

tfl

1997.1

1997.2

1997.3-4

2000.1

2000.2

2000.3-4

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktörer:

Johan Lundberg (Linköpings universitet) och Anders Öhman (Umeå universitet)

Ansvarig utgivare: Anders Öhman

Kassör: Anders Persson

Redaktion: Annelie Bränström Öhman, Ragnar Haake, Lars Hänström,
Iris Ridder, Karin Strand

Redaktionens adress:

Tidskrift för litteraturvetenskap
Institutionen för Litteraturvetenskap och Nordiska språk
Umeå universitet
901 87 Umeå

Tel: 090 - 786 65 80

Fax: 090 - 786 77 90

E-post: tfl@littvet.umu.se

Bidrag på upp till 25 A4-sidor (radavstånd 1,5) tas emot av redaktionen, helst skrivna i Macintosh-format, någon version av Word. 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 på diskett eller via e-post. Korrekturändringar kan inte göras mot manuskriptet. Redaktionen ansvarar inte för ej beställt material.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1997 och tidigare, 25 respektive 40 kr. Lösnummer rekvireras från redaktionen genom inbetalning på postgiro 63 90 65 - 2.

Tidskriften utges av Föreningen för utgivande av Tidskrift för Litteraturvetenskap, Lund. Medlemskap i Föreningen kan erhållas mot en avgift av 10 kr.

Redaktionsråd: Anders Cullhed (Stockholm), Stina Hansson (Göteborg), Peter Luthersson (Stockholm), Anders Pettersson (Umeå), Torsten Pettersson (Uppsala), Per Rydén (Lund)

Tidskrift för litteraturvetenskap utges med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet.

Omslag: Anna Zahr

Tryckning: Fyris-Tryck AB, Uppsala

ISSN: 1104 - 0556



Tidskrift för litteraturvetenskap

Tjugonionde årgången - nr 2 2000

<i>Claudia Lindén</i>	Mellan man och kvinna. Ernst Ahlgren och fröken Key - en kärlekshistoria	3
<i>Anders Ohlsson</i>	Tal och tystnad i förintelselitteraturen. Exemplet Zenia Larsson	29
<i>Margareta Petersson</i>	Hybriditet och politisk korrekthet. Exemplet Raja Rao	49
<i>Lilian Munk Rösing</i>	Min gud, min mor, min angst. Om Pär Lagerkvists <i>Gäst hos verkligheten</i>	63
<i>Olle Widhe</i>	Jaget och texten. Om minne, samtidighet och glömska i Willy Kyrklunds prosa	83
Recensioner:		
<i>Birgitta Ahlmo-Nilsson</i>	Laurel Ann Lofsvold: Fredrika Bremer and the Writing of America	109
<i>Skans Kersti Nilsson</i>	Tony Tanner: The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo	113
<i>Ingeborg Nordin Hennel</i>	Tiina Rosenberg: Byxbegär	116



Claudia Lindén

Mellan man och kvinna

Ernst Ahlgren och fröken Key - en kärlekshistoria

Vi känner alla till den berömda bilden av Hanna Pauli "Vännerna" där Ellen Key sitter i centrum upplyst av fotogenlampans sken. Runt omkring henne i halvdunklet finns vännerna, den kulturkrets av yngre målare och författare som hon umgicks med i början av 1900-talet. Precis som fotografier från konstnärskretsar i 20-talets Paris ger tavlan intryck av livlig gemenskap och intellektuell samhörighet och Ellen Key brukar framhållas som en central person i denna krets.

Men om man för ett ögonblick skruvar ned ljudet kring de puttrande samtalen som pågår ser man plötsligt att Ellen Key är alldeles ensam, som på en scen, med lampans sken över sitt ansikte. De andra pratar omkring henne, bara hon är tyst, tittar ned i sitt manuskript, innesluten i sig själv. Perspektivet i tavlan är Hanna Paulis där hon sitter på golvet och ser upp till Ellen, det är hennes "vänner" tavlan skildrar. Ellen Key är någon att beundra, men inte en jämbördig, och därför ingen verklig vän. På Paulis tavla är Ellen Key berömdheten kring vilken alla samlas, men ingen talar *till* henne, hennes blick möter ingen annans, hon är alldeles för sig själv där i tavlans tysta centrum.

Ett knappt decennium efter att tavlan målades hade Ellen Key blivit tillräckligt förmögen för att bygga sitt hus Strand. "Böckerna byggde huset" som hon sa. I sovrummet hänger bilderna på alla de döda vännerna uppdelade i en manlig och en kvinnlig avdelning. Där hänger Victoria Benedictsson sida vid sida med Anne Charlotte Leffler. När Key flyttar in på Strand har det gått 22 år sedan Victoria Benedictsson dog. Ändå är det hennes bild Ellen Key betraktar innan hon går till sängs.

Inom loppet av ett par år förlorar Ellen Key flera nära väninnor. 1888 tar Ernst Ahlgren livet av sig, 1890 dör Sonja Kovalewski i lunginflammation, och 1892 rycks Anne Charlotte Leffler hastigt bort av blindtarmsinflammation. Därmed försvann en hel krets av intellektuella, jämnåriga och jämbördiga kvinnliga kolle-

gor. Vad den ensamheten kan ha betytt för Ellen Key i hennes liv och inte minst för hennes skrivande går nog inte att tillfullo förstå. Med förlusten av dessa väninor förlorade hon jämbördiga samtalpartners; någon att jämföra sig med, att tävla mot, att utmanas av, att stöta och blöta idéer med och någon att verkligen bli förstadd och sedd av. Någon att anförtro *allt*. Sett ur det perspektivet tycker jag att Hanna Paulis tavlaföreläsning vittnar om just en sådan förlust. Förlusten i en kvinnas liv av de egentliga och ursprungliga vännerna och framförallt av en nära väninna.

Victoria Benedictsson försvann inte bara ur Ellen Keys liv, hon försvann också i viss mån ur Keyforskningen. Axel Forsström är den enda som har skrivit något längre om relationen mellan Ellen Key och Victoria Benedictsson, och då är det den personliga vänskapen han fokuserar.¹ Både Benedictsson och Key är sådana författarskap där man ofta lyft fram påverkan av männen i deras liv. I Benedictssonforskningen är det Axel Lundegård och Georg Brandes och för Ellen Key så har det varit hennes far Emil Key och kärleksrelationen med signaturen Robinson, Urban von Feilitzen, som ställts i centrum som viktiga influenser.² Men relationen mellan Ernst Ahlgren och Ellen Key är också en yrkesrelation. Det är därför viktigt att också lyfta fram de intellektuella kontakter och influenser som finns mellan kvinnor och att kartlägga de kvinnliga nätverken.³

Relationen mellan Ernst Ahlgren och fröken Key är ett slags kärlekshistoria. Där finns en homoerotisk laddning i språk och hållningar. I sin bok över Victoria Benedictsson talar Ellen Key genomgående om Ernst Ahlgren. Genom att insistera på att *hon* är en Ernst markerar Key en glidning och en tvetydighet kring könsidentiteten. Det finns mellan Ernst och Ellen en lek med könsidentiteter, och den leken är ömsesidig. Relationen mellan dem är både oerhört varm och den ger utrymme för en lek med roller och identiteter. Jag vill se denna lek med identiteter som ett sätt att pröva fram någonting annat, som något som går utöver de givna ramarna för traditionell kvinnlighet. Inom queerteori talar man idag om kvinnlig maskulinitet "Female masculinity".⁴ Genus och kön går inte att skilja åt som man tidigare tänkt därför att såväl 'genus' som 'kön' är en kulturell konstruktion som flera moderna feminister påpekat.⁵ Genus följer inte kausalt av kön. Manligt namn, eller maskulinitet behöver inte nödvändigtvis vara kopplat till en manlig kropp. Att vara kvinna, mor etc, behöver inte heller med nödvändighet stå i direkt relation till biologiskt moderskap, som Key så ofta påpekar i sina skrifter. Diktarkallet var för Ernst Ahlgren "det heligaste moderskapet" enligt Key.⁶

Att utforska den kvinnliga maskuliniteten är inte detsamma som att försöka bli man, eller att vara en 'maninna' som de konservativa ofta kallade feminister vid förra sekelskiftet. Det är att söka någonting nytt, aldrig tidigare erfaret i det ingenmansland som råder mellan det traditionellt manliga och kvinnliga. Man kan till att börja med tycka att de är alldeles olika. Ernst Ahlgren idoliserade männen: "Så avundas jag Axel hans kön och dermed följande frihet. Han kan umgås med hvem han vill utan att anses som en skabbig hund för det"⁷ och Key idoliserade kvinnorna. "Du är partisk för kvinnorna" skriver Benedictsson i brev till Key 31 dec

1886. Ändå kan man se att de förenas och blir ganska lika i en gemensam en önskan att på ett genomgripande sätt spränga ramarna för en traditionell kvinnoroll.

I den heteronormativa diskursen produceras kvinnligt och manligt alltid som varandras motsatser. Det var denna dikotomi som Ellen Key och Ernst Ahlgren försökte överkomma. Ellen Key utgår från en idé om att kroppen påverkar själen, men för henne reducerar inte det kvinnligheten till vad vi vanligtvis förknippar med det 'evigt kvinnliga'. Genom att vidga betydelsen av 'moderlighet' långt utöver biologiskt moderskap, ja till att vara oberoende av moderskap, kunde Key göra det till en metafor för samhällelig delaktighet och subjektstillblivelse. Därmed problematiserar hon föreställningen om moderlighet som en passiv naturreflex i motsättning till manlig kultur.⁸ Både Key och Benedictsson uttryckte idéer om nödvändigheten för den verkliga människan att överskrida gränserna för manligt och kvinnligt. Key skrev exempelvis:

I den grad en genial man är innerlig, är han äfven i denna mening kvinnlig; i den grad han är enbart manlig saknar han/.../ just de drag, som känneteckna de fruktbara naturerna och de fruktbara åldrarna.⁹

En annan gång hade Ernst Ahlgren skrivit till Key

En man, som aldrig känt sig stå verkligt nära ett kvinligt väsende, en mor, en syster, hustru, dotter, väninna, älskarinna/.../stätt henne nära på det sättet att det haft ett verkligt, lugnt, sant förtroende, för hvarandra, en sådan man skall aldrig bli så harmoniskt utvecklad som han kunnat. /.../Och så är det med oss kvinnor också, ja kanske i ännu högre grad; ty vår uppfostran är från början anlagd på att göra oss ensidiga¹⁰

*

Hösten 1885 hade Ernst Ahlgren blivit uppjuden till Stockholm av Sophie Adlersparre. När Key träffar Ernst Ahlgren första gången är det som yrkeskollektor, på sällskapet Iduns möte, där Ernst Ahlgren gör en imponerande entré.¹¹ Uppenbarligen fick de omedelbart kontakt, för strax därefter tar Ernst initiativet till en fördjupad kontakt. Hon skriver till Fröken Key och frågar om de kan inleda en förbindelse:

jag är så mycket naturmänniska, att jag hyser en nästan vidskeplig tro till min egen instinkt.

Och den pekar på er.

Ni är just vad jag söker.

Och därför frågar jag er nu - jag vill icke säga om ni vill bli mig en "vän", ty ordet har en bismak av faddhet - utan om vi vill betrakta mig som en nykommen kamrat, den där är beredd att sätta hela sin personlighet och hela sitt arbete som insats i vår tids rödjingsföretag?¹²

Naturligtvis avslutar hon brevet med Ernst Ahlgren. Så kom hon att underteckna

nästan alla brev till Ellen Key. Ibland är det hela namnet, ibland bara initialerna E A, ibland 'din Ernst' eller liknande. Ellen Key hyste stor respekt för denna intellektuella transvestism:

Det namnet blef sedermera för hennes själf och hennes vänner den käraste benämningen; och det var endast inför främmande människor, som hon var fru Victoria Benedictsson. Det namnet betecknade för henne kälkborgerligheten och småsinnet; Ernst Ahlgren däremot var friheten, den vida andliga horisonten, diktarkallet.¹³

Det förblir tydligt att det var Ernst Ahlgren författaren som hade tagit kontakt med skribenten Ellen Key. På det sättet kom de att också bekräfta varandra i sina yrkesidentiteter och att de hade ett gemensamt projekt i en omdaning av sin tids kultur.

Den följande sommaren 1886 gör Ellen ett besök i Hörby i samband med en vistelse hos pappan i Helsingborg. Under detta besök inträffar den traumatiska historien kring yngsta fosterdottern Mattis förlovning.¹⁴ Ellen Key är personlig vän med Mattis blivande fästman Karl af Geijerstam, och tar hans parti. Key stödjer på så vis förlovningen. I *Stora boken* skildras besöket och allt som händer dessa dagar utförligt. Flera scener finns beskrivna mellan Ellen och Ernst då de samtalade som förtrogna. I dessa syns på nytt en lek med genuspositioner. Först är Ernst, i denna privata miljö egentligen Victoria, glad att Ellen inte är fruntimmersktig. Beskrivningarna av Ellen som nästan en riktig karl, skall återkomma flera gånger:

Jag vet icke om jag misstager mig, men det förefaller mig som om hon tycker om mig. Hon är mera oförfalskad mensklig än man skulle kunnat tro efter att ha läst den fruntimmersaktiga Erik Grane recensionen. Jag tycker om henne. Jag skulle vara glad om hon ville hålla riktigt av mig, jag tror att jag egentligen aldrig träffat någon qvinna, som jag känt mig så personligt dragen till.¹⁵

I en scen som följer någon kväll senare är det Ellen som sitter på Victorias sängkant och nu är det Ellen som intar rollen av uppvaktande beundrare:

'jag tycker om dig' brukar hon säga. eller också ser hon på mig helt nära, uppmärksamt, betraktande, ända in i ögonen: 'du är vacker' säger hon då.¹⁶

Under ett av dessa samtal antyder Ellen att också hon bär på en hemlig och skamlig historia; min historia skall du få en dag säger Ellen. Skildringen av Ellen med ansiktet bortvänt i smärta har blivit berömd som en ögonvittnesskildring av Ellen Keys olyckliga relation till Urban von Feilitzen.¹⁷

Men denna gång avger inte Ellen några förtroenden. Genombrottet i deras relation tycks komma först ett år senare. I september hösten -87 bor Ernst Ahlgren hos Ellen Key, medan denna är i Finland. När Ellen kommer tillbaka har de verkligen väninnegångar. Det är antagligen nu som Ellen Key anförtror Ernst Ahlgren sin kärlekshistoria med den gifte Urban von Feilitzen. En liten anteckning i

Benedictssons almanacka ger oss plötsligt i en punktbelysning en bild av ett alldeles modernt förhållande två vänningar emellan. I urban restaurangmiljö diskuterar dessa kvinnor sina kärleksrelationer till gifta män:

23/9-87: Brev från G.B. Glad för det. Ellen och jag hade vårt långa samtal på kvällen. Kvällsmat à deux på ett litet kafé.¹⁸

Efter detta möte i Stockholm intensifieras deras vänskap, och brevväxlingen tar karaktär av samtal om män och kärlek. öppenheten mellan dem är total:

Det finns inte en tanke i min själ, som jag vill snilla undan för dig och som jag skulle blygas öfver. Hvilket jubel det är att kunna vara öppen! Jag visste aldrig, jag kunde ej ana, att du är så frisinnad som du är. Och som jag själv.¹⁹

Det är frisinnet i sexuella och moraliska frågor som är den intellektuella kärnan i deras relation. Ett slags öppenhet och själarnas möte som för de bägge också motsvarar den ideala kärleksrelationen. Att kunna vara öppen, att tala utan spel och masker, att helt komma förbi den traditionella kvinnorollens döljanden och förnekanden kring just sexualiteten är en uttalad önskan för bägge. Med varandra tillåter de sig att vara 'okvinnliga'.²⁰

De diskuterar kärlek, men de prövar också passionerade uttryck mot varandra.

Käraste, Jag håller af dig och dina bref och om allt som känns så ärligt och godt som att slå armarna om din hals hvilket jag nu i tankarna gör.²¹

Eller vi ser Ernst göra det och antar att Ellen svarar med samma tonfall.

Under denna tid blir uttrycken mot Ellen allt starkare och Ernst Ahlgren inleder nu breven med "Kära tös", "Älskade", "Käraste" och "Kära, kära, kära".

15 november 1887 skriver hon "Åh, Ellen, i tanken tar jag dig i famn och kysser dig." Brevet inleds "Älskade, Jag narras inte, jag öfverdriver inte, när jag säger att det aldrig funnits någon människa, som jag hållit så af som dig. Aldrig!"

Redan året innan hade hon framhållit sin sympati för Ellen och då jämfört sina känslor med de hon kunde hysa för en man:

kära Ellen!- du är den enda kvinna, som jag känt någon aktning för, vilken jag skulle kunna känna för en bra karl. Och jag kunde ha lust att tycka om dig, om du brydde dig riktigt om mig. (min kurs.)²²

Hur skall vi värdera dessa passionerade ord? Är det kanske endast ett led i tidens vänskapsdiskurs kvinnor emellan, eller är det så att dessa starka uttryck för kärlek tvärtom går utöver det förväntade? Lilian Faderman har i sin klassiska studie över lesbianismens historia påtalat den starka tradition av "romantisk vänskap" som uppstod som en helt accepterad kärleksform kvinnor emellan i början av 1800-talet.²³ I dessa romantiska vänskaper odlades ofta ett mycket passionerat språkbruk i uttrycken för kärlek mellan två kvinnor. Många av dessa 'romantiska

vänskaper' dolde vad vi idag skulle kalla lesbiska relationer, andra gjorde det inte. Men Fadermans poäng är inte att skilja den ena relationen från den andra utan att lyfta fram att det fanns en kärlekskultur mellan kvinnor. En kärlekskultur som många gånger kom att utgöra det starkaste emotionella bandet även i gifta kvinnors liv.

Den romantiska vänskapskulturen är främst ett fenomen som hör det tidiga 1800-talet till, men stråk av detta finns naturligtvis kvar under resten av århundradet. Något av denna kultur ser vi nog avspelas genom breven mellan Ernst Ahlgren och Ellen Key också, i uttryck som "tar jag dig i famn" eller "kysser jag dig". Ändå tycks mig intensiteten i uttrycken gå långt utöver det tonfall som finns mellan t.ex. Key och Anne-Charlotte Leffler, som också var en nära väninna. Axel Forsström har reagerat på dessa "påfallande starka ömhetsord" men han tar fasta på Benedictssons förklaring, att hon hade inte fått uppleva vänskap och kärlek när hon var ung, "därför måste det nu flöda över alla bräddar" och han tycks värja sig för tanken att de skulle varit ömsesidiga.²⁴

Någonting starkare än konventionell vänskap pågår här. Kan vi inte förstå Ernst Ahlgrens 'bekännelse' om att hennes kärlek nu flödar över alla bräddar som just ett erkännande av att denna relation till Ellen är för henne ovanligt stark och betydelsefull? Mellan Ernst och Ellen tycks mig finns en intimitet och en djupare form av öppenhet. Dessa två kvinnor, som skrev om kärleken och äktenskapet som en sammansmältning av lika själar, som hyllade ärligheten och öppenheten som det absoluta villkoret för kärleken, som såg kärleken som ett incitament till gemensamt växande, de tycks tillsammans ha skapat något av detta som de hyllade som kärlekens ideal. När Ernst skriver till Ellen om sin kärlek är det just likheten, sammansmältningen som framhålls. De är av samma kött och blod:

Du är en av mitt eget kött och blod----- Du är min käraste vän.

/.../ Och du är den första kvinna som 'tagit' mig, som jag icke funnit trång, antingen i huvudet eller hjärtat, eller som jag icke känt mig främmande för av någon annan orsak

/.../Åh Ellen, tanken på dig är liksom ett solsken över allting.²⁵

Key och Ernst Ahlgren letade efter en sexualitetens tredje ståndpunkt, som flera forskare påpekat.²⁶ Elisabeth Grundtvig hade sagt att antingen kunde männen bli som kvinnor eller så kunde kvinnorna bli som män. Detta tänkesätt innebar en absolut polarisering mellan manligt begär och kvinnlig sedlighet. I detta dödläge avvisar Key och Benedictsson själva denna polariserings tolkningsföreträdare, att inget annat gives än manligt och kvinnligt i motsatser. Istället söker de en hållning där det skulle vara möjligt att bejaka begäret, men ett som vare sig är identitiskt med männens eller står i motsättning till det. Ett begär som inte begränsas till myten om kvinnan som passiv men som låter sig uttryckas på kvinnors villkor i det samhälle de lever i. Jag tror att det är möjligt att se det passionerade tonfallet mellan dem som både ett uttryck för en känsla men också som en medveten lek med ett kvinnligt passionerat språk. Mellan Björnssons handske och Brandes 'det

är jag som är kvinnosaken' försökte Victoria Benedictsson och Ellen Key utstaka ett aktivt kvinnligt begär som inte endast var reaktivt i förhållande till männens sexualitet. Noga taget försöker de skapa något som inte fanns.

Keys 'essentialism' kan också förstås utifrån detta perspektiv. Key var ointresserad av en strävan att vara lik mannen - varför söka efterlikna någon som så tydligt fallerade på både det ena och det andra sättet? Ellen Key strävade bort från en klyvnad och en hierarkisering av kropp och själ. Hon kritiserade såväl det kristna asketiska idealet som patriarkatets nedvärdering av den kvinnliga kroppen och dess förmågor. När Key urskiljer kvinnan från mannen så är det också för att kunna lyfta fram kvinnans sexualitet. I Keys universum hade kvinnan en sexualitet, inte identisk med mannens och inte heller som mannens asexuella motsats utan som en med honom parallell varelse, med sitt eget begär: "Men dessa ungdoms salighet är *icke* 'att mannen vill': de äro själva vilja."²⁷ Bägge två gav på olika sätt uttryck med sina skrifter, för detta att själva 'vara vilja'. Victoria Benedictsson skriver att det ger henne 'vällustrysningar' när hon före deras första kyss tänker på hur det skulle vara att kyssa Brandes. Och till Lundegård skriver hon:

Jag avskyr den förkrympta fruntimmersaktighet, som i en måttfull sinnlighet ser någont rentav skamligt.²⁸

Ett uttalande som i sin kritik av en asketisk syn på kvinnlig sexualitet påminner om vad Ellen Key skriver om sexualitetens krafter frikopplade från kärlek:

Det är utan tvivel en kvinnlig överdrift, att en 'ren' kvinna endast skulle känna makten av sitt köns sinnliga lust då hon älskar.²⁹

Om det var någonting dessa kvinnor hade erfart så var det begär. Bägge två levde i mångåriga relationer till gifta män. Män som de älskade, begärde och längtade efter, men som av olika skäl inte kunde eller ville komma dem tillmötes i fullödig kärleksrelationer. Keys manliga läsare har gång på gång underkänt hennes texter om kärleken med hänvisning till att hon skulle sakna verklig sexuell erfarenhet. Något som de manliga forskarna naturligtvis inte *kan* veta något om. Men det är samma könsblindhet som när Georg Brandes talar om *Fru Marianne* som en "Dameroman".³⁰ En blindhet för, eller ett förakt för allt som inte är manlig erotik i dess mest reduktionistiska form, där penetrationen blir den allt avgörande definitionen på sexualitet.

Brandes nedsättande omdöme om *Fru Marianne* kom att bli bestående. Man har ända till våra dagar uppfattat den som ett konservativt inlägg i tidens sedlighetsdebatt eller som regressiv i sitt hyllande av bondekulturen. Elna Tenow skrev i den radikala tidskriften *Framåt* 1887 ett inlägg där hon fann romanen konservativ och "avtrubbad i sin kärleksuppfattning" eftersom Marianne inte lever ut kärleken till Pål utan stannar i äktenskapet.³¹ Victoria Benedictsson svarade arrogant

med att vägra bemöta kritiken och istället hävda sin autonomi som författare i relation till tidens debatter. Jette Lundbo-Levy påpekar att hon just därmed hävdar en åsikt, fast inte i sedlighetsdebatten utan i sin syn på litteraturen och dess uppgift:

Därmed utmanar hon i själva verket det mest väsentliga i Det unga Sveriges litteraturuppfattning och en viktig punkt i den radikala estetiken: att varje konstverk, i alla fall indirekt, har en tendens och genom sitt val av de delar av verkligheten som det beskriver, manar antingen till bevarande eller förändring av de rådande tillstånden.³²

Victoria Benedictsson ville inte låta sitt verk snärjas "i edra minutiösa små bestämmelser", därmed är inte sagt att hon skulle avvisa allt samband mellan sina verk och tidens sexualpolitiska diskussioner.³³ Benedictsson, liksom Key, var ointresserad av att ta ställning i sedlighetsdebattens enkla dikotoma uppdelning av sexualitet mot avhållsamhet, av manligt mot kvinnligt. Istället var det just denna formulering av problemet som sådant som de ville försöka ifrågasätta.³⁴ Ellen Key skriver i sin bok om Ernst Ahlgren:

Af det ovan anförda torde framgå, att intet parti har rätt att tillegna sig Ernst Ahlgren. Det är icke i hennes enskilda yttranden, hvarken hennes mest måtfulla eller hennes mest radikala, som man finner Ernst Ahlgren hel, utan endast i hennes arbeten. Särskilt gäller det den frågan - förhållandet mellan könen

Och Key citerar ur Benedictssons brev:

men tro att det finnes något absolut rätt, som kan tillämpas i alla lägen och för alla individer, när det gäller könsfrågan...nej, det kan jag inte. Om de ville slå ihjäl mig kunde jag icke säga hvilket 'läger' jag hör till. Jag lefver som en asket och jag avskyr osedlighet. Javäl. Men jag tror icke att hvarje karl som gått till en köpt kvinna behöfver vara en liderlig sälle, och jag vet, att mången, som lefver endast med sin hustru kan vara det. I sådana ting kan jag se annorlunda än de flesta kvinnor. - - - De äro nästan alltid så ensidiga, dogmatiska och konventionella.³⁵

Under 1980-talet kom en mängd intressanta feministiska nyläsningar av Benedictssons verk, där man försöker komma förbi det sena 1800-talets tolkningar av henne, och bl.a. att ge mer positiva tolkningar av *Fru Marianne*. Dessa läsningar fokuserade ofta det kvinnliga subjektet med dess ambivalenser och klyvnad inför sin tids kvinoroll. Ebba Witt-Brattström skriver t.ex.:

Victoria Benedictsson kunde inte skildra en 'fri' kvinna med både intellekt och sexualitet. Dels för att sådana erfarenheter knappast existerade i 1880-talets Sverige. Dels för att objektivifieringen av kvinnan ligger latent i den manligt dominerade kulturens skriftsspråk. Det är i spänningen mellan de olika kvinnotyperna, sedda som skilda livsalternativ, som framtidens kvinnobild kan anas. Författarinnans klyvnad, där det kvinnliga självhatet ligger i ständig fejd med en revolterande ärelystnad, tar också form i texterna, blir till gestalter lika motsatta som 'Victoria' och 'Ernst'.³⁶

Vad 1980-talets syn på författarskapet i viss mån förbiser är i hur hög grad Victoria Benedictsson också bedriver kulturkritik i sina skrifter. Hur hon beskriver och plockar isär, ja gör satir av, sin tids könsrollsdiskurs. Både *Fru Marianne* och enaktaren *Romeos Julia* från samma år är svidande vidräkningar med den diskurs av fantasier och projektioner som skapar den manliga sexualiteten. Den är inte i första hand en skildring av "en 'fri' kvinna" utan ett försök att beskriva hur män är fångna i redan kulturellt givna mönster och hur detta framkallar just den stereotypa kvinnobild som tiden uppvisar. *Fru Marianne* däremot visar inte bara på hur detta fördärvar människor, utan vill även visa på en väg ut ur detta, där villkoret heter både mannens och kvinnans förändring.

Läst i skenet av den sexualitetens tredje ståndpunkt som Benedictsson och senare Key försökte utveckla så kan vi se *Fru Marianne* som ytterst syftande mot ett försök att skriva fram en ny kvinnlighet. Romanen strävar efter att iscensätta och därmed ytterst framkalla ett nytt kärleksförhållande grundat på jämlikhet, ömsesidighet och intellektuell gemenskap.³⁷ Victoria Benedictsson levde inte länge nog för att kunna läsa vänninans mogna skrifter, men för Ellen Key utgjorde Benedictssons verk en erfarenhet när hon skrev *Livslinjer I* om "Kärleken och äktenskapet".³⁸ Och precis som *Fru Marianne* är en av Benedictssons mest utopiska texter, uppvisar Keys kärlekslära också starkt utopiska drag. Det är verk som beskriver relationen mellan könen inte såsom den var, utan såsom den skulle kunna vara. Läst utifrån Keys *Livslinjer* öppnar sig Benedictssons roman för en mycket radikalare feministisk tolkning som går långt utöver sedlighetsdebattens enkla pro et contra.

Med en typiskt Keysk vändning av orden så konstaterade hon att vi måste sluta tala om 'fri kärlek' och istället 'befria kärleken'.³⁹ Sett i relation till Key och hennes tankar om kvinnlig sexualitet och äktenskap, så blir *Fru Marianne* en roman om sexualitet. Om hur sexuella fantasier, snarare än verkligheten, styr mäns och kvinnors möten. *Fru Marianne* kan ses som ett exempel på den kritik som Mary Wollstonecraft fört fram hundra år tidigare mot att kvinnor uppfostras till att vara "systematically voluptuous".⁴⁰ Kvinnor uppfostras till att vara förföriska, samtidigt som man ägnar sig åt att vakta deras dygd. Detta är en falsk dygd, menar Wollstonecraft, enda sättet att uppodla verklig dygd och moralisk resning är genom kunskap, utbildning och att kvinnor tillåts bruka sin intelligens.

Fru Marianne är ett led i just det "röjningsarbete" som Benedictsson uppmanade Key att dela med henne. Den kan förstås som en studie i hur kulturens föreställningar om kvinnlig erotik förvrider och perverterar kvinnor och effektivt förhindrar ett verkligt erotiskt möte mellan män och kvinnor. Men *Fru Marianne* skisserar också en väg ut ur denna perversion och möjligheten till ett idealt kärleksförhållande. Det är en utforskning av det kvinnliga begäret från objekt till subjekt. Det är en berättelse om 'kärlekens befrielse'.

Romanen har kallats en Madame Bovaryhistoria med lyckligt slut, men det går också att se den som en Jane Eyre i bondeversion.⁴¹ Det är historien om hur en borgerlig flicka från en familj med penningbekymmer blir bortgift med en rik bondpojke med egen gård och tydligt klassklättrande ambitioner. Ur detta konventionella och tillsynes hopplösa äktenskap, växer så småningom ett modernt jämlikt och respektfyllt förhållande baserat på två självständiga individers erotiska och själsliga möte. Ett kärleksförhållande som på alla sätt svarar mot det kärleksideal Ellen Key skulle måla upp tjugo år senare i *Livslinjer*. Vägen dit går via Mariannes uppgörelse med den egna sexualiteten, både mot maken Börje och mot en annan man Pål, samt via hennes självständighet i arbetet.

Romanen inleds med Börjes frieri via brev. Marianne minns inte ens att de setts. Men han är ett gott parti, och som hela hennes fostran har styrts mot detta ögonblick, att vara någon annans begärda objekt, så tackar hon glatt ja. I hennes föreställningar om vad äktenskapet kommer att innebära finns ingen reflektion över vardag, arbete eller barn. Hennes idé om äktenskapet är uteslutande en erotisk fantasi där njutning, våld och självutplåning redan är sammantvinnande till en opplöslig enhet:

Hon försökte föreställa sig honom. Hon tänkte sig i hans natur någonting våldsamt, som låg och gömde sig under den lugna ytan. Denna obändighet, som hon drömde om, lockade henne, det låg någonting för hennes drivhusvuxna kvinnlighet eggande i att tänka sig älskad av en sådan, nästan rå natur. Det var någonting sagolikt och förtrollande, någonting för nyfikenheten retande i att veta sig viljelöst, värmlöst hängiven åt en sådan man. Det var detta Marianne drömde om. Hon hade ett omätligt begär efter att bli älskad, icke som människa blott, utan som kvinna, och icke blott som kvinna, utan nästan som ett barn, att motståndslöst bäras bort vart som helst. Att i sina smekningar tämja en lord Rochesters grymhet, det var vad som kunde komma hennes huvud att svindla. Det var en sådan njutning som att åka rutschbana och känna den hisnande rysningen därvid. Naturer sådana som Mariannes förstå att uppskatta den.

Hade Börje Olsson varit fattig, skulle det aldrig fallit Marianne in att tänka på honom.⁴²

När Benedictsson låter den sista meningen följa omedelbart på de föregående fantasierna ligger det däri en svidande kritik av hennes samtids äktenskapssyn. Vad Benedictsson säger här är att Marianne med sitt äktenskap kommer att prostituera sig och att hon inte bara vet det utan att hon också njuter av det. Med denna inledande scen har Benedictsson satt tonen; det här är kulturkritik på hög nivå. Marianne uppfyller alla sin kulturs krav på att vara en dygdig kvinna, men här visar Benedictsson fram hur ihålig denna dygd är, ja hur perveterad den är. Men det är inte bara Marianne som är ett rov för sina fantasier. Den unge friaren, Börje är också en person vars handlingar styrs av hans begär efter en erotisk drömbild, som i hans fall också är sammanblandad med hans längtan efter att överskrida sin klass gränser:

Hon var icke lik de unga flickor han varit van att umgås med/.../Men ur den vida mjuka kappa, vars vadderade sidenfoder veks upp en smula vid knät, stack Mariannes ena arm fram: det var den hand hon höll solfjädem med, och ovanför den långa handsken syntes en skymt av armens vita hull. Struket tillbaka över handleden omslöt hans armband denna handske, som slog fina veck vid handleden, men högre upp satt stramt åt armens vackra form. Det var denna arm han satt och såg på/.../

Ja, där hade han det! Marianne var alltigenom från en annan värld än hans vanliga. Det var det som bedårade honom/.../ Och så var det alltid med kvinnorna på teatern - fast mer eller mindre de stodo för hans erinring som någonting trolskt, nästan överkligt.

Men nu hade det blivit verklighet, ty där - så nära att han kunde nå henne med sina händer - satt hon ju, den förkroppsligade elegans, som han ditills endast fått tillbedja på avstånd. Han greps av samma känsla som brukade komma över honom på teatern: ett slags feber i blodet, ett begär efter glans och nöjen, efter eggande njutningar, förfining och lyx: med ett ord - efter allt som kan fås för pengar.

Ty pengar ägde han!⁴³

Sällan har väl en beskrivning av begäret att lyfta sig ur sin klass så sammansmälts med ett erotiskt begär. Börje ser överhuvudtaget inte personen Marianne, hon är bara en erotisk fantasi för honom, hämtad från teaterns värld. Hon är en fiktion, en konstprodukt och lyxtingest och som den sak hon är han köper henne för reda pengar. Att hon har sagt "ja" till honom blott för hans pengar" är en självklarhet som dock utlöser en viss melankoli hos honom. Börje, till skillnad från Marianne, har i romanens början, en viss moralisk resning, eftersom det hos honom finns "hans varma sunda naturs hunger efter tillgivenhet, efter att vara älskad för sin egen skull". Ännu så länge har det inte mognat till förmågan att älska. Även Börje måste utvecklas till en 'ny man' innan han kan möta Marianne.

Det intressanta är att det finns ett frö till kärlek mellan dem, men att Marianne i enlighet med konventionen upplever att det vore skamligt att tillstå det:

Hon skulle aldrig velat erkänna för någon, att hon nu tyckte att han såg bra ut, hon skulle aldrig velat vidgå att hon var förälskad i denna enkla lugna människa, ty hon visste att han icke hade fina drag, och hon visste att hans sätt kunde få en anstrykning av klumpighet. Allt vad hon för andra kunde vidgå var att hon 'höll av honom', 'värderade' honom. Ty i hennes sätt att benämna sin känsla för honom måste det alltid finnas ett utrymme för någonting likt överseende, man finge icke misstänka hennes smak för att finna honom otadlig.⁴⁴

Äktenskapet mellan Börje och Marianne är i första hand en affärsöverenskommelse, naturligtvis vore det smaklöst av Marianne att då tala om kärlek. Det är helt i linje med tidens seder, likväl är det en avancerad form av prostitution. Detta understryks av att Marianne som den enda dottern måste giftas rikt för att hennes bröder skall kunna skickas till universitetet. Männens frihet byggs bokstavligen av kvinnors kroppar.

Att som Arne Melberg påstå att "romanen rymmer nästan inget ideologiskt eller debatterande stoff" är märkligt.⁴⁵ *Fru Marianne* är en enda stor ideologisk motskrift mot sin tids syn på sexualitet och könsrollskonventioner. *Fru Marianne* vägrar att ta ställning i sedlighetsdebatten, däremot komplicerar och fördjupar den sin tids syn på könsskillnaden. Men framförallt så pekar den framåt mot sekelskif-

tets mer koncentrerade diskussioner kring äktenskapet och kärleken där relationen mellan den Nya kvinnan och hennes nya man diskuterades livligt av såväl feminister som andra. Det är just här som de ideologiska och teoretiska linjerna som löper mellan Benedictsson anno 1886 och Ellen Key 1903 blir tydliga. Benedictssons roman gestaltar precis det falska eller oäkta äktenskap som kvinnan sålde sig till som försörjning, och som Key skulle attackera med sådan frensi i sina mogna skrifter. Börje och Mariannes förhållande i början av romanen är ett tydligt exempel på vad Ellen Key skulle kalla ett "oäkta" förhållande. Äkta var kärlek mellan två som älskade varandra oberoende av kyrkans välsingelse, men konvensäktenskapen skapade falska förhållanden och oäkta barn. Key tvekar inte att kalla det prostitution:

Prostitution är all handel med sitt kön, vare sig handeln idkas av kvinnor eller män, som av nöd eller lust sälja sig utom eller genom äktenskapet. /.../Men vare sig någon, med en del av sin person, köper sig fri från svält eller skulder, ensamhet eller åtrå; hvilket i och för sig högt värde man än må vinna, så blir dock handeln, för köpare som för säljare, ur den helhetsbestämda könsedlighetens synpunkt en förmedling.⁴⁶ (min kurs.)

Ellen Key, liksom Benedictsson med *Fru Marianne*, skrev in sig i en lång feministisk tradition där liknande idégods kan spåras, som redan nämnts hos Mary Wollstonecraft, eller i Charlotte Brontës *Jane Eyre* och inte minst hos George Eliot (*Middlemarch*), som både Key och Benedictsson beundrade. Det är en feministisk kritik där 'äktenskapet' blir en samlingsplats för att analysera och kritisera könsskillnad och kvinnors fostran till uteslutande erotiska objekt. Denna kritik visar sig hos Benedictsson just i beskrivningen av strukturen i Mariannes erotik.

Mariannes och Börjes liv på den stora gården Tomtö, inrättar sig i en märklig form. Marianne vägrar ta del av livet på gården, hon är komplett ointresserad av allt, även de sysslor som av traditionen faller på hennes lott, som planering av mat och dylikt. Hon lever "som en inackordering i sin mans hem".⁴⁷ Helt i enlighet med den princip Börje ställt upp för sig själv och allt mer bittert håller fast vid: "Hans var icke hennes och hennes var icke hans."⁴⁸

Istället ägnar hon sina dagar åt romanläsning i den boudoir som hon inrett åt sig själv. Hennes tillvaro framskrider i den högre form av meningslöshet som var den borgerliga kvinnans lott, och som många feminister, inklusive Ellen Key var djupt upprörda över. Benedictsson beskriver det brutalt som att "Enformigheten hängde vid hennes fingrar värre än lim".⁴⁹ Mariannes s.k. verksamhet består av att utföra nyttolösa små utsmyckningsföremål: "Det fanns små fantasiarbeten av olika slag, som knyppling eller dylikt, som hon kunde ta till för att få tiden att gå."⁵⁰ I *Skönhet för alla* kritiserar Ellen Key just denna typ av låtsasarbete:

En kvinna skulle istället gagna och glädja världen mera, om hon sove bort de timmar, hon på detta rysliga svagsinne använder - för att icke tala om huru mycket bättre hon skulle bruka den genom att promenera eller läsa en bok.⁵¹

I denna värld av romantiska romaner och knyppling inriktar sig hennes väsen på att vänta. Hon väntar på Börje, på att han skall komma och älska med henne. Hela hennes värld upptas av "vad hon benämde kärlek".⁵² Kärleken är för henne både ändamål och medel. Marianne intalar sig att hon älskar Börje, men det är inte kärlek, endast sexuell attraktion:

Och det var lika lite den verkliga Börje som hon förut bundit sina drömmar kring någon bestämd person. Erotiken hade fått ett kroppsligt uttryck, det var allt. *Det var icke Börje hon älskade, det var hans smekningar.* Honom själv kände hon icke ens; hans tankegång, hans hela sinnesinriktning voro henne fullkomligt främmande, och hon hade icke ens en tanke på att göra sig bekant med dem.⁵³ (min kurs.)

Det är inte annorlunda för Börje, hans relation till Marianne är uteslutande erotisk. Hon tillhör en nattvärld som han inte vill få alltför granskad i dagsljuset av andra, särskilt inte av sin mor. Dagen efter bröllopsnatten grips han av en impuls att gömma henne i sovrummet:

Så gick dörren upp. Marianne stod där.

Vit morgondräkt med krus av spetsar och med blekblå rosetter, blekblå atlastofflor med kantning av svandun mot hudfärgade silkesstrumpor /.../ Börje greps av en blixtnabb impuls att stänga dörren mot de andra rummen, för att hålla henne gömd härinne som en okänd prinsessa. Han skyggade till för att som hon gick och stod leda henne ut i dagligdagslivet för allas ögon.⁵⁴

Marianne uppfångar denna erotifierade blick och reagerar med att lycksaligt konstatera att hon är älskad "uteslutande som kvinna - som viljelöst, motståndslöst ting."⁵⁵ Börjes och Mariannes äktenskap är alltså uteslutande en erotisk relation. Det enda som finns mellan dem är deras ömsesidiga sexuella attraktion. Ett sexueellt begär helt utan förankring i den andra människans person uppfattar Benedictsson och Key som en falsk och ytlig sexualitet. För Key och Benedictsson ligger inte motsättningen mellan sexualitet och kärlek, utan mellan en ytlig och anonym sexualitet och en där begäret riktar sig mot en hel person. Det är inte sexualiteten det är fel på utan det sätt som den i denna kulturellt schablonartade form gör människor blinda för varandra. Börje älskar inte Marianne utan i henne begär han en abstrakt fantasi om kvinnan. Och det är just så hon också vill älskas. Det är det som gör deras äktenskap 'osedligt' och mer likt förhållandet mellan hålldamen och hennes välgörare.

En bidragande orsak till Brandes och samtidens nedgörande kritik av *Fru Marianne* var att den kom att uppfattas som antierotisk och som ett konservativt inlägg i sedlighetsdebatten, eftersom Marianne inte väljer att lämna Börje för Pål, som hon har en "flirtation" med som det heter på den tidens språk. Detta synsätt ekar fortfarande hos t.ex. Arne Melberg:

Det erotiska begäret - Pål - kasseras till förmån för begäret efter gemenskap med Börje. Erotiken offras - trots att den var utgångspunkten för Mariannes identitet och en gång fick

Börje att intressera sig för henne. Romanens projekt - gemenskapen - får en lösning, som framstår som en nästan desperat förhoppning i förhållande till den kluvenhet, som gestaltas i konflikten mellan erotik och gemenskap./.../ Hon börjar som erotisk varelse och slutar i gemenskapen. Romanen visar att de båda sidorna inte är förenliga utan att någon måste bort.⁵⁶

Pål är *inte* det erotiska begäret mer än Börje. Som vi redan sett så är även Marianne och Börjes relation primärt erotisk. När Melberg skriver att "Marianne offerar sin 'kvinnlighet' för att få gemenskap med Börje" så implicerar han att kvinnlighet är liktydigt med en passiv erotik, att sträva efter att bli begärd men aldrig själv begära. Därmed blir hans analys till ett exempel på en sådan syn på kvinnlighet och sexualitet som Benedictsson och feministerna reagerade på. Benedictssons försök att på textens fiktionsplan framkalla en annan kvinnlighet, styrd av ett aktivt kvinnligt begär, går Melberg lika mycket förbi som det gjorde Brandes hundra år tidigare.

Påls funktion i romanen är dock svårtydd och mångbottnad. På ytan fungerar han som något Marianne måste göra upp med för att kunna gå vidare, även om detta inte är sexualiteten i sig. Christina Sjöblad och Ebba Witt-Brattström ser Pål-gestalten som en del "av textens långtande drivkraft":

I textens 'omedvetna' är hans förfina och 'kvinnliga' erotik ett oroande och igångsättande element, som estetiserar skrivsättet /.../Pål är det erotiska och det estetiska i samma gestalt, som på handlingsnivån måste bannlysas för att Benedictssons realistiska projekt ska kunna genomföras. Läsaren upplever ambivalensen och detta kan också spåras i det ytliga mottagandet av romanen.⁵⁷

Konstellationen Börje-Pål-Marianne är en erotisk triangel där begäret går korsvis. I Melbergs tolkning, som inte ger utrymme för det begär som finns *mellan* Börje och Pål, blir istället Börje och Pål två sidor av en motsättning, där vilket val Marianne än gjort med nödvändighet kommer att framstå som att hon väljer bort något och därmed som en olöslig konflikt och klyvnad hos jaget. Marianne är dock inte ensam om sin erotiska relation till Pål, hon delar den i allra högsta grad med Börje som konstituerar ursprungsbegäret mot Pål. Och Börje måste liksom Marianne göra upp med sin längtan efter Pål, i hans fall en längtan att också vara Pål, innan han kan gå vidare och möta Marianne i en verklig relation.

Den amerikanska Queer-terotikern Eve Kosofsky Sedgwick har i sin bok *Between Men* studerat det speciellt underliggande homoerotiska begär som finns i den erotiska triangeln. Kosofsky Sedgwick utgår från René Girards idéer om den maktstruktur som finns i rivaliteten mellan två män i en erotisk triangel, men där hon tydligare vill lyfta fram den starka bindningen mellan de två männen:

What is most interesting for our purposes in his study is its insistence that, in any erotic rivalry, the bond that links the two rivals is as intense and potent as the bond that links either of the two rivals to the beloved: that the bonds of 'rivalry' and love, differently as they are experienced, are equally powerful and in many senses equivalent.⁵⁸

Bandet mellan Börje och Pål, med dess starka känslor av begär och längtan är en lika viktig del av berättelsen som Mariannes förhållande till Pål. Berättelsen om Pål är Börjes första förtroende till Marianne. Kärleken till Pål ingår därför i en berättelse om vem Börje är. Att Marianne måste konkurrera med denna viktiga person när han senare dyker upp i romanen följer med en slags berättelsens egen logik. Börjes och Påls relation är starkt homoerotisk och har alltid varit; Pål är Börjes första kärlek.

-Det var nästan mer än vanlig vänskap, sade han, jag tror att det för mig motsvarade vad det första tycket är för andra pojkar./.../

-Pål såg inte ut som en bondpojke. Han hade ett utseende som en förklädd flicka.⁵⁹

Pål beskrivs genomgående i romanen som en flicka, eller som en person med kvinnliga drag. Som påpekats bl.a. av Sjöblad/Witt-Brattsröm så kan denna feminitet tolkas som ett dekadent drag, och sådana drag finns ju hos Pålgestalten med hans europeiska erfarenheter. Men Påls feminitet skvallrar också om att han är Mariannes dubbelgångare. Hans händer liknas vid Mariannes: "Hans hand kändes fin som en av hennes."⁶⁰ Pål positionerar sig också gentemot Börje mer som kvinna än som man, vilket Marianne först finner genant:

-Tja, jag blir nog alltid den jag är! Men du har blivit mera manlig. Jag skulle vilja säga att du blivit ännu mera Börje Olsson än du var . . . Fru Olsson, skall vi inte komma överens om att han är en bra vacker karl?

Marianne rodnade.

- Naturligtvis skall jag tycka att han är vacker. Det hör ju till mina plikter.

- Om jag vore kvinna, skulle jag tycka det i trots av alla plikter.⁶¹

Pål förhåller sig också till Börje och Mariannes äktenskap på ett sådant sätt att han lekfullt beskriver henne som sin rival om Börjes gunst. Och initialt markerar Marianne flera gånger för Pål att detta är lite opassande. Till sist är det när *Pål* tittar på *Börje* som Mariannes attraktion för Pål börjar spira:

Pål, som suttit och sett ned, lyfte blicken och såg på honom, och för första gången såg Marianne dessa ögon fullt öppna. Hon riktigt häpnade över dem, så vackra voro de med sin glänsande blåaktiga emalj och den bruna sammetslena färgen. (min kurs.)⁶²

Pål är hennes företrädare i Börjes liv och det finns i Mariannes begär till Pål ett moment av svartsjuka och konkurrens. När Pål nu dyker upp igen så speglar han på olika sätt hennes relation till Börje, även Pål har i sitt äktenskap "sålt sig för penningar" vilket i Mariannes ögon är en "skamfläck". Och Pål är liksom Marianne van att vara ett objekt för andras begär. Det har gjort honom tillgjord säger Börje: "Det är fruntimrernas skull; de ha alltid varit tokiga med honom, och så har han blivit sådan. Han är inte nöjd längre än att man ser honom."⁶³ Den kvällen i Påls nya rum då de diskuterar kärlek så är det Pål och Marianne som bejakar

den luftiga och lättsamma flirten medan Börje försvarar den verkliga kärleken och framhåller den degenererande inverkan ett återkommande flirtande har på förmågan att älska. Börje får här representera Benedictssons kärleksideal.⁶⁴ En kärleks-syn som skulle kunna vara hämtad direkt från någon av Keys skrifter. Liksom tidigare så är det här inte fråga om sexualitet kontra kärlek utan dikotomin gäller yta mot djup:

- Jo, sen man utminuterat sig i tusen små bitar, så kan man aldrig bli hel mer, och sen kan man inte hålla riktigt av någon, om man aldrig så gärna ville, utan man vill bara ha nytt och nytt. Och för var gång man får någonting nytt, blir det mera likt det man hade förut, och till slut är det gammalt alltihop.⁶⁵

I den erotiska triangeln Börje-Pål-Marianne speglar de alla varandras kontgjorda fantasier och begär: Börje drömmer om att vara som Pål och Pål i sin tur beundrar Börje som någon han aldrig kan vara, och Marianne ser Påls beundrande blickar på sin man samtidigt som han kyligt betraktar henne och genomskådar hennes avsikt att söka hans beundran. Men det är också i denna triangel som de första fröna till Marianne och Börjes själsutveckling sås. Att hon blir intresserad av Pål är uteslutande för att "hon nu drevs av ett girigt begär att skaffa sig upprättelse för Pål .⁶⁶ Hon vill framförallt att han skall betrakta henne som något annat än "förolyckad kokett".⁶⁷ Men för att åstadkomma det så måste hon blir *mer lik Börje*, som Pål beundrar, samtidigt som hon också får 'syn' på sin man via Påls blickar:

ty denne icke allenst värderade Börje, utan hyste därjämte ett slags beundran för honom/.../Så kom det sig att mycket, som förut stött Marianne tillbaka som ofint, det beundrade hon nu, därför att Pål gjorde det.⁶⁸

Bandet mellan Börje och Pål är egentligen mycket starkare än både det som Börje respektive Pål har till Marianne. Pål vet saker om Börje som Marianne inte vet, han ser också Börjes goda sidor och framförallt hans potential, vad han en dag skall bli. Pål uttrycker detta med att säga att om han vore kvinna så skulle det vara en heder att stå vid sidan av en sådan man. Eftersom Marianne inte älskar sin man och hela hennes förhållande till honom bygger på att hon ser ned på honom reagerar hon starkt med svartsjuka mot Pål:

Vid sådant kunde Marianne bli formligen svartsjuk, hon kände det som om Pål tyckte bättre om Börje än henne.⁶⁹

Den erotiska uppfostran Marianne fått, som skolat henne till att vara uteslutande ett objekt för andras begär, gör det nödvändigt för henne att inta en sådan position gentemot Pål också. Marianne 'vinner' honom till slut när Pål en kväll under schackspelet med Börje plötsligt tittar på henne med en uttalat erotisk och flirtande blick:

Hon skulle velat vända bort sina ögon, men hon kunde det inte, han höll dem kvar med våld,

tvungade hela hennes varelse att gå upp i dem och ge sig hän. Hon kände hur de forlorade sin motståndskraft, hur de blevo djupa, brännande, lidelsefulla som hans.⁷⁰

Efter det vidtar en tid av hemliga blickar och förstulna smekningar mellan Pål och Marianne. De inleder ett hemligt förhållande om än främst bestående av blickar och symboliskt intima gester som att Pål alltid öppnar och läser Mariannes brev innan hon får dem. Marianne känner att hon nu skriver på "sitt livs stora roman".⁷¹ Men liksom i den tidiga fasen av hennes relation med Börje, så är detta framförallt en fantasi, en dröm om äventyr, just en romanfiktio. Det är spänningsmomentet i det hemliga kärleksaffären som nu ger hennes liv mening. Hon har tillfredställt sitt begär; att väcka Påls erotiska intresse. Hennes vilja sträcker sig inte längre än att få vara objektet för hans erotiska begär. Det är inte en relation som förändrar henne, snarare återinstallerar den henne i samma tillstånd som hon befann sig i början av äktenskapet med Börje.

Relationen mellan Marianne och Pål skiljer sig inte på något avgörande sätt från den relation Marianne haft till Börje. Den är hemlig och något mer sofistikerad i sitt erotiska uttryck, det är allt. Det finns lika lite verklig intellektuell eller själslig gemenskap mellan Marianne och Pål som mellan Börje och Marianne. Deras relation handlar om att hon passivt lyssnar på honom, och i den mån han har förändrat hennes litteratursmak så har läsningen av Flaubert och andra franska författare inte på något sätt förändrat hennes sätt att se på världen. Hennes byte av litteratur sker bara för att tillfredställa honom:

Han hade åtagit sig att utbilda hennes litterära smak, vilken han fann under all kritik. Böjligheten i hennes lynne kom fram även här, och han kunde aldrig tänka sig en mer emottaglig lärjunge.⁷²

Det Pål känner för Marianne har ännu mindre med stor kärlek att göra. För honom är detta inte ens roman utan "endast en novelett, den läckra, franska". Flirten och förförelsen är för honom är ett tidsfördriv han ägnar sig åt för att göra livet lite mer spännande och han är övertygad att Marianne kommer att falla i hans armar som ett moget äpple och då kan han välja att bejaka eller avvisa henne. Pål har ingen uttalad plan med vart detta förhållande skall leda, därför att han i grunden har "samma indolenta natur som Marianne".⁷³

På nytt utgör Pål en spegelbild av Marianne. Hans lekfulla, men ytliga erotik, som främst utspelar sig i fantasins värld eller genom en självupptagen försjunkning i de egna känslorna är bara en mer erfaren och cynisk variant av den hon själv ägnar sig åt. Den sexuella attraktionen mellan Pål och Marianne saknar personlig grund, den finns där bara för att det fanns möjlighet till den. När Pål måste resa bort på en längre affärsresa, vill han att hon skall säga om han skall komma tillbaka eller inte, underförstått om de skall gå vidare med sin affär eller inte. Marianne vägrar ta ansvar för sina känslor och Pål tolkar hennes vacklan som ett ja. Och som ett löfte om kommande njutningar trycker Pål därför henne tätt intill sig och kysser henne på halsen: "Hans varma andedräckt lopp henne som en rys-

ning ända ner i fötterna".⁷⁴

När Pål återvänder har dock Marianne bestämt sig för att bryta med honom och tvinga honom att resa bort igen. Vare sig läsaren eller Pål anar den rätta orsaken. Pål förstår dock att "det var någonting av fasthet" som ligger bakom hennes beslut. Det är också Pål, liksom tidigare Börje fick uttala kärleksidealet, som i slutuppgörelsen med Marianne får uttrycka kritiken av traditionell borgerlig dubbelmoral vad gäller s.k. kvinnlig dygd.

Om ni älskat mig med armarna om min hals och läpparna mot mina, då skulle ni ha ansett det värre, därför att det var farligare, men *jag* skulle ansett det bättre, ty det hade varit naturligare. Detta sättet låg oss närmare, därför att vi äro förkonstlade båda. Så lyder sanningen.⁷⁵

Det är inte verkligt sexuellt begär det är fel på utan förkonstlingen och hyckleriet, som förvrider känslorna. Pål pekar på så sätt ut det grundläggande felet i Mariannes erotiska karaktär; hon kan inte bejaka sitt begär som *sitt eget*, ens inför sig själv, utan istället döljer hon det under hyckel och falska spel. Hennes begär har bara varit att bli begärd, det har saknat all subjektivitet. Hon har gjort sig till "ett viljelöst ting".⁷⁶ Det är denna oansvarighet som är hennes 'brott'. Det är inte det erotiska begäret i sig som här ifrågasätts, inte heller är det den "mansidentifierade, flärdfulla sexualiteten" som kritiserar utan just hennes ovilja, så typisk för den traditionella kvinnorollen, att ta ansvar för sina egna handlingar och för sin sexualitet.⁷⁷ Uppgörelsen med Pål är en uppgörelse med hennes egen, av mångårig fostran, förvridna sexualitet. Man kan förstå att Brandes inte tyckte om fru Marianne eftersom den kritiserade precis det kvinnoideal som han förespråkade i sina föreläsningar där kvinnorna älska utan tankar på framtiden, där de "lever 'kringspridda' och inte har annat mål med livet än att 'spela med i herrarnas små kärlekshistorier'."⁷⁸

Det fanns ingen möjlighet till verklig kärlek mellan Pål och Marianne därför att bägge är lika förkonstlade. Som Mariannes manlige motsvarighet måste nu Pål stötas bort; han som också bara är ett passivt erotiskt objekt. Han är vek och skör som en flicka, passivt som en flicka har han låtit sig begäras av kvinnorna, och utan verkligt begär har han låtit sig hamna i situationen med Marianne. Pål själv är tom och finner livet meningslöst, ingenting fäster vid honom, just för att han är oförmögen att uppfyllas av kärlek, till en annan varelse, kvinna, man, barn, djur eller en politisk sak. Den erotik Pål kan uttrycka är endast gester utan mening, bokstäver utan betydelse. Hans död i självmord är därmed det enda logiska slutet.

Pålfiguren har två viktiga funktioner i romanen; den ena är att blottlägga just Mariannes förkonstling och Börjes fantasier om att leva ut en mer dekadent erotik, vilket var det som drog honom till Marianne först. Pål är den tredje punkt som sätter dikotomin Börje-Marianne, man- kvinna i rörelse. Han är ett objekt för begär för bägge men också en spegel som reflekterar Börjes och Mariannes självbilder. Den andra funktionen, som nämnts tidigare, är att via det antytt homoerotiska begäret mellan Börje och Pål lyfta fram Börjes potentialiteter som kärleks-

objekt.⁷⁹ Vi får syn på Börjes goda sidor framförallt i relation till Pål, det är där hans förmåga till kärlek visar sig. Det sista som händer innan Pål reser är ett samtal mellan de två männen som avslutas med att Börje erkänner att han behövt Pål som någon att hålla av:

Pål betraktade med viss rörelse denna breda rygg.

- Det är egentligen underligt att tänka sig hur du och jag kunnat bli vänner, sade han.

- Jag har alltid behövt någon att hålla av, svarade Börje, och han måste harska sig ännu ett tag, för att få rösten riktigt klar.⁸⁰

Under Påls frånvaro har dock något hänt; Marianne har förstått att hon är gravid. Romanens vändpunkt är när Marianne inser att "endast slumpen hade fått avgöra att barnet skulle bära hennes mans drag". Marianne är följaktligen inte heller längre romanernas Marianne, "kvinnogåtan, undantagsvarelse" utan en kvinna som skall bli mor.⁸¹ Hon vaknar upp till en ny verklighet där hon inte har någon annan än sig själv att ty sig till med sina tankar och vändor.

Det kan vara värt att stanna till här i romanen för att se lite närmare på hur Benedictsson beskriver Mariannes moderlighet. Precis som Keys moderlighetsbegrepp konsekvent har missförstått som liktydigt med moderskap och syftade mot utelsutande en hemmatillvaro så bidrog det faktum att Marianne får barn till att romanen kom att ses som konservativ i sin tendens. Ändå är den moderlighet som här framträder fjärran från ett rosaskimrande avståndstagande från världen. Tvärtom så är det när hon förstår att hon är gravid som Marianne vaknar upp till den nakna verkligheten, "blottad på all poesi". Graviditeten framkallar "känslan av självansvarighet" för första gången för henne.⁸² Likaså är det under graviditeten och efter barnets födelse som hon *börjar* arbeta:

Sedan Marianne fått någonting likt en verklig själskamp att bestå, hade hon lärt sig tycka om sysselsättning. Hon sydde själv den lilles utstyrsel, och det gav henne fullt upp att göra.⁸³

Det är också nu hon övervinner sin mörkerrädsla. Att bli mor är här inte en biologisk process, inget nämns om onda ryggar, ömmande bröst och svullna fötter, inte heller ett ljud om själva förlossningen. Moderskapet i *Fru Marianne* är primärt en existensiell erfarenhet som utvecklar jaget, till ansvarighet och självständighet, där arbetet har en självklar plats. Man kan jämföra med vad Key skriver om arbete som moderlighet i en av uppsatserna i *Missbrukad kvinnokraft*, hennes mest kritiserade skrift:

Jag har alltid tänkt mig kvinnan *gift eller ogift*, som mannens samarbeterska på alla områden, ända upp till statsstyrelsen och lagstiftningen. Så har jag menat att den fullt utvecklade moderlighetens frälsande makt skall bli verksam i full frihet och under fullt ansvar. Så har jag förutsett att den skall komma att medverka vid omdaning av det nuvarande hemmet, skolan och samhället.⁸⁴

Moderskapet står inte heller i motsättning till erotiska känslor. Marianne känner

sig först bunden till en man hon inte älskar genom det väntade barnet, men långsamt vaknar någonting annat. Först skyggar hon för Börjes smekningar för att de manar fram minnet av Pål och de känslor han väckte hos henne, men långsamt börjar Börjes person vinna i hennes ögon och denna gång åtföljd av ett helt nytt uppvaknande erotiskt begär fjärran från missromanerna:

därjemte något annat, som hon nu först tyckte sig ha upptäckt på botten av sin egen natur - någonting okyskt, grovt, vilket ställde hennes förhållande till Pål i en ännu skarpere dager. Vad var hon då för slags kvinna? Hon ryste för frågan. Missromanernas platoniska moral hade upphört att finnas till för henne. Det fanns en annan inom henne själv, vilken icke lät sig avvisa: älska en och höra honom till.⁸⁵

Det som händer därefter är att Marianne långsamt omstrukturerar sitt begär till subjektivitet, från vara till ha. För att vara ett subjekt måste hon ha ett begär, ett projekt och en längtan. När Marianne börjar upptäcka Börjes själ så vaknar också ett alldeles nytt begär hos henne:

Och just nu, när han pratade så öppet, nästan barnsligt, greps hon av en aning om vilka utforskade labrynter denna skenbart så osammansatta karaktär kanske kunde äga för henne. Vad visste hon! Det kunde ligga mycket bakom dessa gråa ögon med de korta ögonhåren. *Hon greps av ett aldrig tidigare känt begär att få tränga in i hans tankar, efter att hans liv även måtte bli hennes.*(min kurs.)⁸⁶

När Marianne ett vecka efter födseln av deras barn berättar för Börje om sin flirt med Pål åstadkommer hon medvetet en spricka mellan henne och Börje. Men det avståndet är nödvändigt för att hon skall kunna begära honom, för att hon skall kunna göra ett medvetet val att älska honom. Från andra sidan av detta avstånd skapar hon om sig själv från det sinnesslöa objektet på schäslongen i romanens början till en yrkesverksam kvinna som "har heder" av sin verksamhet och som tydligt signalerar för sin man att det är mot honom och hans värld som hennes begär riktar sig. Ellen Key lyfter fram arbetet som det centrala i romanen:

Ty hon älskade arbetet ej blott emedan det *gaf* livets bröd, nej, som själva livets bröd. Arbetet var för henne, den stora allvarliga uppfostraren till en äkta lifsglädje. Hon har förhärligat arbetet överallt, men ingenstädes som i *Fru Marianne*, en bok som hon diktat mindre till *kärlekens* än till *arbetskärlekens* ära. Hon låter visserligen kärleken till Börje drifva Marianne in i arbetet, men det blir detta själft, som omedvetet men säkert öfvar sitt pånyttfödande. Denna bokens underströmning har endast av fåtalet blifvit nog beaktad.⁸⁷

Märkligt nog är det denna del av romanen som kommit att uppfattas som mest problematisk. Melberg beskriver Mariannes förvandling som en botgöring, som "penitensens och offrets väg".⁸⁸ Men den som provas i denna kris i äktenskapet som Marianne iscensätter med sin bekännelse är inte hon, utan Börje. Marianne känner att hon skulle kunna älska Börje, men för att deras kärlek skall kunna växa måste det finnas absolut öppenhet och ärlighet mellan dem. Det är inte vad hon gjort med Pål som är viktigt utan att det fanns något hon inte delade med Börje.

Eva Heggstad skriver i sin avhandling om 80-talslitteraturen att endast Marianne utvecklas medan Börje "framställs som en tämligen statisk figur" och Melberg att ingen utom Marianne utvecklas: "fästmannen och maken Börje presenteras som samma dugliga och målmedvetna man, som han sedan förblir hela romanen".⁸⁹ Tvärtom, menar jag, handlar denna del av romanen i hög grad om Börjes förändring och det är ytterst Marianne som prövar honom. Kan han klara av hennes krav på ärlighet och kan han acceptera att hans fru och modern till hans barn inte är en 'ren' kvinna, utan tvärtom en kvinna med både sexualitet och med ett förflutet?

För att de skall kunna mötas måste även Börje utvecklas. Han måste lära sig att förlåta, och framförallt måste han omstöpa hela sitt erotiska begär mot den gamla spetsprydda boudoirmystiska Marianne som bara levde för honom till den jämbördiga självständiga Marianne som lever för sitt arbete, som hon blivit. Vi kommer ihåg från romanens början att han aldrig hade varit attraherad av bondflickorna. Först efter lång tid, då hon mot hans uttryckliga misstänksamhet anlagt köksträdgård och i hemlighet lärt sig väva, får han syn på henne och en ny slags Marianne kan ta form i hans inre fantasi.

Jo, det var Marianne! Så förbluffad hade Börje Olsson icke blivit i hela sitt liv. Marianne skotade, trampade, och slog med en säkerhet som fyllde åbosenens hjärta med en rent av vanvettig förtjusning. /.../

Och när han gick omkring på fälten, hände det ibland att han tyckte sig se Marianne, som han den gången sett henne i smyg, rödblommig av ansträngning, stark, med håret en smula i oordning och blicken så stramt fästad på vad hon hade för händer, som om världens väl berott på att arbetet blev gott.⁹⁰

Den svåraste prøvostenen för Börje är att sammanlänka sina olika kvinnoideal. Börje är nämligen ett offer för den klassiska hora/madonna myten. Han skiljer på den 'rena' kvinnlighet som hans mor representerar och den sexualitet som Marianne i äktenskapets början förknippas med. Det är bl.a. därför han inte kan visa upp henne för sin mamma. När Marianne på allvar blir intresserad av Börje inser hon också att modern är hennes värsta rival, eller snarare är hotet Börjes åtskiljande av dem:

Hans mor, hans mor ja! Detta var det värsta. Hon kände att hon där hade sin rival. Denna mor, för vars ögon hon icke var värdig att träda! Han gjorde ju allt, allt för att hålla dem borta från varandra.⁹¹

Börje måste gå från att vara en gammeldags man till att bli en 'ny man'. Börje skall bli en ny man som inte längre vill vara bara kön utan också själv vill bli älskad för sin personlighets skull som Key skriver.⁹² En man som vill dela sin själ och sina tankar med sin hustru. När Marianne konfronterar Börje och säger att hon nu nog visat honom att hon inte är en "tanklös prydnadsvara" så är det detta krav hon ställer på honom, som ett slags spegling av hennes förtroende till honom om Pål: att han skall dela sina tankar med henne och därmed även sin Mor:

- Å, Börje - vad har jag fått dela med dig? Varför har du hållit mig borta från din mor?
- Från mor?
- Ja. - Varför får jag inte hålla av vad du håller av? varför får jag inte leva ditt liv, tänka med dina tankar och hoppas med dina förhoppningar?⁹³

Romanen når så sin fullbordan när Börje och Marianne åker med sonen och hälsar på Börjes mor för första gången. Då erkänner också Börje att även han nu är en annan Börje än den man Marianne gifte sig med för två år sedan. Bägge två har utvecklats och överskridit det traditionella könsrollsmönstret med åtskilda sfärer för mannen och kvinnan. Börje och Marianne är *inte* längre varandras motsatser.⁹⁴ Tvärtom är det just detta de var tidigare; han bonde hon borgerlig, han aktiv hon passiv. Dessa motsatser, dessa dikotomier, som naturligtvis också är kodade som manligt-kvinnligt, vilket Benedictsson mycket väl visste, överskrider under romanens gång. Kvinnligt och manligt byter plats, blandas om och förskjuts. Bara på det sättet kan Börje verkligen bli den lord Rochester som Marianne drömmer om i romanens början. Liksom lord Rochester måste han bli 'svagare' för att jämlikt möta henne när hon blir starkare. I slutscenen framträder en ny Börje och Marianne, till förväxling och förblandning lika, bägge arbetar, bägge läser böcker, bägge längtar ut på äventyr, och bägge älskar. På så sätt har de tillsammans skapat den stora kärleken som Ellen Key beskriver den:

Den stora kärleken uppstår endast när åtrån till en varelse av annat kön smälter samman med tränaden till en själ av vår egen art. Den blir som elden, renare ju hetare den är och skiljer sig från begärets glöd såsom den vita hettan i en smältugn skiljer sig från den kring gator och torg burna facklans röda, rykande låga.⁹⁵

*

Det var först ett decennium efter väninnans död som Key verkligen började i skrift att utforska kvinnligheten, sexualiteten och kärleken, men med vänskapen till Ernst Ahlgren och hennes texter i backspegel är det uppenbart att Key måste ha inspirerats mycket av henne. Att påstå som John Landquist att: "Hon känner inte kärlekens sinnliga sida. Hon har en i grunden ganska frökenaktig uppfattning härav trots patetiska deklamationer i motsatt riktning".⁹⁶ blir dubbelt grymt och förnekande när man betänker att hon förutom egna erfarenheter också hade plågsamma erfarenheter av sina väninnors liv och texter med deras kamp för att förena erotik och individualitet.

Ernst Ahlgren och Ellen Key delade mycket i sin syn på kvinnlighet och sexualitet, när Key mer än tjugo år efter väninnans död sitter i centrum av Hanna Paulis tavla är det kanske just "Kärleken och äktenskapet" hon läser ur, på golvet nedanför henne har Hannah Pauli placerat sig själv, hon är den yngre beundrande kvinnan, men hon är också just den Nya kvinnan som åtminstone tänker försöka förena kärlek, barn och arbete. Men som ny kvinna ser hon ändå tydligt behovet

av feministisk kamp och kvinnliga nätverk. Det är till henne och de unga kvinnorna som Key med sin bok riktar sig, och när hon sitter där i lampskenet eminent och grå, så ekar ändå tankarna och erfarenheterna från hennes och Benedictssons samtal och kamp för att uttrycka sina ideal och den unga konstnärinnan bekräftar just dessa ekon och trådar, detta samtal över historien då hon i sin tavla målar in sig som andlig arvtagare till den äldre kvinnan. På så sätt blir denna tavla i sig själv ett tecken för och en hyllning av en feministisk grundad vänskapskärlek mellan kvinnor.

NOTER

¹ Axel Forsström "Ernst Ahlgren och Ellen Key" i *Om Ellen Key*, Malmö 1949.

² I viss mån börjar detta förändra sig. Ett exempel är Kirsi Tuelas pågående forskning om mor-dotterrelationerna i Benedictssons liv och verk.

³ Eva Haettner Olaussen/Aurelius skriver om Keys porträtt av Benedictsson att det var tydligt feministiskt jämfört med manliga skildringar från samma tid. "Det biografiska och psykologiska intresset hos Key leder.../ till en indirekt kritik av kvinnans snävt kringskurna och oupplysta liv, så att kvinnans svårigheter att få intellektuell och social stimulans blir tydliga. /.../ Sedd mot Warburgs bild ter sig Keys bok som ett led i kvinnorörelsens krav på social frihet, på rätt till utbildning för kvinnor, på att få samma möjligheter som männen att fritt forma sina liv." *TFL* 1981:3 s. 173f

⁴ Se t.ex. Judith Halberstam *Female Masculinity*, Durham 1998.

⁵ Se t.ex. Judith Butler *Gender Trouble*, New York 1991; Teresa de Lauretis *Technologies of Gender*, Bloomington 1987 och den nedan nämnda Eve Kosovsky Sedgwick.

⁶ Ellen Key *Ernst Ahlgren*, Stockholm 1889, s. 63.

⁷ Victoria Benedictsson *Stora boken II* red. Christina Sjöblad Lund 1982, s. 306.

⁸ Se diskussionen av "samhällsmoderlighet" i *Missbrukad kvinnokraft* (1896) och *Livslinjer I* (1903)

⁹ Ellen Key *Livslinjer III:1* Stockholm 1905 s.XXX

¹⁰ Citerat efter Key 1889 s. 33f

¹¹ *Ibid* s. 42.

¹² Alla bevarade brev från Victoria Benedictsson till Ellen Key (ca 30 st) finns i Ellen Keys samling på KB. L 41 vilket hädanefter hänvisas till på detta sätt: oktober 1885. L 41

¹³ Key 1889 s. 30 f. Telegrammet med dödsbeskedet avsant av svärsonen Karl af Geijerstam lyder signifikativt "Ernst Ahlgren dog för egen hand igår." KB L 41

¹⁴ Karl af Geijerstam bekänner för sin fästmo, Benedictssons yngsta fosterdotter Matti, att han under flera år varit djupt förälskad i Anna Whitlock, men att hon aldrig besvarat hans kärlek, samt att han även regelbundet gått till prostituerade och på så vis fått syfilis. Kort sagt, efter den tidens moralkodex är han en 'oren' man och Matti borde om hon var en sant moralisk kvinna bryta med honom, vilket hon inte gör. Victoria Benedictsson *Stora boken II* red Christina Sjöblad Lund 1984 ss 347-382. Syfilis var en brutal verklighet vid denna tid och Key skulle skriva om dess hot mot kvinnan och det ofödda barnet gång på gång (det smittade från mor till foster). Axel Lundegård uppskattade att 75% av männen i Victoria Benedictssons omgivning hade syfilis till följd av besök hos prostituerade skriver Ebba Witt-Brattström i "Den store faderns fall" *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* del II Wiken 1993, s. 565. I detta personliga

drama ställs hela 80-talets sedlighetsdiskussion på sin spets och det är intressant att se att både Key och Benedictsson i denna situation agerar mycket liberalt och i enlighet med sina offentliga åsikter. Situationer som denna bidrog säkert också till att framkalla en liberal hållning.

¹⁵ *Stora Boken II* s. 358

¹⁶ *Ibid* s. 362f.

¹⁷ *Ibid* s. 361.

¹⁸ Forsström a.a. s. 130

¹⁹ Brev oktober 1887 i L 41.

²⁰ Samma sak gällde för Victoria Benedictsson i relation till Axel Lundegård. Jette Lundbo-Levy skriver: "Att hon vågar diskutera detta [sexualiteten] med en man är det första tecknet på att hon övervunnit ett av den kvinnliga sociala karktärens utmärkande drag vid den tiden: okunnigheten, den kvinnliga prydheden och inskränktheten vad gäller sexualiteten." Lundbo-Levy *Den dubbla blicken. Om att beskriva kvinnor. Ideologi och estetik i Victoria Benedictssons författarskap*, Enskede 1982, s. 63 f

²¹ 2/12 1887 i L 41

²² 31/12 1886 L 41. Intressant att notera är att brevet ekar av formuleringarna från *Stora Boken* sommaren 1886. Jmf citat till not 12.

²³ Lilian Faderman *Surpassing the Love of Men. Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*, New York 1981.

²⁴ Forsström a.a. s. 136. Forsström tycks vara mån om att föra in ett element av ojämlikhet i relationen där Ellen Key skall framstå som den starkare och som mer 'normal' då han betraktade Benedictsson som "själssjuk". Han sammanfattar deras vänskap med orden: "I yttre avseende blev Ellen Key den mest givande. Skall man söka mäta sympatiens styrka, förefaller det som om den varit starkare på Ernst Ahlgren sida." s. 146.

²⁵ Den 25/10-87 L 41

²⁶ Se t.ex. Jette Lundbo-Levy a.a. eller Christina Sjöblad och Ebba Witt-Brattström "Jag vill skriva om kvinnor", respektive Witt-Brattström "Den store faderns fäll" i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* del II, a.a.

²⁷ *Key Kvinnorörelsen*. Stockholm 1909 s. 149 f.

²⁸ Victoria Benedictsson *Dagboksblad och brev*. 2 red. Axel Lundegård, s. 59

²⁹ Ellen Key *Livslinjer I* Stockholm (1903) 1914 s. 82.

³⁰ För en diskussion av bröderna Brandes mottagande av *Fru Marianne* se vidare Sjöblad, Witt-Brattström i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* a.a. s. 533 ff

³¹ Citerat efter Lundbo-Levy a.a. s. 60 som också skriver: "Elma Tenows kritik är en hyperidealistisk version av Ellen Keys och Robinsons individualistiska kärleksuppfattning, där den hela kärleken kan och ska motivera skilsmässa." En sådan tolkning av Key i relation till Benedictssons roman förutsätter att man ser relationen till Pål som verklig kärlek vilket förfaller mig svårt att göra.

³² *Ibid* s. 61.

³³ Citerat efter *Ibid*.

³⁴ Victoria Benedictsson skriver till Ellen Key "Jag säger nu en gång för alla, att jag är för uteslutande konstnär att kunna taga 'frågor' teoretiskt. /.../ Jag har icke till uppgift att predika för min tid utan att afbildad den. Jag har den mest passionerade kärlek till kött och blod. Hvad skall jag med dogmer! /.../ Jag vill hemta och icke ge. Min natur är så inrättad. Jag behöver stoff, stoff, stoff! jag behöfer mångfald, skiftningar, lif. Så fort det gäller att kämpa för eller emot en abstrakt idé, är jag fullomligt värdelös. cit. efter Key 1889 s. 45 (min kurs.)

³⁵ Key 1889 s. 43.

³⁶ Ebba Witt-Brattström "Ut ur småsinnets skrub" förord till Victoria Benedictsson *Den bergtagna och andra berättelser*, Enskede 1982s. 15f.

³⁷ Jmf Sjöblad/Witt-Brattström i *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* a.a. s. 534.

³⁸ Ellen Key tyckte mycket om *Fru Marianne* som hon läste redan i manus. Victoria Benedictsson skriver i sin *Stora Boken II*: "Ellen tycker om fru Marianne. Hon rådde mig att ODLA HUMORN, ty först och främst är den örten tunnsådd i våra dagar, dernäst kommer att den alltid har lätt att göra sig värderad, samt sist men inte minst: den ligger så präktigt för mitt skaplyne.

Hon har rätt. Härpå tyder också Lundegårds yttrande att pojkarne äro det bästa i fru Marianne." s. 360.

³⁹ "Istället för att förfäktad den 'fria kärleken' som är ett mångtydigt och missbrukat begrepp, bör ungdomen kämpa för 'kärlekens frihet.'" Ellen Key *Livslinjer I* "Kärleken och äktenskapet" Stockholm (1903) 1914 s. 109.

⁴⁰ Mary Wollstonecraft, *Vindication of the Rights of Women*, London (1792) 1992, s. 150.

⁴¹ Kopplingen till Madame Bovary görs av både Arne Melberg i "Sexualpolitiken, *Fru Marianne* och En

- dåres försvarstal" *Ord och Bild* nr 2-3 1980 och Ebba Witt-Brattström och Gunilla Domellöf "Romanen om Marianne. Att läsa och skriva sitt livs story" i *Ord och Bild* nr 4-5 1981 . ss51-65.
- 42 Victoria Benedictsson *Fru Marianne, Skrifter i urval av Fredrik Böök*, Stockholm 1950, s. 12.
- 43 *Ibid* s. 42f.
- 44 *Ibid* s. 32.
- 45 Arne Melberg a.a. s. 50.
- 46 Ellen Key, *Livslinjer I: Kärleken och äktenskapet*, Stockholm (1903) 1914, s. 23f.
- 47 *Fru Marianne...* s. 103.
- 48 *Ibid* s. 101.
- 49 *Ibid* s. 129.
- 50 *Ibid* s. 105
- 51 Ellen Key *Skönhet för alla*, Stockholm (1899) 1995 s. 10
- 52 *Fru Marianne...* s. 104.
- 53 *Ibid*.
- 54 *Ibid* s. 92.
- 55 *Ibid*.
- 56 Melberg a.a. s. 56. Eva Heggstad i *Fången och Fri* polemiserar lätt mot Melberg, men ser ändå Pål och Börje som ett motsatspar: "Då Marianne till slut tvingas välja mellan Pål och Börje innebär detta mer än ett val mellan två män och mer än pliktens väg före lusten. När Marianne väljer Börje väljer hon också ett liv i arbetets tecken där belöningen blir kärlek, gemenskap och ett eget värde." s. 94
- 57 Sjöblad/Witt-Brattström a.a. s. 534.
- 58 Eve Kosofsky Sedgwick *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York 1985, s. 21.
- 59 *Fru Marianne...* s. 34
- 60 *Ibid* s. 134.
- 61 *Ibid* s. 139.
- 62 *Ibid* s. 142.
- 63 *Ibid* s. 156.
- 64 I brev till Ellen Key skrev hon "Min natur, min uppfattning, min erfarenhet: allt pekar mot engiftet som ideal." citerat efter Key 1889 s. 77.
- 65 *Fru Marianne* s. 155.
- 66 *Ibid* s. 157
- 67 *Ibid* s. 155.
- 68 *Ibid* s. 159.
- 69 *Ibid* s. 178
- 70 *Ibid* s. 181.
- 71 *Ibid* s. 186.
- 72 *Ibid* s. 158.
- 73 *Ibid* s. 187.
- 74 *Ibid* s. 191.
- 75 *Ibid* s. 199.
- 76 *Ibid* s. 216.
- 77 Se Melberg a.a. och Witt-Brattström/Domellöf a.a. s. 63.
- 78 Christina Sjöblad "Inledning" till Victoria Benedictsson, *Stora boken*, Lund 1985, s. 12.
- 79 I motsats till mig ser Witt-Brattström/Domellöf Pål som "den lockande 'androgyna' vägen till författarskapet, han är Mariannes manliga nom de plume, liksom Ernst Ahlgrens var Victorias." Witt-Brattström/Domellöf a.a. s. 63. Påls 'androgynitet' har dock inte funktionen av sammansmältning av manligt och kvinnligt, menar jag, utan fungerar mer på ett rent strukturellt plan i berättelsen, för att kunna understryka den erotiska triangeln Börje-Pål-Marianne. Hans likhet med Marianne är en vrängspegel.
- Melberg i sin tur ser Pål som ett uttryck för en försenad oidipal uppgörelse hos författarinnan: "*Fru Marianne* skulle i så fall vara en försenad oidipal uppgörelse, där modern, förklädd till Pål, offras för att Victoria/Marianne skulle kunna förenas med fadern" a.a. s. 64.
- 80 *Fru Marianne* s. 211.
- 81 *Ibid* s. 213.
- 82 *Ibid* s. 214.
- 83 *Ibid* s. 226.
- 84 Ellen Key "Kvinnopsykologi och kvinnlig logik" i *Missbrukad kvinnokraft* Stockholm (1897) 1914, s.

156.

⁸⁵ Ibid s. 222.

⁸⁶ Ibid s. 237.

⁸⁷ Key 1889 s. 14.

⁸⁸ Melberg a.a. s. 58. Melberg menar också att Benedictssons projekt är "skrämmande" och "orimligt" med Mariannes förändring från borgerlig leksak till lanthustru. (s. 59) Melberg tycks inte kunna läsa denna miljö rent metaforiskt. Lantmiljön erbjuder i berättelsens logik möjligheten av att jämställa Börje och Mariannes arbete, ge det lika värde och låta deras liv spegla varandra. Det innebär knappast att Benedictsson menade att lösningen på kvinnors situation var att återvända till landet. På samma sätt som allmogen för Ellen Key framhålls som ett estetiskt ideal i *Skönhet för alla* (Stockholm 1897), så syftar det främst på en attityd till skönhet och ting. Key säger explicit att man inte kan härma stugorna på Skansen, men man kan inreda sina hem i den attityd av funktionell enkelhet som finns där. På samma sätt tror jag vi kan förstå Benedictssons hyllande av bondefolket. Där finns en attityd mellan mannen och kvinnan, av respekt och delaktighet, som vi kan lära något av. Det är arbetsgemenskapen som sådan som är idealet, inte specifik bondetillvaron. Key menar att Benedictssons syn på kärleken byggde på just en gemenskap i arbetet: "Samarbete i kärlek - sådan var Ernst Ahlgrens uppfattning af lyckan i äktenskapet. Och hon var i detta afseende framom flertalet i sitt kraf på omdaning av det närvarande. Hon hoppades att mycket av den gamla romantiken i förhållandet mellan könen skulle vika för en verklig gemensamhet i sträfvanden. Arbetet skulle vara denna omskapare af äktenskapet." Key 1889, s. 14.

⁸⁹ Eva Heggstad *Fången och fri 1880-talets svenska kvinnliga författare om hemmet, yrkeslivet och konstnärskapet*, Uppsala 1991, s. 90; Melberg a.a. s. 56. Till skillnad från Melberg och Heggstad och i likhet med mig så ser Witt-Brattström/Domellöf Börje som utvecklingsbar. Börje tolkas som: "Mariannes 'ämne', som hennes livs- och verkprojekt". Författarna läser också det utopiska slutet i positiv bemärkelse, som ett utkast till ett "utopiskt estetiskt program /.../ som en roman om att skapa som kvinna och om att skapa sig själv." Witt-Brattström/Domellöf a.a. s. 64.

⁹⁰ *Fru Marianne* s. 256.

⁹¹ Ibid s. 257.

⁹² "Nutidens finskänsliga ynglingar torde lida lika mycket som deras systrar av att endast bli älskade som kön, icke som personlighet och personligt. De älska för sin del just den kvinnliga individualiteten, åt vilken de vilja bereda rörelsefrihet i stället för att - som ännu deras fäder - söka likforma dem efter sin egen."

Ellen Key *Livslinjer I* s. 63

⁹³ Ibid s. 274.

⁹⁴ Här skiljer jag mig i min tolkning från Eva Heggstad som menar att de blir varandras motsatser. Heggstad a.a. s. 92.

⁹⁵ Key *Livslinjer I* s. 61.

⁹⁶ John Landquist *Som jag minns dem*, Stockholm 1949, s. 64.

Anders Ohlsson

Tal och tystnad i förintelselitteraturen

Exemplet Zenia Larsson

Att bryta tystnaden om Förintelsen

Knappast någon har kunnat undgå att notera att Förintelsen – den tyska naziregimens brott mot det judiska folket 1933-45 – sedan en tid intar en framträdande plats såväl i den allmänna svenska debatten som i utbildningssammanhang. Ett särskilt ansvar för den akademiska undervisningen och forskningen, som tidigare i hög grad försummat denna fråga,¹ har tilldelats det nyinrättade "Programmet för studier kring Förintelsen och folkmord" vid Centrum för multietnisk forskning, Uppsala universitet.² Den under decennierna närmast efter krigsslutet från vissa håll påbjudna tystnaden inom historieforskningen när det gäller Förintelsen, med hänvisning till att det rör sig om en händelse bortom det mänskliga förnuftets räckvidd, är sedan länge bruten.³

De röster som på motsvarande sätt en gång hävdade att det är omoraliskt att skriva (skön)litteratur med motiv från Förintelsen har också tystnat.⁴ Det finns, i synnerhet bland de överlevande offren, ett stort uttrycksbehov, vilket inte minst är märkbart om man vänder blickarna mot svensk litteratur. Under 1990-talet har det publicerats en lång rad memoarer, självbiografier, romaner och diktsamlingar som på olika sätt handlar om Förintelsen.⁵

Någon motsvarighet till denna ström av böcker om Förintelsen under den senaste tioårsperioden finner man dock inte i svensk litteratur under decennierna närmast efter krigsslutet. Visserligen utkom redan 1945 den av Gunhild och Einar Tegen redigerade boken *De dödsdömda vittna*. Den innehåller en unik och skakande dokumentation, redovisad i enkätsvar och intervjuer, av hur ett antal över-

levande offer – främst kvinnor – som räddats till Sverige upplevt sin tid i olika getton och koncentrationsläger. Därefter publicerades under 50-talet enstaka böcker som i större eller mindre grad handlade om Förintelsen: Gunhild Tegens *Jakobs skugga* (1953), Eva Berlins *Intet skall glömmas* (1955). 1958 gav Cordelia Edvardson ut *Så kom jag till Karthago*, men inte under eget namn utan under pseudonymen Maria Haller.

En romantrilogi av Zenia Larsson, som är född i Polen, framstår som den mest inträngande skildringen och den största satsningen från denna tid. Larsson skildrar Förintelsen ur polskt perspektiv. Händelseförloppet tar sin början några månader efter den tyska ockupationen och är inledningsvis förlagt till staden Lodz, där det vintern 1939-40 upprättas ett getto. Om åren och de svåra umbärandena i gettot handlar *Skuggorna vid träbron* (1960), medan den andra delen i trilogin – *Lång är gryningen* (1961) – inleds när de allierade befriar koncentrationslägret Bergen-Belsen och avslutas då några av de överlevande är på väg till Sverige. I *Livet till mötes* (1962) skildrar Zenia Larsson slutligen hur dessa flyktingar försöker att skapa en ny tillvaro åt sig i det svenska samhället.

Det finns inte längre någon tystnad om Förintelsen i litteraturen. Däremot har den svenska Förintelselitteraturen, som i påfallande hög grad skrivits av kvinnor, inte avsatt några större spår vare sig i den modernare litteraturhistorieskrivningen eller i den litteraturvetenskapliga forskningen. Detta gäller också två så betydande författarskap i sammanhanget som Cordelia Edvardsons och Zenia Larssons.⁶

I denna artikel kommer jag särskilt att fokusera den inledande delen i Zenia Larssons ovan nämnda romantrilogi. *Skuggorna vid träbron* är en kollektivroman. I centrum står en skara människor som mot sin vilja blir grannar i ett gammalt nedslitet hyreshus på Marysinskagatan 27 i Lodz, dit en lång rad judiska familjer tvingas flytta: den strängt ortodoxa klanen Rubinstein, den unga paret Sajdel, den ensamstående Irena Raser med dotter samt frisören Jakob Levin med sin hustru och dotter Paula. Det är denna unga kvinna som ska komma att bli huvudperson i de båda följande delarna i romanserien. Trots att man länge känt till tyskarnas gettoiseringspolitik kommer uppbrottet hastigt. Det senaste dygnets upplevelser har skakat om människorna; frågorna är många och oron stor: "Och nu – var de vid målet, eller var detta också en rastplats, detta nakna rum med sina smutsiga väggar och ouppackade bylten? Vad skulle de göra här? Vad var allt detta? Vad skulle det bli av dem? Hur kom det sig att ett hem, som det tog tjugo år att bygga upp, kunde lösas upp på några få timmar?" (SVT s. 18).

Zenia Larsson tillhör själv Förintelsens offer, men överlevde och kom med de så kallade vita bussarna till Sverige sommaren 1945. *Skuggorna vid träbron* är visserligen en roman, men det finns en stark mimetisk strävan i texten: Författarinnan vill upplysa sina läsare om vad livet i gettot och koncentrationslägren innebar; vi läser en roman men lyssnar samtidigt till ett vittnesbörd från en som var med. Texten ger mycken handfast information om de materiella och mentala villkoren för Förintelsens offer, antingen direkt eller genom bruket av mer eller mindre konventionella symboler. Det är en skildring som övertygar

oss om sin autenticitet.

Vid sidan av denna mimetiska strävan finner vi en annan. Det är inte alltid som texten verkligen ger konkreta upplysningar om händelser eller förhållanden. Ibland tvingas man som läsare konstatera att de utförliga och direkta beskeden lyser med sin frånvaro. Det finns ett slags brist på information i texten, ett slags tystnad. Det är dessa båda retoriska strategier – talets och tystnadens – som kommer att stå i centrum i det följande. Men först något om Zenia Larssons väg fram till romandebuten 1960 såsom hon själv skildrat den.

Zenia Larssons väg från tystnad till tal

När Zenia Larsson mer än två decennier efter romandebuten skildrar sin väg från befrielsen ur koncentrationslägret Bergen-Belsen till beslutet att i text gestalta sina egna erfarenheter framhäver hon starkt att det är i egenskap av ögonvittne, och därmed som överbringare av ett unikt vittnesbörd, som hon tar till orda. Det är en skildring av den långa och mödosamma vägen från tystnad till tal.

I artikeln ”Jag är jag”, publicerad i serien ”Mitt porträtt av mig” i tidningen *Vi* 1977, beskriver Larsson hur hon kom till Sverige med ett enda bagage: det ”vittnesbörd” hon hade för avsikt att ”delge världen”. Att det skulle ske i skriftlig form var inte självklart; Zenia Larsson var vid den här tidpunkten mycket intresserad av skulptur och lyckades efter något år verkligen komma in på Konstakademien. Samtidigt drogs hon tillsammans med sin svenske make in i ett intensivt umgänge med konstnärskollegor av olika nationalitet. I denna euforiska tid gav hon sig så ”moralisk rätt att tränga undan det förflutna och glömma”.⁷ Dagarna fylldes med intensivt arbete – studier efter modell, gipsgjutning, perspektivlära, anatomi, teckning – och tiden tycktes aldrig riktigt räcka till för att realisera föresatsen att vittna om Förintelsen.

Under sitt andra år på Konstakademien formade Zenia Larsson – eller rättare – formade hennes händer en liten figur som skilde sig från de arbeten hon tidigare gjort:

Den var en kanske trettio centimeter hög skulptur av en kvinnogestalt som gick med framåtböjt huvud, ihopsjunknen. På ryggen tyngde en oformlig säck, en tygväska hängde över ena axeln. Hon höll en vattenkanna i den ena handen, ett matkärl eller en skål i den andra.

Jag hade modellerat den hastigt, som i feber. Det jag hade gjort, var en intill döden trött människa, som med sina sista krafter släpade sig fram. En hemlös. Kvinna på flykt. På hopplös vandring.

Det var första gången som ett motiv från kriget trängde sig på i hennes konstnärliga verksamhet, till synes ofrivilligt och utan medveten kontroll: det hade ”vällt fram mellan” hennes händer. Skulpturen utgjorde enligt författarinnan ett självporträtt; den böjda kvinnan under ”den skoningslösa människojaktens sista dagar, medan gettot i Lodz redan låg i dödsryckningar” var hon själv för några år sedan.

Införstådd med bakgrunden till och innebörden i den lilla skulpturen avstod hennes lärare, professor Eric Grate, från den sedvanliga bedömningen och skulpturala analysen och gav henne i stället följande uppmaning: "Det där borde du skriva om, sa han. Det borde du berätta..."⁸ Uppmaningen att använda ord i stället för lera tedde sig vid denna tidpunkt fullständigt otänkbart. Visserligen närde Zenia Larsson i Lodzgettots förhoppningen att bli författare, men hon brände sina texter och beslöt sig för att i stället satsa på en framtid som skulptör.

1955, i samband med tioårsminnet av krigsslutet, hann det förflutna upp Zenia Larsson igen. Vid denna tidpunkt begav sig svenska författare och journalister ut i Europa och rapporterade i tidningarna om sina intryck: "Allt väller emot mig i en våg jag inte längre kan, eller vill, hejda. Det handlar om mig. Om de mina. Om mitt folk... Men jag är utanför"⁹, skriver Zenia Larsson. Den intensiva genomlysningen ur alla upptänkliga aspekter av kriget, Hitlerepoken och Förintelsen, utförd av ett brett spektrum av opinionsbildare, lämnade kvar en tomhet hos författarinnan. Hon kände inte igen bilden som målades upp: "Mina upplevelser fanns inte med, inte gettot i Lodz, inte min väg. Jag kände inte igen historieskrivningen och ville ropa att så var det ju inte! Inte för oss! Men till vem och hur skulle jag ropa?"

Hon nämner Olof Lagercrantz artiklar i *Dagens Nyheter* som särskilt viktiga i sammanhanget. Den fråga han ställde i en av dem – "Varför hör man så få röster från de överlevande?" – upplevde Zenia Larsson som en "stöt rätt i hjärtat". Hon hade hitintills inte ens för maken kunnat berätta om sina upplevelser och med sina judiska vänner berörde hon aldrig Förintelsen: "Det vore som att riva i blödande sår". Larsson uppfattade Lagercrantz ord som en "uppmaning" riktad till henne personligen, som en inbjudan till dialog. Hennes kommande texter blir – som så ofta då det gäller skrivande på självbiografisk grund – "dialogiska", riktade som de är in i en speciell kontext.¹⁰ Nu var det dags att ta bladet från munnen: "Varför hör man så få röster från de överlevande. Vid dessa ord kände jag plötsligt att tidsfristen jag gett mig själv var förbi. Det gick inte längre att gömma sig eller skylla ifrån sig. Jag hade en skuld att betala. Ett vittnesmål att erlagga. Och ett löfte – omöjligt att uppfylla genom skulptur. Det jag gjorde genom mina händer, förvandlades till statiskt lugn. Till ett bidande".¹¹ Genom att själv berätta och skildra konkreta, enskilda människoöden – något som lyste med sin frånvaro i den bitvis abstrakta och teoretiska debatt som fördes tio år efter krigsslutet – hoppades hon kunna resa "en minnessten för sina närmaste".¹²

I stället för att ge sig in i och komplettera den pågående debatten med sådant som hon tyckte saknades bestämde sig Zenia Larsson för att berätta om den verklighet som hade varit hennes under åren i gettot och tiden i olika koncentrationsläger. Debatten vid tioårsminnet av krigsslutet gjorde det också klart för henne att hon som överlevande hade ett särskilt ansvar när det gäller att föra kunskapen om Förintelsen vidare:

Med stigande känsla av vanmakt följde den bittra insikten att den som inte har varit med, den

som inte genom en slump undkommit tyskarnas systematiska judeutrotning, den talar också ett annat språk. Och denna människa – också med den bästa vilja i världen – är ur stånd att fatta ens en dag av den verklighet i vilken vi levde. Än mindre kan hon skildra den i ord.¹³

Övertygad om att bara den som drabbats av Förintelsen kan skildra plågorna och lidandet bestämde sig Zenia Larsson för att realisera sin gamla föresats och avge sitt ”vittnesmål och säga: så var det”.¹⁴

När det gäller *Skuggorna vid träbron* markeras inte den självbiografiska bakgrunden och därmed autenticitetsanspråken i någon undertitel, men väl i baksidestexten: ”Zenia Larssons roman om händelserna i gettot vid Lodz i Polen är ett skakande vittnesbörd om något vi inte får glömma [...]. Lugnt och realistiskt, utan hat, har den polskfödda författarinnan – som själv upplevt Lodzgettot och lägret i Belsen – skildrat ett antal judiska familjers öden” (kurs. här). Presentationen tar alltså fasta på förhållanden som ligger utanför texten genom att understryka att egna upplevelser ligger till grund för den fiktiva skildringen. Det självupplevdas roll återkommer för övrigt Zenia Larsson till i senare kommentarer till sitt författarskap.¹⁵ Därmed blir gränsen i hennes texter, liksom i så mycken annan Förintelselitteratur, mellan självbiografi och roman inte helt skarp.¹⁶

Talet retorik...

I *Skuggorna vid träbron* är skildringen av de materiella villkoren under Förintelsen ofta konkret och detaljerad. Förebilden är den klassiska illusionsromanen; miljöbeskrivningar och levnadsvillkor är pregnant och utförligt tecknade. Detta gäller i synnerhet under tiden i Lodzgettot. Från första början råder det här naturligtvis brist på mat. Allt är ransonerat och vi får följa befolkningens kamp för födan: köandet för att få ut den egna ransonen, förhoppningen att man ska få några hekto mer än den föreskrivna tilldelningen och den hårda självdisciplin som krävs för att få maten att räcka. För den ortodoxa familjen Rubinstein innebär ransoneringen speciella problem. Trots att till och med gettots egen rabbin försäkrar att det under rådande omständigheter inte kan betraktas som synd att äta vanligt kött, håller man benhårt fast vid sin övertygelse och byter istället kötttransonen mot bröd och gryn.

Den plågsamma svälten gestaltar Larsson ofta ur barnens perspektiv, så till exempel då den ensamstående Irena Raser, efter att ha hämtat sin och dotterns brödranson, möts av sin lilla flicka: ”-Har du mat, mamma, har du bröd?” (SVT s. 157). Hennes flicka Rosa, som tillbringar dagarna hemma i deras utkylda lilla rum, blir efter hand alltmer apatisk och dukar slutligen under till följd av näringsbrist: ”Flickan låg nu för det mesta medvetlös, hennes ansikte hade blivit litet och gammalt, hyn var gul och genomskinlig” (SVT s. 237).

Ett annat kroppsligt umbärande är bristen på bränsle som blir akut under iskallda vinterdagar. Gettot töms på allt brännbart: plankor, träportar och staket. Kölden

blir till en "outhärdlig kroppslig smärta. Bränsleproblemet blev en fråga om liv eller död och nu förlorade man de sista hänsynen" (SVT s. 171). Den kraftlöse och av köld darrande gamle Mojse ger, efter att dessförinnan ha eldat upp en pall och en sänggavel, upp sitt försök att förvandla finstolen till ved och lägger sig uppgivet i sängen för att aldrig vakna igen.

Zenia Larsson skildrar också ingående de mentala effekterna av gettoiseringen. I slutet av *Skuggorna vid träbron*, efter år av kroppsliga umbäranden i gettot, noterar Jakob Levin att det "hade hänt mycket sedan den dagen. Med honom själv, med människorna omkring honom" (SVT s. 262). Det Levin har i åtanke är inte hur svält och kyla förändrat och vanställt hans kropp, utan hur de rent fysiska villkoren påverkat gettoinvånarnas inre, deras relationer till sina närmaste och till sina medoffer, deras moraluppfattning, tillvaroupplevelse eller världsbild.

Ganska snart efter ankomsten till gettot finner sig människorna avskurna från yttervärlden. Läsarens intryck av denna isolering förstärks av att inte heller hon eller han får komma utanför gettots gränser. Historiens scen förblir romanen igenom själva gettot; krigets förlopp och vad som i övrigt händer i världen utanför når såväl romankaraktärerna som romanläsarna genom referaten och diskussionerna av det som Sergej, mannen med radioapparaten, berättar vidare. Hans rapporter förstärker gettobefolkningens upplevelse av övergivenhet: "Vad betydde den lilla människans rädsla framför taggtråden, som stängde henne ute från friheten, när friheten inte längre fanns på andra sidan, när den inte längre fanns någonsans. Att blicka över taggtråden hjälpte inte...Friheten låg inte längre inom räckhåll, den låg alltför långt borta för att man skulle kunna se den, kunna känna den" (SVT s. 54).

Människornas kringrända villkor, deras utsatthet och brist på hopp, konkretiseras i romanen med hjälp av två symboler. För det första den "träbro" som finns i titeln. En sådan bro byggs *över* de spårvagnsskenor som delar gettot mitt itu. Meningen är att spårvagnen ska köra under bron och på så sätt slipper man alltså att lägga om linjen:

För varje dag som gick blev den högre och högre. Människorna hejdade sig intill den och undrade nyfiket hur hög en träbro egentligen kunde bli? Den syntes redan nu lång väg, och kom man nära inpå den verkade den kolossal. Utan tvivel kunde tio, femton personer stå på varje trappsteg utan att trängas. Och hur många trappstegen var, orkade man inte längre räkna. För att komma över på andra sidan skulle man behöva gå mycket länge. (SVT s. 35 f)

Denna bro skiljer sig från andra broar genom att den inte alls är ämnad att underlätta livet för dem som ska gå på den, utan är avsedd för dem som slipper att beträda bron. Den leder inte som mer konventionella broar *över* hotande fara eller oländig terräng – ett brant stup, en strid ström eller ett stormigt sund – utan ironiskt nog över det som människorna i gettot mest av allt längtar efter: friheten utanför taggtrådsstängslet. Den blir därmed en symbol för den isolering och brist på kontakt med omvärlden som så plågar invånarna i gettot. Den höga bron är dessutom en plats där människorna är särskilt utsatta. Här går det inte att gömma sig, att

söka skydd. Här är man utlämnad åt godtycket hos den vaktpost som med sitt vapen i hand bevakar övergången mellan gettots båda delar. Hans gevär besjålas och får hålla en hotfull monolog:

Gå du över träbron, kryp ihop, försök att gömma dig, platta ut dig. Också om du ålar dig på plankorna, kryper som ett djur på alla fyra från det ena trappsteget till det andra, kan du inte undgå mig. Jag ser dig. Jag ser dig, vart du går...

För överallt lyser dina gula stjärnor... Den ena över ditt bröst, den andra över ryggen på dig. Spring du, spring allt vad du kan, jag är snabbare än du. Och det är roligare att träffa dig flyende, just när du tror att du har klarat dig (SVT s. 214).

Den andra symbolen för människornas förlorade hopp och utsatthet är trädet – en stor kastanj – som växer på gården till Marysinskagatan 27. Efter några bistra vintermånader i gettot, tänder den annalkande våren hoppet hos dem, hoppet att något skall hända. Dessa förhoppningar konkretiseras genom beskrivningen kastanjen med ”den grova stammen” och invånarna kan inte undgå att notera hur ”knopparna svällde i det badande solskenet, hur de bredde ut sig och växte på de knotiga grenarna” (SVT s. 52). För Paula innebär trädet en förhöjd livskänsla och en fördjupad upplevelse av årstiderna: ”Trädet var så gammalt, så vackert. Med det upplevde hon den tidiga våren och sommaren mycket intensivare, än hon skulle ha gjort annars” (SVT s. 77).

Under den andra vintern i gettot är så trädets existens hotad. Bakgrunden är den kyla och brist på bränsle som leder till ett febrilt sökande efter allt som kan alstra värme. De utdelade briketterna är försumbara i sammanhanget och invånarna tömmer kvarteren på allt brännbart: staket, träportar – och träd. Även om Paula i det längsta hoppas att det vackra trädet på deras gård ska klara sig och att hon ska slippa se det huggas ned till bränsle, ser hon hellre att det får ”falla än att spisen var svart och kall, när bränslet tog slut” (SVT s. 78).

När så dagarna för trädet på gården är räknade, är det inte hyresgästerna på Marysinskagatan 27 som fäller det. Arbetet utförs av anonyma män med yxa och såg som säger sig ha fått ”order” (SVT s. 80) att fälla kastanjen och föra bort den. Med fällningen försvinner inte bara förhoppningen om en hel vinters vedförbrukning; handlingen är även symbolisk i så motto att okända män medverkar till att släcka de förhoppningar om en drägligare tillvaro, om att något positivt skall hända, förhoppningar som hade fötts under föregående vår.

Det är inte bara de återkommande deportationerna som splittrar familjer: livsvillkoren tär på relationerna och sätter sammanhållningen på prov. Det främsta exemplet är det unga paret Klara och Henryk Sajdel. På deras treåriga bröllopsdag försöker hustrun förgäves skapa feststämning, men maken som bara har blick för maten, noterar inte hennes övriga ansträngningar. Det är tydligt att det är matbristen som gör Henryk vresig: ”Hon kände igen det där, så där höll han på varje kväll efter det han ätit. Då var allt glömt, som hänt på morgonen, före maten eller sent på kvällen. Då kunde ingenting hejda hans svada som höll i sig, tills magen började ropa på mat igen. [...] Livfull, glad, intresserad av allt och alla, och med

en spetsig och elak tunga” (SVT s. 71).

Den hotande svälten leder till ständiga konfrontationer – gräl och misshandel – mellan makarna. Mannen stjälar ”hennes” bröd, men hon tar honom på bar gärning. Det är inte så mycket stölden i sig utan den brist på sammanhållning som handlingen vittnar om som medverkar till att bryta ned deras förhållande:

Det var inte skivan han skurit ur hennes bröd som låg där, det var den sista resten av bandet som funnits dem emellan. Det var därför hon inte hade kunnat överösa honom med slag och skällsord: både medlidandet och föraktet för honom dog i samma ögonblick hon såg honom springa bort från skåpet. Henryk, hennes man, hade plötsligt slutat att existera. Hon ryste inför den ensamhetskänsla som isade inom henne. [---]

Var det någonsin möjligt att överbygga den djupa klyfta som fanns mellan dem? Hon trodde det inte (SVT s. 247).

En likartad splittring av familjebanden sker hos de ortodoxa Rubinsteins. Golda Stern, som är äldst i syskonskaran, har flyttat hem efter det att hennes make flyttat till Ryssland. Hennes historia utgör en betydelsefull del i skildringen av den kvinnliga utsatthet, som också Irena Rasers ovan berörda öde är en del av.

När tre av Goldas bröder dukat under för svält och sjukdomar, kommer det till en häftig uppgörelse mellan henne och resten av familjen. Bröderna beskrivs som världsfrånvända och fördjupade i sina religionsstudier. När hon – med rabbinens goda minne – lagar till en sabbatsmåltid på kotletter av hästkött för att hindra ytterligare dödsfall i familjen, beskyller en av bröderna henne för att ha förorenat deras kärlek och kastar måltiden i sophinken. Kort därefter dör hennes yngste bror och då beslutar sig Golda för att lämna familjen: ”Det fanns ingen plats för henne längre i detta stora, dystra rum, där brödernas pinade ansikten lika ivrigt som förut böjdes över bönboken. Här hade hon inget längre att göra” (SVT s. 264).

Golda bryter inte endast med sina bröder utan också med sin judiska tro och den därmed förbundna kvinnoroll, som hon utan att reflektera har anpassat sig till. När måltiden som skulle kunna hindra ytterligare dödsfall kastas i soporna av de djupt religiösa bröderna ”brast allt inom henne”. De trosgrubblrier som plågat henne efter ankomsten till gettot har nu utvecklats till ett direkt avståndstagande: ”Aldrig mer skulle hon kunna välsigna ljusen till sabbaten” (SVT s. 228). Upprottet från familjen skänker henne en frihetskänsla, en frihet från ”alla Herrens påbjudna lagar, efter vilka hon levtt så länge hon kan minnas”. Därmed bryter hon sig också ur den kvinnoroll, det tillrättalagda liv, som hennes judiska tro inneburit. En symbolisk handling i sammanhanget är att hon kastar den peruk hon burit sedan hon gifte sig och med den ”de många årens ödmjukhet, de sista årens bitterhet och kamp, alla natters grubbel och förtvivlan”. Som särskilt utmanande framstår det att uppbrotsbeslutet blir definitivt under sabbaten; lusten att trotsa och markera en definitiv förändring i sitt liv manifesterar hon genom att ”tvätta sina kläder, bära vatten, göra allt som hon aldrig fick eller ville göra, för att inte bryta helgen. Hon skulle arbeta mer än någonsin nu under sabbatens heliga timmar. Då skulle kanske äntligen friden också komma till henne” (SVT s. 265 ff).

Goldas existentiella uppbrott kan jämföras med den utveckling som jagberättaren i Elie Wiesels *Natten* (1958) genomlöper. Före Auschwitz är Wiesel en ung, djupt troende pojke som ivrigt studerar Talmud, och som "på kvällarna sprang [...] till synagogan för att gråta över templets förstörelse".¹⁷ Han vill inget hellre än att finna en lärare som kan hjälpa honom att studera Kabbalan! Pojkens gudstro vittnar emellertid sönder i Auschwitz, exempelvis då han tvingas bevittna hur en ung pojke – egentligen bara ett barn – som dömts till döden för någon bagatellartad förseelse dinglar i galgen under mer än en halvtimme, innan han äntligen får dö. Någon ropar "Men var finns då Gud?" och inom sig formulerar Wiesel svaret: "Var han är? Han är här – han hänger där, i den här stolpen".¹⁸ Upplevelserna i koncentrationslägret får långtgående konsekvenser för hans identitet och självbild. Den förut fromme börjar hata och när Wiesel blickar tillbaka, slår det honom att hatet är det enda som han fortfarande har kvar av sitt forna jag.

Gettoiseringen innebär att människorna ställs inför en rad moraliska konflikter; de tvingas till handlingar som under mer normala omständigheter skulle te sig fullkomligt orimliga för dem. Då bristen på bränsle blir akut ser sig Jakob Levin tvungen att sätta sig över sina moraliska principer: "Med största motvilja och mycket skuldmedveten gick han ut på gården, för att se om där fanns något som han kunde stoppa i kaminen. Han hittade en brädlapp. Ängslig, rädd för att bli ertappad, gick han in så fort han kunde. Med både välbehag och hjärtklappning kände han sedan att den lilla stunden av obehag på gården uppvägdes av värmen, av de sprakande, röda flammorna" (SVT s. 63).

Ett annat moraliskt dilemma för befolkningen i gettot är hur man ska förhålla sig till övermakten. De flesta fogar sig motvilligt, andra gör motstånd på olika sätt (mer härom nedan) medan åter andra väljer att samarbeta med tyskarna. Dessa är i själva verket tämligen frånvarande i gettot; de patrullerar utanför och deras närvaro blir ytterst påtaglig i samband med de stora deportationerna i krigets slutskede. Under "normala" förhållanden upprätthålls ordningen av gettots egen polis: unga, starka judiska pojkar som lockats till tjänst med löfte om diverse förmåner och som inte är sena att uppträda på ett sätt som deras uppdragsgivare borde uppfatta som mönstergillt: "Många bar redan stövlar, uniformerna var snygga och rena. Levin upptäckte att deras röster hade lätt att imitera det alltför välbekanta vrålet. Att slagen av deras gummibatonger inte mildrades, för att de kom från en trosfrände. Blåmärken av tyska och judiska batonger sved lika illa i skinnet". Deras agerande förbryllar: "slog de bara i sin egen rädsla inför den värld, som de inte förstod. För att skydda sig själva?" (SVT s. 65).

En av Jakob Levins bästa vänner låter värva sig till den judiska polisen i slutet av romanen och i samband därmed genomgår hans yttre en förvandling: "Det var Goldberg, hans gamle vän – men ändå en okänd. Hållningen var rakare och spänstigare, han verkade yngre, och han var klädd i polisernas välkända mundering. På fötterna blänkte nya, svarta stövlar" (SVT s. 260). Vännens beslut är dirigerat av rent egoistiska motiv: han vill tro att möjligheten till överlevnad är större ju högre upp i gettots hierarki han befinner sig.

Högst i rang bland dessa medlöpare står en viss Rumkowski, en förmögen man som idkar välgörenhet bland den fattigare delen av den judiska befolkningen genom att inrätta barnhem och strö allmosor kring sig. Då han introduceras i romanen beskrivs han dock som ett slags dödens riddare: han dundrar med sin kalesch dragen av två hästar fram på gettots gator. I romanens fjortonde kapitel får vi en beskrivning av och förklaring till vem denne mystiske figur är: en gammal man med "ädelvälvd panna" som med sin "resliga gestalt och varma händer ingav trygghet". Han är de mindre bemedlades och hemlösas vän och bemöts med kärlek av alla dem som han hjälpt. Det finns en inte oansenlig portion av ironi i detta porträtt: "Men så en dag blev han tillsagd att bilda ett nytt samhälle. Ett samhälle, fött ur den gula stjärnans tusenåriga klagan... Där skulle han var den förste bland de jagade och förföljda och föra deras talan inför de makthavande. Så skedde...". Skildringen är starkt kritisk: "Den gamle mannen med den ädla pannan förundrades, när maktens sötma trängde in i honom, öppnade hans ögon inför de livets sidor, om vilka han intet kände. Så kom maktens alla attribut och han tog emot dem som sina..." (SVT s. 197 f). Bland annat faller det på Rumkowskis lott att kungöra innehållet i den deportationsorder som beseglar ödet för alla i icke arbetsför ålder.

När Zenia Larsson döper sin gestalt till Rumkowski kan det uppfattas som ett led i den strävan efter autenticitet som också i andra avseenden präglar så mycken Förintelselitteratur. Hans motsvarighet utanför romanen var den man – Chaim Mordechaj Rumkowski – tyskarna utsåg till så kallad "Älteste", som var ett råd underställt Gestapo och som stod i spetsen för gettots judiska administration. När hans broder deporterades till Auschwitz i augusti 1944, valde Rumkowski att själv följa med. Där gasades han ihjäl.¹⁹ Som James E. Young påpekar i sin *Writing and Rewriting the Holocaust* (1988) finns det i Förintelselitteratur ett slags "rhetoric of fact"²⁰, vilken kan ta sig en lång rad uttryck. Traditionellt åtnjuter ögonvittnesskildringar i form av självbiografier eller memoarer stor prestige. Författarna kan vidare utgå ifrån och i vissa fall i sina texter infoga ögonvittnesskildringar; en undertitel ("dokumentär") kan framhäva anspråket på autenticitet; texten kan innehålla ekfrastiska beskrivningar av verkligt existerande fotografier.²¹

De umbäranden som gettoiseringen medför framkallar beteenden som under andra, normala omständigheter skulle vara fullständigt otänkbara. Offrens ibland undergivna beteende inför övermakten – att kröka rygg, att bete sig som ett vettskrämt villebråd, ett lättfångat byte som smyger omkring längs husfasaderna – är en källa till självförakt. Härigenom förvandlar man sig enligt Paula till den "skugga" som romanens titel pekar ut. Skuggmetaforen används genomgående för att ge konkretion åt nedbrytningsprocess som gettoiseringen innebär. Det kan å ena sidan, som i Paulas fall, gälla den mentala statusen. Å andra sidan kan det gälla det kroppsliga förfall som umbärandena i gettot för med sig: "Leibs ansikte var inte längre så vackert. [...] han hade blivit som en skugga för henne. Och som en skugga för alla i huset hade gamle Mojse blivit. Gråare, mindre, tystare" (SVT s.

144). Resultatet blir i båda fallen att man också upphör att vara människa: "En människa? Paulas ögon spärrades upp och händerna knöts igen. Det var just det man inte var i deras ögon" (SVT s. 148). Denna nedbrytning av det egna jaget, denna förlust av självkänslan, är ett återkommande motiv i mycken Förintelse­litteratur. Ett välkänt exempel är Primo Levis *År detta en människa?* (1958).

... och tystnadens

Vid sidan av utförliga och därmed autenticitetsskapande skildringar av livsvillkoren för Förintelsens offer finns det i Zenia Larsson texter också passager där informationen blir mera knapphändig och texten emellanåt närmar sig tystnaden.

Zenia Larsson skildrar – naturligtvis – de kroppsliga umbärandena ur den judiska befolkningens perspektiv; hon beskriver vad de själva – inte vad deras förföljare och bödlar – upplever. Ett steg på vägen mot tystnadens retorik är den begränsning av perspektivet som innebär att skildringen blir *indirekt*. Detta gäller inte sällan när texten närmar sig de mest vidriga och chockerande händelserna, exempelvis de deportationer som med jämna mellanrum genomförs. Metoderna kan variera. En del lockas med löfte om bättre villkor att frivilligt anmäla sig till transporterna, medan andra uppfattar detta som ren och skär lögn och anar att den som reser aldrig kommer fram till den utlovade bestämmelseorten. Vid andra tillfällen förs bara folk bort från "gatan, från jobbet, frivilligt eller inte. Dagligen försvinner hundratals människor, de kommer aldrig hem helt enkelt" (SVT s. 129). Här ett exempel:

Utänför sjukhusen stod stora människoskaror med ihåliga ansikten och ögon vilda av smärta. Vissheten om vad som hänt bakom de stängda portarna låg som ett skri trots den isande tystnaden bland den orörliga massan.

Ögon som stirrade fram mot fönstren och portarna, oseende, förblindade, visste om att sjukhuset var tomt.

I deras förstenade ansikten låg vissheten om att därifrån skulle aldrig någon komma tillbaka.

För de visste att lastbilar under nattens tysta timmar hade rullat in, fram till sjukhusens portar. Och sedan fullastade lämnat gettot igen.

Och tystnaden i massan ljöd högre än om en tusenhövudad kör skulle ha sjungit en psalm för de döda... (SVT s. 199)

Som läsare får vi inte i detalj ta del av vad som sker; vi serveras inga direkta skildringar av vad de bortförda utsätts för; vi får inte veta något om deras oro och ångest. Zenia Larsson nöjer sig med att berätta om de ännu kvarvarandes visshet om vad som inträffat. Man kan säga att läsarna erbjuds att ta plats bland de stora människoskaror i fiktionens värld där tystnaden råder. Det är ur dessa ögonvitt­nens position som läsarna får betrakta det tomma sjukhuset. Genom att betrakta spåren av liv och genom vår egen inlevelseförmåga inser vi vad som sker.

Greppet återkommer i samband med skildringen av den allvarliga vändning som

innebär att det inte längre är den judiska polisen utan tyskarna själva som verkställer deportationerna. Utegångsförbud proklameras; gettot håller andan. Kvarter efter kvarter genomsöks systematiskt. De flesta på Marysinskagatan 27 överlever dock denna aktion genom att helt enkelt gömma sig på alla upptänkliga ställen. Inte heller detta led i deportationen skildras ur de bortfördas utan ur de kvarvarande ögonvittnenas perspektiv. Så låter Zenia Larsson den ensamstående mamman, Irena Raser, som slagit sin flicka medvetlös för att hon inte ska röja deras gömställe i en källarglugg, bevittna hur ”barn och gamla lastades på, hur mödrar med förvridna ansikten och utsträckta händer sprang efter bilarna, hur de med gevärskolvorna knuffades ner i gatsmutsen” (SVT s. 211). Genom att fokaliseringen är intern²² och knuten till de karaktärer i historien som klarar sig undan, inbjuds läsarna återigen att dela ögonvittnenas upplevelser och tvingas inte ta del av skeendet ur offrens perspektiv. Läsarnas position liknar i hög grad den som de iakttagande karaktärerna i texten intar. Närmare än som åsyna vittnen får vi inte komma händelserna eller offrens upplevelser, vilket inte hindrar oss från att tolka vad de förvridna ansiktena och utsträckta händerna är tecken på.

Tekniken att skildra de ovan diskuterade händelserna ur ett ögonvittnes position kan också tolkas som en strävan efter autenticitet. Kanske handlar det också om hänsyn till läsarna. Hur skulle berättaren och därmed vi kunna träda in i offrens medvetande? Ögonvittnets position är då det närmaste vi kan komma. Ögonvittnesskildringen spelar således en avgörande betydelse dels vid tillkomsten av Zenia Larssons romantrilogi, dels i romanerna som ett berättartekniskt grepp. Zenia Larsson avstår från att ge besked i allt. ”Tystnaden ljöd” heter det i texten med en paradoxal formulering; det är också en formel som kan användas för att beskriva Zenia Larssons strategi som författare. Det är inte bara människorna som tigger; det gör texten också i vissa avseenden. Man skulle kunna tala om en ”tystnadens retorik”. Allt vare sig kan eller behöver skildras.

Denna retoriska strategi drivs till sin spets i två passager som hade kunnat utgöra berättelsens dramatiska höjdpunkter på grund av den grymhet som här skildras. Det första exemplet finns i slutet av romantrilogins första del i samband med att gettot utryms 1944 och offren deporteras till koncentrationslägret i Auschwitz, när den sovjetiska armén står långt inne på vad som ursprungligen var polskt territorium. Denna den kanske mest dramatiska händelsen i romanen skildras ytterst summariskt. Den ägnas bara en enda sida – den allra sista:

Vid gettots portar väntade järnvägsvagnar. De körde iväg, fulla till bristningsgränsen, fullpackade av söndertrasat hopp, söndertrasade människor. De rullade dag och natt, ändå fanns de alltjämt, och alltjämt fanns det last att hämta...

Det var åter ett möte i kamp, i försvar, i förtvivlan.

Det var mötet mellan nakna, gula stjärnor och en kula, eller gevärskolven. Det var tunga stövlar på oskyddade händer...

Och järnvägsvagnarna rullade bort, allt längre bort från friheten (SVT s. 278).

Skildringen är påfallande kortfattad. Den skara särpräglade individer som bebott

Marysinskagatan 27, får nu uppgå i anonymiteten. De blir offer, blir en del av det ansiktslösa kollektiv av "söndertrasade människor" som tvingas bort, som reduceras till "last". De är inte människor längre, utan representeras av sina "gula stjärnor". Inte bara offren utan också deras förföljare framställs som ansiktslösa; de reduceras till sina attribut och beskrivs metonymiskt i militära termer: kula, gevärskoiv och tunga stövlar. Greppet, som inte är ovanligt i Förintelslitteratur,²³ används också på andra ställen i romanen (se till exempel s. 149) och orden fungerar som ett slags koder eller formler för ofattbar och obeskrivbar grymhet. Här finns inga excesser eller utförliga beskrivningar av ofattbar grymhet, av offrens fasa och ångest, av övermaktens brutalitet. Zenia Larsson nöjer sig med att beskriva det fasansfulla skeendet indirekt genom att visa på den skakande *tomhet* som efter deportationen råder i gettot i allmänhet och i det tidigare så överbefolkade huset på Marysinskagatan 27 i synnerhet:

För en kväll hade ingen återvänt till Marysinskagatan, för att där under några korta timmar söka vila och glömska i sömnen...

Det var bara det öppna fönstret i Levins lägenhet, som rörde sig svagt i den lätta brisen, och fönsterluckan i gamle Mojsejs rum skramlade. Ingen hade hakat upp den till natten...

I Sajdels rum stod dörren på vid gavel. I den trånga obäddade sängen dröjde ännu liksom värmen av två kroppar kvar. Vid dörren låg vattenhinken kullvräkt och i vattnet, som hade runnit ända ut i den mörka korridoren, låg en torabok med tummade, sönderlästa blad.

Och i Levins lägenhet stod mitt på golvet ett par nya, oanvända skor, skor som såg mycket bekväma ut. Säkert ett par skor som kunde vara sköna att ha när benen värkte och var mycket svullna... (SVT s. 278)

Vi får nöja oss med *resultatet* av deportationen. Människorna är försvunna, men de färska spåren – de varma sängkläderna eller de nya, oanvända skorna – påminner om deras existens och gör deras frånvaro synlig. Det är omgivningarna, avtrycken av mänskligt liv, som gör deras frånvaro synlig.²⁴

Det andra exemplet finner man i romantrilogins andra del. *Skuggorna vid träbron* avslutas som vi sett med tömningen av gettot i Lodz och deportationen av de kvarvarande judarna till Auschwitz. Därför kan det tyckas en aning förvånande att *Lång är gryningen* börjar med befrielsen ur Bergen-Belsen i mitten av april 1945. Tidigare har vi sett hur Zenia Larsson skildrar vissa händelser med olika indirekta metoder. Här finns det emellertid ett glapp, ett regelrätt "klipp", en lucka. Berättelsen tiger om denna del i historien. Detta slags tystnad är som Sara R. Horowitz framhåller i sin studie *Voicing the Void* (1997) en trop i Förintelslitteraturen. Den kan spåras i "the frequency of mute characters, structurally by the predominance of gaps and textual ellipses, and thematically by the overriding concern with language, silence, speech, muteness, writing, and blankness" och orsakas enligt Horowitz av "the nature of the event itself".²⁵

Vad som hände mellan augusti 1944 och april året därpå får läsaren av Larssons roman inga detaljerade beskrivningar av. Inte heller får man senare genom tillbakablickar erfara vad som hände. I stället inleds romanen med en nog så skakande skildring som får antyda vad som hänt:

Bara hundra meter från deras barack finns ett berg. Och berget reser sig upp ur den torra, sterila marken, dess topp är spetsig. Det är inte av jord eller sten, dess sidor inte täckta av gräs eller blommor.

Berget är uppbyggt av hundratals, tusentals slocknade liv, av torra kranier med blottade tänder, som skulle vilja bita in i döden, bita, bita, bita..." (LÄG s. 8).

Denna korthuggna beskrivning av det makabra berget låter oss ana det ofattbara lidande och de obegripliga förhållanden som rått i koncentrationslägret. Detta berg av lik är inte heller det enda: "de såg ett berg av kroppar och sedan ett berg till och ett till..." (LÄG s. 21). Formuleringen antyder den gigantiska omfattningen av det nazistiska Förintelsemaskineriet. I motsats till tidigare i romantrilogin möter vi inte här enskilda öden utan får möjlighet att göra oss en föreställning om de miljontals människor som föll offer under Förintelsen. Och några sidor längre fram i romanen skriver Zenia Larsson: "Här på fältet, i skuggan av människoberget, fanns sanningen om Bergen-Belsen..." (LÄG s. 22). Upplysningarna är knapphändiga. Tystnadens retorik har här drivits till sin spets.

När Zenia Larsson mer än två decennier efter det att hon skrev sina tre romaner ombeds att kommentera den ovan diskuterade luckan i händelseförloppet hänvisar hon till de villkor som rådde i koncentrationslägren. Hon menar att livet i Lodzgettot visserligen var "en vrågbild av allt vad ett normalt samhälle innebär. Men mitt i svälten, kölden och den ständiga livsfaran fanns dock fortfarande en viss social gemenskap".²⁶ När författarinnan efter stor möda lyckas gestalta sina erfarenheter i skrift, sker det genom att hon gör bruk av en etablerad litterär genre: den självbiografiska romanen. Med hjälp av dess välkända mönster förmår Zenia Larsson ge ord åt sina upplevelser och erfarenheter. Ernst van Alphen pekar i sin studie *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory* (1997) på den vitala betydelse som bruket av sådana narrativa strukturer – "narrative frameworks" – har för den som vill gestalta sina erfarenheter under Förintelsen. Den oförmåga som många överlevande erfarit då det gäller att berätta om sina upplevelser beror enligt van Alphen inte främst på att händelserna i sig är av ett så extremt slag, utan på en brist i språket, på en "semiotic incapacity". Vidare är problemet "with which representations of the Holocaust struggle [...] actually better located in the process and mechanisms of representation itself",²⁷ alltså i själva återgivningsprocessen. Därför kommer de narrativa strukturer som tas i bruk för att gestalta erfarenheter under Förintelsen också att påverka helhetsmönstret. Den självbiografiska romanen, den genre som gör det möjligt för Zenia Larsson att gestalta sitt liv, är ingen neutral behållare som passivt bär hennes erfarenheter. Sin medvetenhet härom röjer författarinnan när hon kommenterar sin romantrilogi: "Jag kan vrida mitt livs brokiga kalejdoskop hur jag vill: det blir till syvende och sist samma ursprungliga bitar som svarar för det ständigt skiftande mönstret. Att kalejdoskopet vridits runt många gånger och för varje gång visat ett nytt mönster, beror inte bara på mig".²⁸ Valet av genre ger alltså innebörd och struktur åt livet, gör det möjligt att berätta om upplevelser som först kunde

tyckas omöjliga att klä i ord.²⁹ Även om byggstenarna är desamma kan mönstret skifta.

När det gällde tiden i koncentrationslägret däremot var situationen en annan. Den miljön upplevde Zenia Larsson som

en främmande planet – det fanns inga igenkännbara relationer, inga tillämpbara värderingar. Inget språk kunde täcka den verklighet i vilken man levde – och dog. Människorna var avskalade de sista resterna av sin värdighet, sin integritet och identitet.

Att beskriva denna tid vore att försöka återge något för det mänskliga sinnet ofattbara, utanförmänskliga.

[---]

Jag kunde närma mig denna tid bara indirekt. Men många har försökt att beskriva tiden i koncentrationslägren.

[---]

Det ofattbara går inte att beskriva. Det går inte att spränga gränserna för språkets uttrycksmöjligheter.

För mig kändes den motsatta vägen som den enda framkomliga: att begränsa i stället för att vidga, att sänka tonläget till vanliga enkla ord.³⁰

För händelserna på den främmande planeten fanns inga narrativa strukturer som kunde hjälpa författarinnan att ingående skildra sina erfarenheter. I den ovan nämnda rapportboken *De dödsdömda vittna* möter en likartad oförmåga bland de överlevande som räddats till Sverige. Trots att de försetts med ett frågebatteri, som fungerar som en "narrative framework" med syftet att underlätta deras vittnesmål, förmår flera av Förintelsens offer inte att efterkomma uppmaningen att berätta vad de varit med om. Man ursäktar sig med likartade formuleringar: "Som svar på frågorna konstaterar jag att inga ord kan uttrycka vad vi upplevat" eller "mina upplevelser är så hemska att mänskligt språk är för svagt för att uttrycka dem".³¹

I Zenia Larssons självbiografiska romaner finns således en pendling mellan tal och tystnad, mellan skildringar av självupplevda fasor och uteslutningar eller luckor i den livshistoria som berättas fram. En sådan pendling är, menar Horowitz, karakteristisk för mycken Förintelselitteratur och ett tecken på en kritisk självmedvetenhet som innebär att detta slags texter

acknowledges both the articulateness and the muteness – the remembering and the forgetting – of Holocaust testimony. [...] Holocaust writers simultaneously succeed and fail in the act of retrieving buried or suppressed Holocaust memories and transmuting their details into testimonial narrative. Thus, instead of merely undermining memory, the recurrent instances of muteness in Holocaust writing simultaneously mimic, undermine, and promote memory.³²

När Zenia Larsson kring 1960 beslöt sig för att i bokform berätta om sina erfarenheter tycktes det henne bara alltför självklart att den skulle få formen av en självbiografi; hon skulle inte "tillgripa det skydd, som en roman kan ge". Detta projekt visade sig dock ogenomförbart. I samma stund som hon gjorde bruk av jagformen förflyttades Zenia Larsson ohjälpligt tio år tillbaka i tiden och de stäng-

da portar, med vars hjälp det förflutna nödortfigt hållits på avstånd, öppnades åter. Hon befann sig ”plötsligt för smärtsamt nära. Åter – mitt i skeendet”. Därmed tystnade också tillfälligt berättelsen. För att kunna genomföra sitt projekt måste Zenia Larsson upprätta en större distans till det förflutna än den som självbiografiskt skrivande medger. Endast ur ett utifrån-perspektiv kunde erfarenheterna klädas i ord. Hon måste därför överge sina planer på en självbiografi och istället skriva en roman, visserligen färgad av de egna erfarenheterna: ”Och det kunde jag göra endast genom att klä de personerna som min bok skulle handla om i andra namn – som en skärm mellan mig själv och deras öde. Då som först kunde de börja leva det liv, som också var gettots liv”.³³

En andra begränsning innebar att när det gällde skildringen av sin tid i koncentrationslägren återstod bara det nedskrivade röstläget, ja som vi sett till slut bara antydningar och den rena tystnaden.

Motstånd och skrift

Med hjälp både av talets och av tystnadens retorik återskapar Zenia Larsson i sina romaner pregnanta bilder av det ofattbara lidande som drabbade Förintelsens offer. Skildringen av dessa livsvillkor balanseras i viss mån av de olika former av motstånd som också gestaltas i texterna. Motståndet framstår som ett sätt att komma till rätta med självföraktet, att i någon mån upprätthålla människovärdet. Detta också om själva handlingen kan tyckas symbolisk, som i Levis ovan nämnda självbiografi, där handlingen att tvätta sig i ansiktet även då all renlighetskänsla sopats undan efter några veckor i arbetsläger, blir en viktig markering: ”just därför att lägret är en stor apparat som ska förvandla oss till djur får vi inte bli djur [...] Vi är slavar, helt rättslösa, utsatta för alla slags skymfer och dömda till en nästan säker död, men vi har en möjlighet kvar och den måste vi försvara med all kraft, eftersom den är den sista: möjligheten att inte ge vårt samtycke”.³⁴

Karaktärerna i Larssons roman manifesterar sitt motstånd på olika sätt. Ett är att helt enkelt minnas den tid som föregick livet i gettot. Ofta går tankarna till det lugna livet i det egna hemmet: ”en vacker stilla kväll på förvintern, en riktig hemmakväll. Jakob bläddrade i en tidning, hon och Paula sydde. Det var varmt och ombonat hemma, tyst och stilla utanför” (SVT s. 17). Ur ett efterhandsperspektiv framstår den tillvaron som ett slags guldålder som fick ett abrupt slut i och med fördrivningen. Det var en tid när ”grytorna var fulla och hyllorna i skafferiet dignade av mat. När stora, feta stekar sattes in i ugnen och togs ut igen, bruna och knapriga. När man fick äta vad man ville, – och hur mycket man ville” (SVT s. 102). Förhoppningarna om ett annat liv knyts påfallande ofta just till det som förut var idyllen i det egna hemmet. Detta skall sättas i samband med att övermaktens brutalitet och skändning av offrens människovärde framställs just som ett angrepp på hemfriden: ”I går kom folk hela dagen och bar med sig fätöljer, stolar, skåp, linne, allt som de hade haft så svårt att skaffa. Allt som utgjorde deras hem. Och när den sista gick, var det inget hem längre. Det var bara tomma väggar, två säng-

ar, några bylten vid dörren" (SVT s. 18).

Skrattet och humorn är andra medel för den som vill göra motstånd, som vill förbli en människa. Den tragiska händelse då Henryk Sajdel faller ned i latrinerna saknar inte komiska eller slapstickliknande övertoner. Med sin uppfinning – den slang som ska bespara honom mödan att krypa ur sin säng för att gå på toaletten – framstår han först i sin hustrus ögon som omänsklig, men när hennes omedelbara upprördhet lagt sig och hon tänker på hans sätt att försvara sig – man måste göra livet någorlunda uthärdligt för sig; också det en form av motstånd! – är hon "tvungen att dra på munnen" och yppa ett litet "leende, som dröjde sig kvar i hennes ansikte" (SVT s. 165).

Denna stillsamma form av humor är påfallande ofta knuten till toalettbestyr. I ett annat exempel spelas huvudrollen av den ensamstående Irena Raser. Kylan har lett till att även toalettdörrar förvandlas till bränsle, och Irena överraskas av de män som ska byta latrinerna. Dessa tar ingen notis om hennes vilda protester, men då hon kastar en sten efter en av dem och verkligen träffar, tvingas hon fly undan sitt offer som jagar henne med latrintunnan som vapen. Händelsen återberättas av Sajdel som bubblar av skratt, vilket upprör Paula, som inte förstår det roliga i händelsen. Hennes far blir då språkröret för åsikten att den som kan skratta och ha roligt också bjuder motstånd:

kan man skratta åt sig själv ibland, så ökas ens chanser betydligt. Jag tror inte att den gode Sajdel skrattade åt Irena Raser – innerst inne. Han skrattade mera åt sig själv, åt oss alla, åt hela den barocka situation som vi befinner oss i, som kan framkalla ett sådant läge för en människa, som Irena. Så länge vi kan le åt oss själva och inte tar oss på allvar, då är hoppet och livsviljan kvar. Då gömmer vi fortfarande inom oss den gamla människan, den vi känt i alla tider (SVT s. 108).

Vänskap och kärlek framstår vidare som verksamma krafter i motståndskampen, till exempel för Paula och David, som söker sig till en gammal övergiven stuga i utkanten av gettot. Platsen utgör under den första tiden ett slags frizon, en oas där de för ett ögonblick kan slippa synen av taggtråd och stängsel. För David framstår stugan som ett "tempel" (SVT s. 100) under den första förälskelsens omtumlande tid, då Paula går omkring "med ett skimmer i ögonen som tydligt skvallrade om hur det var fatt" (SVT s. 113). Halvannat år senare, då deras tillvaro är ytterligare kringränd, förefaller denna inledande och berusande period vara en illusion: nu är det höst, gräset är nedtrampat och grenarna på trädet är avbrutna: "Grenverket är så glest att det inte längre lämnar något skydd – men taggtrådarna fanns där, hela tiden. Vi kunde bara inte se dem" (SVT s. 193). Davids häftiga försvar för lögnen som han menar att de trots allt lever av kommenterar dock inte Paula.

Kort före deportationen från gettot möts de båda ungdomarna en sista gång i stugan. Nu nonchalerar de alla betänkligheter och efter att de har legat med varandra känner Paula en ny styrka och en stor tillförsikt. Den kroppsliga föreningen stannar kvar hos henne i form av en värme hon aldrig upplevt: "hennes blod var

tungt och fullt av den nya vetenskapen. Hon var ingen liten flicka längre. Genom David hade hon blivit kvinna. Under hans händer hade hon blivit medveten om sin kropp, om det löfte hon bar inom sig. Det blev lättare att möta det som skulle komma. David hade skänkt henne vetenskapen, och med den en ny styrka. De skulle få leva" (SVT s. 271).

Möjligheten till väpnat uppror i Lodzgettot diskuteras bland dess invånare när ett sådant utbryter i Warszawas getto. Men i Lodz är förhållandena annorlunda: kontakten med yttrevärlden här är så gott som helt obefintlig. Icke desto mindre framstår den judiska befolkningens handlande under utrensningarna som väl undergivet: "Härifrån skickade de bort tusentals människor till förintelse, små barn, gamla... Vårt enda försvar var flykt för den som kunde och orkade. Och tårar... Annat motstånd har vi aldrig kunnat bjuda". En del får dåligt samvete för att de själva så undergivet fogar sig: "medan vi pratar med varandra, slåss våra bröder. I stället för att följa med lastbilarna eller gömma sig i tomma ruckel och källare, väljer de en annan väg" (SVT s. 251). För Jakob Levin, som framför dessa ord, har hans systrar och bröder i Warszawa genom sitt uppror bevisat sitt människovärde. Men för egen del orkar han inte delta i kampen: drabbad av galopperande lungsjuka tar han sitt liv, efter det att han förstått att dottern fått upp ögonen för att det finns en annan väg än att underkasta sig och ge upp hoppet. Paula skall visserligen komma att överleva, men vägen dit är inte alls så heroisk och storstildad som hon vill få sig själv att tro under dessa diskussioner. Icek Goldberg, som valt att gå in i den judiska polisen, tycker att far och dotter Levins tal om uppror är ren och skär idealism: "Allt detta är ord, sade han. Hos dig, Jakob, är de välmentade, men som vanligt känslöbetonade. Och hos dig, Paula, tar ungdomen hand om förståndet och det är förklarligt. Inbilla dig inte att vi här, så isolerade som vi är, så fullkomligt utan möjligheter och resurser, är i stånd till något liknande. Vi blir nog tvungna att fortsätta krypa och smyga, vi kan inget annat" (SVT s. 252).

Det yttersta motståndet mot Förintelsen är naturligtvis att överleva; att överleva och att skriva. Den mesta Förintelselitteraturen är skapad av just överlevande; upplevelserna har skapat ett starkt uttrycksbehov. Genom att berätta ger man röst åt alla dem som inte överlevde; genom att berätta sitt liv och på så sätt bli läst – bli bekräftad – kan man börja återskapa den identitet som bröts ned i Förintelsemaskineriet.

NOTER

Hänvisningarna i den löpande texten avser de båda första delarna i Zenia Larssons romantrilogi: *Skuggorna vid träbron*, Sthlm 1960 (SVT) respektive *Lång är gryningen*, Sthlm 1961 (LÄG).

¹ Som Ingvar Svanberg och Mattias Tydén framhåller i *Sverige och Förintelsen. Debatt och dokument om Europas judar 1933-1945*, Sthlm 1997, s. 20 har "de centrala frågorna om vad detta folk mord betyder [...] varit anmärkningsvärt frånvarande i svensk debatt. En nymornad uppmärksamhet femtio år efteråt förändrar inte bilden. Svenska forskare har ägnat Förintelsen skandalöst litet intresse".

² I en särskild *Forskningsplan* (Centrum för multientisk forskning, Uppsala universitet 1998) redovisas forskningsläget och ett stort antal pågående projekt med anknytning till Förintelsen inom en rad olika akademiska discipliner. Dessutom skisseras planer på ytterligare forskningsinsatser.

Föreliggande artikel är tillkommen inom ramen för mitt eget, av HFSFR finansierade, projekt "Förintelsen i skandinavisk litteratur", som hittills avsatt följande delresultat: "Vår outröttliga strävan att laga världen. Förintelsen och Cordelia Edvardsons författarskap", *Horisont* 1998:4 samt "Förintelsen i barn- och ungdomsböcker", *Barnboken* 1999:2.

³ Michael R. Marrus ger i *The Holocaust in History* (1987), London 1993, en översikt över forskningen om Förintelsen inom historievetenskapen.

⁴ Ernestine Schlant diskuterar i sin *The Language of Silence. West German Literature and the Holocaust*, New York & London 1999 s. 8 ff. den debatt som följde efter Theodor Adornos ofta citerade ord: "to write poetry after Auschwitz is barbaric".

⁵ Magda Eggens ...*vad mina ögon har sett* (1992) och *Ingen väg tillbaka* (1994), Jerzy Einhorn's *Urvald att leva* (1996), Heddi Frieds *Skärvor av ett liv* (1992) och *Livet tillbaka* (1995), Susanne Levin *Leva vidare* (1994) och *Som min egen* (1996), Matilda Mattsons *Kamelhårskappan* (1995), Lenke Rothmans *Regn* (1990) samt Ebba Sörboms *Det drömda livet* (1991), *Åter till Novi Sad* (1993) och *På min näthinna* (1996).

⁶ I *Den svenska litteraturen. Medieålderns litteratur 1950-1985*, red. Lars Lönnroth & Sverker Göransson, Sthlm 1990, s. 112 finns några korta upplysningar om Zenia Larssons författarskap under rubriken "De nya svenskarna" medan Cordelia Edvardson över huvud taget inte nämns. I *Nordisk kvinnoliteraturhistoria*, bd. 4, red. Elisabeth Möller Jensen m.fl., Höganäs 1997, s. 90 består Cordelia Edvardson en fjorton rader lång notis. Ett oundgängligt bibliografiskt hjälpmedel när det gäller den svenska Förintelselitteraturen är Hilde Rohlén-Wohlgemuths *Svensk-judisk litteratur 1775-1994* från 1995. – När det gäller Cordelia Edvardson se min egen artikel "Vår outröttliga strävan att laga världen. Förintelsen och Cordelia Edvardsons författarskap", *Horisont* 1998:4.

⁷ Zenia Larsson, "Jag är jag", *Tidningen Vi* 1977:1, omtryckt i förf:s *Mellan gårdagen och nuet*, Sthlm 1985, s. 139 ff.

⁸ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 14 f.

⁹ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 19.

¹⁰ Jfr. Eva Hættner Aurelius, *Inför lagen. Kvinnliga svenska självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, Lund 1996, s. 43 ff.

¹¹ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s.19 ff.

¹² Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 25.

¹³ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 20 ff.

¹⁴ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 25.

¹⁵ Nina Solomin, "Zenia Larsson", *Judisk krönika*, 1996:5, s. 13 ff.

¹⁶ Jfr. Leon I. Yudkin, "Narrative Perspectives in Holocaust Literature", *Hebrew Literature in the Wake of the Holocaust*, ed. Leon I. Yudkin, Rutherford 1993, s. 23. Jfr. även Ernst van Alpen, *Caught by History. Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford 1997, s. 27 som menar att de texter han studerar "challenge the split between historical and imaginative discourse in a variety of ways".

¹⁷ Elie Wiesel, *Natten* (1958) sv. övers. Sthlm 1972, s. 7.

¹⁸ Wiesel, s. 68.

¹⁹ Se Mala Maroko Freund, *Deras namn kan ännu viskas. Vittnesmål från gettot i Lodz*, Bromma 1997, s. 49 f. Freund deporterades i likhet med Zenia Larsson till gettot i Lodz. Se också Marrus, s. 115.

²⁰ James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, (1988) Bloomington and Indianapolis 1990, s. 62.

²¹ Young, s. 57 ff.

²² Termen "fokalisering" betecknar i narratologin den instans – personlig eller opersonlig – som registre-

rar den fiktiva verkligheten, information som sedan återges av "berättaren", som kan, men inte behöver, sammanfalla med "fokalisatorn". Se Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983) London and New York 1991, s. 71-85.

²³ Jfr. S. Lillian Kremer som i sin studie *Women's Holocaust Writing. Memory and Imagination*, Lincoln and London 1999, s. 55 som gjort en likartad observation i en amerikansk Förintelseroman: "Nazis play only peripheral roles in *An Estate of Memory*, generally appearing as one-dimensional figures portrayed from the perspective of their victims. Typically, Karmel describes the SS metonymically in military metaphors, by their helmets and glistening boots".

²⁴ Jfr Schlants tolkning av det monument över Förintelsens offer som rests vid stationen i Grunewald utanför Berlin, där tågen till Auschwitz avgick: "It is a long straight wall of exposed concrete, perhaps 15 feet high, which appears to hold back the earth rising up behind it. Cut into the wall are the outline of human figures moving in the direction of the station. The figures themselves are nonexistent; it is the surrounding cement that makes their absence visible." Se Ernestine Schlant, s. 1.

²⁵ Sara R. Horowitz, *Voicing the Void. Muteness and Memory in Holocaust Fiction*, Albany 1997, s. 38.

²⁶ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s.147.

²⁷ van Alphen, s. 42 f.

²⁸ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s.138.

²⁹ Jfr. van Alphen, s. 53 f, som påpekar att de personer som intervjuat överlevande om deras erfarenheter under Förintelsen bokstavligen övertäckat de "narrative frameworks" som kommit att bli bestämmande och kanske möjliggjort vittnesmålet:

The interviewer imposes the frame by asking certain questions and by ordering the questions in a certain way. Again and again the interviewers begin with questions like, Tell something about your childhood, your family, your school, your friends. In short, they begin by attempting to reconstruct the normal life of the survivor that preceded the total disaster of the Holocaust. Although the reconstruction is performed by the survivor herself or himself, the activity is directed by the interviewer. After the period before the Holocaust has been dealt with, the focus shifts to life during the war, life in the ghetto, the deportation, and camp life. In conclusion the interviewer asks, for example, Tell me about the liberation, in a sense stimulating the survivors to provide a comforting closure to a horrible crisis. The narrative framework imposed is the conventional story of a peaceful youth and beginning that is cut off by a dreadful event or crisis but ultimately comes to a happy end.

³⁰ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 148.

³¹ *De dödsdömda vittna*, red. Gunhild och Einar Tegen, Sthlm 1945, s. 16 ff.

³² Horowitz, s. 40.

³³ Larsson, *Mellan gårdagen och nuet*, s. 25 f.

³⁴ Primo Levi, *Är detta en människa?* (1958) sv. övers., Sthlm 1998, s. 41 f.

Margareta Petersson

Hybriditet och politisk korrekthet

Exemplet Raja Rao

”I Indien omsluter religionen kropp och själ från födelse till upplösning”. Så inleds en karakteristik av indoengelsk litteratur 1990.¹ Samma tanke kan spåras i forskningen kring hela denna litteraturs 150-åriga historia. Den sydindiske Raja Rao sägs ofta uttrycka kvintessensen av indiskhet. Han är ”the greatest interpreter of Indian thought and culture, the revelation of the very essence of Indian life and character being his chief object as a novelist”.²

Raja Rao (f. 1909) betraktas som en av pionjerna för den moderna indoengelska romanen bland debutanterna i den realistiska vågen på 1930-talet. Han har inte skrivit mer än en handfull romaner och ett par novellsamlingar. 1988 tilldelades han Neustadt Prize och ett specialnummer av *World Literature Today* samma år ägnades författarskapet (vol 62, no. 4, 1988). Raos verk är intressant av flera skäl. Dels har alla etablerade kritiker inom området behandlat det. Kritikerna är oftare indier än västerlänningar.³ Dels har författarskapet genomgått en grundläggande omvärdering. Från status av att vara en av tre stora pionjärer för och grundläggare av den moderna indiska romanen, tillerkänns Rao i moderna översikter en mycket mera blygsam roll. Vanligen uppmärksammas främst debuten.⁴ I Salman Rushdies indoengelska antologi, som publicerades 1997, saknas Raos namn helt.

När Indien beskrivs som i inledningscitaten tycks specifika sätt att förstå kulturer samtidigt formuleras. Indisk kultur förefaller att vara enhetlig och självklart kontinuerlig i tid och rum. Den verkar ha stabila egenskaper, möjligen rentav en speciell essens. En sådan föreställning om kulturens autenticitet är idag omdebatterad och kan ha bidragit till en omvärdering av Raos författarskap. ”Vad är en kultur? Slå upp det. ’En grupp mikroorganismer odlade i näringssubstans under kontrollerade förhållanden.’ Ett myller av mikrober på ett objektglas, det är allt,

ett laboratorieexperiment som kallar sig ett samhälle. De flesta av oss kryp nöjer sig med livet på det glaset; vi är till och med överens om att känna oss stolta över den 'kulturen'. – Vi försvarar dess renhet, skriver Salman Rushdie senare, för vi är de "förslavade mikroorganismerna" som "skyddar sitt heliga hemlands, laboratorieobjektglasets, okränkbarhet."⁵

Raos betoning av det man uppfattade som autentiskt i indisk kultur ansågs från början positivt när hans romaner behandlades. Idag tycks samma förståelse ha förvandlats till ett negativt värdekriterium. Jag ämnar här med Rao som utgångspunkt diskutera frågor kring kulturers autenticitet och hybriditet och avsluta med några tankar kring motsatsparets relevans för förståelsen av litteratur.

Hybriditet har blivit en nyckelterm i postkoloniala undersökningar. Det är ett ord som har plockats fram ur den viktoriaiska vokabulären. I 1800-talets naturvetenskapliga utvecklingsläror avsåg hybrider korsningar mellan arter. Postkoloniala forskare har menat att i synnerhet koloniala regimer och ideologier försökte skapa strikta gränser mellan raser och kulturer med denna term. Hybrider ansågs sterila – alltså borde såväl kulturer som människor hållas rena och avskilda. När postkoloniala forskare idag aktualiserar termen, ger man den en ny innebörd, eftersom man vill väcka till liv alla de sätt på vilka vokabulär och tänkesätt utmanades och underminerades.⁶ Termen används både om verklighet och om texter och gränsen dem emellan är i diskussionen inte alltid tydlig.

En mängd problem aktualiseras omedelbart om man har frågan om kulturers och texters autenticitet och hybriditet i centrum. Förhållandet mellan verklighet och text problematiseras exempelvis. Olika postkoloniala sätt att läsa litteratur blir tydliga. I mimetiska läsarter menar man endera att Rao korrekt beskriver Indien som ett autentiskt andligt land – eller att han felaktigt framställer Indien som andligt, ty landet har i själva verket en sammansatt eller hybrid karaktär. Här ligger alltså det autentiska och det hybrida närmast på ett tematiskt plan. Lika vanligt är att i någon mening intertextuella spänningar i texter uppmärksammas. För mimetiska läsare kan det räcka att intertexter från flera kulturer är representerade i en text för att denna ska betraktas som hybrid. Termen har emellertid fått en speciell laddning i poststrukturalistisk diskurs. Den reserveras gärna för den hybriditet där de olika elementen i en text går i dialog, utmanar eller uttrycker motstånd mot varandra. Till begreppet hybriditet knyts då bestämningar som ambivalens, mångtydighet och rentav oro och splittring.⁷

I postkolonial litteratur gestaltas gärna idag problem kring identitet, kultur, gränser och hybriditet. Rushdie kallas ofta för hybriditetens överstepräst. I hans romaner står den orena, oheliga blandningen för det livskraftiga och nyskapande. Hans positiva hjältar förbinds med kulturell mångfald – de negativa med religiös och politisk enfald. Indien, i synnerhet Bombay, är en magisk värld med alla tänkbara kulturer och möjligheter representerade. Pakistan betyder De renas land och kännetecknas tvärtom av snål och livlös trångsynthet. Här patrullerar gränsbevakarna och traditionsväktarna.

I postkolonial forskning framträder ofta utopiska dimensioner i förståelsen av

hybriditet. I ett tidigt manifest, *The Empire Writes Back*, skriver Ashcroft et al.:

Both literary theorists and cultural historians are beginning to recognize cross-culturality as the potential termination point of an apparently endless human history of conquest and annihilation justified by the myth of group 'purity' and as the basis on which the post-colonial world can be creatively stabilized.⁸

Rushdie och Ashcroft använder termen hybriditet om verkligheten. De uttalar sig om det egentligen självklara att kulturer ständigt förändras, påverkas, lånar och skapar något nytt. Samtidigt laddas det hybrida med en frigörande potential. Hybriditet uttrycker alltså på en gång ett normaltillstånd och en politisk utopi. Det gemensamma för mimetiska och poststrukturalistiska kritiker är denna senare ideologiska grund. Det hybrida, såväl i texterna som i verkligheten, sägs ha en mer eller mindre tydlig politisk laddning. Kritikerna är som regel uttalade motståndare till varje form av universalistiska perspektiv och talar i stället om att historisera och partikularisera. För en mimetisk kritiker kan det innebära att minoritetskulturers språk och litteratur favoriseras,⁹ för poststrukturalister att visa att i synnerhet diskurser med hegemoniska anspråk är mångtydiga och instabila.

Indisk identitet

I den äldre indoengelska litteraturforskningen råder koncensus om att det finns en självklar kärna i indisk kultur. De tidiga raoforskarna utgår från en sådan uppfattning när de etablerar en modell av centralistisk, traditionell och homogen statisk kultur, mot vilken nya litterära verk utvärderas. Man bedömer deras grad av autentisk kultur, deras indiskhet.¹⁰ Man prisar författare för att de använder motiv och symboler från Indien. Fortfarande på 1980- och 90-talen kan kosmopolitiska författare anklagas för att ha förskingrat sitt kulturella arv. Det är till exempel inte ovanligt att V.S. Naipaul betraktas som en betydligt sämre författare än R.K. Narayan, därför att man ser honom som kulturellt rotlös. Jag ska begränsa mig till att diskutera två variabler i denna kulturuppfattning. Det handlar dels om litterära traditioner och dels om andlighet.

Litterära traditioner

Många av forskarna knyter Raos litterära strategier till den historieberättande prosatraditionen i Indien. Man hänvisar till inhemska berättarmönster som de indiska eposen med flera lager berättare och lyssnare och till de mytologiska berättelserna, puranas. I den äldsta indoengelska romanen är strukturen lös och episodisk.

Händelseförloppet avbryts av allehanda digressioner. Dessa litterära strategier har hämtats just från puranatraktionen, menar Mund.¹¹ Man kan hämta stöd för tanken om de litterära traditionernas autentiska karaktär hos litteraturforskare som Meenakshi Mukherjee. I en översikt över romanens framväxt och utveckling i Indien framhåller hon, att det finns gemensamma mönster i texterna oberoende av var i landet och på vilket språk romanerna skrivs: detta mönster bestäms bl.a. av det puranska arvet.¹² Historikern Sunil Khilnani framhåller likaledes några territoriellt sammanbindande "kulturella former": narrativa strukturer i epik och myter, och dessutom familjelikheter i arkitektur och religiösa motiv (som visserligen är gemensamma från Persien till Indonesien).¹³

Rao själv hänvisar på första sidan i sin senaste roman *The Chessmaster and His Moves*, 1988, till *Kadambari*, ett prosaverk från 600-talet. Namnet blev en genreterm för roman på flera indiska språk under tidigt 1800-tal och Rao torde med denna term vilja visa sin prosaberättelses indiska rötter.¹⁴ Han har nämligen poängterat, att hans böcker inte bör jämföras med västerländska romaner. Bakom hans sätt att berätta finns, framhåller han gärna, framför allt den indiska traditionen. De tidiga forskarna gick på samma linje, tydligast kanske Narasimhaiah, som uppåddar en mångfald prosatexter såsom Rigveda, Upanishaderna, sagosamlingen Kathasarithasagara, de buddistiska jatakas och Dandins *De tio prinsarnas äventyr* från 600-talet e.Kr.¹⁵ Dandins band ihop separata historier med en ramberättelse – en metod som går igen i *Tusen och en natt* och i Europa exempelvis hos Boccaccio.

I debuten *Kanthapura*, 1938, förhärskar ett starkt muntligt drag. Historien berättas av en fattig brahminänka, som är from, pratsam och vidskeplig. Hon fångar upp och återberättar rykten. Hon åkallar gudinnan, ber och anordnar religiösa fester. Hon berättar hela historien på en öppen veranda framför en krets av lyssnare som hon direkt vänder sig till. Ordet "syster" återkommer ofta, något som indikerar att åhörarna är kvinnor. Romanen blir därför en kombination av en lösmynt berättares språk och en framställning fylld av sidospår, och en tämligen stram övergripande komposition.

Inifrån den indiska kulturen tycks berättarformen framstå som genuint indisk. Ur ett komparativt perspektiv är förhållandet mera komplicerat. Berättelser inne i en övergripande berättelse är ju en mycket gammal episk form och har säkert muntliga rötter. Vi hittar den i Europa redan när Odysseus berättar om sina äventyr för fajakerna. Berättarformen har också påvisats i andra forntida kulturer. Här finns problem om inflytande och samspel mellan kulturerna att utreda. Idag har berättarformen aktualiserats i olika varianter av den postmoderna romanen, som laborerar med många olika fiktiva nivåer. När indoengelska författare som Salman Rushdie, Amitav Ghosh och Vikram Chandra bygger upp flera lager av berättelser inuti berättelser och avviker från rätlinjiga episka förlopp kan de likaväl ha inspirerats av västerländska traditioner som av indiska. Också Rao inspirerades av väst. *Kanthapura* har stora likheter med Ignazio Silones *Fontamara*, som kom 1930 (och i engelsk översättning 1934). Liksom *Kanthapura* handlar

romanen om utsugning av människor i en liten by, en historia återberättad av tre fattiga bönder. Silone inleder liksom Rao med ett förord, där han diskuterar valet av språk. Rao resonerar om sitt val av engelska och den "dialektala" engelska han använder och Silone om sitt förhållande till riksitalienskan.

Romanen *The Serpent and the Rope*, 1960, aktualiserar andra problem. På ett plan handlar den om den lungsjuke brahminen Rama som är gift med en fransk kvinna, bor i Frankrike och skriver en avhandling om en medeltida kättersk sekt. Förhållandet mellan Rama och Madeleine är från början fyllt av poetisk ömsesidighet. Hon intresserar sig för hans religion och han besöker kyrkor. Men förhållandet kompliceras. Rama träffar andra kvinnor och hans och Madeleines båda söner dör som spädbarn. Förhållandet upplöses på ett schabbigt advokatkontor.

Man frapperas av Ramas brist på känslomässiga reaktioner inför dessa händelser. När han fått brevet om det andra barnets död, skrattar han strax efteråt i badrummet och känner en sorts lycka, till synes höjd över sorg och smärta. Skilsmässan är oerhört snabbt avklarad, inte minst utrymmesmässigt och tycks inte efterlämna några spår. Romanen kan beskyllas för att sakna klimax, eftersom den är fulladdad med händelser av dramatiskt slag, men det förefaller som om Rao inte utnyttjar sitt stoff, som om han inte dröjer vid det som skulle kunnat bli emotionella och intrigmässiga höjdpunkter.

Västerländska kritiker har inte känt igen romanformen. *Kanthapura* uppskattades för det lyriska språket och kanske också för att romanen svarade mot en bild av Indien som var välbekant. *The Serpent and the Rope* har förutom en odramatisk handling dessutom en encyklopedisk tendens, där historia, myt, religiösa utläggningar och berättelser blandas som i puranas. En sådan mängd material har fogats in, att vissa forskare menat att dessa inskott lätt kan strykas utan att helheten påverkas.¹⁶

Andlighet

Följande omdöme om Raos verk är vanligt i den äldre forskningen: "Rao's work has a central relevance, because of our present degradation, so unworthy of a great past".¹⁷ Man framhåller att Rao revitaliserar de andliga källorna och återupptäcker den indiska själen.¹⁸

Det är uppenbart att den centrala beståndsdel i det som kallas indiskhet är just andlighet. Denna i sin tur kopplas i kritiken samman med hinduism, bruket av sanskrit och något som benämns indiskt sinne eller indisk känslighet.¹⁹ På romanernas innehållsplan urskiljer man nämligen gärna de olika hinduiska vägarna till befrielse: *Kanthapura* sägs gestalta karmayoga, *The Serpent and the Rope* jñanayoga och *The Cat and Shakespeare* bhaktiyoga, alltså befrielse genom handling, kunskap respektive hängivelse. Det råder knappast någon tvekan om att religiös tematik genomsyrar romanerna. Debuten *Kanthapura* handlar om befrielsekampen i en liten by dit den gandhianska motståndsrörelsen når. Rao anlägger ett tyd-

ligt nationalistiskt perspektiv, som omfattar hela subkontinenten. Som läsare får man ett intryck av att alla människor i Indien samlades runt gandhianska ideal och hinduisk tro. En avgörande skillnad gentemot förebilden *Fontamara* är, som flera forskare konstaterat, att hos Silone framstår religionen som en reaktionär kraft medan den blir en nödvändig betingelse för den kraftsamling som krävs för den antikoloniala kampen hos Rao.²⁰ De enkla byborna motiveras genom att den politiska historien tolkas i mytologiska termer. Bön och motstånd blir två sidor av samma kamp. Khilnani framhåller att just ett sådant arkiv av mytologiska berättelser och bilder som binder samman politik och kultur är specifikt för Indien.²¹ När Rao associerar Gandhis kamp mot britererna med Ramas kamp i *Ramayana* är strategin alltså välbekant i Indien.

Också i Raos övriga verk är religionen central. I *The Serpent and the Rope* eftersträvar huvudpersonen kunskap och insikt och når det också i sina studier och sitt sökande efter det autentiska, det ursprungliga Indien, ett sökande bortom traditionella kunskapsvägar. I *The Cat and Shakespeare* är huvudpersonen andligt upplöst och avviker från de andra hjältarna genom sin visa och muntra naivitet.

Religionen framstår hos Rao inte bara som en angelägenhet för enskilda karaktärer utan som giltig och central för den miljö karaktärerna placeras i. Också i den indiska verkligheten utanför texterna ges religionen en central roll av såväl indier som västerlänningar. Det hävdas ofta att bilden av det andliga Indien har skapats av brittiska och andra västerländska orientalisterna men tagits upp och auktoriserats i den så kallade hindurenässansen, vilken Harrex menar var kulturellt centrum för det han betecknar som den nödvändiga förändringen av indisk världsbild.²² Orientalismens kontext kan kasta ljus över innebörden av begreppet indiskhet eller indisk kultur.

Man har menat att orientalisterna skapade den indiska historien i den meningen att det var västerländska, främst brittiska, forskare som samlade och systematiserade kunskap om olika aspekter av Indien och gav offentlighet åt materialet. Britterna invaderade alltså inte bara ett geografiskt område utan också ett epistemologiskt, hävdar antropologen Bernard Cohn. Forskarna konstruerade nämligen de språkhistoriska, grammatiska, sociala, historiska och religiösa kategorier som gjorde Indien på en gång begripligt och annorlunda än Storbritannien.²³ Samtidigt konstruerades en historia, som placerade Indien långt ner på en skala där bottenivån utgjordes av förfall. Man menade sig visa hur Indiens rena urspråk sönderfallit till dagens många språk och dialekter, hur ursprungliga lagar och seder på samma sätt på en gång förfallit och splittrats upp i olika folkgruppers traditioner.²⁴ Britternas historieskrivning innebar något generaliserande att de urskiljde en linjär utveckling i Indien bort från denna ofördärvade, autentiska gyllene tid i det förflutna. Deras egen roll blev inte oväntat att sprida ljus efter en mellanperiod av förfall. I den äldre indoengelska forskningen, såväl den västerländska som den indiska, framställs indisk kultur som stillastående, steril och livlös, medan den brittiska kolonialmakten gärna framträder på ett abstrakt politiskt sätt som enbart positiv. ”By the end of the 18th century, India was to all appearance a Waste

Land”, skriver exempelvis nestorn i forskningen, Srinivasa Iyengar, och framhåller att detta är Indiens eget fel: ”India was betrayed by what was false and weak within her. India had become diseased and self-divided.”²⁵ Fortfarande 1997 skriver Mund om det brittiska inflytandet: ”It seemed as if India was slowly waking up from its stupor.”²⁶

Idag förekommer inte sällan radikala uppgörelser med 1800-talets uppdelning av indisk historia i de tre perioderna lysande forntid, medeltida förfall och modern renässans. Partha Chatterjee från den radikala historikergruppen Subaltern Studies framhåller hur väl en sådan indelning passar såväl hinduisk nationalism som kolonial utvecklingssyn och dessutom svarar mot välkända kategorier i västerländsk historieskrivning: det storslagna förflutna påminner om europeisk antik, det medeltida mörkret motsvarar den muslimska perioden och förfall/renässans sammanfaller förunderligt väl med den koloniala perioden.²⁷ Analogiresonemanget tycks också reducera det som skulle kunna vara specifikt indiskt eller subkontinentalt till ett västerländskt eko.

Att historiekategorierna också passar hinduisk nationalism kan förklara varför orientalisternas idéer om det andliga Indien kom att omfattas även av dem som då formulerade historien, de ortodoxa och liberala brahminska intellektuella.²⁸ 1800-talets reformivrare, Ram Mohan Roy, Vivekananda, Aurobindo och Rabindranath Tagore tog upp idéerna men omkodade dem så att andlighet fick en positiv valör och ställdes i motsats till västerländsk materialism. Detta kan förstås som en antikolonial strategi. Partha Chatterjee ser konstruktionen av en identitet åtskild från och annorlunda än kolonialmakten som en sida av den indiska nationalismen. Etablerandet av en sådan identitet krävde i Indien åtskillnad mellan den yttre materiella världen, som behärskades av kolonialmakten, och den inre världen, dit kolonialmakten inte hade tillträde och som kom att omfatta andlighet, seder och familj. Denna inre andliga värld betraktades som kulturens essens.²⁹

Chatterjee betonar alltså rationaliteten i reformivramas agerande. En annan forskare, Ania Loomba, ifrågasätter utifrån en annan utgångspunkt att dessa passivt övertog orientalismens schabloner. Hon hävdar att Indiens ärorika historia aktivt *återskapas*, när man väljer ur en mångfald koloniala och inhemska historier.³⁰ Det är alltså fråga om en komplicerad process av utmaning och appropriering av koloniala versioner av det förflutna, inte om ett enkelt övertagande av en färdig bild. Kultur är utifrån detta synsätt inte en föreskrivande grammatik utan snarare en reservoar av ofta motsägelsefulla möjliga praktiker som Kortenaar framhåller.³¹ – Tankarna om det storslagna förflutna kom att fortleva långt in på 1900-talet. Med visst fog kan man hävda att de ännu finns kvar. Raja Rao deltog på 1940-talet i en organisation som bildats utifrån Gandhis idéer och ville återuppliva det man såg som den gamla indiska kulturens värderingar.³²

När litteraturforskarna så starkt definierar indisk kultur som andlighet och Rao som en av de främsta företrädarna kan deras hållning åtminstone delvis förklaras av denna historiska kontext. De uppträder dessutom mot en bakgrund av indiska litteraturvetare som ägnar all uppmärksamhet åt brittiska författare och väster-

ländska teorier och värderingar, framhåller Ramachandra.³³ Därför söker sig kritiker som Iyengar och Narasimhaiah bakåt mot Indiens vitala förflutna. Den senare genomför ett veritabelt korståg mot efterapningar och derivat och pläderar för en indisk kontext. Båda betonar indiskhet och försöker visa relevansen av indiska termer och sammanhang.

Kritikernas perspektiv präglas dessutom av deras försvarsposition. De etablerar och vinner respekt för forskningsområdet indoengelsk litteratur. Denna betraktades länge med misstänksamhet i Indien. Författarna skrev ju på härskarnas tungomål. Sharrad menar att man behövde övertyga resten av Indiens litterära etablissemang om att detta var ett fält som handlade om äkta indiska ämnen – och engelsmännen om att detta var en litteratur med respektabel tradition och kvalitet.³⁴ En tydlig försvarsstrategi var att lyfta fram olika indiska prosatraditioner och visa hur de indoengelska författarna anknöt till dessa. Därmed framställs romanformen inte enbart som en importerad västerländsk form utan också som en naturlig utveckling av inhemska mönster.

Hybriditet – retorik eller deskription?

Föreställningen om den autentiska indiska litteraturen knyts alltså här till litterära traditioner och andlighet. Båda leden kan ifrågasättas som ursprungligt eller enbart indiska. Kan det finnas ett "essential India" i en nation som har 930 miljoner invånare, där man talar 18 stora språk och härbärgerar alla världens stora religioner? frågar sig Khair.³⁵ Sökandet efter det äkta indiska kanske är ofruktbart. En föreställning om det autentiska tycks ha genererat tanken på det hybrida. Även om kulturer är sammansatta av olika skikt borde ju vart och ett av dessa skikt, åtminstone teoretiskt, kunna återföras till någon form av ursprunglig kultur. Båda modellerna tycks alltså ha samma ursprung i föreställningen om en gång rena och oblandade kulturer. Det kan vara mera fruktbart att se termerna som metaforer eller retoriska verktyg än att hävda att de uttrycker ontologiska kvaliteter. De kan användas och har använts på olika vis.

De som under kolonialismen talade om indisk kultur som enhetlig och storslagen gjorde ju detta i ett läge då kamp mot kolonialmakten framstod som central. När Nehru däremot efter självständigheten ville konstruera en historia åt Indien, framställde han kulturen som hybrid, detta för att skydda kulturella och religiösa olikheter snarare än för att påtvinga människor en uniform "indiskhet", framhåller Khilnani.³⁶

Av liknande skäl kan hybriditetsmodellen försvaras idag. Det handlar, åtminstone på ett plan, om att ge lika rum och värde åt olika kulturella grupper inom samma land och om att sätta spärrar för fundamentalistiska grupper. Dessa kan ha på sitt program återgång till det rena ursprungliga tillståndet. Att återvända till en ursprunglig kultur är emellertid omöjligt, säger Kortenaar. Om man ändå hävdar

att man gör detta utför man en politisk handling. Traditionens ontologiska existens skulle alltså inte finnas i det förflutna utan i nuet, där den påverkar människors bilder av sig själva och av sitt handlande.³⁷ Det hindunationalistiska Bharatiya Janata Party (BJP) är ett exempel. Partiet försöker återuppliva idéer som påminner om hindurenässansens. BJP låg bakom nedrivandet av 1500-talsmoskén i Ayodhya 1992, eftersom den sades ligga på den plats där guden Rama i *Ramayana* föddes. Man tycks här se "Indianization" (inkluderande etnisk rensning) och återupplivandet av det storslagna förflutna som två aspekter av samma kamp.³⁸ Rushdies laboratorieglass blir här påfallande polemiskt.

Liksom autenticitet kan hybriditet användas och uppfattas på olika sätt i olika historiska situationer. Det kan uttrycka en uppfattning om kulturers normaltillstånd men det kan också laddas med såväl utopiska som dystopiska kvaliteter. Rushdie, Ghosh och merparten postkoloniala teoretiker kan exemplifiera den utopiska dimensionen. Den dystopiska har ännu, åtminstone på indoengelskt område, färre uttolkare. Utgångspunkten också för dem synes vara förståelsen av tillståndet i världen.

Grunden för dystopin är att några av de krafter som idag starkast hävdar hybriditetsmodellen är de kommersiella. Thomas Hylland Eriksen varnar för att de postkoloniala intellektuella, som hyllar hybriditet, hamnar i en ohelig allians med den transnationella kapitalismen och kommer i otakt med stora delar av befolkningen i övrigt, som baserar sin identitet på lokala livserfarenheter.³⁹ En urskiljningslös hyllning till hybriditet döljer nämligen det faktum att "svagare" kulturer kan slås ut eller sugas upp av dominerande kulturer, eftersom skillnader inte markeras eller historiseras utan slätas ut, i synnerhet när ord som sammansmältning och syntes används. Utslätningen gör dessutom kultur- och identitetsskapande omöjligt i framtiden, hävdar Gauri Viswanathan. "With its accent on the crossing of cultural borders and an ongoing activity of borrowing and adaptation, this order of unity ultimately cannot preserve the originality or uniqueness of individuals or individual communitites."⁴⁰

Just detta problem synes yngre författare som Arundhati Roy gestalta. Hennes värld i *The God of Small Things* är ofrånkomligt hybrid. Relationen mellan väst och Indien är emellertid totalt assymetrisk och detta påverkar förståelsen av såväl resterna av den egna kulturen som den blandade. Gestalterna härmar och kopierar det västerländska bortom det rimligas gräns. Husen förfaller, trädgårdarna förvildas, karaktärerna sitter uppslukade framför teven och tycker sig kontrollera världen. Här översvämmas global hybridkultur lokal och förstör det som en gång sades vara autentisk kultur. Denna reduceras till kryddor för den globala turismen.

När Raja Raos verk ifrågasätts sker detta utefter flera linjer samtidigt. Det är emellertid möjligt att i kritiken av hans verk avläsa framväxten av ett nytt tolkningsparadigm. Uppfattningen om förekomsten av indisk autenticitet ersätts av förståelsen av indisk kultur som hybrid. Rao anklagas nu för att ha en falsk eller antikverad, essentialistisk, kulturuppfattning. Redan i en tidig inflytelserik studie, *The Twice-Born Fiction*, 1971, betonar Meenakshi Mukherjee så att Rao framställt Indien felaktigt som alltför enhetligt. Hon har fått flera efterföljare. De yngre kritikerna kan fördöma Raos verk helt och hållet och se det inte som uttryck för indiskhet utan tvärtom som en reduktion av indiskhet. Man talar om hans essentialisering och universalisering av det hinduiska Indien, eftersom han enbart fokuserar detta. Boehmer hävdar exempelvis att Rao i *Kanthapura* upprepar den orientalistiska schablonbilden om motsatsen mellan öst och väst, andlighet och materialism, autenticitet och ytlighet. Han fogar in sig i traditionen av nationella författare som vill återskapa eller uppfinna en idealiserad bild av ett längesen förflutet, rentav pastoralt, Indien.⁴¹ Vanligen är kritiken mimetisk, men man kan också i poststrukturalistisk anda framhålla den utpräglat monologiska karaktären i romanerna.⁴²

Den biografiska kontexten används ofta för att förklara författarskapet. I äldre material handlar det om lojala och i det yngre materialet om illojala förståelser. Den traditionella bilden av Raos liv har han själv dragit konturerna till:

”Jag föddes i en dharmashala, rum nr 1, i staden Skönhet, Hassana, vars gudinna, the Lady Beautiful, Hassanakkamma, såg sina trogna en enda gång om året och då enbart i 9 dagar...”, så inleder Rao en självbiografisk skiss.⁴³ Han hörde berättelsen om gudinnan när han var fyra eller fem år gammal av sin farfar, en övertygad vedantist (brahminsk filosof) – från en familj, framhåller han, som kan skryta med att ha varit vedantister åtminstone sedan 1200-talet, och dessförinnan var de brahminska rådgivare till kungar, kanske redan under de grekisk-indiska kungarnas tid i Gandhara under århundradena vid vår tideräknings början. Rao skapar här en bild av sitt liv som främst präglad av andliga traditioner och denna bild förstärks av de drag i biografien, som forskarna gärna dröjer vid.

Man betonar gärna att hans franska hustru översatt Bhagavadgita till franska och att han efter sina studier i Frankrike reste runt till olika ashram i Indien på 30- och 40-talen. Rao brukar framhålla att han under denna period av sökande råkade in i en andlig kris och mötte en guru som blev avgörande för hans framtid.⁴⁴ Han meddelade under 40-talet att han givit upp skrivandet till förmån för metafysiken men på 1950-talet började han skriva igen på uppdrag av sin guru som en sorts andlig övning. Några år senare började han undervisa i indisk filosofi vid universitetet i Texas, Austin. Härifrån pensionerades han 1980.

Postkoloniala kritiker betraktar emellertid den biografiska kontexten mera kritiskt och påpekar exempelvis att Rao tillhör ett mycket tunt skikt av den mångskiktade indiska verkligheten: han är högkashindu från medelklassen. Ur

detta skikt hämtar han och idealiserar sina hjältar. Denna tillhörighet tillsammans med hans mångåriga exil från Indien förklarar känslan av alienation och nostalgi i hans böcker, hans litterära kvardröjande i tiden före självständigheten, hans främlingskap inför det moderna Indien och hans sätt att göra Indien liktydigt med hinduisk kultur.⁴⁵

På det idéhistoriska planet placeras Rao av lojala kritiker i det gandhianska sammanhanget, av illojala i det orientalistiska. En mera konkret historisk kontext aktualiseras emellertid sällan. *Kanthapura* publicerades dock 1938, nio år före landets självständighet, och den borde kunna läsas som uttryck för motstånd mot kolonialmakten, som ett led i en nationalistisk självdefinition i Chatterjees anda. Man skulle då på en gång kunna se att verket möjligen gestaltar föreställningen om en essentiell (hinduisk) indisk kultur och förstå denna som strategiskt betingad, alltså retorisk snarare än deskriptiv. Hit skulle också bruket av den muntliga litterära tradition man urskiljt kunna hänföras. Romanen kan alltså uppfattas som ett led i en nationalistisk diskurs, där historien dessutom ses utifrån ett annat centrum än det vanliga, nämligen utifrån de enkla bybornas position. Detta val av centrum kan uppfattas som en protest mot brittiska sätt att skriva indisk historia.

Skulle en sådan läsning kunna stödjas av romanernas tematik? I *The Serpent and the Rope* är huvudpersonen historiker. Han skriver en avhandling i historia och parallellt därmed historien om sitt eget liv. I det förra fallet säger han sig vara subjektiv, i det senare objektiv, alltså motsatsen till vad man förväntar sig. Som historiker ifrågasätter han därför västerländsk historieskrivning och dess kategorier. Det västerländska är alltså närvarande i texterna men hybridiserat. Vidare skulle man kunna hävda att Rao i denna roman gestaltar en omvänd kolonisationsresa, där huvudpersonen, en upphöjd brahmin, färdas till Europa och återgäldar kolonisatörens blick genom att iaktta och kommentera européernas seder. Inte i någon av texterna framstår Europa som centrum och Indien som periferi. Indien blir tvärtom ursprung och kraftkälla.

Rao tar emellertid i sina senare romaner ytterligare ett steg som går på tvärs mot förhärskande sätt att idag förstå kulturer. Han kan på sätt och vis sägas vända ut och in på orientalismen, när han i *The Serpent and the Rope* låter Indien i stället för väst bli ett universalistiskt paraply, där det konkreta och partikulära försvinner. Han hävdar nämligen att Indien i första hand är en andlig, en inre, kontinent som i sig har grundmodellen till andra kontinenter. Så är Rhône, Themsen och Seine egentligen aspekter av Ganges. Därför har Rao på senare år låtit sitt val av engelskan som litterärt språk få en helt ny motivering:

Truth, said a great Indian sage, is not the monopoly of the Sanskrit language. Truth can use any language, and the more universal, the better it is. If metaphysics is India's primary contribution to world civilization, as we believe it is, then must she use the most universal language for her to be universal.... And so long as the English language is universal, it will always remain Indian.⁴⁶

Relevansen av begrepp som autenticitet och hybriditet när det gäller förståelsen av litteratur kanske framför allt ligger i att kultursynen såväl i litterära som i kritiska texter kan förtydligas. Förändringar i kritikernas kultursyn kan åtminstone delvis förklara omvärderingen av Raos författarskap. Det verkar också uppenbart att flera outtalade förutsättningar tycks ligga i botten på de postkoloniala kritikernas framställningar. Många verkar utgå ifrån att det finns en korrekt kultursyn och att denna bör gestaltas i litteraturen. Graden av adekvat representation blir ett relevant värderingskriterium i synnerhet om mimetiska tolkningsideal dominerar. Poststrukturalistiska tänkesätt kan emellertid samtidigt slå igenom. Texterna bör nämligen också uttrycka mångtydighet och helst subversivitet. Den postkoloniala kritikens normativa halt är i båda varianterna påfallande.

Genomgången av kritiken kring Raos författarskap påminner ovanligt tydligt om att läsarens egna normer, egen livsförståelse och syn på centrala frågor som kultur och kulturskillnader eller på betydelsen av lokal identitet och öppenhet, blir avgörande för tolkningen, något som radikalt ifrågasätter föreställningarna inte bara om autenticitet utan också om hybriditet som ontologisk kvalitet med given ideologisk innebörd.

NOTER

¹ William Walsh, *Indian Literature in English*, London och New York 1990, s. 6.

² Narsingh Srivastava, *The Mind and Art of Raja Rao*, Bareilly 1980, citerat efter Tabish Khair, "Raja Rao and Alien Universality", *Journal of Commonwealth Literature* 1 (1998), s. 75. Raos verk "project the essential India in her wholeness", skriver K. K. Sharma, "Introduction", *Perspectives on Raja Rao*, red. K. K. Sharma, Ghaziabad 1980, s. v.

³ Paul Sharrad noterar att 80% av kritikerna av *The Serpent and the Rope* är indier, *Raja Rao and Cultural Tradition*, New Delhi 1987, s. 34.

⁴ Så exempelvis i "Indian literature", *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English* 2, red. Eugene Benson and L.W. Conolly, London och New York 1994, s. 1129. Dock finns en större artikel på uppslagsordet "Raja Rao".

⁵ Salman Rushdie, *Marken under hennes fötter*, övers. Hans Berggren, Stockholm 1999, s. 102f.

⁶ Ania Loomba, *Colonialism/ Postcolonialism*, London och New York 1998, s. 173.

⁷ Monika Fludernik, "The Constitution of Hybridity: Postcolonial Interventions", *Hybridity and*

- Postcolonialism. Twentieth-Century Indian Literature*, red. Monika Fludernik, Tübingen 1998, s. 19f.
- ⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths och Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London och New-York 1989, s. 36.
- ⁹ Robert Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London och New York 1995, s. 24.
- ¹⁰ Sharrad, s. 28f.
- ¹¹ Subhendu Kumar Mund, *The Indian Novel in English. Its Birth and Development*, New Delhi 1997, s. 148.
- ¹² Meenakshi Mukherjee, *Realism and Reality. The Novel and Society in India*, New Delhi 1985, s. 46.
- ¹³ Sunil Khilnani, *The Idea of India*, London 1997, s. 155.
- ¹⁴ Mukherjee, s. 12 och 4.
- ¹⁵ C.D. Narasimhaiah, *Raja Rao*, New Delhi 1973, s. xi.
- ¹⁶ *Ibid.*, s. 75.
- ¹⁷ K.R. Srinivasa Iyengar, *Indian Writing in English*, London 1962, s. 154.
- ¹⁸ M.K. Naik, citerat med instämmande av Shiva Niranjana, *Raja Rao. Novelist as Sadhaka*, Ghaziabad 1985, s. 48. Om romanens poäng skriver Niranjana själv: "the central burden of the novel is to rediscover the lost cultural, religious and metaphysical glory through the current political theme", s. 43.
- ¹⁹ Iyengar, s. 25 och 320, Narasimhaiah s. 49, Walsh, s. 6, Shyamala Narayan, *Raja Rao. Man and His Works*, New Delhi 1988, s. 28, jfr Sharrads kritiska summering, s. 28 ff.
- ²⁰ Carlo Coppola, "Ignazio Silone's *Fontamara* and Raja Rao's *Kanthapura*: A Contrastive Analysis", *Journal of South Asian Literature* 1 (1981), s. 98.
- ²¹ Khilnani, s. 156. Även studier av indier i diaspora belyser en stark kulturell kontinuitet, där dock kultur har en betydligt vidare innebörd än i min framställning. Steven Vertovec, "Hindus in Trinidad and Britain: Ethnic Religion, Reification, and the Politics of Public Space, *Nation and Migration. The Politics of Space in the South Asian Diaspora*, red. Peter van der Veer, Philadelphia 1995, s. 149.
- ²² S.C. Harrex, *The Fire and the Offering. The English-Language Novel of India 1935–1970*, vol. 1, Calcutta 1977, s. 35.
- ²³ Bernard S. Cohn, *Colonialism and Its Forms of Knowledge. The British in India*, Princeton 1996, s. 3.
- ²⁴ *Ibid.*, s. 54f.
- ²⁵ Iyengar, s. 23. Jfr H. M. Williams, *Indo-Anglian Literature 1800–1970. A Survey*, New Delhi 1976, s. 13.
- ²⁶ Mund, s. 24.
- ²⁷ Partha Chatterjee, *The Nation and its Fragments*, Princeton 1993, s. 97ff. Ranajit Guha citerar ur skoluppsatser som visar hur eleverna förbinder muslimskt välde med mönstret härskarlyx – folkförtryck. Britternas välde associerar de däremot med lysande förbättringar, *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India*, Cambridge 1997, s. 170. Fortfarande idag redovisar Arun Mukherjee hur liknande idéer presenteras av skolelever med indiskt ursprung i Toronto, "Interrogating Postcolonialism: Some Uneasy Conjectures", *Interrogating Post-colonialism. Theory, Text and Context*, red. Harish Trivedi and Meenakshi Mukherjee, Shimla 1996, s. 18.
- ²⁸ Khilnani, s. 159
- ²⁹ Chatterjee, s. 6f.
- ³⁰ Loomba, s. 195f. Khilnani framhåller likaledes att det historiska arvet var amorft och inte bar ett enhetligt budskap, s. 156.
- ³¹ Neil ten Kortenaar, "Beyond Authenticity and Creolization: Reading Achebe Writing Culture", *PMLA* 1 (1995), s. 31.
- ³² Rama Jha, *Gandhian Thought & Indo-Anglian Novelists*, New Delhi 1983, s. 89.
- ³³ Ragini Ramachandra, "Criticism (India)" *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English 1*, s. 294.
- ³⁴ Sharrad, s. 25.
- ³⁵ Khair, s. 80.
- ³⁶ Khilnani, s. 166f.
- ³⁷ Kortenaar, s. 40.
- ³⁸ Khilnani, s. 151.
- ³⁹ Thomas Hylland Eriksen, *Historia, myt och identitet*, Stockholm 1996, s.108.
- ⁴⁰ Gauri Viswanathan, "Beyond Orientalism. Syncretism and the Politics of Knowledge", *SEHR* vol 5 no1, 1996, s. 16.
- ⁴¹ Elleke Boehmer, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford och New York 1995, s. 117.

⁴² En enstaka kritiker, Paul Sharrad, har dock framhållit att *The Serpent and the Rope*, som först uppfattades som en harmonisk sammansmältning mellan öst och väst, beteckningar som användes rätt oproblematiskt, innehåller brott och gnissel i samspelet mellan indiska och västerländska traditioner och en intensivt dialogisk hållning.

⁴³ Raja Rao, "Entering the Literary World", *World Literature Today* 4, 1988, s. 536.

⁴⁴ Jha, s. 48.

⁴⁵ Detta är bl.a. Khairs förklaring.

⁴⁶ Raja Rao, "The Caste of English", *Awakened Conscience. Studies in Commonwealth Literature*, red. C.D. Narasimhaiah, Delhi 1978. Citerat efter Braj B. Kachru, "Toward Expanding the English Canon: Raja Rao's 1938 Credo for Creativity", *WLT* 62 (4), 1988, s. 584.

Lilian Munk Rösing

Min gud, min mor, min angst

Om Pär Lagerkvist: *Gäst hos verkligheten*

La mère morte n'en finit pas de mourir

André Green

Det potentielle eventyr

Pär Lagerkvists *Gäst hos verkligheten* (herefter *GhV*) starter med en beskrivelse af et hus, som næsten kunne have været et slot; en bygning, hvor hverdagslivet har taget bolig, lige inden den blev til eventyr:

I en svensk småstad låg som i alla andra en järnvägsrestaurang invid stationen. Denna låg så nära spåren att röken från lokomotiven strök utefter fasaden och sotade ner den. Huset skulle annars varit vitt, det tycktes nästan ämnet att bli ett slags drömslott, ett helt litet feeri; det var fullt med tinnar och torn, små balkonger dit man inte kunde komma ut, sirater och utskärningar överallt, nischer där det skulle stått urnor med blommor, fullt med tomma flaggstänger på taken. Men det hade bara blivit ett stort hus som såg ödsligt ut och var nersotat av röken. Öde var det likväl inte och någonting festligt hade det väl ändå över sig, resande gick dit och drack öl, kom och åt där mellan tågen, och om kvällarna spelade musiken i trädgård som låg bakom. Det var ett slott som tagits i bruk till annat [...] (s.5)¹

Slottet, som er blevet brugt til noget andet, er hovedpersonen Anders' barndomshjem. En smuk allegori på det potentielle eventyr, som ligger på bunden af enhver barndom. Og som netop er potentielt, uindløst: næsten-slottet fremstår gennemgående som et stivnet billede af *uindløste* intentioner. Det "skulle annars varit vitt" - men det er tilsodet af lokomotivrøgen. I dets nicher "skulle [det] stått urnor med blommor" - men det gør der bare ikke. Fra flagstængerne skulle fanerne have vajet - men de står tomme, og fra balkonerne kunne kongefamilien have tilvinket folket - men der kan man ikke komme ud...²

I billedet af slottet ligger en dobbelt opmærksomhed på barndommens eventyrlige forjættelse og denne forjættelses manglende indløsning. En dobbelthed, der i bedste fald er dialektisk: i forjættelsen, i eventyret findes håbet, i den manglende indløsning skuffelsen, og hvis man er i stand til at fastholde begge dele - håbet om, at tingene *kunne* være anderledes og skuffelsen over, at de ikke er det - bliver forandringen mulig.

Også senere i bogen bryder eventyret pludselig ind, med en formulering, der gør hovedpersonen Anders til en Grimm-helt: "Pojken gjorde som han sade, gav sig ut i världen och tittade sig kring" (s.27). Formuleringen stikker skarpt af mod den omkringstående psykologiske realisme, som skildrer Anders' dødsangst, men som barndomshjemmets potentielle eventyrlighed giver den os håbet - håbet om at Anders, som en eventyrhelt, nok skal klare sine grufulde prøvelser og komme ud på den anden side.

Den neutrale fortæller

Hvem er det, der kaster dobbeltblikket af eventyr og hverdag på barndommen? Er det en tilbageskuende voksenfortæller, eller er det lille Anders selv? For at afgøre dette kræves en beskrivelse af fortælleren.

Den fortæller, der møder os i bogens første kapitel, er karakteriseret ved sit næsten konsekvent ydre syn på personerne. Han er et registrerende kamera og ikke nogen røntgenfotograf, der kan se langt ind i personerne. Han tilhører med andre ord den personale fortællertype, sådan som denne defineres af Stanzel, dvs. hans synsvinkel har samme begrænsninger som en (tænkt) tilstedeværende persons. Da denne synsvinkel ikke kan lokaliseres til en af bogens personer, men snarere fungerer som anonymt "kamera", må det mere korrekt betegnes som *neutralt*.³

Den neutrale fortællerposition har ikke noget "han", "hun" eller "jeg" som sit pronominal korrelat, men derimod det ubestemte "man". Og det vrimler med "man'er" i *GhV*.

Dorrit Cohn behandler i *Transparent Minds*⁴ pronominet "man" (i personal kontekst) som et "man", der udviser grænserne mellem fortæller og person.⁵ Og sådan er det da også muligt at læse mange af man'erne i *GhV*: som indikatorer på, at grænserne mellem den fortællende voksne og det fortalte barn er opløste; at vi befinder os i erindringens zone, hvor den erindrende hverken er helt sig selv eller sit fortidige jeg. Men det lille "man" bevæger sig frem og tilbage over denne ubestemmelighedszone og nærmer sig i den ene ende en personal position (identifikation med barnet), i den anden ende en auktorial (distance til barnet).

I følgende citat er "man" korrelat til en personal fortællerposition: "Men *man* såg alltsammen som förut [...] På fönsterposterna låg ett tunnt lager av sot som mor torkade av men som kom igen." (s.8, min fremhævelse) Her er perspektivet børnenes, som står og kigger ud af vinduet, hvilket understreges af, at moderen slet og ret kaldes "mor", sådan som man kun kan tænke sig hendes børn gøre det. Et andet sted finder vi "man" midt i en kommentar i aforistisk præsens, som jo er

et af auktorialitetens adelsmærker: "Folk är ljusa på många sätt, men hon hörde till dem där det inte bara är något yttre utan *man* känner att själva mänskan blivit till för den skull..." (s.8-9, min fremhævelse) Her har man'et ikke en ubestemt funktion, men derimod en generaliserende, som er i overensstemmelse med den auktoriale position.

Det kamæleoniske lille "man" bliver en indikator for den basale fortællesituation i *Ghv*: en neutral fortæller, der både kan svinge over i det personale og i det auktoriale, både smelte ind i bogens personer og distancere sig.⁶

"Ingenting særskilt"

Den neutrale fortæller har travlt med at neutralisere barndommens univers. Symptomatisk for denne neutralisering er formuleringen "ingenting særskilt", som vi møder gentagne gange i forskellige varianter ("ingenting overkligt eller mærkværdigt", s.9, "något særskilt var det inte", s.10, "det var ingenting særskilt", s.12). Der insisteres så bombastisk på denne "ikke-mærkværdighed", at det næsten virker besværgende - som om der bag den banale overflade faktisk gemmer sig noget besynderligt, som det kræver en vis anstrengelse at mane i jorden.

Faktisk står det "ikke-mærkværdige" da også i modsætning til en række ting, der beskrives som underlige: "Slottet" er "alltid lika konstigt" (s.6), vinduerne sidder højt oppe under taget "för att det [skal] se underligt ud" (s.7), forældrenes bibellæsning opleves som noget "tungt och märkværdigt" (s.10), gæsterne i jernbanerestauranten drikker "märkværdiga drycker" (s.11), og børnene drømmer om "konstiga saker" (s.12). Med undtagelse af beskrivelsen af "slottet" forekommer "det underlige" i passager, hvor vi er tæt på børnenes bevidsthed (med andre ord: hvor den neutrale fortæller svinger over i en personal position, idet han identificerer sig med børnenes perspektiv): det er set med deres øjne, at de bibellæsende forældre og de fremmede gæster i restauranten virker mærkværdige, og det er i deres indre, at der findes underlige drømme.

Det kan altså se ud til, at det afhænger af perspektivet, hvorvidt noget er mærkeligt eller helt almindeligt. Og at barnet har et godt øje for det mærkelige. I andet kapitel optræder formularen "inte något særskilt" i en sammenhæng, som klart gør den til et spørgsmål om opmærksomhed: "De andra lade inte märke till något særskilt [...]. Signe såg det strax..." (s.18) hedder det, da Anders kommer løbende mod søskendeflokken i al sin dødsangst.

Hvis det er barnet, som har øje for det underlige, kan vi antage, at den fortæller, der beskriver hverdagens bolig som et underligt slot, har en splint af barnet i sit blik. At se eventyret lure i dagligdagen kræver at se som barnet - at se det forlise kræver et mere nøgternt voksenblik, og først hvor begge er til stede kan den dialektik mellem forjættelse og skuffelse, som det uindløste hverdagslot er så smukt et billede på, opstå.

Gennem den distancerende fernis, som første kapitels neutrale og neutraliserende fortællervinkel har smurt ud over barndommens verden, bryder i andet kapitel barnets voldsomme følelser. Første gang, der "zoomes" ind på Anders, således at perspektivet bliver hans, slås dødsangsten an som hans grundtema. Børnene tumler sig muntert i parken på en "obeskrivligt fin och bra" (s.13) sommerdag, da legen pludselig forstummer ved synet af den forladte og tilsvinede pavillon, som aftenen forinden har været fuld af liv og musik. Her optræder for første gang indre syn på Anders, for hvem den forladte pavillon bliver en angstfyldt forgængelighedsoplevelse: "Hur kunde något sådant försvinna och bli bara tomt och ödsligt efteråt." (s.16)

Anders reagerer på forgængelighedsoplevelsen ved at give sig til at grave små kældre:

Först öste han sand över skon och plattade till, och när han drog ut foten blev det en liten källare, en till att ha potatis i eller vad det skulle vara, något som skulle hålla sig. Han gjorde några stycken sådana, men det gick fort, för det var han styv till. Så satte han sig till att gräva en riktigt stor grop. Krafade med fingrarna, djupare och djupare ner, sanden blev fin och våt, hålet till sist så litet att handen knappt fick rum i det. Han var så upptagen att han väl varken hörde eller såg och inte märkte att källarmästarn var ute och gick i trakten. Inte förrän han stod rätt över honom och skuggan av den runda magen föll över arbetsplatsen.

Källermästarn var en snäll gammal man men barnen hade stor respekt för honom, för att de trodde han ägde allt i den del av världen där de höll till; egentligen ägde han inte så mycket och bara hyrde på tio år, som inte var slut än. Han ristade på huvudet och lekte med klockkedjan som låg i en bred båge över västen. - Nej, så går det inte an att göra, sade han. Och för att vara riktigt vänlig tillade han: När små barn gräver gropar, så betyder det att någon i huset skall dö. (s.16-17)

Den lille opbevaringskælder, som Anders graver, og som under kældermesternes blik forvandles til en grav, indvarsler et "hule"-motiv, som fortsætter i tredje kapitel.

På det tematiske plan har Anders' kældergraveri oplagt en reparativ funktion efter hans angstfyldte forgængelighedsoplevelse ved pavillonen: som en modvægt til pavillonens rum, der ikke har kunnet bevare sin livsfylde, men er kommet til at stå for forfald og forsvinden, skaber Anders et rum, der netop har opbevaringen til formål ("till att ha potatis i eller vad det skulle vara, något som skulle hålla sig", s.16). Efter den sindsoprivende forfalds-erfaring skaber barnet sit eget lille rum, som kan opsamle og opbevare - ikke bare kartofler, men måske også barnets følelser og indtryk.

På et symbolsk plan er Anders således ved at opbygge et indre rum, en "container", en beholder, et selv.⁷ Men noget kunne tyde på, at moderfavnen ikke har været tilstrækkelig tryk for Anders til at han kan skabe sig sin egen beholder: kartoffelkældereren skal vise sig at være skrøbelig og forsvarsløs over for invasioner af angst og død.

I kartoffelkælderepisoden findes ingen moderlig figur nærværende, og i det hele taget skildres Anders' mor overvejende som fjern og fravendt. Ikke mindst i det billede af religiøs beklethed, hvormed hun introduceres:

Om kvällarna satt hon och läste i bibeln eller psalmboken, inte högt, men viskande för sig själv. Då såg hon så blek och nästan hjälplös ut framme vid lampan, de små tunna läpparna darrade. Men något särskilt var det inte med henne, ingenting annat. För sådana som hon är det nog. (s.10)

Billedet af den fravendte og stakkels mor kommer tæt på den figur, André Green kalder for *Den døde mor*.⁸ Den døde mor er ikke fysisk død, men fraværende i al sit nærvær, ude af stand til at være til stede for sit barn, ude af stand til at være hans "container", fordi hun selv er fyldt af tabte objekter, af sorg og depression. Over for det smertefulde billede af en sådan "død" mor sætter Lagerkvist endnu en gang banaliserings-strategien ind: hun er *ikke noget særligt*, ikke det enestående væsen, som en mor ellers unægteligt er for sit barn. Det er som om denne banalisering er sønnens besværgelse: jeg er ikke bundet til hende i nogen unik relation; jeg behøver ikke at være såret over hendes fraværende, sørgende ansigt, begravet i Biblen, for hun er ikke noget særligt – heller ikke for mig, hendes søn.

Det er en pointe hos Green, at den døde mor på paradoksalt vis er og forbliver bombastisk nærværende i sit barn. Som hun selv er fyldt med tabte objekter, således bliver hun selv det tabte (eller aldrig ejede) objekt, der fylder hendes barn, okkuperer hans indre rum i stedet for at lægge sig om det som en ramme. Den fjerne og fraværende mor har for altid beslaglagt det rum i sit barns indre, som den nærværende mor har efterladt tomt, det vil sige modtageligt, parat til at blive fyldt. Vi skal da også senere se, hvordan Anders' manglende forbindelse til moderen og den banaliserende distance-beskrivelse af hende samtidig er en alt for tæt forbindelse, en alt for stor nærhed.

Den golve hule

Hvis ingen mor er nærværende i kartoffelkælderepisoden, så kommer til gengæld en faderfigur anstigende, nemlig "källarmestern". Men han kan ikke hjælpe med at skabe livsrum; som vi har set udnævner han tværtimod livets rum til at være dødens, kartoffelkælderens til at være en grav. Han melder ganske vist sin ankomst med et ganske kvindeligt attribut: den runde mave ("skuggan av den runda magen föll över arbetsplatsen", s.17), men eftersom han er mand, kan den runde mave netop ikke være det livsrum, som den er hos den gravide kvinde. Den runde, golve mandemave bliver som kontrast til en rund, frugtbar kvindemave emblem for den omvendning fra livsrum til grav, som Anders' lille kartoffelkælder udsættes for.

Den næste markante hule, vi møder i romanen, er ishuset, som i tredje kapitel drager Anders i en blanding af skræk og fascination. Anders går ensom rundt i gården og efter at have studeret rendesten, affaldsspande og toiletter (en samling

abjekter, som jeg skal vende frygteligt tilbage til!), begynder han at drages af ishuset:

Därifrån gick han över till motsatta längan, men gjorde en sväng för att inte komma för nära ett omålat hus som var uppbyggt mitt i gården. Han ville inte låtsas om det. Det hade inga fönster, bara ett svart hål rätt på ena väggen, när man lade handen på det gick en rysning genom hela kroppen. För det var fullt med is. - Nej, han ville hellre gå och titta in i vedbodarna. (s.25)

Igen stilles to modsatte rum over for hinanden: Over for det kolde ishus stilles brændeskurene, som er fulde af varmegivende træ. Anders vender sig fra kuldens rum mod varmens, men igen introduceres en autoritær mandeskikkelse, som fylder varmens rum med kulde og død. I et af brændeskurene står nemlig gubben Jonsson og saver brænde. Og når der står en gubbe og saver brænde hos Pär Lagerkvist, skal man være på vagt! Både i *Det eviga leendet* (1920) og *Himlens hemlighet* (1919) er det nemlig ingen mindre end Gud, som optræder i skikkelse af en brændebugger.

Hvis gubben Jonsson er Gud, så er han af den gammeltestamentelige slags, en tordnende og frygtelig patriark. Han hilser Anders med taltalen: "Goddag, din puttefnasker" og spørger, hvad han går og laver:

- Jag gör ingenting, sade pojken.

- Jasså, nej det kan jag tänka mig. Men gubben Jonsson han sågar sin ved. Det har han gjort sen han inte var stort större än du. Från morgon till kväll, dag från dag, ända tills han blivit så här gammal. Titta så gammal han är. Och allt detta släpet bara för att folk inte skall frysa ihjäl. Hur många tror du inte skulle ha frusit ihjäl om inte gubben Jonsson stått här och sågat sin ved i hela sitt liv. Ja, det är flerfaldiga tusen. Far din och mor din och Signe och källarmästare och alla serveringslyorna - allihop skulle ha frusit ihjäl för många vintrar sen. Men det tänkar ingen på. Har någon kommit och tackat mig för att han inte är död. Inte en enda. Det tycker de inte är något att tacka för. Men en dag så ledsnar gubben Jonsson, är för trött och för gammal och ids inte stå här och slita för dem längre. Och så frysar de ihjäl allihop. - Tycker du inte det är rätt åt dem?

Anders stod bara orörlig och stirrade in på honom. (s.26)

Gubben Jonsson byder Anders at gå ud i solen, og herpå følger den før citerede sætning, som med sin eventyrtone skiller sig mærkværdigt ud fra resten af romanen: "Pojken gjorde som han sade, gav sig ut i världen och tittade sig kring" (s.27). Her bliver Anders pludselig eventyrhelt - og vi ved, at eventyrhelte nok skal klare sig, frigøre sig fra den mytiske magt til slut. På bunden af barndommen ligger de mytiske magter, som kan herske over hele vores liv, men her ligger også begyndelsen på eventyret, muligheden for at besejre myten.⁹ Den lille eventyrsætning ændrer for et øjeblik hele stemningen i skildringen af Anders' angst; den er et lille håbefuldt trompetsignal, som lader os ane befrielsens mulighed. Den giver også historien om Anders sine (rette) proportioner: barnet, der kæmper med sin angst, er en helt, der kæmper med voldsomme mytiske magter, intet mindre.

I Gubben Jonssons frygtelige svada ækvivaleres død og kulde, så det er ikke for meget sagt, at ishuset, som Anders siden gysende kravler ind i, er et hus fyldt med

død. Ikke en god og opbevarende "container", men dødens golde hule, ligesom kartoffelkælderens metamorfose: graven. (Anders' togt ind i ishuset beskrives konsekvent i indre syn; endnu et signal om, at drengens huler er symbolske indre rum.)

Far og jeg

Et overvældende modbillede til ishushets mørke og kolde indelukke får vi i den derpå følgende køretur med faderen. Faderens stemme får Anders ud af ishuset, og sammen kører de på dræsine ud til morforældrene. Den susende fart, det bagende solskin, den åbne himmel bliver ekstatiske modsætninger til ishushets klaustrofobi. Og den far, Anders er ude at køre med, er ikke længere dødstruet, men har tværtimod styr på tingene: han "passer stagen", som det hedder (s. 32) med et oplagt symbol for fallisk kontrol.

Også fortælleteknisk skifter scenen fra indenfor til udenfor: i ishushets-episoden har vi indre syn på Anders, på køreturen i det fri har vi ydre syn (når undtages passagen, hvor Anders kommer forbi kirkegården og endnu en gang drages mod dødens rum, de nygravede, ventende grave, s. 31).

Køreturen i det fri er ikke bare et modbillede til ishushets indelukthed, men også til Pär Lagerkvists novelle fra 1923 *Far och jag*. Her er personerne og situationen de samme: far og søn på tur ud ad jernbanesporet en dejlig sommerdag; blot er de gående og har intet andet mål for turen end at høre på fuglesang. Langt hen i novellen har faderen lige så meget "styr på stagen" som i *GhV*: han inspicerer jernbanen og afgrøden med kendermine, mens sønnen går glad og stolt ved hans side. Men så falder mørket på; sønnen bliver angst og søger trøst hos faderen uden at få den:

- Far, varför är det så hemskt när det är mörkt?
- Nej, kära barn, inte är det hemskt, sade han och tog mig i hand.
- Jo, far, det är det.
- Nej, du barn, det skall du inte tycka. Vi vet ju att det finns en Gud.¹⁰

I stedet for at lindre barnets angst gør faderen den til en forbrydelse: man må ikke synes, at verden er *hemsk*, for så spotter man Gud, som råder for den. Man skal trygt give sig hen til den store Fader i himlen; hans vilje ske. I stedet for at stille sig op og være far for sit barn, henviser faderen til faderen over alle fædre, som barnet har *pligt* til at vise tillid. Men hvordan skulle barnet kunne forestille sig, at man kan finde tryghed hos en faderfigur, hvis ikke hans egen far kan give ham den? I faderens ansvarsfralæggende henvisning til Faderen spiller de begge fallit. Denne fallit besegles i novellens berømte og over-tydelige slutning, hvor et mørkt tog med en bleg og ukendt fører pludselig kommer susende gennem natten og tvinger far og søn til at kaste sig i banegrøften. Faderen, som ellers har check på alle køreplaner, kender hverken til toget eller dets fører.

Groft sagt kan *Far og jag* beskrives som historien om det lille "og", som fore-

kommer i titlen: denne konjunktion går fra at være sammenføjende, give sønnen del i faderens kraft og styrke: mig og så min far, til at blive adskillende, nærmest modstillende: på den ene side far, på den anden side mig - og mellem os en afgrund.

Som sagt er Anders' ekstatiske køretur med faderen i *GhV* umiddelbart et modbillede til den dystre tur i *Far och jag*. Man kan næsten se det som en direkte replik til *Far och jag*, da Anders og faderen på deres køretur anråbes af en banevogter: "Vad är det för ett extratåg som är ute och kör!", og faderen råber tilbage: "Det är allt vi det!", mens de suser afsted i fuld fart (s.35). Her er ekstratoget intet uhyggeligt og overrumplende spøgelsestog i den mørke nat, men faderens egen maskine, som han styrer sikkert gennem det solbeskinnede landskab. Men alt i alt kommer *GhV* alligevel til at fortælle samme historie som *Far og jag*: også her bliver det mørkt efter solskinet, også her overlader faderen sin søn til en gammel patriark, som ikke kan lindre hans angst. Mens de er hos bedsteforældrene bliver det tordenvejr, og det besluttes, at Anders skal blive og overnatte på gården. Og her er det den gamle patriark, der råder: morfaderen sidder ved arnestedet med sit lange, nybørstede hvide hår og læser højt fra Det gamle Testamente om den almægtige Herre, som skal gøre alt til mørke og skygge (s.46-47). "Stiv og bleg af skræk" hører Anders sin morfar prise Herren med ord, der minder om faderens i *Far och jag*:

Det är gott att höra åskan gå, då förstår man att det är Gud som råder. (s.46)

Det er denne Fader, Anders er vokset op med: den frygtelige gammeltestamentelige tordengud. Frirummet med faderen kontrasteres altså endnu en gang med en klaustrofobisk hule: bedsteforældrenes dystre hjem, hvor den gamle patriark råder; morfaderen er kulminationen på rækken af faderlige autoriteter (kældermesteren, gubben Jonsson), som bringer døden midt ind i livets huler (kartoffelkælder, brændeskur, arnested).

Moderslægt og fadertyngde

Modbilledet til den gølge hule kan være den åbne himmel, men det kan også være den gode hule. Et par sådanne gode huler finder Anders (inden tordenvejret) hos morforældrene ved hjælp af sin mormor, der således som varslet bliver en alternativ moderskikkelse, en støtte i hulebyggeriet. Dels sender hun ham ned i solbærbuskene, hvor han saligt nærer sig af bærene (s.40), dels op på høloftet, som meget tydeligt er et positivt modstykke til ishuset:

Han stannade en stund där uppe i mörkret för att plumsa i höet som luktade så gott. Det var nyinkört och löst, men föll åt alla håll. Mörkt var här, men det gjorde ju ingenting. Ljuset kom bara genom en glugg, han var och tittade ut genom den ett slag, hängde och dinglade lite med benen. (s.42)

Høloftet minder meget om ishuset: et mørkt rum med en enkelt lysglugg, men dets mørke er behageligt, ikke skræmmende. Mormoderens gode huler står over for de huler, som patriarkerne har mærket med død. Hermed synes et kønstema at knytte sig til hule-motivet; et tema, som allerede blev varslet med kældermesterens golde, runde mave.

Kældermesterens mave anslog et tematisk modsætningspar, der kan beskrives som opbevaringskælder, liv, livmoder versus grav, død, mandemave. Rollefordelingen mellem morforældrene ser ud til at bekræfte denne tematiske sammenknytning af liv og kvinde, død og mand.

Skulle Anders' angst have noget at gøre med, at han selv hører til på mandesiden, i dødens kolonne? Starten af tredje kapitel handler i hvert fald om, at der findes et kvinderum, som Anders står uden for. Moderen og storesøster Signe står i køkkenet og vasker, mens Anders sidder i et andet rum og tegner i soden på vinduet. Vasken og soden giver os allerede ét tematisk modsætningspar: *renhed* og *snavs*. Endvidere er Anders *alene*, mens moderen og Signe beskrives, som om de indgår en slags *symbiose*: "De var ett enda, det fanns ingen skillnad på dem, bara att den ena inte var så gammal än som den andra." (s.21) Den inderlige sammenhæng, der består mellem moderen og Signe er *slægtens sammenhæng*, som lader dem indgå i en slags *uendelighed*:

Det skulle ju fortsättas, inte ta slut, därför var den ena bara en liten flickunge och den andre redan mor med många barn, blek och sliten, en som redan levt sitt mesta. (s.21)

Det uendelige eller evige ved deres slægts- og kvindefællesskab fremhæves af den lange passage i *præsens*, som beskriver deres arbejde og småsnakken (s.22). Ingen andre steder i romanen findes en sådan narrativ præsens (når denne tempus forekommer i enkelte sætninger, er den af aforistisk art), som således kommer til at understrege det tidløse ved mor og datters samvær; det, at det altid skal "fortsättas, inte ta slut" (s.21). Over for denne uendelighed står Anders' oplevelser af *død og forgængelighed*; mens de to kvinder går rundt i deres uendelige sammenhæng og slægtsfylde, sidder den lille mand ved sin vindues-sod og oplever verden som tom og uddød: "Så ödsligt och konstigt det kändes just nu. [...] Det höll lik-som upp, var alldeles tomt och utdött runtomkring." (s.24)¹¹

Billedet af den ensomme Anders, hvis sind er fyldt af død, sættes således skarpt over for billedet af mor og datter, som bærer en uendelighed i deres tætte slægtsfællesskab. Døden og forgængeligheden finder her sit modbillede i slægtens uendelige kæde, men den ser ud til at være kvindernes privilegium; den trækkes fra det ene fødende kvindeskød til det andet. Også mormoderen skildres som et led i denne kæde i kraft af sin lighed med moderen ("Ändå liknade hon alldeles mor", s.38; "Det var alldeles som med mor", s.43; "De var som två systrar, så lika", s.64). Mormoderen føder sig selv i moderen, moderen føder sig selv i Signe. Det skal "fortsättas, inte ta slut". Den slægt, moderen i den før citerede beskrivelse (s.8-10) siges at tilhøre, er åbenbart kvindeslægten: "en gammal släkt som levat i

alla tider, från första början, hur än allting växlat och lagts öde [...]. De har funnits och skall finnas så länge livet består."¹²

Tilsvarende skildringer af lighed mellem slægtens mandlige medlemmer findes ikke. (Ja, der findes slet ikke en tilsvarende mandlig slægtskæde, i og med at det er moderens slægt, der udgør den familiære omgangskreds, ikke faderens.) Hvis Anders og faderen er fælles om noget, så er det en beklemmende *tyngde*. Således hedder det om faderen:

Det var något underligt med fadern. Han var egentligen som ännad till att vara glad. Men det kom sällan fram, bara så här någon gång, han hade något inom sig som var för *tungt*. (s.36; min fremhævelse)

Ligeledes beskrives Anders' angst flere steder som en tyngde ("Det var som en *tyngd* i brystet", s.27; "det var en *tung* dag", s.53; "han kände det *tungt* och konsigtigt", s.55; alle fremhævelser mine), og man kan spørge sig, om angsten da ikke er en *fædrene* arvelod. I tredje kapitel bliver også vejret tungt og kulminerer sammen med angsten i tordenvejret. Tordenvejret, som ifølge morfaderen er et helligt tegn på Guds almagt.

Tyngden udgår fra patriarkerne: fra morfaderen, der læser Biblen og gør alle "allvarliga, liksom tyngda av vad han hade läst" (s.44), og i sidste ende fra patriarken over alle patriarker: den strenge, gammeltestamentelige Gud, som ruger tungt over Anders' barndom. Hver gang Biblen åbnes, og denne Gud slippes løs, sænker tyngden sig i hjemmet. Forældrenes bibellæsning afføder således følgende kommentarer: "Det var så tungt och märkvärdigt när de båda satt och läste och ingen sade någonting" (s.10); "Vad det var tungt allting för dem här hemma" (s.61); "Far och mor läste i bibeln, som de alltid gjort, allvarliga och beklämda av orden. Det kändes som en tyngd på bröstet." (s.91).

Patriarkens tyngde rammer i og for sig alle, mænd og kvinder, men det ser alligevel ud som om, kvinderne har et alternativt rum, et lyst og let fællesskab, som altid skal fortsætte, aldrig gøres til "mørke og skygger" (jvf. morfaderens GT-citat, s.47). I det Lagerkvist'ske univers må manden leve med sin tyngde og dø; kvinden forløses i fødslen, som lader livet fortsætte. Mandens tyngde er en tomhed (dette er det andet gennemgående ord, som beskriver Anders' angst), kvindens tyngde er en fylde af nyt liv. Kældermesterens runde mandemave er en gold og tom grav, ingen livmoderlig kartoffelkælder.

Äckel

Den anden tematiske modsætning, som kommer til udtryk i modstillingen mellem Anders' tomrum og kvindernes køkkenrum, er som nævnt snavs over for renhed. Snavsets motiv fortsætter, da Anders forlader sin sod og går ned i gården:

Han smög sig bort, nedför den skumma trappan och ut i gården. Den var kringbyggd med långa längor. Solen gassade där just nu, men det tycktes han ej märka. I ena rännstenen stod diskvattnet kvar för att det kommit kork och citronskal i gallret, det gick han och såg efter. Bredvid stod en hink där ett bunt vissna neljikor låg lik bland kaffesump och aska. Så gick han runt utefter längorna. På den ena sidan var fyra dörrar in till avträdena. Borta i hörnet låg en stor trave lådor med tomma ölbuteljer, där luktade av skvättarna som var kvar. (s.25)

Her findes affaldsprodukterne af kvindernes køkkenarbejde: opvaskevand og kaffegrums. Nede i gården afsløres det altså, at kvindeverdenen også har sit snavs, selv om beskrivelsen af de to vaskende lysvæsener oppe i køkkenet ser ud til at ignorere dette. Affaldet knyttes til døden: de visne nelliker "ligger lig" i affaldspannen. Bortset fra denne lille metafor er skildringen overordentlig neutral: den er rent deskriptiv, konsekvent holdt i ydre syn, og affaldsgenstandene forsynes ingenlunde med adjektiver, som kunne fortælle hvad Anders (eller fortælleren) føler ved dem. Imidlertid findes der dybt i teksten et lag af væmmelse og afsky, som kan graves frem ad en teksthistorisk omvej.

Barnet utan värld - den fortrængte fortekst

Dybt nede i de teksthistoriske lag støder man på en bemærkelsesværdig fortekst til *GhV*. 10 år før dennes tilblivelse, mens han arbejder på digtsamlingen *Ångest*, besøger den da 25-årige Lagerkvist sin barndomsby. De følelser, det vækker i ham, fremgår af følgende brev:

Har så hamnat här nere i min fädernestad där de mest vidunderliga sensationer av vämjelse och leda förfölja mig. Ni förstår, här har jag levat hela min förkrympta barndom och ungdom.¹³

Noget af denne "væmmelse og lede" kommer til udtryk i *Ångest*, hvor Lagerkvist besynger den "stinkande avskrädeshög" og skildrer sit alter ego som en snavset bum, der går rundt i gaderne med et åbent, blødende sår i brystet. Man finder imidlertid meget mere væmmelse under tekstens endelige overflade: en række væmmelses-digte fra *Ångest*-manuskripterne (f.eks. et prosadigt, der slet og ret begynder: "Jag vämjes vid mig själv", jvf. Karahka s.209) er ikke medtaget i den endelige version. Noget kunne tyde på, at Lagerkvist selv har en følelse af at være blevet stående på overfladen med *Ångest*; i hvert fald skriver han kort efter dens udgivelse til Bonnier om et planlagt prosaarbejde

[...], vari jag vill söka verkligen utforma det som rör sig famlande och skyggt i "Ångest" [...]. Att ur denna stämning förmå skapa något som når djupare än till det rent litterära, är vad jag längtar efter.¹⁴

Det er dette prosaarbejde, der skal blive for-teksten til *GhV*; det, der kommer ud af Lagerkvists forsøg på at "nå dybere end det rent litterære" er nemlig en barn-

domsskildring. Titlen på denne barndomsskildring udtrykker samme fremmede forhold til verden som "Gäst hos verkligheten", men er endnu barskere: *Barnet utan värld*. Barnet har ingen verden - fordi verden for barnet er fuldstændig korrumperet af en uhumskhed, som fylder det med konstant væmmelse. I sin harske udpensling af denne uhumskhed lykkes det så sandelig Lagerkvist at nå dybere end til "det rent litterære" - hvis man herved forstår den velpolerede fernis, som præger de fleste *Ångest*-digte. Det lykkes ham åbenbart også at nå dybere, end forlaget bryder sig om; manuskriptet forkastes. Men ikke nok med det: også Lagerkvist selv forkaster sit manuskript, forstøder det med selv samme væmmelse, som dets lille hovedperson føler for sine omgivelser! Den indgående skildring af uhumskheden bliver selv en uhumskhed, som må stødes bort, fornægtes:

Har i natt genomläst manuskriptet till "Barnet utan värld", vilket återsänts från Sthlm. Läsningen var mig en sådan pina att jag blott med uppjudande av all min kraft kunde fortsätta till slutet. Häppnad och äckel - det är det enda jag kan säga. Att jag skrivit något dylikt förefaller mig så fullkomligt obegripligt att jag vill neka tro det. Hur är det möjligt?¹⁵

Lagerkvist væmmes over sin egen frembringelse, som var den en lort, og det meste af Lagerkvist-forskningen har i respekt for denne attitude undladt at tage den op til behandling. Først Rikard Schönström har haft mod til at se nærmere på uhumskheden; i afhandlingen *Dikten som besvärjelse* (1987) behandler han den som en central tekst, en vigtig kilde til forståelse af Lagerkvists værk, ikke mindst af *GhV*.

Også til *GhV* kan *Barnet utan värld* (herefter *BuV*) siges at forholde sig som et forstødt eller fortrængt objekt, som vi dog finder spor af på tekstens overflade. Et af disse spor er affalds-skildringen fra *GhV*, som er en reminiscens af følgende passage fra *BuV*:

Runt omkring gården gick [...] en rännsten där utkastat diskvatten, skurvatten och lut stod orörligt dag från dag och jäste i solhettan. I detta vatten som var jämngrått av sopor och grums flöt också en del maträster kring, mest potatisskal men också äppelhus, tomma ärtskidor, fläsksvålar och innanmäten av sill. Dessa räster fick han ett underligt tvång till att plocka upp, taga vara på, så att de inte skulle gå till spillo. Varifrån han fick denna meningslösa drift? Det visste han ej. Han fruktade den, han vred sig som en larv, han bet sig samman som en igelkott för att hålla den borta. Men den fanns inne i honom själv, fast nergrävd i något mörkt håll där han inte själv skulle kunnat finna den.

Han blev den inte kvitt. Han måste sticka ner fingrarna i det ljumma vattnet, känna efter vad som fanns där och hämta upp det. När fingarspetsarna rörde vid ytan fick han en sådan kväljande förnimmelse och fylldes han av en sådan vämjelse att han måste hålla igen ögonen. Han blygdes också över vad han gjorde och listade sig till det i smyg, tittande sig ängstligt kring åt alla håll innan han vågade, för att vara säker på att ingen såg honom. Han blygdes till och med för sig själv, och efteråt ville han knappast medge att han gjort det. Men när han funnit något stack han det hastigt in under blusen; och trött, förpinad öppnade han ögonen och stirrade framför sig. Hans blus var för den skull alltid fettig nedtill och hade en underlig stark lukt, vilket också modern och de andra i hemmet märkte och frågade efter orsaken till, men utan att få annat än ett förskrämt ansikte till svar.¹⁶

For det første må man bemærke den stilistiske forskel på affaldsscenen i *GhV* og denne foregribelse af den. Hvor skildringen i *GhV* var neutral og holdt i ydre syn, er den her stærkt værdiladet og gennemtrukket af indre syn.

Tematisk findes der en række klare paralleller mellem affaldsscenerne i *GhV* og *BuV*: Rendesten, opvaskevand og madrester finder vi begge steder, og formuleringen "[han] listade sig till det i smyg" fra *BuV* (min fremhævelse) klinger med, når affaldsscenen i *GhV* indledes med: "Han smög sig bort" (min fremhævelse); her har vi måske den i *GhV* udeladte forklaring på, at Anders overhovedet skal "smyge".

Anders' trang til at samle affaldsresterne op og "taga vara" på dem, "så att de inte skulle gå till spillo" (*BuV*) genkender vi også som en variant af kartoffelkælder-graveriet i *GhV*. I begge tilfælde er der tale om en reparativ, samlende og opbevarende handling, men i *BuV* har den fået karakter af en tvangstanke forbundet med dyb væmmelse og ubehag.

Et affaldsobjekt, som findes i *GhV*, men ikke i *BuV*, er spanden med visne nelliker og kaffegrums. Imidlertid findes der i *BuV* en anden type affaldsbeholdere, som udgør et meget centralt motiv. Det drejer sig om natpotter, "nattkärl", som "magra kvinnor" gemmer under forklædet og går ud med i gården.¹⁷ Man kunne være så fræk at antage, at affaldsspanden i *GhV* er en forskydningsfigur for disse natpotter. Og måske skal der ikke så meget frækhed til endda, for Lagerkvist har selv, ganske vist i en helt tredje tekst, paralleliseret de to typer affaldsbeholdere. Jeg tænker her på *Det besegrade livet* (1927), hvor Lagerkvist retter al sin hån mod psykologerne, mod dem, der udveksler sladder på menneskesjælens bagtrapper "med sina slaskhinkar och nattkärl i händerna".¹⁸

"Slaskhinkar" og "nattkärl" er emblemer for det, der sker på sjælens bagtrapper, og som psykologerne har travlt med at sladre om. I affaldsscenen i *GhV* gør Lagerkvist hvad han kan for ikke at være en sådan sladderhank, i og med at han stryger det indre syn. I *Det besegrade livet* kommer han derimod paradoksalt nok til at sladre med sine affalds-metaforer, alt imens han fordømmer sladdereren. Affaldsmetaforene henviser nemlig sladrende til Lagerkvists egne skildringer af sine sjælelige bagtrapper: affaldsspanden til *GhV*, natpotten til *BuV*. Og ved at sideordne de to beholdere kommer Lagerkvist endvidere til at sladre om, at affaldsspanden i *GhV* kan betragtes som et dækbillede for natpotten i *BuV*.

Et yderligere argument for at se affaldsspanden som et ekko af natpotten er, at de begge skildres som dødens beholdere. I affaldsspanden ligger de visne nelliker lig; i natpotterne finder man intet mindre end - små døde børn. Det er i hvert fald, hvad barnet uden verden fantaserer, når han skrækslagen iagttager kvinderne springe i gården:

De [kvinnorna] tittade hätskt på honom, tyckte han. Han ryste. Var gång lukten slog mot honom överväldigades han av en plötslig skräckkänsla. Han undrade mycket hur det kunde komma sig. Och han började få för sig att det inte kunde vara nattkärl de bar under förklädet - då skulle han ej blivit så förskräckt - men att det var sina små döda barn de sprang ut med. Så luktade det ju också egentligen.

Han blev snart fullt och fast övertygad härom. Ty vid ett tillfälle trodde han sig se ett litet barnhuvud hänga och dingla där inne under skynket.

Efter den upptäckten satt han alldeles stel av fasa var gång de gick förbi. Men när de inte fanns där väntade han dem i feberaktig ångest. Med ögon som liknade intalgat glas högg han dem strax de dök fram ur husen och följde dem sen ända bort till det otympliga skjulet i den skummaste delen av gården, där de plötsligt slukades av ett svart hål, strax efter hopbitet av en eldröd dör. Det var hemskt så att han ville skrika.¹⁹

Her er livmødrene blevet til dødsmodre: mødrene bærer døde børn på maven. Og her bliver det, som antydes i *GhV* meget tydeligt: at affaldet er affald fra kvindernes verden. Kvindemaven er her ikke stedet for livets vækst, men tværtimod for død og affald, døde børn og fæces. Den er ingen opbevarende kartoffelkælder, men en grav, et ishus, en affaldsspand, en natpote. Lokummets "sorte hul" kan ses som et for-billede for ishusets mørke glug i *GhV*.

Den distancerede holdning til moderskikkelsen i *GhV* kan måske forklares med den alt for store nærhed til moderkroppen, som skildres i *BuV*. Den væmmelse, som barnet føler ved moderkroppen, er samtidig en væmmelse ved dets egen krop; der er ingen klar grænse mellem de to, hvilket fremgår smerteligt af følgende passage:

Han kände äckel vid allt som skedde honom och vid allt han själv gjorde. Han kände att fingrarna fuktade ifrån sig när han rörde vid någonting och att hans ben var så korta och feta att han nästan vältrade fram. Han kände att håret klistrade fast vid huvudet och att hans hjärna var blöt som en svamp.

Sedan såg han att modern gick och tuggade och tuggade i ett från morgon till kväll. Och han tyckte det var som om han själv också snart måste börja tugga liksom hon. Han ville det inte, han bet ihop munnen; men när han vaknade om natten märkte han att han låg och tuggade i sömnen och dräglade ner på kudden, och han fylldes av obeskrivlig fasa.²⁰

Barnet befinner sig her på en smertelig grænse mellem symbiose og separation: det ønsker separationen og frastødes derfor af moderkroppen, som dets egen krop imidlertid stadig er så meget en del af, at det også må frastødes af den. På samme måde er det mødrenes adfærd, barnet imiterer, da han gemmer affald på maven i en bestræbelse på at samle og opbevare, som imidlertid igen fordærvet af den fra moderkroppen overførte afsky for den egne krop.

Det er om moderkroppen, slaget står i *BuV*, ingen tvivl om det. Et slag, som til en vis grad er forsvundet i *GhV*: dels er det fortiet, dels forskudt til en kamp med patriarken.²¹

Fortrængningen af *BuV* fra *GhV* er måske en brik til at forklare det neutrale perspektiv, som er akser i *GhVs* fortælsituation, og som med det lille "man" som rotationspunkt kan svinge ud i så vel personalitet som auktorialitet. Lagerkvist har veget tilbage for den gennemført personale identifikation med barnet og slækket på det indre syn, som i *BuV* førte ham langt ind i en skræmmende verden af tvangstanker og væmmelse. Alligevel har han ikke taget afstand fra barnet: det personale perspektiv og det indre syn dominerer i lange passager. Disse passager

gør, at identifikationen med Anders også er til stede som en mulighed for læseren i de tilfælde, hvor teksten ikke selv realiserer dem.

Schönströms tolkning

Det er som sagt Rikard Schönströms fortjeneste at have trodset Lagerkvists egen forkastelse af *BuV* og taget fortællingen op til alvorlig behandling. Han er mig bekendt også den eneste Lagerkvist-forsker, der har turdet trodse digterens hånfulde afvisning af affaldsbærerne på de sjælelige bagtrapper og levere en gennemført psykoanalytisk læsning af hans værk.

Schönström støtter sig udelukkende til den franske psykoanalyse, først og fremmest Jacques Lacan, men også Julia Kristeva. Det giver hans afhandling en imponerende konsekvens, som man venligt kan anse for helstøbthed, mindre venligt for snæversyn.

Schönströms hovedtese er, at forfatterskabets grundsituation er overgangen til det symbolske eller falliske stadie. Denne overgangsfase er sammenfaldende med den freudianske ødipalfase og har som sin centrale begivenhed opdagelsen af kastrationen (moderens, faderens, den egne).

Lacans kastrations-begreb har det sympatiske træk, at det ikke nødvendigvis tænker kastrationen konkret. Snarere betyder kastrationen menneskets eksistentielle ufuldkommenhed, som kaster det ud på begærets bane. Som Alain Juranville siger det (og citeres for af Schönström, s.305), kan man hos Lacan nærmest oversætte "kastration" med "menneskets endelige natur". Et så udvidet kastrations-begreb kan sagtens rumme Anders' angst i *GhV*, som jo netop er angsten ved tanken om "menneskets endelige natur", dets dødelighed. Dette kastrationsbegreb indebærer også, at *alle* er kastrerede, uanset køn. Kastrationen er ikke fraværet af penis (det konkrete organ), men fraværet af fallos (det ideale drømme-organ, den evigt potente rejsning). I så fald handler *Far och jag* (og dens ekko i *GhV*) om opdagelsen af *faderens* kastration, bruddet på illusionen om hans almagt.

En konsekvens af kastrations-opdagelsen er barnets ambivalente forhold til moderen. Moderskødet er på den ene side tryghedens sted, på den anden side bliver det nu også stedet for kastrationen, hvilket for det lille (dreng)ebarn vil sige lige så meget som døden. Moderskødet er i dobbelt forstand kastrationens sted: dels er moderen kastreret (savner penis), dels er hun kastrerende (opsluger penis). Denne teori aktualiserer Schönström naturligvis i sin læsning af natpote-scenen i *BuV*. Her er livmødrene tydeligt blevet dødsmodre, hvilket Schönström altså fra sin lacanianske position ser som en følge af kastrationen. Barnets angst tolkes hermed som kastrationsangst, hvilket yderligere belægges med den ækvivalering af børn, fæces og penis, som er klassisk i psykoanalysen.²² For barnet uden verden skulle det således ikke bare være døde børn og fæces, som moderen kan finde på at smide i lokummet, men også penis. I Schönströms tolkning er selve lokummets opslugende "sorte hul" et direkte billede på dødsmoderen; her opsluges og tilin-

tetgøres "de små, som kan adskilles fra kroppen". I ishus-scenen i *GhV* er Anders selv sådan en "lille", der opluges af en dødsmoder; han er simpelt hen en fallos i moderskødet. Da faderen redder ham ud og tager ham med på tur, foretager Anders ifølge Schönström den forskydning fra at ville *være* fallos (forsvinde ind i moderen) til at ville *have* fallos (identificere sig med faderen), som er betegnelser for det lacanianske falliske stadie.

Schönströms hævde af, at barnets angst i *BuV* er kastrationsangst, kunne få én til at tro, at han ville tolke dets væmmelse som et ledsagefænomen til kastrationsbevidstheden, ganske i overensstemmelse med Freuds henlæggelse af væmmelsen til ødipalfasen. Det gør han imidlertid ikke. I stedet inddrager han Julia Kristevas begreb om *abjektion*, som hun udfolder i *Les pouvoirs de l'horreur*. Abjektionen betegner kort sagt barnets afvisning af moderkroppen efter symbiosisens ophør; barnet er bange for igen at smelte sammen med moderen (det er både bange for moderens og sit eget begær efter denne sammensmeltning) og reagerer med væmmelse og afsky på visse objekter, som det af den ene eller anden grund forbinder med moderkroppen. Sådanne objekter kalder Kristeva *abjekter*, hvilket kunne være en udmærket betegnelse for affaldsgenstandene og madresterne i *GhV* og *BuV*, som jo (hhv. diskret og tydeligt tematiseret) netop er affald fra mødrenes verden. Vi har endvidere set, hvordan drengens væmmelse ved sin egen krop i *BuV* tydeligt føres tilbage til væmmelsen ved moderkroppen; til sin egen store fortrydelse og afsky kommer han til at ligge og tygge og savle som sin mor.

Ved at inddrage Kristevas abjektions-begreb kommer Schönström efter min mening tættere på moderkrops-komplekset i *BuV* end med Lacans falliske stadie, hvor faderskikkelsen står i centrum. Imidlertid har Schönström i afhandlingen som helhed en tendens til at glemme denne moderkrop, foretage samme vægtforskydning fra mor til far, som foregår fra *BuV* til *GhV*. Schönströms fiksering på det patriarkalske og falliske kommer sig af, at han nødvendigvis må tolke den lille drengs angst som kastrationsangst. Men siden Freuds *Hemmung, Symptom und Angst* (1926) har psykoanalysen fundet ud af, at angsten også har mere rudimentære former: angsten for at blive opløst, fragmenteret, miste sine konturer, som endnu er meget svage hos det lille barn. Det er snarere denne følelse, der knytter sig til Julia Kristevas abjekt-begreb - og som gestaltes skånselsløst i *BuV*, hvor identificeringen med den afskyelige mor netop truer med at opløse barnets grænser.

Moderguden

Schönström praktiserer for eksempel sit falliske perspektiv, når han tolker lokummets "sorte hul" som en *kastrerende* livmoder. Jeg tror ikke, denne tolkning er forkert, men den kan suppleres, hvis man sammenholder lokummets sorte hul med det "mørke hul" i drengens indre, som beskrives i det tidligere citat fra *BuV*: "Varifrån han fick denna meningslösa drift? Det visste han ej. [...] Men den fanns inne i honom själv, fast nergrävd i något *mörkt hål* där han inte själv skulle kun-

nat finna den" (min fremhævelse). Her bliver det klart, at "hullet" ikke bare er det kvindeskød, drengen er født af, men også et indre rum i ham selv. Et rum, som han med sin affaldssamling i *BuV* og sit kældergraveri i *GhV* forsøger at gøre til en opbevarende beholder, men som før eller siden gennemtrækkes af død. Der hvor Schönström automatisk ser hulerne i Lagerkvists barndomsskildringer som moderskød - og barnets dragning af dem som en regressiv livmoderfantasi - læser jeg dem ofte snarere (eller *også*) som barnets indre rum, en form for Bion'ske "containers". Den Bion'ske container er ikke et rum *i* moderen, men et rum *mellem* mor og barn, som gradvist internaliseres og bliver et rum *i* barnet.

Et fallisk perspektiv gør sig også gældende, når Schönström tolker barnets opbevaring af affald på maven som barnets forsøg på at forsyne sig med fallos, idet han henholder sig til ækvivaleringen affald = fæces = fallos. Han mener ligefrem, at scenen muligvis kan tolkes som "uttryck för en ångestfylld masturbationsdrift".²³ Her synes jeg imidlertid, tekstens formuleringer og tematiske struktur snarere opfordrer til at betragte affaldsopbevaringen som livmoder-byggeri end som fallos-forsyning. Drengen ønsker jo at "taga vara på" madresterne, "så att de inte skulle gå till spillo", altså at skabe sin egen indre beholder, der kan integrere og opbevare fragmenterne. Det er hulebyggeren Anders, der foregribes her, snarere end den masturbator, som Schönström gerne vil fremlæse. Men hulebyggeriet fordærvs af den grænseposition mellem symbiose og separation, som drengen på bedste Kristeva-vis fastholdes i: han ønsker at opbygge sit eget indre rum, uafhængigt af moderens, som i denne situation vækker hans afsky, men som han samtidig stadig er så uløseligt forbundet med, at hans eget rum kommer til at ligne det i al sin afskyelighed.

Endelig er det faderskikkelsen, Schönström fikserer på i sin afhandlings hovedpointe, som går ud på, at det er længslen efter den symbolske (ikke-kastrerede) far, der er den centrale drivkraft i hele Lagerkvists digtning. "Gudstanken" hos Lagerkvist er ifølge Schönström en søgen efter den symbolske far, dvs. Faderen med stort F, som ikke er ramt af kastrationen.

Men det er spørgsmålet, om Lagerkvists gud ikke snarere er moderlig end faderlig. Noget kunne tyde på det i digterens bemærkelsesværdige eksklamation fra *Ångest*: "Min gud, min mor, min ångest jag mött".²⁴ Guden, moderen, angsten nævnes i ét og samme åndedrag, som uløseligt forbundne størrelser. Bag den strenge patriark-gud, som vi møder i *GhV*, findes den afskyelige modergud, og her har angsten sit hjemsted.

Bedste mor

Hvad er der blevet af den afskyelige mor i *GhV*? Et æterisk lysvæsen, som går rundt i en ren vaske-verden oppe i lejligheden, højt hævet over sit affald. Men ophøjelsen af moderen til lysvæsen følges med en anonymisering, en benægtelse af den unikhed, som enhver mor har for sit barn ("För sådana som hon är det nog," s.10). De skræmmende følelser, som moderkroppen vækker, er altså blevet neu-

traliserede i en banalisering af moderen, der samtidig er smart forklædt som ophøjelse. Således tillades det fortælleren at tage afstand fra moderen i noget, der ligner en dyrkelse af hende.

Til gengæld findes der i *GhV* en moderfigur, der kan hjælpe Anders til en forsoning med affaldet - og det er den samme, som viser ham de gode huler, nemlig mormoderen. Affald og hule forbindes uden mindste spor af væmmelse, da mormoderen sender Anders ned i solbærbuskene:

Han smög ner i vinbärsbuskarna. Där var varm, fin jord inunder, hönsen hade varit där och krafstat, gjort sig balar som till att värpa i, noppat av sig fjäder. Han petade bort de torra små lämningarna efter dem och satta sig i en lagom stor grop, stack upp armen i buskarna och åt. (s.40)

Her "smyger" Anders, ligesom i affaldsscenen, hvilket kan ses som et signal om, at dette er en parallelszene. Men i så fald en antitetisk parallel, for dér hvor affaldsscenen er et ekko af de dødsmerkede livmødre i *BuV*, er solbærhulen liv- og næringsgivende. Anders finder her en "lagom stor grop" - en hule, der lige passer til ham. At den er liv-moderlig understreges af, at den er gravet af en høne-mor, som har tænkt sig at lægge sit æg her. Hønen's æg kan ligefrem ses som et behageligt alternativ til den menneskelige livmoder; en livmoder *uden for* moderen; en livsbeholder, som ikke er en del af moderkroppen, men en selvstændig og afgrænset verden for sig. Hønen slipper sit æg og lader den lille kylling klækkes færdig uden for hendes krop - et positivt modbillede til den kvalmende konfusion mellem egen og moder-krop, som Lagerkvist skildrer i *BuV*. Hønen og ægget bliver en slags emblem for den gode hule; de findes også på høloftet (s.42), der som vist er et tydeligt modbillede til det skrækindjagende ishus.

I den gode hule, som mormoderen har vist ham, på æggets plads under solbærbuskene, kan Anders omgå snavset uden væmmelse; uden falbelader piller han hønselortene bort og sætter sig til at spise. Også grisestiens snavs kan Anders acceptere med mormoderen ved sin side; der findes ingen spor af væmmelse i den djærve naturalistiske beskrivelse af soen og de pattende smågrise:

Suggan låg och jäste i stian med smågrisar vid alla pattarna. Hon hängde ner i lorten också när hon reste sig, men det grymtade ur fläsket av glädje, smånassar trillade av henne åt alla håll. Hela hon sörplade hon i sig på en gång, de små försökte och komma åt men räckte inte upp än. Mormor och han gick sedan vidare och skötte en del i lågarn. (s.42)

Her findes igen et verbum, der gør dette til en parallel-scene til et af de tidligere "äckel"-billeder: "Suggan låg och jäste" hedder det, ligesom opvaskevandet i *BuV* "stod orörligt dag från dag och jäste i solhettan". Igen er parallellen antitetisk; ganske vist er også grisestien fuld af snavs og overvældende moderkrop, men det har ingen kvalmende virkning på Anders; det uhumske opvaskevand er fuld af død, mens den glade so er fuld af små levende grise. Der er godt og trygt ved mormors side:

Det var gott att gå här med henne och ordna och styra och ibland prata lite samman. Hon var allvarlig och förständig, men så mild att det inte märktes riktigt. Det var alldeles som med mor. Och när man gick med henne såg man liksom alting så tydligt, som gör att det känns trygt på ett särskilt sätt. (s.43)

Man må spørge sig, om samværet med mormoderen virkelig er "alldelas som med mor"; hverken lysvæsenet i *GhV* eller den afskyelige moderkrop i *BuV* synes at leve op til dette. Snarere er mormoderen en alternativ moderfigur, hverken en ren vaskekone eller et uhumsk affaldsvæsen, men forbundet med naturligt og ufarligt snavs; hverken en engel eller en skræmmende livmoder, men en vejviser til gode huler, små "ægge"-rum, som barnet kan have for sig selv.

At barnets bedste mor er bedstemor er et motiv, vi genfinder i mange barndomsskildringer (f.eks. hos Knut Becker, Nathalie Sarraute, Maxim Gorkij, Jan Myrdal). Måske har det noget at gøre med den tætte kropslige forbundethed med moderen, som skildres så kvalmende og smerteligt i *BuV*. I modsætning til moderen har mormoderen aldrig indgået symbiose med Anders; han har ingen grund til at føle afsky for hendes krop. De to generationers distance gør mormoderen til en mere egnet vejleder. Blodets bånd løber mindre direkte fra mormor til barnebarn og udgør en tilpas blanding af afstand og forbindelse til at tillade en form for individualisation, en opbygning af egne huler, uden angst og væmmelse.

Intet under da, at mormoderens død er *GhVs* centralbegivenhed og fylder Anders med usigelig rædsel. Hun forsvinder og lader hulerne tomme: løvsalen i hendes have bliver som et tomt hul, da hun ligger for døden (s.73), og ved hendes begravelse pisser mændene i solbærbuskene (s.88). Men vi ved, at mormors huler ikke alene kunne have været trygge og livgivende rum, som barndomshjemmet kunne have været et slot, men at de rent faktisk også har været det. Der findes håb om, at dødsmodrene kan blive til livmodre, at Anders endelig engang kan få bygget sin egen hule, som er tryk nok til også at kunne rumme mormoderens død. At han kan få del i den livskraft, han oplever som kvindernes privilegium, sådan så mormoderens død også i ham bliver et led i livets kæde.

NOTER

¹ Lagerkvist, Pär; *Gäst hos verkligheten* (1925), Bonniers Delfinserie, Stockholm 1991

² Slottet, som er taget i brug til noget andet end det, som er dets egentlige bestemmelse, har en helt parallel figur i Walter Benjamins *Berliner Kindheit*, i stykket "Das Nähkasten", hvor barnet har en anelse om, at moderens syskrin egentlig er bestemt til noget andet end kedelige syarbejder.

³ Den *neutrale* fortæller er en kategori, Franz Stanzel opererer med i *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (Wien 1955), men som han lader falde i *Typische Formen des Romans* (Göttingen 1964). Kategorien defineres som følger: "Hvis iagttagelsens standpunkt ikke ligger i nogen af romanens gestalter, og hvis perspektivet alligevel er indrettet sådan, at iagttageren hhv. læseren har følelsen af at være til stede som imaginært vidne til begivenhederne, så er fremstillingen *neutral*" (Stanzel 1955, s.23) Den *neutrale* fortæller betegner således en personal fortælsituation, hvor fortælleren dog aldrig ekspliciteres som medvirkende person i fortællingen. Så vidt jeg kan se, er betegnelsen uundværlig, idet en sådan fortælsituation ofte forekommer, og det undrer mig, at Stanzel ikke fastholder den.

⁴ Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press 1978

⁵ *Transparent Minds* s.43

⁶ Udsvingningen mod auktorialitet giver endog fortælleren mulighed for et enkelt sted at tage afstand fra barnet Anders: "I hans skräck för döden var något omänskligt. Han hade liksom inget medlidande egentligen.[...] Det var något omänskligt i detta vanvettiga fastklamrande vid livet - något livsfientligt" (s.75) - og et andet sted, mere utvetydigt, fra den pubertale Anders: "Det var början till ungdomen, den gruvligaste av mänskans åldrar. Och med rätta, ty den är falskast, opålitligast, mindervärdigast.[...] Ungdomen är något för den verkliga mänskan ovärdigt." (s.93)

⁷ "Container"-begrebet stammer fra den kleinianske psykoanalytiker W. R. Bion og betegner det samlede rum, som først er moderfavnens rum, siden et rum mellem mor og barn og slutteligt subjektets eget rum (eller subjektet-som-rum). "Container" betyder både "beholder" og "sammenholder" og er forudsættningen for et integreret og selvstændigt subjekt, der formår at samle (meningsløse) fragmenter til (meningsgivende) helheder.

⁸ Green, André: "La Mère morte" i *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris 1983

⁹ Jvf. Walter Benjamins opfattelse af eventyret som fortællingen om sejren over mythus: "Eventyret [...] fortæller os om de tidligste foranstaltninger, som menneskeheden traf for at ryste det mareridt af sig, som myten havde lagt på deres bryst." (Walter Benjamin: "Der Erzähler", *Gesammelte Schriften* II,2, Frankfurt/M 1977)

¹⁰ "Far och jag" (1923); citeret efter *Sagor, satirer och noveller*, Stockholm 1953, s.25

¹¹ Senere i romanen fantasierer Anders om, at kvinderne står i køkkenet og i al hemmelighed taler om, at han lider af en dødelig sygdom. Fantasien gentager strukturen: kvindefællesskab + udenforstående, dødsmærket dreng.

¹² Jvf. Winnicott om den kvindelige "experience of being": "Here one finds a true continuity of generations", Donald W. Winnicott: *Playing and Reality*, Harmondsworth 1971, s.21

¹³ Brevudkast til Rolf de Maré, 1. april 1916; citeret efter Urpu-Liisa Karahka: *Jaget och ismerna*, Stockholm 1978, s.204

¹⁴ *ibid* s.208

¹⁵ Lagerkvist: *Antecknat*, s.33, cit. e. Rikard Schönström: *Dikten som besvärjelse*, Lund 1987, s.313

¹⁶ *BuV* s.29/ Schönström s.320

¹⁷ *BuV* s.6/ Schönström s.315

¹⁸ cit. e. Gustaf Fredén: *Pär Lagerkvist. Från gudstanken til Barrabas*, Stockholm 1952, s.39

¹⁹ *BuV* s.21 / Schönström s.316

²⁰ *BuV* s.5 / Schönström s.314

²¹ "Forskudt" skal her ikke ses som udtryk for en afværgemanøvre; kampen med patriarken er lige så vigtig som den med moderkroppen; den tilhører blot et andet arkæologisk sjæle-"lag".

²² I *Geschichte einer infantilen Neurose* ("Ulvemanden", 1918) foretager Freud denne ækivalering ud fra "begrebet om den lille, som kan adskilles fra kroppen". (Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, Imago 1940-1952, bd. VII s.83)

²³ Schönström s.321

²⁴ fra digtet "Jag är mull, jag är jord"

Olle Widhe

Jaget och texten

Om minne, samtidighet och glömska i Willy Kyrklunds prosa

Att läsa Willy Kyrklunds roman *Polyfem förvandlad* från 1964 är att möta en text som uppenbarligen inte ansluter sig till de konventioner som traditionellt brukar tillskrivas genren. Läsaren möter en text där det gängse berättandets kontinuitet i stort sätt helt har övergivits. Det är svårt, för att inte säga omöjligt, att samordna romanens fragmentartade episoder utifrån en föreställning om ett lineärt förlopp med på varandra följande och sammanhängande händelser. I sin recension av *Polyfem förvandlad* kommenterar Sven-Eric Liedman: ”Inte ens Kyrklund håller stånd mot trycket från de litterära klimatförändringarna. Den strikta avrundningen från tidigare böcker har utbytt mot ett svåröverblickat kaos. Det fragmentariska, trasiga och sönderstyckade har nått själva ytan eller formen, liksom i så många andra böcker av idag”. Liedman upplever också att det söndertrasade kanske är ”alltför söndertrasat” och avslutar med omdömet ”boken brister ofta i pregnans”.¹

Den upplevelse som Liedman ger uttryck för, i sin annars uppskattande och insiktsfulla recension, kan kanske sägas böttna i en förväntningshorisont som förutsätter ett traditionellt berättande. Om man som läsare istället möter *Polyfem förvandlad* utifrån vad jag förslagsvis har valt att kalla en ’samtidighetsetetik’ är det möjligt att den inte längre framstår som lika söndertrasad. Samtidigheten i författarskapet synes innefatta en tematisk, en berättarteknisk och en kompositionell aspekt. På den tematiska nivån tycks samtidigheten gestaltas genom att minnen, fragment, texter och partiklar lever vidare in i nuet, och på den berättartekniska nivån bl.a. genom ett återbruk av det litterära arvet i form av myter och intertexter. I romanen förefaller berättandet inte heller ske i en temporal succession. Istället synes det ske samtidigt och rumsligt. Romanens komposition kan därför sägas vara *spatial*. Läsaren tycks vara tvungen att syntetisera romanens alla bilder och fragment i sitt eget medvetande – liksom betraktaren av färgprickarna på

impressionisternas tavlor – för att på så sätt skapa dess betydelse.²

I den följande studien har jag för avsikt undersöka samtidigheten i Kyrklunds prosa. Romanen *Polyfem förvandlad* kommer utrymmesmässigt att stå i undersökningens centrum, men även *8 variationer* och *Om godheten* kommer att behandlas.³ Jag kommer också att begränsa mig till vissa aspekter av samtidighetsproblematiken. Som vi kommer att se förefaller Ovidiusmotivet, med Polyphemos väntan vid havet, strukturera en metaforik som återkommer upprepade gånger i *Polyfem förvandlad*. Havet tycks upprätta en för samtidighetstematiken central spänning mellan motsatspar som t.ex. yta/djup, närvaro/frånvaro, minne/glömska, upprepning/unikhet. Det är gestaltningen av dessa motsatspar som i huvudsak kommer att intressera mig här.

Att minnestematiken på flera sätt är central i *Polyfem förvandlad* och författarskapet i övrigt kan det nog inte råda någon tvekan om. Ändå har den inte kommenterats i någon nämnvärd utsträckning av den tidigare Kyrklundforskningen. Inte heller minnets och glömskans förhållande till Ovidiusmotivet och det metaforiska strukturerandet har diskuterats. I sin avhandling *Jaget friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund* pekar exempelvis Arrias på att vattnet är en återkommande symbol i *Polyfem förvandlad*. Han framhåller det kausala perspektivet och determinismen. Vattnet blir en symbol för kausaltvånget och det "flyende, sig ständigt förändrande 'jaget'" (s54f). Våg följer på våg i en värld där allt är mekaniskt predestinerat av det föregående tillståndet. Denna determinism hör enligt Arrias nära samman med en skeptisk inställning till 'jaget', som i romanen formuleras till "en succession av nu-tillstånd" (s71). Enligt min mening måste 'jaget' och perceptionen av ögonblicket också ses i förhållande till passerade tillstånd, till det förflutna. Minnesbilderna komplicerar den lineära tidsuppfattningen genom att det förflutna tycks bli närvarande i en samtidighet med nuet, ett nu som i hög grad präglas av glömska.⁴

Sångernas grav: Polyfem förvandlad

Även om *Polyfem förvandlad* nog får sägas vara speciellt intressant att studera ur samtidighetsperspektivet så är det en linje som går genom hela författarskapet. Samtidighet och förvandling är intimt förknippade med varandra i många av Kyrklunds texter. Förvandlingen innebär inte ett inträde i något helt nytt utan är just en *förvandling* av det gamla. Därför kan den passande beskrivas som samtidig eller kalejdoskopisk, där bitar intar nya mönster men där på samma gång ingenting är nytt. I exempelvis novellen "Strandfolket" i debuten *Ångväkten* visualiseras en sådan kalejdoskopiska tidsuppfattning. Den vitskäggede läraren, den ende av Strandfolket som inte har glömt "traditionerna", berättar att allt som har hänt skall hända igen, och dessa händelser skall kombineras med andra händelser tills alla kombinationer "ha blivit uttömda". Denna beskrivning passar väl in på mönstret i *Polyfem förvandlad*, och än mer då den gamle mannen i "Strandfolket"

lämnar sin redogörelse om tiden för att övergå till det närliggande ämnet glömska:

Traditionen om glömskan är den, att eftersom ju allting sker av evighet, så kunna vi endast tack vare glömskan uppleva en sak för första gången, för andra gången, för hundra gången, för sista gången och för enda gången. (s159)

I detta stycke upprättas ett dubbelt perspektiv mellan vad som kan benämnas det kosmiska respektive det subjektiva, och denna dubbelhet framställs som en produkt av glömskan. Känslan av att uppleva något unikt "för enda gången" hör till det enskilda subjektet, medan vissheten om att upplevelserna återupprepas gång efter annan genom mänsklighetens historia hör till det anti-individualistiska och kosmiska perspektivet. Spänningen mellan de två begreppsparen kosmos (uppreppning) och subjekt (unikhet och glömska) i novellen "Strandfolket" förefaller vara en viktig dimension av samtidigheten och ett återkommande drag i hela författarskapet, såväl tematiskt som strukturellt. I "Strandfolket" ljuder det förflutnas "rosslingar" och "solostämmor" lika många "som havets vågor följande på varandra, evigt nya och evigt desamma". Det kosmiska minnet liknas vid havets strandsvall och flätas konkret samman med subjektet: "I mitt öra brusar strandsvallet, mitt öra är en susande snäcka, årmillioners strandsvall, strandsångers grav" (s164). Observera att i människans öra är det förflutnas alla 'strandsånger' begravda. Gravmetaforen pekar på något som samtidigt är bevarat och glömt.

Det dubbla samtidighetsperspektivet och det förflutnas svallande vågor är på flera sätt närvarande också i *Polyfem förvandlad*, och fyller där en påtaglig funktion i textens upplösning av subjektets autonomi – i dess gestaltning av det anti-individualistiska. Redan i första stycket, där vi möter Polyphemos stora kärlek nereiden Galatea, varierar detta tema. I beskrivningen av den grekiska havsnymfen glider framställningen mellan olika porträtteringar. Den "vågskvalpiga" halvgudinnans blick är inledningsvis grund och blå. Den blåa blicken förvandlas sedan till gröna ögon som övergår till att bli violetta och slutligen havsgrå. Hennes blick är nu djup och dunkel (s6). Traditionellt betraktas ögonen bland annat som fönster in till människans inre, till hennes själ och hjärta. Och med den symboliken i minne gestaltas inte bara förändringen generellt utan även jagets förvandlingar specifikt. Det är viktigt att notera hur Galateias förvandling är i analogi med just havets föränderlighet. Orden vågskvalpig, grund, blå, grå, grön, havsgrå och så vidare är metonymer som får Galatea att bli ett med det svallande havets skiftningar.

Samtidigheten och föränderligheten visualiseras i flera olika figurer. En av dem bär det tema vars transformationer och betydelseförskjutningar vi kommer att följa i de tre prosaverk som denna studie berör. Här varierar det av herr Lundströms interlokutör i *Polyfem förvandlad* och avsnittet om fågeln och flickan vid forsen:

– Vad håller jag fast och är redan en annan? Denna krampaktigt knutna hand ser jag redan med en annans ögon. Nu är jag väl praktisk herr Lundström? Är ni nöjd nu? Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, fogar sig samman och löser upp sig, formar oss och glider bort ur oss, samma delar i nya mönster, samma mönster dolt i nya bilder, ständigt vandrande vidare. (s89)

Det mänskliga jaget formuleras som en konfiguration av bilder i ett samtidigt mönster. I *Polyfem förvandlad* utgör dessa bilder och fragment en figur för det förflutnas samtidighet i nuet, och de konstituerar tillvaron och människans jag. Men jagets verklighet skildras också som en oupphörlig förvandling. Bilderna och minnena förnyas och förloras ständigt. Den egna knutna handen åses till följd av denna ständiga föränderlighet ”redan med en annans ögon”. Ögats blick är här liksom hos nereiden Galateia utsatt för en metamorfos. En ström av bilder ”vandrar igenom oss”, bilder som likt minnen bevaras och vilka kalejdoskopiskt formar vårt jag, ger oss en ny blick.

Kyrklunds föreställning om hur det förflutna på samma gång förrinner och lever vidare i en samtidighet är en för vitt sprid idé för att man skall kunna sätta fingret på någon speciell källa. Förutom att vara ett allmänmodernistiskt drag kan den spåras tillbaka till modernistiska portalfigurer såsom Friedrich Nietzsche, Henri Bergson, T. S. Eliot, James Joyce och så vidare. Det finns däremot skäl för att lyfta fram en tidig förespråkare för tillvarons föränderlighet och sätta honom i relation till *Polyfem förvandlad*. Jag tänker på den försokratiska filosofen Herakleitos. Ett starkt argument för att bildspråket i *Polyfem förvandlad* kan ses mot bakgrund av Herakleitos filosofi är de återkommande parallellerna. Bilden av havets föränderlighet och sammankopplingen mellan forsen och tidens flöde är ett bildspråk som återkommer i Kyrklunds roman och som återfinns i den heraklitiska metaforiken.⁵

Paradoxen att ett objekt som präglas av en kontinuerlig förändring ändå kan betraktas som ett och samma ting kallas vanligen det heraklitiska problemet. Människan är som vuxen naturligtvis inte densamme som när hon var barn; ändå är hon trots alla olikheter samma människa. Barnet och den vuxne är inte identiska gestalter; de är *genidentiska*.⁶ Flera av Herakleitos filosofiska fragment formulerar genidentitetens paradox. Ett av de mer kända lyder i översättning från grekiska: ”Man kan inte stiga ner två gånger i samma flod”.⁷ Bilden uttyds vanligen som en beskrivning av en verklighet som oupphörligen förändras och där det inte går att två gånger befinna sig i samma tillstånd. Nytt vatten ersätter ständigt det gamla. Men också människan förvandlas; enligt fragment 49a både är och är det inte samma *människa* som stiger ner i floden. Som Hans Ruin uttrycker det är vattnet i Herakleitos metafor en plats där identiteten både upprätthålls och upplöses. I Kyrklunds fall är det intressant att notera det ovan citerade fragmentets forstsättning: ”[...] inte heller kan man två gånger vidröra en förgänglig substans i ett tillstånd. Ty genom intensiteten och snabbheten i dess förändring *skingras den och samlas åter*” (min kursiv).⁸ Också Herakleitos filosofi kan med andra ord, om man tar fasta på detta fragment, sägas formulera verkligheten liksom ett

'kalejdoskop', vars hopande och spridande innebär ständigt nya konfigurationer.

Vad Kyrklunds roman konfronterar oss med är tydligen det totalt variabla jaget. Det finns ingen kärna, ingen konstans, inget fast och gripbart. Det finns bara ett mönster av sammansatta fragment, av bilder och minnen i en samtidighet som är i ständig förvandling. Att människan bara kan vara en unik individ om hon har en unik erfarenhetshistoria är en problematik som de Kyrklundska texterna ofta återkommer till. Det är tack vare det enskilda jagets minnesbilder som människan överhuvudtaget upplever det som om hon är i besittning av ett jag. Men detta jag som upplevs unikt är otvivelaktigt underkastat återbrukets och den ständiga förändringens princip. Att söka efter en kärna som ska kunna betecknas 'jag' är att försöka överskrida en gräns för att nå det som finns bortom vår sinnliga och direkta erfarenhet, ett försök att komma bakom den omedelbara ytan. I *Polyfem förvandlad* finns denna rörelse mot gränsen, mot murar och väggar vars baksida ruvar på en utsagd hemlighet. I flera avsnitt är sökandet efter jaget besläktat med den återkommande längtan efter gränsöverskridande som präglar Kyrklund prosa. I författarskapet finns det en strävan efter att kunna inta ett objektivt och kosmiskt perspektiv men också den samtidiga insikten om omöjligheten däri.

*

Polyfem förvandlad är en roman vars titel och något vagt skisserade ramberättelse alluderar på den kända berättelsen om cyklopen, som bländas i Homeros epos *Odysseen*. Kyrklunds roman knyter som bekant också an till Ovidius version av denna historia. I den trettonde boken av Ovidius *Metamorphoser* berättas sagan om Polyphemos och hans olyckliga kärlek till nereiden Galateia. Hon som i sin tur har förlorat sitt hjärta till den unge och vackre herden Akis. Hos Ovidius sitter den längtande Polyphemos på en klippa utanför sin grotta och väntar på att den sköna Galateia skall lyfta sitt "härliga huvud upp ur det blånande havet". Ovidius cyklop besjunger också längtansfullt sin älskade Galateia. Hon är "mjuk som böljan i havet" [fallacior undis] och "otillgänglig som havets våg [surdior aequoribus]".⁹ I *Polyfem förvandlad* har Kyrklund alltså tagit fasta på Galateias havsliknande personlighet och hon beskrivs som vågskvalpig med blå, grå, grön och havsgrå blick. Men också cyklopens väntan vid havet fokuseras på ett liknande sätt. Kyrklunds Polyphemos utbrister: "Jag förtröstar, jag förtröstar på en gryning över havet. Min förvissning, min förvissning är att åter en dag skåda vågmön naken" (s9). Det är uppenbart att Kyrklund här på ett intrikat sätt låter Ovidius havsmetaforik genljuda den egna texten.

Det omfattande återbruket av tidigare texter är också slående i *Polyfem förvandlad*. I romanen flyter antika, arabiska och indiska myter och legender samman. Det förflytnas röster och sånger skapar det mönster och den spatiala struktur som utgör romanen. På samma gång är glömskan närvarande. Romanen tematiserar att dessa texters ursprungliga innebörd är förlorad; inte bara för att

texterna är artefakter skilda från textförfattarnas intention och känsla. Den historiska kontext och de konventioner som gav orden deras betydelse framställs också som förlorad.¹⁰ Ett av prosastyckena i *Polyfem förvandlad* kan läsas som en visualisering av just en sådan tankefigur. Genom sammanvävandet av olika berättelser från olika miljöer och tider skapas ett dubbelexponerat uttryck för texten och det mänskliga jaget. Sökandet efter det egna jaget liknas i detta avsnitt av berättaren, som förefaller tala från en allvetande position utanför fiktionsvärlden/diegesen, vid ett ”Ständigt störtande mot murar”:

Muren viker, det svartsjukt bevakade blottas. Tomheten blottas, de krossade speglarna, de tomma nischerna, det demolerade primusköket, de flydda stegen, de tystnade rösterna.

Det var alltså här – eller där. Med stela fingrar plockar du upp en skärva. Det var länge sedan, det var nyss. (s41f)

När gränsen passeras avslöjas illusionen om det mänskliga jaget. På andra sidan muren finns bara en frånvaro: tomhet, flydda steg och tystnade röster. Bakom muren är endast skärvor av speglar som en gång var hela. Det är viktigt att notera är hur det mänskliga jaget och den förflutna verkligheten endast är närvarande i sin frånvaro, som en *flydd* och *tystnad* verklighet – jaget och dess minnesbilder är en tom närvaro på samma sätt som detta prosastyckes text är en väv av fragment vars ursprungliga innebörd är förlorad i glömska. Text- och minnesskärvornas *tystnad* ekar in i nuet.

I samma stycke följer ett av de prosafragment som varierar Ovidiusmotivet, där Polyphemos blickar ut över havets yta och väntar på att hans älskade Galateia skall återvända upp ur dess djup. Det är en metadiegetisk berättelse, en berättelse i berättelsen. Berättarsituationen påminner om *Tusen och en natt*, en flicka berättar för en härskare om en man som förlorar sin högra hand. Förlusten sker när han är ute och fiskar och en haj slukar handen, men hajen vill inte behålla den berättas det. Istället spottar den ut handen, som går förlorad i havets djup. Mannen letar efter den vid havets strand ditt vågorna kan tänkas föra den. Flickan berättar:

Oförmögen att i fortsättningen komma tillrätta med sin förlust tog han sig till att börja leta efter sin hand längs havsstranden, dit han tänkte att vågorna kunde ha fört den. [...] han letade oavlåligt i år efter år, men stranden var mycket vid och ännu efter många år föreföll det som om mera av stranden återstod att genomleta än när han började. Efterhand anpassade han sig till detta jämmerliga liv och hans forna lyckligare liv med hustru och barn tycktes honom alltmer avlägset, röster flyende under valv, skuggor i en spegel. Någons bara fötter på de varma stenplattorna i korridoren, sand driver in utifrån, någons bara fötter, min dotters? [...] flydda steg, Bibi! Bibi! kom! nej det var någon annan, någon annan dag, en varm dag någon annan stans. (s45f)

Havet och handen är återkommande motiv i *Polyfem förvandlad*. Som vi ser i citatet, och som även kommer att framgå senare i denna studie, kopplas handen samman med tidens smärtsamma flykt. Förlusten av handen ställs här parallellt med förlusten av det tidigare livet tillsammans med hustru och barn. Den metadi-

egetiska berättelsens huvudperson lider av sin ofrivilliga förlust, och vägrar till en början att acceptera den. Han söker längs havsstranden, som verkar växa allt eftersom sökandet fortskrider. Ju mer han lär känna denna strand ju mer inser han att han inte vet om den. Kanske är det en författares villkor som målas upp: författaren som letar sig fram, inte bara i sitt eget förflutna, utan även bland det förflutnas lämningar av myter och fragment.¹¹

Havsstranden vävs i metaforen intimt samman med gränsen mellan det förflutna och nuet. Minnen stiger, liksom sand upp på stranden, in i mannens medvetande och gränsen mellan det förflutna och nuet suddas ut. Det förflutna tränger in i solitärens nu likt "skuggor i en spegel", men detta endast för att snart återigen kännas igen som en minnesbild av en förlorad verklighet, ett minne från en "annan dag, en varm dag någon annan stans". Kyrklund varierar i berättelsen om handen den havsmetaforik som vi redan bekantat oss med. Vi har sett hur havets vågor bär de bilder och fragment som tillsammans formar människan. Det är tydligt att havsmetaforiken i den tidigare behandlade metaforen på flera sätt knyts samman med det hav till vilket solitären förlorar sin hand och sitt "lyckligare liv". Handen som bärs bort av vågorna kan därför naturligtvis ses som ett synekdoke för hela mannen, eller snarare: för det som han var nyss. 'Jaget' förändras ständigt och solitären är redan en annan. I citatet ovan visualiseras uppenbarligen ett glidande mellan hågkomst och glömska, som sandkornens vandrande mellan närvaro och frånvaro.

I stycket finns det ytterligare en metadiegetisk berättelse. Flickan berättar om en man som genomletar en strand. Mannen letar denna gång "efter en sten på vilken det finns tre bokstäver, alif och nûn och alif, vilket betyder 'jag', men kanske också någonting annat." Den sökande solitären plockar upp varje sten för att granska den. Och när han sett att det inte var "just den sten han sökte, så slängde han ut den i havet, där vågorna buro den bort och sänkte den i det bottenlösa djupet." I den här metaforiska berättelsen kopplas sökandet efter det egna jaget mycket tydligt till gränslandet mellan hav och land. Jagets föränderliga och illusoriska vara uppenbarar sig då mannen, efter att länge ha sökt efter den stenhårda kärna som kan betecknas av ordet "jag", finner en sten med de tre bokstäverna alif, nûn och alif. Av gammal vana slänger han även den, liksom han tidigare gjort med alla andra stenar, ut i havet. Härskaren säger:

Antingen märkte han icke vad han hade funnit, eller också märkte han det när det var för sent, när stenen redan singlar genom luften för att gripas av vågorna och ohjälpligen föras bort och sänkas i det bottenlösa djupet. (s43)

På samma sätt som vågorna i de tidigare exemplen bär de bilder som formar jaget, och gör att människan invaggas i en tro om att vara i besittning av ett jag, bärs stenen av vågorna och sjunker ned i havets djup. Att ordet 'jag' endast betecknar människans samlade erfarenhetshistoria, i ett ögonblick som är passerat i samma stund som det infunnit sig, varierar här ännu en gång. Att det finns någon kärna

hård som sten bortom den omedelbara ytan är en illusion.

*

Om man tittar närmare på hur minnet tematiseras i *Polyfem förvandlad* ser man att det genom hela romanen finns en polarisering mellan minne och glömska, mellan det som bevaras och det som går förlorat. Men det rör sig inte bara om den enskilda individens minne utan om hela mänsklighetens och universums minnen. Ständigt går nya skeenden och upplevelser förlorade. Det näst sista prosastyckets inledning illustrerar på ett belysande sätt hur ett spatialt berättande vävs samman med ett tematiskt gestaltande av samtidigheten och glömskan. Texten är komponerad av på varandra följande prosafragment åtskilda av tankestreck. Man kan läsa stycket som en dialog mellan herr Lundström och hans interlokutör; även om det i så fall oftast inte går avgöra vem rösten tillhör. Rösterna utgör framförallt en polyfoni av okänt ursprung. Å ena sidan berättas om en fågels tvetydiga autenticitet och autonomi. Å andra sidan berättas om en flicka vid en fors. Gemensamt för de båda berättelserna är deras beskrivning av hur något som vid ett specifikt tillfälle förefaller vara unikt även kan betraktas som endast det förflutna i ett nytt mönster.

Den berättartekniska växlingen mellan de två skilda rösterna i stycket upprepas åtskilliga gånger och visualiserar den för romanen övergripande tankefiguren – samtidighetsetetiken. Här förkroppsligas med andra ord en tematisk samtidighet genom en berättarteknisk impressionism, där de olika fragmenten snarare ställs fram bredvid varandra spatialt än temporalt:

- Och om det kommer en fågel med röda och gröna och gyllene vingar och slår sig ned på min hand och säger: jag är din fågel, jag har aldrig svikit.
- Se nu på denna unga dam, som gråter så rörande vid forsens rand. Ni finner det fördelaktigt att tänka att hennes näsa består av atomer, som under ständiga vandringar har tillhört andra delar av universum. Genom en underbar slump, som följaktligen måste tilltala er, har det nu inträffat, att just dessa atomer har sammanträffat ånyo på så vis, att vad som idag är hennes näsa var en bit av profeten Muhammeds kamel år 622. (s88f)

Bilden med flickan och forsens är i flera avseenden heraklitisk, men korsas här med en idé som återfinns i den försokratiska atomisten Demokritos föreställningsvärld. Forsens – tidens – förrinnande ställs parallellt med att den enda förändring som egentligen sker är att de redan befintliga partiklarna ingår i nya konstellationer. Det förflutna är närvarande i en samtidighet med nuet, i ett nytt och ständigt föränderligt mönster. Atomerna utgör grundstenar i en värld som kännetecknas av ett ständigt återbruk. Man kan säga att detta återbruk, ur det kosmiska perspektiv som den andra rösten i citatet tycks inneha, på sätt och vis är en motrörelse till subjektets upplevelse av tidens smärtsamma förrinnande.

Men tankefiguren där alla tider är närvarande i en samtidighet kompliceras i

Polyfem förvandlad. Motivet med flickan vid forsén aktualiserar en problematik som är intimt relaterad till samtidighets- och återbrukstematiken i romanen – allt överlever inte i detta återbrukets ständiga kretslopp. Flickan vid forsén lever sitt liv och ingen skall dikta om henne, ingen skall minnas hennes minnen eller känna hennes sorgsna tårar: ”ingen besjunger dem ingen diktar en visa om dem”. Hennes öde blir att sakta sjunka ner i den rinnande forséns föränderliga glömska. Denna dimension med de glömda och förlorade upplevelserna och minnena löper som en tråd genom de olika fragmenten i *Polyfem förvandlad*. Människan glömmet på ett individuellt plan, men också hela mänskligheten glömmet. Ingen kommer ihåg orden som stormen tog, viskningen under mandelträdet eller det lidande människosläktet genom tiderna känt. Det är alltså fråga om det dubbla perspektiv mellan subjekt och kosmos som inledningsvis berördes. Glömskan sätter ytterligare en aspekt av samtidigheten i spel. Den aktualiserar den för romanen centrala språkproblematiken, skepticismen inför möjligheten att med ord beskriva en inre psykisk verklighet. Eftersom lidande inte går att beskriva och förmedla med ord har det snart fallit i världens glömska, eller som berättaren formulerar det: nya murar, med en ny ”fördelning av gråt och böner”, reser sig ovetande där andra murar tidigare stått (s44). Det nya reser sig över det gamla, över tystnade skärvor och krossade speglar. Människans lidande kan svårligen förmedlas och ”vägen till avgrunden är stenlagd med fimpade skrik och skymmande gryningar” (s72). Den paradoxala frasen ”skymmande gryningar” uttrycker också en tankefigur som även återfinns i slutet av *Medea från Mbongo*, och den kan enligt min mening ses som ett uttryck för svårigheten att tolka fragment från tidigare kulturer som sett sin gryning och solnedgång. Myterna och texterna är ”lösrevet fra sitt historiske sammenhæng”, som Kyrklund skriver i efterordet till den danska översättningen av dramat.¹²

I prosastycket med kvinnan som ständigt tilltalar sin älskade med ett nytt namn fokuseras detta förhållande mellan hågkomst och glömska. Kvinnan anklagar honom för att han endast minns det som är möjligt att skriva ned: ”Jag har verkligen varit orättvis, som har hånat dig för ditt dåliga minne. Allting som överhuvudtaget kan beskrivas minns du. Det är mycket nog” (s17). Men parallellt med denna hågkomst finns alltid glömskan och kvinnan säger till sin älskade: ”Du minns inte Thalassodoros, som havet tog tillbaka, du minns inte vad han ropade när han försvann, hur skulle du minnas?” (s15).

I *Polyfem förvandlad* tycks det därför finnas en spänning mellan yta och djup, mellan det förflutnas fortlevande i nuet och den lineära tidens oåterkallelighet, mellan minnesbild och händelse, mellan text och innebörd. Glidningen mellan minne och glömska respektive mellan närvaro och frånvaro låter i romanen det förflutna liknas vid en dröm. Medan kvinnans älskade glömmet allt som inte kan beskrivas har hon själv diffusa minnen och svårt att avgöra om de egna minnesbilderna refererar till en verklig upplevelse eller till en drömd. Läsaren får veta att orsaken till att minnena upplevs som drömda är att hon tycker sig minnas saker som inträffat för flera tusen år sedan. Kvinnan säger:

Det kommer ögonblick då det synes mig att vad jag minnes är blott en dröm. Och jag undrar och det synes mig att vad jag minnes av mycket gamla saker, sådana som har inträffat för kanske tusen eller tvåtusen år sedan eller för ännu längre sedan, det måste nästan säkert vara en dröm; för om detta hade varit verkliga minnen, så hade bitarna hopats och blivit fler och fler och det samlade minnet hade vuxit och blivit fullgånget och mer än fullgånget och ofantligt stort och jag hade säkerligen varit död. (s18)

Här uttrycks den i Kyrklunds författarskap återkommande tanken att minnen samlas som bitar eller fragment och tillsammans utgör en ny helhet. Kvinnan tycker sig också minnas saker som är mycket gamla. Minnesbitarna framstår som någonting som inte är ”verkliga minnen”. Istället har de överklighetens skimmer över sig och sammanblandas med drömmen. De är någonting som inte härstammar från den egna privata erfarenheten. Verkligheten, drömmen och fiktionen vävs här samman i *Polyfem förvandlad*. Det som romangestalterna minns glider mellan att beteckna något som – inom diegesens ramar – är verkligt respektive fiktivt eller drömt. Det är slående hur denna beskrivning också passar in på Kyrklunds egen text: den fragmenterade romanen *Polyfem förvandlad* och dess återbruk av över tvåtusen år gamla myter. Dessa myter som i Kyrklunds roman intagit ett nytt spatialt mönster i ett nytt sammanhang och i en ny glömska, liksom atomerna från Muhammeds kamel på nytt samlades till en kroppsdel på flickan vid forsen. Vanligtvis, kan man kanske tillägga, är det naturligtvis svårt för det enskilda subjektet att veta eller minnas var atomerna i den egna näsan tidigare har hållit hus.

*

I *Polyfem förvandlad* är handen som nämnts ett återkommande motiv som bär en mängd olika betydelser. Bland annat kan den knytas till det resonemang om yta och djup som förts ovan. Fragmentet med mannen som förlorar sin hand till havet, och samtidigt förlorar ett förflutet lyckligare liv, har vi redan bekantat oss med. Det finns även en kortare kontemplativ berättelse om en man som betraktar sin hand samtidigt som minnesbilder från det förflutna uppfyller hans inre. Liksom i den tidigare berättelsen fungerar handen som ett synekdoke där dess åldrande är lika med hela mannens och hans jags åldrande: ”Denna hand, som jag så intensivt betraktar, är en gammal mans. Det är min hand. Jag är alltså en gammal man” (s52). Den gamle mannen berättar vidare att han värderar ”Det vanliga enkla förnuftet” framför ”Allsköns paradoxmakeri” (s54). Det kan nog inte råda någon tvekan om att här sätts G. E. Moores berömda artikel ”Ett försvar för sunda förnuftet” i spel.

I sin text presenterar Moores en sinnesdatateori som går ut på att det inte är meningsfullt att betvivla att materien, tiden, rummet eller jaget existerar. Frågan är istället hur de skall analyseras. Moore uppmanar läsaren att betrakta sin egen hand. De förmimmelser som betraktaren då får av handens yta är inte detsamma som hela handen, skriver Moore. Alla ting som vi ser har andra drag än dem som

vi omedelbart uppmärksammar, handens olika sidor, benen inuti handen etc. Med hjälp av det sunda förnuftet kan vi däremot sluta oss till att handen har andra sidor än dem vi omedelbart och i nuet förnimmer. När läsaren uppmanas att betrakta sin egen hand kommer han att varsebli handens yta, som inte är men som *representerar* en hand.¹³ Den filosofiska bevisföringen i Moores och Kyrklunds text liknar alltså varandra, men parallellerna är mer djupgående än så. I vårt sammanhang är det viktigt att ta fasta på Moores övertygelse om att människan med hjälp av sitt sunda förnuft kan sluta sig till att andra människor med "varseblivningar, drömmar och känsloupplevelser" genom tiderna har funnits till på jorden (s22f). Tankefiguren är central i *Polyfem förvandlad*, och kanske kan man till och med säga att det är denna föreställning som ger romanen något av dess existentiella och kunskapsteoretiska dynamik. Även om den enskilda individen varken genom texter eller på annat sätt kan veta något om andra människors känsloliv utan bara erfara den omedelbara ytan är det ändå påtagligt att det genom tiderna har existerat en för alla människor liknande erfarenhet. Eller som den kontemplerande gamle mannen i stycket uttrycker det: "Jag vet ju bara vad jag själv har känt. Mången gång har jag undrat hur andra människor har känt" (s53). Hos Kyrklund blir Moores visshet om jagets existens och om de andra människornas känsloupplevelser försatt i gungning.¹⁴

Tillbaka till handen i *Polyfem förvandlad*, som påminner mannen om en tid som flytt. I mannens medvetande flimrar minnen från det förflutna förbi, gestalter som inte längre är: "Människornas ständiga uppflammande utplånade ansikten, förnyade glömda steg" (s56). Ansiktena och stegen från det förflutna finns till i sin frånvaro. De är närvarande i minnet trots att de är "utplånade", "glömda" och "flydda". Ytterligare en minnesbild dyker så upp till ytan och in i mannens medvetande. Han berättar att han minns en vårdag i Prag och ett möte med en kvinna, som han senare skulle komma att förlora:

Tiden går som Vltavas vågor. Ja – det var Vltava, det var Karlsbron i Prag, det var lindarna, den söta stiltjen under lindarna. En kvinna kommer gående över bron, hon har röda tulpaner i skärpet [...] kan man ha tulpaner i skärpet utan att stjälkarna bryts, eller skulle hon ha haft ett skärp med broderade tulpaner? Min minnesbild är icke fullt tydlig på denna punkt [...] jag minns att hon hade röda tulpaner i skärpet och detta är vad jag håller mig till. Man kan tycka att saken är oväsentlig och lika gärna kunde lämnas därhän, men för mig är den viktig, eftersom det är mitt liv det gäller. Var det med mig det hände eller med någon annan? (s57)

I detta brottstycke kopplas tidens flykt till floden Vltavas vågor. Samtidigt knyts vågorna till ett minne som utspelade sig i Prag. Man kan säga att det även här är vågor som bär minnesbilden av det passerade ögonblicket in i nuets närvaro. Mannen minns i citatet ovan en kvinna stående på Karlsbron med röda tulpaner i skärpet, men så plötsligt grips han av en osäkerhet. Han kan inte med säkerhet erinra sig om det var riktiga eller broderade tulpaner hon hade i sitt skärp. Mannen kan med andra ord inte avgöra om tulpanerna var verkliga eller om de var en avbildning av verkligheten. Han vet inte ens med säkerhet om det var med honom

”det hände eller med någon annan” (s57). Här anslås en grundton som senare i samma berättelse skall förstärkas. Det förflutna kopplas till avbildning och fiktion. Kanske var tulpanerna fiktiva.

När mannens minnesbetraktelser lider mot sitt slut vandrar hans tankar in på att han i sin ungdom läst en hel del skönlitteratur. En gång läste han en berättelse, erinrar han sig, som måste ha varit en kärlekshistoria om en man som uppvaktat en ung kvinna:

[...] hon hade röda tulpaner i skärpet [...] och de röda kronbladen föllo till marken; han ville att de skulle resa till Prag tillsammans, där lindarna blommade. Jag vet inte hur denna berättelse kommer för mig nu, det måste ha varit mycket länge sedan jag läste den. (s60f)

Det är uppenbart att detta skönlitterära minne kopplas till mannens förmodat personliga minne som utspelade sig på Karlsbron i Prag. Det är omöjligt för läsaren att avgöra om mannens minne refererar till en egen personlig upplevelse eller till en skönlitterär episod. Gränsen mellan verklighet och fiktion blir glidande. Kanske tillhör minnet en annan individ, eller till och med en (annan) romangestalts upplevelse. Denna ambivalens produceras av en metafor vars struktur byggs upp på två plan. Osäkerheten inför om tulpanerna verkligen existerade eller om de endast var en avbildning ställs parallellt med osäkerheten om minnet av kvinnan överhuvudtaget betecknar en inom fiktionsvärlden verklig händelse. Kanske refererar den istället till något fiktivt och skönlitterärt. Förhållandet mellan minnesbilden (tecken och yta) respektive den flydda händelsen (innebörd och djup) upplöses. Man skulle kunna uttrycka det som att ytan förlorar sitt djup. Men inte bara det, att det personliga minnet är skönlitterärt underminerar föreställningen om den autonoma individen. Genom att den enskilde individens minne dubbel exponeras med det kollektiva skönlitterära minnet sker en rörelse mot det anti-individualistiska.

I *Polyfem förvandlad* åskådliggörs som vi har sett det mänskliga jagets svårighet att fastställa vad minnena i den egna drömlika fragmentvärlden är sprunget ur eller refererar till. Det kan vara de förlorade ögonblicken som bärs bort av havets vågor och sänks i det omedvetna djupet, eller någonting i fiktionens skönlitterära universum, eller rent av 2000 år gamla bilder som hör hemma i ett kollektivt minne och i den arkaiska mytologin. Det är dessa minnen som med en ironiserande ton förmodas vara viktiga för upplevelsen av den egna identiteten: ”som konstituerar ens personliga liv, ens personliga enda liv” (s55).¹⁵

Stämmor ur det förflutna: 8 variationer

Boken *8 variationer* utgörs av åtta kapitel, eller kanske snarare ’musikaliska’ stycken, och dess komposition skiljer sig från den fragmentartade *Polyfem förvandlad*, vars spatiala berättarteknik vi redan noterat. *8 variationer* värjer sig

däremot på liknande sätt mot de gängse genrefällorna. Om *Polyfem förvandlad* paradoxalt tillskrevs genren 'roman' betecknas 8 variationer kort och gott 'prosa', en beteckning som också antyder att de åtta olika variationerna utgör en intimt sammanhängande helhet – inte en heterogen samling noveller.

Gemensamt för flera av variationerna är att de på olika sätt gestaltar en glidning bort från det unika och autonoma mot det av den 'tvångsmässiga slumpen' formade och sammanfogade – det som lika gärna skulle kunna vara någonting annat. Liksom i *Polyfem förvandlad* spelar tiden, föränderligheten och minnet en central roll i variationerna. Verkets motto tillskrivs Herakleitos och knyter tiden till spelets lagbundna slumpmässighet: "Tiden är ett barn som spelar bräde / härskarmakten tillhör ett barn." Att det som ur människan synvinkel framstår som slumpmässigt eller unikt ur ett kosmiskt perspektiv snarare är att se som ett tillstånd redan närvarande i det föregående, ett tillstånd som växer fram som en variation ur det förflutna, är som bekant en föreställning som Kyrklund ofta återkommer till. Spelet avlöper i variationer från gång till annan, men dess utgång är bara slumpmässigt i den mån reglernas tvingande kausalitet är oöverskådlig för den spelande.¹⁶

Variation är naturligtvis också namnet på en musikalisk kompositionsteknik som innebär att ett musikstyckes rytm, tonhöjd och harmonik förändras utifrån en presenterad förlaga; tema med variationer är kanske den mest kända typen. 8 variationer knyter, som Johan Dahlbäck påpekar, an till denna musikaliska teknik. Två av styckena har betitlats med musikaliska termer: "Scherzo" (lek) respektive "Fuga" (flykt).¹⁷ Det ligger, menar jag, nära tillhands att se variationen och fugan i 8 variationer som en variant av den Kyrklund-heraklitiska tankefigur som vi noterade i *Polyfem förvandlad*. Hopandet och spridandet av "samma delar i nya mönster" är ju fugans grundprincip. Den musikaliska fugan kännetecknas av att identifierbara element gång på gång återkommer i nya variationer.

I "Scherzo", som är det första stycket, presenteras med lekfull ton hur två till synes diametralt motsatta känslotillstånd kan få två konstnärligt snarlika yttringar. Denna berättelse tar alltså upp den tråd vi redan studerat i *Polyfem förvandlad*. Om en betraktare konfronteras med ett konstverk ser han endast en yta. Den känsla som gav upphov till verket är oåtkomlig; mellan tecken och erfarenhet råder det ett oöverbyggligt gap, eller om man så vill: en glömska. I "Fuga" berättas det om en man som lider av minnesförlust och som är på flykt. Även om det från läsarens upphöjda perspektiv snart blir uppenbart att mannen genomlever och varierar en och samma flykt upprepade gånger tror han själv, till följd av sin glömska, att det hela är en unik händelse. Stycket knyter här an till den musikaliska teknik som kännetecknar fugan, där ett tema transponeras med små förändringar för att upprepas i olika stämmor. Om man vill fortsätta den musikaliska liknelsen kan man säga att 8 variationer gestaltar människans livslopp som en variation på ett tema. Det är ett tema vilket i sin tur består av ett bestämt antal toner som genom ett återbruk varierar med möjlighet till ett otal kombinationer enligt vissa mönster. Ur det kosmiska perspektiv som läsaren kan sägas inta är variationen i så fall den enskil-

da individens tvetydigt unika livsmelodi, och stycket "Fuga" en illustration av människans färd mot sin död. Det är en färd som karaktäriseras av svårighet att minnas de tidigare variationernas/människornas flykt.¹⁸

Liksom flera av variationerna problematiserar "Fuga" det mänskliga jaget och dess förhållande till minnet. I "Fuga" möter vi alltså en flyende man som är helt i avsaknad av minne och som med det också är totalt isolerad i nuets obefintliga utsträckning. Han är helt oförstående inför, och kan inte heller överblicka, 'spelets regler'. Han vet varken, vem han är, vart han är på väg eller varifrån han flyr. Det enda spår han har från det förflutna är en bit skrynkligt papper där något står skrivet med blyerts: "Jag känner med handen på den lilla pappersbiten i fickan, jag trycker den i handen, håller den hårt. Jag har inte mycket att hålla mig till i livet" (s75). Papperet till trots är mannens förflutna i prosaberättelsens inledning höljt i dunkel, okontaktbart. Texten på lappen är mannens hemadress. Av sitt hem, av det förflutna, har han endast denna "den heliga texten" kvar (s84). Mannen förlitar sig på att Texten bevarar spår av det förflutna, av hemmet och av den förlorade referenten.

I "Fuga" sammansmälter två olika berättarperspektiv genom en glidande pronomenväxling mellan 'han' och 'jag'. I vårt sammanhang kan man med intresse notera att ett allvetande 'kosmiskt' perspektiv på detta sätt ställs mot mannens mer subjektiva och avgränsade synvinkel. Det okända förlorade förflutna likställs med mannens "hem" och är en sjunken stad som stiger upp ur havet och in i hans medvetande:

Men den riktiga staden, han känner hur den börjar stiga upp inom honom, en sjunken stad som skymtar i djupet ibland under vågorna, men den stiger, den lyfter sig ur havet med sina hus och gator och människor, och han känner igen den, han minns gatorna, trafiken, klockspelet i rådhusetornet, utbudet i skyltfönstren, hållplatsen där han står bland de andra och spanar efter bussen, bussen till Jakobsgränd, hem. Jag är på väg. (s87f)

Det förlorade ger sig till känna och det förflutna kan plötsligt skönjas inom mannen som en stad vilken funnits dold under vågorna och havets yta. Det förflutna tornar upp ur djupet och mannen känner igen sig och minns. Här måste läsaren vara uppmärksam, som alltid när det gäller en Kyrklundsk text frestas man tillägga. Stycket kan nämligen läsas som en dold allusion på Proust verk *På spaning efter den tid som flytt*. De flesta känner till episoden med den i lindblomsté doppade madeleinekakan, och hur smaken får något inom berättaren att vilja ta sig upp till ytan:

Jag vet inte vad det är, men det stiger långsamt uppåt; jag förnimmar motståndet och hör brusset från kluvna vattenmassor [...] innevägnarna i staden och deras små hus, kyrkan och hela Combray med dess omgivningar – allt detta fick form och fasthet och steg fram, samhälle och trädgårdar, ur min kopp té.¹⁹

Smakblandningen framkallar berättarens minne av det förflutna och barndoms-

staden reser sig över vattnets yta. Minnesbilden som på ett liknande sätt stiger upp i den flyende mannens medvetande i *8 variationer* tycks alltså dubbelexoneras med ett skönlitterärt minne från Prousts väldiga romansvit. Om man vill kan man här se en analogi med 'tulpanepisoden' i *Polyfem förvandlad*, där det förflutna likställdes med en fiktion. Denna tankefigur är inte så främmande för *8 Variationer* och återkommer som vi skall se i "Själens åtrå".

Den flyende mannens längtan att känna det förlorade förflutna, jakten efter minnesbilder som är otillgängliga på samma gång som de bär på kunskap om vem han är, expanderas genom den allvetande berättarens perspektiv till en metafor som rör människans väsen och mänsklighetens ständiga upprepning och variation på ett förutbestämt tema: "Vart han går vet ingen. Våra ögon sitter ju i nacken och det finner vi helt naturligt [...] Och vi vandrar vidare åt vårt blinda håll. Varifrån vi har gått, det ser vi emellertid, mer eller mindre klart. I det normala fallet" (s76). Den sista meningen kan otvivelaktigt läsas som en syrlig ironi. Mannen låter ju minnet av det förflutna garanteras av den "heliga texten" och dess yta. Hans minnesbild har därför inget reellt autentiskt djup utan är som vi har sett att likna vid en transformerad fiktion och en text

*

I "En privilegierads äventyr", ett av prosastyckena i *8 variationer*, får läsaren ta del av en äldre mans inre monolog som utmynnar i en odysse genom det galleri av minnesbilder som bevarar och är hans liv. Berättarjaget närmar sig en förklaring av det mänskliga jaget från flera håll och försöker med olika tankefigurer ringa in vad detta kan vara. De olika förklaringarna utesluter inte helt varandra och en tråd som löper genom figurerna är utsuddandet av den autonomi och unicitet som traditionellt förknippas med det mänskliga jaget. Också denna variation problematiserar jagets förhållande till det förflutna och åskådliggör en viktig dimension i detta förhållande. Mannens berättelse likställer det mänskliga jaget med dess erfarenhetshistoria:

Det är våra minnen som konstituerar vårt jag. Utan mina minnen är jag vem som helst, någon annan, en cellanhopning i biosfären [...] När jag gick i skolan fick vi lära oss, att en del växter har ett rhizom, vilket är en vågrät underjordisk stam, som tillväxer i den ena änden och förmultnar i den andra. Så är nu vår själ ett rhizom. Vi förnyas, vi går vidare, samtidigt dör vi, men det gör inte ont. Inte så mycket ont, en obestämd molande värk; det första som försvinner är känselnerverna och själva förruttnelsen känner vi icke. Vi glömmar att vi har glömt; om vi mindes vår glömska skulle vi gråta. (s45f)

Om man utgår från detta citat har det mänskliga subjektet således inte någon från erfarenheten skild existens. Jaget är erfarenheten. Samtidigt som vi upplever nya händelser glömmar vi det vi en gång upplevt. Det är med andra ord en variant av det heraklitiska genidentitets problemet som skildras och minnena de grundstenar som sammanfogas till ett jag: "Utän mina minnen är jag vem som helst" (s46).

Mannen ställer nu fram en annan tankefigur och hans berättelse tar upp ett bekant motiv som vi redan iakttagit i *Polyfem förvandlad*. Det mänskliga jaget ställs i förhållande till en föränderlighet, som formuleras såsom en ström av bilder vilka likt vattnets vågor smälter ihop och utgör en samtidig helhet:

Bilderna vandrar igenom oss som vågor genom vatten, envar våg med sin egen struktur. En sammansatt våg formar vid något tillfälle en föränderlig bild som är mitt jag. Vid denna bild måste jag klamra mig fast som en drunknande; den är ju jag. Tankegången kan anslutas till Jungs kollektiva omedvetna och till vårt egendomliga intresse för de grekiska myterna. (s47f)

I denna metafor har de "mönster" som noterades i *Polyfem förvandlad* bytts ut mot termerna "struktur" och "sammansatt våg". Flera vågor var och en med sin egen "struktur" sammansmälter till en "sammansatt våg". Denna våg är det som formar vårt jag. Motivet knyter an till den gren av matematiken som kallas fourieranalys vilken benämner summan av flera av varandra oberoende vågmönster en sammansatt våg. Det är den våg som bildas då flera olika vågor möts och med andra ord adderas till varandra. Grundläggande för Joseph Fouriers teori är att ett vågmönster matematiskt formuleras med hjälp av *delvågor*. Vågsumman, summan av bilderna och strukturerna, utgör enligt berättaren en möjlig beskrivning av vårt jag. Men detta motiv som uppenbarligen fungerar enligt en variationsprincip, där nya tillstånd skapas ur redan befintliga strukturer, kopplas även till C. G. Jung och det kollektiva omedvetna.

Enligt C. G. Jung är det som bekant inte enbart individens personliga erfarenheter som är upphov till hennes minnen. Jung menar att det utöver det personliga minnet även finns ett kollektivt omedvetet: "Vi talade här ovan om det faktum att det omedvetna på sätt och vis omfattar två skikt: det personliga och det kollektiva. Det personliga avslutas med de tidigaste infantila minnena, det kollektiva omedvetna omfattar däremot den preinfantila tiden, d.v.s. *resterna av förfädrens liv*" (kursiv i original).²⁰ Ur ett jungianskt perspektiv fungerar myten som en dörr in till de kollektivt omedvetna minnena. Alla myter är sprungna ur den kollektiva regionen av psyket och därmed också ur den mänskliga rasens "millionjärriger Erfahrung". För Jung är mytologin ett sätt att på ett medvetet plan komma i kontakt med de nedärvda kollektiva minnena.²¹

När mannen i sin berättelse länkar samman "vårt egendomliga intresse för de grekiska myterna" med Jungs begrepp det kollektiva omedvetna ligger det nära till hands att tolka det som en aspekt av det förflutnas samtidighet i nuet. Jaget formuleras som en sammansatt våg och som människans samlade minnen. Men de personliga upplevelserna är formade av de strukturer som finns lagrade i ett kollektivt och kulturellt minne. Tillsammans är alla dessa minnesfragment och röster ur det förflutna sammansatta till ett helt som formar och är vårt föränderliga jag. Märk väl att den jungianska tankefiguren transformeras i Kyrklunds text. De kollektiva bilderna och fragmenten bör inte i första hand ses som nedärvda genom det mänskliga psyket. I *8 variationer* ligger det närmare till hands att se

dem som de strukturer/sammanhang in i vilka människan kastas vid sin födsel, eller kanske ännu hellre, som de strukturer i vilka hon skapas. De kollektiva minnena och strukturerna väver in det förment autonoma subjektet i en större och för alla människor gemensam kollektiv erfarenhet.

*

Att det närvarande nuet och ögonblicket präglas både av glömska och av det förflutnas stämmor är en tematik som återkommer i de Kyrklundska texterna. I 8 *variationer* har vi noterat hur det som förmodas vara något unikt istället formuleras som en variation av ett redan preexisterande mönster. Det är en tematik som är ytterst central också i det sista stycket, "Själens åtrå", där en historia utspelas som till stor del består av en enda lång dialog mellan Eliza, som är en dator, och Cajus, som är en människa.

I ett forskningsprojekt inom den psykiatriska vården, som vill studera om en dator kan fås att tänka som en människa, utvecklas den psykologiska rådgivaren datorn Eliza. Genom texter förser man henne med en erfarenhets historia, och enligt den berättare som inleder variationen utgör denna textmassa de minnen som formar hennes personlighet:

Den mänskliga livserfarenheten har Eliza förvärvat genom läsning. Här har skönlitteraturen fyllt en uppgift. Hennes beläsenhet omfattar samtliga litteraturhistoriens mera kända verk jämte en myckenhet av modern litteratur av alla genrer [...] (s97)

Både Eliza och Cajus är fångade i en verklighet där allt består av ord. Elizans tankar, känslor och tal är ord inmatade, imiterade och lånade; "allt mitt är en annans" säger hon och får till svar av sin samtalspartner att detta nog "är de primära villkoren för oss alla" (s120). Kyrklunds berättelse om den psykoanalytiska datorn Eliza är uppenbarligen inspirerad av det datorprogram som Joseph Weizenbaum konstruerade i mitten av 60-talet, och med vilket man kunde konversera på engelska. Programmet döpte Weizenbaum till ELIZA:

ELIZA was a program consisting mainly of general methods for analyzing sentences and sentence fragments, locating so-called key words in texts, assembling sentences from fragments, and so on. It had, in other words, no built-in contextual framework or universe of discourse. This was supplied to it by a "script". In a sense ELIZA was an actress who commanded a set of techniques but who had nothing of her own to say.²²

I det första experimentet med ELIZA fick hon ett 'manuskript' som möjliggjorde att hon kunde parodiera en psykoterapeut. Genom att ELIZA lokaliserade vissa nyckelord som hennes samtalspartner knappade in på tangentbordet kunde hon ge svar som föreföll rationella. Hennes tal styrdes av vissa förprogrammerade modeller och inte av hennes förståelse.²³ Enligt Weizenbaum gav ELIZA trots detta sina samtalspartners ett väldigt övertygande intryck av att hon förstod. Den

korta prosaberättelse "Själens åtrå" och Tjechovs drama *Tre systrar*.²⁵

Det förflutna framställs i *Tre systrar* som en förlorad verklighet. Det är en tematik som har likheter med den vi redan studerat i både *Polyfem förvandlad* och *8 variationer*. Men i det här sammanhanget är den otvivelaktigt mest intressanta dimensionen i *Tre systrar* däremot dess intertextuella spel. Pjäsen genomsyras av intertexter som tillsammans utgör ett intrikat partitur av röster från ett kollektivt litterärt arv. Textfragment, ordspråk och folksånger skiner oupphörligen fram genom Tjechovs egen text.²⁶ För att reda ut den tjechovska textens betydelse i den Kyrklundska texten är det intressant att göra en jämförelse mellan datom Eliza i "Själens åtrå" och Irinas syster Masja i *Tre systrar*. I scenanvisningarna till den första akten anges det att Masja läser en bok, som man får förmoda är Pushkins *Ruslan och Lyudmila* då hennes första replik i dramat är en rad hämtat ur detta verk. Masja gnolar dämpat "Vid havet står den gröna eken, en gyllene boja eken bär..."²⁷ I slutet av den första akten dyker raden som hon har läst på morgonen upprepade gånger upp i hennes medvetande: "en gyllene boja eken bär...en gyllene boja eken bär... [gråtmilt] Ja, men varför säger jag det där? De där raderna har förföljt mig sen imorse..." (s33f).

Över fyra år förflyter mellan den första och den fjärde akten. Det ansenliga tid-savståndet till trots stiger Pushkins textrad fram och in i Masjas medvetande också i den sista akten. Det sker i slutet av dramat, då överstelöjtnant Versjinin skall ge sig iväg och Masja blir tvingad att skiljas från sin älskade. Pushkins rad är ett skönlitterärt minne, en fiktiv röst från det förflutna, som oförklarligt bubblar upp till ytan och in i Masjas röst:

Vid havet står den gröna eken, en gyllene boja eken bär... gröna katten... gröna eken... Jag rör ihop det... [dricker vatten] Mitt liv är förfelat... nu behöver jag ingenting... jag blir strax lugn... det gör detsamma... Vid havet... vad vill det säga? Varför sjunger alltid den raden i huvet på mig? Tankarna trasslar ihop sig. [Irina kommer in] (s99)

Den främmande Pushkinska intertexten i *Tre systrar* bryter fram genom Masjas eget tal på samma sätt som det Tjechovska minnet tar över Elizas tal i "Själens åtrå". Det förefaller alltså som att Tjechovs *Tre systrar* och "Själens åtrå" fungerar enligt en liknande logik. I både Tjechovs och Kyrklunds text finns det uppenbarligen en spänning mellan å ena sidan en kollektivt förfluten verklighet å andra sidan ett privat närvarande nu. Det finns ett parallellt tal under det förmodat unika och autentiska talet: det kollektiva – litterära – minnet som bär på röster från det förflutna vilka ljuder in i nuet. En polyfoni av röster suddar på så sätt ut det autonoma jagets gränser.

I "Själens åtrå" bryter sig ett av fragmenten som skapat Elizas erfarenhet och "unika" jag loss från helheten och talar själv i sin ursprungliga skepnad. Ur den väv av minnen som utgör jaget frigör sig en ögonblicksbild och stiger upp till medvetandets regioner. Minnesbilden är en stämma från en värld av skönlitterära texter i en verklighet där allting är ord. Det är en värld där man inte kan komma

bortom ytan och det betecknande. Att denna intertext utgör slutet av 8 *variationer* antyder också dess betydelse för textens egen komposition. En text som likt Elizas personlighet varierar ett mönster av texter som tillhör vårt kollektiva arv.

Subjektivitet och icke-individualitet: Om godheten

I *Om godheten* förs en moralfilosofisk diskussion om godhetens väsen och ursprung. Boken består av 16 avsnitt där vi bland annat får ta del av ett resonemang om godhetens och den moraliska normens subjektiva karaktär. Det hela utmynnar i en utsaga om människan som subjektiv varelse. Den icke-individualistiska och kosmiska visionen ställs mycket tydligt mot känslan av livets korthet och insikten om att varje enskilt subjekt är ett centrum och ett allt i sin verklighet. Det subjektiva, det förmodat autonoma och unika, frammanas bland annat genom att minnesfragment från någons barndom tillsynes omotiverat tränger fram och talar genom berättarens röst. Det finns med andra ord en spänning mellan det förflutna och nuet i *Om godheten* som rör sig på berättandets nivå. Minnen bryter fram genom berättelsen, sammanvävs med den och framstår som ett mer eller mindre godtyckligt inslag i textens komposition. Ett tydligt exempel på detta grepp är det tolfte kapitlet. Här berättas en historia om en solstråle som färdats hela vägen från solen till jorden, och som är i full färd med att stråla genom en regndroppe som hänger på ett kaprifolblad.

Kapitlet slutar med att solstrålen passerar gränsen mellan luften och regndroppsvattnet. Den spjälkas i övergången från det ena till det andra mediet i regnbågens alla färger. Men samtidigt som solstrålens identitet upplöses tränger sig ett för diegesen väsensfrämmande textparti in:

Lycklig och upplöst. Spjälkt efter våglängd i infrarött, rött, orange, gult, grönt, blått, indigo, violett, ultraviolett. Jag håller visst på att förlora min identitet, tänkte den lilla solstrålen, men jag är vacker.

Regndroppen glimrade silvrig i solskenet skimrande flyktigt i regnbågens färger dallrande på kaprifolens blad. Vinden vaggade rankan, droppen satte sig i rörelse, rullade längs bladet och nedför stjälken. Tåget satte sig i rörelse, rullade norrut från Viborg. Där fanns en sänglampa vid britsens huvudgärd [...] I sänglampans luxuösa sken tog jag fram mitt lilla 75 -pennies häfte. Där hade jag antecknat deklinationer och konjugationer i grammatiken till det nya världsspråk som jag höll på och uppfann [...] Jag var på väg hem. Hem till mamma och pappa. Jag var lycklig. (s86f)

Det är viktigt att notera hur det citerade stycket sönderfaller i två textpartier, eller om man så vill, två fiktionsvärldar. Dels berättelsen om solstrålen som skiner genom regndroppen som vilar på kaprifolbladet. Dels minnesfragmentet och berättelsen om en lycklig tågfärd hem till mamma och pappa. Även här gestaltas det illusoriska i det som verkar vara en homogen helhet: ljuset som passerar regndroppens yta och då upplöses i alla de färger av vilka den faktiskt består. Ljusstrålens fragmenterade identitet synliggörs med andra ord som i ett prisma

och det som faktiskt utgör dess väsen framträder. Det är de olika färgernas våglängder som tillsammans skapar det vita ljusets "identitet" men som var för sig har en annan färg. Bilden påminner om motivet i *Polyfem förvandlad*, och ännu mer om motivet i 8 *variationer*, där bilderna vandrade "igenom oss som vågor genom vatten, envar våg med sin egen struktur. *En sammansatt våg* formar vid något tillfälle en föränderlig bild som är mitt jag" (s47f, min kursiv). I citatet ovan från *Om godheten* är det däremot den motsatta rörelsen som gestaltas då det skenbart autonoma och enhetliga övergår till ett fragmenterat tillstånd. Det vita ljusets illusoriska identitet upplöses i sina partikulära delar.

Samtidigt som det vita ljuset spjälkas i regnbågens alla färger sätter vinden regndroppen i rörelse och den rullar längs kaprifolbladet. Droppens rörelse, dess rullande, sammanvävs med tågets rörelse och dess rullande från Viborg och norrut. Ett minne bryter fram från någons barndom. Det är en röst från det förflutna som plötsligt stiger upp och faller berättaren i talet. På samma sätt som det Tjechovska fragmentet bryter fram och tränger undan Elizas tal tar detta heterodiegetiska minne över berättarens tal om solstrålens identitet. Lite tillspetsat kan man formulera det som att minnesbilden inte hör till *berättelsens* historia, inte heller till någons av karaktärernas historia, utan till *berättarens* historia.²⁸

Motivet där solstrålens identitet spaltas upp i olika våglängder, i regnbågens alla färger, sammanförs med ett minnesfragment från ett förlorat ögonblick. På så sätt kopplas solstrålens illusoriskt autonoma identitet till den tematik vi följt i Kyrklunds författarskap. Tematiken där minnesfragment från det förflutna tillsammans utgör en helhet och identitet. Den illusoriska helheten och identiteten, den sammansatta vågen, ljusstrålen, jaget, berättarrösten respektive texten, är inget annat än en samtidig konfiguration och en variation av delfragment, av individuella och kollektiva minnesbilder.

Minnet, samtidighetens och glömskans intima samhörighet gestaltas också i det näst sista kapitlet av *Om godheten*. Här formulerar berättaren livets flykt, den mänskliga subjektiviteten, och den kosmiska verklighetens kalejdoskopiska förvandling med ett för oss nu välbekant motiv:

skuggorna förflyttar sig obevekligt, någon rör sig evigt osedd bakom stängda fönsterluckor, alltmedan formerna passerar igenom oss som skuggor genom vatten, min längtan snart en annans, min näsa snart en annans, min kärlek snart en annans, som molniskuggor glida över ett landskap, min förtvivlan en annans, min godhet en annans, mitt namn en annans, mitt glesa skägg bärs av en annan, andra, flyktigt, ännu andra. Flykt Bertil, Duvedsv. 6, Flykt Kenneth Försäkr.tjm. o. Hillevi Hansson, Frejg. 15, Flykt Veronica, Tavastehuggsg. 130 [...] (s97)

Som skuggor genom vatten rör sig formerna genom människan och livet liknas vid en Fuga och en Flykt, en variation av det gamla i nya mönster, som snart är glömd. Varje människas liv är likt fugans tystnande toner – variationer och minnen förlorade i kosmos och i tidens strömmande flod.

Minne och glömska - några avslutande reflexioner

"Molekylerna förnyas. Jag är annat jag nu. Det var annat jag som fick pundet. / Surr. Surr. / Men jag, monaden, formernas form, är jag på grund av mitt minne fastän formen ständigt växlar."

James Joyce, *Odysseus*

På samma sätt som det i Kyrklunds författarskap finns en pendling mellan en distanstagande, ibland ironiserande stil, och en lyrisk stil med expressionistiska partier som abrupt väller fram i berättandet, finns det ett dubbelt perspektiv i den Kyrklundska visionen: i de yttre vilkorens obönhörligt tvingande strukturer hörs den inre subjektiva rösten. Vi har sett hur ett kosmiskt perspektiv ställs mot den enskilde individen, och hur variationer ställs mot glömska. Jaget och texten är parallella storheter i sammanhanget. Människans jag gestaltas som en variation, som en fuga spelad efter ett bestämt preexisterande mönster, som ett hopande och spridande där identifierbara element såsom kärlek och förtvivlan ständigt dyker upp på nytt. Också texten skingras och samlas åter i enlighet med den heraklitiska liknelsen. Men liksom enskilda individens livserfarenhet med tiden alltid försvinner i glömska är de olika texternas ursprungliga betydelse omöjlig att nå. Textens glömska har två dimensioner. Dels den som illustrerades i *Polyfem förvandlad* och i "Scherzo" där tecknet och det konstnärliga uttrycket upplevs som en yta med ett oåtkomligt djup. Dels den återkommande tankefiguren där de gamla texterna har förlorat sin ursprungliga innebörd eftersom de alltid är ryckta ur sitt historiska sammanhang. I författarskapet gestaltas denna glömska bland annat genom att minnet sammansmälter med en fiktion.

Förhållandet till det förflutna tematiseras som vi har sett i intertextualiteten och i återbruket av mytologiskt stoff. Traditionens kollektiva minne manifesterar sig både i textens komposition och i skildringen av den mänskliga minnesförmågan. Kyrklund återanvänder texter och myter ur den litterära traditionen som vore de fragment bevarade i ett överindividuellt kollektivt minne. Ett sådant sätt att gestalta en förfluten tid som samexisterande med det närvarande genom återbruk av den litterära traditionen har naturligtvis flera drag som återfinns i den modernistiska strömningen. I sin essä *Tradition and the Individual Talent* från 1919 betonar Eliot som bekant traditionens betydelse för den enskilda poetens skapande. Poeten måste ha en känsla inte bara för "the pastness of the past" utan kanske framförallt för att traditionens och det förflutna "composes a simultaneous order". Den äkta poeten måste skriva med en känsla för att hela den europeiska litteraturen från Homeros och framåt utgör en samtidig ordning:

The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up a numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.²⁹

Det är här viktigt att notera att den Kyrklundska textens förhållande till det förflutna och det litterära arvet både skiljer sig och sammanfaller med vårt kontrasterande exempel T. S. Eliot. Den sammansättning som Eliot menar att 'partiklarna' utgör påminner om motivet i *Polyfem förvandlad*, där vågor, partiklar och texter "fogar sig samman och löser upp sig". Eliot brukar tillskrivas uppfattningen att myten fungerar enligt en strukturerande metod, som ordnar subjektets fragmenterade upplevelse av världen till en enhet i texten.³⁰ Hos Kyrklund synes det finnas en närmast omvänd användning av myt och intertext. De skapar istället ett fragmenterat subjekt och en fragmenterad text som talar med många olika röster. På så sätt motverkar intertexterna gestaltningen av en unik subjektivitet och ett autonomt jag.

I det här sammanhanget skulle man kunna se denna skillnad som skillnaden mellan modernism och postmodernism. En reservation är dock på sin plats. Exempelvis har vi sett att subjektiviteten faktiskt ges plats i den Kyrklundska texten. Vi har även sett att Ovidiusmotivets spänning mellan yta och djup strukturerar fragmenten i *Polyfem förvandlad*. I viss mån fungerar myten därför ordnande hos Kyrklund, som en matris eller ett metaforiskt strukturerande. Av detta kan man kanske dra slutsatsen att Kyrklund ställer sig någonstans mitt emellan det moderna och det postmoderna.

Uppdelningen mellan modernism och postmodernism är onekligen, som Astradur Eysteinnsson pekar på i *The Concept of Modernism*, inte helt oproblematiskt.³¹ Ändå har gestaltningen av minne och glömska i Kyrklunds författarskap gemensamma drag med vad som brukar förknippas med den senare strömningen; åtminstone om man med postmodernism avser det som Linda Hutcheon tar upp i sin bok *A Poetics of Postmodernism*. I sin studie inriktar sig Hutcheon på 'historiegrafisk metafiction', men jag tror att hennes iakttagelser ändå kan vara belysande. Hutcheon menar att den postmoderna texten rör sig mot ett upplösande av den – i det traditionella berättandet – stabila berättarröst som exempelvis genom minnet försöker skapa mening i ett förflutet. Detta sker bland annat genom mångfaldigandet av synvinklar och röster i dess intertextualitet, och i fokuserandet på att det förflutnas händelser aldrig kan återges annat än som en konstruerad representation/text och därför är att likna vid en fiktion. Den postmoderna diskursen frågar sig, menar Hutcheon, hur vi kan ha kunskap om något så komplext som det förflutna.³²

I 8 variationer tematiserar flera berättelser det förflutnas fikcionalitet genom att det mänskliga minnet liknas vid en text. I berättelsen "Fuga" är exempelvis den jagade mannens enda kontakt med sitt förflutna "den heliga texten". Vilket inte är mycket "att hålla sig till här i livet". När hans minne väl återkommer synes det peka in i Prousts romansvit. I variationen "Själens åtrå" finns en annan men liknande visualisering av jagets och det förflutnas textualitet. Berättelsen om datorn Eliza, vars erfarenhet och minne utgörs av intertexter till andra författarskap, speglar den Pushkinska textens närvaro i *Tre systrar* och i mellansystemens Masjas medvetande. På så sätt ifrågasätts inte bara föreställningen om det autonoma jaget

utan också konventionen om det organiska verkets originalitet. Samtidigt pekar "Själens åtrå" på hur det förflutna kan liknas vid en fiktion. Detta ironiska ifrågasättande av individualiteten noterade vi även i det skönlitterära minnet i 'tulpanepisoden' i *Polyfem förvandlad*. I samtliga fall sker det en rörelse mot en verklighet som inte kan upplevas annat än som yta och tecken.

Liksom det föränderliga fragmenterade jaget i *Polyfem förvandlad*, 8 variationer och *Om godheten* bär med sig röster från det förflutna och konstitueras av dessa röster är Kyrklunds texter ett partitur av det förflutnas stämmor. Men på samma sätt som det inte finns något att nå bortom "de tystnade röster" som utgör jaget finns det inte någon ursprunglig betydelse bortom den polyfoni av tecken som utgör texten. Om vi avslutningsvis återvänder till vår cyklop Polyphemos så kan det vara värt att erinra sig att hans namn enligt romanen *Polyfem förvandlad* betyder "den som kan många sånger" (s5). Han som kan "många sånger" förvandlas slutligen också han till en yta och uppgår i klippan.

Efterhand, äntligen, någon gång förvandlades Polyphemos och uppgick i klippan. (s10)

NOTER

¹ Liedman, Sven-Eric, "Kyrklunds metamorfoser" i *SDS* 2.11.1964. Se också Gunnar Arrias, som framhåller att romanen "fick ett i stort sätt lysande mottagande", *Jaget friheten och tystnaden hos Willy Kyrklund*, akad. av. Göteborg 1981, s49.

² Teoretiskt fokuserades det spatiala berättandet av Joseph Frank i den banbrytande uppsatsen "Spatial Form in Modern literature" från 1945. Hans användning av termen avser att ringa in en typ av berättande som gestaltar olika händelser parallellt. Denna estetik föranleder Franks numera klassiska påstående: "Joyce cannot be read – he can only be re-read". Frank, Joseph, "Spatial Form in Modern Literature" i *Essentials of the Theory of Fiction*, red. M. J. Hoffman & P. D. Murphy, Durham & London 1988, s90. Se även *Spatial Form in Narrative*, ed. J. R. Smitten & A. Daghistan, Ithaca & London 1981.

Polyfem förvandlad kan också beskrivas som strukturerad nära den metaforiska polen. Med David Lodge kan man säga att dess berättande "is indeed not linear but centripetal – a system of looping digressions from and returns to the central symbolic-thematic core; the subject is not so much unfolded as rotated before us", *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London 1997[77], s105.

³ För hänvisningar till Willy Kyrklunds verk används om inget annat anges: *Ångvälden och andra noveller* Stockholm 1948, *Polyfem förvandlad*, Stockholm 1964, *8 variationer*, Stockholm 1982, *Om godheten*, Stockholm 1988.

⁴ Aspekter av författarskapets gestaltning av förhållandet till det förflutna har uppmärksamrats. Ulf Olsson pekar på att Kyrklund genom att använda sig av andra texter och olika genrer strukturerar sin egen text. Enligt Olsson har Kyrklunds text "något redan skrivet över sig", "Den rätta texten?" i *Skeptikerns*

dilemma. *Texter om Willy Kyrklunds författarskap*, Stockholm 1997, s58. Arne Florins intressanta projekt om konventioner och genrer synes också kunna sättas i relation till samtidigheten. Se "Om Willy Kyrklunds genrer och genreblandningar", opubl. lic.-uppsats, Stockholms universitet 1992. Paul Norlén vill i linje med detta bl.a. undersöka hur "the narrative structure of a Kyrklund text builds on a previous narrative", "*Textens villkor*": *a Study of Willy Kyrklund's Prose Fiction*, Stockholm 1998, s138. Se framförallt avsnittet "Conclusion: The text transformed", där Norlén menar att man kan betrakta Kyrklunds text som bestående av atomer vilka i tidigare manifestationer författats av t.ex. "a 1st century Roman author" (s214). Norlén reder däremot inte ut det intrikata spel mellan minne och glömska respektive mellan yta och djup som jag menar utgör en viktig aspekt av samtidigheten.

⁵ Arrias menar i sin uppslagsrika avhandling att jaguppfattningen hos Kyrklund bottnar "dels i den deterministiska visionen, dels i den positivistiska språksynen", och att den jaglöshet som gestaltas är att likna vid David Humes, a.a., s70. Detta är i stor utsträckning en korrekt iakttagelse, men bilden måste kompletteras. Havsmetaforiken i *Polyfem förvandlad* förefaller till en minst lika hög grad kunna liknas vid Herakleitos'.

⁶ Wedberg, Anders, *Filosofins historia. Antiken och medeltiden*, Stockholm 1968(58), s26ff.

⁷ Herakleitos *Fragment*, övers. Håkan Rehnberg och Hans Ruin, Lund 1997, fr. 91.

⁸ För en textkritisk analys av fr. 91 se Hans Ruins kommentar, *Ibid.*, s187f. Enligt Ruin menar H. Diels att "skingras och samlas åter" mycket väl kan tänkas vara heraklitiskt.

⁹ Ovidius, *Metamorphoser*, övers. Harry Armini, Malmö 1969, bd. 2, s179ff.

¹⁰ I den med *Polyfem förvandlad* samtida artikeln "Vor erindring om fremtiden" diskuterar Kyrklund problemet att vi i dag omöjligt kan uppfatta forntidens konst "på samme måde som de, der skabte den", *Louisiana Revy* 1965:3, s36f. Den hermeneutiska problematiken och den svårighet att förstå 'rätt' som uppkommer genom historisk differens diskuteras även av Kyrklund i "Om att förstå primitiv dikt" i *BLM* 1953:4, s273-276. Se också Widhe, Olle, "Bilder av Det Andra – etnocentricitet i medeamyten och i Willy Kyrklunds drama *Medea från Mbongo*" i *Europa*, red. Kerstin Norén m.fl., Göteborg 1999, s397f, där jag för en diskussion om hur denna föreställning bl.a. manifesterar sig i den antika stele, d.v.s. grav- och minnessten, som finns placerad på scenen.

¹¹ I artikeln "Vor erindring om fremtiden", som publicerades året efter *Polyfem förvandlad*, benämner Kyrklund havet med liknande konnotationer: "Vi kan blive fragmentsamlere, samlere af strandfund ved den glemte erindrings hav, her er der både skønne og skøre ting, et fragment af ett ansigt, en hånd som holder en stenkniv, ett råb som blev borte i vinden, eller vraggods af alle slags kilometer efter kilometer i museernes monter", a.a., s35.

¹² Kyrklund, Willy, "Hilsen til Aarhus teater fra forfatteren ved opførelsen af *Medea fra Mbongo*" i *Medea fra Mbongo*, övers. Ivan Malinovski, København 1970, s73. Se även Widhe, "Bilder av Det Andra", s398.

Kyrklunds skepsis inför språkets förmåga att förmedla och därmed också bevara erfarenheter kan betraktas som ett allmänt drag i den svenska sextiotalslitteraturen. Lars Gustafssons wittgensteinska dikt "Inskription på en sten" är bara ett kongenialt exempel ur mängden: "Jag förvandlas till en sten och min smärta förblir / att översätta. Men till vilket språk? Och hur?", i *En resa till jordens medelpunkt och andra dikter*, Stockholm 1966. Se även Gunnar Arrias utredning av språkproblematiken i *Polyfem förvandlad*. Arrias vill se romanen som "ett försök att bryta sig ur en positivistisk språksyn" och noterar att "mot ordens oförmåga står lidandets påtaglighet", a.a., s67f.

¹³ Moore, G. E., "Ett försvar för sunda förnuftet" i *Filosofin genom tiderna. 1900-talet*, Stockholm 1976[64], s43.

¹⁴ Arrias vill se handmotivet, både i *Tvåsam* och *Polyfem förvandlad*, som "en osökt symbol för handlingskraft", a.a., s38f & s56. Jag menar däremot att handen i detta stycke framförallt kopplas till tidens förrinnande och till Moores antagande om det egna jagets existens och de andra människornas faktiskt existerande känsloliv. Moores betydelse för *Polyfem förvandlad* kommer jag att behandla utförligare i en kommande studie.

¹⁵ Arrias berör i förbigående minnestematiken i *Polyfem förvandlad*. Han återkommer till tesen att karaktärernas dåliga minne och deras sammanblandning av verklighet och fiktion är ett retoriskt grepp. Detta för att skapa en otillförlitlig och "förvirrad" berättare. Arrias föreslår följande diagnos: "Det finns själ att misstänka, att mannen blandar samman dikt och verklighet, och att han alltså är senil eller av andra skäl förvirrad", a.a., s73f. Arrias berör inte det temporala perspektivet där glidningarna både ifrågasätter det autonoma subjektet och aktualiserar jagets förhållande till det förflutna och dess fikcionalitet. För en bakgrundsskiss till detta betraktelsesätt, där det förflutna liknas vid en fiktion, se Widhe, Olle, "Det levande förflutna. En essä om att minnas" i *Horison*, 1999:1-2, s5-10.

¹⁶ Se t.ex. berättelsen "I stoftet" i 8 *variationer*, och "Strukturlösa tal", anförande vid Dialogseminarium,

Dramaten 1992-02-17, återfinns i *Berättelser, dramatik, anföranden, artiklar*, Stockholm 1996, s610-612.

¹⁷ Dahlbäck, Johan, "Blind oändlighet" i *Skeptikers dilemma*, s109. Dahlbäck noterar även att slumpen och minnet i 8 *variationer* kopplas till "frågan om den mänskliga identiteten", s113.

¹⁸ Variationen i 8 *variationer* synes innefatta både en tematisk och en berättarteknisk aspekt, vilka båda fungerar i enlighet med den musikaliska variationsprincipen. Här kan man med Roland Barthes se en slående likhet mellan den diskontinuerliga textens spatiala berättande och den musikaliska fugan. Barthes pekar på att den diskontinuerliga textens variation utgör det kontinuerliga i det diskontinuerliga berättandet: "inom denna kontinuitet beledsagas alltsomoftast det nya av det gamla; den är lik en fuga, där gång på gång identifierbara element återkommer", Barthes, Roland, *Kritiska essäer*, övers. Malou Höjer, Uddevalla 1967, s203.

¹⁹ Proust, Marcel, *På spaning efter den tid som flytt. Swanns värld*, övers. Gunnel Vallquist, Stockholm 1993, s55ff.

²⁰ Jung, C. G., *Über die Psychologie des Unbewussten* i *Gesammelte Werke Bd 7*, red. Marianne Niehus-Jung m.fl., Zürich 1964, s83, övers. Heidi Parland, *Det omedvetna*, Stockholm 1965, s95.

²¹ Jung, C. G., *Die dynamik des Unbewussten* i *Gesammelte Werke Bd 8*, red. Marianne Niehus-Jung m.fl., Zürich 1964, s432.

I sin efterskrift till den danska översättningen av *Medea från Mbongo* tycks Kyrklund anlägga ett i det närmaste jungianskt perspektiv på myten och på det förflutna: "I myternes skyggeverden afslöres stundom sådant, som vort överjeg fornægter [...] Myterna er kollektive drømme", "Hilsen til Aarhus teater fra forfattern ved opførelsen af *Medea fra Mbongo*", s73.

²² Weizenbaum, Joseph, *Computer Power and Human Reason. From Judgment to Calculation*, San Francisco 1976, s188.

²³ ELIZA kunde besvara patientens "everybody is always laughing at me" utifrån antagandet att den generella formen "everybody ...me" är en utsaga om vad alla gör med det talande subjektet. ELIZAS svar blev då t.ex: "Who laughed at you recently?" Ibid., s191.

²⁴ Denna iterativa syn på språket kan tyckas påminna om poststrukturalistiska tankegångar. Jmf med Jonathan Cullers klagörande exempel: "no matter how wholeheartedly I may wish to 'use' certain expressions, I find myself mentioning them: 'I love you' is always something of a quotation, as many lovers have attested". *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca & New York 1994[83], s120n. Jmf t.ex. med Derrida, Jacques, "Signature Event Context", övers. Samuel Weber & Jeffrey Mehlman, i *Glyph I*, Baltimore & London 1977[1972]. Kom även ihåg Ludwig Wittgensteins sena språkfilosofi som väl beskriver det problem som upptar "Sjärens åtrå", t.ex. följande aforistiska påstående: "Tanklöst och inte tanklöst tal är det likna vid det tanklösa och inte tanklösa spelandet av ett musikstycke", *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Stockholm 1978 (53), s140.

²⁵ Paul Norlén noterar att textpartiet alluderar på Tjechovs *Tre systrar*, men menar att det inte har allusionsens funktion, d.v.s. inte aktiverar den främmande texten: "As an allusion, the text is self-contained, and it is unlikely that the text alluded to needs to be evoked, beyond the segment being quoted – an example of a completely 'localized' allusion, which perhaps cannot be said to function as an 'allusion' at all", a.a., s144. Enligt min mening fungerar Tjechovallusionen kontrapunktivt i Kyrklunds text. Tematiken i "Sjärens åtrå" tvinnas samman med tematiken i *Tre systrar* och de förstärker på så sätt varandra.

²⁶ För en analys av intertextualiteten i *Tre systrar* se Valency, Maurice, *The Breaking String*, New York 1966, s219 & s244f.

²⁷ Tjechov, Anton, *Tre systrar. Körsbärsträdgården*, övers. Astrid Baeklund och Herbert Grevinius, Stockholm 1965, s15.

²⁸ Motivet där ett barn, som håller på att uppfinna ett "världsspråk", åker tåg hem till sina föräldrar på loven kan man återfinna i Willy Kyrklunds "Rättskällan", en text som utger sig för att vara självbiografisk, i *BLM* 1961:4, s267-269.

²⁹ Eliot, T. S., "Tradition and the Individual Talent" i *Selected Essays*, London 1948[32], s19.

³⁰ Se t.ex. T. S. Eliots recension "Ulysses, Order and Myth" i *The Dial* 75 från 1923, återfinns i *The Modern Tradition*, ed. Richard Ellmann och Charles Feidelson, New York 1965. Föreställningen om mytens strukturerande funktion i den modernistiska litteraturen är däremot omtvistad, bl.a. vad det gäller Joyces författarskap. Se Booker, Keith, *Joyce, Bakhtin, and the Literary Tradition*, Michigan 1995, särskilt kap.1 "'Reminds One of Homer': Joyce, Homer, and the Myth of the Mythic Method".

³¹ Eysteinnsson, Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca & London 1992[90], s136.

³² Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York & London 1988, s117-122. Om den postmoderna jaguppfattningen och dess "textuella vägran" att gestalta ett autonomt subjekt se kapitel 10, särskilt s166ff.

Recensioner

LAUREL ANN LOFSVOLD

*Fredrika Bremer and
the Writing of America.*

Lund University Press, Lund 1999

Fredrika Bremer delade samtidens intresse för amerikanskt samhällsliv som ett föredöme för Europa. Hon följde med i den amerikanska litteratur som kom ut under 1830- och 40-talen och stärktes i sin uppfattning att Amerika var kvinnoemancipationens och religionens mönstersamhälle. Läsningen 1843 av Alexis de Toquevilles *De la démocratie en Amérique* "gjorde epok" i Fredrika Bremers liv. Hon fängslades av Toquevilles beskrivning av ett samhälle byggt på kristen grund, där kvinnan hade samma utbildningsmöjligheter som mannen och inte låstes in i okunskap och överksamhet som den svenska borgarklassens kvinnor.

Fredrika Bremer var under första delen av 1800-talet den mest lästa svenska romanförfattaren i Amerika. Hon hade ett kontaktnät där redan innan hon 1849 gjorde allvar av sin föresats att fara till Amerika för att på ort och ställe studera den amerikanska kvinnans situation. Hon kom att stanna i två år och skrev under vistelsen brev till sin syster Agathe. Senare gav hon ut dem under titeln *Hemmen i den nya världen*. En dagbok i brev, skriven under tvenne års resor i norra Amerika och på Cuba (1853-54). (HNV)

Reseboken omfattar tre volymer om sammanlagt 1500 sidor, oktavformat. Den kom ut samtidigt på svenska och engelska. I Amerika var det omedelbara mottagandet blandat. Fredrika Bremer hade, ansågs det, lämnat ut de vänner hon gästade. Med tiden har HNV kommit att uppskattas alltmer och gavs 1927 ut på nytt i en förkortad engelsk version för "att återskänka åt amerikanerna

dessa klassiska skildringar från pionjärtiden och guldåldern" (Klara Johanson, *Det unga Amerika*, 1927). Det har rentav hävdats att ingen svensk amerikaskildring är mer känd än denna.

HNV har lockat både svenska och amerikanska forskare. De har främst undersökt de frågor som motiverade Fredrika Bremer att göra sin resa: det amerikanska samhället och kvinnans ställning däri. Gunnar Qvist ägnar sitt arbete *Fredrika Bremer och kvinnans emancipation* (1969) åt Fredrika Bremers syn på den amerikanska kvinnan och hennes ställningstagande i diskussionen om slaveriets avskaffande. Lars Wendelius har skrivit den grundläggande boken på området *Fredrika Bremers amerikabild. En studie i Hemmen i den Nya Verlden* (1985). Han sätter in Bremers resa och hennes reseberättelse i ett historiskt sammanhang och beskriver henne som en av många europeiska intellektuella som for till Amerika för samhällsstudier.

Greta Wieselgren diskuterar amerikaresans betydelse för Fredrika Bremers radikaliserings i kvinnofrågan både i tidskriftsartikel och i boken om romanen *Herthas* tillkomst (1978). "Att Fredrika Bremers möte med många självständiga begåvade kvinnor i USA spelat stor roll för boken om Hertha synes närmast självklart" skriver Greta Wieselgren i *Svensk Litteraturtidskrift* 1977.

Fredrika Bremers förhållande till amerikansk litteratur och samhälle har undersökts av en amerikansk forskare, Signe A. Rooth, *Fredrika Bremer and America: Her Literary Contacts and Social Impressions* (1953). Förra året disputerade en annan amerikansk forskare, Laurel Ann Lofsvold, vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Lunds universitet på en avhandling med närbesläktat ämne, *Fredrika Bremer and the Writing of*

America (1999).

Lofsvolds avhandling har två syften. Hon vill dels visa på den unika bild av Amerika som Fredrika Bremer har skapat i HNV, dels utrona vilken betydelse den nationallitteratur som höll på att definiera sig kan ha haft för Fredrika Bremers syn på landet hon besökte. Lofsvold har ett rikt och intressant material i HNV. Fredrika Bremer ägnar stort utrymme åt sina möten med amerikanska författare och sin läsning av amerikansk litteratur. Hon har vid ett par tillfällen låtit sina egna enligt Lofsvold goda översättningar av amerikanska texter flyta in i den egna texten. De första översättningar vi har till svenska av några essäer av Ralph Waldo Emerson står att läsa i HNV.

Den övergripande frågan i Lofsvolds avhandling gäller som framgått den samtida amerikanska litteraturens betydelse för Fredrika Bremers amerikabild. Lofsvolds utgångspunkt är att Fredrika Bremer som författare orienterade sig i verkligheten med hjälp av litteratur och hon förmodar att den hjälpte henne att överbrygga klyftan mellan sina förväntningar och den amerikanska verklighet hon mötte.

Lofsvolds frågeställning: vilken betydelse har de amerikanska författarna, deras texter och idéer haft för Fredrika Bremer när hon skapade sin bild av Amerika? är vid, och den kunde ha precisrats närmare. Gäller hennes intresse HNV som litterär text eller Fredrika Bremer som person? I avhandlingen får den Fredrika Bremer som som tog ställning till amerikanska problem och kommenterade människor och händelser stort utrymme. Några analyser av HNV som litterär text förekommer inte, men väl kritik av Fredrika Bremer för hur hon använder eller inte använder de texter av amerikanska författare hon läst. För Lofsvold är HNV främst en källa för kunskap om hur Fredrika Bremer som historisk person reagerade på det samhälle och den litteratur hon mötte.

Avhandlingen inleds med ett kort kapitel, där Lofsvold redogör för tillkomsten av HNV, namnger sin metod, kortfattat resonerar kring de genrer: brev, reseskildring, självbiografi, som Fredrika Bremer använder i sitt verk. Det är anmärkningsvärt att Lofsvold inte tar upp dagboken, trots att genrebeteckningen ingår i undertiteln: "En dagbok i brev,

skrifna under tvenne års resor i Norra Amerika och på Cuba." Efter inledningen följer tre omfattande kapitel "The Ladies' America", "Representative Gentlemen" och "The Other America".

Lofsvold har lagt upp sin avhandling som en komparativ studie. Hon placerar in Fredrika Bremer och HNV i ett amerikanskt litterärt sammanhang med hjälp av ett omfattande litteraturhistoriskt material. Hon presenterar till exempel inte mindre än nio stycken relativt fristående författarbiografier. Avhandlingen har en stark deskriptiv karaktär.

Lofsvold jämför Fredrika Bremer med hennes amerikanska kolleger genom att lägga ut de amerikanska författarnas liv och litteratur bredvid Bremers. Kapitlet "The Ladies' America" innehåller utförliga presentationer av tre av de kvinnliga författare som Fredrika Bremer skriver om i HNV: poeten Anne Lynch, romanförfattaren Catherine M. Sedgewick och journalisten/kritikern/feministen Margaret Fuller. Lofsvold finner anmärkningsvärda överensstämmelser dem emellan både vad liv och litteratur beträffar. Dock så att Margaret Fuller i viktiga avseenden skiljer sig från de övriga i gruppen. Hon fostrades som en man och fick till och med undervisning i latin. De tre övriga fostrades till äktenskap som brukligt var i den samhällsklass de tillhörde. Som skrivande kvinnor skapade de ett annorlunda liv åt sig, Anne Lynch som firad salongsvärdinna och poet, Fredrika Bremer och Catherine Sedgewick som författare till familjeromaner, Margaret Fuller som journalist och kritiker.

Kapitelrubriken "The Ladies' America" syftar på att Fredrika Bremer i den engelska versionen skiljer mellan 'ladies' (fruntimmer) och 'women' (kvinnor). 'Ladies' var för Fredrika Bremer kvinnor som strävade efter att i sina liv uppfylla ett ideal. De hade en stark religiös medvetenhet och en högtstående moral. Deras sätt att tala och uppträda, välja kläder och frisyrier vittnade om att de var kultiverade. Oftast var 'ladies' ekonomiskt oberoende, hörde till medel- eller överklass. Det var till dessa, de "sanna" kvinnorna Fredrika Bremer satte sin tilltro. De skulle som mödrar i sina hem uppföstra barn till bra människor och medborgare och göra

hemmen till plantskolor för utvecklingen av goda medborgare. Filantropisk verksamhet, som var ett tidsypiskt inslag i 1800-talets samhällsliv, gav möjlighet åt kvinnor utan egna barn att verka som mödrar på barnhem, sjukhus, fängelser och därmed bidra till att omvandla samhället i positiv riktning. Elegant visar Lofsvold att Fredrika Bremers titel *Hemmen i den nya världen* syftar inte enbart på de privata hemmen utan även på samhällets institutioner. Före utresan skrev hon att syftet med vistelsen i Amerika var att "från hemmets tröskel få en utsigt öfver mensklighetens framtid".

Anne Lynch och Catherine Sedgwick, representativa "ladies", delade Fredrika Bremers kvinnosyn. Det kan inte Margaret Fuller ha gjort. Hon var i Italien den aktuella tiden. Hon förekommer dock vid ett flertal tillfällen i HNV och i den andra volymen har Fredrika Bremer fört in ett avsnitt ur Margaret Fullers reseskildring *Summer on the Lakes*, 1843.

Lofsvold förmodar att Fredrika Bremer inte var bekant med Margaret Fullers verk innan hon kom till Amerika (38). *Woman in the Nineteenth Century* (1845) finns dock i Fredrika Bremers bibliotek och hon kan mycket väl ha skaffat den före avresan. Boken uppmärksammades nämligen i svenska tidningar när den kom ut, bland annat i Aftonbladet, skriver Greta Wieselgren (*Svensk Litteraturtidskrift* 1977). Hon är övertygad om att Margaret Fuller var den kvinnliga amerikanska författare som betydde mest för Fredrika Bremer, särskilt för den radikala hållning hon intog i emancipationsfrågan efter återkomsten till Sverige. Hon citerar i samma artikel en amerikansk forskare som anser att förebilden till Hertha och hennes elever i Idunasalen är Margaret Fuller i hennes "Conversations" (Signe Rooth a.a.13).

HNV är enligt Lofsvold en typisk bremer-text. Den är känslösam, granskad karaktärer, betonar moral och religion och hemmet är ännu inte den klaustrofobiska plats det blir för senare kvinnliga författare. Hemmet är lika mycket en symbol som en plats där identiteten skapas. Lofsvold menar att HNV har drag av familjeroman/sentimental roman och refererar utförligt forskningen kring roman-typen för att kunna sätta fingret på den

främsta likheten mellan Fredrika Bremer och de kvinnliga författarna i hennes nya litterära miljö. Lofsvold finner överensstämmelse ifråga om stil, tema, motiv, idéinnehåll mellan Sedgwick och Bremer och i viss mån Anne Lynch. Fredrika Bremer fick, menar Lofsvold, i den litterära miljön i Amerika bekräftelse på sin familjeideologi och kvinno-syn. Så uppfattade sig till exempel samtliga författare som behandlas i kapitlet som mödrar med ansvar för sina läsare. De ville mer än underhålla, de ville undervisa.

Lofsvold gör med stöd av en amerikansk forskare (Mary Kelley, *Privat Woman, Public Stage: Literary Domesticity in Nineteenth-Century America*, 1984) en intressant iakttagelse om de kvinnliga familjeromanförfattarnas förhållande till den litterära offentligheten, "De ägnade sig visserligen åt något så okvinnligt och otraditionellt som att skriva för offentligheten, men de övergav aldrig sin identitet som 'kvinna i hemmet'". Den gäller enligt Lofsvold såväl Anne Lynch och Catherine Sedgwick som Fredrika Bremer. Det skulle vara intressant att få den frågan ytterligare belyst vad avser Fredrika Bremer.

I den samtida amerikanska litteraturen kände Fredrika Bremer igen sig i "biedermeiertraditionen". HNV har nämligen, enligt Lofsvold, inte bara drag av familjeroman utan även av "biedermeier". "Biedermeier", uppfattad som en rörelse inom romantiken som griper tillbaka på 1700-talets sentimentala strömning och förlägger sina nedskrivade romantiska ideal till vardagen. Lofsvold stöder sig på Virgil Nemoianen, *The Taming of Romanticism* (1984).

Med nyckeln "biedermeier" öppnar Lofsvold för en förståelse för Fredrika Bremers förhållande till männen som behandlas i kapitlet "Representative Gentlemen", för hur landskapsarkitekten Andrew Jackson Downing kom att bli en mycket betydelsefull person för Fredrika Bremer under hennes vistelse i Amerika. Hans tankar och ideer om den vackra trädgårdens betydelse för att skapa goda människor och medborgare, bekräftade Fredrika Bremers övertygelse om hemmets betydelse för samhällets utveckling.

Lofsvold utnyttjar okritiskt Nemoianens

och andras uppfattning att "biedermeier" favoriserade smågenrer när hon för såväl transcendentalisten Emerson som Fredrika Bremer till gruppen av "biedermeier-författare". Emerson för att han skrev essäer, Fredrika Bremer för att HNV uppvisar en provkarta på "biedermeier-genrer": dagbok, brev, självbiografi, reseskildring och familjeroman.

Hårdhänt och med ytliga belägg för Lofsvold in HNV och de amerikanska författarna under ett och samma biedermeierbegrepp. Även om Fredrika Bremers tidiga produktion kan beskrivas som "biedermeier" säger det mycket lite att använda samma karaktäristik om HNV. Den har förvisso känslolösa partier, familjen idealiseras men verket saknar den livskänsla som brukar förknippas med "biedermeier": resignation, stillhet, kompromissvilja, strävan efter harmoni. Fredrika Bremer är motsägelsefull och komplicerad. Idealiseringen av familjen bryts mot en frigörelse från äktenskapet som livsform. Det finns en möjlighet till ett annat liv för kvinnan än att vara maka och mor. Fredrika Bremers val av genre för HNV pekar åt mer än ett håll. Resebrevet i dagboksform har lång tradition. Genren har ofta använts av forskningsresande.

Vad som slår den som efter läsningen av Fredrika Bremers romaner kommer till HNV är skillnaden mellan romanerna och resebrevet. I de senare finns någonting - en personlig ton, en friskhet, en gestaltning i de enskilda korta avsnitten - som inte finns i romantexterna. Ett delsvår på vari detta anorlunda består kan rimligen sökas i de möjligheter de olika genrererna ger skrivaren. Lofsvold går i det inledande kapitlet på fem sidor igenom vilka genrer som kommer till användning i HNV men undersöker aldrig vad de åstadkommer med Bremers text. Avsaknaden av estetisk analys och textexempel blir problematiskt i avsnitten om "biedermeier" och familjeroman/sentimental roman som mötesplatser för Fredrika Bremer och de amerikanska författarna.

Hur ser då den nya värld ut som Fredrika Bremer skapade i HNV? Av rubriksättningen på avhandlingens tre huvudkapitel kan man utläsa att Fredrika Bremers Amerika i huvudsak består av personer med bildning och välstånd, "The Ladies' America" och

"Representative Gentlemen". Nybyggarna, indianerna och slavarerna utgör "The Other America". Lofsvold har ett ideologikritiskt perspektiv på Fredrika Bremer och hennes amerikaskildring. Hon påpekar att Fredrika Bremer ingenstans ger uttryck för att hon var medveten om att de hem hon besökte inte var genomsnittliga amerikanska hem, att hon inte har något förslag för hur arbetarklassens kvinnor, de färgade kvinnorna skall förbättra sin situation. Hon uppmanar visserligen alla kvinnor att göra sina hem till platser där goda medborgare fostras. Men det är på de socialt privilegierade hon lägger ansvaret att leda projektet.

I kapitlet "The Other America" går Lofsvold tillrätta med Fredrika Bremer för hennes ställningstagande i slaverifrågan. Fredrika Bremer tog avstånd från abolitionisternas officiella hållning: en omedelbar och fullständig emancipation av slavarerna och förespråkade en gradvis befrielse. Först utbildning, därefter befrielse var hennes recept

Lofsvold ironiserar över Fredrika Bremers tilltro till sin egen betydelse, att hon tror att HNV skulle kunna spela en roll för slaverifrågans lösning. "It is difficult for an American reader to understand why Fredrika Bremer - or any foreigner - expected her views to be heeded on what was the most political issue of the day." (241) Ändå ägnar hon ett och ett halvt sekel efter utgivningen av Fredrika Bremers HNV ett långt kapitel och mycket engagemang åt polemik mot hennes synpunkter.

Vad Lofsvold förebrår Fredrika Bremer är att hon i slaverifrågan inte tagit intryck av Harriet Beecher Stowe, Lydia Maria Child och Frederick Douglas vars böcker hon läst. Särskilt anklagar Lofsvold Fredrika Bremer för att hon inte ägnat tillräcklig uppmärksamhet åt den före detta slavens, Frederick Douglas, berättelse. Hon kritiserar Fredrika Bremer för att hon litade mer på sina egna iakttagelser än på berättelser skrivna av dem som hade egna erfarenheter slavlivet. Hon har ingen förståelse för Fredrika Bremers ambition att studera förhållandena på ort och ställe och självständigt skaffa underlag för sina ställningstaganden. Denna ambition, skriver Lofsvold, ledde till ambivalens och ytlighet. Avhandlingsförfattarens negativa inställning till Fredrika Bremers strävan att

skaffa kunskap på egen hand innebär ett underkännande av hela amerikaprojektet.

"Three times in *Hemmen i den nya världen* Fredrika Bremer declares diet and the resulting dyspepsia - not slavery - to be the greatest ill in America." (s 178) skriver Lofsvold och citerar Fredrika Bremer utan hänsyn till den litterära kontexten. Hennes läsning av de textställen hon refererar till är starkt tendentiös. Fredrika Bremer skriver ibland om sin klena mage och klagar över det amerikanska kosthållet, t ex stekta ostron till kvällsmat (HNV 1 s 176f). Men hon urskuldar sig också för att hon skriver så mycket om sina problem med magen, men dessa gör henne svag, kraftlös och självupptagen. Enligt fiktionen läser vi ett privatbrev och genren tillåter utjutelser om det privat triviala. Avsändaren kan räkna med intresse från adressatens sida. En del av dessa privata passager kunde tagits bort innan breven gick till tryck. Vi vet också att arbetet med utgivningen av amerikabreven var mödosamt. Den älskade systemen och adressaten Agathe dog strax före Fredrika Bremers hemkomst, materialet som skulle gås igenom var omfattande och handskrivet, Fredrika Bremers syn svag.

Jag menar, att när Fredrika Bremer berättar för sin syster i ett brev från Cincinnati (Ohio) 30 november 1850 att hon flera gånger på gatorna mött "hela regementen svin" som spred en förfärlig stank och spånar: "Kunde Moses komma igen, bli President i Förenta Staterna och der förbjuda allt fläsk och drifva påbudet igenom och drifva alla svinen ur landet, så vore Unionen frälsad från det värsta onda efter inbördes krig, från - dyspepsia!" (HNV2 s 402) då raljerar hon med sitt eget behov att berätta om sina matsmältningsbesvär. Fredrika Bremer skriver inbördes krig i obestämd form. Brevet skrevs elva år före det stora inbördeskriget. Fredrika Bremer skriver ingenting om slaveri. Hennes syn på slaveriet har tidigare utretts av Gunnar Quist och Lars Wendelius. Den senare har satt in Fredrika Bremers ställningstaganden i en europeisk och amerikansk tradition. Lofsvold har inte nämnvärt kunnat komplettera deras framställningar. Hon ger sig in på ett stort fält som hon undersöker otillfredsställande. Hon redovisar genom citat (t ex s 199 not 83) att Fredrika Bremer

under hela resan oupphörligen i tankarna sysslade med frågan. Av de 43 brev som ingår i HNV är det endast åtta som inte berör slavfrågan. Före utresan hade hon föreställt sig Amerika som ett föregångsland för Europa. Hemma igen skriver hon att Amerika först måste befria sig från sina egna bojor. "Slafveriet verst af dessa, och dess förslavande inflytande på allmänna tänkesättet" (Brev III s 227).

Det har varit svårt att få grepp om vad som varit föremål för Lofsvolds undersökning. Var det den amerikanska litteraturens betydelse för bilden av Amerika i *Hemmen i den nya världen*? Lofsvold tar för givet att den har haft betydelse, men undersöker inte på vilket sätt. Hon tecknar i stället den litterära miljö Fredrika Bremer kom i kontakt med och har tagit fram ett för svensk bremerforskning nytt material. Var det Fredrika Bremer som person som var föremålet för Lofsvolds undersökning? Det verkar så när hon gör onödiga historiska utvinkningar (t ex s 105) för att utifrån dagens situation kunna kritisera Fredrika Bremers åsikter. Det är märkligt att ta del av en bild av Fredrika Bremer som är så fri från idealisering. Lofsvold har sin lojalitet hos Amerika. Vad hon skrivit är ett försvar för det Amerika som hon menar framställs i alltför mörk dager av Fredrika Bremer.

Birgitta Ahlmo-Nilsson

TONY TANNER

The American Mystery. American Literature from Emerson to DeLillo Cambridge University Press Cambridge 2000

Drömmen om Amerika har sedan begynnelsen av Förenta staternas framväxt återspeglats i den västerländska kulturen och mentala miljön. Den individuella friheten med möjligheter till överlevnad och potentiellt välstånd har från europeisk horisont antagit proportioner av Bibelns profetia om det nya Jerusalem. Drömmens möte med verklighe-

ten i den alltjämt unga federationens utveckling återspeglas i skönlitteraturen. Hur det amerikanska mysteriet gestaltats och hur det framställs i dagens prosa är temat i en nyutkommen essäsamling av framlidne professorn i amerikansk litteratur vid universitetet i Cambridge, Tony Tanner.

Tony Tanners (1935-1998) intresse för amerikansk litteratur har resulterat i en rad monografier över Henry James, Saul Bellow och Thomas Pynchon; essäsamlingarna *The Reign of Wonder. Naivety and Reality in American Literature* (1965) och *Scenes of Nature, Signs of Men* (1987). Mest känd och spridd är översiktsverket *City of Words. American Fiction 1950-1970* (1971), som introducerade den tidiga postmodernistiska prosan.

The American Mystery innehåller 12 essäer om enskilda författares prosaverk från 1840 till 1997. Boken är en utmärkt introduktion till amerikansk litteratur, även om urvalet ingalunda är täckande, utan bör ses som ett resultat av flitigt umgänge med litterära "mysterier" och valfrändskaper. Mest angelägna förefaller essäerna om det sena 1900-talets romaner. Samlingens sista bidrag, 'Don DeLillo and 'the American Mystery': Underworld' och 'The Rubbish-Tip for subjunctive Hopes': Thomas Pynchon's *Mason & Dixon*', behandlar två betydelsefulla representanter för vår samtid. Ett citat från Pynchon skulle kunna stå som motto för boken: "Does Britannia, when she sleeps, dream? Is America her dream?"

Bokens omslag pryds av något beskuren reproduktion av Edward Hoppers målning *Gas* från 1940. Den föreställer en upplyst bensinmack med röda bensinpumpar i kvällsskymning med ett okänt, hemlighetsfullt landskap i suggestiv svärta. Som litterär inramning fungerar förordet, ett vänporträtt av Edward Said; introduktionen av Ian F.A. Bell är en utmärkt vägledare in i Tanners kritiska idiom. Genom hänvisning till en studie av *Thomas Gustafson, Representative Words: Politics, Literature, and the American Language, 1776-1865* (1992), gör Bell den intressanta noteringen att de specifika, politiska förutsättningarna för de Förenta Staterna, genom oavhängighetsförklaringen (integrering av samhällskontrakt och individuell frihet), har byggts in i det amerikanska

idiomet. Den skulle således vara yttersta orsaken till en syntaktisk konstruktion som Gustafsson kallar 'contradictory imperatives', dvs framställning och förvrängning på en och samma gång, vilken skulle omedelbart sätta spår i den amerikanska prosan. I sin analys utgår Tony Tanner från denna inbyggda kamp i detta språk för att markera möjligheternas mångfald, "... a plentitude of possibilities: measurement and dream".

De författarskap som representeras med analyser av ett eller flera verk är R.W. Emerson, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville och Henry James vilka båda behandlas med tre essäer var, William Dean Howell, F. Scott Fitzgerald, Don DeLillo och Thomas Pynchon. Samtliga, undantagandes Henry James som bosatte sig i England, är föremål för frågor som i ett eller annat avseende berör Amerika. I textanalysen utgår Tanner från en iakttagelse, ett konstaterande eller några citat som pekar in mot ett problemområde, ofta artikulert i konkreta frågor. Som i 'All interweavingly together': Herman Melville's *Moby Dick*' där huvudfrågan formuleras på följande sätt: "& what does it mean that man both writes and fishes? What, if any, is the connection between what we haul up in words and haul up in nets? What, in short, is the relation between text and world?"

I Emersonessän uppmärksammar Tanner nyckelordet 'makt'. Att skriva (och tala) var för Emerson, liksom för andra amerikanska författare vid den tiden, förenat med makt och makttillägnelse. Andra laddade ord hos Emerson är 'kraft', 'energi', 'ostadighet', 'upplösning', 'omvälvning', 'antagonism'. Han undvek alla ord som uttryckte ett statiskt tillstånd. Rörligheten var betydelsefull: "Every thing good is on the highway" - vilket i hög grad även gällde språket. Detta medför å andra sidan problemet att Emerson staplar meningar på varandra till den grad att han blir påståelig - som läsare grips man av känslan av att han hela tiden söker bryta upp språket inifrån. Förnekelsen av det som är statiskt och stillastående skapar en kyllighet som framstår med skrämmande tydlighet i hans stoiska kommentarer till sin sons död. Icke desto mindre är Emersons röst betydelsefull i den ständigt pågående improvisation som heter Amerika. Den påminner oss om att

samhället är flytande, att institutionerna inte är rotade i naturen som träd, enligt Tanner. Allt är föränderligt.

Om det fria författandet var någonting tve tydigt hos Emerson blir författaren själv en tve tydigt gestalt hos Nathanael Hawthorne. *The Blithedale Romance* handlar om ett utopiskt kollektiv dit författaren Miles Coverdale dras för att hitta det utopiska språket. Det är författarens roll och språkliga identitet som Hawthorne lyfter fram i Coverdales gestalt. Arkadien är en symbol för det ouppnåeliga, konstnärliga språket ovan alla existerande i denna begynnande smältdegel. Blithedale är ett misslyckat Arkadien, Coverdale en misslyckad författare. Kvarstår anklagelsen mot det amerikanska samhället, historien, religionen och kulturen som skapat en konstnärstyp som karaktäriseras som inträngling, snyltare, spion. Eller 'trickster', skojare, för att hänvisa till essän om Melvilles *The Confidence-Man*. Som titeln utvisar handlar den om mångtydigheter i språkliga uttryck som 'confidence' (förtroende) och 'confidence-man' (bondfångare).

När F. Scott Fitzgerald 70 år senare skriver *The Great Gatsby* framstår mysteriet något annorlunda. Vad blev egentligen resultatet av domesticerandet av den jättelika amerikanska kontinenten? Något avskyvärt, aborterat, ofärdigt, redo att kastas bort eller en märkvärdig skatt, underbar och sällsynt? Jay Gatsby och Tom Buchanan är båda exponenter för det amerikanska idealet 'the self-made man'. Men medan Gatsby söker sanningen i eviga ideal, representerar Buchanan värsta sortens kolonisationsbygger som bygger sina rikedomar på alkohol och olja. I den inbördes kampen är det typen Buchanan som alltid överlever medan den sköra, ömtåliga Gatsbysorten på förhand är dömd till undergång. Och med Gatsby även Amerika. Amerikas löfte, att något stort kommer att hända, infrias aldrig, och den som väntat ett tag tröttnar så småningom eftersom ingenting händer, utom att människor åldras. "America is the story of the moon that never rose" skrev Fitzgerald i ett brev efter romanens publicering.

Ytterligare 50 år senare ställs frågan om det amerikanska mysteriet av Don DeLillo i *Underworld*. Författarens alter ego Bill Gray

reser en rad frågor kring romanen och dess upphov. Romanen sökte tidigare tillfredsställa vår sanningsträvan och vårt behov av mening. Idag har vår desperation lett oss in i ett gigantiskt mörker som motsvaras av nyheterens katastrofsändningar och braskande larmrapporter. Vi behöver inte romanen längre. Nyheterna har blivit vår tids berättelser. DeLillo har inspirerats av filmens klipptechnik för att samla och binda ihop fragment ur den amerikanska mångfalden. Ordet 'connection' är centralt påpekar Tanner och citerar en besvärjelse: "There are only connections. Everything is connected ... Everything is connected in the end. [...] ... something ... saying terrible things about forces beyond your control [...] underground plots; paranoia." Paranoia är ett sökande efter tecken på Guds vrede. I det motsatta tillståndet, anti-paranoia, förekommer inga förbindelser mellan någonting. Figurerna eller rösterna (romanen bygger på en samling av röster snarare än gestaltade porträtt) glider mellan dessa två tillstånd, paranoia och anti-paranoia. Sanningen uppenbaras i det amerikanska samhällets sophögar kringstrålade som 'mysterier' - ett av DeLillos favoritord. DeLillo är, menar Tanner, något av en senkommen amerikansk, urban transcendentalist som berör religiösa känslor. Påståendet styrks av ett par citat. I romanen *White Noise* förklarar en nunna för sjukhuspatienten Gladney: "That is why we are here. A tiny majority. To embody old things, old beliefs. The devil, the angels, heaven, hell. If we did not pretend to believe these things, the world would collapse. - Pretend? - Of course pretend. Do you think we are stupid?" Ett annat citat av DeLillo ur den egna essän 'The Power of History' (New York Times Magazine, 7 sept. 1997) klargör dennes syn på litteraturen som en slags mystik: "At its root level, fiction is a kind of religious fanaticism, with elements of obsession, superstition and awe."

Och Tony Tanners egen röst? Hur karaktärisera den energi och vitalitet som flödat ur hans penna? Tidskriften *Critical Quarterly* tillägnar nummer 1999:2 minnet av Tony Tanner. Här citerar vännen Stephen Heath hans egna ord i monografin *Jane Austen* (1986) för att beskriva tonfallet, 'the Tone of Tony Tanner':

And the voice? The grain of the voice, recognised by all those who ever shared the brilliance of TTs conversation? Increasingly present. In the account of *persuasion*, with its 'rare autumnal magic', its dream of a 'second chance': 'which must appeal to anyone who has experienced the sense of an irreparably ruined life owing to an irrevocable, mistaken decision'.

Skans Kersti Nilsson

TIINA ROSENBERG

Byxbegär

Anamma, Göteborg 2000

Att teater bland annat är ett laboratorium där skiftande sociala roller ständigt prövas dokumenterar inte minst den konvention som går under beteckningen cross-dressing, d v s kvinnor i manskläder (byxroller) alternativt män i kvinnokläder. Som tidigare forskning visat är detta en tradition, vars rötter går långt tillbaka i tiden och där i synnerhet kvinnors cross-dressing på sina håll väckte stark ovilja. Så stämplade kyrkans företrädare på 1500-talet *commedia dell'arte*s byxroller som "Amazonen des Teufels" (Möhrmann, *Die Schauspielerin*, 1989, s. 45). Ett likartat, om än något mer dämpat fördömande möter man i svensk press på tidigt 1800-tal, då man ondgjorde sig över det motbjudande i att "höra två flickor göra hvarandra de ömmaste kärleksförklaringar". Ty, resonerade man, kärlek mellan individer av samma kön är i sig "onaturligt och vidrigt" och måste således också vara det "på lifvets kopia, scenen". Det man insåg var med andra ord att byxroller kunde ha en farligt subversiv potential (Nordin Hennel, *Mod och Försakelse*, 1997, s. 281 ff).

Samma konvention har under de senaste decennierna lockat till en lång rad studier skrivna med queer-teoretiskt förtecken eller inom Gay och Lesbian Studies. Inom dessa forskningsfält hör Tiina Rosenbergs (författningsvis TR) arbete *Byxbegär* hemma. Bokens intention är dels att granska "konstruktionen av genus och begär hos byxroller" (s.9) med utgångspunkt från Shakespeares *Som ni vill ha det*, Mozarts

Figaros bröllop och Richard Strauss' *Rosenkavaljeren*; dels att belysa hur byxrollskonventionen fungerar i Suzanne Ostens uppsättning 1988 av Jane Bowles *I lusthuset* samt i teatergruppen Split Britches' *Belle Reprieve* (1991). Det begär - en "positiv sexuell energi" (s. 12) i anslutning till Elizabeth Grosz - som TR vill friggja är framför allt det som kan betecknas som queer med innebörden "icke-heterosexuell dissonans" (s. 17). Sin teoriram finner hon hos främst Judith Butler och Sue-Ellen Case, medan den metodiska infallsvinkeln bestäms som en inte närmare specificerad "form av drama- och föreställningsanalys" (s. 20).

Framställningen tar sin början med en översikt över såväl det förflutnas faktiska kvinnor i manskläder som talteaterns och operans byxrollskonvention. Här förbigås dock byxrollens svenska traditionssammanhang liksom de utländska skådespelerskor, oftast med egna sällskap, som främst under 1800-talets andra hälft spelade t ex Hamlet. Fenomenet legitimerades då med en hänvisning till att Hamlet i själva verket var en till pojke förklädd flicka eller med synen på Hamlet som en första klassens neurotiker, vilket gjorde rollen lämplig för en kvinna. Inspirerad av Gertrud Lehnert och de exempel som hon anför samt av Mary Ann Doane urskiljer TR två för byxrollen typiska paradig. Det ena betecknas träffande som "en återställandets dramaturgi" med en blott tillfälligt till man förklädd kvinna. Det andra kallas "kvinnomannens dramaturgi", där en kvinna "träder in i en aktiv maskulin position i förhållande till en annan kvinna" (s. 41). Om det förra böjningsmönstret endast momentant underminerar ett heterosexuellt begär, framkallar det senare i omedelbar anslutning till Judith Butlers resonemang kring dragshow "en queer dissonans mellan kön (presentation) och genus (representation)" (ib.).

I kapitel två tolkas så byxrollen Rosalind i *Som ni vill ha det* som ett exempel på en återställandets dramaturgi med vad Terry Castle skulle se som "ett dysforiskt slut" (s. 70), en upplösning som idealiserar heterosexualitet. En sådan förståelse osäkras dock, menar TR, genom att en "begärsmobilitet" kvarhålls ännu i epilogen och dessutom impliceras av dramats titel (s. 73). Här ges också med hjälp

av främst uttalanden i pressen en glimt av John Cairds uppsättning av pjäsen på Stockholms Stadsteater 1984, vars dramaturgi bestäms som "aktivt heterosexualiserad och heterosexualiserande" (s. 64).

Det tredje kapitlets analys av *Figaros bröllop* och av *Rosenkavaljeren* behandlar Cherubin och Octavian som exempel på det andra paradigmet, "kvinnomannens". Av Cherubins arior nr 6 och nr 11 lånar sig den förra i Mary Ewings tolkning till "en queer läsning" genom det diffusa begär som bemäktigar sig Cherubin, understruket av musik, ord och regi, en Cherubin "på väg till en första komma-ut-fas" (s. 87). I samband med "Voi che sapete" (nr 11) jämför TR Susan Larsons och Fredrica von Stades respektive tolkning. Om Susan Larsons sägs att den resulterar i "en stereotyp butchlesbisk Cherubin" (s. 89), medan Fredrica von Stades är "vokalt queer" (s. 91) och ett exempel på vad Terry Castle benämner gynofili, "förmågan att vara exalterad på scenen i närvaro av en annan kvinna". Efter en analys av hur ord och musik samspelar i Rosenkavaljerens inledande sängkammarscen och i andra aktens rosenöverlämnande, varvid man kunde väntat sig en hänvisning till Schlötterers och/eller Edelmanns initierade studium av bl a samma sak i *Musik und Theater im "Rosenkavalier"*, förläggs operans "centrala queera" moment i anslutning till Wayne Koestenbaum till rosenöverlämnandet. Genus blir här irrelevant genom att en kvinna (Sophie) förälskar sig i en annan (byxrollen Octavian, s. 108). Avsnittet mynnar ut i en diskussion av rösten som kvinnlig beröring under influens från främst Luce Irigaray.

Inledningsvis presenteras därefter (i kap. 4) den under senare tid framväxande feministiska teaterns utveckling och estetik. Liksom inom vissa delar av den litteraturvetenskapliga genusforskningen är en av huvudpoängerna, att det personliga är politiskt. Vidare syftar man till att problematisera kön/genus-dikotomin, vara kanonkritisk, skriva egna pjäser och arbeta med en i jämförelse med tidigare alternativ dramaturgi, i vilken ironiska grepp, groteskerier och Brechts Verfremdung spelar en central roll. Hur delar av detta program - inte minst de-maskeringen av genus som konstruktion -

förverkligades i Suzanne Ostens *I lusthuset* med dess genusbyten utreds därefter. Inspirerad av Judith Butler förstår TR vidare Malin Eks Mr Solares som en man drabbad av genusmelankoli, en tolkning som dock inte närmare underbyggs (jfr s.132). Däremot får man värdefull information om Suzanne Ostens progressiva regiarbete och den amerikanska performance-artisten Diane Torr's rörelseövningar för kvinnor.

Vidare diskuterar TR (i kap.5) butch/femme-begreppens tidigare och nuvarande innebörder, varvid hon som andra forskare inom området poängterar hur det verkliga livets butch/femme-förklådnader inte repeterar utan snarare provocerar konventionella genusmarkörer. Blicken vänds därefter mot Split Britches' produktion *Belle Reprieve*, en "queer dekonstruktion" (s. 143) av Elia Kazans filmisering 1951 av Tennessee Williams' *Linje Lusta*. Butch/femme-paret som en både lockande och hotfull enhet integreras här med en camp-estetik, vilket innebär en distansering från en heterosexuell huvudkultur via strategier som ironi och kitsch. Bokens avslutande kap. 6, "Vems mimesis?", har karaktären av en sammanfattande diskussion av de gjorda iakttagelserna.

Tidigare forskning kring byxrollskonventionen visar att man kan närma sig ämnet ur en annan infallsvinkel än TR:s. Av det skälet hade man gärna sett en mer distinkt argumentering för det vägval hon stannat inför. I sin bok utgår hon inte heller från regelrätta publikundersökningar, vilka möjligen skulle kunna säga något mer deciderat om byxroller som begärsobjekt. Vidare insåg man, som framgått, redan på 1500-talet denna teaterkonventions underförstådda och därmed hotfulla genusmobilitet. Konklusionen som den formuleras i studiens avslutande ord är mot en sådan bakgrund inte uppseendeväckande. Å andra sidan vittnar *Byxbegär* om en respektgivande bred beläsenhet i samtida anglo-amerikansk queer-teoretisk forskning kring byxroller. Till framställningens förtjänster hör dessutom utredningen av konventionens två olika dramaturgier och den sammanhållna presentation som görs av feministisk teaterestetik resp. butch/femme-estetik samt av camp-begreppet i kapitlen fyra och fem, vilka är studiens bästa avsnitt. TR

griper sig också med välgörande entusiasm an ett viktigt och hos oss endast glimtvis uppmärksammat område. Det är därför beklagligt att arbetets innovativa kraft försvas av ett mindre solitt vetenskapligt handlag, en kritik som jag sammanfattar i några punkter.

Den genusteori som TR i första hand stöder sig på är Judith Butlers men hon säger sig vilja distansera sig från denna genom att bibehålla begreppsparet kön/genus, "medvetet i strid" mot Butler som det betonas (s.15). Sanningen är emellertid den att Butler själv använder sig av samma uppdelning, i synnerhet då hon i *Gender Trouble* diskuterar dragshowens s k genusedissonans mellan manlig kropp (kön) och kvinnligt beteende (genus). Också här går TR således i sin sageskvinnas spår och det är egendomligt att hon inte ser detta med tanke på att hon åtskilliga gånger återoppar just de sidor i *Gender Trouble*, där Butlers begrepps uppdelning blir särskilt tydlig. Inte heller kommenterar hon att den essentialism som nu och då går i dagen hos Luce Irigaray - inte minst påfallande i det på s. 112 återgivna citatet ur *Ce sexe qui n'en est pas un* - står på kollisionkurs med framställningens i övrigt främsta genusteoretiska auktoritet, Butler.

Den i boken centrala queer-teorin presenteras på ss. 17-20 men utan någon egentlig problematisering. En sådan finner man däremot i Eva Borgströms "Queer-studier i USA och i Sverige" (*KvT* 1998:1), en uppsats vilken med sitt pro et contra-resonemang är utomordentligt klargörande men som saknas som referens i *Byxbegär*. TR hänvisar till Butlers sympati för att inte låsa fast termen i en entydig nomenklatur (s. 17), men återoppar också med gillande Eve Kosofsky Sedgwicks bestämning (s. 76) samt apropå *Figaros bröllop* Dietmar Holland, vilken betecknar Cherubin som en "störfaktor" (s. 191). Det hade varit bra att få dessa olika versioner presenterade på ett och samma ställe, mot vilka TR:s egen definition kunnat profilera sig. Den innebörd hon ger ordet är som nämnts "icke-heterosexuell dissonans". Frågan är dock om terminologin är helt lyckad. Rör det sig inte snarare om en heterosexuell dissonans? Eller för att knyta an till TR:s vokabulär: till en klang, av tradition uppfattad som konsonant (i detta fall heterosexuali-

tet), fogas en eller flera för klangen främmande toner (kvinnlighet och manlig homosexualitet, bisexualitet etc.). I den fortsatta framställningen blir queer i huvudsak identiskt med bisexualitet, kvinnlig homosexualitet eller ett störande inslag i anslutning till Holland. Dunkel ter sig däremot en hänvisning till Wayne Koestenbaum i samband med *Rosenkavaljeren*, som i TR:s översättning skulle ha uttryckt sig så: "Operans queeraste gåva är /.../ dess förmåga att frysa ögonblick, förlänga och upprepa dem" (s. 113). Som nämnts förlägger han det "centrala queera" momentet i samma opera till rosen-överlämnandet. Med tanke på hans redan omtalade motivering till detta är det underligt, varför första aktens med TR:s ord "nästan bedövande boudoirscen där en kvinna håller en annan kvinna i sina armar efter en passionerad kärleksnatt" (s. 103) inte är lika centralt queer. Intrikat att förstå sig på förefaller också utsagan "att den musikaliskt oskolade åskådarens (queera) öga och kropp tar till sig den essentiella presentationen av kroppen - den kvinnliga, medan det musikaliskt skolade (icke-queera) ögat uppfattar rollens 'korrekta' genus - det manliga". Orden är en kommentar till Strauss' utläggning om hur den "musikhistoriskt" obehövade publiken möjligen inte ser traditionssambandet mellan Octavian och Cherubin och därför kan förvåna sig över att Octavians roll sjungs av en kvinna (s. 77). Det man frågar sig här är vidare om ögat i sig kan vara musikaliskt skolat liksom om synen är det enda sinne som aktiveras hos den "musikaliskt skolade" i samband med en operaupplevelse.

En brist på kongruens mellan vad en återoppar forskare säger och TR:s resonemang står stundom framställningen. Så hävdar hon t ex (s. 91) att en jämförelse mellan Susan Larsons och Fredrica von Stades tolkningar av "Voi che sapete" skulle kunna tydliggöra skillnaden "mellan det queera och det homosexuella/lesbiska". von Stades mezzosopran med stort omfång, vars Cherubin tidigare sagts vara "vokalt queer", identifieras här med vad Elizabeth Wood benämner "sappisk" röst. Det citat från denna som återges poängterar emellertid att den s k sappiska rösten är "ett uttryck för lesbisk särart och lesbisk begär" (ib.), varför Wood får sägas vara en mindre lämplig auktoritet i samman-

hanget.

Att TR tar något lärtsinnigt på stringens finner man även i samband med en av de teser hon driver och som hon formulerar så: "Byxrollen imiterar inte en man utan poängen är att hon i manskläder träder in i en aktivt begärande position i förhållande till en annan kvinna/andra kvinnor." Utsagan upprepas vid flera tillfällen och möter oss första gången i inledningen (s. 12). Något längre fram revideras emellertid med rätta detta axiom (s. 41) men återkommer sedan på nytt ochoreflekterat i sin ursprungliga version.

I inledningen betonar TR västerländsk teaters hemhörighet inom i första hand vad som kallas "spelkulturen", varvid publiken har förmånen "att se utan att bli sedd" (här bortses dock uppenbart från forna tiders upplysta teatersalong). I centrum står i logik med detta teaterhändelsen, vilken självfallet inte är identisk med dramatekst, partitur, libretto etc. Det intressanta är därför det som gestaltas inför publiken "i någon form av delad närvaro med andra åskådare i offentlighetens rum" (ss. 13 o. 14). Mot denna bakgrund och intentionen att praktisera också "en form" av föreställningsanalys är det märkligt att så inte sker i någon större utsträckning. Tolkningen av Rosalind i *Som ni vill ha det* baseras till övervägande del på dramats text i en svensk översättning från 1984. Den film- resp. videoinspelning och TV-upptagning som aktualiseras i samband med *Figaros bröllop* är inte detsamma som en teaterhändelse som en sådan definierats tidigare. Vilken version av den i sammanhanget förutsägbara och ur queer-teoretiskt perspektiv redan omskrivna *Rosenkavaljeren* som TR refererar till klargörs aldrig. Däremot gör hon en föreställningsanalys av *I lusthuset*, även om det är svårt att få riktig kläm på vilken föreställning som är dess utgångspunkt. Bortsett från synen på Mr Solares som offer för genusmelankoli skiljer sig resultatet av tolkningen inte - så långt man kan finna - substantiellt från Christina Svens' iakttagelser i samband med hennes nu pågående avhandlingsarbete (*KvT*, 1997:2). Formuleringen att "Split Britches skapat ett nytt och eget tilltal som jag aldrig tidigare upplevt på någon teaterscen" (s. 140) låter slutligen förstå att TR sett gruppens uppsättningar. Ändå lutar hon sig vad avser *Belle Reprieve* i hög

grad mot Sue-Ellen Case.

Syftet i *Byxbegär* är av begripliga skäl inte att vara en heltäckande studie över teaterns byxrollskonvention. Istället har TR fokuserat ett enligt henne i dubbel bemärkelse representativt urval (s. 20; dock inte helt korrekt med tanke på de populära operetternas otaliga byxroller fr o m i varje fall 1860-talet). Bokens fina bildmaterial spänner å andra sidan över ett bredare register. Okonventionellt nog avstår TR från att kommentera merparten av detta och lämnar därmed sin läsare i sticket med en rad obesvarade frågor. Redan studiens omslagsbild, som visar "Edla Hamberg som Fredrik i 'Mignon'" (varmed torde avses Ambroise Thomas' internationellt kända opera från 1866), väcker sannolikt nyfikenhet hos den som inte är införstådd med operan ifråga men berörs inte. Lika lite finns det något samband mellan text och nio av bokens övriga 14 illustrationer - från ett par byxroller i komedier, spelade på Dramaten under 1890-talet, över Harriet Bosse (två foton) och Inga Tidblad som Rosalind 1922 resp. 1939 till Karin Rydqvist-Alfheim som Octavian 1920 samt Kerstin Meyer och Birgitta Svendén i samma roll, den förra 1959, den senare 1995. Genom att inte ta med dessa i balansräkningen avhänder sig TR möjligheten till en historisk perspektivering, vilken hade varit av stort intresse.

Slutligen visar en bild från 1891 Mathilda Keyser och Elise Lundberg, i obesvärad hållning med vandringsstav i hand samt iförda bekväma knickers och förhållandevis koketta jackor. Är detta helt enkelt ett vykort? Om så är fallet förvånar man sig över att detta inte noteras eller har manat till en eller två reflektioner. Det troliga verkar vara att de båda här iscensatt sig som och kanske också verkligen var två friluftsentusiaster i samklang med en trend runt svenskt 1800-tals slut. I så fall har bilden inget med teaterns byxrollskonvention att göra. Om det är ett vykort skiljer det sig också markant från den tradition som var vanlig bland en del av den engelska music hall-scenens skådespelerskor kring skiftet 1800/1900, vilka som tidigare forskning visat gärna lät fotografera sig i militär mundering eller som uttalat butch, eventuellt som ett symptom på deras solidaritet med sin tids kvinnoemancipatoriska strävanden

den av olika slag. Samma foton kan naturligtvis också förstås som en seriös lesbisk och/eller queer markering eller helt enkelt som ett uttryck för en lust att "épater les bourgeois" genom lek med genusroller.

Tyvår måste det tilläggas att TR:s framställning brister i akribi. Genom slarv eller ignorans felstavas den kända skådespelerskan Ellen Hartmans namn och den i teaterhistorisk litteratur ofta omtalade Mary Frith har de två gånger hon nämns blivit "Mary Fith". Goldonis pjäs *La Locandiera* kallas "La Locandera", Carl von Westphal "Karl Westphal", skopofili "skoptofili" etc. Vid upprejade tillfällen aktualiseras en forskare men inte det arbete som åsyftas eller också saknas sidhänvisning till en återopad text. Byxrollen som teatralt tecken gör den "till ett minst sexfaldigt begärsobjekt", sägs på s. 173. Att endast fem versioner omtalas, av vilka tre sammanfaller med Kotts spekulationer kring den i mansdräkt klädda kvinnan på Shakespeares tid (1972, s. 253), är ett annat exempel på oreda. Citatens originalydelse när det gäller icke- auktoriserade översättningar ges inte i den bitvis oroliga notapparat och det är beklagligt att de goda orienteringsmedlen Litteraturförteckning och Personregister saknas.

Att underlåta att hänvisa till tidigare forskning kan vara ett olycksfall i arbetet som de flesta av oss råkar ut för. Men i *Byxbegär* förekommer detta på ett sådant sätt att jag ser mig föranlåten att påtala missgreppet. Det skall betonas att min kritik i detta stycke endast baseras på några stickprov samt att jag här nöjer mig med ett exempel på en besynnerlig hantering av tidigare forskning. Det står i förbindelse med Dekker & van de Pols från nederländska till svenska översatta *Kvinnor i manskläder* (1995). Arbetet ifråga, som är en referens i TR:s bok, studerar på basis av företrädesvis ett nederländskt material det verkliga livets kvinnor i manskläder. På s. 24-25 skriver TR utan citationstecken eller andra markörer för att det hon säger härrör från denna undersökning:

Kännedomen om kvinnliga föregångare gav de kvinnor som valde den manliga munderingen en viss legitimitet för sina handlingar. De mer eller mindre accepterade formerna av tillfällig förklädnad, som exempelvis på resa, i samband

med karnevaler, maskerader, andra festligheter och på teaterscenen, bidrog till att upprätthålla denna tradition. /---/ Att klä sig i manskläder har aldrig varit en accepterad möjlighet som europeiska kvinnor öppet kunde välja. Den transvestitiska traditionen var historiskt sett vida spridd, men illegal och underjordisk. Den var inte heller institutionaliserad, i motsats till vissa icke-europeiska och balkanska samhällen, där det funnits legitima och erkända sätt för dem som velat ansluta sig till det andra könet. Accepterade former av transvestism har funnits och finns i de flesta samhällen. /---/ I samband med transvestismens rituella funktion talas det vanligen om liminalitet som handlar om de gränser och kategorier vilka människor utformar för att skapa ordning i sin världsbild. Överskridandet av de gränser människor dragit är inte självklart, många gånger är det till och med farligt. Därför förknippas överskridande handlingar ofta med olika slags ritualer, rites de passage, övergångsriter.

Att jämföra med Dekker & van de Pol s. 66-68:

Vetskapen om att även andra kvinnor hade levat som män gav våra kvinnor en viss legitimitet för sina handlingar. /---/ De mer eller mindre accepterade formerna av tillfällig förklädnad, som exempelvis på resa eller under karnevaler och festligheter, bidrog till att upprätthålla denna tradition. /---/ Även om traditionen alltså var vida spridd, förblev den illegal och underjordisk. Att klä sig i manskläder blev aldrig en accepterad möjlighet, som kvinnor öppet kunde välja. Den var inte heller institutionaliserad, i motsats till inom vissa andra icke-europeiska och sydosteuropiska traditionella samhällen, där det fanns legitima och erkända sätt för dem som ville ansluta sig till det andra könet. /---/ Accepterade former av transvestism finns och fanns i olika amerikanska, afrikanska och asiatiska traditionella kulturer /.../. I sitt sätt att närma sig fenomenet hos icke-västliga folk använder sig antropologer ofta av liminalitetskonceptet. Liminalitet handlar om de gränser och kategorier som människor utformar för att skapa ordning i sin världsbild. Överskridandet av en sådan gräns /en i samhället "fundamental" social gräns/ är inte självklar och ofta farlig [sic]. Därför är sådana gränsöverskridanden ofta förknippade med olika slags ritualer och löften: "rites de passage", övergångsriter.

Genom ett förfaringssätt av ovan exemplifierade

rat slag gör TR sig själv en björntjänst, eftersom manéret inte bara strider mot god vetenskaplig praxis utan också skapar en osäkerhet hos läsaren om var gränsen går mellan hennes egna och andras fynd.

Ingeborg Nordin Hennel



Medverkande i detta nummer:

Birgitta Ahlmo-Nilsson är fil.dr i litteraturvetenskap, Göteborg.

Claudia Lindén är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Lilian Munk Rösing är forskningsadjunkt ved Institut for Literaturvidenskab, Københavns universitet.

Skans Kersti Nilsson är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet och universitetsadjunkt i biblioteks- och informationsvetenskap, Högskolan i Borås.

Ingeborg Nordin Hennel är professor em., Stockholm.

Anders Ohlsson är docent i litteraturvetenskap, Växjö universitet.

Margareta Petersson är docent i litteraturvetenskap, Växjö universitet.

Olle Widhe är doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Claudia Lindén om Ernst Ahlgren och
fräken Key

Anders Ohlsson om färintelselitteraturen

Margareta Petersson om hybriditet och
politisk korrekthet hos Raja Rao

Lilian Munk: Rösing om Pär Lagerkvists
Gäst hos verkligheten

Olle Widhe om Willy Kyrklunds prosa