryck.
- 47 Brev av den 8 mars 1933. Bunins arkiv, handskriftsavdelningen vid Universitetet i Leeds. (Vetterlund bifogade vad som såg ut som en hyllningsartikel till Bunin, skriven för *Ord och Bild*; den inflöter också i 1934 års första nummer, när Bunin just mottagit priset.)
- 48 *Ustami Buninych. Dnevnik Iвана Alekseeviča i Very Nikolaevny...*, 2, s. 292.
- 49 Så formulerade sig också Anders Österling i sin presentation av pristagaren i *Svenska Dagbladet* den 10 november 1933.
- 50 Se "Zapisi (o Nobelevskoj premii)" i: I.A. Bunin: *Publicistika 1918–1953 godov*. (Utg. O. Michajlov.) Moskva 2000, s. 404.
- 51 Brev av den 21 maj 1934. *Korrespondencija...*, II, s. 38.
- 52 Šmelev sände förvisso i november 1933 en hyllning till Bunin att läsas upp i ett patriotiskt författarsällskap i Paris – men hans samtidiga brev till vännen Il'in talar ett annat språk: Bunin skulle på ett raffinerat sätt ha försäkrat sig om svenskarnas sympatier på hans egen bekostnad. Ännu den 24 juni 1947 kan han älta detta – hur svenskarna rentav baktalade och "tystade" honom, med Bunins samtycke. (*Perepiska dvuch Ivanov*, III, s. 143.)

En starkt förkortad version av denna artikel trycktes 2001 i Moskva under titeln "Russkie pisateli v bor'be za Nobelevskuju premiju" i volymen *Na rubeže vekov. Rossijsko-skandinavskij literaturnyj dialog* (red. M. Odesskaja).

”Ikonmålare har målat dig svart”

Ortodoxa Gudsmodersikonografier i Gunnar Ekelöfs tolkning¹

Ekelöfs starka intresse för den bysantinska kulturen och historien, vilket utvecklades framförallt på 60-talet och präglade hans författarskap under denna period, är väl dokumenterat. Författaren besökte upprepade gånger det forna Bysans territorium, bl.a. Grekland och Turkiet med dess kulturella och politiska centrum Konstantinopel – nuvarande Istanbul.² Under ett av dessa besök tillkom, enligt Ekelöf själv, ett huvudparti av *Diwan över Fursten av Emgión* (1965).³ Ett år senare, då han besökte Grekland ännu en gång, tillkom *Sagan om Fatumeh*. Han hade en egen ikonsamling, dit den omskrivna Gudsmodersikonen (den s.k. ”Xoanon”) hör,⁴ samt ett bibliotek där det fanns böcker om ortodox konst,⁵ bland dem praktverket *Ryska ikoner* av H. Kjellin (1956).⁶ Författarens intresse för den bysantinska kulturen ledde honom till studier av dess litteratur och historia.⁷ Det förtjänar dock att framhållas, att Ekelöfs bysantinska studier var både slumpmässiga och subjektiva, vilket ledde till att hans ”imaginära bysantinska värld” blev ”tydligt färgad av de egna existentiella, kulturkritiska och estetiska behovens projektioner”,⁸ vilket även påverkade hans kreativa metod.

Ekelöfs senare produktion bygger i hög grad på den bysantinska-ortodoxa konsten, men forskningen har inte fullt ut klarlagt dessa influenser. Därför har jag för min analys valt ut ekfrastiska dikter,⁹ som bygger på denna konst. Ekelöfs djupa och långvariga intresse för den bysantinska kulturen utgör en utgångspunkt för min läsning av några dikter i hans *Diwan-cykel*,¹⁰ vilka bygger på Gudsmodersikonografier.¹¹

Jag närmar mig den motiviska analysen och tolkningen utifrån två förutsättningar. För det första är det relevant att anta att Ekelöf vid dikternas tillkomst i viss utsträckning influerats av bysantinska kulturella koder,¹² även om det ibland är svårt att avgöra om han använder dessa koder medvetet eller ej. Den andra förutsättningen är att *läsaren* närmar sig dikterna som ekfrastiska texter utifrån vissa specifika – i vårt fall bysantinska – koder. För att fullt

ut begripa dikternas bysantinska anspelningar är det nödvändigt att närma sig dem just med ett bysantinskt-ortodox kodsystém,¹³ även om de självfallet kan läsas även utifrån andra, icke-ortodoxa koder.

För att nå en djupare förståelse av dikterna, kommer jag att söka de element inom dem, som utifrån det bysantinska kulturella kodsystémet kan betraktas som tillhörande – eller alluderande på – ortodoxa ikonografier,¹⁴ religiösa texter, mm. Detta intertextuella sätt att närma sig de analyserade dikterna sätter in deras produktion och läsning i ett större sammanhang. Begreppet ”text” ska här förstås i sin bredaste mening, som en ”betecknande struktur” och kommer därmed att innefatta t.ex. bildkonstverk och även andra sätt som kulturella koder kommer till uttryck på. Jag kommer i fortsättningen att använda denna breda definition av begreppet text.¹⁵ De specifika intertexterna utgörs i detta fall av bysantinskt-ortodoxa religiösa föremål, såsom ikoner och deras ikonografier, samt mosaiker och kyrkorum, eller religiösa texter och sedvanor, t.ex. liturgin.

Jag använder mig av Michael Riffaterres teoretiska ansats i min läsning av de utvalda dikterna.¹⁶ Det som avslöjar intertexten för läsaren är förekomsten av särskilda bindningsord eller *markörer* (”connectives”).¹⁷ Markörerna, vilka både kan vara enstaka ord, ordsammanställningar eller fraser, hör lika mycket hemma i texten som i intertexten, men de skapar genom sin dubbla natur textuella spänningsfält och tolkningsproblem för läsaren. Riffaterre framhåller att markörerna har en förmåga att kunna modifiera läsningen av en hel text. För att intertexten skall fungera som ett supplement till texten, behöver den inte vara mer än en strukturell referens, eller en ”modell”, som stöder en exakt verbal förbindelse mellan text och intertext. Markörer utgör således en viktig del av ekfrastiska texter, vilka på ett mer eller mindre tydligt sätt signalerar om interartiella anknytningar.¹⁸ Ännu viktigare i vårt sammanhang är att markörer dessutom används i syfte att aktivera *läsarens* eventuella kunskaper,¹⁹ vilket följaktligen påverkar läsningen utifrån vissa kulturella koder.

En central förbindelsepunkt mellan text och intertext förekommer ofta i Ekelöfs dikter i form av vad Riffaterre kallar *syllipsis*, vilket är en form av ”indirekt” markör: ”Syllipsis [...] is a word that has two mutually incompatible meanings, one acceptable in the context in which the word appears, the other valid only in the intertext to which the word also belongs and that it represents at the surface of the text, as the tip of an iceberg.”²⁰ Ett exempel kan tjäna till att klargöra relationen mellan markör och sylleps. Ekelöf beskriver sin *Diwan*-jungfru i paradoxala termer, dels som en *jungfru*, men i några dikter också i termer av *moder*. Orden jungfru och moder är var för sig inga markörer, men när de används i beskrivningen av en och samma kvinnoge-

stalt så blir de tillsammans till en sylleps med en specifik intertextuell signifikans, som pekar mot Nya Testamentets Jungfru Maria.

Vid sidan av Riffaterres teoretiska utläggningar om markörer och syllepser, använder jag också Hans Lunds tillämpning av bl.a. dessa rön inom det intertextuella studiet av samband mellan bild och dikt.²¹ När det gäller ekfrasis, betonar Lund betydelsen av att inte utgå från en associativ läsning av texter. Poängen med ekfrastiska texter är att de på ett mer eller mindre direkt sätt *markerar* textens anknytning inom bildens konnotationssfär. Ekfrasis innehåller både deskriptiva och tolkande aspekter,²² eftersom författaren står fri i sitt förhållande till bildmaterialet, dvs. han tolkar bilderna kreativt, vilket i hög grad är aktuellt när det gäller Ekelöf.²³

Gudsmodersmotivet

Jungfrugestalten återkommer i hela Ekelöfs diktning. Inom akriticykeln kallas hon för "Átokos", dvs. den som inte har fött något barn. Detta i motsats till den ortodoxa "Theotokos", dvs. den som födde Gud, eller som hon kallas inom den ortodoxa traditionen, "Gudaföderskan". Denna Ekelöfs kvinnliga gestalt har tidigare analyserats av flera forskare, utifrån olika utgångspunkter.²⁴

Akriticykelns Jungfru är en komplicerad, synkretisk gestalt. Vissa benämningar och beskrivningar av Jungfrun kan läsas både som hedniska och kristna ortodoxa. Min läsning av Jungfrugestalten sker inom det bysantinska kodsystemet, en läsart som den tidigare forskningen inte på ett tillfredsställande sätt har beaktat.

I en rad dikter använder Ekelöf benämningar för sin Jungfrugestalt, som uppenbarligen är hämtade från beskrivningar av Gudaföderskan, eller hennes ortodoxa ikonografier. I *Diwan över Fursten av Emgión* kallas hon t.ex. för "Jungfru av Tröst" (dikt 1, S3:17), "tröstande" (dikt 7, S3:19), "den Barmhärtiga" (dikt 19, S3:25), "Moder av Tröst" (dikt 29, S3:31), och i "Ikonmålare har målat dig svart" omskrivs hon som en trösterska vars bröst "[...] skall ge tröst åt så många". Ekelöfs olika benämningar av Jungfrun är uppenbara markörer eftersom de utgör en direkt parallell till de benämningar som Gudsmodern traditionellt ges inom ortodoxin. Den ortodoxa uppfattningen om Gudsmodern är att hon utgör en länk mellan Gud och människorna, en barmhärtig trösterska, som inte låter någon gå iväg utan tröst och stöd. Detta återspeglas i hennes ikonografier, vilka har namn som "Trösterskan i alla sorger och lidande", "Alla syndares hjälpska", "Den lyssnande", "Uttöm mina sorger", "Till alla sörjandes glädje".²⁵

Benämningen "den Barmhärtiga" i *Diwan över Fursten av Emgión* (S3:25)

utgör sålunda en nästan direkt översättning av den grekiska ikonografen "Eleousa",²⁶ vilket översätts med "Barmhärtighet" hos Kjellin.²⁷ Dessa ikonografier är därför konkreta intertexter till dessa dikter. Benämningarna "Jungfru av Tröst", "Moder av Tröst" framkallar inom det bysantinska kodsystemet allusioner till Gudsmoderns ikonografi "Parigotissa", dvs. "Trösterskan".²⁸

En specifik variant av syllepser, som Ekelöf ofta använder, är ord med intertextuell signifikans, vilka han markerar med versal begynnelsebokstav, trots att de inte står först i en sats. Detta utgör exempel på vad Riffaterre kallar för en "ungrammaticality".²⁹ De integreras i en annan diskurs vilken definieras som "semiosis", inom vilken läsaren söker efter någon ursprunglig, preexisterande ordgrupp,³⁰ dvs. en intertext, vilken i Ekelöfs senare dikter i de flesta fall utgörs av olika kristna texter. I detta fall använder Ekelöf versal begynnelsebokstav på orden "Barmhärtig" och "Tröst", vilket signalerar deras signifikans och utgör exempel på "ungrammaticalities". Orden med versal begynnelsebokstav är syllepser, som pekar mot kristet ortodoxa intertexter.

Ett särskilt tydligt exempel på en ortodox intertext finns i *Diwan över Fursten av Emgion* (dikt 4, S3:18) och dikten "Xoanon" från *Sagan om Fatumeh* (S3:71), där Ekelöf använder ordet "Panayia",³¹ dvs. den Allheliga.³² Ordet "Panayia" är en tydlig markör, som visar mot flera olika ikonografier med Gudsmodersavbildningar, vilka alltså utgör intertexter. Inom den ortodoxa ikonografen brukade benämningen "Panayia" användas för Gudsmodern stående i oranta-ställning, med Kristus-Emmanuel framställd i mandorlan.³³ Det användes även för variationer av denna ikonografi, där Gudaföderskan håller i Emmanuels gloria med händerna ("Gudsmoderns av Tecknet" ikonografi). Sedermera kom det att användas mer generellt för framställningar av Gudsmodern överhuvudtaget.³⁴

I dikten "Xoanon" benämns den kvinnliga gestalten med bl.a. det ord, som hör till den ortodoxa Gudsmodern: "Hodigitria". Markören "Hodigitria" betyder Väglederska, och pekar mot en av de få grundikontyperna för Gudsmodernsikonografen, vilket därmed utgör en av diktens intertexter. Ekelöf använder också sin egen benämning, "Philousa", dvs. "den kyssande" (eller "den älskande" på gammalgrekiska), vilket är en benämning, som påminner om ikonografibenämningen "Glykofilousa" (gr. för "den sött kyssande"), en ikonografi där Gudsmodern kysser Jesusbarnet. Med tanke på att Ekelöf flera gånger skrev om ikoner som "sönderkyssta", är det möjligt att han använde ett grekiskt ord med liknande betydelse istället, som han ansåg passande i en ikonbeskrivande kontext.

I *Diwan över Fursten av Emgion* finns det ytterligare en benämning av Jungfrun som "portvakterska" (dikt 14, S3:22f): "du klokaste bland portvak-

terskor". Ordet "portvakterskan" är en markör som pekar mot flera möjliga intertexter. Bland annat är det en direkt hänvisning till Gudsmodersikonografen "Panagia Portaitissa" ("Den Allheliga Portvakterskan").³⁵

Ytterligare ett exempel på en möjlig intertext i form av en ikonografi finner vi i *Diwan över Fursten av Emgion* (dikt 15, S3:23):

Kunde jag beskriva Höghet
valde jag blått
och två stoftkorn Guld:
En *stjärna* vid huvudet
en *stjärna* vid fötterna
och under fotsulorna en spegelbild
slutande i en *stjärna*

Kombinationen av de tre stjärnorna i samband med en jungfrugestalt³ är en intertextuell markör och dikten kan därför läsas som en allusion på Gudsmoderns framställning,³⁷ där hon har en gyllene stjärna på vardera axeln och en på pannan. Gudsmoderns tre stjärnor symboliserar hennes jungfrulighet före, under och efter Kristi födelse, dvs. de symboliserar en evig jungfrulighet (αειπαρθενεια). Symbolen med de tre stjärnorna är ett obligatoriskt motiv inom Gudsmoderns ikonografi, vilken alltså utgör en möjlig intertext till Ekelöfs dikt.³⁸

Uttrycket "stjärna vid huvudet" är en markör, som har en specifik betydelse inom ramen för den bysantinska koden. Det utgör dessutom ett ikonografiskt lån, som förstärks med en viktig *kombination* av specifika element (vare sig de beskrivs direkt, eller indirekt), vilket i sig är en *indirekt markör*. Därigenom har vi i denna dikt en kompositionell enhet av stjärnor som omger en kvinnlig gestalt, vilken utan att upprepa den ortodoxa kompositionen, ändå alluderar på den. Dikten kan därför läsas som en konstnärlig bearbetning av en bysantinsk källa.

Vi kan vidare notera skillnaden mellan den ikonografiska och den poetiska stjärnkonstellationen: Axel-panna-axel, respektive panna-fötter-spegelbildslut. Den ikonografiska konstellationen är en liksidig *triangel*, som uttrycker en helhetsidé, en evig jungfrulighet. Den ekelöfska konstellationen utgör däremot en *axel* med en mittstjärna placerad under fotsulorna och den sista stjärnan vid slutet av jungfruns spegelbild. Axelformationens idé i negerande form förstärks av diktens fortsättning genom användandet av ordet "Mittpunkt": "Det finns ingen Stjärna/där du har ditt Huvud/Det finns ingen Mittpunkt/där dina fötter står". Intertextuellt sett bör den speglade axelkonstellationen tolkas utifrån *Diwan*-jungfruns polära, motsägelsefulla karaktär: "Jungfru/du som är den rikaste/på kyskhet, på okyskhet" (dikt 28, S3:30),

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

med flera liknande exempel. Den nödvändiga skillnaden mellan den ikonografiska Jungfrun och *Diwan*-jungfrun är ett exempel på författarens kreativa tolkning inom ramen för den litterära ekfrasen.³⁹

Dikten ”Ikonmålare har målat dig svart”, med undertiteln ”Ikon” (S3:260), anspelar antingen på en konkret ikon, eller typiska ikonografiska kännetecknen hos Gudsmodersgestalten:

Ikonmålare har målat dig svart
dokhöljd
med gråtfärdiga ögon
stora mandelformade
härliga
Ja, dina ögon, ’Átoke, som jag inte vill nämna Hagia
därför att jag är av egen tro

Ett exempel är strofen ”med gråtfärdiga ögon”, vilket är ett typiskt kännetecken för ikonernas Gudsmoder, särskilt inom ikonografin ”Eleousa”. Det är viktigt att understryka att Ekelöfs diskurs går från ikonernas Gudsmoder till sin egen kvinnogestalt, ’Átoke (*Diwans* Átokos, dvs. den som inte fött), även om Ekelöf använder ordet ”ikon” som undertitel. Diktjaget säger att ’Átoke inte är ”Hagia” (grekiska för den ”heliga”) och markerar därmed att diskursen inte avser den kristna Gudsmodern eller ens en ortodox ikon.

Ett annat exempel är ordet ”dokhöljd”, där Ekelöf använder ”dok” istället för det inom ikonkonsten korrekta begreppet maphorion (ofta stavat maphorion, dvs. en stor sjal som täcker kvinnans huvud och överkropp), trots att han bevisligen var bekant med detta begrepp. I dikten ”Xoanon” i *Sagan om Fatumeh* använder Ekelöf nämligen markören ”Maphorion”, som hör till Gudsmoderns ikonografi. Ett annat exempel i samma bok ges i den dikt som beskriver kvinnogestalten Thisbe (Teshbih, dikt 1, S3:75).

Dikten ”Xoanon” ingår i *Sagan om Fatumeh* som nummer 25 (Nazm, S3:71f) och utgår, enligt Olof Lagercrantz från en ikon i Ekelöfs ägo, som ibland kallas för Xoanon.⁴⁰ Det grekiska ordet ”xoanon” betyder ”ett stycke trä”.⁴¹ På Ekelöfs ikon återges Gudsmodern i halvfigur, med Jesusbarnet stående på ett podium. Gudaföderskan håller en ros i sin högra hand och barnet i den vänstra, och både hon och barnet är krönta (dvs. Gudsmodern återges som drottning i himlen). Kristus är avbildad som Emmanuel, och håller kejsarinsignierna i sina händer. Denna ikonografi är utbredd i Grekland,⁴² och kallas för ”Gudsmodern såsom den aldrig vissnande rosen”. Variationsvis kan Gudsmodern återges sittande på en tron, eller i halvfigur, som på Ekelöfs ikon. Barnet kan avbildas som stående på hennes knä eller på ett podium.⁴³ Beskrivningen av just denna ikonografi begagnas av Ekelöf

när han skriver om sin Jungfru-Panhagia och utgör alltså i detta fall en intertext till dikten.

Moberg kallar missledande Ekelöfs ikon Xoanon för "Hodigitria" ("Vägle-darinna"). Xoanon hör enligt Moberg till denna ikonografi, p.g.a. den gest hon gör mot barnet.⁴⁴ Även Olsson attribuerar denna ikonografi felaktigt som "Hodigitria"-typ, vilken karaktäriseras av att "madonnan blickar ömt rakt mot betraktaren".⁴⁵ Denna ikonografityp anknyter Olsson just till Xoanon-ikonen. Denna inkorrekt benämning återfinns även hos Landgren.⁴⁶ Källan till dessa missuppfattningar kommer uppenbarligen från själva dikten, där det i slutet står "Hodigitria, Philoussa." Detta resonemang i ekelöfforskningen beror på att det finns en tendens att ge källorna (dvs. intertexten) en tolkning som baseras på författarens diskurs, och sammansmälta diskursens mening med källornas förmenta mening. Man förbiser författarens kreativa metod och diskursens skapande roll, vars betydelse i Ekelöfs fall med nödvändighet skiljer sig från källornas diskurs.

Smärtemotivet

Dikten "Haremet i Erechteion" i *Sagan om Fatumeh* (Nazm, dikt 28, S3:72f) har sin intertext i "Eleousa"-ikonografin och den nytestamentliga berättelsen:

Du sticker din hand under doket
in under manteln
och känner dolken
fästet av dolken inunder vänstra bröstet
litet åt sidan
i vecket inunder bröstet

Motivet med dolken som genomtränger hjärtat och skapar ett olidligt ont⁴⁷ förknippas traditionellt med Gudsmoern "Eleousas" ("den Barmhärtiga") ikonografi. Gudaföderskan framställs på sådana ikoner som den djupt älskande och samtidigt djupt sörjande modern. Hon återges som den älskande modern, som visar kärlek mot sin son, men som samtidigt förutser sonens kommande lidande, vilket avslöjats för henne på förhand:⁴⁸ "Ja, också *genom din själ skall ett svärd gå*. Så skola många hjärtans tankar bliva uppenbara" (Luk, 2:35). Det finns ytterligare en variant av samma dikt⁴⁹ (*Diwan 2*; dikten "Panhagia", S3:177f):

Var blev du sårad?
Inte i händer och fötter
inte i livet
men i hjärtat med sju pilar

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

som liknade strålar
varken moder till någon gud
eller någons moder

Smärtemotivet förekommer även i dikten ”Xoanon”, där diktjaget lösgör ”de bruna bröstet/ det högtra först, det vänstra varligt sist/ med smärtorna”.

Den mörka bilden

I Diwan-cykeln finns en rad beskrivningar av en mörk eller svart bild.⁵⁰ Dikt nr 27 med undertiteln ”*aylasma*” i *Diwan över Fursten av Emgión* (S3:29f) börjar:

Den svarta bilden
Under silver sönderkysst

Inom en bysantinsk-ortodox kod är det uppenbart att detta är en explicit beskrivning eller allusion till en mörk ikon under en basmá av silver, kysst av de bedjande enligt ortodox tradition. Sammanhanget blir än mer begripligt för läsaren, när dikten läses intertextuellt inom *Diwan-cykeln*, så kan till exempel dikt 28 i ”Tesbih” i *Sagan om Fatumeh* (S3:90f) läsas på ett liknande sätt. Den alluderar tydligt på en ikon och innehåller dessutom den kraftfulla markören ”basmá”, vilken tillhör den ortodoxa ikonografiska sfären:⁵¹

Jag har betraktat din skugga, Fatumeh
[...]
Den var så *svart* att muren omkring den
gav den *konturer av silver*
glittrande konstfullt som en *basmá*
[...]
förblev du
och *silvret omkring dig*
utan en fläck
[...]
Ljuset, som gjorde dig svart
och kom silvret att glittra omkring dig

Fatumeh är alltså inte bara en ekelöfsk kvinnogestalt av kött och blod, hon har också sådana egenskaper att hennes skugga upplevs i termer av en bysantinsk ikon. Även dikt 19 från ”Tesbih” i *Sagan om Fatumeh* (S3:86) kan ses som en allusion på de ortodoxa ikonerna:

Blod och *smuts*
i ditt ansikte
[...]

Dessa, i rika kläder
 försilvade förgyllda
 utgjorde grunden av guld
 åt ditt ansikte

Dikten kan läsas som en sylleptisk fras som pekar mot en nedsmutsad, dvs. mörknad ikon med gyllene bakgrund, övertäckt av en förgylld silverbasmá. Hit kan vi även relatera början på dikt 11 (Nazm, S3:63) i samma samling:

Det är sant vad du sade, att jag är *svart*
 men doket har *línning av silver*

Motivet förekommer även i dikten "Xoanon" från *Sagan om Fatumeh*, med strofen "från någon *bild* med händer *mörknade* och *sönderkyssta*". Som en fortsättning på motivet kysst mörk (ikon) och silver (basmá), kan vi även läsa dikt 3 från *Vägvisaren till underjorden* (JORD VATTEN, S3:136):

Svartnade av kysisar dina ögon
 Du bortvända! Svarta dina ögon
 som *man berövat både silvret* och blicken
 Obefintliga dina *bröst av silver*
 och mina egna händer, svartnade av silver!

Den svarta, mörka bilden möter vi också i dikten "Ikonmålare har målat dig svart" (S3:26of). Dessa motiv kan förmodligen ges en referentiell, kulturell kod bara inom det ortodoxa kodsyste­met. Inom det ortodoxa kodsyste­met är den mörka (eller svarta) bilden en typisk beskrivning av en åldrande ikon.⁵² Förklaringen ligger i ikonmåleriets teknik, där fernissa (olipha) används för att skydda måleriet. Fernissan fungerar dessutom som en utjämnare av alla färger, vilka annars var ganska bjärta genom alla perioder av bysantinsk-grekisk konst, och skänker många ikoner deras allmänna mörk-gulaktighet. Nackdelen med fernissan är att den lätt absorberar smuts och sot, vilket leder till att ikonerna så småningom mörknar⁵³. Sådana mörka ikoner ser man i stor mängd i varje ortodox kyrka. Enligt ortodox tradition har ikoner en del av det gudomliga i sig, och därför kys­ses de som ett tecken på vördnad.

Vatten och Törst

Vatten-motivet i *Diwan över Fursten av Emgión* har behandlats av flera forskare,⁵⁴ dock utan att det intertextuella sambandet fullt klarlagts. Den första dikten (S3:17), med undertiteln "ayiasma tis atókou", Atokos' heliga källa, börjar:

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

Jungfru! Av Törst
efter *Vatten* ur dina Händer...

Vi kan redan här notera att vatten skrivs med versal begynnelsebokstav, vilket är ännu ett exempel på en ”ungrammaticality”. Vattentemat fortsätter i avdelningen ”Legender och mirológier” (S3:40f):

Ditt vatten må rena utvärtes
Fri från yttre ogärningar
är ingen
Men invärtes renar det än mer

Inom min läsning utifrån en bysantinsk kulturell kod, får dessa dikter en ortodox anspelning. Inom bysantinsk ikonografi symboliserar vatten (och vattenkällan) källan till andlig pånyttfödelse och evigt liv.⁵⁵ För just en sådan läsning talar den intertextuella parallellen till dikten ”Galla Placidia” (*Strountes*, 1955; S2:15f), där det heter: ”Två duvor drickande av livets vatten ur en skål”. Dessutom kan vatten ha en annan betydelse – man kan dricka det heliga vattnet för att stilla törsten efter högre insikt. Båda dikterna implicerar just den mystiska innebörden hos ordet ”vatten”, som Landgren påpekar,⁵⁶ vilket har sin referens även inom ortodoxin. I denna kontext kan vi notera att heligt vatten används inom den ortodoxa liturgin, som en mystisk rening från synder. Även ordet ”törst” kan i denna kontext läsas som den andliga törsten efter den gudomliga visheten.

Man kan också se ett annat samband mellan diktens undertitel, *ayiasma tis atókou*, *Atokos'* heliga källa, och ikonografin ”Gudsmodern, livets källa”, som föreställer ett brunnskar, från vilket vatten rinner ned i en bassäng: Gudsmodern avbildas i halvfigur i brunnskaret. Beskrivningen av denna ikonografi finns i Kjellins bok.⁵⁷ Där kallas en variant av denna ikonografi för ”Den livgivande källan”. Ordet ”Vatten” är en typisk sylleps, dvs. en indirekt markör för en interpreterande intertext, vilken har en mening i Ekelöfs text och en annan mening i intertexten. Intertexten kan här vara den ovannämnda specifika ikonografin eller den citerade dikten ”Galla Placidia” (eller andra texter från t.ex. Bibeln där ordet ”Vatten” används i denna mystiska mening).

Modern och barnet

En rad beskrivningar av modern med barnet från Ekelöfs dikter kan inom det bysantinska kodsystemet betraktas som referenser till avbildningar av Gudaföderskan med Jesusbarnet, eller direkt till de nytestamentliga berättelserna. Början på dikt 26 i ”Nazm” i *Sagan om Fatumeh* (S3:72) lyder sålunda:⁵⁸

Ditt ansikte, sörjande
 med bittert drag kring munnen
 och ögonen beslöjade
Du sörjer
men inte din son, som du förlorat

Denna dikt har en intertextuell parallell i dikten "Ikonmålare har målat dig svart" (S3:26of):

Ikonmålare har målat dig svart
 dokhöljd
 med *gråtfärdiga* ögon
 stora mandelformade
 härliga
 [...]
Inte trycker du en son till din kind
 inte bär du en frukt
och inte förutser du hans öde
med ett uttryck av ödes-sorg

Båda dikterna kan läsas som allusioner på Gudsmo- dern, som sörjer sin sons öde, vilket utgör motivet för "Eleousa"-ikonografin. Den ryska motsvarighe- ten till "Eleousa" heter "Oumilenie".⁵⁹ Som ett viktigt ikonografiskt känne- tecken för denna ikontyp anger Kjellin att Modern och Barnet lutar sina huvuden mot varandra – *kind mot kind*. Därifrån kommer (enligt Kjellin) ikonografins ryska namn, "Oumilenie", dvs. "ömhet". De negativa ordalagen i den andra dikten alluderar just på denna typ av Gudsmo- dersikonografi, där diktens gestalt inte trycker barnet mot sin kind, vilket således utgör diktens intertext. I övrigt framställer denna ikonografi det mänskliga hos Guds- modern – hon sörjer sin sons kommande passioner.⁶⁰

Det bysantinska kyrkorummet

Inte bara konkreta ikonografier kan ses som en intertext till de analyserade dikterna, utan även liturgin och kyrkorummet med dess mosaiker, etc. I *Diwan över Fursten av Emgión*, dikt 5 (S3:18f), förekommer en ensam kvinn- lig gestalt i blått:

Rak, ensam
 står du i *det blå*
 av Natthimmel
 Utan barn
 ditt eget Öde
Ärkeänglar med sex vingar
på vakt om dig

Den kvinnliga gestalten ”i det blå” har inom ramen för min läsning en ikonografisk referens som en Gudsmodersavbildning, eftersom en blåfärgad maforion eller klädsel hör till vissa av hennes ikonografier. Även de första stroforna i den ovan analyserade dikten 15 i *Diwan över Fursten av Emgion* (S3:23) kan läsas intertextuellt inom ramen för denna tolkning: ”Kunde jag beskriva Höghet/ valde jag blått/ och två stoftkorn av guld”. Eftersom resten av dikten ovan tolkats som en allusion på en Gudsmodersikonografi (de tre stjärnornas konstellation) kan ”blått” och de två stoftkornen av guld likaså tolkas som en referens till den ikonografiska färgkombinationen med blå klädsel och gyllene bakgrund, eller gyllene stjärnor.

För denna tolkning talar dessutom flera bysantinska artefakter, vilka inom forskningslitteraturen kring *Diwan över Fursten av Emgion* anges som möjliga konstnärliga källor för den kvinnliga huvudgestalten eftersom Ekelöf bevisligen själv såg dem *in situ*. Dit räknas mosaiken med en blåklädd Gudsmoder i Choraklostret, som Ekelöf såg i kapellets nartex, samt en fresk med Gudsmo- dern i blått inne i själva kyrkorummet.⁶¹

Diktens kvinnliga gestalt står rak och ensam, precis som Gudsmo- dern i absidmosaikerna i Torcello – en bysantinsk kyrka utanför Venedig – brukar uppfattas, trots att hon där är avbildad med barnet på ena armen. Intrycket av hennes ensamhet är ett resultat av dissonansen mellan hennes smala, raka och blå gestalt och den enorma halvsfäriska absidkupolen, som utgör en gyl- lene bakgrund för henne.⁶² Torcellomosaikerna uppfattas inom Ekelöfforskn- ningen som den främsta inspirationskällan för denna dikt, baserat bl.a. på *Diwan*-jungfruns ensamhet, dels på att Gudsmo- dern förefaller att flankeras av två ”ängelgestalter” (med Landgrens ord⁶³), precis som *Diwan*-jungfrun. På väggarna på var sida om absidmosaikerna med Torcello-Gudsmo- dern finns dock i själva verket inga änglagestalter, utan man finner där en bebådelse- komposition, bestående av ärkeängeln Gabriel på väggen till vänster och Jungfru Maria på väggen till höger. Landgrens deskription av Torcellokom- positionen utgör därför ytterligare ett exempel då en bysantinsk inspira- tionskälla tolkats utifrån Ekelöfs egen diskurs. Till yttermera visso förbises det att ärkeänglar med sex vingar är Ekelöfs egen konstruktion; den korrekta benämningen för sexvingade väsen inom den kristet-ortodoxa koden är sera- fer och inte ärkeänglar. Även Ekner gör samma typ av oförsiktig tolkning när han i samband med diskussionen kring *Diwan över Fursten av Emgion* och *Sagan om Fatumeh* återger en ikon av Vlacherntyp och benämner de två sexvingade väsendena på ömse sidor om Gudaföderskan som två ärkeäng- lar.⁶⁴

Kompositionen med en Gudsmoder flankerad av ärkeänglar är för övrigt

ett typiskt ikonografiskt motiv, som bland annat återfinns på den ovan nämnda "Xoanon"-ikonen, som ägdes av Ekelöf. Antagandet om ett *avgörande* samband mellan Torcellomosaiken och Diwan-jungfrun kan därmed nedtonas.

Denna dikt, liksom hela *Diwan*-samlingen, är ett exempel på hur författaren sammanför olika konstnärliga intryck och egna föreställningar. Ekelöf beskriver inte en given ortodox ikonografi (Gudsmodern, flankerad med ärkeänglar), utan tolkar den konstnärligt. Återigen, *Diwan över Fursten av Emgiön* och denna dikt handlar inte om Gudaföderskan, men de baseras delvis på hennes avbildningar och beskrivningar. Det centrala i detta fall, är kombinationen av en stående kvinnlig gestalt med ett (frånvarande) barn, med "Ärkeänglar med sex vingar/på vakt om dig". Både ärkeänglar och sexvingade väsen, dvs. serafier, utgör markörer, som är lånade från ikonsfären. Den kompositionella helheten med Jungfrun flankerad av ärkeänglarna kan också den betraktas som en markör. Gudsmoderns blå klädsel tolkas i dikten som en blå natthimmel. Allt detta, läst inom ramen för den bysantinska koden pekar således mot typiska ortodoxa ikonografiska kännetecken.

I *Diwan över Fursten av Emgiön*, dikt 10 (S3:21), beskrivs Jungfrun som en figur:

Jag ser dig, avlägsen
 uppstigande ur *Hav av Rök*
 med *strängt veckad klädning*

Den strängt veckade klädningen är ett typiskt kännetecken inom ikonmåleri-
 et eller för ortodoxa mosaiker, som karaktäriseras av allmän lineäritet och stiliser-
 ering. Den andra strofen bör också uppmärksammas, eftersom beskriv-
 ningen av en kvinnlig figur i ett Hav av Rök kan läsas som en allusion på
 åskådarens upplevelse av den ortodoxa liturgin, där prästen går omkring i
 kyrkorummet med ett rökelsekar. Rökelsen (ladan) sprider sig i kyrkorum-
 met, vilket tillsammans med ljus och ikoner i basmá utgör en märklig syn,
 vilket kan ses som en parallell till furstens upplevelser.⁶⁵ I Riffaterres mening
 utgör de ogrammatikaliskt skrivna orden Hav av Rök närmast en sylleps, dvs.
 en indirekt markör som i sig själv är utan uppenbar hänsyftning, men som
 kommer till liv, när den relateras till sin intertext,⁶⁶ dvs. det bysantinska kyr-
 korummet, fyllt av helig Rök.

Exemplet med den i början av detta avsnitt analyserade dikt 5 (S3:18f) vitt-
 nar om den stora betydelse som bildupplevelsen har inom den litterära ekfra-
 sen, eller som J.B. Bender understryker: "poetry is pictorial not when its for-
 mal organization reminds us of a painting or drawing, but when its relation-
 ship to our experience of the visual world is analogous to the relationship of

the visual arts to that world.”⁶⁷ Just utifrån detta resonemang kan vi läsa en av beskrivningarna av *Diwanens* Átokos som ”Jungfru av Eld och av Intet” (dikt 8, S3:20), som en upplevelse av en bysantinsk mosaik, eftersom vi ovan sett att gestaltningen av *Diwanens* Jungfru påverkades av bysantinska mosaiker.⁶⁸

Åskådarens upplevelse av en bysantinsk mosaik är direkt relaterad till dess teknik. Bysantinska mosaiker är en del av kyrkans arkitektoniska rum och deras idé är att de kunde få ett liv och visa sina färger och former bara när deras yta reflekterade ljuset. Utan ljus var mosaikens yta död. Därför placerades de på platser som var väl belysta från fönstren. En annan viktig aspekt, är att ortodoxa kyrkor inuti upplyses med vaxljus, som kastar varma reflexer på mosaikytorna. Själva tekniken att göra mosaiker strävade efter att fånga så mycket ljus som möjligt, att fylla ytan med liv. Därför trycktes mosaikbitarna in i väggarna i olika vinklar för att de skulle reflektera maximalt mycket ljus.⁶⁹ Ytterligare en viktig aspekt är att figurerna av Gudsmo- dern, Jesus och helgon oftast placerades mot en bakgrund av gyllene glaskuber (tesserae). Dessa var tänkta att visa det transcendent rummet där figurerna befann sig, belysta av det gudomliga ljuset, som visades med hjälp av guldfärg.⁷⁰ De små glaskuberna som utgör bakgrundens gyllene matta består egentligen inte bara av guldfärgade mosaikbitar; de innehåller också olika toner av guld-orange och guld-röd färg.⁷¹ Dessa komponenter leder till en mycket specifik upplevelse av bysantinska mosaiker – i skenet av vaxljus och ljuset från fönstren ser den gyllene bakgrunden ut som glödande kol och eld.⁷² I avsaknad av ljus ser mosaikytorna däremot ut som en mörk fläck, där nästan inga former eller färger är synliga.

Utifrån detta resonemang läses frasen ”Jungfru av Eld” som en metaforisk beskrivning av en bysantinsk mosaik, representerande Gudsmo- dern mot en bakgrund av guld, medan den andra delen av Ekelöfs poetiska beskrivning, nämligen Jungfru ”av Intet”, läses som en syn av mörkret och intet, dvs. av den döda mosaikytan utan ljus.⁷³ Poängen med denna deskription är att den är på samma gång poetisk och objektiv, därför att intrycket av en kvinnlig figur mot en glödande bakgrund, eller en mörk, död fläck – är den syn som mosaikerna är gjorda att framkalla, dvs. det är något som vilken åskådare som helst skulle uppleva.⁷⁴

Olsson föreslår en annan läsning av denna fras, nämligen som en antydan av erotik och passion, där han hävdar att diskursens ”Eld” refererar till ”pas- sionens eld”, medan han förknippar ”Intet” med ”avståndets kyla”.⁷⁵ Denna förklaring är, i bästa fall, av sekundär betydelse, särskilt med tanke på den stora roll som bysantinsk konst spelade för tillkomsten av *Diwan över Fursten av Emgión*. Olssons tolkning är inte heller förenlig med Ekelöfs egen defini-

tion av Intet/Ingen i samband med Jungfrugestalten:

För mig är hon I Atokos, den icke födande. Därför att detta att negera, jag anser att det framlockar aningen av det finaste positiva, det som inte kan utsägas, därför inte heller affirmeras, uppställas som lära och rättesnöre. [...] *Jag säger Ingen och menar den quinta essentia av väsen som måste framställas med en negation eftersom det ligger bortom våra sinnen och begrepp.* Genom de senare är världen, universum ändligt.

[---]

Jag sätter min lit till intet, det intet som paradoxalt är det enda som är något [...] ⁷⁶

Sammanfattande ord

I denna studie har jag gått igenom ett antal återkommande motiv och Jungfrubenämningar i Gunnar Ekelöfs senare diktning – bl.a. den mörka bilden; vatten och törst; trösterska; modern och barnet – vilka alla enligt min mening kan läsas utifrån bysantinska kulturella koder. Med hjälp av bland annat Michael Riffaterres teoretiska rön om särskilda markörer inom en text, vilka signalerar om dess intertexter, visar jag att de analyserade motiven har den bysantinsk-ortodoxa sakrala konsten och dess sedvanor och uppfattningar som möjliga intertexter. Min läsning visar på tydliga paralleller mellan ett antal diktpartier och bl.a. ortodoxa ikonografier, även om alla dessa pro-ortodoxa motiv vanligtvis är konstnärligt bearbetade och befinner sig i en ny kontext. Man kan säga att Ekelöf inspireras av denna konst, men han kopierar och lånar den inte fullt ut.

En liknande ikonografisk analys kan göras av ytterligare ett flertal dikter från akriticykeln, t.ex. av ett antal dikter med Frälsaremotiv.

Noter

- 1 Jag vill tacka *TfL:s* redaktör A. Mortensen samt deltagare i A. Cullheds seminarium vid Litteraturvetenskapliga institutionen vid Stockholms universitet för värdefulla kommentarer. Alla diktцитat är hämtade från G. Ekelöf, *Skrifter 3. Dikter 1965–1968*, red. R. Ekner (Stockholm 1991). Samtliga kursiver i diktцитat är mina.
- 2 Se vidare C. O. Sommar, *Gunnar Ekelöf. En biografi* (Stockholm 1989), samt i G. Ekelöf, *Brev 1916–1968* (Stockholm 1989).
- 3 Ekelöf 1989, s. 199.
- 4 Sommar, s. 544 och 603.
- 5 B. Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, doktorsavhandling (Lund 1971), s. 338, not 59.

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

- 6 H. Bodin, ”Fröjda Dig, Du oförmälda Brud!” Gunnar Ekelöf och Akathistoshymnen” i *TfL*, 1992:4, s. 11f.
- 7 Sommar, s. 542.
- 8 A. Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, doktorsavhandling (Eslöv 2000), s. 232.
- 9 Om ekfrasen hos Ekelöf se bl.a. A. Fryd, *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte* (Köbenhavn 1999).
- 10 Först i efterhand började denna samling kallas för ”akritcykeln”. ”Akritcykeln” och Diwan-”trilogi” är inte Ekelöfs egna benämningar (se Eknerns anmärkningar i *Skrifter 8*, s. 467).
- 11 Till de utvalda dikterna hör dessutom dikten ”Ikonmålare har målat dig svart”, som ingår i den av Reidar Ekner sammanställda samlingen *Ikoner*, samt en dikt från den likaledes av Ekner sammanställda samlingen *Diwan 2*.
- 12 Detta framkommer även hos bl.a. Landgren och H. Bodin. Begreppen ”ortodox” och ”bysantinsk” används här synonymt, eftersom analysen avser den sakrala bysantinska konsten.
- 13 Angående relevansen för detta inom ramen för en ekfrastisk text se H. Lund, ”Den ekfrastiska texten” i *I museernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, P. Luthersson och A. Mortensen (Stockholm/Stehag 1993), s. 213.
- 14 Det bysantinska måleriets etablerade ikonografier kan ändras stilistiskt men inte ikonografiskt, eftersom ikonens ontologiska status är direkt beroende på ikonografen (se L. Ouspensky and V. Lossky, *The Meaning of Icons*, transl. G. E. H. Palmer and E. Kadloubovsky (New York 1983), s. 42f). Alla ikonografier utgår från några få huvudtyper av framställningar av Jesus Kristus och Gudsmoeran. Därför är det möjligt för mig att som bildexempel använda inte bara de konkreta ikoner som Ekelöf såg, utan även de som är gjorda enligt samma ikonografi.
- 15 Still och Worton definierar ”text” i en bred mening som ”anything perceived as a signifying system” i *Intertextuality: Theories and Practices*, red. M. Worton och J. Still (Manchester och New York 1990), s. 32. I förordet till samma bok tänjer de textdefinitionen till att innefatta även sociala koder och naturhändelser (ibid, s. viii).
- 16 Jag använder mig av delar av Riffaterres omfattande begreppsapparat. Systematiska tillämpningar av hans teoretiska utläggningar återfinns t.ex. hos S. Göransson och E. Mesterton, samt M. Jakobs-son.
- 17 M. Riffaterre, ”Compulsory reader response: the intertextual drive” i Worton och Still (ibid, s. 58). Riffaterres definition av intertext avser främst verbala texter, till skillnad från min bredare användning av begreppet.
- 18 H. Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, doktorsavhandling (Lund 1982), s. 37f.
- 19 Ibid, s. 38.
- 20 Riffaterre 1990, s. 71.
- 21 Lund 1982.
- 22 Ibid, s. 19.

- 23 Lund 1993, s. 218f.
- 24 Ekelöfforskare framhäver att det finns drag av olika kvinnliga gudomar i akrit-cykeln Jungfru. Ekner redogör sålunda för hur Ekelöf fann paralleller till sin Jungfru i en förkristen modersgestalt (Ekner, *I den havandes liv* (Stockholm 1967), s. 130) och ser själv drag av Magna Mater i Jungfrun (ibid, s. 125). Landgren hänvisar till Ekelöfs igenkännande av fornkristna gudinnor i "Blachernemadonnan" (Landgren, "Jungfrun, döden och drömmarna. En studie i Ekelöfs Diwantrilogi" i *Samlingen* 1969:90, s. 52, 55) och ser bakom "Jungfru av Tröst" (dvs. Jungfrun från *Diwan över Fursten av Emgión*) spår av främreasiatiska gudinnor och av den kristna "mater misericordiae" (ibid, s. 54; se även Landgren 1971, s. 202). Ytterligare en tolkning, återigen baserad på Ekelöfs egna ord, föreslår Landgren i sitt senare verk (Landgren 1971, s. 196f), där Diwans Jungfru-Moder temata ses i samband med Ekelöfs barndomsupplevelser, närmare bestämt med författarens relation till sin moder. I denna senare bok bekräftar Landgren den bysantinska sakrala konstens starka influenser på Jungfru-gestalten, även om han förnekar dess bundenhet vid den kristna sfären (ibid, s. 199 och 201). Se även Ekner 1967, s. 125, samt Landgren 1969, s. 52, 55; Landgren 1971, s. 199 och 201, 205; H. Bodin, s. 18. Dit hör också motiver "moder-barn", analyserat som pekande mot den ortodoxa ikonografin "Oumilenie"/"Glykophilousa", Landgren 1971, s. 235.
- 25 Källa: Ryskortodox kyrkokalender, tryckt i Paris 1997. Min översättning från ryska.
- 26 Här kan noteras att Ekelöf kände till denna ikonografi och även själv ägde en ikon av denna typ. Se Moberg 1982, s. 118.
- 27 H. Kjellin, *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo* (Stockholm 1956), s. 243. Boken kan ha varit Ekelöfs källa för information i denna fråga.
- 28 Se K. Papaioannou, *Bysantinskt och ryskt måleri*, översättning R. Ömkär (Hälsingborg 1965), s. 184.
- 29 "The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system. As the reader perceives what they have in common, as he becomes aware that this common trait forms them into a paradigm, and that this paradigm *alters the meaning of the poem*, the new function of the ungrammaticalities changes their nature, and now they signify as components of a different network of relationships. [...] Everything related to this integration of signs from the mimesis level into the higher level of significance is a manifestation of *semiosis*. The semiotic process really takes place in the reader's mind, and it results from a second reading." M. Riffaterre, *Semiotics of poetry* (först publicerad 1978, Bloomington 1984), s. 4, se även J. Still och M. Worton, "Introduction", s. 25.
- 30 I Riffaterres tidigare texter kallades dessa "hypogram", se Riffaterre 1984, s. 4.
- 31 Panhagia eller Panagia i vanlig stavning. Den vanliga stavningen finns i *Diwan 2*, i dikten med titeln "Panhagía".
- 32 Ekner översätter Panhagia felaktigt med "Allmoder" (Ekner 1967, s. 129f och 154), något som H. Bodin påpekat (H. Bodin, s. 8f).
- 33 Emmanuel är hebreiska för "Gud med oss", en Kristusikonografi, som avbildar Frälsaren såsom ett guds ord av evighet före världens skapelse. Han avbildas vanligen såsom ett barn, återgiven i en mandorla i halvfigur. Källa: K. Sommer, *Ikoner*, översättning och omarbetning av M. Mauritsson (Stockholm 1983), s. 327; se också Ouspensky, s. 79f. Mandorla är vanligtvis en mandelformad gloria som omger Kristi gestalt och symboliserar det gudomliga ljuset.

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

- 34 H. Kjellin, *Ryska ikoner. Olof Aschbergs till Nationalmuseum överlämnade samling* (Stockholm 1933), s. 53. Här vill jag påpeka en missuppfattning hos Ekner när det gäller de kristna influenserna på Fatumehgestalten. Ekner kallar Gudsmoderns framställningar för ”symbolgestalter” och jämför specifika ikonografier (”Oumilenie”, ”Hodigitria”) med den allmänna benämningen för Gudsmodersikoner överhuvudtaget nämligen den Allheliga (”Panhagia”), utan att skilja mellan dem (R. Ekner, ”En skuggas liv. Några synpunkter på *Sagan om Fatumeh*” i *Parnass* 1997:3, s. 13). Dessa ikonografier kan dock inte kallas för ”symbolgestalter”.
- 35 Uppgiften om denna benämning finns hos Kjellin (1956, s. 241), där Ekelöf kunde ha lärt om detta samband i namngivningen.
- 36 Ekner tolkar konstellationen med de tre stjärnorna som ett ”tecken på utvaldhet”, Ekner 1997, s. 20.
- 37 Det kan finnas ytterligare en förklaring till diktens strof, som beskriver en ”spegelbild” under Jungfruns fötter. Ekelöf såg aldrig Torcellomosaiken i verkligheten, trots att den har en påtaglig betydelse för gestaltningen av *Diwans* Jungfru. Det som han såg var ett fotografi av Torcellos ”ensamma madonna” i en bok av A. Rolfsen, *Bildspråk* från 1961. Det finns ett fönster under Gudsmoderns avbildning, vilket lika väl kan ses som en spegel i det dåligt reproducerade fotot i Rolfsens bok. Huvudet av ett helgon under fönstret kunde på samma sätt ha tolkats som en stjärna, eftersom det i någon mån liknar en stjärna. Här är det återigen relevant att förutsätta en konstnärlig bearbetning av källorna.
- 38 Se Ouspensky, s. 81. För en alternativ läsning av stjärnor inom de andra kulturella koderna, såsom ett attribut hos vissa hedniska gudinnor, se Landgren 1971, s. 207.
- 39 Se Lund 1993, s. 219. Detta kan också betraktas som ett exempel på vad Lund benämner ”semantisk expansion”.
- 40 Uppgiften om att dikten ”Xoanon” utgår från Ekelöfs ikon, som han själv kallade för ”xoanon”, kommer bl.a. från Olof Lagercrantz (se Landgren 1971, s. 237). Landgren ifrågasätter dock denna uppgift. För honom är diktens Panhagia av en mer allmängiltig karaktär än ikonernas Gudafödelska, och kan därför inte anknytas till någon konkret bild (ibid). Se också A. Olsson, *Ekelöfs nej*, doktorsavhandling (Stockholm 1983), s. 159, not 62; U. T. Moberg, ”Xoanon – Gunnar Ekelöfs Gudsmoderikon” i *Artes*, (1982:1–8, s. 117–125), s. 117. Se också Sommar, s. 546.
- 41 Moberg 1982, s. 118.
- 42 K. Sommer, s. 120f.
- 43 Ibid, s. 120.
- 44 Moberg 1982, s. 118.
- 45 Olsson 1983, s. 159.
- 46 Landgren 1971, s. 237.
- 47 Ekner (1967, s. 147) föreslår en annan tolkning, som innebär en intertextuell läsning med samband till Ekelöfs ungdomsdiktning. Vad Ekelöf hade för konkreta inspirationskällor är omöjligt att avgöra. Båda förklaringarna äger sitt berättigande.
- 48 Se Ouspensky, s. 92.

- 49 Särskilt gällande denna variant, samt den föregående dikten, kan det också finnas en annan inspirationskälla till den litterära bilden av Gudsmoan med en dolk, som genomtränger hennes hjärta. Moberg (Moberg 1982, s. 122) citerar ett brev från Ekelöf till Wigforss från 9 april 1963, där han beskriver sin ikon ΕΟΑΥΟΥ (Xoanon) och uppger att bilden har "de 7 smärtepilarna i vänstra bröstet". Denna bild kan också ha inspirerat den ekelöfska skrivningen. Smärtepilarna framgår dock inte av det foto jag haft tillgängligt.
- 50 Motivet med den mörka bilden analyserades redan i den tidiga Ekelöfforskningen, se t.ex. Ekner 1967, s. 133 samt Landgren 1969, s. 56.
- 51 Se även Ekner 1967, s. 150.
- 52 Det beror alltså inte bara på effekten av den nedsotning som kan vara resultatet av vaxljus, ifall Ekner menade sotet på ikonernas yta (Ekner 1967, s. 133)..
- 53 Se vidare Ouspensky, s. 55.
- 54 Se B. Wigforss, *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf* (Göteborg 1983), s. 92; Landgren 1971, s. 228; Ekner 1997, s. 19.
- 55 Se J. C. Cooper, *Symboler*, översättning M. Eklöf och I. Lindblom (Stockholm 1978), s. 221.
- 56 Landgren 1971, s. 228.
- 57 Kjellin 1956, s. 248. Kjellin nämner att ikoner av båda dessa ikonografier finns på Nationalmuseum.
- 58 Angående *Sagan om Fatumeh* och ikontypen "Eleousa" ("Oumilenie"), så nämner Ekelöf i sin anteckningsbok AQ. Varianter till dikter i *Sagan om Fatumeh* (1965–1966) ordet "Oumilenie" (enligt *En självbiografi*, s. 202), vilket pekar på ett faktiskt samband mellan denna ikonografi och *Sagan om Fatumeh*.
- 59 Beskrivningen av den sistnämnda typen finns hos Kjellin (se Kjellin 1956, s. 92).
- 60 Se vidare Ouspensky, s. 92.
- 61 Landgren 1971, s. 182. Nartex är ett utrymme innanför ingången till kyrkans huvudkropp.
- 62 Moberg 1989, s. 19; Wigforss, s. 91. Denna bild kunde Ekelöf ha hämtat från Alf Rolfsens bok *Bildspråk* (se Moberg 1989, s. 19).
- 63 Landgren 1971, s. 199.
- 64 Ekner 1967, kommentar till bild vid s. 121.
- 65 Denna dikt kan läsas även inom ramen för andra kulturella koder, t.ex. antika. En sådan läsning föreslås av Åström, som ser allusionen på en arkaisk stary av Afrodite som föds från havet (P. Åström, *Gunnar Ekelöf och antiken* (Jonsered 1992), s. 104).
- 66 Se Riffaterre 1990, s. 71.
- 67 Citerad efter Lund 1993, s. 212.
- 68 Se vidare U. T. Moberg, "Gunnar Ekelöfs turkiska resa 1965" i *Turkiska resor* (Stockholm 1989), s. 19; Wigforss, s. 91; Landgren 1971, s. 199.
- 69 Se Papaionnou, s. 29, G. Mathew, *Byzantine Aesthetics* (London 1963), s. 29.

”IKONMÅLARE HAR MÅLAT DIG SVART”

- 70 Mot en sådan bakgrund avbildas bl.a. Gudsmodern i Cahrye Camii, vilken Ekelöf såg i verkligheten.
- 71 Papaionnou, s. 62.
- 72 Just denna beskrivning använder bl.a. Papaionnou, s. 60 och P. A. Bodin, *Världen som ikon. Åtta föredrag om den ryskortodoxa andliga traditionen* (Skellefteå 1994), s. 20.
- 73 Märk dessutom Ekelöfs uppmärksamhet inför mosaikkonsten, som han iakttog i Galla Placidia mausoleum. Han jämför de små glaskuber (tesserae), som mosaikbilden var gjord av, eller mosaikens ”små stavar” med ögats stavar och tappar (källa: Sommar 1989, s. 365). I ”Galla Placidia” blir mosaikkonstens effekt ännu tydligare markerad i raderna: ”Då träder det som en gång fanns/ på botten av dem fram, *de små cellerna tänds/ stavcellerna, av det ljus de fångat/ en gång genom de starr-blinda fönstren/* och återger i stenminne vad du i livet ville se” (citerat efter Sommar 1989, s. 365). Märk den av mig markerade raden, i den visade Ekelöf förståelse för den perception och verkan som mosaikerna var beräknade för.
- 74 Å andra sidan bör kanske inte denna tolkning drivas till sin spets, eftersom orden Eld och Intet också har en andlig dimension.
- 75 Olsson 1983, s. 154. Denna tolkning har Olsson uppenbarligen hämtat från Landgren (se Landgren 1971, s. 210).
- 76 Detta skrev Ekelöf i sin anteckningsbok om *Diwan-Jungfrun* våren 1964 (citerad efter Sommar, s. 533f). Temat av det negativas uttryck hos Ekelöf och dess parallell till apofatiska omskrivningar av det Gudomliga inom ortodoxin diskuteras bl.a. av H. Bodin, s. 24f.

Blod och jord i trettioalets kvinnliga litteratur

Presentation av ett nytt forskningsprojekt

”Elin Wägner var antinazist och antitotalitär.” Detta fastslår Kerstin Ekman i en litteraturkrönika om Wagners idébok *Väckarklocka* i *Svenska Dagbladet* vid nittioalets mitt.¹ Efter att själv ha ägnat detta författarskap många år av forskning,² kan jag bekräfta att uttalandet äger sin riktighet. Det utgår emellertid från att motsatsen har hävdats: Elin Wägner beskylldes verkligen för att ha tankemässigt samröre med nazismen när idéskriften, ursprungligen från 1941, utkom på nytt på slutet av sjuttioalet. Den radikala kvinnorrörelsen förfasades över *Väckarklockas* budskap om hembygdens och hemmets, men också kvinnlighetens och moderskapets värde.

”Elin Wägner i dag politiskt omöjlig”, lyder författaren och debattören Barbro Backbergers bidrag till debatten i *Dagens Nyheter* sommaren 1979. Antiintellektualism och biologisk mystik svallar inom den svenska kvinnorrörelsen tillsammans med ”den om igen uppblomstrande kvinnlighetsromantiken”, konstaterar Backberger. Därför bör kvinnorna vara särskilt vaksamma inför *Väckarklocka*, som handlar om kvinnornas rotlösheten i den nya tiden och om deras längtan till den rotfasthet som traditionen gav.³

I idéboken skriver Elin Wägner om sin insikt att kvinnornas emancipation i vissa fall inneburit att de alienerats från sina tidigare verksamhetsområden och kvinnliga livssfärer. I industrisamhället, i städerna, hade kvinnorna förlorat kontakten med bondearvet och med de traditioner som förvaltades av landsbygdens kvinnor, vilka omfattade kunskaper som rörde jordens brukande, livsmedlens framställning och barnens fostran. Wägner oroades över att kvinnornas sista befästning, hemmet, höll på att förlora sin betydelse som produktionsenhet, och att kvinnorna därmed berövades såväl sitt kollektiva arv som sin historia. Vidare behandlar *Väckarklocka* frågorna om miljö och naturen, det vill säga vad som senare skulle komma att kallas gröna-vågen-idéer. Därigenom associerades den med *Blut und Boden*-ideal. Dessa förordade ett återvändande till blodet och jorden, vilket representerades av arvet, släkten och traditionerna, de inhemska och nedärvda.

Denna national- och bonderomantik hade sin upprinnelse i Tyskland vid artonhundratalets slutskede, men blomstrade även i vårt lands nationalromantik. Den svenska flaggan introducerades på bred front kring förra sekelskiftet och Skansen inrättades för att stimulera och understödja hembygdsintresset. Att föreställningarna om hembygdens och rötternas betydelse senare kom i vanrykte beror främst på att de anammades av den nazistiska rörelsen. Det patriarkalt styrda livet på landsbygden tjänade nämligen som förebild för det nya samhälle nazisterna sade sig vilja bygga. I detta skulle ett könskomplementärt system utgöra grunden: mannen skulle befatta sig med det offentliga livet och i förlängningen nationen, medan kvinnan skulle värna den privata sfären, det vill säga familjen. Slagordet "Kirche, Kinder und Küche" angav riktlinjerna för kvinnornas önskvärda intressesfär – att upprätthålla kyrkans ställning samt vårda barnen och hemmet. Kvinnornas uppgifter ansågs ovärderliga som komplement till männens, vilket innebar en uppvärdering av dem och därmed av kvinnorna själva. Detta tilltalade många kvinnor som kände sig främmande för den nya tidens ideal. I det gamla bondesamhället hade kvinnans roll varit självklar, naturligtvis för familjens försörjning, men främst som varande bandet mellan generationerna. Det var genom moderskapet kvinnan upprätthöll sin ställning, och därför utgjorde kvinnan i rollen som mor grunden för den kult av modern som nådde sin kulmen i den nazistiska ideologin på trettioalet. Förutsättningen för idealiseringen var naturligtvis att kvinnan underordnade sig den patriarkala familjestrukturen.

Framhållandet av kvinnans traditionella roll som hustru och mor förefaller paradoxalt i en tid då många kvinnor var på väg att bli yrkesarbetande och i många fall valde bort man och barn. I Sverige var nativiteten vid trettioalets början lägre än någonsin förut, och det rådde "kris i befolkningsfrågan", vilket ju blev titeln på makarna Myrdals utredningstext från 1934. För att råda bot på detta hämtade de svenska folkhemsbyggarna näring till en aktiv socialpolitik från företrädesvis tyska förebilder.⁴ Dock kan en viktig skillnad noteras: de svenska kvinnorna stimulerades att föda genom en förbättrad sociallagstiftning, medan de tyska genom lagar och förordningar mer eller mindre tvingades föda barn åt nationen. I båda länderna infördes emellertid restriktioner av ras- och arvshygieniskt slag: i Tredje riket var det endast de ariska kvinnorna som uppmuntrades att föda och i det svenska folkhemmet riktades uppmaningen till dem som ansågs hålla måttet för "sund normalitet". Det torde knappast vara någon förborgad hemlighet att folkhemmets socialpolitiska program innebar förtryck och utstötning av så kallat mindrevärdiga individer som handikappade, sjuka eller av främmande ras.⁵ Dessa arvshygieniska föreställningar var inte tyskimporterade, utan hade inhemska rötter. Så

närdes exempelvis antisemitism inom bondeförbunden, och svenska forskare var föregångare vad gäller rasbiologisk vetenskap på trettioalet. Världens första rasbiologiska institut anlades i Uppsala redan vid tjugotalets början.

Med idealiseringen och idylliseringen av landsbygden och dess folk på trettioalet blomstrade också intresset för jordbruk. Elin Wagners engagemang på detta område framgår inte minst av *Fred med jorden* (1940), en bok om jordbruk som hon skrev tillsammans med godsägaren och jordbrukaren Elisabeth Tamm. Wägner tar inte avstånd från *Blut und Boden* i sig som begrepp, men hon associerar jord mycket konkret till den mylla som brukas och förbinder den inte med något slags nationalism eller livsrumstanke enligt nazistiskt mönster. I *Väckarklocka* beklagar hon att begreppet "annekterats som slagord av en politisk riktning" och är följaktligen medveten om att hon genom att framhålla det riskerade att "bli etiketterad som nazist" (s. 312). Thure Stenström skriver symptomatiskt nog nära fyra decennier senare i *Svenska Dagbladet* att "fastän Elin Wägner hatade Hitler [...] kommer man knappast ifrån att hennes betoning av kvinnans egenart, hennes moderskaps- och jordmystik i somliga ögonblick kommer märkligt nära den kvinnosyn som frodades i Hitlers Tyskland".⁶

Elin Wägner anklagas även av Barbro Backberger för att tala "med en viss förståelse om försöken att 'föreina nazism och feminism'" samt slå ett slag för den nazistiska parollen "Kirche, Kinder und Küche". Backberger framhåller vidare att parollen, parad med slagordet *Blut und Boden*, är typisk för trettioalet, ett decennium hon betraktar som en "kulminationspunkt för desperat sökande efter förankringspunkter i förindustrialismens värld". Hon verifierar sitt resonemang med att hänvisa till verk i decenniet som Vilhelm Mobergs *Giv oss jorden* (1939) och Sigmund Freuds *Vi vantrivs i kulturen* från 1930. (Enligt min mening kunde det vara än mer adekvat att återropa den uppseendeväckande mängd bygdeskildringar som kvinnliga författare utgav under decenniet, exempelvis Karin Juels *Jordens famn* (1934), Maja Petterssons *Sol och jord* (1930) och Märta Leijons *Markernas stoft* (1931).) Backberger menar vidare att människornas känsla av rotlöshet i den nya tiden exploaterades av de fascistiska rörelserna. Inte bara författare som Elin Wägner utan även de unga arbetarförfattarna, anstrukna av primitivistiska idéerna, integrerade i sina verk indirekt appellerna om rasen, blodet, jorden, om mannen som krigare och befruktare och om kvinnan som moder.⁷

Uppenbarligen är det moderskapet som är den springande punkten i anklagelserna och i dess förlängning kulten av modern. Moderskulten framträder oförtäckt i föreställningen om det så kallade blodsmoderskapet, vilket sammanfattar tanken om moderns förbund med jorden. Jorden och modern

skänker liv, varför de anses stå i ett analogt förhållande. I Signhild Hällers debutroman *Ungdom* (1936) får en nybliven mor uttrycka just detta att "man känner sig på något förtroligt sätt liksom ett med jorden och allt, som växer och groor" (s. 171). Detta är bara ett exempel från trettiotalets romaner skrivna av kvinnor. Kvinnan i sin roll som mor är ett återkommande tema i dessa.

Denna tendens kan betraktas som en reaktion mot de föregående decenniernas emancipationsrörelse. Anne Birgitte Richard menar i en artikel i *Vida världen* (1996), tredje delen av *Nordisk kvinnolitteraturhistoria*, att många kvinnor upplevde att de förlorat sin särart i det moderna livet, och att de i besvikelsen över att det specifikt kvinnliga inte fick tillräckligt stort utrymme i de nya livsformerna längtansfullt vände sig mot det trygga och etablerade. Under trettiotalet utvecklade därför vissa kvinnliga författare, bland dem danskorna Olga Eggers och Esther Bonnesen samt norska Cally Monrad, en antimodern feminism som flörtade med en nazistisk kvinnosyn. Dessa kvinnor framhöll särskilt det som gav dem deras särställning, nämligen moderskapet.⁸

I min tidigare forskning har jag företrädesvis ägnat mig åt det moderna trettiotalet – i mitt nya forskningsprojekt kommer jag att rikta sökljuset på de krafter som i decenniet tog avstånd från moderniteten. Jag ämnar nämligen undersöka en förmodad motsvarande linje av det Richard kallar antimodern feminism i den svenska kvinnliga litteraturen vid samma tid. Syftet med denna idéanalytiska studie är att analysera denna litteraturs konstruktion av kvinnan och modern, men också av metaforerna blodet och jorden, i förhållande till ideologiska och samhälleliga värderingar i trettiotalet. Jag betraktar detta som ett spel med en inneboende växelverkan: litteraturen avbildar verkligheten, men litteraturens bilder påverkar omvänt samhällets värderingar. Projektet, som har arbetsnamnet "Blod och jord i trettiotalets kvinnliga litteratur. Kvinnorna och moderniteten", intar ett mycket specifikt förhållande till moderniteten genom att det lyfter fram dess motreaktion och motpol, vilket jag i analogi med begreppet antimodern definierar som antimodernitet. Jag kommer ingående att diskutera innebörden av det antimoderna och den dubbelhet begreppet omfattar: nämligen en vägran att ställa sig i modernitetens tjänst, men också ett bejakande av de traditionella eller påstått eviga värdena. Till dessa räknar jag moderskärleken, släktsammanhållningen, traditionen, jorden, hemmet, hembygden, nationen och rasen, men också ett könskomplementärt betraktelsesätt, som bygger på föreställningar om de biologiska skillnadernas naturenlighet.

Fokuseringen på det antimoderna trettiotalet går på tvärs emot den närmast etablerade bilden av det radikala och närmast revolutionära trettiotalet, som på litteraturens område ansetts domineras av modernister och proletär-

författare. Även i Gunilla Domellöfs studie *Mätt med främmande mått. Ideanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930–1935* (2001) framhålls det radikala i decenniets litteratur. De kvinnliga författare hon behandlar – Elin Wägner, Tora Dahl, Moa Martinson, Stina Aronson, Agnes von Krusenstjerna och Karin Boye – var enligt henne alla radikala modernister. Då det gäller just Karin Boye är detta knappast kontroversiellt. Recensenterna påpekade att hon gjorde uppror mot konventionerna och därför inte kunde räknas bland dem som ”deltar i försvaret för de ’omistliga’ kulturvärden som håller på att förstöras i samtiden”.⁹ Av formuleringen framgår emellertid att andra ansågs göra det. Många kvinnliga författare, främst de mindre etablerade och i synnerhet debutanterna, försvarade i det längsta kvinnans roll som hustru och mor och höll kvinnligheten och moderligheten för att vara kvinnans viktigaste kapital.

Mot de radikalas uppbrott och vilja till förnyelse stod alltså dem som värnade om det statiska, det trygga och det rotfasta. Genom denna tudelning kan de kvinnliga trettiotalförfattarna indelas i moderna och traditionalister, men märk väl att de så kallat moderna författarna inte nödvändigtvis var modernister. Som de mest centrala genrerna i decenniets kvinnliga litteratur framstår emancipationsromanen,¹⁰ bygderomanen och den religiösa romanen, av vilka de båda senare ofta sammanfaller genremässigt. De moderna författarna behandlade företrädesvis emancipationstemat, medan traditionalisterna ägnade sig åt bygdetemat och de religiösa frågorna. Emancipationsförfattarna fokuserade den nya kvinnan och de mer eller mindre religiösa bygdeskildrarna i sin tur ”kvinnlighetens eviga urtyp”.

Det svenska trettiotalet har ägnats omfattande litteraturvetenskaplig forskning under senare decennier, särskilt vad gäller kvinnliga författarskap. Decenniet innebar nämligen kvinnornas verkliga genombrott på det litterära fältet. Då en ny kanon konstituerats inställer sig frågan vilka författarskap som trots allt inte uppmärksammats. Främst torde det röra sig om den stora mängden kvinnliga debutanter. Det råder skilda uppfattningar bland forskarna om deras antal, men man kan konstatera att debutanterna till och med överskred de etablerades numerär.¹¹ Det är debutanternas romaner från trettiotalet som utgör mitt primärmaterial för undersökningen, och enligt mina beräkningar rör det sig om ett sjuttiototal kvinnliga prosaister. Deras trettiotalverk ställer jag också emot de etablerade författarnas. (Frågan om vilka som ska betraktas som etablerade behandlas också i sammanhanget.)

Bland debutanterna återfinns flera som relativt snart kom att räknas till de etablerades skara, däribland Eva Berg, Irja Browallius och Alice Lyttkens, men flertalet är ännu i dag helt utforskade. Några av dem uppmärksammas

dock i Kristina Fjelkestams litteraturvetenskapliga avhandling *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (2002). Som framgår av titeln är det de kvinnor som anslöt sig till moderniteten som fokuseras i denna studie.¹²

Min undersökning riktar således intresset främst mot dem som tog avstånd från moderniteten, det vill säga de som jag definierar som antimoderna. En central fråga är om det som Anne Birgitte Richard benämner det antimoderna med nödvändighet måste förknippas med en regressiv och repressiv ideologi som nazismen. Jag menar att det antimoderna tänkandet omfattade vissa tendenser som är gemensamma med nazismen såsom *Blut und Boden*-idealen. Otvetydigt kan nazismens kvinnosyn betraktas som antimodern, till och med närmast anakronistisk. Så formulerade Adolf Hitler sin syn på den tyska kvinnan: "Hon längtar inte till någon fabrik, något kontor eller parlament. Istället klappar hennes hjärta för ett trevligt hem, en man att älska och en skara lyckliga barn."¹³ Kvinnlighet förknippades med den hårt arbetande, nordiskt blonda och starka kvinnan, som bevarar husets härd och omges av många barn. Dock förbands nazismens kvinna inte enbart med "Kirche, Kinder und Küche". Kvinnans sfär, köket, motsvarades i nazisternas ideologi av vardagsrummet. Faktum är att metaforen *Lebensraum*, som skulle ligga till grund för nazisternas expansion i öst, lånades från denna kvinnornas sfär.¹⁴

Motståndet emot nazisterna, vilket representeras av bland annat beredskapslitteraturen, är relativt utforskat, men i Vetenskapsrådets forskningsöversikt *Om Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och förintelsen* från 2001 framhålls att den svenska tyskanpassningens historia alltjämt i stort sett är outforskad. Tidigare har forskningen om ställningstagandet till nazismen i det svenska samhället handlat om frågor av samhällsvetenskaplig art.¹⁵ I dag inriktas forskningen på värderingar, idéer och mentaliteter. Det är dessa även jag syftar till att kartlägga i min studie av den kvinnliga antimoderna romanlitteraturen. Viktigt är att se hur författarna anpassade sig till *Blut und Boden*-idealen och i vissa fall gjorde dem till sina. Dock måste framhållas att sådana tendenser hos författare inte legitimerar påståendet att de skulle vara nazister.

Ett antal kvinnliga författare kan emellertid med visst fog betraktas som nazister enligt journalisten Holger Carlsson, pionjär inom utforskandet av den svenska nationalsocialismens organisationer med *Nazismen i Sverige. Ett varningsord* (1942). I princip tillhörde kvinnorna inte några organiserade rörelser, utan figurerade i utkanten som äkta hälfter till anslutna nazister eller i vissa fall som föredragshållare i föreningar som Samfundet Manhem eller Riksföreningen Sverige-Tyskland, bland dem Astrid Cleve von Euler, Torun Hedlund-Nyström och Anna-Stina Pripp.¹⁷ Vissa av dessa ägnade sig främst

åt kvinnofrågor, vilket framgår av Lizzie Carlssons *Den radikala kvinnopacifismens verkliga ansikte*, Ruth Olssons *Den svenska kvinnan och vår tid* och Nora Torulfs *Kvinnlig samhällstjänst – en signal i tiden*, samtliga från 1937. Annie Åkerhielm, Sigrid Gillner och Magda Bergquist von Mirbach däremot publicerade såväl idépolitiska som skönlitterära verk på trettioalet. Annie Åkerhielm hade tidigare tillhört högern, medan Sigrid Gillner varit socialdemokratisk riksdagsledamot 1932–35. På trettioalet kom de båda att fascineras av den tyska nationalsocialismen.

Det är nödvändigt att vara försiktig då man belägger författare med nazistsympatier, eftersom det redan råder förutfattade meningar i litteraturhistorie-skrivningen om en mängd författare. Så har påståtts att Karin Boye, men också Agnes von Krusenstjerna och som framgått Elin Wägner, skulle flirta med bakåtsträvande krafter. Sådana åsikter är till och med i hög grad levande. Så står att läsa i Vetenskapsrådets forskningsöversikt från 2001 att "Karin Boye kunde fascineras av nationalsocialismen".¹⁷

Birgitta Svanberg avvisar anklagelser av sådant slag vad gäller de just nämnda i sin artikel "30-talet går igen" i en kulturtidskrift från tidigt åttiotal genom att framhålla det motsatta budskapet i Wägners, Boyes och Krusenstjernas trettioalsromaner: nämligen det att i uppror mot systemet vägra föda barn åt manssamhället. "I en tid som tog Moderskapet på entreprenad [...] kunde den patriarkala propagandan för moderskap också skapa sin motbild: den starka, självständiga modern", skriver Svanberg i sitt försvarstal. Fjärran från moderkultens kvinna som föder barn inom det patriarkala ordningens ram gör den obundna kvinnan moderskapet till sin egen angelägenhet.¹⁸

Svanbergs resonemang ansluter till de på trettioalet populariserade matriarkatsteorierna. Matriarkatet beskrivs vanligtvis som en frizon för kvinnor, antingen som en kvinnlig enklav, ett kvinnoland eller en kvinnovärld. På tjugotalet definierar en dansk språkforskare matriarkatet som en samhällsordning, i vilken kvinnorna från tjugoårsåldern viger sitt liv åt omkring sex barnafödslar, "och i gengäld får reell makt som hemmets centrum".¹⁹ Med en sådan definition anspelar begreppet på den modersidealiserings som omfattar begreppet moderskult. I Jost Hermands essä "All Power to the Women. Nazi Concepts of Matriarchy", publicerad i en historisk tidskrift 1984, integreras matriarkatstankarna på liknande vis i den nazistiska ideologin.²⁰ Matriarkatet är med dessa tolkningar en ordning underordnad den patriarkala strukturen och skiljer sig genomgripande från den radikalfeministiska tolkningen av begreppet, som var mest etablerad i trettioalet, enligt vilken matriarkatet är en kvinnosuverän ordning helt befriad från manligt inflytande.

Wägners och Boyes romaner är enligt min mening inte lika radikala som

Svanberg föreslår. I Wagners *Dialogen fortsätter* (1932) förespråkas inte någon födelsestrejck, utan samhällliga förändringar för att skapa "en värld dit kvinnorna nännas sätta sina barn" (s. 400), och i Boyes *Kallockain* (1940) förordas ett könsöverskridet moderskap, i vilken moderligheten skulle omfatta båda könen, och människor betraktas som mödrar "antingen de är män eller kvinnor, och antingen de har fött barn eller inte" (s. 253). Gemensamt med Krusenstjernas svit om fröknarna von Pahlen föreskriver de att modern ställs i centrum, men skillnaden är att hos Wagner och Boye beledsagas hon av en man. *Av samma blod* (1935), som avslutar Krusenstjernas svit, utmynnar i en beskrivning av ett kvinnokollektiv bestående av ensamstående mödrar med barn. Männerna har avfärdats, och bokstavligen låsts ute. Kvinnokollektivet representerar därför en matriarkal sfär, men samtidigt också ett återvändande till hembygden och jorden. Kvinnorna har nämligen frivilligt lämnat staden och bosatt sig på den moderneärvda gården Eka, belägen på den småländska landsbygden.

Trots att Eka-utopin kan tyckas associera till *Blut und Boden*-ideal var dess skapare Agnes von Krusenstjerna definitivt inte nazist. Det har till och med hävdats att striden om von Pahlen-sviten, decenniets stora litterära sedlighetsfejld, hämtade sin näring ur nazismens framväxt. Olof Lagercrantz framhåller i sin biografi om författaren från 1951 att det just var nazistiska och konservativa krafter som försökte förbjuda svitens fyra sista böcker.²¹ Nazisterna framstod som moralismens väktare i kampen mot dessa osedliga romaner. Vad som upprörde sinnena var den öppna skildringen av sexualiteten, men kanske, menar jag, var det kvinnornas frigjorda och oberoende moderskap som upprörde sinnena mer. Den antimoderna matriarkala sfären i blodets och jordens tecken förefaller alltför radikal för den konservativa smaken.

Utifrån resonemang som detta ämnar jag i min undersökning diskutera den närmast axiomatiska förbindelsen mellan radikalitet och modernitet respektive konservativt tänkande och antimodernitet. Frågan är om Eka-kollektivets kvinnosfär är radikal eller konservativ, modern eller antimodern. Samma fråga kan ställas till föreställningen om hemmet. Att framhålla dess betydelse innebär inte nödvändigtvis en förnekelse av tekniska landvinningar eller modernt tänkande. I flera artiklar i tidskriften *Tidevarvet* 1930 lovprisar Elin Wagner den av funktionalistiskt tänkande inspirerade Stockholmsutställningen och hävdar att den är en "jättehyllning åt hemmet" och dess *förändringspotential*. Flyget, tåget, bilen och racern leder inte bort, skriver Wagner, utan hem: "Det är hemmet som med en glad och segerviss ansträngning lyftes in i en ny tid."²² I *Väckarklocka* tio år senare framgår att Wagner inte betraktade hemmet som det inskränkta rum som av hävd stängt kvinnan inne. Idéskriften behandlar nämligen inte det enskilda hemmets kök, de egna barnen eller byns kyrka

utan köket som "näringssuppgiften i dess oerhörda betydelse", barnen som "livets fortsättning och vård" och kyrkan som "harmoni med kosmos, fred med Gud" (s. 246). Wagners intresse för jorden är dessutom enligt min uppfattning just framåtsträvande, då hon var en föregångare i fråga om ekologiskt tänkande. I *Fred med jorden* sammanfattar hon sin syn på jordinnehav och jordens brukande, vilken präglas av ett modernt helhetsperspektiv.

Detta är inte sagt om någon slags äroräddning. Elin Wagners ära behöver inte försvaras, eftersom den inte sätts ifråga. Hon var otvivelaktigt antinazist och antitotalitär. Faktum kvarstår dock att många kvinnliga författare under trettioalet anammade antimoderna tendenser som yttrade sig i *Blut und Boden*-tankar med särskild hyllning av den patriarkala traditionen, jorden och modern. Främst är det de många bygdeskildringarna som återspeglar dessa ideal.

Man kan naturligtvis sätta ifråga om nazistanstrukna författare ska grävas fram ur glömskans mörker och deras romaner läsas på nytt. Jag menar att det inte bara är berättigat utan till och med nödvändigt. Inspiration i denna fråga har jag delvis hämtat från Torsten Petterssons essä om kampen mot avsmak och leda visavi apart verklighetsförståelse i antologin *Litteratur och verklighetsförståelse. Idémässiga aspekter av 1900-talets litteratur* (1999). Han pekar i denna på olikartade förhållningssätt eller strategier från läsarens, tolkarens, sida gentemot texter som förmedlar motbjudande, oacceptabla, inaktuella eller förlegade föreställningar. Det kan exempelvis röra sig om en karaktärsteckning som bygger på förhatliga etniska stereotyper, vilket enligt min mening är vanligt i trettioalets litteratur. Särskilt med denna rasism i åtanke är det ofrånkomligt att många av dess författare förbundits med nazism.

Det har antagits mycket om trettioalets *Blut und Boden*-ideal, men frågan är vad litteraturen egentligen ger uttryck för, explicit eller implicit. Det krävs en nyläsning av decenniets kvinnliga litteratur. Som saken nu är med sprättkniv i handen.

Noter

- 1 Kerstin Ekman, "Läs den", *Svenska Dagbladet* 4.7.1994. Artikeln är även publicerad i *Bergsluft. Medlemsblad för Elin Wägner-sällskapet* 13/1994.
- 2 Denna presenteras i min avhandling *I den värld vi drömmer om. Utopin i Elin Wagners trettioaletsromaner* (diss. Lund; Löderup, 2001).
- 3 Barbro Backberger, "Elin Wägner i dag politiskt omöjlig", *Dagens Nyheter* 28.6.1979.90
- 4 Gunnar Åselius, "Sverige och Nazityskland", *Om Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och förintelsen – en forskningsöversikt*, utgiven av Vetenskaprådet, 2001, s. 29

BLOD OCH JORD I TRETTIOTALET'S KVINNliga LITTERATUR

- 5 Jonas Hansson, "Sverige och nazismen", *Om Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och förintelsen – en forskningsöversikt*, s. 90.
- 6 Stenström understryker dock senare den avgörande skillnaden mellan den nazistiska ideologin och Wagners inställning, nämligen den att "nazismens ideologi är [...] dödsförbunden och dödsbringande, medan hennes syftar till att försvara liv" (Thure Stenström, "Elin Wägner – livs levande!", *Svenska Dagbladet* 24.10.1980).
- 7 Backberger, 1979.
- 8 Anne Birgitte Richard, "Kvinnor på kant med fortplantningen", *Vida världen. Nordisk kvinnolitteraturhistoria. 1900–1960*, III, huvudred. Elisabeth Møller Jensen (Höganäs, 1996), s. 345 f.
- 9 Gunilla Domellöf, *Mått med främmande mått. Idéanalys av kvinnliga författares samtidsmottagande och romaner 1930–1935* (Hedemora, 2001), s. 56 f.
- 10 Emancipationsromanen som genre behandlar jag utförligt i min avhandling.
- 11 Lennart Thorsell, Johan Svedjedal, Pia Lamberth och Anna Williams har gjort beräkningar över decenniets kvinnliga litterära fält och utifrån olikartade kriterier fastslagit antalet debutanter (Lennart Thorsell, "Den svenska parnassens 'demokrativering' och de folkliga bildningsvägarna", *Samlareren* 1957, Johan Svedjedal, "Prosa mellan kriget. Förstagångsutgivningen av svensk prosafiktion i original i bokform för vuxna 1916–1940", *Litteratur och samhälle* 2/1982, Pia Lamberth, "Som ensam fyra i natten?", *TjL* 3/1991 samt Anna Williams, *Stjärnor utan stjärnbilder. Kvinnor och kanon i litteraturhistoriska översiktsverk under 1900-talet* (Stockholm, 1997).
- 12 Kristina Fjelkestam, *Ungkarlsflickor, kamrathustrur och manhaftiga lesbianer. Modernitetens litterära gestalter i mellankrigstidens Sverige* (diss. Stockholm; Stockholm/Stehag, 2002).
- 13 Anna Maria Sigmund, *Nazisternas kvinnor* (1998) övers Lena Petersson (Lund, 2001), s. 6.
- 14 Claudia Koonz, *Mothers in the Fatherland. Women, the family and nazi politics* (1987) (London, 1988), s. 107. Under trettiotalet sker i Tyskland en radikal förskjutning på grund av ändrade realpolitiska förutsättningar. "Vardagsrummet" raserades då kvinnorna sedan kriget börjat behövdes som arbetskraft. 1939 blev kvinnorna skyldiga att skriva in sig på arbetsförmedlingarna, även om de hör sammat den tidigare propagandan och skaffat många barn (Birgitta Svanberg, "30-talet går igen", *Kulturtidningen LIV* 2/1982, s. 22).
- 15 Klas Åmark, "Demokratier i kamp mot diktaturer", *Om Sveriges förhållande till nazismen, Nazityskland och förintelsen – en forskningsöversikt*, s. 153.
- 16 Samtliga kvinnor som nämns här ingår i Holger Carlssons kartläggning (Holger Carlsson, *Nazismen i Sverige. Ett varningsord* (Stockholm, 1942)).
- 17 Hansson, 2001, s. 104.
- 18 Svanberg, 1982, s. 25.
- 19 Richard, 1996, s. 348.
- 20 Jost Hermand, "All Power to the Women. Nazi Concepts of Matriarchy", *Journal of Contemporary History*, volym 19, 4/1984.
- 21 Olof Lagercrantz, *Agnes von Krusenstjerna* (1951) (Stockholm, 1986), s. 83.
- 22 Elin Wägner, "Hemmet i den nya världen", *Tidevarvet* 13/1930. Se även dens., "Vår tid och utställningen", *Tidevarvet* 21/1930, resp. dens., "Utställningen, Litteraturen och Framtiden", *Tidevarvet* 29/1930.

Debatt

Om naiviserande lärobokspedagogik

För några år sedan skrev jag en bok om att läsa, förstå och tolka lyrik. Det var ett roligt arbete och boken blev, med undantag för den trista och lite missvisande titeln, som jag ville ha den. *Lyrikanalys. En introduktion* riktar sig förvisso främst till nybörjare på grundutbildningen i litteraturvetenskap, men eftersom ordet "analys" med viss rätt har fått dåligt rykte (lyrikanalys associeras i värsta fall med meningslöst dissekerande och förstörd läsoplevelse) hade jag föredragit en annan titel.

Denna grundbok har nu recenserats i *TfL* av Johan Lundberg. Lundberg utför sitt uppdrag som kritisk granskare väl. Jag tackar för de många fina orden om bokens kvaliteter och mina allmänna kvalifikationer, men vill gärna kommentera Lundbergs kritiska synpunkter på boken utifrån mina erfarenheter av att undervisa studenter i litteraturvetenskap samt mer generella pedagogiska överväganden. När jag läser recensionen får jag nämligen en känsla av att inte bara våra mer personliga preferenser vad gäller stilnivå och intresseområden skiljer sig åt, utan att vi också har olika syn på hur man på pedagogiskt bästa sätt ger studenterna möjlighet att verkligen förstå hur den litteraturvetenskapliga tanke- och begreppsvärlden ser ut.

Lundberg skriver angående min hållning i *Lyrikanalys* om ett "naiviserande sätt att närma sig lyriktolkningen".

Orden är träffsäkra och ger en till stora delar korrekt beskrivning av mitt tillvägagångssätt. Jag skriver enkelt, kanske till och med barnsligt ibland, och försöker presentera litteraturvetenskapen på en nivå som är elementär nog att begripas, men avancerad nog att locka till vidare fördjupning. Boken rymmer säkert flera förklaringar som för proffset ter sig generande förenklade och språkligt banala (som när jag skriver att "man kan vilja göra en massa saker" med litteraturen), men det står jag för. Bokens komposition och bärande tankar är inte naiva.

Förklaringen till min "naiviserande" hållning finner Lundberg i "den stundtals inte alltför höga intellektuella nivån i dagens studentgrupper". Därmed kan man också lätt få intrycket att stora delar av den kritik som framförs mot *Lyrikanalys* i själva verket riktas mot de låg-intellektuella studenterna som med min bok tyvärr fått vad de förtjänar. Jag tror dock inte att det är bristande intelligens, utan snarare dålig träning i att arbeta begreppsmässigt, som gör att många studenter har svårt att hänga med. Desto viktigare alltså att grundböckerna lägger sig på rätt nivå. Men det tycks som sagt som om Lundberg och jag inte är riktigt överens på denna punkt, och jag tror att man kan spåra våra skilda synsätt i hans formulering om den "intellektuella nivån" som man med lite illvilja skulle kunna se som ett tecken på elitism och

en ovilja att låta det förnämliga ämnet litteraturvetenskap besudlas av korkade grundstudenter.

Förhoppningsvis är det inte så Lundberg tänker. Kanske känner han bara samma vanmakt som så många andra universitetslärare. Statsmakterna ger oss allt fler studenter men proportionerligt sett allt färre tusenlappar, och när man sedan upptäcker att de utarbetade lärarna, som lägger ner en massa tid på att försöka skaffa pengar till forskning, doktorander, didaktikprojekt och kurser – utifrån den krassa förutsättningen att man som universitetslektor gärna får göra saker om man bara skaffar pengar först – faktiskt borde utföra avancerad undervisning, så försöker man återinföra begreppet ”kvalitet”. Det är nästan rörande.

Att rekryteringsbredden ökar leder emellertid förstås till att studenternas genomsnittliga bakgrundkunskap minskar. Detta är dock knappast studenternas fel. Lundberg konstaterar också inledningsvis att det ”kanske” är en god idé att skriva en grundbok på studenternas nivå, men vill i resten av recensionen knappast vidgå detta. Själv vidhåller jag att man i en sådan här bok inte kan vända sig först och främst till de mest avancerade studenterna, samtidigt som jag tror att även de, genom sin förmåga att sälla fram de djupare skikten i min text, kan vinna goda insikter genom att läsa *Lyrikanalys*.

Om sedan denna ”naiviserande” hållning gör att läsekretsen vidgas utanför universitetsmurarna så torde väl det vara en god sak. *Lyrikanalys* är en lärobok i litteraturvetenskap, men har fått ett flertal övervägande mycket positiva recensioner i dagspressen. Lustigt nog ledde

den också till en lång och envis debatt i *Svenska Dagbladet* om hur texten i ”Hej tomtegubbar” bör tolkas. Utgångspunkten var mina tankar kring rytmens och betoningens roll för betydelsebildning i lyrik där jag tog just denna visa som exempel – vad innebär det egentligen att ”slå i glaset”? Detta, sammantaget med andra läsarkommentarer – varav den första kom från förlagets korrekturläsare som blev glatt överraskad av att faktiskt förstå och bli intresserad av vad jag skrev – gör att jag gärna håller fast vid mitt ”naiviserande sätt att närma sig lyriktolkningen”.

Lundberg tycker dock att stilen i boken är lite slapp ibland, och det är ju inte riktigt samma sak. Jag inser att man inte kan tillfredsställa alla och tar därför risken att hellre skriva lite för ledigt än för stelt. Det gagnar ämnet bäst, inbillar jag mig. Som litteraturvetare är det lätt att fastna i akademiska trollformler och tron på ”vetenskaplig objektivitet”, vilket i allmänhet innebär att man döljer sina för- och utomvetenskapliga val och föreställningar under ritualiserade ramsor och skenbart stabila begrepp. Så skriver förstås inte Lundberg själv, och han prisar dessutom min ”ytterst lovvärda förmåga att aldrig hemfalla åt ett vetenskapligt fikonspråk”, men ibland blir jag så innerligt trött på universitetsprosan och erinrar mig då gärna en dikt av Karl Vennberg där en lektor, ”drygt femti”, framstår som hopplöst förlorad i ett öde språklandskap. Diktjaget längtar efter ett ”För helvete, karl, / med tobakssaft i mungiporna”. När jag möjligen en överdriven skräck för att om tio år ha kört fast i en akademisk kvicksand där personligheten obönhörligen sugts ner i en gråbrun, stillastående gegga? Kanske det.

Men om det slunkit med lite gäddhäng i min formuleringskonst är det förstås att beklaga.

Emellertid är Lundberg av åsikten att min "småputtriga mångordighet" äger rum "på bekostnad av överblickbarhet och praktisk användbarhet", men eftersom Lundbergs exempel på bristande överblickbarhet är avsaknaden av "en enkel översikt över våra vanligaste versformer" så känns kritiken inte så graverande. Visst hade man kunnat tänka sig en sådan översikt, men jag valde bort den av flera skäl. Ett av dem är att jag inte vill betona kopplingen mellan "vers" och "lyrik" alltför mycket. Många av de viktigaste versformerna spelar lika stor eller större roll för epiken och dramatiken. Ett annat skäl är att min bok knappast i första hand är historiskt upplagd. Valet av behandlade texttyper, författare och teorier bygger på en strävan efter rimlig bredd, men precis som det finns jättelika luckor i dessa urval finns det luckor i urvalet av versformer. Mitt kanske främsta skäl att inte ha med en sådan översikt är dock, precis som fallet är med mitt val att inte ge en mer fullständig teoretisk överblick, att andra tillgängliga läroböcker tillhandahåller den efterlysta informationen i sitt relevanta sammanhang. En stor del av dagens litteraturstudenter läser på ett tidigt stadium Staffan Bergstens *Litteraturhistoriens grundbegrepp* som bland annat tillhandahåller historiska och genremässiga överblickar, samt ett kapitel om verslärans grunder där flera versmått beskrivs. Även de flesta litteraturhistoriska grundböckerna innehåller partier om versmått, och då inplacerade i sitt historiska sammanhang.

Det är alltså mycket praktiska, pedagogiska överväganden som ligger bakom

mitt uteslutande av överblickar av detta slag. Likaledes finns det förstås pedagogiska tankar bakom idén att strukturera boken utifrån aspekterna "Lyrik som musik" och "Lyrik som bild". Lundberg tycker dock att det är förargligt att de två fenomenen metrik och versmått därmed tas upp i skilda kapitel. Det ligger något i denna kritik, men min förhoppning är att lyrikens visuella egenskaper, som ofta försummas, ska bli desto tydligare belysta genom att versmåtten också ses som visuella egenskaper. Versmåtten är helt enkelt en viktig del av dikternas utseende, med samma betydelsebildande funktion som andra visuella egenskaper i stil med blankrader, indrag, radbrytning, ikonicitet och så vidare. Jag ser det inte heller som en nackdel att i kapitlet om det visuella få tillfälle att återanknyta till det fonologiska: i versmåtten samverkar ljud och bild.

Angående det metriska förvånas Lundberg över att jag ägnar förhållandevis mycket energi åt att förklara begreppet upptakt. Poängen är här förstås dels att underbygga min grundläggande jämförelse mellan lyrik och musik, dels att visa att även metriken, som för många ter sig som ytterst sträng och stel, är en tójbar vetenskap. Studenter blir tyvärr mycket osäkra när de får veta att en dikt innehåller en viss meter eller rytm, samtidigt som deras eget öra säger dem att rytmen är en annan. Detta är både ett pedagogiskt och ett teoretiskt problem. Begreppet upptakt är därför utmärkt, och förtjänar det utrymme det får, eftersom det så tydligt visar att exempelvis en erkänt jambisk vers faktiskt i vissa fall lämpligen kan ses som trokéisk – om man nämligen räknar med upptakt. Min ambition i boken är att i första hand möta studenten på de praktiska svårighe-

ternas nivå och tillhandahålla verktyg för att överbygga klyftan mellan intuitiv lyrikförståelse och mer avancerad litteraturtolkning.

Likartade överväganden ligger bakom min presentation av Donnes dikt "A Valediction". Jag tycker att det är ojust av Johan Lundberg att påstå att läsningen mynnar ut i "den föga förvånande slutsatsen att Donnes uppfattning om förhållandet mellan män och kvinnor överensstämmer med den tidens allmänt omfattade syn på könen". Av vad jag skriver torde det klart framgå att denna banala "slutsats", som Lundberg kallar det, inte alls är tolkningens mål – bara dess i förväg deklarerade slutpunkt. Det är vägen dit som är tolkningens mål, och vad jag gör är att försöka visa hur diktens för ovana lyrikläsare mycket snåriga och bitvis nästan obegripliga bildspråk vid närmare granskning kan sägas avspegla en viss könsideologi. Denna "slutsats" är förstås inte ett dugg förvånande för den bildade litteraturvetaren, men för många grundstudenter ter sig sammanhanget mellan den berömda passaren och samtidens könssyn som dunkelt och kanske till och med besynnerligt. *Lyrikanalys* är dock inte till för att berika Donneforskningen, utan för att få läsaren att se hur form, bildspråk, ordval, rytm och annat samverkar för att skapa mening hos läsaren.

Hittills har jag försvarat mitt "naiviserande sätt att närma sig lyriktolkningen" men också antytt att det finns djupare i skikt i *Lyrikanalys* att ta i beaktande. Det finns helt enkelt andra sorters naivitet som bör undvikas – naivitet som är mer förtäckt och därför mer riskabel – nämligen föreställningen att litteraturtolkandet blir mer exakt, korrekt och vetenskapligt om man skriver enligt vedertag-

na akademiska mönster. Vad jag försöker göra i boken är, bland annat, att skriva om invecklade saker på ett enkelt sätt. Därmed måste enskildheter starkt förenklas. Däremot har jag försökt att låta helheten – läsandet, analyserandet och tolkandet av lyrik – framstå som just så komplicerat, självklart, subjektivt och ändå bundet till olika sammanhang som det verkligen är. Jag undviker frestelsen att invägga läsaren i den falska föreställningen att lyrikanalys är som att lägga pussel. Bitarna man hittar i texten passar inte alltid ihop, och om man vänder och vrider på dem lite upptäcker man att de förändras. De vanligaste metoderna att förklara ett begrepp som metafor, exempelvis, ger studenterna falska, "naiva" föreställningar av textuella enheter som kan skäras ut och etiketteras, och när de sedan upptäcker att det i realiteten inte fungerar på det viset blir de i bästa fall nöjda med att ha överlistat handboken, i sämsta fall osäkra och förvirrade, och ofta tyvärr också övertygade om sin egen oförmåga att se det som faktiskt finns i texten.

Att i stället försöka förklara begreppet metafor, och en rad andra centrala begrepp, utifrån ett perspektiv som betonar läsarens tolkningsaktivitet är förstås ett enkelt, teoretiskt perspektiv som dock kan vara nog så avgörande trots att det inte annonseras med stora bokstäver. Angående just litteraturteori så konstaterar Lundberg att jag inte utreder vad som inträffat "på det teoretiska området efter strukturalismen och nykritiken". Det kan tilläggas att jag inte heller utreder den teoretiska utvecklingen före eller under strukturalismens och nykritikens dagar. Vad man återfinner i *Lyrikanalys* är en grovt skisserad överblick över de för lyriken mest relevanta teoretiska pos-

tulaten – från 1800-talet fram till post-strukturalismen. Jag nöjer mig med att på skilda ställen i boken, där det känns påkallat, mer precist hänvisa till enskilda teoretiker och specifika teorier. Jag finner det mer angeläget att i bokens mest "teoretiska" kapitel, "Att tolka lyrik" (på 40 sidor), med hjälp av utförliga exemplifieringar försöka klargöra kontextualiseringens grundläggande betydelse, hermeneutikens elementa och litteraturteorins användbarhet. Utförliga teorigenomgångar är för de flesta grundstudenter begripligt nog avskräckande, helt enkelt därför att teori så lätt framstår som ett konstigt påhäng som bara gör saker och ting onödigt komplicerade, varför jag i en nybörjarbok finner det mer angeläget att försöka förklara vad det överhuvudtaget innebär att tänka teoretiskt inom litteraturvetenskapen, och varför teorin kan ses som en förvisso mer avancerad men dock naturlig fortsättning på den verksamhet som startar varje gång man öppnar munnen för att säga något om den text man läst.

Det går helt enkelt inte att introducera en särskilt avancerad teoribildning redan första terminen. Först måste grunden läggas. Att även den mest elementära grund är bemängd av teoretiska antaganden vet vi som har hållit på ett tag, men i undervisningen måste man skynda långsamt. Grundböcker som skrivs utifrån antagandet att majoriteten studenter har ordentlig förkunskap i filosofi, lingvistik och idéhistoria, eller som antar att de snabbt kan avkoda interna referenser till skolbildningar, gångbara begrepp och innenamn, kan rentav vara skadliga. *Lyrikanalys* är dessutom inte en litteraturteoribok, sådana finns det redan. Hellre än att hasta igenom namn-

och skolbildningskatalogerna nöjer jag mig med att i *Lyrikanalys* ge en antydan om vilken sorts resultat man kan nå med teoriernas hjälp, och utgår från att studenterna så småningom läser även mer renodlade teoriböcker med giltighet för såväl lyrik- och epik- som dramatikanalyser.

Den uppmärksamma litteraturvetaren av facket torde för övrigt bli varse att *Lyrikanalys*, trots de sparsamma direkta hänvisningarna till moderna teoribildningar, har en i grunden förändrad syn på den litteraturvetenskapliga begreppssapparaten. Jag har redan nämnt begreppet metafor. En av mina erfarenheter som lärare i litteraturvetenskap är att studenter, med all rätt, blir frustrerade när de läser dikter och omöjligtvis kan komma tillrätta med huruvida vissa vändningar egentligen är metaforer, metonymier, naturbesjälningar, paradoxer – eller något annat. Vanan att presentera de litteraturvetenskapliga begreppen, och åtföljande terminologi, som fasta, väl avgränsade enheter vars fenomenologiska motsvarigheter i texterna ligger och väntar på att bli upphittade och klassificerade, får som jag redan konstaterat till följd att studenter som inte hittar dessa tydliga enheter i värsta fall känner sig misslyckade som textläsare. Denna sorts förenkling av den hermeneutiska verkligheten är lika "naiv" som den är missvisande. Genom att i stället utgå från att våra begrepp är tolkningskategorier som ibland, men långt ifrån alltid, bygger på mer solida textuella egenskaper, hoppas jag kunna ge studenten trygghet i insikten att en viss textpassage faktiskt kan betraktas som både en metafor, en symbol och en ironi – beroende på angreppsvinkel och kontext-

tualisering; att rytmen i en viss dikt faktiskt kan uppfattas och inte minst beskrivas på olika sätt; att den djupaste innebörden i en text är föränderlig – samtidigt som inget av detta är helt godtyckligt, utan ett resultat av kunskap och reflekterande läsning.

Denna sorts ”teori i praktiken” är väsentlig, vill jag hävda, och i en bok som *Lyrikanalys* är det viktigaste att ge läsaren möjlighet att arbeta vidare med lyriska texter utifrån övertygelsen att diktläsning egentligen aldrig är svårare än man själv gör det – men att det finns rikedomar att hämta om man ger sig tid att ordentligt reflektera över textens delar, helhet och yttre sammanhang.

Slutligen tycker sig Lundberg sakna en avgörande fråga i boken: ”varför är det nödvändigt att idag läsa och fördjupa sig i lyrik?” Jag tror tyvärr inte alls att det är ”nödvändigt”, och att försöka argumentera för en sådan sak skulle snarast förfe- la sitt syfte. De flesta som läser boken har redan bestämt sig för att ägna en tid av sitt liv åt litteraturvetenskap, och då behöver man väl knappast försvara lyrik- läsningen. Däremot tror jag att det är viktigt att, som jag gör inledningsvis i

boken, frigöra sig från föreställningen att lyrik är något ”fint” och nödvändigtvis ”svårt”. Snarare än att uttryckligen försvara lyriken eller argumentera för dess förträfflighet vill jag alltså undanröja de hinder som kan ligga på vägen till lyrik- läsandet – bland annat genom att påvisa den nära historiska och teoretiska förbin- delsen mellan lyrik och populära sång- texter. Min övertygelse är att en bok som *Lyrikanalys* i första hand måste just ”för- enkla” i dubbel mening: göra det till synes komplicerade hyfsat begripligt, och skaffa undan det bråte i form av fyrkan- tiga begrepp och trista missuppfattningar som lägger stock och sten på vägen till dikten. Jag är förvissad om att lyrikens nödvändighet framträder alldeles av sig själv när läsaren väl hittat fram till den.

Lars Elleström

Recensioner

ERIK ZILLÉN:
*Den lekande Fröding.
En författarskapsstudie*
Nordic Academic Press
Lund 2001 (diss.)

”Konsten är inte någon lek, men i upphovsmannens och mottagarens beteende finns (på olika sätt) ett element av lek...”, heter det i Jurij Lotmans bidrag till Aspelins/Lundbergs volym *Form och struktur*, som – minns jag – lästes med stor entusiasm i början av 1970-talet. Lotmans magistrala yttrande kan ses som en utgångspunkt för Erik Zilléns digra avhandling om Fröding, som är en diktare för vilken det lekfulla ordartistieriet har ett naturligt egenvärde i det litterära skapandet. Zillén knyter inte an till Lotman men väl till Huizinga, vars arbete *Homo ludens* ger en sådan vital bild av lekens fundamentala betydelse för mänsklig aktivitet på olika områden. Dikten är inget undantag. Ur leken med ord växer mycken litteratur fram. Medveten om detta lancerade Schiller en gång en lekens estetik på dess egna villkor. När Lars Forssell för några år sedan mottog Fröding-sällskapets lyrikpris, framhöll han i sitt tacktal på Alsters herrgård att det fanns en ordartistisk tradition i svensk diktning, där Fröding och Ekelöf var de dominerande namnen. Forssell själv hör naturligtvis med den allra största rätt till denna tradition, och många andra lyriker, t.ex. Strindberg, Martinson och Aspenström, träder mer eller mindre tydligt in i dess led.

Det är således ett viktigt men förbisett område Zillén gett sig in på när han vill

studera den verbala lekens roll i Frödings litterära kreativitet. Hans avhandling är i många avseenden ett pionjärverk i svensk litteraturforskning. Internationellt sett hänvisar han i sin introduktion till ett flertal – ofta postmodernistiska – verk som använt sig av lekmetaforen och till en omfattande diskussion kring det långtifrån entydiga lekbegreppet. Han söker undvika en alltför snäv definition och bestämmer sig för ett synkretistiskt lekbegrepp, som han hävdar ”har optimala förutsättningar att frilägga lekdimensionen i Frödings författarskap” (s. 27). Denna begreppsliga generositet kommer också till uttryck i att han inte drar några stora växlar på skillnaden mellan *lek* och *spel* i svenskan utan använder *lek* med samma vidsträcktethet som tyskans *Spiel* och i att undersökningen kommit att tvångslöst spänna över många fruktbara områden inom Frödings skapande, inte bara på lyrikens utan också på kåseriets och brevetts litterära fält. Även författarskapsbestämningen är vidsträckt i denna undersökning. För hela denna litterära lekdimension lanserar han med utländska förebilder termen *ludisk* (efter latinets *ludus*, lek, spel).

Det första analyskapitlet ägnas Frödings tillfällesdiktning. Zillén visar vilken betydande roll tillfällespoesier spelade, inte bara på ett tidigare stadium utan även, om än i mindre utsträckning, mot slutet av hans verksamhet. Tillfällesdikter var naturliga både i hans uppväxtmiljö och i hans uppväxtepok, där poesin ännu fungerade i socialt umgängesliv med självklarhetens rätt. Och tillfällesdikten lämpade sig utmärkt för poetiska lekar och virtuosa

uppvisningsövningar. Ett utmärkt exempel ger den sällan återopade dikten "En pligtdikt", som Zillén förtjänstfullt lyfter fram i all dess bravurmässiga komplexitet, och den mer kända "En Rim-Pokal", där Fröding frossar i lekfullt rimtekniska effekter. Att Frödings tillfällesdikt i såväl gratulationer som bröllops- och gravskrifter har sina rötter i genrens retoriska krav blir övertygande visat. Likaså är det slående, som Zillén gör gällande, att Frödings påtagliga glädje vid tillfällesdiktens lekar hänger samman med den starka mottagarfokuseringen i hans lyrik överhuvudtaget – och följaktligen att den snålare bedömning som denna typ av poesier på 1900-talet underkastats hör samman med en ökad konstfokusering.

De följande kapitlen behandlar den poetiska leken utifrån olika aspekter och med värdefull taxonomi: "Den verbala leken", "Den intertextuella leken", "Den pseudonyma leken" och "Den metalitterära leken". Av dessa skilda fält är kanske *den verbala leken* det mest centrala. I princip kan man väl använda det om hela området av poetisk lek, eftersom poesin arbetar med ord. Men Zillén brukar det mer exklusivt om det som uppenbart är en sorts artistisk lek med såväl vanligt som avvikande, såväl främmande som obegripligt språk. Ordleken är en konstnärlig stimulans. Ibland kan det naturligtvis råda osäkerhet om var det verbala lekandet börjar eller om inte all dikt, i synnerhet inom den traditionella sfär av metrik och rim där Fröding arbetade, innehåller ett betydande mått av lek. Är exempelvis dikten "Sjöfärd", som Zillén anför, med dess genomförda nominalfraser att betrakta som ordlek eller som en mer vanlig, "oludisk" diktkreativitet? Är de anaforer, som Whitman, Södergran, Lundkvist och Wine använder, att betrakta som poetisk

lek? Zilléns lekbegrepp tenderar ibland att löpa ut i gränsmarker, där det förlorar sin särkaraktär och blir liktydigt med kreativ inspiration och ordkonsthanterverk.

Tydligare framträder lekmomentet kanske i Frödings kända ordsammansättningar, som sträcker sig från välkända neologismer som "byxtöskjol" och "bokordshimlar" till veritabla mastodontord som de längsta Zillén anför: "söndagseftermiddagsgåutochgåherrar" och "handtverksproftillskärningsfallenhet" (s. 72). Även rimvirtuositeten hos Fröding utvecklas ofta till ett sorts luständamål i sig liksom hans typografiska arrangemang i dikter som "På Stöpafors" med dess monumentala ekoeffekt genom ett 19 gånger upprepat "Stall-Olle" i avslutningen och den kända Mattoïd-dikten "Gråbergssång" med dess kargt asketiska ordpelare av "stå" och "grå".

Även dialektdiktningen på värmländska – och i någon mån svensk-amerikanska – räknar Zillén in i den verbala leken, och detta med stor rätt. Frödings syften är inte realistiskt avbildande utan lekfullt artistiska – vilket sannolikt gäller en betydande mängd av transkriptioner av dialekt och vardagsspråk i t.ex. amerikansk litteratur (Twain, Wolfe) liksom svensk (Engström, Koch). Men Fröding arbetar ju som bekant också med många olika främmande språk från franska och tyska till hebreiska, och hans språkfascination leder till ett i ungdomen egenhändigt hopkomponerat språk: "umqvelantabiska". Språklusten i sig i sina många varianter är ett överdådigt tydligt drag hos Fröding, ett inslag av muntert litterär språkutforskning, som Zillén utförligt och förträffligt kartlägger.

När det gäller *den intertextuella leken* kan man naturligtvis ifrågasätta en generell ludisk aspekt. Är Eliots i notapparater redovisade citatflora i *The Waste Land* att

betrakta som lek? Kanhända, i en viss elementär kreativ mening, men också här är gränserna svåra att dra. Zillén anför ett urval om 100 textställen där intertextualiteten manifesterar sig för att dokumentera Frödings internationella repertoar (s. 149–152), men allt därav är man kanske inte villig att kalla lek. I ett centralt avseende är dock Frödings intertextuella strävanden definitivt att betrakta som lek, nämligen i hans pastischerande ordkonst. Han är tveklöst den svenska litteraturens främste pastischör, som både ömsint och dråpligt odlar en sorts dubbelstruktur mellan andras och eget, som Zillén kallar "intertextlek". Han ägnar särskilt debutsamlingens "En hög visa" sin uppmärksamhet med en utförlig analys av dess såväl bibelparodierande som skandinaviskt klingande drag, som tydliggör att pastischen här resulterar i stor och självständig ordkonst.

Fröding var ständigt fascinerad av sitt eget namn och älskade att framträda i fiktiva namn. *Den pseudonyma leken* var konstitutiv för honom. Märkligt nog uppfattades hans eget namn vid debuten av Wirsén som en pseudonym, vilket fick Frödings vän Richard Steffen att skynda ut med en dementi: "Vi försäkra, att författaren verkligen heter Gustaf Fröding..." (s. 229). De antagna författarnamn kan vara både påhittade ("August Kallson") och lånade ("Runius d.y.", "Hans Sax"). Just det journalistiska exemplet "Hans Sax" röjer den verbala lekens magi hos Fröding: här legeras den tyske mästर्सångarens namn med det moderna tidningsklippet. Zillén beaktar även brevpseudonymens täta förekomst; i detta avseende stöder sig uppenbarligen Fröding på ett väl etablerat bruk att ge jaget-brevskrivaren vänskapsfullt komiska beteckningar: "Augustus Calsonius", "Agustir, barden". Kapitlet avslutas med

den tänkvärda text där Fröding förvandlar sitt namn till en tillfällig pseudonym: "tills vidare måste jag säga farväl och 'gå min väg' och dölja mig under namnet/Gustaf Fröding" – en namnlek som öppnar för mångtydiga, suggestiva, kanske oroande bottenar.

I det tungt vägande kapitlet om *den metalitterära leken* studerar Zillén hur medvetet lekdraget är i Frödings texter. Tydligt framträder detta i sena dikter som "Karikatyriska sonetter", där han uttryckligen skriver: "Mig lyster leka litet med sonetter" (s. 367). I själva verket är lekaspekten och det manifesta bruket av ordet "lek" mycket vanliga i hans diktning. "...mycket i livet/måste vara lek för att levas", säger Harry Martinson i en av dikterna i *Passad*, och man kan kanske med fördel travestera denna rad för Frödings vidkommande: "Mycket i dikten måste vara lek för att bli dikt." I sina metalitterära sidor föregriper han mycket av det som skulle bli ett konstituerande drag i 1900-talets modernismer: den vitala språkmedvetenheten som ett kreativt inre centrum. Men han är i lika hög grad vänd bakåt i tiden mot romantikens estetiska föreställningar: mot Schillers lekestetik och Friedrich von Schlegels "Spiel von Vorstellung".

I det avslutande kapitlet tar Zillén utifrån lekaspekten upp frågan om den författarskapskanon som utvecklats kring Fröding. Utgångspunkten är John Landquists författarskapsmatris "tillvarons utlänning", myntad främst på gallerbilden i dikten "En ghasel" och en smula småborgerligt xenofobisk och reduktionistisk till sin natur med tanke på Frödings levande människointresse och bohemiskt levnadsglada kontakter med kamratgäng och bekantskapskretsar. Med all rätt hävdar Zillén att denna matris på ett ofördelaktigt

sätt dominerat Frödingsynen i Sverige. Mot denna slagsida, och mot bakgrund av en tankeväckande undersökning av Fröding-urvalet i ett stort antal svenska litteraturantologier från 1900-talet, där som väntat dikter som "Vallarelår", "Säf, säf, susa" och "Ströftåg i hembygden" intar tätpositionerna, vill han sätta en alternativ kanon som utgår från den ordkonstnärliga leken och gör större rättvisa åt diktarens "författarskap så som det faktiskt föreligger" (s. 398).

Detta är både stimulerande, utmanande – och något tvivelaktigt. Den etablerade kanon står på en hög konstnärlig nivå och innehåller faktiskt ett representativt urval av det som med Zilléns frikostiga bestämning av lekbegreppet kan kallas för ludiskt. Hans egen lek-kanon omfattar däremot huvudsakligen tillfälliga, mer bagatellartade dikter och dessutom några kåserier och ett brev. Såvitt jag kan se, blir lek-kanon lätt ofördelaktig mot de existentiella och visionärt-religiösa dimensionerna i Frödings dikt. Vad Zillén i själva verket tycks göra är att plädera för lättpoesins verbalartisteri i författarskapet som helhet och ge den poetiska leken ett högre konstnärligt egenvärde än normalt. Men för den skull bör inte svårpoesins mer exklusiva sfärer skjutas åt sidan, och jag har svårt att tänka mig att Zillén verkligen vill byta ut antologiernas prioriteringar mot sin egen kanon. I grund och botten kännetecknas ju även den etablerade kanon av en viss lättpoetisk övervikt, medan det fortfarande finns starka skäl att ytterligare genomlysa och lyfta fram den frödingska diktens svårpoetiska värden – med eller utan ludiska inslag. Men det är viktigt att ifrågasätta en vanemässigt nedärvd kanon, och Zillén ger oss med sin ludiska poetik på ett sympatiskt sätt skäl att tänka igenom hela Fröding-komplexet med dess motsatser och paradoxer och att begrunda vår egen pre-

ferens för "autentiska" inläsningar och idéaspekter på det elementära poetiska hantverkets bekostnad.

Avhandlingen är skriven med stringens, omutlig konsekvens och utomordentligt grundliga kunskaper. Zillén håller den vetenskapliga fanan högt och förenar teoretiska perspektiv med väsentlig substans. Vetenskap är definitivt ingen lek för honom, men som framgått, vågar han sammanföra höga metodiska krav med nya utmanande perspektiv. När det efter nära 40 år äntligen utkommer en ny Fröding-avhandling, är det oerhört tillfredsställande att se att det blivit ett sådant helgjuter och fruktbart arbete, präglad av intellektuell reda och läsvärt och underhållande stoff.

Ingemar Algulin

STEFAN KLINT och KARI SYREENI (red.):
*Speglingar. Svensk 1900-talslitteratur
i möte med biblisk tradition*
Norma
Skellefteå 2001

CARL REINHOLD BRÄKENHJELM och
TORSTEN PETTERSSON (red.):
*Modernitetens ansikten. Livsåskådningar
i nordisk 1900-talslitteratur*
Nya Doxa
Nora 2001

Inom de teologiska fakulteterna har skönlitteratur i allt större utsträckning kommit att bli undersökningsobjekt. Det gäller framför allt i ämnet Tros- och livsåskådning, i Uppsala även Bibelvetenskapen. Forskning kring livsåskådning i skönlitteratur har bedrivits i två tvärvetenskapliga projekt i Uppsala med teologer och litteraturvetare i fruktbart samarbete. Det ena projektet, Bibeln och den svenska 1900-

talslitteraturen, har avsatt en antologi betitlad *Speglingar. Svensk 1900-talslitteratur i möte med biblisk tradition* med bidrag av tio forskare. Det andra projektet som har en bredare nordisk förankring har resulterat i antologin *Modernitetens ansikten. Livsåskådningar i nordisk 1900-talslitteratur*. Litteraturprofessorn Torsten Pettersson medverkar i båda böckerna liksom doktoranderna Lina Sjöberg, Maria Essunger och Eva Johansson. De båda sistnämnda med analyser av samma roman i båda antologierna. Detta är inte det enda som gör de båda projekten överlappande. Jag har valt att kommentera ett xplock artiklar som särskilt intresserat mig.

Bidragen i *Speglingar* sägs i inledningen vara resultatet av receptionskritiska läsningar men i övrigt är de metodiska infallsvinklarna olika. Stoff från eller inflytande från Bibeln eller vad som här kallas biblisk tradition kan fungera på olika sätt; det kan vara mer eller mindre synligt i en skönlitterär text, tala med eller mot författarrösten. Undertiteln till *Speglingar, Svensk 1900-talslitteratur i möte med biblisk tradition*, är missvisande genom att projektet vidgats till att omfatta avtryck av kristen tematik eller kristet influerad livsåskådning. Flera av analyserna i *Speglingar* kunde lika gärna ingått i *Modernitetens ansikten*.

Urvalet författare i *Speglingar* är till största delen ganska självskrivet: Selma Lagerlöf, Pär Lagerkvist, Hjalmar Gullberg, Sara Lidman, Lars Ahlin, Birgitta Trotzig och Göran Tunström.

Vivi Edström inleder med "Skuggspelet på isen. Vildhetens estetik i Selma Lagerlöfs *Herr Arnes penningar*". I denna mordhistoria från bohusländskt 1500-tal där huvudaktörerna är prästens fosterdotter Elsalill och den skotske sir Archie, som mördar prästen Herr Arnes hushåll för att komma åt hans penningkista, tar Edström

fasta på skuld-straff-temat, vilket hon återför på Gamla testamentet, där Gud framställs som en hämnare. Edström menar att "Elsalills självvalda offer kommer [...] nära det ursprungligaste av mönster, Kristi martyrdöd". Jag menar att det finns en fundamental skillnad mellan bevekelsegrunderna för Elsalills offer och Kristi. Elsalill tvingas av Archibald att skyla hans kropp som en levande sköld. Hon drar då ett av soldaternas spjut mot sig och låter sig bli dödad för att Archibald inte skall kunna fly utan få sitt straff. Kristi intention var att rädda människorna från deras syndastraff. Det finns i vår samtid en tendens att dra alla självvalda offer över en kam utan att se till syftet.

Offer är ett tema också i Caroline Haux' analys, "Estetiskt våld. Edith Södergran, offret och den konstnärliga utsagan". Haux utgår från martyriets funktion i religionerna och dess betydelse för kulturerna som återskapande, ställföreträdande och förmedlande. Men hon utvecklar ett annat martyrbegrepp än vad som är vanligt i religiösa sammanhang.

Modernisterna går in under offer och lidande eller använder sig av detta på en estetisk nivå i sitt sökande efter en ny menings- och värdeskapande instans efter den meningsförlust (med Walter Benjamin: auraförlust) som konsten har drabbats av när den förlorat förankringen i myt och rit.

Hos många modernister övertar som bekant det estetiska det religiösa roll. Så menar Haux att det kultiska mönstret, det rituella offret, används estetiskt i Södergrans lyrik för att skapa mening. Haux avstår helt från en biografisk läsning med relaterande av lidandet till Södergrans personliga situation, vilket medför att hon kan komma med en intressant nytolkning, även om jag anser att hennes paralleller

mellan Södergrans diktning och biblisk myt är långsökta.

I Haux' tolkning är martyriet också en strategi för att kunna möta läsaren. Hon jämför konstnärens kallelse att inta den lägsta positionen för att skapa och frälsa med Kristi liv. Konstnärens martyrium, varmed förstås offrandet av jaget, liknas vid Kristi, vilket är djärvt och långsökt. Frågan är om läsarna kan följa henne därvidlag och kan känna igen ett kristusmönster i Södergrans ändå så nietscheanskt präglade diktning.

Torsten Pettersson fokuserar i artikeln "Snart i hans stormvind sjunger jag: Jaget, världen och Gud i Hjalmar Gullbergs diktning" element av antik och kristen tradition som assimilerats och integrerats i en helhetsstruktur i Gullbergs diktning. En sammanhängande fenomenologisk struktur bildas i diktningens universum av de tre polerna jaget (det upplevande subjektet), världen (människornas värld) och Gud (en transcendent instans). Enhetsstrategier hos Gullberg är att utplåna jaget, världen eller Gud. Detta helhetsgrepp ger en intressant belysning i ett längdperspektiv av ett redan tidigare väl genomforskat författarskap.

Maria Essunger vill i Lars Ahlins roman *Natt i marknadstället* se Paulina som berättelsens nav. Berättartekniskt kan man snarare hävda att det är Zacharias vilken som berättarens alter ego iakttar och värderar. Essunger läser romanen med Nygrens *Den kristna kärlekstanken* som vägvisare; att denna bok om skillnaden mellan Guds agape och människans eroslängtan betydligt mycket för Ahlin är omvittnat i tidigare forskning. Men Essunger går ett steg längre, när hon inte bara ser Paulina som bärare av agape utan hävdar att hon är en kristusfigura, en förebild för vårt dagliga liv.

Jag kan hålla med om att Paulina förmedlar Guds agape men samtidigt är hon en svag människa som ljuger om sonens börd och därmed drar olycka över honom och sist men inte minst: hon tar sin mans liv. Hon vet att han inte kommer att erkänna att han anlagt mordbrand för att han inte kan stå ut med skammen inför omvärlden. Men någon måste ta straffet; det gör hon genom att själv bli mörderska – av mannen. Det är en förvänd och förenklaad tolkning att se henne som kristusfigura. Hon bryter mot det mest fundamentala budet för mänsklig samlevnad: du skall icke dräpa. Berättaren vill här säga oss, menar jag, att i de mest avgörande existentiella valen står vi ensamma och måste ta vårt eget ansvar. Ahlin var också påverkad av existentialismen och en läsning utifrån dess premisser skulle varit fruktbar. Genom att ta sin mans liv hindrar Paulina honom att gå in under sitt eget ansvar och mogna som människa eller med en existentialistisk formulering: att bli en autentisk människa. – I *Modernitetens ansikten* återkommer Essunger med delvis samma analys.

I motsats till övriga skribenter utgår Lina Sjöberg från en bibeltext och låter denna belysas med en fiktionstext i artikeln "Hagardrömmar – om den ansvarige Abraham i Sara Lidmans Jernbane-epos". Konsten, litteraturen, blottlägger den existentiella problematiken i den bibliska myten, menar Sjöberg, och hon låter Lidmans psykologiska mans- och kvinnoporträtt bilda överlagring till Bibelns knapphändiga skildring.

Lina Sjöberg menar att bibelexegeterna inte rätt förstått den motsägelsefulla och svårtydda texten i 1 Mos 16:5, då Sara förbrår Abraham för att Hagar, som hon själv lagt i Abrahams famn, föraktar henne, när hon, Hagar, blivit gravid. Berättelsen har

vanligen lästs som ett drama om barnlöshet, men det är ett otrohetsdrama, menar Sjöberg.

Nu kan man ju fråga sig om det är nödvändigt att gå omvägen via skönlitteratur för att se denna dimension i bibeltexten. Man måste väl säga att det är en rimlig tolkning för var och en som lever sig in i berättelsen och i Saras situation.

Eva Johansson visar hur födelsemotivet möter på flera olika nivåer i Göran Tunströms roman *Juloratoriet*. Det är på ett plan en berättelse om hur man i Sunne återskapar Bachs *Juloratorium*. På ett annat plan är det en berättelse om ett jags födelse, Viktors rekonstruktion av sin historia och sin identitet. Men Sidner, fadern, är huvudperson i boken, som i första hand handlar om hans identitetsförlost och nyfödelsen av hans jag. Hans liv fram till den tidpunkt då han lämnar mentalsjukhuset betecknas som ett nedstigande i paritet med Dantes. Men Johanssons paralleller med vad som händer på det Danteska skäreldsberget är förvirrande. Tessa vill Johansson se som en motsvarighet till Beatrice, men hon blir inte någon vägvisare för Sidner.

Tunström förhåller sig fritt till olika myter och använder dem som tillfälliga analogier. De glimmar till och försvinner och det kan vara vanskligt att försöka dra ut dessa spår för långt. I sin artikel i *Modernitetens ansikten* behandlar Johansson de litterära intertexterna fullständigare.

Johanssons läsning utifrån Buber är viktig. När Sidner möter Tessa som ett subjekt blir han själv ett subjekt; jaget tar gestalt i relation till ett Du.

Sidners nyfödelse i *Juloratoriet* anknyter också till den mystiska traditionen, till den apofatiska teologin enligt vilken Gud kan erfaras men inte beskrivas, menar Johansson. Hennes sista spår, en parallell mellan

Sidners identitetsutveckling och mästern Eckeharts julpredikan om Guds födelse i själen, är däremot en hermeneutik som jag har svårt att följa.

Professorn i Nya testamentets exegetik, Kari Syrenii, gör med hjälp av Lacans teori om språkets roll i försöken att komma åt den reella verkligheten en tänkvärd jämförelse mellan å ena sidan Lukas skrifter i Nya testamentet, evangeliet och Apostlagärningarna, och å andra sidan Marianne Fredrikssons roman *Enligt Maria Magdalena*. Efter att inledningsvis ha problematiserat begreppet evangelium, vilket är intressant i sig, låter han Lukas skrifter bli prototyp och jämförelsematerial för Fredrikssons roman. Lukas kombinerar skildringen av Jesu liv med fortsättningen av apostlarnas verksamhet. På liknande sätt skriver Marianne Fredriksson både om Maria Magdalenas omedelbara upplevelse av Jesus, men i minnets efterhandskonstruktion, och om sitt liv därefter.

Lacan talar om den pågående kampen hos subjektet mellan det imaginära sättet att representera verkligheten och det symboliska. I denna dialektik blir subjektet kluvet. På liknande sätt skapas en kluvenhet hos Maria Magdalena genom skillnaden mellan det upplevda och minnena representerade genom språket. Jesus förblir obegriplig och undanglidande liksom den kristna identiteten och det skrivande jagets identitet.

Det är sin egen historia mer än Jesu, som Fredriksson låter Maria Magdalena berätta.

Antologin *Modernitetens ansikten* rymmer en stimulerande rikedom på idéer och perspektiv. Somliga analyser är väl genomarbetade, medan andra mer har formen av utkast eller metodförslag. Inledningsvis ger Carl Reinhold Bråkenhielm och Torsten Pettersson en bas med metodiska

RECENSIONER

och historiska utgångspunkter, som flera skribenter återkopplar till. Bråkenhielm behandlar metodproblem i livsåskådningsforskning och ger förslag på ett antal frågor som en livsåskådning antas besvara, t.ex. hur människan får kunskap om tillvaron, hur verkligheten är beskaffad, vad en människa är samt hur den enskilde skall leva och handla. Bråkenhielm betonar nödvändigheten av att inte handskas med en skönlitterär text som med en filosofisk eller teologisk diskurs. Analysen måste omfatta samspillet mellan form och innehåll.

Pettersson ger en kortfattad positionsbestämning av vad modernitet innebär och stannar för fyra mångförgrenade linjer: industrialisering, demokratisering, sekularisering och subjektivering. Den fjärde linjen innefattar identitets- och alienationsproblematiken som är ett ledmotiv i modern konst. Än samverkar dessa faktorer/linjer med varandra, än saboterar de varandra.

I den första avdelningen, som har rubriken "Nya livshållningar i ett nytt samhälle", undersöker John Bruno hur erfarenheten av moderniteten förändrar livskänslan och litteraturen i 1930-talets norska litteratur. Han har tagit fasta på hur farten behandlas, inte bara i litteraturen utan intressant nog även i den bildande konsten, på affischer, bokomslag och i radiodebatt. Hos diktarna finns en större ambivalens än hos företrädare för andra konstarter. Som läsare vill man gärna dra paralleller till vår tids expansion av informationsteknologin och vad denna mänskliga erfarenhet medför för livskänslan.

Religionspsykologen Siv Illmans forskningsintresse riktar sig mot psykologisk tolkning av religiositet uttryckt i litterära texter. Hon ger här ett förslag till analys-

metod av *Gud är närvarande* av den finlandssvenska författarinnan Mirjam Tuominen (1913–1967).

Tuominens författarskap har anknytning till moderniteten. Edith Södergran var en av hennes förebilder, och den diskuterade boken har en stil med skönlitterära drag. Men författarskapet innebär också avvikelse från moderniteten i det att författarinnan ansluter till religionens meningsspektiv. Bokens stil är inte enhetlig; lyrik omväxlar med meditationer och aforismer. Det krävs större stringens i beskrivningen av stilen än vad som blir fallet i artikeln. Mycket mer genomtänkt är hennes förslag på hur mystiken kan fungera som strukturerande element för den livssyn som gestaltas i Tuominens bok i vilken existentiell erfarenhet tolkas inom gudsrelationens ram.

Helene Blomqvist analyserar välformulerat och med intellektuell klarhet ontologier och gudsbilder i Sven Delblancs *Samuelsvit*.

Den stora stöttestenen för romankaraktärerna är teodicéproblemet. Berättaren kämpar tillsammans med karaktärerna med en monistisk, en dualistisk och en principiös ontologi. Två alternativ framträder till den monistiska världsbild som kyrkan representerar och som Samuel till att börja med omfattar. Den ena är väckelsefromhetens, som Samuel och Abel kommer närmast och som för med sig en gudsbild dominerad av godhet och kärlek men också av svaghet. Den andra är sekulariseringen som Marias utveckling leder fram till.

Samuel och Abel framträder i romansviten som Kristusfigurer, menar Blomqvist, vilket jag känner reservation inför. Blomqvist ser Samuel som en helig dåre, en symbol för den dolde guden. En symbol

för samma paradoxala kraft är körsbärsträden som när de står i blom förmedlar en transcendent upplevelse.

Avdelningen "Möten mellan texter" ger exempel på användning av olika kontexter som tolkningsnycklar. Monica Morén understryker hur starkt influerad Karin Boye var av Freud och Jung, i synnerhet i essäerna, inte bara vad gäller människoupfattning, individens utveckling och frigörelse, och världsuppfattning utan även när det gäller synen på diktskapande och diktläsning. Det under- och omedvetna är aktivt i båda processerna.

Men även om Boyes livsåskådning blev starkt färgad av psykoanalysen behöll hon en mytologisk kontext i sin diktning och lämnade inte den kristna bild- och föreställningsvärlden.

Jag kan inte se att Morén kommer med så mycket ny kunskap om Boye, det som är tydligt i hennes essäer kan man också läsa ut av dikterna.

I en spännande artikel, "Språk som murar och besvärjande sång", jämför Maria Wennerström Wohrne språksyn och litterärt skapande hos de båda svårtolkade författarna Katarina Frostenson och Henri Michaux. De har båda brutit med det traditionella språkets lingvistiska regler och dess mimetiska funktion och försöker på olika sätt komma ifrån dess otillräcklighet och meningsförlust.

Medan Frostenson söker sig bakåt och gjuter nytt liv i gammalt nordiskt och allmäneuropeiskt kulturgods, som dyker upp i fragmenterade rester i hennes texter, rör sig Michaux utåt mot icke-europeiska kulturer och framåt mot fiktiva världar. Hans språk övergår ibland i nonsens.

Wohrne visar hur de båda författarna skapat enhet mellan form och innehåll, Frostenson i *Berättelse från Dom* och Michaux i *Voyage en Grande Garabagne*.

Frostensons hållning till språket vill

Wohrne snarast beteckna som orfisk, dvs. hon vill gjuta nytt liv i den redan existerande verkligheten och upprätta den förloerade enheten mellan tecknet och det betecknade. Michaux däremot intar varken en orfisk eller hermetisk ståndpunkt, i betydelsen skapande av självständiga artefakter, utan en tredje, oetikerterad.

Den sista avdelningen i antologin behandlar "Litteratur och andra medier". Till moderniteten hör i hög grad utvecklingen av massmedierna, vilket satte spår i nordiska författarskap särskilt i slutet av 1960- och början av 1970-talet. Första delen av titeln på Jonas Ingvarssons artikel, "Doktor Gorks manuskript. Några nedslag i den nordiska prosans förhållande till media 1965-72", syftar på ett spektakulärt medicinskt-tekniskt experiment med en från kroppen avskuren hjärna och en datorskrivare. Ingvarsson ger en översikt över olika typer av mediainflytande i författarnas textskapande. Han urskiljer två huvudinriktningar, vilka han benämner en nyrealistisk mimesis eller empiriskt gränssnitt och en senmodernistisk mimesis eller adaptit. Den förra kan indelas i för det första en didaktisk förhållningstyp som hos Göran Palm; medierna lär oss något. För det andra en episk förhållningstyp; medierna utgör en del av vardagstillvaron som hos Maja Eklöf. En tredje förhållningstyp är psykologisk och finns t.ex. hos Sven Holm; medierna påverkar tänkandet.

Det senmodernistiska projektet innebär att medierna påverkar själva berättarstrukturen. Här urskiljer Ingvarsson två typer, den textuella, representerad av bl.a. Torsten Ekbohm, och den multimediala företrädd av t.ex. Åke Hodell och Bengt Emil Johnson. Denna senare typ går Ingvarsson tyvärr inte in på.

Med rubriken hämtad från en känd andlig sång från 1800-talets evangelikala väckelse, "Eg er fremad, eg er ein pilgrim",

RECENSIONER

analyserar Öyvind T. Gulliksen författaren Paal-Helge Haugens kyrkotexter. Med kyrkotexter menar Gulliksen antingen lyriska texter med utgångspunkt i delar av liturgin, ett norskt lutherskt religiöst språk använt i nya dikter och nya sammanhang, eller texter skrivna för att framföras i kyrkorum.

Haugen är influerad av T.S. Eliot och har liksom denne sökt återskapa det poetiska, religiösa dramat för sin samtid. Han använder liksom Eliot fragment av äldre språk, i Haugens fall kyrkligt språk, för att kritisera den moderna tiden. Haugens kyrkotexter kombinerar flera genrer, dikt, sång och instrumentalmusik. Jag hade gärna sett en analys av denna lyriska framställningsform som totalitet, som performance.

Kyrkotexten *Pilgrimen* anknyter främst till medeltida moralitet som *Spelet om envar*. Jagets lyriska monolog, som pendlar mellan tro och tvivel, avbryts av psalmstrofer framförda av en sångare. Sångaren är som en andlig ledsagare och mina associationer går till Kristens kamrat Trofast i Bunyans *Pilgrim's Progress*.

Pilgrimen bekänner mot slutet sin delaktighet i världens synd, men begreppet nåd har hos Haugen tömts på sitt religiösa innehåll och står närmast för tröst och ljus i mörkret. Haugen använder sitt lutherska arv för att berika sina texter och därmed läsarens/lyssnarens upplevelse.

Av de båda antologierna har *Modernitetens ansikten* den mest genomtänkta uppläggningen. De båda inledande artiklarna ger en teoretisk bakgrund som många skribenter griper tillbaka på, vilket skapar sammanhang. Medan skribenterna i *Speglingar* valt ganska självskrivna analysobjekt bjuder *Modernitetens ansikte* på flera nya bekantskaper, men det hör naturligtvis samman med att det inte bara är den kristna livsåskådningen som står i fokus och inte bara svenska författare.

De båda antologierna kan vara ett memento till litteraturvetare att behandla existentiella frågor i litteraturen. För dessa finns alltid ett intresse hos våra studenter liksom hos våra läsare och lyssnare bland en bredare publik.

Inger Selander

Medverkande

Ingemar Algulin är professor i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

Lars Elleström är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Växjö universitet.

Bibi Jonsson är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Unni Langås är Dr art. och førsteamanuensis vid Institutt for nordisk og mediefag, Høgskolen i Agder, Norge.

Magnus Ljunggren är universitetslektor vid Institutionen för slaviska språk, Göteborgs universitet.

Elena Oxenstierna är doktorand i litteraturvetenskap vid Stockholms universitet.

Rikard Schönström är lektor vid Institut for litteraturvidenskab, Københavns universitet, Danmark.

Inger Selander är docent vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.



I detta nummer bl.a.

artiklar om Brecht, Ibsen, Ekelöf och
en skara ryska Nobelprispretendenter

Posttidning 50 kronor