



tfl

1999.1

samtidsromaner

1999.2

1999.3-4

2000.1

2000.2

2000.3-4

Tidskrift för litteraturvetenskap

Redaktörer: Johan Lundberg och Anders Öhman

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.

Prenumerationsavgift för hel årgång om fyra nummer är 150 kr, för studerande 120 kr. Lösnummerpris 50 kr, dubbelnummer 75 kr. Nummer ur äldre årgångar, 1996 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

Tjugoåttonde årgången - nr 1 1999

<i>Ulf Lindberg</i>	"Mannen i båten". Om P O Enquists förskjutningar	3
<i>Lars Wendelius</i>	En mångtydig kriminalhistoria. En läsning av Kerstin Ekmans Händelser vid vatten	21
<i>Ann-Sofi Ljung Svensson</i>	Sången mellan själ och materia. Om platser för människo-blivandet i Björn Ranelids textvärld	52
<i>Sonia Lagerwall</i>	En bild söker sin text. Om ord och bild hos Michel Butor	76
<i>Camilla Brudin Borg</i>	Lust och lärdom. Gyllenstens Sju vise mästare om kärlek och erotiska motiv hos Kierkegaard	86
Recensioner:		
<i>Roland Lysell</i>	Anders Persson: "Försonarn vid sitt bröst en stjärnkrönt Qvinna". Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom	105
<i>Boel Hackman</i>	Eva Lilja (red.): I klänningens veck. Feministiska dikt-analyser	109
<i>Ingeborg Nordin Hennel</i>	Anne Scott Sørensen (red.): Nordisk salonkultur. En studie i nordiske skønånder og salomiljøer 1780-1850	111
<i>Magnus Nilsson</i>	Ola Holmgren: Ivar Lo-Johansson - Frihetens väg	115

Kära tfl-läsare!

Detta nummer är historiskt. För första gången i tidskriftens historia delas redaktörskapet mellan två universitet: Umeå och Linköping. Dessutom är det första gången som tidskriften passerar en millenniegräns. Det skiftet vill vi uppmärksamma och tar gärna emot artiklar som diskuterar den sköna litteraturens och det litteraturvetenskapliga ämnets villkor inför det nya seklet och millenniet. Vårt första nummer år 2000 kommer förhoppningsvis att bjuda på artiklar som berör möjligheterna och farorna för litteraturen och vårt ämne i framtiden.

Temat för det här numret är samtidsromaner och ägnas åt läsningar av Kerstin Ekman, Lars Gyllensten, Björn Ranelid, Michel Butor och P.O. Enquist.

Vi vill samtidigt tacka den avgående redaktören Mats Malm och redaktionen i Göteborg för ett utmärkt arbete.

Anders Öhman och Johan Lundberg

Ulf Lindberg

”Mannen i båten”

Om P O Enquists förskjutningar

1.

Två pojkar i tioårsåldern ger sig ut på en sjö med en hemmabyggd flotte. Den ene drunknar under oklara omständigheter. Den andre får leva och berätta.

Historien om pojkarna på flotten utgör något av en urfabel i P O Enquists fiktionsprosa. Som Thomas Bredsdorff har påpekat i sin studie *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P.O.Enquists författarskap* (1991) förekommer den i tre-fyra versioner. Den antyds redan i *Kristallögat* (1961), men fullt utförd uppträder den först som novell (”Mannen i båten”, 1969). Därefter bildar den stomme i inledningskapitlet ”Träkikaren” i *Sekondens* andra upplaga (1972) och slutkapitlet ”Återuppståndelsen” i *Kapten Nemos bibliotek* (1991). I novellen är den drunknade en kamrat, Håkan, i *Sekonden* en bror, Peter, och i *Kapten Nemos bibliotek* (1991) ”fantasitvillingen” Johannes. Men alla tycks de på något sätt ha tagit sig upp på flotten igen, innan de försvinner och lämnar berättaren att genomföra ett tungt sorgearbete.

Händelseförloppet har en cirkulär struktur: det rör sig från en ordning (”verkligheten”) till en annan (”myten”) och vänder tillbaka - varefter rörelsen gentas. Vidare innehåller det ett antal fasta element, som i stort sett följer samma kronologi: bygget av flotten, en redovisning av pojkarnas utrustning, förspelet till drunkningsolyckan, den drunknades återkomst, hans försvinnande, den överlevandes räddning, hans sökande efter den försvunne, deras möte i försoningens tecken och ett försök att formulera erövrade insikter. Inträdet i den mytiska ordningen innebär en psykisk regression, som knyts till ett par specifika motiv, insvepning och nersmetning med melass. Vid någon tidpunkt spelar andra texter med i historien - de viktigaste är *Robinson Crusoe*, berättelsen om den flygande Holländaren, H C Andersens saga om Snödrottningen, Jules Vernes *Den hemlighetsfulla ön* och *Bibeln*. Många formuleringar upprepas ordagrant från version till version. Ibland liknar de besvärjelser: ”Man får en smäll, men ingenting är ohjälpligt”.

”Mannen i båten” publicerades ursprungligen i en antologi för unga läsare med den för tiden typiska titeln *Hej, vi skriver till dej*. Någon typisk ungdomsnovell är den emellertid inte, även om den också kan läsas som ett närmande till en ”lägre” form av litte-

ratur. I sin allegoriserande tolkning av novellen spårar Bredsdorff ”programmet för ett helt författarskap” (11). Särskilt pekar han på den konstnärliga hållning som tar sig uttryck i språket, en ”imagistisk prosa”, vars subjekt ”iakttar för att skildra i stället för att ingripa”. För Bredsdorff framstår ”Mannen i båten” som en berättelse om konstnärrens skuld, om ”mannen i boken: en myt om att bli konstnär” (17). Den tolkningen kan diskuteras, i varje fall i enskildheter.

Det är min tanke att man genom att följa fabelns förvandlingar genom de olika versionerna kan få en värdefull inblick i Enquists narrativa verkstad. Men det kräver vissa berättartekniska, dynamiska och tematiska överväganden, som jag vill presentera innan jag vänder tillbaka till texterna.

2.

Katten sitter på golvet, en och en halv meter från mig, betraktar mig. Går jag in i nästa rum följer den efter, sätter sig på samma avstånd. Försöker jag klappa den går den undan (*Nedstörtad ängel* 1985: 22f).

Det är ingen nyhet att P O Enquist tillhör den sorts berättare som tycker om att manipulera sin publik. Inte sällan förvandlar detta drag hans texter till ett slags hermeneutiska fällor, där berättaren drar in läsaren i sitt eget, fruktlösa sanningsökande. Citatet ovan ger en beskrivning så god som någon av de rörelser som både utmärker och sätts i gång av hans fiktionsprosa. Den första består i ett kretsande kring något slags het gröt; den andra är ett försök till närmande, som följs av ett fjärmande, vilket i sin tur leder tillbaka till utgångspunkten och möjliggör den tredje rörelsen, sekvensens upprepning ad infinitum. Sammantaget är det fråga om en dynamik som har både formella och innehållsliga aspekter och sträcker sig från det enskilda verket till Enquists samlade fiktionsprosa.

Kretsande: Åke Lundqvist har noterat att Enquists berättelser håller fast vid en pseudodokumentär undersökningsform, som slog igenom i 60-talets litterära klimat.¹ Typfallet utgörs av en medelålders, manlig berättares försök att rekonstruera ett motspänstigt förflutet, som med tiden förskjuts från *Legionärernas* (1968) ingrepp i ett kollektivt politiskt trauma i en alltmer privat riktning. Men som Lundqvist konstaterar är regeln den att projektet misslyckas: den vunna kunskapen bedöms som alltför osäker. ”[M]edvetenheten och beskrivandet och det kritiska ifrågasättandet för oss inte närmare oss själva eller sanningen. Tvärtom, det avskiljer oss, gör oss till utanförstående odelaktiga betraktare av oss själva och verkligheten” (158)

Problemet består i att berättelsen själv är en del av den process som den framställer. Närvarande tid är inte bara en skapelse av förfluten tid, nuet skapar också det som har varit. Eller omskapar, diktar om det, gång på gång. Men, kan man fråga sig, om alla berättelser innehåller ett mått av fiktion, varför inte ta steget fullt ut och göra en tillgång av det? ”Du berättar din historia, och den förändras och du förändras med den. Sanningen är oviktig; det enda som är viktigt är du själv. Det som verkligen hänt är trivialt och ovidkommande [...] Men ditt nuvarande jag kan förändra minnet, och det ger dig oändliga möjligheter”, som en av gestalterna i debutromanen *Kristallögat* (46) uttrycker det. Så lättsinnig är emellertid inte författaren själv. Även om kunskapen undflyr oss måste vi *försöka* förstå. För ”vilka vore vi, om vi inte försökte”.² I det syftet utforskar Enquist fiktionens gränser. Mer än något annat är det detta drag av heroiskt fasthållande vid ett omöjligt kunskapsprojekt som placerar hans verk i modernismens fälla.

Närmandeffjärmande: Med *Sekonden* (1971) lägger Enquist grunden för det senare författarskapets "smärtpunktspoetik" och utvecklar sin montage teknik till ett personligt instrument. Mellan dessa erövringar tycks det finnas ett samband. Smärtpunkterna är väl inkapslade, traumatiska upplevelser, som pockar på att bearbetas, kläs i ord, narrativiseras. Samtidigt visar texterna hur ont det gör att beröra dem och hur svåra de kan vara att verbalisera. Ibland sägs det explicit, ibland genom referenser till stumhet, obegripliga läten, hemliga språk, liknelser. Det är som om smärtpunkterna bara medger ett indirekt närmande. Här kommer Enquists modernistiska konstprosa med sina lån från drömmens, filmens och musikens språk in i bilden. Smärtpunktspoetiken får denna prosa att framstå som ett mimetiskt motiverat kunskapsinstrument - ett närmande på slingrande vägar, som ständigt avbryts av "svarta hål". Denna bredsdorffska term betecknar mellanrummen i Enquists montage. Som bild är den välfunnen, för den konnoterar inte bara frånvaro utan också det frånvarandes starka attraktionskraft, som suger in läsaren i historien och överlåter åt honom/henne att fylla i det utsagda eller, i narratologiska termer, att konstruera en fabula ur sjuzeten. Det är emellertid inte det lättaste, för i praktiken fungerar Enquists stil som ett tveeggat svärd, vilket inte bara för texten närmare utan också fjärrar den från det som bränns. På det tematiska planet knyts smärtpunkterna till likgiltighet, svek, förräderi eller ännu grövre brott, som lämnar efter sig en övermäktig känsla av skuld. Men sammanhangen täcks över så att det till slut verkar som om skulden fanns *före* brottet - en arkaisk skuld, vilken söker sin orsak, "ett brott av tillräcklig dignitet".³

Då den enskilda texten sluter sig kring frågan "vad?", ligger det nära till hands att läsarens begär att få veta riktar sig mot andra texter i ett författarskap, som kännetecknas av ett livligt återbruk av teman, motiv, miljöer, händelser, personer och språkliga formuleringar från tidigare historier: *upprepningens* rörelse. Det gäller särskilt den senaste romanen, *Kapten Nemos bibliotek*, vars namn antyder en inventering, kanske också ett försök till bokslut. I Enquists litterära universum får man lätt en känsla av att allt betyder något. Självrefererandet frammanar bilden av en hermeneutisk cirkel, där den enskilda delen får sin mening av helheten och helheten bara blir begriplig via detaljerna. Liksom de redan nämnda konstanterna undersökningsformen och smärtpunktspoetiken styr det läsaren mot konstruktionen av en enda mästerverbättare, "Enquist", vars sjuzeter tycks hänvisa till en och samma, dunkla "urfabula". Men denne "Enquist" med sina uppmuntrande "nu, snart" och sina aldrig infriade försäkringar om att detta var "hela historien" eller åtminstone "mycket nära svaret" är inte att lita på. Av det man läser som utlagda spår visar sig många vara återvändsgränder. Det enda man kan vara säker på är att i nästa historia drar maskineriet i gång på nytt.

Det postuleras alltså ett svar, en het gröt, en fabula, men det postulerade *förskjuts* oupphörligt, både i den enskilda texten och vidare, från text till text. I det följande ska jag närma mig de ovan beskrivna rörelserna utifrån ett bestämt synsätt, enligt vilket kretsandet, närmandet/fjärmandet och upprepningen utgör förskjutningens *symptom*. Min viktigaste utgångspunkt är den dynamiska modell för narrativ analys som presenteras av Peter Brooks i *Reading for the Plot* (1984). Modellen bygger på de ryska formalisternas distinktion mellan fabula och sjuzet men vinklar den i aristotelisk och freudiansk riktning. Fabula definieras som den händelseräcka berättelsen refererar till, medan sjuzet står för den händelsernas ordning berättelsen presenterar. Men nyckelbegreppet är "plot". Så som det används av Brooks, går det knappast att översätta, t ex med "hand-

ling"; därför har jag försvenskat det. "Plot" betecknar sjuzetens bearbetning av fabula i syfte att ge det som sker en övergripande, retrospektiv mening. Poängen är att fabula saknar självständig existens. Den kan bara härledas ur sjuzeten genom läsarens "plottning", dvs den tolkningsverksamhet som utlöses av distinktionen mellan fabula och sjuzet.⁴ Brooks räknar alltså inte bara med textens utan också med läsarens rörelser - en tillgång om man arbetar med en författare som så envetet strävar att inkorporera dem som Enquist.

I psykoanalysen innebär "förskjutning" att en föreställnings laddning skiljs från föreställningen och överförs på andra, besläktade men mindre laddade föreställningar. Den är ett allestädes närvarande, omedvetet fenomen med tydlig försvarskaraktär.⁵ Även om man som Brooks tänker sig att det råder en analogi mellan psykets och den litterära textens dynamik, är *litterär* förskjutning väsentligen något annat. Jag ska betrakta den som en trop, vilken avlägsnar sjuzet från fabula. En "mästertrop", om man så vill, fikcionaliseringens trop. Det ligger i sakens natur att den, som vi ska se, uppträder i skiftande språkliga former.

3.

Formellt består "Mannen i båten" av åtta, kronologiskt ordnade avsnitt, skilda åt genom blankrader. Det första behandlar förberedelserna för olycksturen, det andra själva olyckan, det tredje Håkans försvinnande, det fjärde berättarens räddning, det femte hans sjukdom och tillfrisknande, det sjätte hans försök att tolka vad som hänt genom att läsa om den flygande Holländaren, det sjunde hans sökande efter Håkan och det åttonde och sista deras återseende och berättarens slutsatser. Tematiskt signalerar redan anslaget att det rör sig om ett föregivet närmande till en episod i berättarens barndom, en erinring: "Allt det här inträffade den sommar jag fyllde 9 år" (43). Textens "jag" uppträder splittrat i ett vuxet berättande jag, som vet mer än sitt yngre, berättade jag. Avgörande är emellertid att texten vet mer än bådadera. Det framgår av att den *säger* en sak men samtidigt *visar* något annat. Skillnaden innebär att textens dokumentaristiska ansats motsägs av en fjärande rörelse, som förskjuter eller "fiktionaliserar". Inte mycket expliciteras. I huvudsak får läsaren korn på såväl pojkens som den vuxne berättarens förskjutningar av fabula genom att dessa lämnar spår efter sig i texten. Spåren består inte så mycket i "svarta hål" - här finns egentligen bara ett - som i ett iögonfallande bruk av välbekanta språkliga operationer: antingen det för mycket sagda (uppreningar och motsägelser), det för lite sagda (ellipser) eller det annorlunda sagda (stilväxlingar). Resultatet blir störningar i iscensättningen av det dokumentära projektet, störningar som *ska* ses och får till följd att såväl det berättande som det berättade jagets auktoritet undergrävs.

Man kan skilja mellan "vertikal" och "horisontell" förskjutning i novellen.⁶ Med vertikal förskjutning förstår jag två slags komplikationer av berättarinstansen: dels glidningar mellan det berättande och det berättade jagets perspektiv, dels inramning, dvs ansatser till en hierarki av berättare på olika nivåer. Den horisontella förskjutningen har att göra med textens rörelse fram mot vad Brooks kallar "the proper end", det rätta slutet. Den framträder i åtminstone fyra former, som jag ska kalla dubblering, förhållning, sidofokusering och omplottning. Dubblering, införande av en speglande parallell, är ett metaforiskt grepp, som kan få effekter även på den vertikala axeln; de övriga operationerna fungerar metonymiskt. Förhållning innebär ett uppskjutet närmande till berättel-

sens knutpunkt, sidofokusering att uppmärksamheten riktas mot något perifert och omplottning att en sjuzet utbyts mot en annan.⁷

"Mannen i båten" har en underrubrik: "Historien, som jag berättade den för Mats". Bredsdorff ser framför sig en far som "söker kontakt med sin son via det de har gemensamt: en barndom" (11) och menar att undertiteln syftar till att skänka en aura av autenticitet åt det berättade. Det gör den väl också. Men samtidigt innebär ju hänvisningen till en förtext en vertikal förskjutning, som ökar avståndet till fabula och antyder möjligheten av flera, skiljaktiga sjuzeter. Framför allt skapar den vissa stilistiska förväntningar på texten, eftersom man uppfattar förtexten som *mundlig*. På grund av dessa förväntningar - enkelt språk, omtagningar, korrektioner etc - är man länge benägen att naturalisera vissa av textens störningar som utslag av en strävan att hålla fast vid förlagans stil. Det ska till grövre medel för att visa att något är galet.

Berättelsen inleds med en rum- och tidsbestämning: "Allt det här inträffade den sommaren jag fyllde 9 år. Det året bodde vi alla vid Bursjön, den var stor, där fanns små holmar, och det var en bra sjö. Jag var 9 år, Håkan var 10." Bortsett från det högtravande "inträffade" motsvarar språket de ovan nämnda förväntningarna. Det vill säga att den till synes onödiga upprepningen av "9 år" och ett antal referenser, som antingen bara är vaga ("Allt det här", "en bra sjö") eller tar något för givet som läsaren saknar kunskap om ("vi alla", "Bursjön", "Håkan"), kan uppfattas som muntliga drag. Sedan följer ett metonymiskt strukturerat närmande till pojknas flottbygge, som kretsar kring begreppet "sladden": "sjö" leder över till den älv som passerar genom Bursjön, på älven flottar man timmer, men några stockar blir alltid kvar och samlas upp först senare. Här möter vi åter en tidsangivelse som dubbleras på oklara grunder: "Jag kunde se det från vårt fönster i maj: hur sjön fylldes av timmerstockar, isbitar och isflak, hur timret långsamt gled söderöver och hur allt en dag i maj till sist var försvunnet" (43). Berättelsen om "sladden" avslutas med att de båda pojkarna under Håkans ledning gömmer undan tre stockar och lägger sig att vänta medan flottarna letar igenom sjön. Språkets enkelhet bidrar till att hålla muntlighetsfiktionen vid liv:

Men de gick förbi. Och de såg inte stockarna. Och nästa dag var sjön tom på timmer och på flottare, och sladden hade gått för året. Men timmerstockarna hade vi kvar. Och sjön var vår. Vi rädde om den alldeles själva nu, hela sommaren (44).

Själva flottbygget stökas undan på några rader. I stället framhävs Håkans auktoritet. Som Bredsdorff påpekar (12), fyller han ett slags fadersroll för den yngre kamraten. Det är han som ger klarsignal, han som kan rättfärdiga lånet av stockarna med att bolaget har råd, han som tänker på att spiken ska dras ut när pojkarna så småningom överger flottan, så att inte "gubbarna" på sågen förstör sina ackord. Ännu ger texten intryck av att vara rätt stabilt förankrad i ett realistiskt universum. Det gäller också berättarens summering att den kan förstås som ett naturligt inslag i muntligt historieberättande.⁸

Jag minns den här sommaren mycket väl: vi byggde en flotte, den bestod av tre stockar, vi hade segel på den. Håkan var med. Det var den sommar jag fyllde 9 och han 10 år: 1943 var det (46).

Här kunde pojkarnas robinsonad ha börjat. Men det gör den inte. I stället följer ett långt stycke, en anspelning på Robinsons "bärgningslista", som förhålar steget från historiens början till dess mitt. Det utreder flottens bärkraft och utrustning och formar sig till en

nästan parodisk sifferexercis: "Håkan vägde 38 kilo. Själv vägde jag 35 kilo." "Tillsammans vägde vi 73 kilo." "Vattnet var ganska kallt i början: inte mer än 14-15 grader." Käppen som pojkar ska staka sig fram med är "precis tre meter lång", provianten består av "1 flaska vatten, 1 korvbit (1 dm lång), 1 halv limpa, 8 skorpor, 1 kniv, 1 hg margarin, 20 sockerbitar, 1 liten burk melass" och flottens beväpning anges med samma njutningsfyllda precision. Ur ett narrativt perspektiv som handlar om att redogöra för något som hände sommaren 1943 är beskrivningen knappast motiverad. Inte heller är det psykologiskt trovärdigt att en vuxen skulle ha lyckats lägga alla dessa detaljer på minnet. Man kunde tänka sig att förklara passagen som ett försök att närma sig en ungdomlig publik; en pojke i latensen hade förmodligen girigt tagit till sig information av den här typen.⁹ Men en mer tilltalande hypotes är att den utgör ett slags besvärjelse. Något är fel och det är vad stycket visar: berättaren både vill och vill av någon anledning inte gå vidare. Att det förhåller sig så expliciteras i den mening som inleder det andra avsnittet: "Den här dagen jag ändå till sist måste berätta om, då allting tog slut och allting började, den dagen gick vi ut ganska sent" (47).

Ju mer texten närmar sig fabula, vad som egentligen hände, desto mer tvingas berättaren att "plotta", dvs bearbeta denna fabula. Först säger han att nu blir det svårare att minnas, men så tycks hans ansträngningar lyckas: "Vågorna gick nu ganska höga och sen var det ju skymning, nu minns jag bättre" (47). Han ser framför sig hur Håkan går bakåt för att hämta ett armborst, det är halt på flotten, "och så föll han".

Det minns jag tydligt. Och så minns jag lika tydligt hans ansikte i vattnet, jag såg hur han på samma gång var rädd och generad (rädd för att han inte kunde simma så bra, generad för att han varit så klumpig).

Sjön gick ganska hög. Jag räckte ut handen mot honom. Det var precis i skymningen: svårt att se, mycket kallt vatten, en ljus röd rand där solen hade gått ner. Håkans ansikte där nere i vattnet, han log som om han tänkte: Fan vad jag har klumpat mig. Och jag räckte ut handen mot honom.

Det nästa jag minns måste ha varit en bra stund senare. En timma kanske, förmodligen mer. Jag själv satt längst bak i aktern. Håkan satt längst fram, på den främre plattformen. Han satt med ryggen mot mig, kurade ihop sig (48).

På ett plan säger texten *för lite*. Varken här eller senare klargör den att olyckan är den smärtpunkt som hela historien kretsar kring. Tonen är lika saklig som vid utredningen av flottens bärkraft och utrustning. Inte heller avslutas berättelsen om olyckan. Den utmynnar i ett svart hål, en lucka i berättarens minne. Men samtidigt säger texten, i linje med en tendens som redan påtalats, *för mycket*. Första gången den utsträckta handen nämns finns det ingen anledning att tvivla på upplysningens sanningshalt. Andra gången börjar man kanske undra.

Efter blankraden ser det ut som om allt avlöpt väl. Men den synvinkel som anlagts är pojkens. I det avsnitt som nu följer (3) får vi bevitna hur händelsen förskjuts. Den vuxne berättaren låter det ske utan kommentarer, men texten fortsätter att visa vad som pågår. Således inför meningen "Det nästa jag minns måste ha varit en bra stund senare" en reservation som kommer att brukas flitigt i fortsättningen, nämligen "måste". I förhållande till "minns", som står för berättarens dokumentära ambitioner, markerar "måste" något härlett, en (re)konstruktion.¹⁰ I det aktuella fallet visar det sig att berättaren kan dra slutsatsen att det är "en bra stund senare" på grund av att flotten är "alldeles tom", från-

sett proviantlådan. "Och frånsatt Håkan och jag." (48). Men framför allt på grund av att det har blivit

alldeles lugnt, vågorna hade lugnat sig, vattnet var spegelblankt. Och nu var det alldeles lugnt och alldeles mörkt, det kändes som det var mitt i natten men månen hade gått upp. Månen lyste. Det var nästan fullmåne, natten var svart och vattnet lugnt och svart men månen lyste. Det såg så konstigt ut. Mitt i mångatan låg en tyst och nästan sönderslagen flotte, på den satt två pojkar hopkurade, vattnet var som silver, det var lugnt, det var alldeles tyst (49).

Som vi ska se innebär detta stycke att händelseförloppet har förflyttats från ett realistiskt till ett mytiskt universum. Det understryks av den rad som följer: "Vi måste vara mitt på sjön, tänkte jag". I myten är mittpunkten, som Ekselius (316) påpekar, ytterst betydelsefull, en helig plats. Något senare heter det: "Det kändes som om jag drömde" (49). Det mest slående i citatet är växlingen från en enkel och saklig stil till en lyriskt besvärjande. Effekten åstadkoms genom att ett antal nyckelord - "vattnet", "månen", "natten", "lugnt", "svart", "tyst" etc - kombineras på ett nyckfullt vis. Denna estetiserande naturbeskrivning/sidofokusering¹¹ rymmer i sig ett par försåtliga glidningar: från "det kändes som det var mitt i natten" till "natten var svart" (mina kursiveringar), från en flotte som nyss var rätt och slätt "tom" till en "nästan sönderslagen flotte". Och en större förskjutning. I den näst sista meningen hade det varit befogat med ett "måste ha sett" i stället för bara "såg". Det hade hållit kvar pojkens perspektiv och förvandlat meningen till en rimlig förmodan. Nu kan det inte vara någon annan än den vuxne berättaren som utifrån betraktar scenen och samtidigt gör sig själv extremt synlig i *egenskap av diktare*.

Det svarta hålet i berättelsen och berättarens minne ropar på att fyllas ut av en eller annan fabula. Medan pojkarna sitter tigande mitt på sjön, "länge, länge", frågar sig berättaren mycket riktigt "hur Håkan hade fallit" (49). Men redan det följande spørsmålet, "hur han hade kommit upp", visar honom på väg att *transcendera* händelsen snarare än att försöka reda ut den. Omplottningen resulterar, som vi ska se, i en ny fabula och en ny sjuzet. "Hela berättarens dokumentära projekt blir på det viset fördubblat; två fabulor och två sjuzeter, men medan den första skulle lösa gåtan om händelsen, ska den andra lösa gåtan om händelsens transcendering."¹² Det nya projektets huvudaktör är den främmande skickelse som givit namn åt novellen och nu närmar sig flotten. "Vattnet droppade från åroma, båten gled, å jag minns det så väl, det var som en dröm". "Han hade mörkt hår, han hade ett magert ansikte, han såg inte på mig. Han såg bara på Håkan." "Och han sträckte ut handen mot Håkan, och Håkan tog tag i handen, och han klev försiktigt ner i roddbåten och satte sig i aktern." "Och mannen började ro, och långsamt försvann båten i mörkret" (50f). Vid det här laget torde i varje fall de flesta vuxna läsare ha "plottat" sig fram till en helt annan fabula, nämligen att Håkan aldrig kom upp ur vattnet igen utan drunknade. Vad vi möter är olyckan i en återuppspelning, som tycks ha till syfte att om inte negera så åtminstone i ett viktigt avseende retuschera sin förlaga. För medan pojkens utsträckta hand följdes av en minneslucka, tas den hand som mannen i båten räcker ut emot av Håkan och för honom säkert ombord. Mannens/Charons uppdykande innebär alltså en mytologisk förskjutning av händelsen i form av en fördubbling, som antyder att berättaren av en eller annan orsak inte kan godta läsarens "realistiska" fabula.

Men redan följande morgon är vi tillbaka igen i den verkliga världen. Det sker genom en spegelvändning av Håkans mytiska försvinnande. Morfar uppenbarar sig, tar pojkens hand, lyfter ner honom i sin eka och stoppar om honom med filter, smetig om mun och

hals efter att ha ätit av melassen. Håkan roddes bort; pojken ros hem. I följande avsnitt (5) får vi veta att han "måste ha blivit" liggande sjuk i en period. När han tillfrisknat, visar det sig att han fortfarande håller fast vid sin fabula, som emellertid inte möter något gehör hos morfar. Då försöker han att få den verifierad på två andra sätt. Det första består i en dokumentär läsning av berättelsen om den flygande Holländaren, som "en gång begått ett fruktansvärt brott: han hade inte räckt ut sin hand mot drunknande sjömän, han hade bara tänkt på sig själv, han hade låtit dem drunkna. Då blev han fördömd, det vill säga [...] dömd att alltid segla och segla" (54). Som pojken säger till sin morfar: "*Han bara kommer där glidande i månljuset!* Förstår du? Det kan ju finnas ett samband?" När svaret blir ett tvärt "Jag förstår inte", övergår han till den andra metoden, en empirisk undersökning av sjöns obebodda östra sida, den riktning mannen i båten kom från.

Det är lätt att se hur hänvisningen till den flygande Holländaren fogar in sig i textens rörelse bort från en realistisk fabula. Den utgör en litterär avspiegling av den redan mytologiserade händelsen - en sekundär, fiktiv fördubbling. Det råder emellertid en asymmetri mellan de båda speglingarna, som aktualiserar en diskussion om den utsträckta handens värde för läsarens "plottning" av fabula. Döden - om vi tolkar mannen i båten så - räcker ut sin hand, men den flygande Holländaren gjorde det inte. Jag tror man kan förklara denna asymmetri genom att betrakta historien om den flygande Holländaren som en textuell förtätning.¹³ En aspekt av historien - bilden av en okänd, tigande man, som kommer glidande i en båt i månskenet - förser pojken med den mytiska aktör hans fabula behöver. En annan aspekt, som inte expliciteras utan visas genom det för mycket sagda, den aldrig utsträckta handen, hänför sig däremot till pojkens eget handlande. Men det betyder inte att det svarta hålet eliminerats. Den nya dubblingen visar bara att den tidigare inte tillräckligt väl täckte över vad som hände. Om episoden med den flygande Holländaren är "påklistrad", som Bredsdorff (13) menar, vill jag låta stå öppet. Däremot menar jag att den inte tillåter några slutsatser om själva händelsen. Bredsdorff antar att pojken visserligen "räckte ut handen, *men inte tillräckligt långt*" (17). Den kompromissen kan emellertid varken bekräftas eller tillbakavisas med hänvisning till texten. Räcker det inte att hänvisa till den mänskliga erfarenhet som säger att om det ena av två barn omkommer under omständigheter liknande dem i novellen, finns det stor risk för att det som överlever ska känna skuld *oavsett* om det har gjort sitt yttersta för att rädda den döde eller ej? Det barnet kommer att fråga sig varför det blev sparat, liksom pojken i novellen undrar varför mannen i båten "hade lämnat mig kvar" (57). Den utsträckta/inte utsträckta armen i texten behöver inte vittna om någon underlåtenhetssynd och ännu mindre om ett "mandråp", som Bredsdorff föreslår (17). Jag ser den hellre som textens *fantasm*: en rörelse som blicken frysts vid, som den tvingas tillbaka till och som i kraft av sina återkomster dirigerar läsarens "plottning" av fabula.¹⁴

Från första början har det varit något galet med novellens tidsangivelser. De kommer inte bara igen på ett nyckfullt sätt, de är också svävande. Så tänjs begreppet "sommar" successivt ut genom att den berättade tiden sträcker sig från någon gång i maj till slutet av september. Berättarens auktoritet undergrävs ytterligare genom att även kronologin börjar svikta. I sjunde avsnittet upprepar berättaren tre gånger att han i juli letade igenom den obebodda, östra sidan av sjön efter spår av Håkan, trots att vi tidigare har fått veta att olyckan ägde rum i augusti samma år. "[D]et är som om letandet brer ut sig över olyckssommaren och börjar fylla hela barndomen", kommenterar Bredsdorff (16).

Resultatet av undersökningen blir nedslående. Håkan står inte att finna i den verkliga världen; pojken fabula saknar en sjuzet.

Det tycks emellertid finnas en utväg, som består i att *söka upp* myten. Novellens sista avsnitt börjar med att pojken ror ut till sjöns mittpunkt och sätter sig att vänta. Det har blivit sent i september, det är kallt och dimmigt. "Där uppe i Västerbottens kustland frös det ganska tidigt", konstaterar berättaren ur ett efterhandsperspektiv (56), som sprider "en prosaisk, nykter atmosfär över detta rum, fjärran från det första rummets lyriska suggestion".¹⁵ Det är som om pojken har lärt sig att han inte behöver ta till några besvärjelser för att framkalla det. Medan han väntar, funderar han på luckorna i sin sjuzet: vem mannen i båten var, vart Håkan tagit vägen etc, men samtidigt understryks att han känner sig "trygg", inte längre är "förtvivlad", och senare, med ett barnsligt uttryck, inte blir "rädd ett dugg" (57) vid Håkans "uppståndelse". För mannen i båten dyker mycket riktigt upp med Håkan sittande i aktern.

Han log svagt, och han såg rakt på mig. Det var som om han ville säga: här är jag. Du behöver inte söka mer. [...] Jag har det bra. Du måste förstå det. Du måste sluta söka mig, för du har hittat mig nu. Och så måste du bli dig själv. Och så måste du bli vuxen (57).

"Och vi log bägge två". Med denna sista retuschering av Håkans försvinnande tycks pojken ha lyckats befria sig från skuld. Scenen får en realistisk aura av att han efteråt hittar stakkäppen från flotten, vilket han tolkar som att Håkan "ville lämna den tillbaka". Men det säger han inte till morfar som väntar på stranden, bara att han har sökt färdigt. "Nu vet jag" (58).

Novellens slut gör åter den vuxne berättarens hand synlig. Det sker framför allt genom en konstfärdig cirkelkomposition enligt mönstret ABA, där A-delarna i lätt varierade ordalag återger det yttre skeendet - pojken som går upp mot gården, morfar som står kvar, frosten som knastrar under fötterna - medan B refererar pojken försök att summera vad som hänt:

Och jag tänkte att det är konstigt allt det som händer: man får en smäll men ingenting är ohjälpligt. Ibland vill man bara dö, men då allting är som mest hopplöst då finns det ändå en lösning. Man får en smäll och det känns inte bra men man lär sig en del. Och om man inte lärde sig, då skulle man aldrig kunna bli vuxen, och förstå. Och jag tänkte på den flygande Holländaren och på historien om Isdrottningen, och på alla de historier jag hört, och jag tänkte på mannen i båten som hämtat Håkan från mig, och aldrig mer skulle jag bli sjuk på det sätt jag varit den sommaren.

Jag skulle inte leka på samma sätt som förut, inte tro på samma sorts sagor, inte försöka *krypa undan*: ingenting skulle bli som förr. Håkan skulle ha varit 10 år och en månad, om han levat (59).

Summeringen är långtifrån entydig. Man kan lugnt anta att "smällen" är Håkans död, som nu äntligen erkänns (sista meningen), men vilken är lösningen? Associationen mellan "historier" och "mannen i båten" pekar mot att svaret är att *dikta*. Pojken har lärt att förskjuta sig bort från "smällen" med fiktionens hjälp, och den lärdomen betraktar han som nödvändig för att "bli vuxen, och förstå". Därför kan han säga att han aldrig mer kommer att bli "sjuk på det sätt jag varit den sommaren". Här närmar vi oss åtminstone en explicitering av det svarta hålets status i novellen som den smärtpunkt, vilken alstrar förskjutningen/fiktionen.

Den följande meningen tycks i förstone bara bekräfta den insikt som pojken menar att han vunnit. Men den är mer infam än så. Vi har ju sett hur berättaren, hans alter ego,

novellen igenom har försökt just att "krypa undan" genom sina förskjutningar av fabula. Därför står det klart att pojken här överskattar värdet av sin insikt: problemet går inte att lösa genom diktande förskjutning, eftersom den vuxne berättarens praktik skvallrar om att han fortfarande brottas med samma smärtpunkt. "Lösningen" blir att ständigt dikta vidare. Berättaren kan alltså blotta pojkens fiktioner, men förblir fången i sina egna, som framgår av den mycket enquistiska avrundningen:

Det var sista gången jag sökte. Jag visste till sist vem mannen i båten hade varit. Jag gick hemåt, det knastrade under fötterna, det var kallt, så var det, detta är hela historien (59).

Enligt denna *allegoriska* läsning är "Mannen i båten", som Bredsdorff föreslår, verkligen historien om "mannen i boken". Men inte för att novellen skildrar konstnären som en skuldtynd iakttagare, utan för att den jämför konst med en diktande förskjutning, som bäst symboliseras av mannen i båten. Det finns emellertid andra tolkningsmöjligheter, och jag ska avslutningsvis antyda några av dem. Bredsdorff nämner den kanske viktigaste, att betrakta novellen som en berättelse om att bli vuxen och "skjuta den äldre och klokare - fadern - åt sidan för att själv överta hans plats" (17). Här urskiljer han ett rivalitetsmotiv i texten, som egentligen blir fullt synligt först i de senare versionerna. Man kan emellertid tänka sig en variant av denna *rituella* läsart, som i stället tar fasta på mötet med döden och ser det som ett led i pojkens vuxenblivande.

I det sammanhanget förtjänar det att påpekas att "Mannen i båten" sannolikt har en förlaga i Hemingways novell "Indian camp", översatt till svenska som "Indianläger" av samme Thorsten Jonsson som Enquist ägnade sin licentiatavhandling i litteraturhistoria 1966.¹⁶ I "Indianläger" får den unge Nick Adams följa med sin far, som är läkare och ska förlossa en kvinna i en närbelägen indianby. Själva förlossningen avlöper väl. Däremot visar det sig att kvinnans man inte har stått ut med hennes födslovändor utan skurit av sig halsen. Upptäckten får Nick att ställa sin far en rad frågor. Den sista lyder: "Är det svårt att dö, pappa?". Han får ett försiktigt nekande svar. Sedan far och son anträtt resan hem, slutar novellen lakoniskt: "Denna tidiga morgon medan [Nick] satt ute på sjön i aktern av båten och hans far rodde, kände han sig säker på att han aldrig skulle dö".¹⁷ En konfrontation med döden utvecklar sig alltså till ett mandomsprov för huvudrollsinnehavaren, vilken i likhet med pojken i Enquists novell skjuter ifrån sig den ohyggliga upplevelsen.

Till sist medger "Mannen i båten" även en *fantastisk* läsart, som ligger i linje med novellens lansering som en berättelse för ungdom. Eftersom jag har använt den i min undervisning vet jag att tonåringar gärna läser den som en spökhistoria. För dessa läsare fungerar textens störningar inte som utlagda spår - de tycks sällan påverka plottningen av fabula. Därför låter sig myten om mannen i båten inte entydigt klassificeras som myt. Snarare ges det övernaturliga samma realitetsstatus som textens realistiska strävanden. Resultatet blir att det som fastnar i minnet är pojkens fabula. Man kan naturligtvis uppfatta denna läsning som reduktiv och säga att den inte ägnar framställningen tillräckligt intresse. Men texten är faktiskt så öppen att det svarta hålet bara betyder att Håkan har försvunnit.

4.

Vad händer nu med berättelsen om de båda pojkarna på flotten, då den fogas in i roma-

nerna *Sekonden* och *Kapten Nemos bibliotek*? På ett generellt plan har adaptationen till det större formatet medfört att fabeln styckats upp och rekontextualiserats genom att textblock med annat innehåll sprängts in i den. Det skapar fler men mindre dramatiska svarta hål än novellens ellips. Ibland förklarar ett montage något som har berättats, ibland introducerar det en parallell, ibland föregriper eller förhalar det något som kommer att berättas. Berättarens projekt går i båda romanerna ut på att "lägga ihop", som det heter på enquistska, men i *Nemo* rör det sig om hans eget liv, i *Sekonden*, åtminstone på ytan, om en annans. "Träkikaren" inleder nämligen det som ska bli berättaren Christian Linders "minnesteckning" över sin far, Mattias Egnestam-Linder, en släggkastare som enligt fiktionen avslöjades för fusk 1947.

Christians problem är att *börja*. Det gör han gång på gång. Olyckshistorien varvas med fragment av hans vardagsliv och drömmar, med associationer och minnesbilder, som uppfordrar läsaren till plotning. Men dessa omstarter och sidoblickar rubbar inte berättarauktoriteten: de naturaliseras genom att kapitlet fingerar att en irrande beslutsprocess ständigt förhalar fabula. Den hemmabygga trækikare som sveper över det förflutna, men inte förstör utan snarare skärmar av, blir den centrala bilden för svårigheten att se exakt var "det" började (9). För övrigt är Christian Linder en långt mer självmedveten berättare än novellens. Han kan ironiskt kommentera sin fascination inför alla siffrorna i "bärgningslistan" ("Jag undrar vad det är för slags trygghet jag försöker besvärja", 12), försvara sitt irrande -

Jag vet - det tar tid att komma in på den egentliga historien, jag har gjort en alltför stor krok, jag måste börja någon gång, historien om trækikaren och flotten hör egentligen inte hit. Det finns direktare vägar. Å andra sidan: det finns direkta vägar som i själva verket leder åt alldeles fel håll (16)

- och erkänna att minnesteckningen är till för hans egen skull. Vad han syftar på sägs inte rent ut, men montagetechniken visar att han försöker närma sig en smärtpunkt, som uppenbarligen har att göra med det förödmjukande avslöjandet av faderns fusk. Smärtpunkten nämns som "den gången jag blev vuxen" (23) och närmare bestämt som den situation "när pappa och jag går hand i hand efter Sturegatan sommaren 1947, och jag håller hårt, hårt i hans hand" (17). Men vägen dit går över en annan tidpunkt, maj 1943, då Christian börjar "se" - kapitlets nyckelord - i samband med att han mister sin äldre bror Peter vid olyckan med flotten.

Och det som Christian framför allt får syn på är just fadern, en av Enquists många "oanvändbara" människor, välvillig men frånvarande i sin närvaro, inte precis någon vägvisare. Då han kommer till sonens räddning, lägger honom i båten och stoppar om honom med filter, är det första gången från vilken Christian säger sig kunna minnas hans ansikte. Efteråt besvarar Christian alla frågor med ett "litet hemlighetsfullt leende", som om han njuter av att ha tilltvingat sig faderns uppmärksamhet. Det står nämligen klart att den yngre sonen hyser en stark längtan till sin far. Helst skulle Christian velat ha honom med sig, när han sitter och väntar på att mannen i båten ska återvända, för "han borde vara hos mig. Ibland tyckte jag att jag hatade släggen, men det var innan jag lärde mig förstå bättre" (22). Det dubbla, successiva närmande till pappan som upptar såväl det berättande som det berättade jaget, utmynnar för pojkens del i en känsla av att far och son "hörde ihop på något sätt". Här, säger berättaren, kan *Sekondens* fabula börja: med att den unge Christian "vaknade upp och såg pappa, hur han såg ut. Började fundera varför han var sådan" (25). Det är hans första steg mot rollen som faderns sekund, "alltså

en man som både är åskådare och deltagare, en man som varken kan ingripa i tävlingen som en riktig idrottsman eller lämna den som en riktig åskådare när den tråkar ut honom.”¹⁸ En annan möjlighet, som förkastas på vägen, hade varit att utgå från familjehistorien. Då hade det blivit tydligare att Christians historia handlar om ett förräderi, som går i arv i tre generationer: från farfars strejkbryteri över faderns fusk till sonens passivitet.

Varför har Christian så mycket svårare att hålla fast sin brors ansikte i träkikaren än sin fars? I motsats till Christian har Peter av fadern uppfattats som ”ett fint kastarämne” (12) och åtminstone såtillvida stått honom närmare. Liksom Håkan i novellen är Peter den som ”vet mycket” och beundras för det, men Christian antyder också att han ”hindrade mig från att se själv” (23). Längre behöver texten inte gå för att visa att det i ”Träkikaren”, mycket tydligare än i ”Mannen i båten”, råder en rivalitet mellan bröderna, som läsarens plottning av olyckan inte kan bortse från. Lika betydelsefullt är att Christian aldrig bevitnar broderns fall från flotten. Vid olyckstillfället är han upptagen av att studera fadern som tränar på stranden i sin kikare, så han är blind för vad som händer bakom honom. Det friar honom kanske från eventuella misstankar om att ha begått en aktiv kriminell handling, men inte från den skuld som hör samman med iakttagarens tvetydiga roll.¹⁹ Vilket texten understryker genom att låta det textblock som följer på det svarta hålet handla om agape, villkorlös förlåtelse, ”att inte behöva göra sig förtjänt av nåden” (14). Passagen gör parallellen med den flygande Holländaren överflödigt; den historien nämns bara i förbigående i ”Träkikaren”.

Den unge Christians mytiska fabula, historien om mannen i båten, motsägs inte explicit (däremot får vi senare höra om Peters begravning). Detsamma gäller hans slutsats att fiktion erbjuder en lösning, när man ”får en smäll”. Sådillvida skiljer sig kapitlet inte från novellen. Men den här gången visar inte texten att ”jag” har fel. Det finns ingen anledning. För det första är pojken Christian mer realistisk än pojken i novellen. Han säger tydligt ifrån: ”Vuxen blev jag inte men någonstans måste man börja” (25). Här ges inga förhastade löften om att ”aldrig mera [...] krypa undan”. För det andra har den vuxne, berättande Christian tidigare erkänt, och hans försök att börja visat att han håller på med att plotta sin smärtpunkt. Att dikta och förskjuta har i ”Träkikaren” blivit *legitimt*: oskiljaktigt från att söka förstå. Däremot görs det explicit vilka omkostnader det medför, framför allt i form av isolering från andra människor (21f). Dessutom visas det indirekt. Först möter vi den bisarra Kafka-historien om en man, som ”under den bayerska rådsrepublikens tid” telegraferar goda råd till världens statsmän från toaletten i det kejsarliga palatset - råd som aldrig når fram till mottagarna, eftersom förbindelserna klippts av (8f). Så småningom följer scenens patetiska dubblering: Christian som kvällen efter sin räddning sitter på stranden och förgäves skickar morsesignaler ut över sjöns vatten (19f).

Några av poängerna i Bredsdorffs läsning av ”Mannen i båten” - rivalitetstesen, konstnären som en skyldig iakttagare, ensamheten som det pris han får betala - passar betydligt bättre in på ”Träkikaren”. Visserligen är Christian Linder ingen konstnär, men som Bredsdorff övertygande visar, älskar han idrott ”som om den vore konst” (131). Framför allt närmar sig idrott och konst varandra genom bildspråket. Så uppträder t ex mannen i båten, den fiktiva förskjutningens/diktandets symbol, här iförd träningsöverall.

Ur ett rituellt perspektiv har det blivit ett projekt på längre sikt att mogna till vuxen i ”Träkikaren”. I romanen fortsätter det med att Christian ”efterlämnar”, som Enquist kanske skulle ha uttryckt det, ”mamma med den gula hatten och den fromma tåren” (25) för

att gå upp i faderns, idrottens och politikens värld. Det innebär att *Sekondens* version av historien om pojkarna på flotten passar väl in i det scenario som Ekselius kallar pubertetsritens:

I de tidiga romanerna följer [förloppet] främst mönstret från initiationen som pubertetsrit, då neofyten ska frigöra sig från moderns makt och ta språnget ut ur moderns värld. I de senare skönjer man snarare initiationsmyten som det heliga äventyret, där hjälten genom att nedstiga i ett dödsrike - ibland i form av sinnesförvirring eller psykos - ska nå den slutliga insikt som utgör initiationens hemlighet (330).

Fabeln kan utan tvekan uppfattas mytiskt som en initiationsskildring. Det går att urskilja ritens tre faser²⁰ i alla versionerna: en förberedelse, motsvarande flottbygget och färden ut på vattnet, en nedstigning i underjorden och konfrontation med döden, som utspelas i samband med försvinnandet och sökandet, och slutligen en återfödelse, som omfattar försoning och insiktsredovisning. Men som Ekselius har visat får den mytiska läsarten en särskild klangbotten när fabeln återvänder för (hittills) sista gången i *Kapten Nemos bibliotek* (hädanefter *Nemo*). Jag kommer emellertid bara att uppmärksamma mytiska inslag i texten i den mån de kan betraktas som förskjutningar eller anvisningar för en rituell läsning.

I "Mannen i båten" och "Träkikaren" inskränkte sig det mytiska inslaget till pojkens fabula, som berättaren i stort sett lämnade oanfrätt. I *Nemo* förs läsaren in i ett mytiskt universum redan med den första meningen: "Nu, snart, skall min välgörare, kapten Nemo, tillsäga mig att öppna vattentankarna, så att farkosten, med biblioteket inneslutet, sjunker" (7). Med hjälp av Jules Vernes *Den hemlighetsfulla ön* framställer den namnlöse vuxne berättaren det dokumentaristiska projektet i bildlig form som en nedstigning i det innersta, biblioteket, ombord på ubåten Nautilus. Där döljer sig sedan 45 år hans försvunne "fantasivilling" Johannes, gammal och sjuk, med allt han har skrivit - rekonstruktioner av barndomens smärtpunkter, de flesta väl bekanta från Enquists tidigare verk. Romanen formar sig till en kritisk genomgång av detta bibliotek, vilket mycket riktigt sänks till slut tillsammans med den nu döde Johannes. Historien om nedstigningen blir därigenom ramen för två andra, sammanflätade berättelser, som var och en fokuserar på en smärtpunkt. Den första kunde man kalla "Utdrivandet ur paradiset". Den skildrar hur "jag" och Johannes efter att ha förväxlats vid födseln efter sex år återförs till sina riktiga familjer. Den andra - som i termer hämtade från samma kristna sfär bäst sammanfattas av slutkapitlets rubrik, "Återuppståndelsen" - börjar med att "jag" hjälper den älskade fostersystem Eeva-Lisa att sänka sitt ofullgångna barn, "döpojken", i sjön.²¹ Sedan tar fabeln om pojkarna på flotten vid. Här motsvarar den en första nedstigning, under vilken det berättade jagets regressiva för att inte säga psykotiska drag starkare framhävs än i fabelns tidigare versioner. Syftet är uppenbarligen att "hämta tillbaka", reintegrera och därigenom försonas med de döda - i Ekselius' tolkning (324) det som trängts bort ur berättarens livshistoria. Men det blir inte "hoplagt", därav romanprojektet.

Man säger allting precis som det är, och det är bra. Men det blir inte hoplagt. Det kan man egentligen först göra när man går igenom kapten Nemos bibliotek, och ser efter hur man kan också säga det (239).

I *Nemos* version har berättaren, vägled av sin mytiske välgörare, kapten Nemo, övertagit Håkans/Peters ledarroll. Det agg som bara antydde i *Sekonden* blommar här ut i

öppna anklagelser mot följeslagaren Johannes. Och inte utan skäl. I motsats till sina föregångare har nämligen Johannes gjort sig skyldig till ett fruktansvärt svek genom att förråda att Eeva-Lisa är havande och därmed starta den händelsekedja som leder till både hennes och barnets död. Men animositeten stannar inte vid ord. Vad som senare händer vid drunkningsolyckan förblir åter tvetydigt, men det för mycket sagda får det att verka sannolikt att "jag" avsiktligt "knyckte till med hagastören" då Johannes drullar i sjön. Här nämns den välbekanta handuträckningen bara en gång, men i gengäld sträcks handen ut "som" för att rädda den nödställda (min kurs.). Samtidigt mytologiseras själva drunkningen genom en liknelse: Johannes rycks "ner i vattenvirveln, lika stor som den när syndaflo den sög ner de nästan avklädda kvinnorna i det jättelika vattuhålet" (211). Och efter olyckan heter det att Johannes "hade tagit sig upp på flotten fast jag inte ville" (212). Ju närmare de båda pojarna förs varann i fabelns olika versioner (kamrat, bror, "tvilling"), desto starkare framträder alltså den enes, berättarens, Kain-ansikte.

I *Nemo* kommer ingen främmande roende för att hämta den drunknade. Johannes går helt enkelt iland på romanens hemlighetsfulla ö, Ryssholmen - en förtätning av det som i de tidigare texterna var dels "östra sidan", dels "sjöns mittpunkt" - där han försvinner och söks, men bara under en enda dag. Det är heller inte Johannes' öde som står i centrum. Flotten har byggts på uppdrag av kapten Nemo för att pojarna ska finna och bärga Eeva-Lisas "döpojke", ett villkor för hennes återuppståndelse. Så blir det också. Med "döpojken" förmodade skelett i unicaboxen drar sig "jag" undan till en grotta, där regressionens symbolhandlingar, den obligatoriska insvepningen och nersmetningen med melass, äger rum. Här får "jag" under ett par veckors tid i drömmar och fantasier tillgång till faderns efterlämnade "notesblock", som förutom Robinson Crusoes bärgningslista visar sig innehålla en dikt till modern. Den leder till en omvärdering av och en imaginär försoning med henne. I försoningsgåva mottar han en katt - den återuppståndna Eeva-Lisa. Sedan dröjer det ytterligare ett par veckor, innan han blir funnen.

I en rituellt läsart tar steget in i vuxen världen mycket längre tid än vad "Enquist" tidigare föreställt sig. Här dröjer det ett halvt människoliv innan "jag" förstår vad Eeva-Lisa begär av honom i grottan:

Det värsta kommer nu. Det är nu du ska bli vuxen. Men du måste lägga ihop. Om du inte gör det, då har det ju inte varit någon mening alls med mitt liv, min död, och min återuppståndelse.

Vad ska jag lägga ihop, sa jag. Det kommer du att förstå, sa hon. Man får en smäll, men ingenting är ohjälpligt. Det var det jag kom tillbaka för att säga. Och vad ska jag då lägga ihop, upprepade jag (240).

Att rekonstruera fabula ur *Nemo* är emellertid ingen lätt uppgift. Det beror framför allt på romanens bruk av metaforisk förskjutning. I Enquists senare romaner blir den metaforiska axeln alltmer framträdande. Här gäller det särskilt fördubbling (eller, ur ett annat perspektiv, uppspaltning) men även det grepp som jag har kallat förtätning. Överhuvudtaget har saker och ting svårt att hålla sig på sin plats i *Nemo*. Berättelsen glider oavslutligt mellan det deltagande barnets och den distanserade vuxnes perspektiv; händelseförloppet utspelas i en dubbelxponerad geografi, lika fiktiv som den är västerbottnisk; den mytiska nedstigningen i underjorden dubblas, som vi såg, men det gör också personerna, så att vi möter två berättare, "jag" och Johannes, två mödrar, som båda fött "döpojkar" (och utökas till tre under romanens lopp), och en fadersfunktion, som spaltats upp i en straffande Gud och en död jordisk far; gränserna mellan sakralt och profant, levande och döda, människor och djur upphävs - den hjälpsamme Nemo dubblar den

alltid upptagne Jesus,²² huvudberättaren bär samma namn som sin tidigt döde bror, utbytesmamman Alfield kallas "hästen", Eeva-Lisa ger liv åt en "fisk" och återuppstår som katt, osv. Det är en text som ställer höga krav på läsarens förmåga att handskas med par av motstridiga tolkningsimpulser utan att välja bort någon. Man måste laborera med ett både - och.

Som Bredsdorff noterar, betonar texten redan från början att "Gud var den straffande fadern, han var inte 'liksom' den straffande fadern" (8; min kurs.) - med en kvinna, modern Josefina, som sitt jordiska ombud. Att den "också säger" (jämför citatet ovan) innebär att den talar i liknelser "som inte liknar, utan som är det de är". Ändå menar Bredsdorff (252) att vissa inslag i persongalleriet låter sig reduceras till berättartekniska grepp genom att "fördubblingarna och speglingarna" till slut upphävs, så att läsaren står där med *en kärnfamilj*, vilken uppvisar slående likheter med den som uppträder i *Musikanternas uttåg*. Ekselius' utgångspunkt å andra sidan består i att läsa personerna i Enquists romaner som aspekter av ett och samma subjekt - i regel texten (70). Men här brukar hon, en smula förvirrande, subjektbegreppet om Johannes och "jag", som alltså betraktas som en uppsplättning av en instans i texten (288). I hennes karaktäristik av Johannes som "fantasivilling" tycks också ligga att subjektets olika aspekter kan företräda olika grader av fiktivitet. Och mycket talar för att Johannes verkligen är en sekundär skapelse, fast han beskrivs i termer som "den oåtkomliga delen av mitt liv" (122) eller "[a]bsolut sammanväxt och så en totalt främmande halva" (146). Kanske är han konstnären, som "ljög hela tiden" men "när han ljög [...] rörde sig mycket tätt intill" (9). Den som får betala priset är under alla omständigheter hans andra hälft: "Först tog de min mamma ifrån mig, sedan hästen, sedan Eeva-Lisa, sedan döpojken, sedan det gröna huset" (56).

Det är emellertid svårt att diskutera paret "jag" och Johannes utan att ta hänsyn till de olika manifestationerna av en tredje, medierande gestalt, den s k döpojken. I honom löper väsentliga trådar i fabeln om de båda pojkarna på flotten samman. Till att börja med är den dödfödde brodern ekvivalent med romanens *berättare* i kraft av att de bär samma namn. Ur strukturell synpunkt jämföras också Eeva-Lisas "döpojke" och *Johannes*, som båda går under i sjöns djup med berättaren som aktivt inblandad. Och som Ekselius (308) påpekar, byts dessutom de dödfödda *inbördes* ut mot varann. Så t ex då berättaren är på väg att göra sig av med Eeva-Lisas "döpojke" och hans tunga slinter: "Jag vadade genom djupsnön ner till sjön med *min bror* inlindad i Norran" (188; min kurs.). Ursценariot består i att ett barn har dött i moderlivet - i fostervattnet - medan ersättaren/berättaren fått leva vidare. Det innebär med Ekselius' ord att "från själva födelsen är den som berättar belastad med en skuld" (324). Och då sjuzeten två gånger dubblar detta urscenario, dels då Eeva-Lisas "döpojke" sänks i sjön, dels då Johannes drunknar, aktualiseras skulden på nytt.

"Döpojken" har emellertid inte bara drag av berättaren, Johannes och indirekt Håkan och Peter. Det rör sig om en förtätning med rikt förgrenade anor. I Enquists fiktionsprosa möter man ett aborterat och paketerat foster redan i *Hess* (1966). Berättaren i *Nedstörtad ängel* tänker att en människa som han med en repertoar på bara tre drömmar "måste ha dött mycket tidigt, nästan som ett foster" (19). Och barnet som naket driver in under isen i *Nemo* frammanar bilden av såväl de infrusna i *Hess* och *Nedstörtad ängel* som de drunknade i *Musikanternas uttåg*. Men inte nog med det. Essäsamlingen *Kartritarna* (1992) börjar med en absurd scen, där den 83-åriga modern visar sonen-

berättaren var hans namn ska stå på familjegravstenen: "lite till höger, ungefär nere vid roten, där de mycket små och nästan dödfödda brukade placeras" (10). Senare får man veta att "jag" har haft en dödfödd bror. "Brodern hade varit felvänd eller navelstrypt" (276), precis som den ursprunglige "döpojken" i *Nemo*.

Har alltså "döpojken", skuldens arkaiska figur, självbiografiska rötter? Med någon som förhåller sig så fritt till sanningen som Enquist kan man aldrig vara säker. För övrigt är det knappast nödvändigt att slå fast om det är så det ligger till. Det räcker att man kan tala om en identifikation med en dödfödd, om inte hos Enquist så i varje fall hos "Enquist", som gör det lättare att förstå varför fabeln om pojarna på flotten återkommer så pass många gånger i författarskapet. Däremot räcker det knappast för att förklara varför skuldens skugga faller så tät över *hela* Enquists produktion. Det mest närliggande är väl att söka ursprunget till denna ansiktslösa skuld i den stränga frikyrkliga religiositet som författaren växte upp med och som *Nemo* sammanfattar i formeln "[h]årdhet och tårar".²³ I Enquists landskap stod och står bönhuset mitt i byn. Som Bredsdorff upplyser (217ff), var morfadern lekmannapredikant i Evangeliska Fosterlandsstiftelsen, vars herrnhutiskt färgade kristendom predikar trons saliggörande kraft men samtidigt betraktar den som en nådegåva. Att alla är syndare men inte alla troende upprättar en strikt åtskillnad mellan Guds barn och hedningarna som icke hava lagen, mellan rättfärdighet och synd, sanning och lögn. I *Kartritarna* beskriver Enquists berättare hur han, innan han började skriva, liksom "jag" i *Nemo* ritade kartor, först över verkliga, sedan alltmer över fiktiva landskap. Fördelen, säger han, var att "[i]ngen förstod" (299). Det var viktigt, för "det var synd att dikta, eftersom det var synd att ljuga, om inte diktandet skedde i andligt syfte, som förkunnelse eller dödsruna, eller i den bibliska liknelsens form" (296f).

Konsten själv är alltså från första början förknippad med skuld. Att dikta förskjuter skulden men lägger samtidigt ny sten på bördan, så att ett slags rundgång uppstår. Det är ju inte så att det religiösa arvet någonsin övervinns i Enquists författarskap. Tvärtom kulminerar det i de senare romanernas nedstigningar i barndomen. Det är som om dessa nedstigningar aktiverade allehanda regressiva impulser, avläsbara såväl i språkets dialektala, bibliska och barnsliga inslag som i det tidigare påtalade sammanflödet av myt och verklighet. Citatet ovan antyder emellertid att det har funnits två sätt att kringgå skulden: att säga något "som det är" och att "också säga det" - att dokumentera respektive tala i (bibliska) liknelser. Spänningen mellan dessa poler avspeglas inte bara i författarskapet som helhet utan även i de olika versionerna av fabeln om pojarna på flotten. "Mannen i båten" iscensätter en kris i berättarens dokumentaristiska projekt, som visar att han omedvetet fortsätter att förskjuta sina smärtpunkter. Christian Linder i "Träkikaren" är medveten om att han förskjuter men tillskriver diktande förskjutning ett terapeutiskt värde. Likväl håller han fast vid en pseudodokumentär form, "minnesteckningen", som gör hans historia till en kompromiss. *Nemos* berättare tar däremot steget fullt ut och följer sin övertygelse att det som gör ont måste "också sägas" för att bli "hoplagt". Därför är romanens framställning av fabeln om pojarna på flotten den som på en gång avslöjar och beslöjar mest.

I begynnelsen var skulden. Och skulden föder förskjutningar/berättelser, som ger det formlösa gestalt. Håkan, Peter, Johannes - ur *Nemos* perspektiv har ingen av de tre egentligen "funnits". Och "om någon inte funnits, då kan han inte dö, och då kan han heller inte återuppstå" (248). Den insikt romanen utmynnar i formuleras i samma termer:

"Återuppstå, det kan man ju bara själv, och i detta jordelivet" (249). Står vi inte här inför en parallell till den dröm om att "andas fram sitt ansikte" som givit namn åt Ekselius' studie? Den återuppståndelse som *Nemo* talar om skulle då vara liktydig med uppfyllelsen av en gammal dröm: att smälta konstens symbol, den i is ristade fågel som uppträder i *Sekonden* och *Nedstörtad ängel*, och äntligen få syn på sig själv därunder.²⁴

Noter:

¹ Lundqvist: *Från sextital till åttital. Färdvägar i svensk prosa*, Stockholm 1981:147.

² *Kartritarna* (1992:203). En liknande formulering finns i *Nedstörtad ängel*: 12.

³ Ekselius: *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*, Stockholm/Stehag 1996:221.

⁴ Brooks: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Mass. 1984/1992:12f.

⁵ Se vidare "Displacement" i Laplanche & Pontalis: *The Language of Psycho-Analysis*, London 1967/1985: 121ff.

⁶ Jag har haft tillgång till en utmärkt, otryckt analys av novellen, Thrane: "Analyse af Per Olov Enquist's novelle 'Mannen i båten'". Opgave i svensk vid Nordisk institut i Århus (otryckt)1997, som i väsentliga avseenden påverkat min egen läsning. Även Thrane utgår från Brooks, studerar novellens förskjutningar och tolkar den som en historia om diktande. Hans bidrag saknar emellertid de här presenterade distinktionerna och förslag till olika läsarter, försöker inte hålla isär det berättande och det berättades jagets perspektiv och tolkar vissa detaljer annorlunda.

⁷ Omplottning kan också innebära ett successivt närmande till fabula. Så startar *Nedstörtad ängel* i frågan "Vad är kärlek?" för att glida över i en annan fråga, "Vad är en människa?", och slutligen utmynna i berättarens spösmål "Vem är jag?"

⁸ Brooks (1984/1992:34) refererar till sociolingvistikerna Labov och Waletzky's arbete med innerstadsungdomars muntliga berättelser, som visar att sådana historier alltid tycks innehålla ett "värderande" element, då berättaren riktar uppmärksamheten mot poängen med historien.

⁹ "Vi vet ju", skriver Anna Freud i *Jaget och dess försvarsmekanismer*, Stockholm 1969:140, "hur ofta pojkmarnas intressen under latenstiden ensidigt inriktas på reala och sakliga ting." Som exempel nämner hon bl a "[u]pptäckter och äventyr, siffror och storleksförhållanden".

¹⁰ Bredsdorff: *De svarta hålen. Om tillkomsten av ett språk i P.O. Enquist's författarskap*, Stockholm 1991:14, noterar att dessa båda markörer uppträder sammanlagt 26 gånger i novellen men skiljer inte som Thrane (1997:4) på deras funktioner.

¹¹ Denna typ av sidofokusering erinrar om vad det psykoanalytiska begreppet "täckminne" står för: ett barndomsminne, som utmärks av sin ovanliga skärpa såväl som sitt skenbart betydelselösa innehåll, och som i analysen fungerar som symptom på outplånliga upplevelser eller omedvetna fantasier. Se "Screen Memory" i Laplanche & Pontalis (1967/1985:410f).

¹² Thrane (1997:6), min översättning.

¹³ Termen härstammar från Freuds *Drömtydning*. Den betecknar en föreställning, som ensam representerar flera associationskedjor och utgår från den punkt där dessa löper samman. Se "Condensation" i Laplanche & Pontalis (1967/1985:82ff).

¹⁴ Enligt Reeder: *Begär och etik. Om kön och kärlek i den fallocentriska ordningen*, Stockholm/Stehag 1990:88-100, betecknar Lacans begrepp "fantasm" ett fantasiscenario, som blockerar analysen genom att låsa begäret i en specifik fascinationsform, manifesterar sig genom upprepning och fungerar som en matris för präglingen av personliga myter och narrativ. Den utsträckta handen förekommer inte mindre än fem

gångar i novellen. Först är det Håkan som sträcker fram "en hand med något i: en hammare" (45), sedan följer den hand som sträcks ut över det svarta hålet (48), mannen i båtens hand, som tas emot av Håkan (51), morfars hand, som omvänt för "jag" hem (52) och till sist den flygande Holländarens aldrig utsträckta hand (54).

¹⁵ Thrane (1997:7), min översättning.

¹⁶ *Studier i Thorsten Jonssons kriminalnoveller*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet 1966 enligt Bredsdorff (1991:53ff).

¹⁷ Hemingway: "Indianläger", i *Snön på Kilimanjaro och andra noveller*, Sthlm (1942:45).

¹⁸ Bredsdorff (1991:125).

¹⁹ "Kanske" på grund av den bibliska intertext som passagen aktualiserar, Kains dråp av Abel. Efter dråpet heter det med en språklig bortvändning (1 Mos. 4:9): "Då sade Herren till Kain: 'Var är din broder Abel?' Han svarade: 'Jag vet icke; skall jag taga vara på min broder?'"

²⁰ Jfr Ekselius (1996:314), som bygger bl a på Eliade.

²¹ Till den tidigare listan skulle man kunna foga den *språkliga* förskjutning som tar sig uttryck i namngivningen: i *Musikanternas uttåg* möter vi en dotter Eva-Liisa såväl som en mor Josefina (Markström i den tidigare romanen, Marklund i *Nemo*), som uppvisar slående likheter med sina efterträdare.

²² Nemos litterära anor sträcker sig betydligt längre tillbaka än till Jules Verne. "Ingen" är den pseudonym med vars hjälp Odysseus drar Cyklopen vid näsan. Men Nemo är också, enligt Bachtin, huvudperson i den populära medeltida berättelsen *Historia de Nemine* av en viss Radulfus, där Nemo "i en fri karnevalsk lek med den officiella världsåskådningens negationer och förbud" jämföras med Kristus. "I Bibeln", skriver Bachtin: *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*, 1986:407, "heter det t. ex. att 'nemo Deum vidit', dvs. 'ingen har sett Gud', men Radulfus läser denna text som 'Nemo Deum vidit', dvs. 'Nemo har sett Gud'. Allt det som i de av Radulfus anförda texterna anses omöjligt, otillåtet eller ouppnåeligt för andra, blir således möjligt, tillåtet och uppnåeligt för Nemo."

²³ Vilket också Madsen & Holch påpekar i "'Men hvem var vi, hvis vi ikke forsøgte...!' - læsninger i den sene del af Per Olov Enquists forfatterskab". Opgave i teksthistorie vid Nordisk institut i Århus (otryckt) 1997:13, not 47.

²⁴ För inspiration till denna essä vill jag tacka min kollega Kim Lilholt Ruggaard, studenterna Nick Bo Madsen, Henrik Holch och Andreas Thrane samt hela hold 61 i svenska vårterminen 1997 vid Nordisk institut i Århus.

Lars Wendelius

En mångtydig kriminalhistoria

En läsning av Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten*

Kerstin Ekmans *Händelser vid vatten* låg på bokhandelsdiskarna tredje veckan i augusti 1993¹ och anmäldes omgående i ett stort antal tidningar. Även om kritikerna inte saknade reservationer framstår deras invändningar som skorningar i en hyllningskör. För anmälarna handlade det om en helgjuten roman som utvecklade en viktig tematik.² Ytterligare bekräftelser på det litterära etablissemangets höga värdering kom då romanen tilldelades först Augustipriset och därefter Nordiska rådets litteraturpris.³

Också läsarna tog till sig boken. Ett par år efter originalutgåvan fanns *Händelser vid vatten* både i en pocketversion och i en prisbillig kartonnerad upplaga. Bokmarknads-experten Per Gedin beräknar att romanen 1997 gått ut i en samlad upplaga på en kvarts miljon exemplar.⁴ Förlagets (Bonniers) hemsida anger året därpå en ännu högre siffra: ca 400.000 exemplar.⁵ Det handlar om väldiga upplagor för svenska förhållanden.

Händelser vid vatten har sålunda väckt stort intresse hos både kritik och publik. Varför? Vad har romanen som förklarar denna framgång? En sådan fråga är säkert omöjlig att uttömmande besvara. Å andra sidan lär det nästan alltid vara meningsfullt att ställa den. En diskussion av spörsmålet kan kasta ljus över både boken, läsarna och det litterära systemet.

I det följande fokuseras dock intresset uteslutande på själva romantexten. Jag diskuterar översiktligt *Händelser vid vatten* som symbolisk och mytologiserande berättelse, kvinnoskildring, "ekologisk" samhällskritik och kriminalhistoria. Tanken är att granskning från dessa infallsvinklar kan belysa det ställda problemet: därmed får vi förhoppningsvis möjlighet att förstå varför kritiker och allmänhet reagerade som de gjorde.

Hur, närmare bestämt, reagerade f.ö. kritikerna? Vilka förtjänster och svagheter såg de i romanen och hur motiverade de sina omdömen? Som en upptakt till den följande diskussionen först en blick på dessa frågor.

*

Mottagandet av *Händelser vid vatten* är antagligen representativt för hur litteraturkritik bedrivs i 1990-talets Sverige. Det är fråga om en icke-auktoritär kritik; recensenten vill inte skriva läsaren på näsan vad hon eller han ska tycka. Man riktar sig till en publik utan

större litteraturhistoriska kunskaper; därom skvallrar de sparsamma jämförelserna med andra författarskap och de lika fåtaliga historiska inplaceringarna.

Björn Nilssons formulering i *Expressen* är snarast ett undantag: "Vårt eget landskap är en tusenårig granskogskultur där Heidenstam, Lagerlöf, Hjalmar Bergman, Elin Wägner huserade före henne - och före dem ett spökregelement av halvförgättna andar."⁶ Man pekar på beröringspunkter med välkända företeelser som bibelberättelsen om Josef och hans bröder⁷ och den traditionella detektivromanen.⁸ Däremot placerar man givetvis in romanen i Ekmans tidigare författarskap men knappast på ett sådant sätt att resonemangen förutsätter särskild förtrogenhet med detta.

Utredningen får alltså spela en förhållandevis framskjuten roll medan den öppna värderingen något hålls tillbaka. Reservationer saknas som sagt inte. Per-Arne Tjäder i *Göteborgs-Posten* talar om partier där "berättelsen mest rinner genom fingrarna" och ifrågasätter om inte intrigflätningen ibland blir "nästan för fingerfärdig"; enligt Birgit Munkhammar i *Dagens Nyheter* ter sig historien om den tonårige Johan Brandbergs samvaro med en 25 år äldre kvinna "något överlastad: lite larvig och gumsjuk faktiskt". Särskilt Tjäder understryker även romanens förtjänster, liksom Nilsson vars karakteristik lär spegla många recensenters reaktion:

Hennes kameraöga ser allt, från upptaktens mattfeta gevärskolv till upplösningens vitbleka och ärrade gammpojkskropp; förräder dock aldrig ett uns utöver vad den ser. Det bor en oefterhärmlig ironisk lekfullhet mitt i hennes bokstavligen dödliga allvar, mitt i hennes makt att fläta samman vardag och myt, tragedi och trivialitet.

Det citerade partiet är praktiskt taget det enda i artikeln där anmälaren direkt värderar romanen. I själva verket speglar dock hela recensionen författarens uppskattning; den kommer till uttryck i hans engagemang och intensitet.

På motsvarande sätt pendlar anmälningarna mellan en mer och en något mindre demonstrativt personlig hållning. Nilssons recension saknar helt former i första person singularis; likafullt upplever man givetvis artikeln som djupt personlig. På andra håll däremot är sådana former tämligen vanliga. Längst går *Aftonbladets* Pia Bergström-Edwards i vars bidrag draget av spontan, oförblommerad rapport från läsupplevelse därmed blir särskilt påfallande: "I gryningen kan jag hållögd efter sträckläsningen lägga ifrån mig boken."

Det ovan sagda gäller dagspresskritiken. Recensionen i *Bonniers Litterära Magasin* (1993:4, 30-33), skriven av Arne Johnsson, har helt annan karaktär. Den skiljer sig från övriga anmälningar inte bara genom sitt omfång och sin citatrikedom utan framför allt genom sin jargong - mångordig, manierad, bildrik. Johnsson skriver för en läsekrets med beläsenhet, associationsförmåga och behärskning av en terminologisk apparat.

Innan recensenten ännu nått fram till Ekmans roman, monterar han in fyra längre citat från respektive *Första Mosebok* (om Josef och hans bröder), *Hamlet* (om Ofelias död), *Det öde landet* (om Phlebas feniciern) och *Siddharta* (30 f). Poängen med dessa citat visar sig mot slutet där Johnson i romanfiguren Annie Raft ser en Siddhartas "kvinnliga alter ego" - "andlös skirhet", "rykande köttslighet" (33) - som förvandlas till en Ofelia. Likt Shakespeares hjältinna och Eliots feniciske sjöman ljuter Annie en död genom vatten.

Det tycks alltså vara en intertextuellt orienterad läsart som föresvävar recensenten,

även om han inte använder termen i fråga. Den sensible läsaren urskiljer en kör av röster som talar till oss över seklerna och gör oss till deltagare i en aldrig avslutad dialog. Metoden förutsätter som sagt en publik med beläsenhet och beredskap att medverka i anmeldarens läsövning. Om den även fördjupar vår förståelse av romanen må vara osagt. Johnsson nöjer sig i stort sett med att identifiera sin röstkvartett men diskuterar inte närmare eventuella konsekvenser för tolkningen.

Värderingsmomentet lyser helt med sin frånvaro i den fundamentala bemärkelsen att Johnsson inte öppet redovisar om han finner romanen bra eller dålig. Det lär å andra sidan inte betyda att BLM-läsarna lämnas i sticket på denna punkt; inte minst här tycks nämligen det intertextuella perspektivet ha en viktig funktion. Recensentens identifikation av ett antal kanoniserade texter vid sin läsning är av allt att döma en sorts kvalitetsangivelse: den goda litteraturen fungerar på detta sätt.

En inte oviktig punkt i receptionsprocessen gäller Ekmans förmenta återkomst till detektivromanen. Ur denna speciella infallsvinkel får romanen genomgående mycket gott betyg. Författarinnan visar sig inte mindre fingerfärdig som mystifikatör och intrigknypplare nu än vid starten av sin karriär. Bergström-Edwards konstaterar att Ekman förvisso "inte glömt genrens krav" medan Immi Lundin i *Sydsvenska Dagbladet* talar om "en oklanderlig come back".

Munkhammar går ett steg längre och granskar en av huvudpersonerna, läkaren Birger Torbjörnsson, från detektivromanens synpunkt. Han är "som hämtad ur den gamla hederliga svenska deckarens persongalleri", skriver hon och betecknar honom vidare som "en åldrande karlakt av nallebjörnstypen, plufsigt och sliten av nattliga bilresor och hembesök med kroppen värkande av sömnbrist och skallen surrande av äktenskapsproblem". Tjäder är inne på samma tanke men vinklar den till slut på ett annat sätt. Om Ekman inte varit så angelägen att undvika schabloner kunde Birger ha blivit "en luggsliten hjälte i en progressiv kriminalroman".

Även Arne Johnsson kommenterar i sin BLM-recension romanens deckarmönster. Hans anmälan röjer en dragning till det exklusiva och höglitterära, men vittnar alltså även om en förståelse för det folkliga och underhållande. Å andra sidan, menar recensenten, finns hos författarinnan en strävan bort från det schematiska och förutsägbara. Hon följer vissa regler bara för att så småningom kunna bryta mot dem.⁹ Kriminalfiktionsmodellen hör med andra ord till berättelsens ytskikt; därunder gömmer sig det radikalt annorlunda.

Samma reaktion möter hos en rad anmeldare. Man konstaterar deckarmönstret men skyndar sig att beteckna detta som relativt oviktigt; romanens verkliga värde ligger på ett annat plan. "Den djupnar till en allmänmänsklig tragedi", skriver Bergström-Edwards och *Sydsvenska Dagbladets* Immi Lundin tänker i snarlika banor; den "spänning som hela tiden underblåser läsintresset [...] har att göra med romanens så självmant trovärdiga gestalter, med deras levande i ett slags glesbygdens samtida tunnslitenhet". För Tjäder är det fråga om "en samtidsroman som bara lånar lite teknik och rekvisita från en beprövad genre".

Nästan samstämmigt finner recensenterna att romanen är uppbyggd kring tre människooöden: läkaren Birger Torbjörnsson, läraren Annie Raft, tonåringen Johan Brandberg. Till stor del kretsar kommentarerna kring dessa tre öden, hur de samspelar, flätas in i och skiljs ut från varandra.

I anslutning till sådana konstateranden noterar man vidare hur romanens berättartek-

nik får substans. Boken består av ett antal mindre historier vilka i sin tur ideligen styckas sönder och skjuts in i varandra. De ständiga perspektivskiftena ger berättelsen dess rytm som emellertid även sammanhänger med brytningar på andra plan - mellan människa och natur, individ och kollektiv, ljus och mörker. Anna Williams i *Svenska Dagbladet* talar om ett "romanens ständiga växelspel [som] gör den till en så oemotståndlig läsning".

Munkhammar karakteriserar i sin recension alla tre gestalterna tämligen utförligt och knyter till var och en av dem en särskild berättelse. I Birgers fall handlar det alltså om en deckare, i Annies om "en kvinnlig utvecklingsroman" och i Johans om "en mytiskt strukturerad berättelse". Även Tjäder ägnar de tre förgrundsfigurerna en ingående diskussion men tenderar att i sista hand skjuta fram Birger på de övrigas bekostnad. "Denne Birger är ett slags centrum, ett vakande öga i såväl by som berättelse", skriver han bl.a.

Williams påpekar att romanen tecknar både "en mans- och en kvinnolinje" och låter paret Johan/Annie illustrera denna synpunkt; den av Tjäder framhävde Birger får här sjunka i bakgrunden. Björn Nilsson slutligen talar med ett om Munkhammar erinrande grepp om tre huvudnivåer i romanen. Förutom "en sammanhållande deckarintrig och en mytologiserande undertext" finns där en till Annie Raft knuten historia som även om den "väl näppeligen kunnat heta 'Arton år i Jämtland'" dock handlar om precis detta. Och det blir Annie som hos Nilsson ensam dominerar scenen: "[...] hon och hennes öde [...] utgör intrighärvans fästpunkter."

Den realistiska tids- och samhällsskildringen framstår därmed som en huvudsak för Nilsson. Likt Munkhammar tänker han sig uppenbarligen att de tre huvudnivåerna svarar mot var sin litterär genre som tematiserar vissa ämnen. Detta leder oss till frågan vad romanen egentligen handlar om.

Händelser vid vatten utspelas i jämtländsk glesbygd, i gränslandet mellan civilisation och vildmark. Åtskilliga betraktelser över romanen tar däri sin utgångspunkt; de stora samhällsförändringarna och deras konsekvenser för människa och natur framstår därmed som ett grundtema i berättelsen. För Björn Nilsson handlar denna om det traditionella hembygdsbegreppets söndervittring, i den planlagda förödelsens spår, som resulterat i den sena 1900-talsmänniskans rotlöshet.

Lundin och Williams hamnar i snarlika omdömen. "Utan kunskap, minne och social gemenskap faller romanens gestalter ut ur det civiliserade livet", skriver den senare medan Lundin talar om "den kalhuggna, uppbrötade, kaotiska, stiglösa Ytan, som blir sinnebild för den förlust de mer eller mindre medvetet godtagit i överlevandets namn". *Idags* Ingrid Elam beskriver processen i termer som vi känner igen från annan samtida kriminalfiktions, inte minst Henning Mankells romaner:

Moderniseringens mål och mening, Välfärdsstaten, håller på att haverera med en hastighet som avslöjar ett undermåligt underarbete. Mycket har schaktats undan och kasserats som gav stadga och mening åt livet.

Självfallet undgår det inte recensenterna att romanen även beskriver ett antal enskilda livskriser. Deras just berörda fokusering på några förgrundsfigurer gör ju ett sådant synsätt naturligt. Svårigheten att blicka in i sitt eget mörker, att komma till rätta med känslan av skuld och delaktighet - att också dessa trådar ingår i berättelseväven blir sålunda föremål för en hel del kommentarer. "Man kan inte leva i världen utan att leva av den,

som Annie Raft konstaterar." Andemeningen i denna Bergström-Edwards' formulering återklingar även på andra håll.

Det mytiskt-symboliska mönster som avtecknar sig under den sociala och psykologiska analysen blir däremot föremål för växlande grader av uppmärksamhet. Alla ser det men få diskuterar det mer ingående; ofta nöjer man sig med att i förbigående registrera romanupptaktens iögonfallande anspelning på Josef i brunnen. Ett undantag är i någon mån Munkhammar som noterar allusioner även "på den episke hjältens fångenskap i kärleksgrottan och på den sköne yngling som till kärleksgudinnans sorg under olika namn offras i en rad vegetationsmyter". Men som vi minns är recensenten en smula tveksam till dessa inslag i romanen.

En kriminalroman som inte nöjer sig med att vara just detta, en samhällsskildring som tematiserar moderniseringens avigsidor och folkhemmets kris, en mytologiserande berättelse som alluderar på uråldrigt sagostoff - det är bl.a. så man uppfattar *Händelser vid vatten*. Att säga att romanen blir välvilligt bemött räcker inte; kritikerna är påtagligt engagerade och deras framställningar växer ibland ut till essäliknande texter.

Vad är det som engagerar dem? Ett givet svar är att Ekman gestaltar det omdiskuterade skeende som tycks omvandla den svenska välfärdsstat som måste ha präglat recensenterna själva - och mot vilken de kanske fortfarande känner en grundläggande lojalitet. I så fall en laddad situation, både traumatisk och inspirerande. Därtill kommer att man i så hög grad uppfattar romanen som fokuserad på våldets och hatets problematik. Vad är det som får spärnhakarna att lossa och de mörka krafterna att välla fram ur människans inre? En roman som ställer denna fråga lär uppfattas som ovanligt angelägen i 1990-talets Sverige.

När Björn Nilsson söker jämförelsepunkter till Ekmans roman pekar han på namn som Heidenstam, Lagerlöf och Hjalmar Bergman - alltså på exponenter för den kompromisslinje mellan realism och symbolism som markerar en kungslinje i modern svensk litteratur. Utan att nämna några namn har övriga recensenter blicken riktad på samma förhållande och här finner man kanhända ytterligare en orsak till kritikens intresse. Ekman diskuterar angelägna moraliska och sociala frågor och hon gör det på ett komplext "modernistiskt" vis. Samtidigt anknyter alltså författarinnan till en väletablerad svensk tradition.

Valet av kriminalberättelsen som medium för denna diskussion ter sig både ändamålsenligt och trendriktigt. Visserligen skönjer man en viss ambivalens hos recensenterna inför genren. Trots kriminalfiktionens omvandling och ökade användning tycks åtminstone något av det gamla kategoritänkandet leva kvar. Å andra sidan handlar det ingalunda om att avvisa kriminalfiktionen som uttrycksmedel; man accepterar förvisso seriös diskussion i populärlitteraturens former.

Vad tar då recensenterna *inte* upp i sina anmälningar? Den spänning mellan rationalitet och mystik som ter sig alltmer central i Ekmans författarskap får spela en tämligen underordnad roll i yrkeskritikens reaktioner. Jag ska försöka visa att man inte ens i en översiktlig diskussion kan bortse från detta inslag i romanen.

*

Den litterära 1900-talsmodernismens lärda och exklusiva karaktär präglar i viss utsträckning alltså även *Händelser vid vatten*. Intrikat symbolspråk, mytologiserande undertexter, mer eller mindre dolda allusioner - sådant bidrar till att bygga upp och fördjupa textens innebörd. Samtidigt måste romanen betecknas som en ytterst läsvänlig produkt; i

denna riktning pekar ju f.ö. även de stora upplagorna och som vi minns har både publik och kritik markerat uppskattning.

Romanens centrala symboler är lätt urskiljbara men även smidigt infogade i berättelsen. Att de alldagliga tingen fyller en funktion på det realistiska planet hindrar oss alltså inte från att utan större svårigheter se de överförda betydelser varmed de laddas. Vidare noterar man författarens strävan att undvika entydighet. Symboliken kan tolkas på olika sätt som fördjupar innebörden och understryker den komplexitet som berättelsen överhuvudtaget uppvisar.

Ett exempel är Johan Brandbergs grottupplevelse under hans erotiska äventyr med den 25 år äldre kvinna som kallar sig Ylja men i själva verket heter Doris. Sextonåringens strövtåg för honom till en grotta i vilken han både villigt och motvilligt intränger; längst in möter honom en syn som framkallar oväntat häftiga reaktioner:

Det var en sten. Lång och grov. Den stod upp. Smalnade av uppåt. Den var högre än en människa.

Då blev han vettlöst rädd. Det kom utan förvarning. Han hade varit obehaglig till mods förut. Men nu kom skrällen. Den var så stark att han inte tänkte på att vara försiktig. (159)

I ett samtal med Jan Arnald distanserar sig författaren från den psykoanalytiskt orienterade tolkning som väl episoden spontant inbjuder till: skrällen för fallos. I stället lyfter hon fram den religiösa aspekten: det handlar om mysteriet, något större än livet självt, som Johan förskräckt vänder sig bort från. (*Idag* 2.2 1994) Exemplet är som sagt karakteristiskt för romanens sätt att fungera. Bortom den tydning som kanske omedelbart anmäler sig finns en annan som fördjupar bilden eller pekar i helt annan riktning.

Ett annat fall är en händelse som inträffar strax före Johans nedstigande i grottan. Pojken småspringer uppför grottberget och finner sig plötsligt omsvärmd av "hundra-tals fåglar. Tusen, tänkte han. Tusen fåglar ropar och jag går och går." (157) Och strax därefter:

Under honom var en ravin där han såg fåglar flyga. När den första molntussen kom drivande blev han våt i ansiktet. Sen blev det klart några ögonblick och han såg moln under sig. De flöt i ravinen. Sönderrivna, ångande. Tallkronor skymtade i vattendiset. Ovanifrån såg han dem, som fåglarna. (Ib.)

Fågeln är ju en gammal symbol för det erotiska livet, välkänd från åtskilliga litterära sammanhang. I *Infernos* femte sång, den om Paolo och Francesca, t.ex. får fågelsymboliken ackompanjera berättelsen.¹⁰ Denna innebörd samspelar väl med romanens Doris/Ylja-episod som skildrar Johans definitiva sexuella uppvaknande och inträde i vuxenlivet.

Viktigare är väl dock att fåglar även kan ha en motsatt innebörd och fungera som transcendenssymboler: uttryck för människans strävan efter självförverkligande och frigörelse. Denna uppfattning möter i jungiansk symboltolkning¹¹ och är inte alltför avlägsen folkliga föreställningar om fåglar och de dödas själar.¹² Intressant blir då att Johans grott-och-fågel-upplevelse kännetecknas av två rörelser som anknyter till olika aspekter av det heliga. Pojken klättrar uppför berget (så högt att han ju ser molnen under sig), närmar sig alltså Gud, och nedstiger därefter i grottan med dess underjordiska mysterier.

Romanens främsta symbol är vattnet som ju även givit dess titel. Det skogslandskap där historien utspelas präglas av utomordentlig vattenrikedom. Åar och bäckar knyter

samman sjöar, tjärnar och myrar till ett helt vattensystem. Berättaren låter ideligen elementet skifta karaktär. Ibland betonas vattnets klarhet och renhet, ibland dess ogenomträngliga dunkel - ännu ett uttryck för det motsatstänkande som genomsyrar berättelsen. Grundbetydelsen är den traditionella som livets ursprung. När regnet till följd av människans ingrepp förlorat sin näring torkar markerna ut (15).

Iögonfallande är vidare vattnets renande förmåga. När Annie Raft gjort sitt hemska fynd på mordplatsen stappar hon till närmaste vattensamling för att befria sig från det blod som klibbar vid henne: "Hon [...] doppade händerna i vattnet. Det var kallt. Stark ström. Snabbt genomskinligt vatten. Händerna blev rena." (64) Starkare rituell karaktär får den parallellscen där Johan efter kärleksäventyret med Doris underkastar sig ett reningsbad:

Sen tvättade han sig som han aldrig tvättat sig förr. [...] Löddrade upp tvålen på nytt och och tvättade sig överallt. I skrevet, under pungen, i skåran därbak. Armhålorna. Han gnuggade halsen och armarna. Han satte sig på huk och och drog vatten över huvudet. (201)

Man kan läsa scenen som uttryck för en vilja till befrielse från den orenhet som den sexuella kontakten med en betydligt äldre kvinna åsamkat pojken. Trots att Johan förlorat sin oskuld är han i grund och botten ännu en kysk yngling. Men också en annan tolkning torde vara möjlig. Då handlar det om ett invigningsbad, ett dop till man, vuxen och mogen människa. Johan befriar sig från sin gamla oskuldsfulla och omedvetna varelse och träder in i ett nytt tillstånd. Hans möte med Doris har onekligen karaktär av initiationsrit som då får styra läsningen. Kanske är till slut båda läsarna lika sanna. Det erotiska äventyret har skapat osäkerhet om Johans identitet, en vacklan mellan barnslighet och mognad. Under alla förhållanden innebär episoden en motsats till den vattenscen som exponerar den döda Annie:

Först hade han sett ansiktet. Vattnet som strömmade över det var så klart att han tyckte hon låg och såg honom komma. Hennes ögon var ju öppna och håret som låg strimmat neråt i strömmens riktning kunde inte dölja blicken. Sen förstod han att det inte var nån blick och att den vita huden inte kände vattnets kyla. (338)

Som vi minns associerade Arne Johnson i BLM till både Shakespeares Ofelia och Eliots feniciske sjöman inför Annies död genom vatten, vilket säger något om den vida sfär av tänkbara allusioner vari scenen inordnar sig. Även svensk litteratur erbjuder ju åtskilliga exempel. Almqvists Amorina och drunknande simmerska, Strindbergs förlista fartygspassagerare i *Ett drömspel*, Ekelöfs lyriska jag i *En Mølna-elegi* är några. Människan nedsänkt i vatten är vidare ett emblem i den jungianska djuppsykologi¹³ som Ekman uppenbarligen står ganska nära.¹⁴

I flera av dessa texter står vattnet för det utplånande och upplösande element som inordnar det släckta livet i en evig kretsgång av död och återfödelse. Om Annies förbryllande yttrande att hon är "[d]jelaktig genom vatten" (350) åsyftar samma förhållande må vara osagt men det ter sig i varje fall inte otänkbart. Delaktig i vad? - kanske i det som är större än individen själv, tillvarons ständiga rörelse från utslöckande till förnyelse och åter.

Även den tredje av romanens förgrundsfigurer, Birger Torbjörnsson, förknippas ofta med vatten och även i hans fall är anknytningen till död och undergång iögonfallande.

”Vattnet sorlade under marken, sipprade genom den och svämmade över den i vårljuset och löste upp allt som människor gjort.” (265) Men genom en koppling till kvinnan och sexualiteten får Birgers upplevelse av vatten ännu en aspekt:

Han undrade hur det skulle vara att bo här ensam med fyra kvinnor och ha deras låga röster och mjuka rörelser omkring sig hela dagarna. Bäcksorlet och de gungande våta tuvorna i myren ner mot tjärnarna. Känslan av vatten.

Han kunde inte tänka det annorlunda: känslan av vatten som drog genom marken, som flödade och sipprade över den. (263)

De båda tätt på varandra följande citaten hänför sig egentligen till samma upplevelse och antyder därmed hur diffus gränsen är mellan dödens och driftens sfärer. När Birger förnimmer ”suget ur det snabba, svarta vattnet” (271) handlar det därför möjligen om en dragningskraft från båda dessa storheter: kärlekslängtan och dödslängtan glider in i varandra. Man kan tillfoga att Johans fantasier om ålens parningslekar i Sargassohavet förknippar drift med det större element som havet - en klassisk symbol för kvinnan, driften och döden¹⁵ - utgör. Även rent bokstavligt är f.ö. havet närvarande i berättelsen. Från grottborgens topp ser Johan en strimma av Atlanten i väster.

Flödet som en bild för gränsöverskridande har aktualitet även i den viktiga episod där Birger tycker sig höra röster ur det förflutna blandas med vattnets sorl. Hans fallenhet för mystiska upplevelser får sin belysning, samtidigt som vi förnimmer ännu en aspekt av vattensymboliken:

Han tänkte ingenting och gissade heller ingenting så länge han satt där. Lyssnade på det strömmande, genomskinliga vattnet som inte hade nånting att säga. Det pratade bara. Väven av ljud väckte ekon i hans hjärna och hjärnan fick det till prat. Men ett tag tänkte han att han satt och hörde på det som hade hänt här. Att det graverats in i den ljusa natten och återgavs av vågorna och strömvirvlarna i vattnet. (74)

Här gäller det alltså en glidning mellan nu och då. Det strömmande vattnet blir en symbol för tidens och historiens gång och ett medium för kontakt med det som varit. Händelsen leder oss till romanens upplevelse av tiden. Den har flera aspekter och som i åtskilliga spekulationer över ämnet heter ytterpolerna upprepning och föränderlighet. Birger inser att hans bild av Annie kommer att förskjutas och att framför allt bestörtningen över hennes våldsamma död så småningom övergår i något annat:

Inte ens chocken och smärtan var oföränderliga. De rörde sig. [...] Minnet var en föränderlig och rörlig bild och den grånade som under smuts. [...] Det stumma tickandet av ögonblick la en hinna över varje skarp bild. (427)

Talesättet om tiden som läker alla sår får därmed en sorts konkretion för Birger. Den föränderliga tiden hjälper honom att lägga sordin över sorgen. Men saken har också en annan sida. I sista hand innebär tiden även förgängelse, den bryter ned allt och förändrar det till oigenkännlighet. Vill vi rädda något undan förödelsen hamnar vi en evig kamp med den obarmhärtiga tiden:

Han tänkte på hur ofta han måste åka hit i fortsättningen för att hålla undan tidens gång: gräset, snön,

stormfällena, slyt som vandrade in och mössen som gnagde. Han måste hålla undan för tiden här så att hennes hus kunde förbli orört och stilla. (428)

Å andra sidan kännetecknas alltså tidens väsen av oföränderlighet. Ingenting är nytt under solen. Det som händer i nuet har alltid hänt i det förflutna, liksom skeendet i den lilla världen bara innebär en repetition av förloppen i den stora: "Det var krig i Europa. Händelsen vid Lobberån upprepades varje timma." (Ib.) I själva verket är vi infogade i en ständig cirkelrörelse som så småningom alltid leder oss tillbaka till utgångspunkten. Den skövlade naturen kommer att återvända och utkräva hämnd på civilisationen: "Till och med de stora städerna ska brytas ner till stenbrott där örnar häckar och odlor solar sig på murarna. Till djungler eller till granskog med hemlighetsfulla formationer." (334) Tidens destruktiva förmåga tjänar alltså detta mönster av eviga återkomster.

Den effektfulla bilden av stadskulturens ödesbestämda undergång hör till Annies föreställningsvärld och kan leda tankarna till en historiepessimist som Oswald Spengler: den omges av den ödsliga stämning som man väl förknippar med den store undergångsprofeten. Inför den inte mindre suggestiva scen där Birger hör historiens viskningar i det strömmande vattnet associerar man kanske snarare till den Eyvind Johnson som så gärna låter vatten fungera som tidssymbol: Medelhavet i *Strändernas svall*, floden Rhen i *Livsdagen lång*. Föränderlighet och upprepning, fångenskap i tiden och befrielse från tidens tyranni¹⁶ - tematiken uppvisar klara beröringspunkter. Samtidigt noterar man den nästan ostentativa kontrasten mellan författarnas val av tidssymboler. Mot de mäktiga flöden som den manlige författaren tillgriper för att gestalta tidsupplevelsen, står de relativt oansenliga fjällbackarna och skogstjärnarna hos den kvinnliga kollegan.

Och bakom Eyvind Johnson avtecknar sig Thomas Mann som betytt så mycket för den förres tematisering av tidsproblemet.¹⁷ Ekman har förnekat att hon medvetet utgått från vare sig Manns Josef-romaner eller *Första Mosebok* vid konceptionen av *Händelser vid vatten* men bestrider uppenbarligen inte att båda verken finns närvarande i hennes text.¹⁸ Att åtminstone *Bibel*-berättelsen om Josef och hans bröder fungerar som undertext menade ju även åtskilliga av romanens recensenter.

Den yttre parallellen mellan *Händelser vid vatten* och de båda andra verken utgör historien om en ung man som av sina bröder kastas i en brunn och som därefter möter en äldre kvinna - vilken i Ekmans roman dock förverkligar sina sexuella avsikter. Den här aktuella tidstematiken bildar en förbindelselinje mellan Manns och Ekmans romaner. Upprepningstanken, fångenskapen i tiden - sådant spelar en väsentlig roll även i de mannska berättelserna.¹⁹ Därtill kommer att båda författarna använder brunnen som tids- emblemen och som bild för minne och medvetande: "det förgångnas brunn" (Mann), "det förflutnas brunn" (Ekman).²⁰

Brunnen är ju en urgammal symbol även för graven och dödsriket.²¹ Hos Mann får denna funktion central betydelse: Josef parallelliseras genomgående med den mytiske hjälten som besöker underjorden men därefter uppstår från de döda: Tammuz, Osiris, Adonis, Kristus.²² Även berättelsen om Johans brunnsupplevelse har karaktär av helvetesskildring: pojken vetlösa dödsskräck, mörkret och kylan som hotar att bedöva hans livsvilja, sömnen som nästan övermannar honom. (44 f) Johans funderingar över tiden och evigheten kan sägas peka i samma riktning. Flera gånger påpekas att pojken befinner sig i en värld där ingen tideräkning gäller: "Däruppe där tiden och ljuset fanns var det midsommaraftons kväll." (43)²³ Parallellen mellan just motsatsparen tid/tidlöshet

och ljus/mörker är ett annat centralt tema i episoden. ”Ljuset föll inte ner i den”, heter det t.ex. ”Det var däruppe. Han kunde se det. Men det verkade inte härnere. Brunnhålet var för djupt.” (Tb.) Liket de mytiska hjältarna uppstår emellertid även Johan från de döda.

Viktigt ter sig också det redan berörda initiationsmönster som framträder på ömse håll. Den unge mannen är på väg bort från sitt gamla tillstånd av oskuld och omedvetenhet, samlar erfarenheter som förvandlar honom. Å andra sidan har den vuxne Johan inget av Josefs mognad eller djup (egenskaper som emellertid genomgående korrigeras av berättarens ironi). Han representerar en ofullbordad utveckling och förefaller att tämligen planlöst ha drivit genom tillvaron. Det bildningsromanens mönster som varit bestämmande för Mann har mer relevans för Annie-gestalten. I hennes fall skulle man kunna tala om en personlighet som successivt tar form - även om resultatet inte heller här blir den klassiska bildningsromanens avslipade karaktär.

Den ironiska och distanserade accenten blir alltså påtaglig. Johan är både *Bibelns* och Thomas Manns Josef men även en sorts parodi på dessa figurer, liksom på utvecklingsromanens traditionella hjältetyp; motsvarande gäller för romanens övriga förgrundsgestalter. Det mytiskt-litterära mönster som här antytts har givetvis som uppgift att suggera den realistiska berättelsens hemvist också i en annan tid och ett annat rum än de där den uttryckligen hör hemma. Romanens upprepningstanke får därmed sin egentliga innebörd: det som sker här och nu är led i ständigt återkommande mönster. Men denna i och för sig seriösa konception rymmer sålunda även inslag som pekar i distanserade riktning och balanserandet mellan ironi och patos hör till det mest spännande med Ekmans roman, samtidigt som det understryker hennes släktskap med 1900-talsmodernismens stora berättare.

Hos Thomas Mann förknippas som sagt hjälten ideligen med andra mytiska gestalter: Tammuz, Osiris, Moses, Kristus. Sak samma hos Ekman. Vid Johans och Doris sista sammanträffande arton år efter deras kärleksäventyr liknar hon honom vid den grekiska mytologins Aktaion, jägaren som råkade se gudinnan Artemis naken, till straff blev förvandlad till en hjort och dödad av sina jaktkamrater. (416) Sammanställningen utlöses av Doris påståande att Johan ännu har sitt svåra kvar och understryker väl ytterligare vad vi redan konstaterat, att han är en person som ännu *inte* sett, eller velat se, det gudomliga. Men om och när han får upp ögonen väntar svåra provningar.

Aktaion-myten figurerar i Katarina Frostensons diktsvit *Joner* från 1991 och hade alltså viss aktualitet på den svenska litterära scenen när Ekman bör ha arbetat på sin roman. Även i Frostensons version spelar seendet en central roll:

Jag såg honom, i färd med att se mig
[...]
Jag såg honom när han såg mig nu ser jag²⁴

Det kvinnoperspektiv som präglar Ekmans roman bidrar likaså till att bygga upp dess mytiska struktur och allusiva apparat. Ett exempel erbjuder möjligen Johans tankar om ålens långväga vandringar: ”Go to Sargasso. The wild Sargasso Sea.” (68) Pojkens tysta utrop har ju en slående ljudlighet med titeln på Jean Rhys roman *Wide Sargasso Sea*, berättelsen om den första Mrs. Rochester, den galna kvinnan på vinden. Den tänkbara undertextens tematik har dock aktualitet även för vår roman och belyser därmed en aspekt av den: det patriarkala samhällets inbyggda tendens att beröva kvinnan hennes

identitet, låsa fast henne i ett traditionellt rollspel, kuva henne.

Ett utpräglat kvinnoperspektiv kännetecknar inte minst de berättelser varmed Doris underhåller Johan under deras första samvaro. I hennes relationer framträder ett arkaiskt Europa täckt av väldiga skogar från Kaukasus till Atlanten och befolkat av kvinnodominerade folkstammar kopplade till en hemlighetsfull manlig jägare, Vandraren. Men Doris fabulerar också om spillror av denna kvinnliga gemenskap som skulle existera även i romanens nu. Ättlingar spridda över hela världen träffas fortfarande och arrangerar högtider med den moderna tidens Vandrare. (154 f) "De räkna[r] sin härstamning på kvinnolinjen", förklarar Doris för den okunnige Johan som inte vet vad "matrilinje" betyder (154).

Ironiskt och distanserat leker berättaren här med föreställningen om en världsomfattande kvinnlig diaspora, eller en underjordisk kvinnlig motståndsrörelse, som bevarar minnet av den tid då kvinnan var normen. Perspektivet påminner om den kontroversiella arkeologen Marija Gimbutas teorier om ett matriarkalt styrt samhälle i sydöstra Europa i en avlägset arkaisk tid, teorier som tilldragit sig en hel del intresse under 1980- och 1990-talen. Denna kultur, dominerad av gudomliga modersfigurer, trängdes gradvis tillbaka men utplånades aldrig helt. Delvis assimilerad av antikens mytologiska system kom den framför allt att leva vidare i lågstatusbetonade folkliga föreställningar. "The Goddess's religion went underground."²⁵

Doris bild av ett skogbetäckt Europa leder uppmärksamheten mot romanens andra stora symbol, skogen, som dock inte har samma mångtydighet som vattnet. Däremot får de båda symbolerna bedriva ett intrikat samspel med varandra. Skogens grundbetydelse aktualiserar dess funktion som en motsats till samhälle, kultur, civilisation: det omedvetna och oordnade i kontrast till det medvetna och ordnade. Det ter sig följdriktigt att skogen inger den kultiverade stockholmskan Annie ångest.

Skogens kalhyggen försurar det regn som därmed inte längre kan göra marken fruktbarande (14 f); även skogen ska alltså vara en källa till liv. Djuppsykologins koppling mellan skogen och det kvinnliga²⁶ ligger inte långt från uppställningen i *Händelser vid vatten*. Kränkningen av naturen och kränkningen av kvinnan ter sig där som parallella fenomen, en konception som f.ö. också möter i Katarina Frostensons nyssnämnda *Joner*. I det bekanta mottot till "Balladen om vägen" heter det t.ex.: "Deflorera / all tillfällig grönska / Det är blod / över lönnens blad".²⁷

Av stor betydelse för romanens verkan är vidare författarens lek med vissa personnamn. Annie t.ex. är uppkallad efter den skjutskickliga hjältinnan i musikalerna *Annie get your gun*, varför det ter sig följdriktigt att hon beväpnar sig med ett gevär inför sin sista vandring. Som mor till en dotter vid namn Mia är hon väl samtidigt jungfru Marias mor Anna, en inkarnation av just moderlighet. Och bakom detta par avtecknar sig den förkristna antikens många framställningar av gudomliga mödrar och döttrar - alternativ till den antika mytologins gudomliga patriarkat som dominerar bilden.²⁸ Förutom att understryka Annies funktion som modersgestalt demonstrerar exemplet romanens tendens att blanda det triviala och det sakrala, något som ju likaledes förknippar den med 1900-talets stora romantradition.

I Ekmans föreställningsvärld sammanförs gärna Maria- och Johannesgestalterna, ett mönster som Schottenius härleder från Mariakulten hos medeltidsmystikern Johannes av Korset.²⁹ När konstellationen återvänder i *Händelser vid vatten* genom förbindelsen mellan Mia och Johan får vi närmast bilden av en mystiker med förhinder, en Johannes som

inte ser. Johan närmar sig heligheten under sin klättring uppför berget men vänder sig från den i grottan. Den vuxne mannen står lika främmande för den andliga dimensionen, även om han inser att det finns ting som inte kan förklaras vetenskapligt.

Andra delens Johan är meteorolog vid flygfältet i Trondheim, han sysslar alltså med prognoser, försöker att med hjälp av sin kunskap om naturens lagbundenheter beräkna molnmassornas vandringar från Atlanten och in över Skandinavien. Men ofta tvingas han konstatera att naturen faktiskt beter sig på ett sätt som strider mot beprövad kunskap. Där finns något som inte låter sig beräknas eller prognosticeras. De nyckfulla molnen "fick honom att känna sig överflödig. Inte maktlös eller otillräcklig med sina insamlade data. Utan överflödig. Onödig." (370) Johan är framför allt en praktiskt inriktad person som utan att vägledas av någon stor idé söker skapa en anständig tillvaro.

En parallellgestalt eller rent av dubbelgångare till Johan är den John som tillsammans med holländskan Sabine blir romanens första mordoffer. De har samma förnamn, är båda födda i Skyttens stjärnbild och blir invecklade i Doris liv. Kvinnan stämmer först träff med John men när denne uteblir, plockar hon upp Johan. (407 ff) Mordet på de båda ungdomarna är en slakt och kan betecknas som en offerhandling med rituell innebörd. John dör alltså på det att Johan må leva och bli far till Marias barn. Särskilt om man tänker sig John som Johans dubbelgångare blir mönstret död-uppståndelse tydligt. Ett likartat schema framträder i Doris berättelser om Vandraren. Den gamle Vandraren dödas för att ge plats åt sin unge efterträdare vid sidan av stammens kvinnor.

Genom vistelsen i dödsriket och uppståndelsen därifrån blir Johan som sagt en parallell till en lång rad mytiska gestalter inbegripet Kristus. Till den senare leds tankarna av den fisk som Johan för med sig från sitt brunnsäventyr: fisken är ju en välkänd Kristussymbol.³⁰ Å andra sidan är fisken i fråga en ål, vars karaktär av driftssymbol understryks av pojkens funderingar kring ålens parningslekar i Sargassohavet (68) men klargörs även på annat sätt (150). Leken med motsatser, tendensen att förena ytterlighet, präglar förvisso berättelsen. Vidare kan man se Johan - i hans egenskap av Marias trolovade - som inte bara den gammaltestamentliga utan även den nytestamentliga Josef: också denne står ju utanför mysteriet.

Gemensamt för de mytiska gestalter varmed Johan förknippas - Josef, Aktaion, Vandraren - är ungdom, kyskhet, omedvetenhet; det handlar om personer som ännu inte formats av livet. Den vuxne Johan har förlorat de båda första egenskaperna men omedvetenheten finns kvar, på gott och ont. Hans sambo Mia har ett kraftfullare grepp om tillvaron men visar även prov på egenskaper som omvärlden tidigare inte sett. Allt detta ger romanen ett öppet slut. Annie är död och Birger resignerad, den yngre generationens företrädare framstår som oskrivna blad. Ett barn ska dock födas och däri ligger möjligen ett hopp.

*

I *The Death of Nature* (1980, 1989) framställer idéhistorikern Carolyn Merchant människans strävan efter dominans över naturen som ett företag uttänkt och genomfört av män. Det bygger på en föreställning om naturen som icke-levande som slår igenom under renässansen och vidareutvecklas under upplysningen. Motrörelsen förkroppsligas av ett antal kvinnliga tänkare som söker rädda naturen undan känslolös exploatering och därvid utgår från en äldre bild av en levande natur.³¹

Moderniseringsarbetet i *Händelser vid vatten* är likaledes ett manligt projekt som på makronivån planeras av de stora skogsbolagen och på mikronivån genomförs av Torsten

Brandberg och hans söner. De förkroppsligar ett patriarkalt samhälle och exponerar vidare det korta avståndet mellan primitivitet och modernitet. Det hör till romanens ironier att det antimoderna Stjärnbergskollektivet har samma patriarkala karaktär. De motkrafter som vill moderera och humanisera moderniseringsprocessen kan inte betecknas som entydigt kvinnliga men det feminina inslaget är starkt och har alltså att kämpa på flera fronter samtidigt.

I romanens stora persongalleri intar stockholmskan Annie en förgrundsställning i vars gestalt tematiseras kvinnligt identitetssökande och kvinnlig strävan efter självförverkligande men även en rad andra centrala frågor. Kring henne grupperar sig vidare ett antal kvinnofigurer som på olika vis kompletterar belysningen av dessa spörsmål samt av Annie själv. Berättelsen låter kvinnan uppträda i flera olika roller: som mor, dotter, intellektuell, konstnär, yrkesmänniska i allmänhet.

Konstnärstematiken finns där mest som påminnelse om ett tänkbart alternativ för kvinnlig kreativitet. En viktig exponent är textilkonstnärinnan Barbro Lund, doktors hustru, kanske den av romanens personer som mest intensivt upplever miljöförstörelsens konsekvenser. Hon identifierar sig med den lidande naturen, känner sorgen över förödelsen växa "som ett foster" inom sig (102) och talar om landskapet som en ägodel som håller på att tas ifrån henne: "Allt ska torka ut. Brännas bort. Tio år fick jag ha det. Nu är det slut." (104) Birgers förslag att Barbro ska döva smärtan genom konstnärligt arbete avvisar hon som orealistiskt. Smärtan är för stark för att kunna kanaliseras i kreativ verksamhet.

Det radikala Stjärnbergskollektivet har som sagt en utpräglat patriarkal struktur. Förenklat uttryckt är de talrika kvinnorna arbetare och könsobjekt medan männen leder verksamheten. Som den intellektuellt mest avancerade i sällskapet antar Annie skeptikers roll. Hon ställer besvärliga, aldrig besvarade frågor och ifrågasätter t.o.m. projektets grundprinciper; följden blir marginalisering från alla kollektivets medlemmar, män som kvinnor. Mönstret upprepas i den lärargärning som Annie bedriver inom det borgerliga samhällets ramar sedan hon lämnat kollektivet. I en konformistisk omgivning framstår Annie här som den enda som tar det intellektuella uppdraget på allvar: att utmana, vara kritisk och självständig, kunna offra personliga fördelar för sin övertygelse.

Inte minst fokuserar Annies öde de patriarkala mönstrens genomslag i sexuella relationer. Man kan peka på förhållandet till den gifte man som blir far till hennes dotter. Han förför Annie, gör henne gravid och trasslar sig med ganska stor förfarenhet därefter ur relationen. Den upplevelse av djup förnedring som hennes starka emotionella behov av mannen ger upphov till, fördjupas av hennes materiella och sociala utsatthet. I viss mån upprepas mönstret i Annies förhållande till den radikale miljöaktivist, Dan Ulander, som förmår henne att lämna lärarjobbet i Mellansverige och sluta sig till Stjärnbergskollektivet - som det visar sig helt enkelt för att skaffa gruppen en lärare.

Den förbindelse som så småningom växer fram mellan Annie och Birger visar en någorlunda jämlik relation mellan två människor som åtminstone försöker respektera varandras integritet. Det saknar väl inte betydelse att det handlar om två personer i den övre medelåldern: det tycks behövas ett helt liv för att nå den mognad som förhållandet kräver. Inte mindre viktigt är givetvis de båda kontrahenternas distans till det patriarkala system som format dem. Birgers vuxna liv avtecknar sig som en revolt mot atmosfären i den nazianstuckna officersfamilj där han vuxit upp, liksom traditionsbunden kvinnlig underordning bestämt Annies för hennes självkänsla förödande erotiska erfarenheter.

En effektiv motbild till Annie utgör den finlandssvenska akademikern Doris Hofstaedter som i romanens andra del är professor vid Helsingfors universitet och förefaller att på ett lyckligt sätt ha löst förhållandet mellan drift och intellekt. Hon enleverar den 25 år yngre Johan Brandberg och inviger honom i erotikens mysterier; när Doris inte längre har behov av honom ser hon vänligt men bestämt till att han försvinner ur hennes liv. Hennes framgång i en akademisk värld som brukar utmålans som hierarkisk och patriarkal blir dock knappast föremål för romanens begrundan.

Doris är en driftsvarelse som emellertid inte låter den sexuella behovstillfredsställelsen inkräkta på vad hon tycks uppfatta som sin egentliga uppgift, det vetenskapliga arbetet; man får som sagt intrycket av en person som förmått upplösa en för andra romanfigurer, inte minst Annie, djup motsättning mellan sexualitet och arbete. Och hon har lyckats med sitt projekt därför att hon är stark nog att sätta sig över samhällets patriarkala normer, trygg i sin identitet som intellektuell kvinna med frisk sexuell aptit. Det ter sig följdriktigt att Doris framställer sig som en harmonisk människa; hon "har aldrig tråkigt" (406).

Den intervjuare som kallat Doris "heксе" blir å andra sidan inte motsagd av författaren³² och det är lätt att se de parodiska dragen i porträttet. Doris är mytforskare och man kan kanske uppfatta henne som en nidbild av en akademikertyp som tolkar allt i mytiska termer; hennes berättelser för Johan bär lekfullt syn för denna sägen. Att författarinans, dvs. Kerstin Ekmans, egna texter inbjuder till mytiska tolkningar ter sig då särskilt intressant. Och den sexuella relationen mellan Doris och Johan präglas av det traditionella mönstret av överordning och underordning; deras samvaro blir en kamp där det tycks handla om att kuva motparten. Avståndet är stort till det någorlunda jämlika förhållandet mellan Annie och Birger.

Annie framstår som ett offer för det patriarkala samhället i mer indirekt än direkt mening. Hon hävdar sig till slut tämligen framgångsrikt mot de män och de manliga strukturer som komplicerar hennes tillvaro. Däremot formas hon på ett avgörande sätt av ett slags 'duktighetskomplex' som speglar kvinnans ställning i en mansdominerad värld. Annie behöver ständigt visa att hon kan ställa saker och ting till rätta och förmår reda ut svårigheter.³³ Detta blir till sist hennes öde. Misstanken att dottern svävar i fara är grundlös; situationen glider Annie ur händerna och hon blir dödad. Behovet att gripa in leder till förödelse.

Den identitet som Annie till slut lyckas skaffa sig uppstår i viss mån i växelverkan med andra kvinnor. Stor betydelse har här den gamla norsk-amerikanska Aagot som blir en stödjepunkt för Annie i hennes strävan att vinna fotfäste i bygden. Likheten mellan de båda kvinnorna är deras erfarenheter av en värld bortom ortsbornas horisont, olikheten att Aagot till skillnad från Annie skapat ett inre rum, en egen frizon, där hon kan känna trygghet utan att behöva bekymra sig om "världen".

Birger påminner sig hur han en stormnatt hamnat utanför Aagots stuga och genom fönstret sett "en kvinna som satt och läste på en stol framför vedspisen. Fötterna hade hon på ugnsluckan, halvt instoppade i ugnen. Hon läste lugnt och han stod där så länge och tittade på henne att han såg henne vända blad i sin bok." (344) Birger tänker vidare "att Annie övertog Aagot Fagerlis liv. Det låg där färdigt, en form att stiga in i. Visst hade hon modifierat den. Men det var en livsform som hon övertagit med huset." (Ib.) Aagot blir i någon mån en kvinnlig förebild efter vilken Annie söker forma sitt liv.

Däremot kan Annies mor inte fungera som förebild. Det ambivalenta porträttet av

denna kvinna är ett led i den romanens problematisering av modersrollen som fullföljer en linje i det föregående författarskapet. Annie har aldrig haft djupare kontakt med sin mor, en turnerande operettsångerska; däremot har hon känt av mammans förväntningar. Birger noterar imponerad den äldre kvinnans brist på sentimentalitet och självömkan efter dotterns död (345) och som författarinnan själv påpekat³⁴ har modern till skillnad från dottern funnit sig till rätta i sin roll: hon saknar behov att gripa in och ställa till rätta.

Det ligger nära till hands att se den aggressiva moderskänsla som utmärker Annie själv som uttryck för hennes revolt mot modern. Den nästan symbiotiska enheten mellan mor och dotter betonas starkt i romanens första del: de hänger bokstavligen ihop. Och när Annie arton år senare upptäcker sin dotter i armarna på en man hon misstänker för mord tvekar hon inte utan drar beväpnad ut i natten.

Modersrollens problematisering kulminerar i porträttet av mörderskan Gudrun Brandberg, Johans mor, som dödar Annie när hon ser denna som ett hot mot sonen. Bakgrunden är hennes grundlösa misstanke om Johans skuld till det arton år tidigare inträffade dubbelmordet och mer befogade misstanke att Annie ämnar avslöja honom. Berättaren skildrar inte händelsen men suggererar fram en bild av två rasande mödrar som slåss för sina barn (jfr 452).

Gudruns våldsamma reaktion dikteras av en modersinstinkt som vuxit till övermått genom hennes sociala underläge i en extremt patriarkal omgivning: en sameflicka som blir piga hos en nybliven änklings med halv vuxna söner och nästan genast råkar i graviditet. Så utvecklas Gudrun till en överbeskyddande mor som med näbbar och klor försvarar sonen mot dennes vilda halvbröder. "Moderskärleken Mia! Akta dig för den", utropar den vuxne Johan. "Jag vill inte att mitt barn ska växa upp i den där tjocka och grumliga soppan." (356) Men också i Annies moderskänsla finns som sagt ett aggressivt drag. När kvinnans identitet enbart bygger på moderskapet och ingenting annat kan problem uppstå: detta tycks romanen vilja visa.

Mot den här antydda bakgrunden har man att förstå den historia om Artemisstatyn i Efesos som folklivsforskaren Doris berättar för den vuxne Johan. "Länge trodde man att den berömda statyn bar en väldig börda av bröst på framsidan. Att hon bar moderlighetens attribut till övermått. Runda, bulliga och givande." (417) Först i modern tid har forskarna insett att det är testiklar från kastrerade tjurar som pryder gestalten. "Jungfrumodern. Ingen trevlig bekantskap." (418) Så får problematiseringen av modersrollen en mytologisk inklädnad. Historiens blasfemiska innebörd djupnar f.ö. när man betänker att Johans gravida flickvän bär namn efter kristendomens jungfrumoder.

Att Annie som kvinnlig intellektuell engagerar sig för barnens väl och ve kan te sig naturligt och onekligen suggererar berättaren en parallellitet mellan de båda marginaliserade grupperna kvinnor och barn, offer för ett patriarkalt samhälles värderingar. En utgångspunkt för Annies pedagogiska idéer är frågan vad människan egentligen behöver i en värld där katastrof lurar bakom hörnet, en annan är tanken att den moderna människan glömt mycket värdefullt som hennes förfäder visste. Det gäller alltså att återerindra sig denna förlorade kunskaps- och erfarenhetsvärld och att skapa en teknik för att magasinera och aktualisera den. Vissa tecken och symboler får representera vissa saker och de antika folkens mnemotekniska färdigheter i viss utsträckning inspirera de jämtländska skolbarnen. (380 ff) Så lär sig dessa att gå "Minnets väg" tillbaka mot uråldriga föreställningar som hjälper dem att få perspektiv på sin tillvaro och att orientera sig i den.

Annies syfte tycks ursprungligen vara att barnen bl.a. ska medvetandegöra sin fruktan

(380, 390) men i sista hand gäller det att upprätta deras värdighet (386). Barnen bygger sina egna "minneshus" där bara de hittar och dit framför allt de vuxna saknar tillträde. Det kommer som sagt att handla om integritet och respekt, om identitetsskapande. Eleverna blir medvetna om sig själva som individer med egenvärde och det är inte minst därför vuxenvärlden reagerar så häftigt: "Det som skrämde dem [föräldrarna] mer än allt annat var om barnen skulle få tillgång till en stor och besynnerlig byggnad med många rum, vars innehåll de inte behövde berätta för någon enda människa om." (390)

Man noterar en allmän likhet med den jungianska psykoanalys som enligt Schottenius avhandling spelar stor roll för Ekmans författarskap. Annie och hennes elever söker tillträde till ett kollektivt minne vars hemligheter de avslöjar med sitt tecken- och symbolspråk. Därtill kommer att ett terapeutiskt syfte ju finns med i bilden: det gäller att skapa "hela" människor. Syftningen är alltså allmänmänsklig. Vändningen inåt ter sig nödvändig som ett korrektiv mot moderniseringsprocessens ytlighet och tanklösa materialism. Det inre sökandet och omsorgen att värna den hotade naturen är två sidor av samma mynt.

Framför allt röjer de jämtländska skolbarnens minnesövningar släktskap med den minneskonst som forna tiders lärde praktiserade. I båda fallen handlar det om ett associerande mellan företeelser och bilder och inte minst om att se minnet som en byggnad från vars olika rum individen med bildens hjälp hämtar fram den dolda kunskapen. Att minnas blir ett privilegium för utvalda, tillämpning av ett hemligt teckenspråk ökat för den stora massan.³⁵

Däremot intar Annie en ambivalent hållning till den mystik som hennes särbo Birger står ganska nära. Hon säger sig inse förekomsten av en annan verklighet än den vi upplever med våra sinnen och talar om sin bristande hemkänsla i den verklighet eller överklighet som omger henne. Just därför att Annie inte valt denna värld kan hon å andra sidan känna "ömhet" inför dess vardagliga ting. "Jag vill inte närma mig den andra verkligheten. Även om jag kunde det skulle jag inte vilja framkalla syner och tillstånd." (331) Annie är en intellektuell med öppenhet för människans behov av inre sökande men markerar alltså även en gräns mot vad hon tycks betrakta som grumlig kvasiandlighet. Vilket inte hindrar att dottern Mia emellanåt ironiserar över vissa av Annies idéer vari hon tycks se uttryck för sjuttitalistisk flummighet.

Detta leder oss till den nyckelkaraktär begrepp som ironi, humor, löje får i teckningen av vissa romanpersoner, särskilt på kvinnosidan. "Jag måste lägga bort min ironi. Den är försvar", tänker Annie under en diskussion med miljökollektivets ledare (142) och när hennes och älskaren Dans förhållande börjar urarta heter det att "en oironisk tillvaro" långsamt vred "deras leder och tänjde senorna tunna och hårda" (241). Beskrivningen av Annies sexuella erfarenheter före den "gräsbrand" som förändrar henne går i samma stil: "Hon hade haft humoristiska förhållanden. Fast roliga var dom inte [...]" (279)

Annies dotter Mia, som i romanens andra del uppträder som akademiskt utbildad kvinna, karakteriseras i likartade termer. Pojkvännen Johan Brandberg upplever deras relation som allvarligt hotad av den "totalt opersonliga - omänskliga? - stämningen som han uppfattade som ironi" (341). Men när driften tenderar att övermanna dem lyckas de ta det hela "humoristiskt" (334). Som sagt händer det t.o.m. att Mia vanvördigt ironiserar över sin döda mors filosofiska och pedagogiska idéer (322).

Inte minst skapar förmågan till ironi en förbindelse mellan Annie och den nyssnämnda Doris Hofstaedter. "Ironiskt. Fräckt men inte på allvar. Hon menade [...] nåt löjligt

som inte ens hade nån betydelse." (180) Så karakteriserar berättaren Doris utläggning om Oidipuskomplexet för Johan Brandberg och när denne långt senare tänker tillbaka på deras förbindelse grips han av en önskan att tillägna sig hennes attityd: "Jag skulle vilja glida som Ylja med löje, med sarkasmer, med ömhet över alltsammans." (461)

Kan man säga att ironi här framstår som den intellektuella kvinnans försvarsmedel i en omgivning som inte tar henne på allvar? I så fall bör man nog tillägga att det även gäller en allmänmänsklig strategi för att göra tillvaron uthärdlig. Det handlar om att upprätta distans, att finna ett korrektiv mot överdriven patetik och perspektivlöshet. Ett liv utan ironi kommer att karakteriseras av leda, tristess, rutin. Ironi innebär alltså intellektuell och emotionell stimulans men mildrar som synes även olyckans och kärlekslösens smärta.

Den ironiska livshållningens praktiska betydelse framgår vid en jämförelse mellan de här aktuella kvinnorna och Barbro Lund, läkarens hustru. Den senare upplever tillvarons vidrighet så intensivt att hon aldrig lyckas göra något meningsfullt av sitt liv. Man kanske även kan uttrycka det så att Barbro inte förmår inta en ironisk hållning till sig själv och sin omvärld: utan ett visst mått av distans till olyckan riskerar vi att uppslukas av den. De övriga kvinnorna inser eller anar detta och skolar därför in sig i en ironisk attityd.

Som vi just har sett kan man peka på en hel del beröringspunkter mellan Ekman och författare som Thomas Mann och Eyvind Johnson. Men även här finns det anledning att aktualisera perspektivet. I Johnsons romaner t.ex. möter ju ofta en berättarröst med färlig närhet till sentimentalitet och patetik, känslolägen som oupphörligen korrigeras just genom ironiska anslag.³⁶ Längs samma linje inordnar sig Lars Gyllensten som emellertid även gärna berör faran med en ironisk attityd, t.ex. den att vi kan hamna i tillstånd av förstelning och torka,³⁷ en aspekt med aktualitet för den Annie som överväger att lägga bort sin ironi.

För de nyssnämnda författarna uttrycker ironi en kultiverad, t.o.m. humanistisk livshållning. Ironi blir förenklat uttryckt den civiliserade människans medel att åtminstone hjälpligt söka besvärja de onda makterna inom och utom henne. Utan förmåga till ironi tenderar vi att sjunka ned i mörker och barbari. Detsamma tycks i sista hand gälla även Ekmans gestalter: Barbro och Gudrun hade inte behövt duka under för sina upplösande krafter.

*

Under det senaste decenniet har "modernitet" blivit ett modebegrepp inom både kulturdebatt och vetenskap. Fenomenet speglar uppenbarligen en känsla av att den "moderna" tidsåldern om inte står inför sitt slut så dock nått en punkt där det är dags att göra balansräkning över verkningarna av "det moderna" för den västerländska människans del. Kerstin Ekmans senare författarskap avtecknar sig mot en liknande bakgrund.

En stad av ljus (1983) begrundar sålunda modernitetens intåg i den mellansvenska staden och ger på det hela taget en negativ bild av processen; resultatet blir förödande när den nya tidens apostlar pietetslöst trycker sina beläten på en livsmiljö som tidigare fått växa på sina egna villkor.³⁸ *Rövarna i Skuleskogen* (1988) genomför en perspektivförskjutning och betraktar det modernas genombrott från det gamla samhällets förståelsefullt gestaltade utsiktspunkt; järnvägar, kanaler och städer framstår som uttryck för bakvända tänkesätt.³⁹

Händelser vid vatten inordnar sig osökt i denna tendens i författarskapet. Romanen

utspelas i ett glesbygdsområde i västra Jämtland, vars invånare har tillägnat sig de bekvämligheter som blivit de flesta svenskars egendom. Men det är fråga om en ytlig tillägnelse av den moderna tidens livsstil. "Det var en modernitet som för länge sen varit fräck. Femtiotal." (85) Reflektionen, som närmast hör till stockholmskan Annie Rafts upplevelsesfär, uttrycker något mer än känsla av efterblivenhet. Det nya är bara påsmetat, aldrig riktigt införlivat med människornas traditionella sätt att vara.

Moderniseringsprocessens mest iögonfallande uttryck är det skövlade skogslandskap som berättaren gång efter annan låter framträda. Redan under sin första färd genom trakten noterar Annie de sterilt kalhuggna områdena:

På hyggena hade det stora ådernätet av vatten skurits av och marken torkat till dödkött i landskapets kropp. Hon visste inte heller att det bara var de små hyggena som syntes från vägen, att större och större områden skars av från sin förbindelse med molnen och gjordes oförmögna att ge någonting tillbaka när det sura regnet genomsipprade dem. (15)

Bilden av den våldtagna naturen återkommer som ett ledmotiv genom hela berättelsen. En symbolisk samlingspunkt blir skildringen av den s.k. Stjärnbergsytan, eller bara Ytan. Området har rakats rent av den nyblivne företagaren Torsten Brandbergs schaktningsmaskiner och sedan lämnats för att växa igen. Men det växer inte igen. Bara mossor, fläckar av bärris, lågvuxet björkratt och någon enslig tallplanta vågar sig fram på den ofruktbara marken (435). "Ytan har inga stigar. Har stälp och bråte, sten, vältor, ris. Ett nät av bilvägar ut på Ytan. Sprängsten vid vägbranterna. Krossgrus. Torra rotsystem. Oljefat." (460)

Benämningen Ytan är säkert inte vald av en tillfällighet. Som Immi Lundin antyder i sin recension har den att göra med ytlighet. Som sagt tycks modernitet för berättaren innebära ett skrap på ytan, en ytlig anammelse av vissa livsmönster. Och dessa livsmönster syftar bara till en tanklös behovstillfredsställelse. I bakgrunden skymtar den moderna livsstilens höga tempo. Allt går så fort att ingen hinner med att vända sig inåt, mot djupet. "Det var brådskan, ingenting annat. Den stora brådskan. Alla fick så brått mot döden." (Ib.)

Just brådskan mot döden utgör ett annat centralt tema i berättelsen. I själva verket utspelas den i en värld präglad av förfall, dömd till undergång. Vattnet som sipprar genom marken blir i den friluftssälskande provinsialläkaren Birger Torbjörnssons ögon en symbol för de upplösande krafter som till slut kommer att genomtränga allt:

Han undrade åter hur det kunde vara att bo här. Bo ända ute i kanten av den skugga som låg in över landet, över landsbygdens byar och små samhällen. Över allt det som sakta föll sönder. Att bo ända ute i den fullkomliga glömskan och göra dess rörelser och handlingar. (265)

Hur reagerar människor som inom loppet av en eller par generationer ser hela sin värld förvandlas? Vad tar de med sig av det gamla och hur tillägnar de sig det nya? Vad händer under processens lopp med den jord som vi alla ska leva av? Förvisso tematiserar berättelsen något mycket mer än glesbygdspromblematik.

Mycket riktigt visar det sig att storstadsmiljöerna karakteriseras av samma förfalls-symptom som de norrländska utkanterna. Stockholm är numera "ett näringssubstrat", meddelar Annie efter ett besök i föräldrahemmet; det luktar "ont ur källarfönstren" och

kyllar ”i ventileringssystemen” (389). Och från den svenska horisonten lyfter sig berättelsen glimtvis mot den kanske ännu ondare värld som finns därbortom. Vi får påminnelser om krigen på Balkan och våldet i de forna sovjetrepublikerna (373). Detta ”stora” perspektiv spelar ingen kvantitativt central roll men aktualiseras tillräckligt ofta för att vi ska kunna se den norrländska avkroken i dess rätta sammanhang, som en detalj i ett mer komplext mönster. Den vanvårdade rosenbusken utanför Annes bostad blir en samlande symbol för denna förfalls- och undergångstematik:

Den blommade i överflöd och de tunga huvudena hängde ut över stenvuren som terrasserade branten framför boden. Många var utblommade och visade ett inre i sönderfall och upplösning. I det stadiet såg de skamlösa ut. De som ännu höll samman var fulla av blomflugor och humlor. Om man hade en så rikblommande sort borde man hålla efter dem innan obsceniteten tog över. (353)

Men här handlar det inte bara om döden i bokstavlig mening utan om attityden till den - den perversa fascinationen inför undergången. Det är betecknande att det citerade stycket återfinns just i början av ett kapitel som följer på ett knappt halvsidelångt kapitel om turistinvasionen i den morddrabbade byn. ”Ett samhälle som suger sin livskraft ur dödligt våld måste ju hylla byn och dess gåta - därför att den är olöst. Där finns kraften obunden.” (352)

Vi lever alltså i en kultur där våld och död blivit retrningsmedel. Denna estetisering av de underjordiska krafterna framstår som ytterligare en aspekt av det moderna. Verkar dessa eggelser stimulerande eller avledande på den aggressionsdrift vi möjligen bär på? Är det kärvt uppriktighet eller bara ytligt koketteri när ”en gammal och berömd skald” säger sig under vissa omständigheter ha kunnat begå dubbelmordet i romanens första del? Ungdomarna Mia och Johan har svårt att enas:

Det hade varit en öppen fråga mellan dem om man kan se in i sitt eget mörker och om det rent av är ens skyldighet att göra det. Eller om man framkallar mörkret och gör det till sitt eget genom att kela med det. (455)

Frågan ställs men besvaras alltså inte. När formuleringen faller ett tiotal sidor från slutet återstår i stort sett bara gripandet av de båda mördarna. Lite förenklat kan man hävda att hela romanen leder fram till frågan, kanske t.o.m. att det är berättelsens uppgift att förbereda läsarna på den och överlämna den till deras bearbetning. Hur som helst suggererar romanen ett samband mellan våldet mot naturen och våldet mot människan. I ett samhälle där man tillåter sig att kränka de naturliga resurserna är steget inte långt till att legitimeras samma kränkning av de mänskliga resurserna. Och bindestreck sätts av det kelande med de mörka krafterna i människans inre som ovanstående citat fokuserar.

Den häftiga samtidskritiken i Ekmans romaner innebär å andra sidan inte att deras berättare hemfaller åt romantisering av det förflutna. Armodet och förnedringen i t.ex. det fattig-Sverige som modernitetens förespråkare ville avskaffa är alltför påträngande realiteter för att kunna glömmas bort; de första böckerna i sviten om Staden ger liksom rövarromanen 1988 värtaliga vittnesbörd om denna tendens hos författaren. Alltmer tycks det för Ekman handla om att hävda en andlig dimension i den framstegsdyrkan som i hennes ögon kommit att präglade samtiden.

Händelser vid vatten ansluter som framgång nära även till denna linje i författarskapet.

Gestaltningen av den moderniseringsprocess som även här ter sig central resulterar minst av allt i något entydigt värdeomdöme. Processen genomförs med stor okänslighet men reaktionen mot den framstår med sina både naiva och skrämmande drag som lika förvänd. Och berättaren bryter förvisso inte staven över allt som den nya tiden fört med sig; människan måste som sagt vända sig inåt, mot de skikt av personligheten som den snabba utvecklingen tenderat att ställa i skuggan.

Mörderskan Gudrun blir ironiskt nog romanens språkrör för avslöjandet av det gamla samhällets materiella och andliga misär. Med sin samiska bakgrund blir hon även en levande gensaga mot den exotiska och förljugna lappromantiken. "Nejdu Johan", utbrister hon till sin förebrående son. "Inga gamla offerplatser. Det var inte vad man gick och tänkte på. *Utan elektriskt!* Och mönsterstickad jumper och rostfri diskbänk." (458) Faderns supande, fattigdomen, de oupplysta svenskarnas fördomar - nog var det legitimt att Gudrun ville bort och att hon ville skona sin son från detta.

Och resurserna till Johans materiellt bekymmersfria uppväxt och hans dyrbara utbildning kommer från pappa Torstens barbariska schaktningsmaskiner. "Tacka du Torsten och skogsbilvägarna för det liv du har fått. Skolor och universitet och allting. [...] Han har betalt varenda dag för dig." (462) Det paulinska ordet att vi inte kan leva i världen utan att leva av den, flera gånger återopet i romanen (193, 207), har pinsam aktualitet för både Johan och miljöaktivisterna i Stjärnbergskollektivet. Vilken rätt har egentligen den unga generationen att förebrå föräldrarna deras våldsamma framfart? Allt har förvisso skett i bästa välmening. Och hur såg alternativerna ut? Vädjar inte berättaren också om vår förståelse?

Samma ambivalens som tycks komma till uttryck inför moderniseringsprocessen karakteriserar även synen på naturen. Precis som människan har naturen sina mörka och skrämmande sidor. Den sexåriga Mia tror, eller låtsas tro, att "pilgrymsfalken" har dödats de främmande turisterna och det är inte så fel som det låter. Naturen är grym, den både skapar och utsläcker liv, den manar oss till varsamhet och respekt men är också uppfylld av strid. Friluftsmänniskan Birger upplever denna sida av naturen när han observerar hur det vederkvickande vattnet även sprider undergång och förgängelse omkring sig.

Annie och Mia upplever något liknande under sin skymningsvandring genom skogen. Trots att det är midsommarkväll, årets ljusaste tid, ter sig landskapet hotfullt och dystert. Allt är ägnat att försvåra och förbittra deras vandring. Vi befinner oss så långt som tänkas kan från föreställningen om naturen som människans vän: "Själva marken skrämde henne. De ramlade i mörka hålor. Mia grät. De följde stigar som var tjocka tunnlar i det tjocka videriset. De försvann vid stora hål och hon begrep till slut att det inte var stigar som människor gjort." (61) Det förvånar inte att den vettskrämde tonåringen Johan ter sig både främmande och skrämmande för de båda vandrarna. Allt får förvridna proportioner, ägnade att inge fasa. Och mönstret upprepas för Johan själv; skogen är full av fiender, innebär ett hot mot hans överlevnad.

Naturen har alltså sin ordning som den klåfingriga människan förvandlar till kaos genom att på den söka överflytta sin speciella ordning. Hos naturen finns dessutom, och hos kulturen bör finnas, något som alltigenom står i motsats till ordning, något som aldrig kan formaliseras eller kalkyleras, som har att göra med nyck och slump:

Det vilt och kaotiskt oberäkneliga som låg till grund för nyskapandet i naturen måste finnas också i världen. I civilisationen. Var världen verkligen de beräkningsbara stråken av kulturell och ekonomisk

ordning som nu beskrevs. Var den så olik en natur som när som helst kunde spy eller spotta ur sig anomalier? Som var vild. Var den verkligen inte i någon mening natur den också? (195)

Det är denna dimension av verkligheten som den vuxne Johan upplever när han som meteorolog söker beräkna molnens och vindarnas banor och så ofta finner att de gåckar hans kalkyler. Naturens nyckfulla nyskapande kan aldrig inordnas i ett av människan styrt sammanhang men bör icke desto mindre få ökat livsrum i vår civilisation. Berättelsens främsta invändning mot de kollektivistiska miljöaktivister som spelar en förgrundsroll i särskilt första delen är att de totalt saknar insikt i dessa sammanhang.

Deras leda vid konsumtionssamhället har drivit dem att avskämma sig från detta och även den förnuftiga (och ironiska) Annie kan medge att livsstilen inte saknar värden: "Kroppsligt arbete och funderingar. Mycket sturrande på moln och fjällsidor, på träd och fåglar. Luktur ur fårpälsar och gräsfäll. [...] Bamröster." (Ib.) Men experimentet bygger på en idyllisering av naturen som förnekar dennas mörka och skrämmande sidor. Och lika litet ser aktivisterna den naturens förmåga till förnyelse som måste finnas även i ett civiliserat samhälle. De drömmer om en ny ordning men vad innebär den egentligen utom ett liv nära jorden och en bondetillvaro enligt månghundraåriga mönster? Och hur ska den åstadkommas? Genom ett bondekrig à la Kambodja? Annie ställer frågan men får inget upplysande svar (196).

Ekman har betecknat 70-talets alternativrörelser som "rörande"⁴⁰ men bilden i hennes roman från 1993 svarar knappast mot denna beskrivning; den är betydligt elakare. Annie reagerar mot smutsen och noterar promiskuiteten som i det kvinnodominerade kollektivet dock främst praktiseras av den manlige ledaren; i själva verket handlar det här om en hierarkisering och ett utnyttjande som kollektivet egentligen vill vara ett alternativ till. Och genom låsningen till ett hopplöst föråldrat livsideal berövar man sig den nyskapande kraft som enligt Annie måste till och blottställer sig därmed för totalt främmande krafter: i romanens andra del har kollektivet kommersialiserats och blivit en turistattraktion.

Av romanens personer förkroppsligar mördaren Björne Brandberg särskilt tydligt den här skisserade problematiken. Förnamnet anspelar på mannens primitiva styrka och närhet till naturlivet. Han är en "gammelpojke" med katastrofalt sexualliv vilket leder honom till social isolering: "Han gömde sig. Han ville att de skulle tro att han var en krumelur. En ofarlig och snäll skogsgubbe. Som folk va gammart. Han kanske trodde det själv. Men det var befängt." (440)

Även om Björne som skogsjobbare deltar i pappa Torstens moderniseringsarbete är han en "förmodern" människa. Att Björnes favoritlektyr är Nostradamus' profetior blir en signifikativ detalj i porträttet: han dras till det förvetenskapliga tänkande som bygger på skrock och vidskepelse. Avsaknad av den nödvändiga förnyelseförmågan gör Björne passiv och osjälvständig, styrd av sina mer företagsamma bröder, nästan tragisk i sin ensamhet: "[...] ett slags protest mot den moderna tiden." (412)

Likheten med Stjärnbergskollektivisterna är slående: samma bindning till utspelade livsmönster, samma förvända naturkänsla, samma oförmåga att öppna sig för naturens kreativitet. De sprider t.o.m. snarlika odörer omkring sig. Stjärnbergsledaren luktar get och även Björne doftar fränt; det finns något instängt över dem båda. Men om aktivisterna får en parodisk framtoning blir Björne till slut en skrämmande gestalt. Han inkarnerar en atavistisk omsorg om naturen och handlar utifrån den när han straffar den förmodade fågeltjuven men övermannas av sitt inre mörker.

I slutscenen är läkaren Birger Torbjörnsson Björnes främste motspelare; den förre tar hand om den asociale enslingen och ser till att han får vård. Arrangemanget är säkert ingen tillfällighet; Birger kan uppfattas som både en kontrast- och parallellfigur till Björne. Som läkare är Birger givetvis en modernt rationell människa. Än mer skiljer sig Birger från Björne genom sitt positiva förhållande till naturen. Han är som sagt utpräglad friluftsmänniska och går gärna på jakt- och fisketurer med sin vän landsfiskalen. Frihet och ro är vad Birger upplever i naturen. Det händer ju t.o.m. att han förnimmar en nästan mystisk kontakt med elementen, som i den förut berörda scen där han i bäckens sorl tycker sig förnimma röster från det förflutna (74).

Som redan antytts framträder hos Birger överhuvudtaget en begåvning för mystiskt färgade upplevelser. En nattlig förnimmelse på ett hotellrum i Östersund är det främsta exemplet, som i så mycken mystik karakteriserad av intensiva ljussensationer:

Jag ligger och blundar tror jag. Då kommer det. Som ett ljus inifrån. Som som som. I alla fall som en ljuskänsla. Inte i ögonen. I kroppen. Att den vidgas av ljus. Att det är omkring mig. Det är ingenting annat än ljus. Jag är i mitten. Jag vet allting. Inte med ord. Salig. (172)

Maria Schottenius förmodar i sin avhandling om Ekman att denna står i en särskilt nära relation till Lars Gyllensten⁴¹ och passagen ovan skulle kunna anföras som exempel. Det tycks handla om en "epifani", en uppenbarelse av den typ som Gyllensten ideligen återkommer till i speciellt senare delen av sitt författarskap.⁴² Den triviala verkligheten får en plötslig genomlysning som uppenbarar existensen av en andra verklighet och som verkar med inspirerande kraft.

En böjelse för mystik kan man kanske tala om också hos Björne som ju studerar Nostradamus. Och även om Björnes överspända, traumatiska naturkänsla alltså tycks vara Birger främmande utgör dragningen till naturen å andra sidan en likhetspunkt mellan de båda männen. Vidare kan man tala om en sorts asocialitet även hos Birger. En drivkraft bakom hans naturlängtan är äktenskapligt trassel och vantrivsel med sin livssituation. Doktors vetenskapliga bildning ger honom f.ö. ingen särskild prestige i bygden där han tvärtom betraktas som ett ganska udda inslag.

Därtill kommer den sexuella aspekten. När den i romanens första del sexuellt svältfödde Birger besöker det kvinnorika Stjärnberskollektivet känner han sig som en "ungkarl" (40) och landsfiskalens skämtsamma beteckning "gammapojkar" på de båda vännerna skapar (60) en verkligt oroande parallell till Björne. Egentligen är skillnaden mellan den moderna och den förmoderna människan inte så stor: samma enslighet, samma känslomässiga förtorkning. Men medan Birger så småningom tar sig ur denna situation, sjunker Björne allt djupare in i den.

*

Decennierna sedan 1960-talets mitt har inneburit en omvandling av svensk kriminalfiktion från anglosaxiskt inspirerad pusseldeckare till en genre med seriösa samhällskritiska och realistiska pretentioner. Det har inte saknats acceptans för dessa pretentioner på den litterära scenen; Henning Mankells tämligen uppburna ställning skulle kunna anföras som exempel.

Ekman startade ju sin litterära karriär som först tämligen konventionell men snart alltmer sofistikerad deckarförfattare. Även hennes produktion efter uppbrottet från genren rymmer emellertid då och då inslag därifrån. Edlas historia i *Häxringarna* berättas enligt

Margareta Wirmark på ett sätt som erinrar om detektivromanen⁴³ och *En stad av ljus* innehåller deckarliktande avslöjanden som plötsligt ger saker och ting ny belysning.⁴⁴ Schottenius pekar på Ekman's förmåga att framkalla förmimmelser av smygande fara.⁴⁵

Händelser vid vatten kan alltså inordnas i en aktuell våg av samhällstillvända kriminalberättelser, samtidigt som den innebär en come back för Ekman som deckarförfattare. Kritikerna noterade som vi sett de deckarliktande mönstren: brottsundersökaren av "nallebjörnstypen" med äktenskapsproblem (Munkhammar), historien som kunde ha utvecklats till en "progressiv" svensk kriminalroman (Tjäder). Den följande genomgången syftar nu inte bara till att diskutera romanen som kriminalhistoria utan vill även belysa dess berättarmaskineri i allmänhet.

Händelser vid vatten består av 77 orubricerade och onummerade avsnitt som jag i fortsättningen kallar kapitel och ger sifferbeteckningar. Kapitel 1-47 utgör romanens första del, de återstående kapitlen del två. De båda inledande kapitlen samt hela andra delen utspelas på berättelsens nuplan, kapitel 3-47 är förlagda till ett förflutet som ligger arton år tillbaka i tiden.

I de följande kommentarerna till romanens berättande talar jag efter de tre förgrundsfigurerna om en Annie-handling, en Birger-handling och en Johan-handling. Vart och ett av första delens 47 kapitel återges från endera av de tre gestalternas synvinkel. Drygt 40 procent av textmassan i denna del tillhör Annie-handlingen, knappt 30 procent de båda andra handlingarna vardera. Del två domineras helt av Birger- och Johan-handlingarna som alltmer flätas in i varandra vilket gör beräkningar av deras textandelar praktiskt taget omöjliga att genomföra.

Genom berättarens kronologiska omkastningar av förloppet uppstår ett bakåtriktat och framåtriktat läsarintresse. Det handlar alltså om ett intresse som i det förra fallet riktas mot vad som har hänt, i det senare mot vad som skall hända. Allt eftersom berättandet framskrider får läsaren en alltmer komplett bild av det förflutna. Viktiga effekter uppstår också därigenom att läsaren hela tiden givetvis har bättre överblick över skeendet än var och en av de tre förgrundsfigurerna vilka bara har fragmentariska informationer om de båda andras förhållanden; Annie är i första delen t.o.m. helt ovetande om Johans existens och vice versa.

Den följande genomgången urskiljer fem faser i det kronologiskt ordnade förloppet. Första fasen omfattar de tre handlingarnas förhistorier medan den följande fasen redovisar skeendet fram till romanens första mordfall. Fas tre täcker återstående händelser på historiens dåplan och fas fyra de arton åren mellan romanens första och andra del. Slutfasen är förlagd till nuplanet. Jag återberättar alltså fabeln, dvs. romanens händelser i tidsföljd, växlar mellan de olika handlingarna inom varje fas och kommenterar de effekter som uppstår.

Fabelns första fas sträcker sig flera decennier tillbaka i tiden, ända till förgrundsgestalternas föräldrageneration. Annie-handlingen har den längsta och mest komplexa förhistorien som vidare hanteras på det mest utstuderade sättet. Ännu mot slutet av romanens första del är läsaren i stort sett ovetande om Annies bakgrund - trots de många dramatiska händelser i vilka vi följt henne - vilket skapar starkt bakåtriktat intresse. Först efter gott och väl halva boken blir vi i ett ganska långt erlebte-rede-artat parti informerade om hennes viktiga upplevelser före ankomsten till Jämtland; därmed får gestalten en "historisk" dimension.

Särskilt betydelsefull ter sig pusselbiten om Annies tillblivelse. Fadern ligger en av de

kalla 40-talsvintrarna inkallad på den plats där romanen utspelas och modern besöker honom på förläggningen. Man kan få intrycket av en cirkel som håller på att sluta sig. Den sinistra roll som spelas av Annies älskare i Stjärnbergskollektivet undanhålls läsaren ända till slutet av andra delen då Johan och Birger genom gemensamt detektivarbete bringar klarhet i fallet. Mannen, Dan Ulander, har som vi minns förfört henne för att skaffa kollektivet en lärare. Läsaren inser att Annie varit bricka i ett spel hon aldrig genomskådat.

De båda andra förhistorierna fogas in mer fortlöpande. I fallet Johan får vi dock förhållandevis tidigt en någorlunda sammanhängande bild. Informationen om Birgers problematiska bakgrund, hans äktenskapliga svårigheter och mystiska upplevelse på hotellet i Östersund skjuts in mellan scener med läkaren i hans yrkesutövning och med friluftsmänniskan i hans strövtåg i naturen. Det bakåtriktade intresset är alltså starkast i Annies fall, svagast i Johans. Detta kan te sig naturligt eftersom Johan är så ung och trots allt inte har så många genomgripande minnen att bära på.

I *fabelns andra fas* begår alltså Björne det mord som bygger på missuppfattningen att en av traktens invånare planerar stöld av en pilgrimsfalk; han avser inte att döda men mister kontroll över situationen.

Fasen börjar för Johan-handlingens del med huvudpersonens brunnsäventyr och flykt genom skogen. Han iakttas av Annie och Mia som söker Dan och strax därefter hittar tältet med de mördade ungdomarna; Annie drar slutsatsen att pojken i skogen är förövaren. För att försvåra offrets identifiering har Dan, som även han händelsevis passerar mordplatsen, knyckt mannens byxor (de hänger på tork utanför tältet). Birger-handlingens titelfigur genomför den första besiktningen av dubbelmordets offer och deltar vidare i förhören med Annie och andra vittnen. Hans beröring med dramat fördjupas när hustrun Barbro och Dan Ulander fastnar i polisens spaningsdrev; att de båda först uppger Dan som Barbros och Birgers son blixtbelyser makarna Torbjörnssons äktenskapliga problem.⁴⁶

Berättandet av denna fas startar med romanens tredje kapitel vars bakåtriktade fråga om Annies identitet och bakgrund ackompanjeras av den framåtriktade frågan om hennes öde: Kommer hon att hitta den man som skulle möta henne? Kommer dottern Mia att klara strapatserna i skogen? Därtill knyter sig efter hand nya bakåtriktade frågor: Vem är pojken i skogen? Varför saknar den mördade mannen byxor? Liksom den framåtriktade frågan om konsekvenserna för Annies del av hennes upptäckt av de båda mordoffren.

På motsvarande sätt leder berättandet av Johan-handlingen i denna fas till en rad frågor. Kommer Johan att kunna ta sig upp ur brunnen på egen hand? Hur ska det gå för honom efteråt? Den förra frågan får snart nog sitt svar medan den senare länge svävar över framställningen; nya upplevelser innebär bara att den upprepas. Den bakåtriktade frågan om roten till Torstens och halvbrödernas fiendskap mot Johan får viss belysning men åtskilliga oklarheter kvarstår och präglar sålunda även historiens fortsättning.

Annies iakttagelse av Johan framstår vid en återblick som en av romanens mest laddade episoder. Även om det knappast ter sig självklart för läsaren att identifiera mannen i skogen som Johan ger författaren oss vissa möjligheter att koppla samman de båda figurerna. Den mötande mannen springer framåtutad som om han bär något i famnen och vi vet att Johan förvarar ålen från brunnen i ett knyte. Annies gissning att mannen är vietnames blir möjligen intressant om vi erinrar oss att Johans mor har samisk börd. Men

lika troligt är kanske att påståendet skapar förvirring och leder tankarna till en total främ-
ling.

Även lösningen på problemet med den mördade mannens försvunna byxor fördröjs i
det längsta. Först mot berättelsens slut avslöjar Dan Ulander att han ligger bakom denna
förbryllande omständighet som alltså länge kastar en gåtfull skugga över relationen.

Detsamma gäller givetvis dubbelmordet, dess bakgrund, gärningsman och genomfö-
rande. Om läsaren inser att "vietnamesen" är identisk med Johan ligger slutsatsen om
dennes oskuld nära till hands eftersom vi så nära får följa dennes upplevelser. Å andra
sidan *kan* ju författaren här ha lämnat en betydelsefull lucka i sin berättelse. I alla hän-
delser hålls den verkliga gärningsmannen Björne länge i bakgrunden; mycket lite görs
för att rikta vår uppmärksamhet på denna gestalt.

I *fabelns tredje fas* rymmer Johan-handlingen till en början den största dramatiken, kär-
leksäventyret med Doris på hennes forna släktgård i Norge. När Doris läser i tidningen
om dubbelmordet i Johans hemtrakter misstänker hon att han är inblandad och avpolle-
terar honom. Johan kontakter sin mor som kör honom till norska släktingar; även Gudrun
misstänker sonen för inblandning i mordet och vill hålla honom borta från polisutred-
ningen.

I denna fas av Annie-handlingen inleder dess huvudperson och Dan sitt samliv i kol-
lektivet. Annie kan emellertid inte anpassa sig till gruppens livsstil och även samvaron
med Dan blir en besvikelse; dessförinnan har hon dock blivit gravid på nytt. Ett besök
av föräldrarna i kolonin och blädbrande i gamla almanackor och dagböcker får Annie att
tänka tillbaka på sitt föregående liv. Vintern efter sin ankomst till kollektivet återvänder
Annie med Mia till samhället för att föda sitt barn. Polisutredningen av dubbelmordet
gör inga framsteg; Birger-handlingens titelgestalt följer den på nära håll. Han kommer
även i viss kontakt med Annie men utan att lära känna henne särskilt väl.

Johan-handlingens ovan relaterade händelser inträffar de första dagarna efter mordet
medan de båda andra handlingsöversikterna täcker betydligt större tidsspänn; mordet
sker en midsommarafton och Annies uppbrott som sagt följande vinter. Annie- och
Johan-handlingarna reser i denna fas en rad framåtriktade frågor. Hur ska det gå för
Johan efter uppbrottet från stugan? Vad ska Doris ta sig till med honom? Vilka öden vän-
tar honom hos de norska släktingarna? De båda första frågorna besvaras tämligen omgå-
ende medan svaret på den senare kommer i ett relativt sent skede av romanen. Snarlika
frågetecken kring Annies anpassning till kollektivboendet och hennes och Dans samliv
rätas ut successivt. Hennes uppbrott från kollektivet och återfärd till samhället avslutar
romanens andra del som därmed mynnar ut i en viktig framåtriktad fråga: Hur ska det gå
för den höggravida kvinnan?

Ovan aktualiserade frågor i Annie-handlingen är relaterade till det mer övergripande
spörsmålet om miljökollektivets livsstil i allmänhet. Vi har länge hört ortsbefolkningens
starkt negativa synpunkter på projektet som dock sällan bygger på verklig bekantskap.
Nu låter oss berättaren titta in i den främmande världen och stilla vår nyfikenhet; bilden
är inte entydig men övervägande kritisk.

Den viktigaste bakåtriktade frågan gäller Doris-gestalten. Vem är hon? Att hennes upp-
lysningar om sig själv till Johan delvis är lögnaktiga kan inte läsarna veta säkert även om
deras lite fragmentariska karaktär möjligen gör oss misstänksamma och i alla händelser
ökar vår nyfikenhet. Full klarhet får vi först mot slutet av romanen vid ett sammanträff-
ande mellan Johan och Doris i Helsingfors. Den suggestiva detaljen att Doris först stämt

träff med det blivande mordoffret och plockat upp Johan som ett surrogat för denne är vi helt ovetande om ända till Doris' medgivande vid hennes och Johans möte arton år senare.

Berättandet av denna fas besvarar å andra sidan bakåtriktade frågor som länge svävat över framställningen. Framför allt får vi här en någorlunda komplett bild av Annies förhistoria vilket hjälper oss att förstå hennes reaktioner och beteenden. Detsamma gäller Birger vars förflutna får allt klarare konturer; vi tycker oss därmed förstå även honom allt bättre.

Den fjärde fasen utspelas för Johan-handlingens vidkommande till största delen i Norge. Gudrun låter alltså sin son gå i skola där, han studerar vid universitet, utbildar sig till meteorolog och får anställning vid flygfältet i Trondheim. När Johan är några och 30 år gammal träffar han Annies vuxna dotter Mia, de förälskar sig, hon blir med barn, de börjar planera för en gemensam framtid. Frånsett den nära relationen till Gudrun är Johans kontakter med hembygden ytterst sporadiska.

De arton åren mellan tredje och fjärde faserna innebär för Annie-handlingens huvudperson en successiv anpassning till den miljö där hon ju koncipierades. Annies graviditet leder till missfall men hon stannar alltså i bygden och börjar efter en tid arbeta som lärarinna, alltmer kontroversiell. Hennes originella pedagogiska idéer leder till spänningar med både föräldrar, myndigheter och kollegor.

Efter åtminstone ett snart avbrutet förhållande inleder Annie en förbindelse med Birger Torbjörnsson; de lever dock på var sitt håll. Annie är helt ovetande om Mias och Johans relation; däremot odlar hon bekantskap med Johans mor Gudrun. Miljökollektivet har då sedan länge förlagt sin verksamhet till annat håll och Dan försvunnit ur Annies liv; han blir med tiden antikvariatsbokhandlare i Stockholm.

Förutsättningen för Annies nya relation är att också Birger-handlingens förgrundsge-
stalt blivit ensam; dennes hustru Barbros och son Tomas' öden förblir dock okända. Birger finner sig mycket väl till rätta i förhållandet med Annie och ser fram mot att få åldras tillsammans med henne.

Hela detta förlopp ligger alltså insprängt i berättandet av romanens nuplan; inget relateras direkt för läsaren. Följden blir en lång rad bakåtriktade frågor som successivt besvaras; undantagen är som sagt spörsmålen om Barbros och Tomas' vidare öden. Frågan hur Annies graviditet utvecklats engagerar kanske läsaren särskilt starkt; definitivt besked dröjer men omständigheten att inget annat barn än Mia dessförinnan förs på tal kan möjligen locka till slutsatser. Information om Dan Ulanders och Doris Hofstaedters senare öden kommer förhållandevis sent, strax före romanens upplösning.

Berättandet av nuplanet är som vi minns uppsplittrat på dels kapitel 1-2, dels kapitel 48 och följande. Läsarens eventuella minnen av de båda inledningskapitlen vid den begynnande läsningen av romanens senare del lär dock inte bidra till att besvara frågorna ovan, även om vi inser att Annie och Mia fortfarande finns med i bilden. Minnet av dessa två kapitel riktar framför allt läsarens uppmärksamhet på dubbelmordet arton år tidigare och skapar förväntan om en lösning. Allteftersom det närmaste förflutna rullas upp för oss inser vi dock att inget avgörande hänt därvidlag under mellantiden.

Fabelns femte och avslutande fas återger alltså händelser på romanens nuplan. Annie-handlingens huvudperson vaknar en tidig morgon och upptäcker sin dotter i armarna på den vietnamesliknande man, dvs. Johan Brandberg, som hon misstänker för dubbelmordet. I telefon berättar hon för Birger vad som hänt, beväpnar sig med ett gevär och ger

sig ut att söka mannen som hunnit försvinna. Kontakt med Gudrun - som hela tiden förstått att "vietnamesen" är hennes son - får denna att ana oråd; hon avvärjar Annie och skjuter henne för att skydda Johan. Johan hittar den döda kroppen; Gudrun klarar sig undan utan misstankar även om de inblandade ser ett samband med händelserna arton år tidigare.

På Östersunds stadsbibliotek stöter Johan någon tid därefter på en myt- och sagosamling vars innehåll han delvis känner igen som de historier Doris berättade för honom under deras kärleksäventyr i Norge. Hennes namn står på volymen och Johan lyckas spåra henne till Helsingfors; dittills har han ju varit ovetande om hennes riktiga identitet. Vid deras sammanträffande klargör hon sin roll i dramat, liksom Dan Ulander något senare avslöjar den roll han spelat. Johan och Birger inser att lösningen finns i Jämtland och lyckas så småningom räkna ut hur allt gått till. De båda förövarna grips.

Den tidigare berörda uppsplittringen av nuplanet i kapitel 1-2 och 48-77 skapar en mäktig bakåtriktad effekt som vilar över romanens första del: Vem är mannen som skrämmer Annie och varför skrämmer han henne? När vi insett att mannen är Johan och när mordet på Annie inträffat får vi åtminstone en teoretisk möjlighet att misstänka Gudrun: vi är medvetna om hennes fruktan för Johans inblandning i mordet och känner hennes starka moderskänslor. Men slutsatsen kan alls inte betecknas som självklar. Lika troligt är kanske att vi i enlighet med genreförväntningarna - även om ju genren inte är entydig på denna punkt - tänker oss samma gärningsman till de båda brotten: något inträffar som får förövaren till det arton år gamla mordet att känna sig osäker och slå till på nytt. I så fall skulle även våra misstankar kunna riktas mot Johan.

Annies upptäckt av Johan och dennes försvinnande skapar hur som helst även en mäktig framåtriktad effekt: Ska Annie få tag på mannen och vad kommer i så fall att hända? Upptäckten av Annies döda kropp väcker givetvis en ny bakåtriktad fråga vilken oundvikligen kopplas till den "gamla" frågan om dubbelmordets bakgrund. Aktualiseringen av Doris och Dan skapar förnyat intresse för dessa båda gestalter som vid det laget varit ute ur berättelsen under ganska lång tid. Men berättandet av denna fas ger även upphov till nya bakåtriktade frågor: Hur gick det till när Annie och Birger å ena sidan och Mia och Johan å andra sidan fann varandra? Den förra frågan blir tämligen väl belyst, den senare mer skissartad.

Slutfasens berättande får ofrånkomligen karaktär av avrundning där trådarna i väven dras samman. En framåtriktad fråga av central betydelse förblir emellertid obesvarad: Hur ska framtiden gestalta sig för Mia och Johan?

Förutom av de många bakåtriktade och framåtriktade frågorna får berättandet sin karaktär av de ideliga växlingarna mellan romanens olika handlingar; särskilt gäller detta givetvis första delen. Det genomsnittliga sidantalet per kapitel är där mellan fem och sex vilket betyder att utsiktspunkterna avlöser varandra i ett tidvis mycket snabbt tempo. Berättelsens obestridliga "sug" sammanhänger med bl.a. denna omständighet.

Därtill kommer att författaren enligt gammal god berättartradition avbryter handlingen i situationer präglade av ovisshet eller dramatik. Tredje och sjunde kapitlen slutar med Annie i alltmer desperat väntan på Dan. Kapitel sex lämnar Johan på botten av brunnen medan den nionde kapitelfinalen fångar honom i hans flykt efter den förödmjukande fångenskapen. I slutet av det tionde kapitlet närmar sig Annie förväntansfullt det tält som ett tiotal sidor längre fram visar sig rymma de mördade ungdomarna. Birgers mer odramatiska historia flätas efer hand in i dessa handlingsmättade förlopp.

Berättelsens växelvisa framskridande skapar även mångsidighet åt dess tematik, särskilt det tema jag kallat spänningen mellan rationalitet och mystik. Annie är en modern intellektuell som skeptiskt åser försöken till kontakt med "den andra sidan", även om hon faktiskt erkänner existensen av en annan verklighet. Detta i motsats till Birger, en naturvetenskapligt bildad person med viss fallenhet för mystiska upplevelser. Och Johan: en omogen pojke som skräckslaget flyr mötet med det heliga, men även en naturvetare som inser sina kalkylers begränsade värde, fastän utan håg att ställa de avgörande frågorna. Berättaren problematiserar personernas positioner men tar inte ställning. Här kan man tala om en polyfont strukturerad historia.

Första delens berättande präglas vidare av aktörernas relativa obekantskap med varandra. Birger känner till Johan och vice versa men de står inte varandra nära. Annie är vid romanens början total främling för båda. Deras öden vävs samman men utan att de är medvetna därom medan förloppet pågår och utan att de ens efteråt förstår varför. Vi får bilden av människor vilkas liv styrs av tillfälligheter helt bortom deras kontroll. Om inte kollektivet behövt en lärare, hade inte Annie blivit indragen. Om inte Johan hamnat i brunnen, hade han inte fått misstankar på sig. Om inte John uteblivit från hans och Doris' möte, hade inte Johan hamnat i hennes armar. Om inte Dan saknat ett alibi, hade inte Birger behövt bli så djupt involverad. Även om läsarna så gott som hela tiden vet mer än aktörerna har emellertid även vår kunskap djupa luckor; också vi famlar i blindo.

Inte minst förmedlar berättandet en bild av det förflutnas makt över nuet. Mordet på John och Sabine förändrar bygdens liv och bestämmer de inblandade personers handlande arton år senare. Annies igenkännande av "vietnamesen" startar ett händelseförlopp som leder till hennes död men även till ett avslöjande av det förflutna. I sista hand visar sig ju allt bero på missförstånd. Björnes vilja att ge den förmente fågeltjuvenn en näsbränna, som framkallar två oskyldiga människors död, bottenar i en grundlös misstanke. Mia behöver alltså inte Annies skydd mot Johan eftersom denne är oskyldig och lika lite behöver därmed Johan Gudruns skydd mot Annie. Det är verkligen ett ironiskt spel som "historien" driver med människorna.

Tanken att människan aldrig kan befria sig från sitt förflutna ligger till grund för den klassiska detektivroman där Ekman startade sin författarkarriär. I Dorothy Sayers *The Nine Tailors* (1934) aktualiseras efter hand en halvtannat decennium tidigare inträffad "förhistoria" bakom den "historia" som man från början enbart tror sig utreda; det förgångna går igen, straffande både skyldiga och oskyldiga. Och i *Höstvind och djupa vatten* (1954) av H.K. Rönblom, den inhemske föregångare som deckarförfattaren Ekman närmast ansluter till, får en tidningskrivare ett infall som startar en brottskedja, vars egentliga rötter dock ligger mer än tio år tillbaka i tiden. En annan Rönblomhistoria, *Mannen som höll sig undan* (1964), påminner ännu mer om 1993 års Ekmanroman i det att dess brottsförlopp bygger på en feltolkning av verkligheten. Mörderskan mördar för att skydda sin son från ett hot som egentligen inte föreligger. Missriktade moderskänslor driver alltså även här sitt spel.

Särskilt viktigt i detta sammanhang är undersökningsmotivet. Inte minst gäller detta romanens andra del där Birger och Johan agerar detektiver och så småningom lyckas kartlägga vad som egentligen hände. Men som i den kriminalfiktion som blomstrar vid tiden för romanens tillkomst vidgar sig utredningen av brotten till att bli en kartläggning av något mycket mer, av samhällstillstånd och själstillstånd. I takt med att undersökningen framskrider får vi insikt i sociala mekanismer som sammanhänger med bryt-

ningarna mellan gammalt och nytt.

Och psykologiska mekanismer. Berättelsen vill ju bl.a. visa vikten av att människan övervinner rädslan för fördjupning och lär sig att gå Minnets väg tillbaka mot bortglömda insikter och erfarenheter. De båda "detektiverna" illustrerar knappast denna process men deras undersökning söker sig bakåt till sammanhang som inte är eller inte borde vara hemligheter, den uppenbarar sådant som hade varit möjligt att förstå - vilket inte hindrar att demonstrationen samtidigt får karaktär av aha-upplevelse.

I viss mån utmynnar berättelsen i en paradox. Å ena sidan får förloppet en slutenhet genom Annies död på den plats där hon en gång koncipierades. Å andra sidan får det en öppenhet genom Mias och Johans oavslutade öde: Det ofödda barnet skapar en förväntan om något nytt som ska börja.

*

När Kerstin Ekman slår igenom i början av 1970-talet är svensk litteratur inne i en förändringsperiod, karakteriserad av en rörelse bort från den dokumentära och ibland didaktiska diktning som stått högt i kurs hos 60-talsvänstern, mot ett mer traditionellt berättande. Utpräglade vänsterförfattare som Sven Delblanc och Sara Lidman förkroppsligar fenomenet tydligare än Ekman som ju även hon dock kan sätta upp en dokumentär berättelse på meritlistan (*Menedarna*, 1970).

Efter hand går även den politiskt-ideologiska debatten in i ett nytt skede som mycket förenklat kan sägas innebära att klassutjämning som progressivt projekt i viss mån marginaliseras till förmån för strävanden efter bättre miljö, jämställdhet mellan könen och etniskt likaberättigande (mångkulturalism). Särskilt de båda förra begreppen har stor relevans för Ekmans författarskap även om dettas egenart givetvis inte kan bestämmas med hjälp av politiska slagord.

Ännu ett viktigt inslag i det nya idémönstret är psykoanalysens återkomst. Mer än på lärofadern har dock intresset fokuserats på en äldre renegat som Jung och yngre nytolkare som Lacan och Kristeva. Även om Ekman uppenbarligen inte vill bli betraktad som jungian, medger hon sitt intresse för mästaren. Inte minst vad gäller kravet på nutidsmänniskans andliga fördjupning framstår Jung för henne som en meningsfrände. Och Schottenius avhandling visar hur Jungläsning kan öka förståelsen av Ekmans författarskap.

Händelser vid vatten leder givetvis tankarna till både traditionell och modern kriminalfiktion men kan även göra det till den typ av fiktion som t.ex. Marianne Fredriksson skriver. Dragning mot existentiella frågor, tematisering av nutidsmänniskans medvetna eller omedvetna behov av andlig fördjupning, intresse för myter och djuppsykologi, inriktning på kvinno- och miljöfrågor - parallellerna är många. Ekman söker sig till ämnen som "ligger i tiden" och som åtskilliga populärförfattare gett sig i kast med. Varken Fredriksson eller våra moderna kriminalförfattare - åtminstone inte alla - hyllar förvisso entydigheten som konstnärlig princip. Men de sätter heller inte mångtydigheten i system så som Ekman gör.

Noter

- ¹ *Svensk Bokhandel* 1993:18.
- ² En översikt av romanens mottagande i uppsatsens nästa avd.
- ³ *Svenska Dagbladet* 2.2 1994; romanen belönades äv. med Svenska deckarakademiens pris för årets bästa kriminalroman
- ⁴ Per I. Gedin, *Litteraturen i verkligheten. Om bokmarknadens historia och framtid*. 2. bearbetade och utökade uppl. Sthlm 1997, 248.
- ⁵ Internet 1998-10-05 [http://www.bok.bonnier.se/ABforlag].
- ⁶ Samtliga här återopade dagstidningsrecensioner publicerades den 20 aug. 1993; datum anges ej i forts.
- ⁷ T.ex. rec. i *Dagens Nyheter* och *Expressen*.
- ⁸ Se nedan.
- ⁹ Johnson, *Boniers litterära magasin* 1993:4, 31 f.
- ¹⁰ Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin*. Övers. Ingvar Björkeson, 32; Olof Lagercrantz, *Från helvetet till paradiset*, Sthlm 1964, 33.
- ¹¹ Carl Gustav Jung, *Människan och hennes symboler*. Övers. Karin Stolpe. Sthlm 1964, 151 f.
- ¹² Carl-Herman Tillhagen, *Fåglarna i folktron*. Sthlm 1978, 21 f.
- ¹³ Carl Gustav Jung, *Själens och döden - om individuationen*. Övers. Lars W. Freij. Sthlm 1996, 339 ff.
- ¹⁴ Maria Schottenius, *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans romankonst*. Sthlm 1992, 71.
- ¹⁵ Alf Kjellén, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880-1940*. Sthlm 1957, I: I-III, II:II:4-6.
- ¹⁶ Stig Bäckman, *Den tidlösa historien. En studie i tre romaner av Eyvind Johnson*. Sthlm 1975, 50-58.
- ¹⁷ Bäckman 1975, kap. IV:3.
- ¹⁸ Intervju med Jan Arnald, *Idag* 2.2 1994.
- ¹⁹ Bäckman 1975, kap. IV:3.
- ²⁰ Ekman, *Händelser vid vatten*, 396, Thomas Mann, *Jaakobs upplevelser*. Övers. Nils Holmberg. Sthlm 1946, 5.
- ²¹ Hans Biedermann, *Symbollexikonet*. Sthlm 1991, 62; Ebbe Arvidsson, *Symboler och förebilder - studier i Gamla och Nya Testamentet*. Sthlm 1961, 9; jfr Camilla Ehrnst, *Det bibliska motivets betydelse i Kerstin Ekmans "Händelser vid vatten"*. Litteraturvetenskapligt specialarbete, Grundskollärlinjen, Uppsala universitet 1998.
- ²² Thomas Mann, *Den unge Josef*. Övers. Nils Holmberg. Sthlm 1947, 87 ff, 98, 268, 286.
- ²³ Jfr även *Händelser vid vatten*, 41.
- ²⁴ Katarina Frostenson, *Joner. Tre sviter*. Sthlm 1991, 47.
- ²⁵ Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess*. London, 1989, 318.
- ²⁶ Biedermann 1991, 365.
- ²⁷ Frostenson 1991, 49.
- ²⁸ Karl Kerényi, *Die Jungfrau und Mutter der griechischen Religion. Eine Studie über Pallas Athene*. Zürich 1952, 13 f.
- ²⁹ Schottenius 1992, 257.
- ³⁰ Frithiof Dahlby, *Symboler i Bibel och psalmbok*. Gbg 1953, 65 f.
- ³¹ Carolyn Merchant, *Naturens död. Kvinnan, ekologin och den vetenskapliga revolutionen*. Övers. Öjevind Lång. Sthlm/Stehag 1994, kap. 7-9, 10-11.
- ³² Björn Bredal, "Vattendomstolen", *Nordisk litteratur* 1994, 6.
- ³³ Jfr Ekman i intervjun med Arnald i *Idag* 2.2 1994.
- ³⁴ Jfr ib.
- ³⁵ Frances Yates, *The Art of Memory*. Chicago & London 1966. Redan Tjäder riktar uppmärksamhet på Yates i sin rec. i *Göteborgs-Posten* 20.8 1993.
- ³⁶ Jfr Gavin Orton, *Eyvind Johnson. En monografi*. Övers. Gunnar Barklund. Sthlm 1974, 102; jfr Hans Isaksson, *Hängivenhet och distans. En studie i Lars Gyllenstens romankonst*. Sthlm 1974, 52.
- ³⁷ Isaksson 1974, 161.
- ³⁸ Schottenius 1992, 62 f.
- ³⁹ Jfr Schottenius rec. i *BLM* 1988:6.
- ⁴⁰ I intervjun med Bredal i *Nordisk litteratur* 1994, 7.
- ⁴¹ Schottenius 1992, 14.
- ⁴² Kjell Espmark, "Gyllenstens uppenbarelser" i *Dialoger*, Sthlm 1985, 114; jfr Thure Stenström,

Gyllensten i hjärtats öken. Strövtåg i Lars Gyllenstens författarskap, särskilt Grottan i öken. Sthlm/Uppsala 1996, 44.

- ⁴³ Margareta Wirmark, "Av Edla finns en bild". Mörker och tystnad i Kerstin Ekmans roman *Häxringarna*", i *Kvinnor och skapande. En antologi om litteratur och konst tillägnad Karin Westman Berg*. Sthlm 1983, 270.
- ⁴⁴ Jag tänker på avslöjandena att Ann-Maries mor inte dog när flickan var liten och att Ann-Marie haft ett förhållande med den portugisiska läkaren Jaime.
- ⁴⁵ Schottenius 1992, 12.
- ⁴⁶ Dan Ulander har värvat de mördade ungdomarna till kollektivet men vill slippa inblandning; likaså har han engagerat fru Lund Torbjörnsson i en demonstration mot uranprospektering i området - det är därför han uteblir från mötet med Annie.

Ann-Sofi Ljung Svensson

Sången mellan själ och materia

Om platser för människoblivandet i Björn Ranelids textvärld

I.

Den följande analysen av Björn Ranelids författarskap baserar sig på en läsning av hans texter, vilken närmast kan liknas vid ett väsensskådande; jag har försökt att i den varierande berättelsefloden nå en insikt om dess innersta väsen, den grundläggande egenskap som konstituerar Ranelids textvärld. Jag tror att detta tillvägagångssätt överensstämmer med Ranelids sätt att skriva. Hans romaner är fantasier och variationer kring en kärna som finns där alltid, som är essentiell och nödvändig. Han har talat om humanistiska axiom, och säger: "Att jag använder ett naturvetenskapligt begrepp som axiom är för att jag vill visa att de är så orubbliga - bortom dem finns bara tystnad och religiositet. Du kan aldrig bevisa något utöver axiomen, de är något man utgår från, inte mer."¹

En sådan kunskap hos Ranelid är: "Kärleken är överordnad sanningen",² en kunskap som är jämförbar med Kierkegaards förkunnelse om att "Sjektiviteten er Sandheden"³ eller Jean-Paul Sartres första existentiell princip: "Existensen föregår essensen".⁴ Denna sentens anser jag vara det nav från vilket romanerna strålar ut, eller den är, som Jean-Pierre Richard skriver i inledningen till sin tematiskt anlagda Mallarmé-studie, "en konkret organisationsprincip, ett schema eller ett fast föremål omkring vilket en värld tenderar att konstitueras och utvecklas".⁵ Någon av människan oberoende sanning finns inte. Det är hennes intentionalitet, d.v.s. relationen mellan ett riktat medvetande och världen, som skapar det goda, det sanna och det sköna. Det finns inte där i absolut mening, utan bara som potentiell kraft i mänskligheten, som ett imperativ.

Ranelid varierar detta axiom i det oändliga i sina romaner. I *Synden* får Julius Rodhes kärlek till Irma Åkerlund en ny sanning att träda fram ur förljugenheten i det lilla skånska fiskeläge, där berättelsen utspelar sig. De avslutande meningarna i romanen lyder:

Jag ger mig inte. Man kan inte böja kärleken som en pilegren. Irma och jag ligger bredvid varandra i Karmas soffa i blomsterrummet. Hon ler och blundar och gnyr en aning.

Ingen kan bota mig från henne. Inga konstiga ord förmår smutsa och förgöra oss.

Jag föll i mörkret. Nu vandrar jag på en smal strimma ljus till Irma. Världen och människorna blir till genom oss. Större och vackrare än så kan det inte bli.⁶

Julius och Irma. Adam och Eva. Skapelseakten är i människan. Julius berättelse om Irma och livet i byn blir till genom Irmas kropp i ett avskilt, paradiskt blomsterrum. Han är förvisad ur församlingen men kärleken är den smala väg han har att gå för att nå paradiset och åter bli människa. Här i blomsterrummet, i paradiset - platsen för människoblivandet - har jag haft min utgångspunkt i min läsning av Björn Ranelids romaner.

Jag vill i den här texten visa att essensen i Ranelids texter handlar om människoblivandet: Vad innebär det att vara människa och hur blir man till som människa? Jag vill visa att romanerna bygger upp en bild av människan som alltings mått, en bild som sätter henne i centrum för världens och människornas tillblivelse. Skapelseakten är central i texterna. Den är själva drivkraften i berättandet. Samtidigt är det berättandet i sig som skapar människan. Huvudpersonernas utveckling till moraliskt goda individer som uppvisar den mest kärnfulla mänskliga egenskapen, kärlek, går genom ett språkligt bearbetande som i Ranelids alla romaner resulterar i ett kulturellt avtryck - en text. Själva berättandet är hos Ranelid den ram genom vilken människan skådar världen, skapar den och ger den en mening.

Jag vill i anslutning till detta visa hur Ranelid väljer miljöer och platser som korreponderar med de människor han gestaltar, med deras önsknings och drivkrafter, med deras position i samhället osv. Platserna är i huvudsak retoriskt valda och utgör i hela hans textvärld en geografisk topografi, som överensstämmer med en tematisk topografi; dvs med de starkt betydelsebärande elementen i romanerna.

Dessutom vill jag sammanföra de båda föregående syftena och visa att dessa platser ingår i tematiken genom att i sig uttrycka en syn på människan som danare av naturen; berättelserna blir genom sina förankringar i kultiverade, konventionella och snarast arketypiska platser, till myter som förtydligar det kulturskapande hos människan.

II.

Ranelids romaner bärs upp av enkla, rena, symboliskt, och många gånger tydligt, gestaltade allmängiltiga teman. Berättelserna är inte realistiska även om de är både sannolika och trovärdiga, och delvis sanna. Romanfiguren är heller inga individer, utan snarast bärare av egenskaper och förmedlare av innebörder. Den fiktiva värld som Ranelid bygger upp i sina texter är en värld där människors tankar går i och ur varandra, som i ett drömspel. Resultatet blir ett litterärt landskap där alla romanfigurer gemensamt blir företrädare för samma idéer och gestaltare av ständigt återkommande motiv som höjer sig högt över berättelsens narrativa yta. Motiven är inte bara fiktiva gestaltningar utan psykologiska realiteter. De är berg i ett inre landskap, berg som alltid står i vägen och som är svåra eller rent av omöjliga att ta sig över. Här finns likheter med t.ex. P-O Enquist och Birgitta Trotzig, vilka också de arbetar med motiv, bilder och händelser som ständigt återkommer i text efter text, och som pockar på att bli tolkade och verbaliserade. Så ser även den ranelidska litterära topografin ut.

Det sätt på vilket jag valt att arbeta med texterna har vuxit fram av en nödvändighet. De ständigt återkommande motiven, de upprepade händelserna, namn som går igen i flera romaner, formuleringar som fungerar som mantra och ett språk som flödar oavbrutet på samma sätt ur alla romanfigurer vare sig de är män, kvinnor, gamla eller unga, kräver ett tematiskt studium.

Fenomenologins betydelse för en litterär teoribildning som *den tematiska kritiken*, där människan sätts i centrum för tolkningar av text och värld är ovedersäglig. Den vilar på humanistisk grund och utgår från den cartesianska *cogito-satsen*. Det enda i grunden sanna och absoluta är "existensen av cogitatio, upplevelsens vara".⁷ Allt annat kan bara verifieras som subjektets förmågor eller som fenomen i medvetandet. Det som förbinder medvetandet med de fysiska objekten eller deras väsen är medvetandets intentionalitet, dvs dess transcendentala förmåga att vara riktat mot något annat än sig själv. Intentionaliteten föder en akt som kännetecknas av att den konstituerar världen i ett immanent medvetande, som ger den mening och gestalt. Hur världen i sig själv är beskaffad ligger utanför fenomenologins deskriptiva fält.

Det som förbinder hermeneutiken med fenomenologin är framförallt begreppen mening och förståelse. Hermeneutik var ursprungligen en metod för bibeltexttolkning, där syftet med utläggningen var att blottlägga den mening som var nedlagd i texten. Den var ett sätt att genom noggrant studium återskapa den bibliska textens intention, att finna dess sanna gudomliga väsen.

Den moderna hermeneutiken, så som den ser ut efter Dilthey och framförallt efter Gadamer, sätter emellertid inte textens eller författarens intention i centrum, utan utgångspunkten för texttolkningen ligger i läsarens, uttolkarens, medvetande. Här möts fenomenologin och hermeneutiken i sin uppfattning om subjektets meningsskapande intentionalitet, dess vilja till förståelse och sammanhang.

Den tematiska kritiken är en litteraturvetenskaplig metod sprungen ur den hermeneutiska tilltron till helhetsskapandet och ur fenomenologins starka betoning av subjektiviteten.

De främsta företrädarna för den tematiska kritiken är George Poulet, Jean-Pierre Richard och Gaston Bachelard. Av dessa är Richard den som vunnit mest genklang i svensk litteraturvetenskap. Roland Lysell, som praktiserat metoden i sin bok om Erik Lindegren,⁸ talar t.ex. i en antologi om hermeneutik från 1977 om Richard som "den tematiska kritiker som idag ter sig mest fascinerande". Även Eva Ekselius sätter Richard i centrum när hon presenterar den metod hon använder nästan tjugo år senare i sin avhandling "om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist".⁹

Lysell har strukturerat Richards text i ett "metodiskt skelett". De viktigaste beståndsdelarna är "totalitetsprincipen", "harmoniprincipen" och "koherensprincipen".¹⁰ Totalitetsprincipen innebär att hela författarens produktion är av intresse, inte ett verk, inte heller enbart alla de skönlitterära texterna, utan allt. För mitt arbete med Björn Ranelids romaner har detta varit nödvändigt. Ingen text, skönlitterär eller inte, har varit ovidkommande. I alla texter, även när Ranelid recenserar en bok om Dante eller skriver ett polemiskt inlägg om ungdomsvåldet, avspeglas tematiska linjer som bör beaktas. En av de texter som jag betraktar som nyckeln till författarskapet är den uppsats han skrev om Lars Ahlin 1987.¹¹

Koherensprincipen i sin tur är den hermeneutiskt grundade "principen om tolkningens inre sammanhållning".¹² I fenomenologin ges intentionaliteten en strukturerande och meningsskapande innebörd. Att man ur Ranelids texter kan utläsa en samstämmighet mellan motiv i och mellan verken är som jag ser det ovedersägligt. Julius Rodhes fall i källartrappan hör metaforiskt samman med hans språklöshet och hans utanförskap bland människorna. Irma Åkerlunds kroppslighet för henne bort från byn mot hennes vilja, hon föder ett barn och lever sitt liv i smärta. I Dagermanromanen leder huvudpersonens

moderlöshet till ett rastlöst kvinnobegär och en metaforisk stumhet. Det är syndafallet gestaltat.

Till denna princip om verkens sammanhållning hör harmoniprincipen. En sammanhängande tematisk bild innebär inte bara att olika delar fogas samman till en enhet utan även att delarna konstitueras i jämvikt. Antiteser, dissonanser och motstridiga krafter når i verkets helhet balans och neutraliseras.¹³ En sådan neutral position i Ranelids idévärld är framförallt kroppens njutning, då språklösheten och otillräckligheten upplöses av fysiska förmimmelser. En annan är berättelsen, dvs berättandet som sådant. Genom skriften och talet görs tillvaron hel. Både kroppen och språket är det som kan återupprätta människan efter syndafallet.

För att man ska nå ett, som Richard uttrycker det, "helhetens samband" ställs stora krav på interpreten. Denne ska inte bara vara noggrann och metodisk i sin läsning och undersökning av texternas betydelsekomplex utan även vara lojal mot dem och "antaga deras mål, tro på dem"¹⁴.

Kravet på inlevelse och engagemang, ett behov av uppgående i den analyserade texten och "en föregående nästan lidelsefull anslutning till den text man skall dechiffrera", finns inbyggd i den tematiska kritikens metod. Uttolkarens gärning utgår från en önskan att ge en egen sammanhängande bild av författarens verk som i första hand kan äga giltighet för honom själv men även för andra.

Det är en litteraturvetenskapens ironi att Ranelid för drygt tio år sedan i en uppsats om Lars Ahlin, inte bara redogör för sin syn på Ahlins författarskap utan framförallt saluför sin egen litteratursyn och sin bild av litteraturvetenskapens främsta felslut.

"Litteraturvetenskapens" obotliga rädsla för jaget kan och bör ersättas med en tillförsikt och intellektuell ärlighet. Institutionens agenter blir synliga i sina arbeten, trots att de försöker dölja och förneka vad de gör.¹⁵

Ranelid förnekar sig inte. Hans Ahlintext är lika mycket en text om författaren Lars Ahlin som om läsaren och författaren Björn Ranelid. "Mitt namn är Leopold Dahl som är George Sylvan som är Sam Andersson [...] Berättaren som är Ahlin som är jag".¹⁶ Ranelids identifikation är total. Så vill han säkert att även hans läsare ska möta hans texter.

Jag förnekar inte att jag fascinerats av Ranelids romaner. Jag förnekar inte heller att jag inte odelat älskar dem. Ibland när texten, berättaren, författaren och jag som läsare står och balanserar på retorikens och patetikens rand, och när längtan efter verkliga, blodfyllda och levande romanpersoner kväver läsningen, är det lätt att vilja hoppa av. Men samtidigt går det inte att komma runt texternas monumentala idéberg som tornar upp sig i dunkel dimma och strålkärligt ljus.

Den tematiska kritiken är framförallt en deskriptiv metod och en anvisning om ett tillvägagångssätt vid litterär analys som sätter både texten och uttolkaren i centrum. Men för att ge texten mening krävs ytterligare redskap. Den tematiska strukturen i texterna måste ges en innebörd i belysning av exempelvis psykoanalytiska, feministiska, existentiellistiska, religiösa, sociologiska eller allmänt humanistiska idéer.

Min analys av Björn Ranelids texter sönderfaller i två delar; dels en redogörelse för hans val av platser och miljöer för sina romaner, dels en beskrivning av hans bild av människan. Av naturliga skäl har jag inte kunnat, eller velat, helt separera dessa delar

från varandra. Mitt syfte är just att sammanföra hans platsval med romanernas genomgående humanistiska tematik. Platsen måste därför utgöra grunden till den tematiska analysen, eftersom den är en del av den.

Jag har emellertid funnit mig vara i behov av två olika infallsvinklar i min behandling av å ena sidan platsen och å andra sidan människosynen. I tolkningen av romanernas miljöer har jag mest förlitat mig på den amerikanske historikern Simon Schamas stora verk *Landscape and Memory*.¹⁷ Det är en konstruktivistisk, historisk-social framställning av människans förhållande till olika natursfärer, såsom skog, vatten och berg. Man får inte förväxla hans tillvägagångssätt med den postmoderna konstruktivism som har kritik mot subjektet, identiteten och förnuftet som främsta kännetecken, även om likheter finns. Schamas bok är mycket tydligt subjektcentrerad. Han bygger sin framställning dels på egna iakttagelser gjorda på platsen för historieskrivande, dels på efterföljande mytbildning. Dessutom sätter han identitetsskapandet i förgrunden, både sitt eget och den västerländska civilisationens. Hans konstruktivism är snarast att betrakta som idealistisk. Människan bygger upp världen som ett väsen i sitt medvetande och hennes föreställningar lagras i minnen och bilder av platser som förknippas med skönhet och ro, vildhet och styrka, längtan och identitet, föreställningar som i sin tur kan projiceras på verkligheten. På så sätt passar han in i en fenomenologiskt och hermeneutiskt grundad tematisk texttolkning.

Schamas undersökningsområde är myten om platsen: Varför är den omgärdade trädgården förbunden med föreställningar om paradiset? Varför förknippas vildmarken ibland med råhet och ondska? Varför får den ibland istället representera frihet och äkta liv?

För att söka svar på frågor om landskapet och naturen som en produkt av den mänskliga blicken, av "culture's framing", försöker han följa "the path of social memory" tillbaka till några av naturikonernas och landskapsmetaforens ursprungliga källåder. Tron på att mycket gamla och ännu levande föreställningar om landskapet är "a source of illumination for the present and future" leder till att Schama huvudsakligen betraktar sitt sexhundra sidor tjocka verk som "a contribution to self-knowledge".¹⁸

Den ranelidska människosynen genomsyras i sin tur av en humanism av delvis klassiskt snitt. I renessansfilosofen Pico della Mirandas *Om människans värdighet*¹⁹ finns mycket som går igen hos Ranelid. Framförallt den högstämde tonen som sjunger människans lov. På ett liknande sätt kan man peka på paralleller till Dante, vars tro på den fria viljan Ranelid gör sig till apostel för i en mycket lyrisk och bejakande artikel.²⁰

Den humanism som står att finna i Ranelids texter är emellertid huvudsakligen av modernare snitt. Den idémässiga intertext som varit mest betydelsefull för min förståelse av hans texter är Jean-Paul Sartres populärt skrivna debattskrift *Existentialismen är en humanism*.²¹ När jag valt att läsa Sartres texter vid sidan om Ranelids romaner har det inte varit för att applicera den förres fenomenologiskt grundade subjektsteori in extentiono på romanerna, utan för att visa i vilken litterär fåra Ranelid verkar; den existentalistiska. Det är ingen tillfällighet att de två svenska författare som Ranelid förbundet sig till, Lars Ahlin och Stig Dagerman, enligt Thure Stenström anses ha skrivit texter som besitter en "omisskännligt existentalistisk karaktär" och som visar "en mycket djupgående och tydlig direktinfluens" av existentalismens idéer.²² Huruvida Ranelid står i ett direkt beroendeförhållande till Sartres lära är det inte min avsikt att behandla. Ranelid refererar själv i sin Ahlin-uppsats till Søren Kierkegaard, till existentalteologen Karl Barth,

till Wittgensteins språkpragmatism och till Julia Kristevas intertextualitet. Sartre nämns bara ett fåtal gånger i hans texter och jag har inte funnit någon text av Ranelid som ingående behandlar Sartres filosofi.

Det som framförallt visat sig vara fruktbart är Sartres tankar om det mänskligas ontologi. "Människan är ingenting annat än det hon själv gör sig till".²³ Från början är hon ingenting, hon är ett intet, hon är total frihet. Genom handlingar skapar hon sig själv och blir till. Det som är mest intressant med Sartres jagkonstruktivism är att den är fenomenologiskt grundad och sätter intentionaliteten i centrum. Det är medvetandet som är byggherren i förverkligandet av jaget, identiteten och bilden av världen. Denna subjektscentrerade jagkonstruktivism samt den sartreska filosofins syn på intersubjektivitetens betydelse för identitet och självbild är existentialistiska skalpeller som skär djupt i den ranelidska textkroppen.

III.

Platsen är viktig för Björn Ranelid. I en intervju i tidskriften *Trots allt* beskriver han den som "själva pålen man kör genom textmassan, den måste kännas äkta".²⁴ Vad som gör att en plats känns äkta är svårt att säga. I Ranelids fall handlar det delvis om autenticitet. Miljöerna i hans böcker är noggrant, nästan dokumentariskt, beskrivna, och varje roman har föregåtts av ett detaljstudium av miljöer och platser i det svenska landskapet. Detta förklarar hur han så ingående kan beskriva Ekerö, Djurgården och Långholmen i Stockholm utan att dessa platser är delar av hans uppväxt eller liv. Miljöerna är medvetet tillägnade, och Ranelid har själv vittnat om hur omsorgsfull han är när han planerar platsen för en roman. Inför *Kärlekens innersta rum* () tillbringade han flera månader på Långholmen och det gamla fängelset för att samla fakta och detaljer.²⁵ Sakkunskapen är precis och det är alltid i verkligheten existerande miljöer som utgör platsen för romanintrigerna

Även många romanpersoner är autentiska och skildrade med detaljkännedom; författarna Stig Dagerman och Jan Myrdal, flickmördaren Olle Möller, hästhandlaren Arvid Lindberg och affärsmannen Anders Wall figurerar i romanerna. I *Mitt namn skall vara Stig Dagerman* söker Ranelid sig långt in i Dagermans föreställningsvärld och skapar sig själv i honom, vilket han inte bara fått ros för utan även ris. I en recension av romanen i BLM skrev Ulf Gyllenhak, att genom att ikläda sig rollen som Stig Dagerman "gör sig författaren Ranelid till centrum, allseende öga och allvetande själ i författaren Dagermans kropp. Med andra ord är Dagerman fullständigt på nåd och onåd utlämnad åt sin sentida uttolkare".²⁶

Så är det även med platserna Ranelid valt för sina romaner. De är trots stor detaljkännedom och sakkunskap medvetna produkter av författaren; de är mycket selektivt valda och de bär alla gemensamma drag. Det finns i hans romaner inga skildringar av moderna teknifierade, industrialiserade eller urbana miljöer, bara avskalade, rena platser, fria från egentlig tidsanknytning och utan klar historisk, social eller politisk förankring. Avgränsade platser, såsom öar, trädgårdar, byar och stadsdelar, är de scener där romanernas intriger spelas upp: Stadsdelen Limhamn, ett gammalt fiskeläge och arbetarområde i Malmö; fängelseön Långholmen; den stockholmska kornboden och landsbygdsideyllen Ekerö; det kungliga parkområdet Djurgården; en båt som ligger förankrad vid en stockholmskaj och ett blomsterrum i ett hus på Österlen är några exempel på Ranelids

platsval. De är alla begränsade och överblickbara platser som gör det möjligt för honom att skildra nära möten mellan människor i gemenskap eller konflikt.

Trots stor detaljkännedom saknas emellertid något i Ranelids miljöbeskrivningar: De saknar, som jag ser det, personlig närvaro och förankring i platsen. Seamus Heaney har skrivit en mycket vacker essä om "känslan för platsen". Han menar att denna känsla kräver både en omedvetet upplevd kännedom om platsen och en medvetet estetisk blick i betraktandet av den.

Jag tror att det finns två sätt på vilka man kan lära känna och älska en plats, två sätt som kan komplettera varandra, men lika gärna stå emot varandra. Det ena är det upplevda, illitterata och omedvetna, det andra det lärda, litterata och medvetna. I en litterär sensibilitet kan bägge samexistera i ett spänningsförhållande på det medvetna och omedvetna planet.²⁷

Med några exempel belyser han vad han menar. De irländska författarna Kavanagh och Montague skrev båda om trakter som hade stor betydelse för dem själva och för Irland som folk. Kavanagh var, enligt Heaney, starkt förankrad i det personligt upplevda landskapet och dess betydelse för sitt eget liv. Montague däremot har ett historiskt och mytologiskt förhållningssätt till hembygden, en mer abstrakt sensibilitet som betonar förbindelsen mellan plats och kulturellt arv.

Men klart är att fastän både Montague and Kavanagh ser och lyssnar intensivt i sina hembygder, så söker och uppfångar deras ögon och öron olika saker. Kavanaghs blick var van vid att vändas nedåt mot marken, innan den någonsin vändes nedåt mot en bok, men i fallet Montague känner vi att det är tvärtom.²⁸

Den sanna, rika och komplexa känslan för platsen menar Heaney är en "sammanvigning av det geografiska landet och landet i vårt sinne" - en sammanvigning mellan det personligt upplevda landskapet och den av litteratur och kultur förmedlade bilden av det.²⁹

En sådan sammanvigning kommer inte, eller sällan, till stånd som jag ser det i Ranelids texter. Det räcker inte med att nämna vägar, skogar, parker och byggnader vid deras rätta namn, det krävs också att dessa platser står i någon personlig förbindelse med själen, att väsentliga upplevelser är knutna till dem, för att en sann autenticitet ska träda fram. Ranelids platser är i den meningen inte äkta, utan konstruktioner skapade i ett författarmedvetande. Han skildrar och beskriver inte sina miljöer i avsikt att förmedla något om platserna i sig: de ingår inte i realistiska skildringar om människor i en viss tid eller under speciella levnadsomständigheter. Det handlar emellertid inte om ett misslyckande, inte om en förfelad miljöbeskrivning. Nej, Ranelid ställer, som jag ser det, inga som helst anspråk på att beskriva specifika och verklighetstroga platser och miljöer för dess egen skull, även om han är dokumentariskt noggrann. Valet av platser är istället retoriskt. Miljöerna är verknytningsmedel valda i avsikt att förmedla något annat, att verka för ett förtydligande av det som utspelar sig mellan människorna, som ett förtydligande av människan. Miljön är helt underordnad tematiken, eller snarare, den ingår i tematiken.

Om beskrivning av miljöer och platser vore ett mål i sig, som i realistiska skildringar, eller som i vissa lyriska betraktelser, i reseskildringar eller bildningsromaner, där individens upplevelse av platsen och händelser eller känslor som är förknippade med den, står i förgrunden, så måste den personliga förankringen i platsen lysa i texten. Miljön måste

ha passerat ett upplevande subjekt, fiktivt eller verkligt, och gestaltats som något för personligheten väsentligt.

Det gör den inte hos Ranelid. Det som utgör fonden, kulissen, är istället huvudsakligen stereotypa, kulturellt nedärvda föreställningar om *locus amoenus* - ljuvliga platser - där mytologiskt förankrade berättelser kan projiceras. Platsen är neutral och ska så vara. Man kan betrakta miljöerna i hans romaner som imaginära platser, platser som lever och har levt i människans föreställningsvärld under mycket lång tid, utan konkret förankring men med möjligheten att projiceras på mängder av i verkligheten existerande platser. Det vore inga som helst svårigheter, anser jag, att byta miljöer mellan åtminstone vissa av romanerna, utan att något väsentligt skulle gå förlorat. Platserna är i grunden arketyppiska och i den meningen är de äkta. Vi har sett dem på bild och i text ett oändligt antal gånger genom historien: den kultiverade äppelträdgården, det slutna rummet, den av vatten kringgårdade ön, den lilla stugan med blomsterrabatter, arken, lummiga lundar och parker med träd som bildar lövsalar. Människorna som bebod dessa platser hos Ranelid är trädgårdsmästare, snickare, smeder, båtbyggare, bönder, lantarbetare och luffare. Texterna blir till pastorala idyller, där jordbundna människor söker ett liv i harmoni med varandra och världen.

Ranelid har själv förklarat sin syn på den autentiska, dvs sanna och äkta, platsen och förkunnat sina tankar om det realistiska överhuvudtaget. I sin text om Lars Ahlin beskriver Ranelid hur Ahlin valt att inte namnge den stad han skriver om och skildrar i sina romaner. En stad som faktiskt finns, eller åtminstone har funnits, i sinnevärlden. I denna handling ser Ranelid "en protest och uppgörelse med den historiska 'realismens' dogmer".³⁰

Du skapar och väljer så att denna plats på Jorden både blir och inte blir en bestämd ort i den svenska geografien. Ty du vill visa att orden och texten inte kan vara den ospråkliga verkligheten. Du kan uppfinna i det redan upptäckta, och i det som inte är uppfunnet. Du håller fram en poetik och en filosofi som i sista hand och i det Första gäller ett kunskapsteoretiskt och konstnärligt dilemma. Detta problem berör förhållandet mellan subjekt och objekt, den möjliga och faktiska interaktionen mellan det ena och det andra.³¹

Denna poetik gäller även för honom själv. Den skrivna orten, den språkliga, är inte överensstämmande med den verkliga, den ospråkliga, men den är inte mindre sann, inte mindre realistisk. Den är heller ingen sämre bild. Ranelid jämför "den språkliga" och "den ospråkliga" verkligheten. Båda är bilder, och det är snarast språket, ordet, som står över världen som tinget i sig, för "det finns ingen sanning utan människan och således inte heller någon osanning eller falskhet utan henne. Den ospråkliga verkligheten kan inte bli tydd utan oss." Människan är medvetande och språk, och världen kan endast framstå för henne genom detta medvetande, genom språket. På så sätt blir litteraturen, dess platser och den verklighet den beskriver verkligare och sannare än verkligheten i sig: "Konsten är realism, konsten är sanningen."³²

Detta resonemang är typiskt för Ranelids idévärld och förtydligar förvisso hans syn på människan som skapare av världen, men säger det någonting om hans egen litterära behandling av miljöer?

Både ja och nej.

Å ena sidan kan man säga att dessa tankegångar framhäver det konstruerade landska-

pet, landskapet som artefakt. I så fall kan hans eget platsval, som kännetecknas av traditionella kulturlandskap, fogas in i en sådan poetik.

Å andra sidan leder det tidigare resonemanget om den skrivna, subjektivt sanna och äkta orten till tankar om starkt personligt präglade bilder av platser som varit betydelsefulla för ett medvetande, bilder som är laddade med en personlig "känsla för platsen". En sådan känsla föder en unik upplevelse som måste tas för sann. Hos Ranelid är platsen aldrig unik. Den präglas sällan av genuina personliga föreställningar, utan den är allmän och konventionell. Miljöerna genomsyras av ett slags platsens ande, en *genius loci*, som förmedlar tradition, kontinuitet och gemenskap.

Jag vill påstå att det Ranelid gör i sitt val av miljöer är just att betona att även landskapets utformning är en produkt av det mänskliga medvetandet. Han gör det dels genom att åter och åter igen välja kulturlandskapet, med välskötta trädgårdar och lummiga parker, solbelysta åkrar och böljande ängar, framför den orörda och ociviliserade vildmarken. Höga fjäll, ogenomträngliga skogar, dånande hav och stormiga himlar hör inte hemma i den ranelidska geografin. Inte heller storstaden.

Men han går ännu ett steg längre och betonar kulturlandskapets förhållande till mänsklighetens kollektiva minne. De platser han väljer har en lång estetisk historia och en stark förankring i traditionen, både i bildkonst och litteratur, ja i människans föreställningsvärld överhuvudtaget. Vi är präglade av mycket gamla bilder av slingrande vägar och blomstrande dikeskanter, av glittrande vattenspeglar och ljusa molnhimlar. Att använda sådana i det kollektiva medvetandet djupt förankrade kulturella bilder är att göra platsen allmängiltig och tillgänglig för alla och vittnar om en medveten strävan att "visa det allmänna framför det unika, orten som är där som är där som är..."³³ Göran Printz-Påhlsson har i sin mycket intressanta essä om platsens poesi beskrivit pastoralen som en primitivistisk myt som är lokaliserad "ingenstans" och vars syfte är att verka utopiskt. Den ska både vara "befriad från direkta rötter i verkligheten" samtidigt som den "imiterar verkligheten".³⁴

Ranelids romanmiljöer talar till läsaren genom en intertextuell väv, vars trådar löper kors och tvärs genom hela den västerländska civilisationen. För att finna deras ursprung får man gå långt tillbaka till föreställningarna om ett jordiskt paradiset. Romanernas vackra och rofyllda miljöer kan infogas i en tematik som framhåller människans sanna varande som ett sökande efter en annan ursprunglig harmonisk ordning, som en längtan efter en återupprättelse efter syndafallet. Det förklarar delvis varför den hårt industrialiserade och kommersialiserade urbana miljön som spelplats inte hör hemma i hans romaner. Modern stadsmiljö har inte denna förankring i en arketypisk föreställningsvärld, ännu, och den står framförallt i opposition till det som paradiset tematiskt representerar: helhet, harmoni och balans. Moderniteten är klyvnad, splittring och ständiga brottytor och representerar ofta en degenererad världsordning, ett slags syndafall. Staden som motbild förekommer däremot i många av Ranelids romaner. I *Mördarens öga*, som utspelar sig på Ekerö, och i *Mästaren*, i vilken perspektivet utgår från Djurgården, låter storstaden, modernitetens centrum, ständigt fälla sin hotfulla skugga över periferins idylliska öar.

Enligt Simon Schama har alla platser sina konturer redan på ögats näthinna. Den mänskliga blicken förvandlar rå natur till landskap, genom att tolka den, ge den mening och skapa den till representationer av minne, längtan och begär. I kulturens former gjuts den faktiska verkligheten till klichéer och schabloner. Landskapet är design - "and it is culture, convention, and cognition that makes that design" - och text - "a text on which

generations write their recurring obsessions".³⁵ Ranelids litterära landskapstablåer är sådana formgivna texter. Textilkonstnären Teresa i *Mördarens öga* är bosatt på Ekerö och är med om att forma en berättelse om människorna på ön när hon "lägger upp garnet och knyter varpen i båda ändarna, medan ljuset samlar sig i hennes blick".³⁶ Blicken "är skapad av hav, ängar, djur, växter och människor".³⁷ "En dag drar hon ner himlen till garnet och färgerna vid vävstolen och tänker den över rapsfälten, Mälarens vatten, skogarna, åkrarna och vägarna."³⁸

De urbilder som, enligt Schama, genererat flest landskapsmetaforer är den grekiska myten om Arkadien, där det onda och goda lever i harmoni med varandra, och den judisk-kristna myten om paradiset, som visar en fullkomligt god värld, där ondskan först intar sin plats genom syndafallet. Möjligheten, strävan hos mänskligheten, att återskapa, fullkomna, harmonisera och balansera världen efter dessa bildmönster har gjort oändliga avtryck i historien och skapat en huvudfåra i människans idévärld. Schama lägger emellertid in en, i min mening, mycket väsentlig, brasklapp i sin framställning. För att svära sig fri från att gå någon annans ärende än historikerns, konstruktivistens och rekonstruktivistens vill han inte göra ursprunget till landskapsmetaforerna universella i någon psykologisk eller religiös mening, så som C G Jung gör i sin arketyplära eller Mircea Eliade tangerar i sin förklaring till religionsmyternas uppkomst.³⁹ Det är viktigt att påpeka att arketypiska föreställningar inte behöver ges en absolut förklaring för att de ska anses äga giltighet. Schamas inställning är sant fenomenologisk. Arketypernas ontologiska status är oväsentlig, bara deras verkningar kan vara föremål för vårt intresse.

Dessa grundläggande myter har jag satt i centrum för min analys av några enskilda, men centrala, platsval i Björn Ranelids romaner. Skälet är att myterna förtydligar den mänskliga strävan som romanfigurerna är inbegripna i - den fåfänga och ändlösa strävan efter att skapa ett helt jag och en fullkomligt god värld.

IV.

Betoningen i Ranelids texter ligger på människans blick, inte på verkligheten i sig. Ranelid visar mycket tydligt, även med sitt berättarsätt, att han i fundamental mening bär en humanistisk människosyn, att han är en tänkare och talare med starka rötter i kristendomen och renässansen. Pico della Mirandola låter i ett av sina tal Gud beskriva människan:

Andra varelsers natur begränsas inom av oss föreskrivna lagar. Du är av inga gränser instängd, utan skall faställa dem själv med din vilja i vars hand jag lagt dig. Mitt i världen har jag ställt dig, för att du därifrån så mycket lättare skall kunna skåda runtomkring dig allt som finns i världen. Varken himmelsk eller jordisk, varken dödlig eller odödlig har vi gjort dig, på det att du liksom din egen skulptör och formare fritt och ärofullt må kunna ge dig den gestalt du helst vill ha.⁴⁰

Människan är av Gud, och därmed sin egen och världens skapare. Med sin blick ger hon världen dess gestalt. Det är en tanke som överensstämmer med kärnan i Ranelids textvärld.

Ranelid använder en likartad berättarteknik i samtliga sina romaner, en form som liknar brevromanen eller dagboksromanen. Det finns undantagslöst en berättare som ingår i fiktionen och genom vilken berättelsen formas. Denne berättare skriver ner sin berättelse

telse i häften. Perspektivet är emellertid inte realistiskt och konsekvent, utan den som för pennan är stundom allseende, stundom starkt begränsad i sin insikt om vad som händer i romanen. Han, det är nästan alltid en han, går ständigt utanför sig själv och lånar ut sin penna till andra romanfigurer och låter dem komma till tals i direkt anföring; i monologer och dialoger. Den av Ranelids romaner som tydligast åskådliggör berättarens skapande funktion och den människosyn som formen implicerar är *Mördarens öga* från 1990.

Som sällan i Ranelids romaner är *Mördarens öga* en rak och kronologisk berättelse. Tiden växlar. Inledningsvis även platsen. Flera personer går ut och in i berättelsen, återkommer och försvinner igen.

Tre huvudfigurer bär dock upp berättelsen. Teresa Hall, dotter till en tysk invandrare och uppfinnare, flyttar till Ekerö efter ett kringflackande liv. Hon är utbildad till textilkonstnär på Konstfack och köper ett gammalt gult hus nära Mälarens vatten för att få "ljus och rymd"⁴¹ när hon arbetar. Hon är vacker, hennes arbeten är eftertraktade och hon "går i ett särskilt öga på öarna [...] ett fasettöga".⁴² Hennes liv är dock kantat av besvikelser. Fadern är död och modern sitter på mentalsjukhus, delvis som en följd av att Teresa redan som femtonåring fött en son som modern tvingade henne lämna bort. Teresa är tyngd av andras skuld och förskjuten ur sin barndoms paradiset.

På Ekerö möter hon Johan Brunius, en medelålders avhoppad distriktsläkare, även han på jakt efter ett nytt liv. Han är sviken och övergiven av sin fru och glömd av sina barn och har själv valt att lämna sitt läkaryrke och sin uppgift att ta hand om befolkningen på ön, eftersom han har drabbats av "det grymmaste öde som kan beslå en människa: leda och tomhet", och han "betyder ingenting för de andra själarna" längre.⁴³ Även han lider skuldens, eller arvssyndens, kval. Under romanens gång får han erfara att hans nu döde far, den på ön aktade äppelodlaren David Brunius, när Johan var i skolåldern haft ett förhållande med en fjortonårig skolflicka som arbetat på eftermiddagarna i hans drivhus. "Minnena av hemmet förändrades i den stunden han hörde historien." För att finna det som han förlorat, och skapa om sitt liv, bestämmer Johan sig för att återuppta faderns arbete med växthusodling.

På ön bor också Martin Björk. Tillsammans med sin bror sköter han den ärvda föräldragården med djur och mark. Han har bott på ön i hela sitt liv och betraktas av många som en nergången hemmason som inte förmår sköta gården riktigt. Bakom denna ensartade fasad döljer sig emellertid ett brokigt liv. Det visar sig att Martin under korta men ständigt återkommande perioder levtt ett dubbelliv i stan. Han har haft ett nästan livslångt förhållande med en prostituerad, Sigrid, stulit klockor och juveler, köpt och sålt fastigheter och skapat sig ett mindre finansimperium som kunnat försörja både honom själv men framförallt Sigrid och hennes barn. Om detta vet ingen på ön. Vad alla vet är däremot, att Martin under sin skoltid mobbats och blivit anklagad för att ha mördat en av sina klasskamrater. Mordet blev aldrig bevisat men av många år han för alltid dömd och utvisad ur gemenskapen. På sin dödsbädd överlämnar Martin till brodern, Teresa och Johan ett antal skrivhäften, där han berättar historien om sitt och de andras liv på ön.

Platsen för romanen är ett Arkadien, en primitiv och pastoral plats som rymmer både det onda och det goda. Ekerö framställs som en vacker idyll där marken och jorden är den nerv som håller människan vid liv. Storgodsägare och småbrukare, äppelodlare och trädgårdsmästare befolkar ön. På sätt och vis är den en enda stor paradisisk trädgård, en äppellund. Romanen inleds och avslutas med en gemensam äppelskörd i Johan Brunius

hage, där "två hundra nittiofyra träd väntar". Bilden av det glada sällskapet för tankarna till pastorala idyller.

Hennes (Terasas) följe väcker uppseende på öarna. Det är gesterna, kropparna och ljuden som bryter en tålig och gammal gren i livet bland människorna där. Det hörs i bygden, när de vilar i skuggan och lutar sig mot de smala stammarna och ger ifrån sig läten som av lycka och lättsinne. De smakar på jungfruköttet i årets första skörd och dukar och sveper gräset i struket linne och ställer fram salami, vitt bondbröd, nio ostar som sprider sin doft och gäckar bina i sötman, nakna ägg, öl, rött vin, rostbiff, kallskuren söndagsstek och sedan ligger de i klasar och tittar i himlen eller slumrar och plockar, medan de nästan sover på rygg, viktlösa och jordiska.⁴⁴

Men Teresa, Johan och Martin är "fallfrukt" som skadats "i själen och gömmer fläckar av sorg i köttet".⁴⁵ Ondskan, i form av mord, svek och sjukdom, lever hand i hand med det goda på ön.

Simon Schama poängterar i sin bok att det grekiska Arkadien ursprungligen kännetecknades av "bestiality" and "brutal harshness".⁴⁶ Det var i stort sett ett okultiverat landskap, en bergig vildmark, där djur och människor levde sida vid sida och tog del av varandras liv. Frukthetsguden Pan, upprättgående men med bockföt och luden kropp - varken djur eller människa - var den demoniske härskaren. Han drevs av lust och sinnlighet och rådde över skörd och missväxt. Med sin pipa förtrollade han sin omgivning.

Det Arkadien vi har kommit att lära känna är av senare datum. Theokritos (ca 300-260 f Kr) idyller har sitt säte i ett Arkadien, som är långt ifrån okultiverat och kargt. Kontrasterna finns emellertid kvar. Schama skriver:

Not all features of the primitive arcadia have been eliminated in Theokritos' idyll. Pan, the nymphs, and the goatherds are still in residence, but the wild notes of the syrinx have been replaced by melodic fluting and endless song contests.⁴⁷

Det litterära arkadiska landskapet ändrar karaktär med tiden, och med sin förflyttning västerut. Theokritos var hemmahörande på Sicilien och när myten om Arkadien når det italienska fastlandet med Vergilius (70-19 f Kr) bukoliska landskapsbilder så finns, menar Schama, inget kvar av det vilda och otämjda, utan han förebådar renässanshumanismens landskap, där flit, ordning, fridfullhet och välstånd råder. Vergilius omdesignade Arkadien är "a social invention of humanity rather than the pure work of nature" och förutsätter närvaron av en stat och en stad.⁴⁸

Sådant ser det ranelidska landskapet huvudsakligen ut i *Mördarens öga*. Det är ett klassiskt tidlöst kulturlandskap, en vild natur som blivit formad av människans skapande och tuktande hand. Johan Brunius och Teresa Hall är herden och herdinnan som vakar över sin hjord av ängsligt sjuka och hungrigt trånande. Johan bjuder beskydd och bot och Teresa är samlingspunkten för alla älskvärda blickar. Men trots det finns Pan och hans nymfer kvar bland herdarna. Hos Ranelid finns alltid det hotfulla närvarande. Det beledsagar ständigt hans texter.

I *Mördarens öga* finns en Pan som verkar styra, om inte befolkningen på ön, så i alla fall berättelsen. Martin Björk är hotfull. Han inger osäkerhet. Inte för att han är en ond människa, nej, snarast tvärtom: därför att han gäckar oss och inte talar om vem han är. Djur eller människa? Satyr bland nymfer eller herden som vaktar sin hjord? Aldrig får vi veta om han är mördaren. Aldrig får vi veta om hans berättelse är sann. Hans pipa får

oss istället att dansa. Det sägs om Martin:

En levande varelse i frihet påminner om en berättelse som är svår att följa för läsaren, därför att den är lyckfull, så gott som planlös och öppen för kast och förändringar.⁴⁹

Hur byggs tanken om människan som världens skapare berättartekniskt upp? Ranelid låter i *Mördarens öga* berättaren, eller berättarna, konstruera en berättelse som samtidigt övertygar och förvillar. Det är mycket lätt att svepas med av det som berättas och ta händelserna för sanna men korn av misstänksamhet föds under läsningens gång när det går upp för läsaren att berättaren kanske ljuger för sin omgivning. Vem är mördaren och vems är således blicken? Är de häften som Martin Björk skriver avtryck av verkligheten i avsikt att sanningsenligt förmedla händelserna kring och efter ett mord eller är hans nedpräntade text "förljugna", poetiska bilder, en slags moraliteter, i vilka vi ska skåda det generella hos människan? Det är en retorisk fråga med avsikt att sätta fingret på det säregna i Ranelids konst- och människosyn.

Mördarens öga är indelad i två delar, som kan betraktas som Martin Björks första och andra tal. Till den yttre kompositionen får även romanens titel fogas. Är ögat Martin Björks? Det är rimligt att anta det. Det är antagligen han som huvudsakligen skriver ner berättelsen, och det är således genom hans öga vi betraktar händelserna. Då är han följaktligen, av romanens titel att döma, även mördaren. Är han mördaren har han ljugit för oss, eller åtminstone undanhållit sanningen. Det finns flera ställen i romanen där det framgår att Martin Björk för sina medspelare och läsaren bakom ljustet.

Men det kan också vara textilkonstnären Teresa som är den som för pennan och väljer vad vi som läsare ska få ta del av. Hon skriver dagbok "trots att hon inte tyckte om att skriva" och den textila väv hon förfärdigar under romanens gång heter just "Martin Björks öga". Den är sex meter lång och två meter hög och ska skänkas till hembygdsgården på den svårt sjuke Martins födelsedag. "En av människorna är Martin själv som vilar på vallen och beskådar hela härligheten. I bakgrunden anar man staden."⁵⁰

Eller är det kanske Johan Brunius som förför läsaren? En kväll dricker han sig berusad och talar med stjärnorna. Han berättar från sin ungdomstid om Harald och Martin, "de konstiga och skygga bröderna".

Ni vet inte att jag varit med om att skapa de två, men nu säger jag det. Vi gick till fönsterna och tittade in, när de satt vid köksbordet och åt och det var sommar och skymning. Vi hittade på historier om dem som inte var sanna det minsta, men då kunde jag inte veta att Martin snart skulle få hela ön mot sig och mera ändå.⁵¹

Mycket talar ändå för att det faktiskt är Martin Björks och ingen annans öga, som utgör den lins genom vilken läsaren får ta del av historien.

Den speciella berättarformen med en i fiktionen införlivad skrivande och berättande medskapare till historien, där blicken och ordet står i centrum, är intressant av fler skäl. Man kan se berättarformen som en ram runt det som utspelar sig. Ramens, dvs berättarens, funktion blir att visa, eller snarare antyda, att det som utspelar sig inom denna ram är ett bearbetat utsnitt av verkligheten, inte ett mimetiskt återgivande, inte hela sanningen. Händelserna är ingen direkt avspeglning av det som händer, de sammanfaller varken i tid eller rum med berättandet, utan har i fiktionen passerat ett upplevande subjekt som

valt att lägga berättelsen till rätta efter eget huvud. Inom ramen finns inte världen i sig själv utan där finns ett verk som skapats av en människa i avsikt att ge en bild av världen. Sin bild. Berättelsen är tecknet. I den finns det betecknande medan det betecknade förblir utanför.

Det finns många beskrivningar av de sätt på vilka en roman berättas och de konsekvenser som berättarsituationen för med sig. En utmärkt karaktäristik av oppositionen mellan ett förmedlat och ett oförmedlat berättande har gjorts av den tyske litteraturteoretikern Franz K. Stanzel. Han kallar denna motsättning för modus, dvs *berättarsätt*⁵². Modus har språkvetenskaplig grund och betydelsen av termen är 'sätt' och ska tolkas som 'det sätt på vilket en utsaga förhåller sig till verkligheten', dvs tecknets förhållande till sin referens. I Stanzels modell kan den grundläggande skillnaden mellan ett förmedlat och ett oförmedlat berättande, mellan en "berättare" och en "reflektor", beskrivas som att den som förmedlar berättelsen antingen befinner sig i en kommunikationssituation eller inte.

Eine Erzählfigur erzählt, berichtet, zeichnet auf, teilt mit, übermittelt, korrespondiert, referiert aus Akten, zitiert Gewährsmänner, bezieht sich auf ihr eigenes Erzählen, redet der Leser an, kommentiert das Erzählte usw. [...] Eine Reflektorfigur reflektiert, d.h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie "erzählt" nie, das heißt sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühlen nicht, da sie sich in keiner Erzählsituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar [...] Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden.⁵³

Följden av det ena berättarsättet blir en abstraherad, sammanfattande, kommenterad och medvetandegjord tankeförmedling, som i fiktionen implicerar berättare och åhörare. Det andra berättarsättet medför en konkretiserad, impressionistisk och scenisk framställning, där illusionen av en direkt återspeglad verklighet eftersträvas. I sin text låter Stanzel antyda att användningen av en fiktiv berättare förmedlar en innebörd som sträcker sig utanför det berättartekniska. De konsekvenser ett sådant berättarsätt får för läsarens sätt att uppfatta det som sker i berättelsen tyder på att berättarmodus "einen essentiellen Sachverhalt nicht nur der Erzähltheorie, sondern der Wirklichkeits- und Kunsterfahrung ganz allgemein repräsentiert", dvs berättarmodus är i grunden ett kunskapsteoretiskt ställningstagande.⁵⁴

Ranelids romanfigurer håller sig alla långt bort från det mimetiska och i stället mycket långt ut på kanten av ett förmedlat och abstraherande berättarmodus. I texterna poängteras tydligt berättarens roll som en högst subjektiv uttolkare av skeendenas gång. Berättaren har något han vill säga oss och hans blick skapar det synfält genom vilket vi förleds följa det som sker. Ett synfält vars yttersta syfte är att fokusera det mänskliga medvetandets förmåga att göra verklighet till konst.

Simon Schama går ännu längre i sin analys av inramningens funktion när han beskriver de rikt ornamenterade ramar som omslöt 1600-talets emblemkonst. Där var ramen "a kind of visual prompt to the attentive that the truth of the image was to be thought of as poetic rather than literal; that a whole world of associations and sentiments enclosed and gave meaning to the scene".⁵⁵ Schama betonar människans gemensamma föreställningsvärld och dess betydelse för tolkning och meningsskapande.

Så vill jag se Ranelids texter. Som emblem. Berättarens poetiserande funktion - mer påtagligt i vissa romaner, men närvarande i alla - är ett sätt att låta läsaren se det all-

mångiltiga och det generella i texten, se det meningsbärande i verkligheten, se en mening som är *både* essentiell och konventionell, dvs en betydelsekärna som är skapad av ett kollektivt historiskt medvetande. Det emblematiska i texterna utgörs av en samman-smältning av bilder av platser med innebörder som är tillgängliga för alla i den mänskliga gemenskapen, samtidigt som de är gåtfulla och inte låter sig tolkas så lätt.

Till föreställningen om människan som medvetandegörande blick och som skapare av konventioner kan fogas Sartres tankar om subjektets intentionalitet och människans tvång att skapa sig själv. Det mänskliga medvetandet kännetecknas av sin tomhet. Det är ingenting i sig själv, utan kan beskrivas som ett *förhållande* till världen, som en "närvaro inför tingen". Världen i sig äger hos Sartre en "fakticitet" och vi förhåller oss till denna värld genom en medvetandeakt. Samtidigt strävar medvetandet, genom transcenden- densen, genom att överskrida sig själv, efter att undkomma sin brist och försöka uppnå samma fakticitet som världen besitter. Människan lyder helt enkelt under ett tvång att fylla sig själv och bli till något. Men medvetandet kan aldrig bli ett med världen. Reflexiviteten, förmågan att vara medveten om sig själv, utesluter en identitet. Medvetandet om världen blir något annat än världen i sig och detta medvetande utgör grunden för vår bedömning av vad som är sant och falskt.

I Ranelids textvärld är bilden av världen sannare än världen i sig. Perspektivet finns alltid där. Av nödvändighet. I *Mördarens öga* blir detta mycket tydligt. Utan Martin Björks nedpräntade häften hade ett helt liv förtigits och bilden av honom själv och människorna på ön varit en annan. Hans bild är nödvändigtvis inte sann, men annorlunda. För mig som läsare återstår att blicka in i romanens prisma och, som Sartre säger, *gripa tag i mig själv* och foga samman de olika perspektiven och utsagorna till en för mig sann berättelse, för utanför mitt "cogito är tingen blott sannolika".⁵⁶

Hos Sartre blir människan till genom sina handlingar. Någon essentiell mänsklig egen- skap finns inte, förutom medvetandets brist och den totala friheten. Nej, människans his- toriska existens föregår essensen och hon "uppträder i världen och får sin definition först efteråt",⁵⁷ "hon är alltså ingenting annat än summan av sina handlingar, ingenting annat än sitt liv".⁵⁸

Hos Ranelid är ord och handling samma sak. Språket har samma realitet som kroppen, som tingen. Att bli till genom berättelsen om sig själv och genom andras berättelser, är att skapa sig själv eller bli skapt av andra. Vare sig berättelsen är sann eller inte. Innan orden nått ett öra, innan berättelsen om ett liv formats, är människan ett intet, en fråga, en meningslös text. Ranelid skriver: "Namnlösa människor utan en historia, kan aldrig vara individer."⁵⁹ I *Mördarens öga* är det Martin Björks blick som, i ett landskap där allt är möjligt, nyckfullt och gäckande skapar och omskapar berättelsen om människorna på ön och ger sig själv en ny historia. Ryktet om honom som mördare gav honom en iden- titet. Men hans egen berättelse om vad gott han skapat ur mord, stöld och synd, är en per- formativ akt, som återupprättar hans heder inför en liten grupp människor. Och kanske även inför läsaren.

Mördaren kan vara en människovän. Kaos kan vara granne med Gud. Det är den san- ning som ligger förborgad i det emblem som romanen utgör.

V.

Ranelids kritikergenombrott får anses ha skett med romanen om Stig Dagerman 1993. Året efter på hösten utkom *Synden*, vilken tilldelades Augustpriset. Det delas ut av Svenska Förläggarföreningen och den som tilldelas priset blir uppmärksammas inte bara i massmedia utan framförallt av bokhandlarna som i hög grad använder utmärkelsen för att marknadsföra böcker. *Synden* blev Ranelids publikergenombrott. Flera av hans romaner har efter det kommit ut i pocketutgåvor och de tre romanerna, *Mitt namn skall vara Stig Dagerman*, *Synden* och *I kärlekens innersta rum*, omsatte fram till 1997 25 miljoner kronor.⁶⁰

Synden utspelar sig i ett skånskt fiskeläge på Österlen under fyrtio- och femtioalet. Tidsangivelserna är få, men kung Gustaf V död år 1950 infaller ungefär mitt i romanen och mitt i den tidsram som den kronologiska handlingen omfattar. Julius Rodhe är son till en känd agronom och betodlare och dennes hustru, som i sin tur är dotter till en tegelbruksägare. Familjen håller sig för sig själv och är inte riktigt accepterad av byns ålfiskare och betplockare. Vid tre års ålder, berättas det, faller Julius av en okänd anledning genom en källarlucka och förlorar minnet och förmågan att gå och tala. Denna händelse och framförallt ryktena omkring den ökar familjens utanförskap i byn.

Julius får en mödosam uppväxt. Allt det han förlorat genom olyckan måste han återerövra; han måste lära sig gå och tala igen, och så småningom cykla och skriva. Han kommer hela tiden efter sina kamrater som hånar honom för hans klumpiga sätt och otydliga tal.

Men Julius förälskar sig i Irma Åkerlund, dotter till en av faderns lantarbetare, och kärleken till henne får honom att kämpa för att vinna hennes och andras respekt. Irma dras till Julius och de träffas under flera år i smyg i ett avskilt rum hos Karna, en gammal änka som även hon håller sig lite för sig själv efter makens död. Julius växer och utvecklas genom sina möten med Irma. Hans kropp lyder honom bättre och talet flyter lättare.

I augusti det året de båda har slutat skolan - Julius för att börja arbeta som vaktmästare på kyrkogården och Irma för att fortsätta med realskolan - försvinner Irma mycket plötsligt och oförklarligt. Det visar sig så småningom att hon blivit intagen på St Lars mentalsjukhus i Lund. Julius sörjer och Irmas försvinnande blir för honom en gåta som inte får sin lösning förrän efter flera år.

När sanningen uppdagas att prästen i byns församling förgripit sig på henne och att barnet hon fött lever under annat namn, som bror till henne och som son till hennes egen mor, är behovet att få tala stort och tvingande hos Julius. Efter att ha gjort upp med prästen i enrum, förkunnar han sitt avslöjande högt och ljudligt, med stark och stabil röst, inför den församlade byn under söndagens högmässa. Med högt huvud går han sedan därifrån.

Julius får också slutligen reda på hur det förhöll sig med fallet i källarhållet. Det var hans far som hade slagit honom och hans mor efter att han upptäckt att hon varit otrogen mot honom.

Detta visste många i byn, men inte Julius själv.

I *Synden* är det Julius som talar och skriver, trots att det är det han har som allra svårast för. I häfte efter häfte för han in sin berättelse, men först i slutet av romanen, när han

vid högmässan låter sanningen om prästen och Irma nå ut över hela församlingen, får läsaren en bekräftelse på att det är just det som berättats i romanen som är innehållet i häftena. Den text som läsaren mött i romanen är en tillbakablick, en text skriven i efterhand utifrån de anteckningar Julius fört under händelsernas gång. Det är hans egen berättelse, han gör anspråk på att vara sann och precis som i *Mördarens öga* måste det till en berättelse för att Irma ska bli levandegjord.

Jag har skrivit sjutton häften fulla med sådant som jag sett och hört i byn och på andra platser. Hundratals människor finns där till namn och handling, ni också.

En dag ska jag be någon rätta till stavningen och ordna orden på bästa sätt. Jag vill att andra och så många som möjligt läser om Irma Åkerbergs liv och öde. Annars blir det bara en död sten och ett namn på den efter henne.⁶¹

Det är väsentligt att hålla i minnet att romanen är en betraktelse ur en av romanfigurernas synvinkel, en synvinkel som är mycket mer konsekvent än i *Mördarens öga*. Under läsningen luras man ständigt att vaggas in i en objektiv relation av det som utspelar sig. Men de människor som förekommer i romanen har fått kropp och liv av den fiktive berättaren, och det är genom honom som de får komma till tals och historien ges sina konturer. Berättelsen har ett drag av personlig hämnd. I romanens inledning kungör Julius sitt behov av att tala och att ge igen.

Jag berättar om denna by och människorna där, men jag är inte snäll och jag döljer ingenting. Det är en grym historia och jag har burit den länge. De skyldiga trodde att de skulle komma undan. [...] Ni må kalla det hämnd eller vad ni vill.⁶²

Det centrala i *Synden* är Julius Rodhes utveckling som människa, eller snarare *till* människa. Ranelids romanpersoner utkämpar ständigt en strid för att visa att de är värdiga att kallas människor. Att bli en sann människa är att gå den smala vägen och Julius väg är kantad av olyckor, sorger och besvikelser. Människoblivandet är alltid förknippat med en kamp mot de onda krafter som förtär det mänskliga hos människan. Det vapen hon fått eller har i sin hand är Kärleken - för "när man älskar någon eller något, vill man göra allt gott i världen för att behålla den människan".⁶³ Det är en romanens ironi att det är prästen - den som mycket grovt kommer att kränka en annan människa - som uttalar dessa ord. Kärlekens budskap är i Ranelids texter en fixstjärna runt vilken människolivet kretsar, men kyrkans institutionaliserade representanter är inte de som bär fram den rätta förkunnelsen. Till och med Gud blundar eller vänder bort blicken. Istället står förhoppningen till människan själv.

När jag gick i söndagsskolan, sa prästen Gustaf Uhrström att varje människa på Jorden är din nästa. Han talade om lögn och sanning, synd och förlåtelse. Vi klistrade små bilder i en bok som jag sparade. Den slänger jag aldrig. Jag tyckte mycket om dem, men jag hade inte och har inte tron på Jesus Kristus och Gud Fader i himmelen.

Jag tror dock på ögat och de andra sinnena. Jag tror på hjärtat och själen.⁶⁴

Det som är väsentligt sker *i* människan och *mellan* människor, i 'ögat', 'sinnena' och 'hjärtat', inte utanför eller ovanför. Kampen för ett eget liv är visserligen mycket hård och risken att förtvina i omgivningens och den förhärskande moralens grepp är alltid när-

varande, men varken byns instängdhet eller prästens fysiska och mentala övergrepp förmår förkväva Julius och Irmas längtan efter sig själva och varandra.

För att värja sig söker de sig ett eget personligt rum. Karnas hus ligger "en bit från vägen nära en skogsdunge, några hundra meter från havet". Det är en plats bortom världen, dit andras blickar inte når. Blomsterrummet är hjärtat i hennes stuga. Det är "det vackraste rummet", omslutet av fuktiga väggar och med blommor som doftar.⁶⁵ Här befinner de sig i paradiset mitt. Julius skär "ett vackert snitt i äpplet" på Livets träd och lägger sig "som ett frö i fruktköttet bredvid Irma". Där kan ingen komma åt dem förrän synden och sorgen kluvit äpplet i två halvor och blottlagt kärnorna.⁶⁶

I blomsterrummet träffas de med jämna mellanrum, utan omgivningens vetskap, och lever där i ett paradiskt - oskyldigt och skamlöst - tillstånd. Kroppen och sinnligheten härskar och deras kärlek blir en religiös rit, en kommunion, där de äter varandras kroppar och dricker den andres livgivande safter. Det är en kärlekens höga visa: "Äten, I kära, och dricken, ja berusen eder av kärlek."⁶⁷ I rummet hos Irma är den annars blyge och tafatte Julius "rusig och lustigt upprymd", "yr och tokig".⁶⁸

Skillnaden mellan paradiset och det arkadiska landskapet är den mellan himmelskt och jordiskt. Paradiset befinner sig hinsides verkligheten, och saknar den dualism som ofta finns i det mer verklighetsförankrade Arkadien. Det goda regerar här i ensamt majestät. Paradiset är visionen av ett återskapande av en hel och perfekt, en gång förlorad, värld. Det är samtidigt alltings början och slut. Både ursprung och utopi.

Ordet 'paradis' härstammar från gammalpersiskan och betyder "walled enclosure, pleasure park, garden", enligt *The Encyclopedia of Religion*, religionsfenomenologen Mircea Eliades stora verk, och refererar i kristen mytologi till Edens lustgård. Paradiset är statiskt och befinner sig "outside ordinary, historical time" och kännetecknas framförallt av "the absence of tension and conflict".⁶⁹

Blomsterrummet är utan tvekan ett paradis. Det uppvisar de mest karaktäristiska egenskaperna för paradisplayresentationer. I det vackra, fuktiga och doftande, avsidet belägna, rummet hos Karna står tiden stilla. Omvärlden når inte innanför dess väggar och den själsliga splittring som kännetecknar livet utanför löses upp i smekningar och kroppsliga förnimmelser. Irma och Julius sammanfaller, de är en kropp och ett medvetande. "Ett kött", som det står i skapelseberättelsen. Ty paradiset är platsen för människans skapelse. Här blev man och kvinna till. Den ena av den andre.

I *Synden* är det Julius som skapas. Han blir stark av Irma, det livgivande ljuset i lustgården.

I ljuset hände mycket och allt fick plats: havet, skogen och ängarna långt bortom byn. Irma satt mitt i. [...] Det var ingen tvekan om att jag levde i ljuset.⁷⁰

Inför hennes blick måste han lära sig läsa och cykla. Och senare i blomsterrummet lär Julius sig ett annat språk, sprunget ur Irmas kropp. Han förlorar kontrollen "över ljud och bokstäver och talade som en otillräknelig flera minuter åt gången".

Det finns många sätt att närma sig den skapelseprocess som äger rum hos Julius med Irmas hjälp i blomsterrummet. För att tjäna mitt syfte har jag, precis om i det föregående avsnittet om berättarsättet i *Mördarens öga*, valt att fokusera på det mänskliga medvetandet som fenomen. Det som framförallt intresserar mig är att Ranelid uttryckligen låter *förhållandet* mellan medvetanden spela en stor roll i utvecklingen av ett jag.

För att förstå den ranelidska textens väsen kan omvägen tas över Sartres teorier om intersubjektiviteten. Samtidigt bör det inskräpas att Ranelids berättelser är typiserade, inte bara i sin tematik och sitt miljöval, utan även i sin intention. Meningen är att gestalta människans förmåga att, i positiv mening, skapa sig själv och andra i en omgivning som bjuder motstånd. Varken mer eller mindre. Att göra en sinnrik analys med utgångspunkt i det hos Sartre, i grunden negativa, ömsesidiga spelet mellan två subjekt vore dock att kräva mer av dessa berättelser än vad de kan säga. Ranelids litterära manifestation av det intersubjektiva förhållandet mellan människor är mindre analytiskt, mer stilerat. Hans texter förmedlar en schematisk bild av en skapelseberättelse, en konvention, som har sin förankring i medvetandetraditionen, inte en psykologiskt realistisk identitetsutveckling, som kan bli föremål för en subtil psykologisk eller filosofisk undersökning.

Trots detta är det mycket i Sartres tankar om intersubjektivitetens skapande som kan utgöra en förklaringsgrund till den människosyn som kan filtreras fram i Ranelids romaner. Det som jag framför allt tagit fasta på är den sartreska existencialismens grundtanke att människovärdet är *relation*. Att vara människa är att stå i förbindelse med andra subjekt, det är en ömsesidighet, ett växelspel. Det är också att stå i relation till tingen och världen. I Ranelids texter är huvudpersonen alltid ensam i en värld av onda blickar. Hans (det är nästan alltid en han) strävan är att möta en annan människa (nästan alltid en kvinna) som ser honom, bekräftar honom och framförallt värderar honom positivt. Det låter banalt, och det är det också, men det är en struktur som med all sannolikhet verkar i kulturen, och därför intressant att studera. Jag tror emellertid att man kan skåda lite djupare och se att Ranelids texter implicerar en existentiell grundföreställning som kanske har något att säga om människans utveckling av en självbild.

För att vara medveten om sig själv krävs ett betraktande av det egna jaget, dvs en klyvnad mellan att *vara* och att *se sig själv vara*. Enligt Sartre är den reflexiva bilden av det egna jaget som objekt en analogibildning. När jaget gör den andre till objekt i sitt medvetande, vet det att detsamma sannolikt gäller för den andre. Det är den andres blick som visar att så är fallet. På så sätt möts två subjekt och båda kommer att "uppleva situationen att vara betraktad";⁷¹ på så sätt får jaget, *genom den andre*, syn på sig själv. Samtidigt kommer jaget alltid att vara utelämnad åt den andre. Sartre skriver:

Jag uppfattar den andres blick [...] som om mina egna möjligheter stelnade och alienerades (frånhändes mig). Jag känner hur dessa möjligheter - som jag *är* och som är villkoret för min transcendens - genom min ängsliga och vaksamma väntan faktiskt överlämnas åt en annan till att därmed transcenderas av dennes egna möjligheter.

Som jag beskrivit i avsnittet om berättarsättet hos Ranelid skapas människan av berättelsen om henne, och berättelsen är delvis formad av omgivningen. Martin Björk *är* mördare i andras ögon. Inte förrän hans egen historia nått ut kan bilden bli en annan. Då existerar han nämligen åtminstone i några människors medvetande som människovän. Mördaridentiteten blir han dock inte helt och hållet kvitt, den vidlåder ständigt hans jag.

Även Julius är skapad av människorna. "Ryktena flaxar som raphöns" omkring honom i byn på Österlen.⁷² Hans mor omges av rykten om otrohet, hans far om hårdhet och äregirighet. Julius själv faller offer för moderns och faderns synder. Det talas om honom. Fallet i källarhållet var ingen olycka utan ett verk av faderns vrede. Detta får han

leva med vare sig det är sant eller inte.

Också Julius handikapp ger upphov till kamraternas onda ögon. Hans kropp blir ett ting som behängs med glåpord och fula namn. De blickar som riktas mot honom är hånfulla, föraktande och förgörande. I samvaron med sin familj och sina kamrater har han inget eget värde, utan är ett offer för omgivningens manipulation. Han är ofri. "Vem är jag?" frågar Julius sig själv i bokens inledning. "Sök där svalan har sin takhalm, mjukt och avlägset. Där vilar jag en stund från deras äckliga ögon".⁷³ Tillvaron blir för honom en flykt, en ständigt önskan att undkomma.

För att fly undan de förtingligande blickar, som inkräktar på jagets frihet, strävar, menar Sartre, jaget efter att tillägna sig den andres frihet. Det är detta som är kärlek. Det låter prosaiskt och passar naturligtvis inte Ranelids högstämda kärlekssånger. Men Julius trånande blickar efter Irma, som till synes lekande lätt hanterar människorna i sin omgivning, representerar just en sådan längtan och strävan. Han vill bli älskad av henne, nå in till henne, inta hennes position, eller som Sartre uttrycker det, fascinera henne och bemäktiga sig hennes medvetande:

Att vilja bli älskad är alltså viljan att placera sig själv bortom varje värdesystem uppsatt av andra, nämligen såsom villkor för varje värdering och som den objektiva grundvalen för samtliga värden.⁷⁴

Julius vill bli navet i Irmas liv. Han vill utgöra det centrum runt vilket världen konstitueras. Han vill bli den som tar hennes (och andras) och därmed sina egna möjligheter i besittning. Han vill bli sin egen frihet.

Det finns emellertid hos Sartre en cynisk syn på människan som jag vill påstå saknas hos Ranelid. När man läser Sartres filosofiska texter är det svårt att komma ifrån att intersubjektiviteten ser ut att vara ett tekniskt självändamål för det individuella jaget. Hos Ranelid existerar ingen ren individualism. Han har själv kommenterat detta. I en intervju i *Allt om Böcker* från 1995 hänvisar han till Martin Bubers dialogiska princip om det konstitutiva förhållandet mellan människor.

Martin Buber säger något väldigt klokt om relationen mellan ett jag och ett du. Han säger att ett du inte är något för jaget att begagna och utnyttja, då sänker man det till ett det. Duet är likvärdigt med jaget, och något som jaget blir till genom. Jaget finns till och har rätt att kalla sig ett jag endast genom att det finns fler på jorden. Och detta innebär att individualism inte är möjlig.⁷⁵

Trots Julius vilja till hämnd i *Synden* saknas cynismen. Julius använder inte Irma enbart för sin egen frihets skull. Han är även hennes frihet. Samtidigt som Julius tar steget ut att leva sitt eget självständiga liv försvinner Irma ur hans närhet. Men respekten, vördnaden, inför henne är mycket stor och hon lämnar aldrig hans medvetande. Han inriktar sitt liv på att arbeta för att hon ska återfå sin frihet. Det gör han i stugan med blomsterrummet, som han köper efter Karnas död. Här arbetar han hårt och målmedvetet för att ställa platsen i ordning för Irmas återkomst.

Jag ger mig inte förrän jag har henne här i Karnas stuga, och då ska hon få se blommorna och lukta på linoljan i målarfärgen; varenda tapet har jag bytt och jag har slipat trösklarna och lagt väggarna på utsidan. Jag blir inte trött av hårda arbetsdagar så länge jag har henne i tankarna.⁷⁶

Julius arbete med hus och trädgård är en akt, vars syfte är att återupprätta, restaurera, en förlorad tillvaro. När Irma kommer tillbaka ska paradiset återuppstå och deras gemensamma värdighet vara återvunnen.

I romanen *Synden* talar mycket påtagligt det konventionella till läsaren. Paradiset är urplatsen för människans skapelse. I en avfallen, syndfull och skamlig värld låter Ranelid sina romanfigurer söka sig mot en paradision där ett jag och ett du åter är en enhet. Målet är en harmoni där Julius upplevelse av och medvetande om sig själv sammanfaller med Irmas frihet.

Sartres tankar om förhållandet mellan människor kan hjälpa till att belysa hur Julius åter kommer i besittning av sin grundläggande existentiella frihet - även detta projekt är en paradision - och de möjligheter som är förenade med den.

I Ranelids roman går kärleken och hämnden hand i hand. Genom att älska Irma och bli föremål för hennes kärlek blir Julius stark, självständig och jagmedveten. Han blir en människa som kan styra sig själv och sin omgivning. Det är ett sätt att motverka och, ja just hämnas, dem som velat nedvärdera honom och göra honom till ett hanterbart samtalsämne - ett ting - i byn. Hans tal inför de församlade byborna i kyrkan är en vederläggning. Nu är det istället de som får smaka på hans fängslade blick och förstenande ord.

VII.

Ranelids texter är i mycket komplex mening litterära, de är metalitterära eller metaspråkliga. Berättartekniken utgör ett distanserande filter som hindrar en affektiv inlevelse, vilket befrämjar ett reflexivt möte mellan text och läsare och avvärjer varje försök till illusorisk läsning. En text är som en människa, dvs ett medvetande *om* något, ett medvetande om att text är text.

Samtidigt skapar texten en sinnrik väv *mellan* människan, verkligheten och språket, där ingen skillnad finns mellan liv och ord. Språket är ingen yta. Det är inte representativt, ingen symbol för verkligheten, utan språket *är* världen. Berättelserna är frukten av mötet mellan ett skådande öga och omvärlden, mellan själen och kroppen, mellan ett jag och ett du. De *är* människan. Själv talar Ranelid om att han som författare "skulle vilja vara så sinnlig att texten nästan pulserar av liv, av hjärta och blod och inälvor. Världen och verkligheten händer ju faktiskt i den stund man talar. Språket finns i ögonen på något vis, i blicken, i huden, i dofterna."⁷⁷ Text är text, men text är samtidigt liv. Först när sången ljuder, när berättelserna kväller fram, är människan sann och levande. Utan berättelserna är hon ingenting. Hon skapas av "sången mellan själ och materia"⁷⁸ och världen blir till genom denna sång.

Ranelids egna uttalanden om språkets primat är många och denna tanke utgör en av grundpelarna för hans romankonst.

Platsen för sången är retoriskt vald. Dess betydelse ligger huvudsakligen i betoningen av den mänskliga skapelseförmågan. Trädgården, landskapet och platsens utformning är ett verk av människan, ett i sinnevärlden verkligt existerande verk. Dessa verk är texter som är lika verkliga som dem språket skapar. Allt är trådar i den kulturella väv som bildar myten om människan i världen. Allt är konstruerat, allt är lika sant, allt är lika lögnaktigt.

Det är svårt att hitta något absolut i Ranelids litterära idévärld. I början av min djupdykning i hans texter, när jag bara läst ett par romaner och någon novell, var jag överty-

gad om att de utstrålade en mycket tydlig objektiv idealism, där det mänskliga medvetandet strävade efter att uppnå transcendentala absoluta värden. Efter en lång tids läsning av samtliga romaner, noveller och de flesta av de övriga texter Ranelid skrivit, kvarstår nästan ingenting av värdeabsolutism. Det enda som tydligt framstår är det mänskliga medvetandets unika upplevelse av sig själv till ett 'jag' och dess intentionala förmåga att nå ett 'du'. "Säg 'Jag är', och du säger samtidigt 'Jag är inte'."⁷⁹ Nyckeln till den människosyn och verklighetsuppfattning Björn Ranelid gestaltar i sitt redan monumentala textbygge finns i hans tidiga text om Lars Ahlins författarskap.

Jaget är lika omutligt och värdigt som civilisationens främsta urkund och garanti: identitetslagen. Man hotar själva urtalet på jorden, om man säger emot att jag är jag. [...] Jag påstår att jaget, metaforen 'jag', har sina yttersta villkor i det som inte är jag. Själva utnämningen 'jag' är i en ontologisk mening beroende av föreställningen om ett 'du'.⁸⁰

Utan den Andre existerar inget jag. Människans enda strävan är att nå ett annat jag, att uppgå i det och samtidigt avgränsa sig och bli till.

Det kallas Kärlek.

Och den är Absolut.

NOTER

¹ Johansson, Eva: "Tema Gud. Något strålar inom mig", *Allt om böcker*. 1995:2.

² Ranelid, Björn: "Dante och hans apostlar", *BLM* 1992:6. s. 63.

³ Kierkegaard, Søren: Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift. *Skrifter i udvalg*. Gyldendals 1986. s. 204 ff.

⁴ Sartre, Jean-Paul: *Existentialismen är en humanism*. Askelin & Hägglund. Stockholm. 1986. s. 31.

⁵ Richard, Jean-Pierre: "Mallarmés poetiska universum", i Engdahl, Horace (red): *Hermeneutik*. Raben&Sjögren. Stockholm. 1977. s. 194.

⁶ Ranelid, Björn: *Synden*. Bonnier Alba. Stockholm 1994. s. 319.

⁷ Husserl, Edmund: *Fenomenologins idé*. Daidalos. Göteborg 1989. s. 42.

⁸ Lysell, Roland: *Erik Lindegrens imaginära universum*. Doxa. 1983.

⁹ Ekselius, Eva: *Andas fram mitt ansikte*. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist. Brutus Östlings Bokförlag Symposion. Stockholm/Stehag 1996.

¹⁰ Lysell, Roland: "Den tematiska kritiken", i Engdahl, Horace (red): *Hermeneutik*. Raben&Sjögren. Stockholm 1977. s. 176 ff.

¹¹ Ranelid, Björn: "Den ospråkliga verkligheten och ordet: Lars Ahlin som upptäckare och uppfinnare", *Fenix* 1987:3.

¹² Richard, Jean-Pierre: "Mallarmés poetiska universum", i Engdahl, Horace (red): *Hermeneutik*. Raben&Sjögren. Stockholm 1977. s. 184.

¹³ *Ibid.* s. 196 ff.

¹⁴ *Ibid.* s. 205.

¹⁵ Ranelid, Björn: "Den ospråkliga verkligheten och ordet: Lars Ahlin som upptäckare och uppfinnare", *Fenix* 1987:3. s. 129.

¹⁶ *Ibid.* s. 128, 132.

- ¹⁷ Schama, Simon: *Landscape and Memory*. Vintage Books. Random House inc. New York 1996.
- ¹⁸ *Ibid.* s. 3-19.
- ¹⁹ Pico della Mirandola, Giovanni: *Om människans värdighet*. Atlantis. Stockholm 1996.
- ²⁰ Ranelid, Björn: Dante och hans apostlar. I *BLM* 1992:6, s. 63.
- ²¹ Sartre, Jean-Paul: *Existentialismen är en humanism*. Askelin&Hägglund. Stockholm 1986.
- ²² Stenström, Thure: *Existentialismen*. Stockholm 1966.
- ²³ Sartre, Jean-Paul: *Existentialismen är en humanism*. Askelin&Hägglund. Stockholm 1986. s. 35.
- ²⁴ Johanna Nilsson: "Gud har inga ögon", *Trots allt* 97:2
- ²⁵ Björn Ranelid: "Så arbetar jag", *SDS* 1997-01-05.
- ²⁶ Gyllenhak, Ulf: "Psykologiskt säker", *BLM* 1993:6.
- ²⁷ Heaney, Seamus: "Känslan för platsen", *Dit man hör*. Natur och Kultur. Stockholm 1996. s. 88.
- ²⁸ *Ibid.* s. 101.
- ²⁹ *Ibid.* s. 89.
- ³⁰ Ranelid, Björn: "Den ospråkliga verkligheten och ordet: Lars Ahlin som upptäckare och uppfinnare", *Fenix* 1987:3. s. 145
- ³¹ *Ibid.* s. 146.
- ³² *Ibid.* s. 147.
- ³³ *Ibid.* s. 130.
- ³⁴ Printz-Påhlsson, Göran: *När jag var prins utav Arkadien*. Essäer och intervjuer om poesi och plats. Bonniers. Stockholm 1985. s. 71 ff.
- ³⁵ Schama, Simon: *Landscape and Memory*. Vintage Books. Random House inc. New York 1996. s. 12.
- ³⁶ Ranelid, Björn: *Mördarens öga*. Bonnier Alba. Stockholm 1990. s. 10
- ³⁷ *Ibid.* s. 286.
- ³⁸ *Ibid.* s. 12.
- ³⁹ Schama, Simon: *Landscape and Memory*. Vintage Books. Random House inc. New York 1996. s. 15.
- ⁴⁰ Pico della Mirandola: *Om människans värdighet*. Atlantis. Stockholm 1996. s. 83.
- ⁴¹ Ranelid, Björn: *Mördarens öga*. Bonnier Alba. Stockholm 1990. s. 317.
- ⁴² *Ibid.* s. 7-8
- ⁴³ *Ibid.* s. 160.
- ⁴⁴ *Ibid.* s. 8.
- ⁴⁵ *Ibid.* s. 7.
- ⁴⁶ Schama, Simon: *Landscape and memory*. Vintage Books. Random House inc. New York 1996. s. 526-527.
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ *Ibid.* s. 528.
- ⁴⁹ Ranelid, Björn: *Mördarens öga*. Bonnier Alba. Stockholm 1990 s. 286.
- ⁵⁰ *Ibid.* s. 280-281.
- ⁵¹ *Ibid.* s. 165.
- ⁵² Stanzels tyska term är *Vermittlungsmodus*, 'förmedlingsmodus'.
- ⁵³ Stanzel, Franz K: *Theorie des Erzählens*. UTB Vandenhoeck. Göttingen 1989. s. 194.
- Min översättning: En berättare berättar, redogör, upptecknar, meddelar, förmedlar, korresponderar, refererar, citerar utsagor, åberopar sig på sitt eget berättande, tilltalar läsaren, kommenterar det berättade osv. [...] En reflektor reflekterar, dvs återspeglar händelser i omvärlden i sitt eget medvetande, förnimmer, känner, registrerar, men alltid tyst och stillatigande, eftersom en reflektor aldrig "berättar", dvs inte verbaliserar sina förnimmelser, tankar och känslor, då denne inte befinner sig i en berättarsituation. Läsaren erhåller, som det verkar, omedelbar [...] kunskap om de händelser och reaktioner, som kommer till uttryck i reflektorns medvetande.
- ⁵⁴ *Ibid.* s. 192. Min översättning: "...berättarmodus representerar ett essentiellt sakförhållande inte bara berättartekniskt, utan rent allmänt i vår verklighets- och konstuppfattning".
- ⁵⁵ Schama, Simon: *Landscape and memory*. Vintage Books. Random House inc. New York 1996. s. 11.
- ⁵⁶ Sartre, Jean- Paul: *Existentialismen är en humanism*. Askelin & hägglund. Stockholm 1986. s. 73
- ⁵⁷ *Ibid.* s. 35
- ⁵⁸ *Ibid.* s. 67.
- ⁵⁹ Ranelid, Björn: *Mördarens öga*. Bonnier Alba. Stockholm 1990. s. 236.
- ⁶⁰ Beckman, Åsa: "Klövna Alba-författare", *Dagens Nyheter* 1997-04-23.
- ⁶¹ Ranelid, Björn: *Synden*. Bonnier Alba. Stockholm 1994. s. 318.
- ⁶² *Ibid.* s. 12.

⁶³ Ibid. s. 35.

⁶⁴ Ibid. s. 222.

⁶⁵ Ibid. s. 107.

⁶⁶ Ibid. s. 71.

⁶⁷ Höga visan 5:1.

⁶⁸ *Synden* s. 107 ff.

⁶⁹ *The Encyclopedia of Religion*. Red. Mircea Eliade. s. 184 ff.

⁷⁰ *Synden* s. 44-45.

⁷¹ Sartre, Jean-Paul: *Varat och intet*. I urval. Bokförlaget Korpen. Göteborg 1984. s. 160.

⁷² *Synden*. s. 9.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Sartre, Jean-Paul: *Varat och intet*. I urval. Bokförlaget Korpen. Göteborg 1984. s. 234.

⁷⁵ Eva Johansson. "Något strålar genom mig", *Allt om Böcker* 2/95.

⁷⁶ *Synden*. s. 287.

⁷⁷ Wilhelmsson, Siv: "Jag vill återupprätta människans melhet", *Ordfronts magasin* 91:1

⁷⁸ Ranelid, Björn: *David Hills obotliga minne*. Alba 1987. s.

⁷⁹ Ranelid, Björn: "Den ospråkliga verkligheten och ordet: Lars Ahlin som upptäckare och uppfinnare", *Fenix* 1987:3. s. 127.

⁸⁰ Ibid.

Sonia Lagerwall

En bild söker sin text

Om ord och bild hos Michel Butor

Michel Butor skriver sina fyra romaner under loppet av sex år: *Passage de Milan* 1954, *Emploi du temps* 1956, *La Modification* 1957, *Degrés* 1960. I likhet med de andra författare som i slutet av 50-talet av kritiker och publik utses till "les Nouveaux Romanciers" är han präglad av, och med sin essayistik med tiden också delaktig i, tidens teoretiska debatt som i Frankrike under det närmaste decenniet domineras av strukturalism, formalism, narratologi och fenomenologi. Liksom Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett tillhör han en författargeneration som skriver i Prousts, Joyce's och Faulkners efterföljd och som ger uttryck för en stark formmedvetenhet. Det ger upphov till ofta komplexa romanbyggen där tids- och rumsstrukturerna bryts upp i ett rörligt gytter utan logiska fognpunkter; där fokus och berättarjag skiftar med samma lekfullhet och experimentlusta.

Joseph Frank konstaterar att om Lessing uppmanade poeterna att "föredra handling framför beskrivning"¹ i enlighet med tanken om litteraturen som en örats konstart medan bildkonsten var ögats, så har 1900-talets avant-garde allt annat än hörsammat påbudet. Ett av många epitet som länge häftade vid "Nouveau Roman" var just "l'École du regard"² (ung. "seendets skola"). Och i den bemärkelsen att en hög frekvens av beskrivningar också förser en text med ett högt mått av spatialitet³ så är benämningen talande för denna litteratur. Men skulle man i linje härmed dra slutsatsen att de många åskådliga bilder som Butor systematiskt fyller sina verk med bidrar som ett av just dessa beskrivande element, så riskerar beteckningen snarare att bli missvisande för hans vidkommande. Visst arbetar också Butor med bildbeskrivningar eller *ekfraser*; men slående är hur ofta han väljer sina bilder ur den allmänna kulturrepertoar (mytologi, konst, vetenskap etc.) som ingår i den grammatik av konventioner en nutida läsare är förtrogen med. Det besparar honom beskrivningen och tillåter honom istället att spela ut bildernas teckenmässiga dimension; som tecken aktualiserar bilden hela sin mångfald av konnotationer eller medbetydelser, äger en "semantisk rörlighet",⁴ som inbjuder läsaren att inta en aktiv roll. Om författarna som tillhör den nya romanen alla har intresset för form gemensamt så utmärks Butors verk nämligen i hög grad av utforskandet av tecknets natur och betydelse, brett anlagt i tematik, motivval och stoff. Hans verk präglas alltid av en påtag-

lig historisk reflektion som tydligt inbegriper de olika förhållningssätt till "tecknets problem" som dominerat de olika tidernas syn på relationen språk/verklighet.

Jag vill i denna uppsats söka närma mig en förståelse av hur Butor i sina romaner laborerar med tecknet; vilka är de återkommande typerna, hur uppträder de, vilka kan deras funktioner tänkas vara? Det är från hans förtjusning över bilder - i betydelsen "things with a tangible reality in the context of the literary work"⁵ som jag vill utgå. Bilderna, liksom det faktum att Butor är en författare som uttalat experimenterar med inriktning på läsarreceptionen, gör att mitt intresse kommer att fokuseras till den moderna emblematisken som behandlar tecknet utifrån ett fenomenologiskt perspektiv. Modern emblemforskning skiljer mellan emblematisken som konstform, "en given typ", och som tankeform, "en potentiell arbetsprocess".⁶ Och det är den senare som alltså färgar den moderna litteraturen, tvärs över genregränserna; Agrell nämner just den franska nya romanens "mosaikartade konstruktion"⁷ som exempel på tankeformens giltighet. Det är min hypotes att emblematisken som tankeform kan spåras hos Butor både på det tematiska planet och som organisatorisk princip.

Som primärmaterial har jag de nämnda romanerna och framför allt den i sammanhanget intressanta konsthistoriska bok från 1969 i vilken Butor undersöker bilden och ordet just i egenskap av kombinatorisk enhet: *Les Mots dans la peinture*.⁸

Butor och bilderna

I en nyligen utkommen intervjusamling⁹ förklarar Butor det oerhörda inflytandet av konst, arkitektur och musik på hans verk med utgångspunkt i dessa konstarters *organisatoriska* princip: musiken organiserar tiden, måleriet ytan och arkitekturen hela livet. Inte helt oväntat är den målare han känner sig mest besläktad med Georges Seurat: neoimpressionisten som "grundar sitt måleri på vetenskapliga teorier om färgen och synperceptionen [...] på lagarna om färgernas simultankontrast och ljusets optiska brytning".¹⁰ Seurats "divisionistiska" och "pointillistiska" måleri av regelbundna färgfläckar systematiskt placerade intill varandra är tänkt att fångas till en syntes först "i betraktarens öga".¹¹ Det ger en vink om Butors intresse för perspektiv- och formexperiment och den avgörande vikt han tillskriver läsarrollen.

Men konsternas inflytande inskränker sig inte bara till kompositionsprincipen; Butors romaner vimlar av bekanta tavlor, reproduktioner, fotografier, byggnader, monument, obelisker, tempel, kyrkofönster, städer, statyer, skulpturer, musikstycken och andra "kulturtecken". Det är värt att notera att den första romanen, *Passage de Milan*, dessutom är uppseendeväckande rik också på metaforer. Men sedan nyktrar stilen till och alltmer av "bildansvaret" åläggs nu dessa fysiskt påtagliga "images".¹² Ziolkowski¹³ beskriver mycket intressant hur Butor i *Emploi du temps* låter de två mytiska prefigurativa mönster som huvudpersonen filtrerar sin tillvaro genom - Theseus och Kain - uppträda just på väggnader och kyrkofönster hellre än att ordna textens hela strukturella organisation efter dem. Följdriktigt drar han slutsatsen att förekomsten av figuratism här bör tolkas som av kontextuell betydelse.¹⁴

Hos läsaren ger Butors bilder upphov till den "kreativa aktivitet" som skapar det Iser kallar "textens virtuella dimension [...]mötet mellan text och fantasi".¹⁵ Och trots att de alltså inte i första hand är beskrivande så får man kanske låna Rabkins uttryck och betrakta dessa bilder som de synkrona komponenter - "spatial constructs"¹⁶ - som tillå-

ter läsaren att stanna upp och ana den underliggande "storyn" som diakront vecklar ut sig i "ploten". De är element utifrån vilka läsaren kontinuerligt skapar sig föreställningar om "storyn"; under det att läsningen fortskrider främmandegörs bilderna emellertid och tvingar läsaren att revidera sina tidigare hypoteser.¹⁷ Tydligt är att Butors konkreta bilder har både strukturell och semantisk funktion och hans intresse för konsterna tror jag är intimt förknippat med hans fascination för representationens problematik.

Språket och verkligheten

Michel Butor har i grunden en filosofisk skolning; han skriver sitt examensarbete om epistemologi under Gaston Bachelard. Också som romanförfattare sysselsätter han sig gärna med kunskapsteoretiska problem, bland vilka det om språkets förhållande till verkligheten utgör ett av de mer centrala. Med vilka redskap beskriver vi världen? Genom vilka medier kommer den oss till del?

Målare, författande skrivmaskinsförsäljare, geografi- och historielärare är rollfigurer Butor låter komma till tals i romanerna. Om skrivtecknen utövar en särskild fascination på honom så reflekterar han i lika hög grad över de andra "språk" och teckensystem som arkitektur, konst, mytologi, vetenskap och andra mänskliga betydelsestrukturer utgör. Som både Barthes och Lotman påpekar är det via sådana teckensystem och betydelser vi får verkligheten förmedlad; vår verklighet bestäms alltså i hög grad av den specifika "kulturkod" som dominerar vår tid. Lotman tänker sig "kulturhistorien som en bestämd paradigmatiske räcka [...] i vilken varje kulturell strukturtyp kommer att avslöja sin inställning till tecknet, teckenfunktionen och andra problem som rör språkets organisation".¹⁸ Den repertoar av bildelement Butor sätter i spel i romanerna är hämtad ur historiens alla epoker och är därmed uttryck för vitt skilda koddominanter med teckenuppfattningar som sträcker sig från den mytiska (ordet "är" mening) över den logiska (ordet "innehåller" mening som måste uttydas genom en kod) över till den moderna uppfattningen att förhållandet tecken-betecknat är uteslutande konventionellt.¹⁹ Betydelsen av dessa paradigmskiften för människan och hennes plats i världen är ett ofta återkommande tema i Butors romaner och utgör själva fonden för *La Modification*: en resa mellan Paris och Rom görs med anledning av de två kvinnor som bebor och inkarnerar städerna men visar sig i själva verket innebära en resa mellan skilda historiska koddominanter; ett Rom som vördar tecknets ikoniska, återspeglade funktion och villigt låter sig läsas i enlighet med vad Lotman kallar "medeltidens koddominant", och ett Paris som, likt upplysningens och det modernas bastion, avfärdar all representation och imitation och förblir stumt under samma läsart.

Det finns hos Butor en skräckblandad förtjusning över tecknets semantiska vighet och den tolkningsakt som nödvändigtvis följer härav. Hans fascination för dubbelheten i ord- och bildkombinationer är påtaglig: ideogram, rebusar, emblem, vapensköldar, kartor, typer som påminner om skriftens ursprung i den enklare bildskriften. Trots att skriften, också den, är ett arbiträrt regelsystem av symboler vilka kräver kännedom om en kod, så äger den, betonar Walter Ong,²⁰ icke desto mindre en omistlig fördel över bilden: skrivaren kan bestämma exakt vilka ord en läsare skall frambringa ur texten. Likväl kräver redan orden tolkning. Butor spelar med homonymer - "varje ord är hemsökt av dem som liknar det"²¹ - och rebusar där "dechiffringen" fördröjs²² ytterligare av att ord och bilder också fonetiskt "ljuder" tillsammans. På liknande sätt stannar han upp inför det pro-

blematiska med flera tecken för ett betecknat ("den libanesiska republiken, [...] Libanon [...] Är du säker på att det är samma sak?"²³). Hieroglyfiken återkommer han ofta till; i egenskap av hybrid som laborerar med både bildskrift, ideogram och rebusfonogram, utgör den ett åskådligt exempel på ett övergångsstadium mellan primitiv bildanvändning och verklig skrift.²⁴

I olika tider dominerar alltså olika "språk". Kommer vetenskapens språk närmare verkligheten än konstens? Eller måste alla "språk" i egenskap av teckensystem ge upphov till förskjutningar, deformationer? Barthes tankar om realismens illusion att direkt kunna kommunicera med den konkreta verkligheten upptar också Butor:

En jordglob [...] är en trogen men opraktisk framställning. [...] kartor [...] deformerar alltid vissa aspekter, [...] man får [...] akta sig, framför allt för kartor som gör anspråk på att framställa jorden i dess helhet.²⁵

[...] det är omöjligt att avbilda jorden med precision utan att deformera den, liksom det är omöjligt att i berättandet ge uttryck för verkligheten utan att göra bruk av en viss typ av projektion, ett visst referenssystem vars form och organisation beror på vad man söker påvisa, och, följaktligen, vad man behöver veta [...] vår vanliga föreställning om vad som sker i den samtida världen och om världshistorien är ständigt förfalskad av [...] att den s.k. Mercatorprojektionens förhållningar i våra sinnen.²⁶

Tanken om hur betraktarpositionen på ett helt avgörande vis påverkar blickfånget och därmed formar bilden problematiseras ständigt hos Butor. Vi när alljämt drömmen om det absoluta, det icke-arbiträra -

arkivkilot [...] arkivmetern²⁷

Greenwich [...] det sanna tolvslaget naturligtvis, det astronomiska tolvslaget [...] inte tidszonernas konventionella tolvslag [...] Men hur gör man för att bestämma Greenwichtiden?²⁸

- trots att vi om och om igen står inför det absolutas sammanbrott:

denna så viktiga händelse, detta plötsliga fördubblande av universums dimensioner, upptäckten och erövringen av Amerika.²⁹

I konsthistorien leder upptäckten av centralperspektivet till motsägelsefulla uttryck. Samtidigt som den tillåter en mer realistisk framställning genom rummets nyvunna dimensioner så blottar den också perspektivets lömskhet. Konstnärerna excellerar i anamorfoser och illusionistiska valv- och takmålningar som uppträder inför betraktarens öga såsom bildlig eller arkitektonisk realitet först i det ögonblick denne intar en för seendet bestämd position. I kapitlet om Mantua i essaysamlingen *Génie du lieu*³⁰ improviserar Butor över detta tema på ett sätt som ger en tydlig inblick i den läsart som också hans romanstrukturer inbjuder till. Inför anblicken av Mantegnas "Bröllopsgemaket" i hertigpalatset slås han av samtidigheten hos dels ett *historiskt* skede - upptäckten av Amerika och Konstantinopels eller det östra Roms fall i händerna på turkarna -, dels ett *idéhistoriskt* paradigmskifte - centrum träder tillbaka för relativiteten - och slutligen den *konst-historiska* revolution det innebar med renässansens upptäckt av det geometriska centralperspektivet och den lek med verklighet och illusion som följde i dess kölvatten.

Ovan nämnda exempel på metonymisk-metaforisk tankeprocess³¹, där ett och samma motiv varieras över tre nivåer med, varje gång, en liten men helt avgörande betydelseförskjutning påminner i hög grad om den mobila tankeform som överlevt 1500-1600-talens modegenre emblematiken. Med sitt födelse sekel delar emblemet intresset för perspektiv; betraktaren måste finna just "the right position in which to perceive the univalent meaning of the composition".³² Agrell presenterar genrens idealtypiska konstform som ett tredelat ord-och-bildkomplex bestående av *motto* (titel), *pictura* (bild) och *epigram* (utläggning).³³ Emblemet tjänar en uppbygglig funktion, skall förvåna och väcka till eftertanke och alstrar mening via en ny, överraskande kombination av element hämtade ur redan välbekanta koder. Renässansens återupptäckt av hieroglyferna, utsmyckningar på mynt eller vapensköldar, antik mytologi och illustrerade fabelsamlingar, grekiska epigram, nyplatonism och bibelexeges plundrades alla på stoff som kom att utgöra emblemet byggstenar.³⁴

Om den överlevande tankeformen inte med absolut stränghet håller fast vid uppdelningen i bild- och ordelement (redan konstformen förekom i otaliga varianter, bl.a. som s.k. *stumt* emblem "där bildelementet representeras av ord": "en bildbeskrivning eller *ekfras*" eller "en scen, en episod eller [...] en sorts *ledmotiv*"³⁵), så understryker den istället den säregna läsörelse som emblemet ursprungligen artskilda delar hade skolat publiken i. Om det måhända är en överdrift att som en forskare hävda att "läsning [...] är emblemens uppfinning"³⁶ så kan Agrell dock tala om emblematiken som förlossningskonst, majevtik.³⁷ Den utgör en kompositionsform vars, i texten inbyggda, formella grepp tvingar fram en särskild läsart, ett visst sätt att söka betydelse. Avgörande är nämligen elementens "inbördes förhållande till varandra",³⁸ präglade av en dialogisk, kommenterande rörelse. Agrell formulerar det med följande vändningar: "samtidigt som varje del utgör en egen "statisk" framställning i ord eller bild" så "speglar och utlägger" den varje annan del.³⁹ Den "hämnar och "svarar" på varje annan, men tillför eller synliggör samtidigt någon ny aspekt av den komplexa "sak" som genererar emblemet som konkret verk".⁴⁰ Kompositionen kunde synas underhålla ett perpetuum mobile av meningsalstrande och göra emblemet godtyckligt, om det inte vore för att dess element var förankrade i en allmän kod, ett betydelsesystem som tydligt avgränsar deras polyvalens.

I synnerhet som de så utpräglat gör bruk av påtagliga bilder i Ziolkowskis mening lånar sig Butors romaner väl till hypotesen om en prosa besläktad med emblematikens uttryck. Det är också intressant att se hur författaren hanterar interpunktionen, ett av de få verktyg skriften har till sitt förfogande för att styra läsningen. Hans långa vindlande meningar med ändlöst nya inskjutna bisatser upphör aldrig, de tar bara pauser, andhämtningar, genom att kommatecknet ersätter punkten före nytt stycke. Själva textens grafik uppmanar därmed till en mobil läsart. Men det är i den konsthistoriska bok som undersöker förekomsten av ord i måleriet, *Les Mots dans la peinture*, som Butor klarast formulerar sin syn på sambandet mellan skriftens och bildens vokabulärer.

En bild söker sin text

ut pictura poesis. Tidigare sade man att poeter målade med orden; också målarna kan detta. (*Les Mots dans la peinture*, s 171)⁴¹

I *Passage de Milan* registrerar/utlöser en tavlas komposition de rörelser som försiggår under ett antal timmar i ett parisiskt hyreshus. Tavlan är under arbete och målaren beslutar att "introducera en mängd tecken, en helt ny dimension" i bilden.⁴² På ett nät av fyrkanter likt "gregorianska noter"⁴³ tecknar han stora bokstäver, får "olika raser" som han "gifter med varandra". De i sin tur bildar stavelser som bland "fragmenten av gamla och moderna språk" som målaren minns från sin studietid famlar efter betydelse. När någon menar att han nu borde förlösa dessa embryotiska ord i riktig skrift påpekas att hans önskan snarare är den motsatta: då han äntligen insett "tecknens kraft" vänder han "från bokstaven till hieroglyfen, och introducerar representationsgrupper för att avbilda föremålen i sina taylor".⁴⁴

I *Les Mots dans la peinture*⁴⁵ präglas Butors presentation av det grundläggande antagandet om bildkonsten såsom dubbel till sin natur. Varje bild kallar på sin text för fullständighet. Att detta i och för sig kan vara banalt illustrerar han genom att observera att även om titeln, namnet saknas eller är reducerat till blott frågetecknen, så utgör det inte desto mindre i betraktarens föreställningsvärld en konstituerande del av verket (s 17). Inom den realistiska konsten har titeln ofta en annan funktion än den blott identifierande, den kan tillföra verket en aspekt som bilden inte är förmögen att ensam uttrycka (s 38). I det kubistiska måleriet erhåller verktiteln en något annorlunda funktion. Det är *skillnaden* mellan titel och bild som är det intressanta, det som gått förlorat i uttrycket (s 73). För att denna överraskningseffekt skall uppstå är det oundgängligt att titeln också står att finna direkt i tavlan och ögonblickligen kan uppfattas.

Men titeln, befintlig eller inte, är inte den enda text som kan förekomma i eller kring bilden. Inskriptioner, bokstäver, siffror och tecken av alla slag fångar Butors uppmärksamhet. I en betraktelse över Juan Gris stilleben med dikt (*Nature morte avec poème*) observerar han hur varje element har två platser i kompositionen, nämligen å ena sidan figurens, å andra sidan namnets. "Två kompositioner har lagts ovanpå varandra, samtalar med varandra" (s 174). Dessa blir polyfona, samtidiga och tvingar betraktaren att reflektera över deras respektive läge i rummet. Verket, menar Butor, blir dechiffererbart först i det ögonblick både bild och ord klingar tillsammans, en samklang som i hög grad är förmimbar utifrån de respektive delarnas rumsliga belägenhet i verket (s 36).

Ju mer bildkompositionens egna former skiljer sig från skriftens, desto starkare verkan får kontrasten (s 105). Denna känsla för skilda vokabulärers fruktbara olikhet, "annorlundahet", märks också i hur Butor i sina romaner ofta låter ett motiv veckla ut sig i bilder av just vitt skilda vokabulärer. T.ex. uppträder i *La Modification* Hadesvandringssmotivet via verk av van der Weyden (foto av tavla), Piranesi (grafiskt blad), Monteverdi (musikstycke) och Vergilius (bok); i *Degrés* belyses representationsproblematik bl.a. via en byst föreställande Julius Cesar i profil (plastik), en kolteckning föreställande denna byst (skiss), Shakespeares drama om kejsaren (skrift 1), ett kapitel om Cesar i en historiebok (skrift 2).

Även om det i *Les Mots dans la peinture* är tydligt att Butor laborerar med emblem-

begreppet i en långt mer konventionell mening än den tredelade konstformens, så är det likafullt intressant att följa hans resonemang om dess funktion och historiska roll i konsten. För i enlighet med sin tes om texten som bildens antingen närvarande eller frånvarande "maka" så förklarar han emblemet vara ett av många uttryck för den "otroliga variationen" av ordens spel i måleriet (s 135).

Det är med avstamp i de medeltida altartavlornas helgonbilder som Butor diskuterar emblemet. Här utgör det ett föremål som fungerar som sinnebild eller attribut för helgonet. Butor anmärker att bildens och skriftens skilda vokabulärer till en början förekommer samtidigt, helgonet identifieras nämligen via både attribut och namninskriftion på tavlan (s 51). Helgonet kan av nya generationer konstnärer ges ett nytt ansikte men dess emblem förblir alltid detsamma. Hotet mot den säkra identifikationen uppstår först i och med en omorganisation av bildrummet. Med tiden överges nämligen altartavlornas stränga uppdelning i avgränsade avdelningar (polyptyker) för den friare principen *det heliga samtale*, en altartavla i ett stycke föreställande madonnan med barnet på en tron omgiven av helgon och änglar. Den illusionism som utvecklas med 1500-1600-talens italienska "realistiska" måleri försvårar också inskriftionernas placering inne i tavlan och helgonets identifikation kommer nu uteslutande an på emblemet. Butor anmärker att emblemet till denna nya realistiska miljö tillför en säregen "fantaisie", rent av en "romanesque fantastique" (s 60) i det ögonblick då tidigare väl avgränsade helgonattribut nu möts och beblandas på en gemensam yta.

Butor uppfattar namnet som ett av helgonets mest fundamentala attribut (s 59). Om emblemet bara ger uttryck för en av många giltiga aspekter, så omfattar namnet helgonet, ögonblickligen, i dess totalitet (s 63). Det är den slipade nyckel som åt betraktaren öppnar alla de av traditionen fastställda konnotationer som är förbundna med helgonet och som alla måste aktualiseras för att bönen skall få effekt (s 64). Förlusten av namninskriftioner leder med tiden till att emblemen fördunklas (s 61) och reduceras till gåtor. Slutligen kan de inte längre läsas, inte längre associeras till namn. Detta skede av "språkets inkapacitet" är resultatet av att emblemen med den tilltagande sekulariseringen "släppts fria" i bildrummet, intagit nya, överraskande positioner och skapat oväntade möten, "chocker" av skilda klangbottnar som påkallar behovet av en "ny dechiffriering, en ny text" (s 65). Utbrytandet ur fällorna ger tecknen en friare, Butor säger "hieroglyfisk" (s 66) rörlighet, som ord hämtade ur diametralt motsatta betydelsesfärer eller motivkretsar men som sammanförs "i en och samma dikt" (s 74).

Det är just som en modern polyptyk som Butor betraktar Magrittes *La Clef des songes* från 1930 (s 79ff), en tavla där föremål och titlar sammanställts i oväntade kombinationer. I surrealisten Magrittes bild- och ordverk saknar de olika delarna ofta synbar anknytning till varandra eller utgör rent av en provokativ motsägelse. Butor tänker sig tavlan som ett möte mellan dagens diskursiva universum och nattens figurativa. Han vill se ett spröjsat fönster vars avgränsade fält trots allt inte förmått hålla de olika vokabulärerna åtskilda. De om dagen brukade orden har överraskats av sina nattliga motsvarigheter, bilderna, och oväntade möten har kommit till stånd mellan namn och figur. Ett dricksglas har överraskande fått illustrera ordet "l'Orange", ett ägg "l'Acacia" osv. Men detta glapp mellan ord och bild illustrerar för Butor framför allt frågan om tecknets referens till verkligheten. Lika lite som här bilden av glaset motsvarar verklighetens glas, lika lite speglar ett tecken sitt betecknade. Det är detta glapp, detta mellanrum mellan tecken och referent som Butor bl.a. ser komma till tals i det humoristiska glaset och

ägget.

Det förjånar kanske att betonas att återbruk av invanda bilder i nya kombinationer - det lär inte förvåna att Butor också är en mästare i bruket av intertext - utgör själva grunden för den emblematiske genren och är helt i linje med Sklovskys tes om att konsterna laborerar med en, genom århundradena, ganska konstant uppsättning bilder. Poeternas intresse riktar sig snarare mot "att anordna bilderna än [...] att skapa nya sådana".⁴⁶ Inte desto mindre påminner Ziolkowski om hur konnotationerna av dessa konstanta bilder också genomgår en långsam förändring "in a fixed sequence that reflects the history of culture and ideas".⁴⁷ Och hos Butor anar man ofta hur det överraskande nya "arrangementet" av bildelement i hans prosa bestämts av aspekter som påminner just om den semantiska transformation som Ziolkowski behandlar i *Disenchanted Images*. I sina moderna miljöer integrerar Butor bilder vars ursprung kan höra hemma i mycket heterogena koddominanter. Varje specifikt betydelsestadium tycks i dessa bilder förbli "in existence as fictional or intellectual possibilities" hos Butor, i enlighet med den princip som Ziolkowski kallar "the Conservation of Cultural Energy".⁴⁸ Denna bildens semantiska vighet anas i tex *La Modification* där Butor låter byggnader ur olika tider - t.ex. Cecilia Mettellas grav, Neros Domus Aurea, Hadrianus' Pantheon, Sankt-Peterskyrkan, Soufflotts Pantheon i Paris - åskådliggöra rotundans olika lager av "konnotationer" och fyller därmed det centrala motivet "mittpunkt" med en än högre grad av komplexitet.

Vidare menar Butor i *Les Mots dans la peinture* att renässansens nya öppna bildrum ger en mångfald av teckenkombinationer som å sin sida pockar på ett oändligt rum och därmed accelererar utforskandet av volymer, avstånd och djup som följer av perspektivkonstens nya rumslighet. Butor ser Hieronymus Boschs verk som uttryck för denna rörelse mot frihet. Och om varje tavla kallar på sin text så borde verket denna förutan synas ofullständigt om det inte vore för den faktiska omöjligheten i att här begränsa bilden till en unik avslutad text - Boschs verk "producerar nya texter i det oändliga". Om Bosch alstrar en text olik det vanemässiga så tycks Bruegel den äldres illustrationer av ordspråk istället skapa nya innebörder åt just det bekanta (s 71). I båda fallen, menar Butor, utgör *frånvaron* av den text betraktaren skall fås att uttala det väsentliga, en frånvaro som kan markeras så mycket tydligare av närvaron av antingen en annan text eller också textens blotta förstaniå som initierar läsningen (s 71). Det är alltså, precis som i emblematisken, de befintliga och identifierbara elementens karaktär av tecken som leder betraktaren att söka efter den mening som å ena sidan hålls dold i och å andra sidan skall alstras ur delarna i samklang. I emblemet som konst- eller tankeform är textelementens funktion - både det korta mottots och det längre epigrammets - oftast just den av en förstaniå som inciterar mening. Men de kan också uppträda som näst intill obegripliga, främmande. Peter Daly nämner fall där "the texts provide conceptual messages that appear unrelated to the pictures. In other words, there is a real or apparent information gap between picture and text".⁴⁹ I sina romaner skulle nog Butor rygga tillbaka för en så gåtfull lucka och snarare betrakta den som en återvändsgränd än som ett stimulus eller en anmodan till dechiffring. För, inte desto mindre, fokuserar redan föreställningen om en befintlig text som belyser frånvaron av en annan också tecknets hela tvetydighet, dess rikedom och tillkortakommanden: ett tecken tolkas genom ett annat som tolkas genom ett tredje o.s.v. i all oändlighet. Om elementen dessutom inte längre går att förankra i ett visst betydelse-system så produceras, liksom hos Bosch, "nya texter i det oändliga" och tolkning blir fåfång.

För mig står det klart att Michel Butor är en författare som parar sin förtjusning över bilder och sin lek med dem med en lika genomlyst som allvarlig reflektion över deras väsen och tilltal. Det är i egenskap av "det andra" som de framträder i en till stilen annars realistisk litteratur. I mötet av ord och bild kommer hos Butor både fenomenologiska och epistemologiska frågor upp i ljuset; erfarenhetens, medvetandets, förmimelsens, kunskapens natur både tematiseras och konkretiseras hos honom. Han har aldrig sedan 1960 återvänt till romanen, istället har han i sin prosalyrik vid flera tillfällen valt att samsas om sidutrymmet med samtida målare och grafiker.

Butors romaner är både låsta som polyptyker och öppna som *heliga samtal*. Kanske är det i detta som emblematisken tycks ligga honom så nära; en struktur som uppluckrad, översvämmad, tjänar som resonansbotten för ständigt nytt meningsskapande.

NOTER:

¹ Joseph Frank, "Spatial Form - Thirty Years After", i *Spatial Form in Narrative*. Ed. Smitten & Daghistany, Cornell University Press, New York, 1981, s 233.

² Roger-Michel Allemand, *Le Nouveau Roman*, Ellipse, Paris, 1996, s 20.

³ Frank, s 239 f.

⁴ Jurij Lotman, "Till kulturtypologins problem" i *Tecken och tydning. Till konsternas semiotik*. Red. K. Aspelin & B. A. Lundberg, Norstedts, Stockholm, 1976, s 267.

⁵ Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton University Press, New Jersey, 1977, s 8.

⁶ Beata Agrell, *Konsten som grepp - formalistiska strategier och emblematiska tankeformer*, i TFL, 1997:1, s 32.

⁷ *Ibid.* s 48.

⁸ Butor, *Les Mots dans la peinture*, Albert Skira, Paris, 1969.

⁹ Butor, *Douze ans de vie littéraire parisienne. Entretiens anciens 1956-1967*, Ed. H. Desoubeaux, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 1997, s 28.

¹⁰ *Bra böckers konstguide. Epoker och ismer genom tiderna*, Stockholm, 1991, s 128.

¹¹ *Ibid.*

¹² Se not 7.

¹³ T. Ziolkowski, "Some Features of Religious Figuralism in Twentieth-Century Literature", in *Literary Uses of Typology. From the Middle Ages to the Present*. Ed. E. Miner, Princeton, 1977, s 362.

¹⁴ *Ibid.* s 368.

¹⁵ Wolfgang Iser, "Läsprocessen - en fenomenologisk betraktelse", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion, del 1*. Red. Entzenberg & Hansson, Studentlitteratur, Lund, 1993, s 324.

¹⁶ Eric B. Rabkin, "Spatial Form and Plot", i *Spatial Form in Narrative*. Ed. Smitten & Daghistany, Cornell University Press, New York, 1981, s 82.

¹⁷ *Ibid.*, s 87.

¹⁸ Lotman, s 273.

¹⁹ Jan Lindhardt, "Videregående konsekvenser af skriftkulturen", i *Tale og skrift - to kulturer*, Köpenhamn, 1991, s 80.

²⁰ Walter Ong, *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Anthropos, Gråbo 1996, s 101.

²¹ Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*, s 86. Alla citat från Butor är min översättning.

²² *Ibid.* s 85.

- ²³ Michel Butor, *Degrés*, Gallimard, Paris, 1990, s 102.
- ²⁴ Ong, s 105.
- ²⁵ Michel Butor, *Degrés*, s 39 f.
- ²⁶ *Ibid*, s 56. Mercatorprojektion är en cylindrisk kartprojektion i vilken kartbilden "växer" mot polerna från ekvatorn, vilket medför en betydande skillnad i proportionerna hos ytor vid ekvatorn och ytor nära polerna.
- ²⁷ *Ibid*. s 37.
- ²⁸ *Ibid*. s. 39. Astronomisk tid för varje ort är den tid då solen står högst på himlen. Klockans tolvslag däremot regleras i varje tidszon som hela timförskjutningar med referens till Greenwich (vars klocktid är astronomisk tid).
- ²⁹ *Ibid*. s 66.
- ³⁰ Butor, *Génie du lieu*, Grasset, Paris, 1958, s 95-100.
- ³¹ Se Jakobson, "La spécificité du style. Métaphore et métonymie", i *Essais de linguistique générale*, 1963, s 173.
- ³² Daniel Russell, *The Emblem and Device in France*, French Forum, Kentucky, 1985, s 179.
- ³³ Agrell, s 32 f.
- ³⁴ *Ibid*. s 31 samt artikeln "Emblem", i *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*, Ed. T.V. F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey, 1994, s 69 f.
- ³⁵ Agrell, s 34.
- ³⁶ "la lecture [...] est une invention des emblèmes". Antoine Compagnon cit. i, Daniel Russell, *The Emblem and Device in France*, French Forum, Kentucky, 1985, s 178. (min översättning från franska)
- ³⁷ Agrell, s 33.
- ³⁸ *Ibid*, s 34.
- ³⁹ *Ibid*, s 33.
- ⁴⁰ *Ibid*, s 33.
- ⁴¹ "ut pictura poesis. On disait autrefois que les poètes peignaient avec des mots; les peintres le peuvent aussi."
- ⁴² Michel Butor, *Passage de Milan*, Seuil, Paris, 1984, s 101.
- ⁴³ *Ibid*. s 101.
- ⁴⁴ *Ibid*. s 103.
- ⁴⁵ Hädanefter ger jag sidhänvisningarna för *Les Mots dans la peinture* inom parentes i den löpande texten.
- ⁴⁶ Viktor Sklovsky, "Konsten som grepp", i *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion, del 1*, Red. Entzenberg & Hansson, Studentlitteratur, Lund, 1993, s 16.
- ⁴⁷ Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, s 233.
- ⁴⁸ *Ibid*. s 232 f.
- ⁴⁹ Peter Daly, "Modern Advertising", i *Word and Visual Imagination. Studies in the interaction of English Literature and the Visual Arts*, Ed. Hölting, Daly, Lottes, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Erlangen, 1988, s 356.

Camilla Brudin Borg

Lust och lärdom

Gyllenstens *Sju vise mästare om kärlek* och erotiska motiv hos Kierkegaard.

Gyllenstens *Sju vise mästare om kärlek*¹ från 1986, är en pastisch över flera verk i olika genrer. Boken är till det yttre organiserad enligt en vanlig princip för den österländska folksagotraditionen, med en inledande ramberättelse som följs av ett antal till synes fristående berättelser. Redan titeln antyder en relation till folkbokens *De sju vise mästare*², som springer ur denna österländska sagotradition. I folkboken benämns de insprängda berättelserna som "äventyr" och hos Gyllensten kan man i innehållsförteckningen läsa "De sju äventyren".³ Folkboken handlar i stor utsträckning om kvinnors och mäns förhållande till varandra, och "äventyren" används där för att illustrera parternas syn på en tvistefråga från de två olika perspektiven. Läsaren blir genom detta väl medveten om att kejsarinnan i folkboken är en lögnerska och bedragerska. I folkboken framhålls ett perspektiv som riktigare än det andra och så är även fallet hos Gyllensten. Bodhisatta vet och ser här de övergripande förhållandena. Gyllensten har även hämtat motivet med den talande fågeln från folkboken, ett motiv som återfinns i de buddhistiska jätakalenderna vilka är indiska berättelser om herren Buddhas tidigare liv på sin väg mot utslocknandet (nirvana).⁴ Buddha berättar, i de ursprungliga jätakalenderna, om sina olika skepnader på jorden där han på olika sätt kommit att demonstrera sin visdom. Till dessa historier återknyter Gyllensten genom att han använder sig av flera karakteristiska moment för jätakagenren. Han gör bland annat bruk av den ofta inledande frasen som lyder: "I forna dagar /En gång för länge sedan/ när Brahmadata var kung i Benares, i konungariket Kasi, kom Bodhisatta till världen i en [...] skepnad."⁵ Även de rituella vördnadsbetygelserna från djuren och Bodhisattans explikation av de lärdomar som berättelsen förtäljer har sina intertexter i dessa legender eller fabler.

Den buddhistiska läran omfattar tankar om en återfödelse som pågår till "jaget" får insikt om sin illusoriska natur. Detta är ursprungligen ett förhållningssätt hämtat från hinduismen som räknar med *karmas lag*.⁶ I denna religion räknar man även med en vedergällningsprincip: "som man sår får man skörda". Det är ingen slump till vilken existensform "jaget" återföds och till denna logik förhåller sig *Sju vise mästare om kärlek*. Enligt den österländska förklaringsmodellen är det alltså samma individ som återkom-

mer i existens efter existens.

Denna återfödelsestanke med vedergällning som determinerande princip återfinns även i vår västerländska kulturtradition hos Plotinos. Om de individuella själarna i den process som förmodas skall leda fram till en återförening med det Ena, säger Plotinos att varje själ nedstiger i den kropp som är mest lämpad för den på grund av ett kausalt förhållande som påminner om den hinduiska vedergällningstanken.⁷

Min utgångspunkt för denna studie är att det är en individ som återföds genom alla Gyllenstens äventyr enligt den strukturerande princip som går att härleda tillbaka till vedergällningstanken, sådan den varierar såväl i den österländska som i den västerländska berättartraditionen. För att sedan visa hur individen utvecklas genom äventyren kommer jag att företa en jämförande analys av förekommande erotiska motiv hos Kierkegaard, hämtade från i första hand *Enten-Eller*, *Gjentagelsen* och *Frygt og bæven*.⁸ Följande analys är ett försök att visa hur texten inte bara ger uttryck för ett stadietänkande, som ofta förr påpekats i forskningen, utan att *Sju vise mästare om kärlek* i synnerhet förhåller sig till "Skyggerids" och "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske" i *Enten-Eller*.⁹

Kierkegaard arbetade med "typer", eller med Gyllenstens ord "modeller", för hur en tänkbar livsattityd kunde tänkas te sig. Dessa är hos Kierkegaard övergripande sammanfattade i hans stadielära. När han beskriver Don Juan eller Cherubino är det en livsattityd som en Cherubino eller som en Don Juan som avses. Jag menar att Gyllenstens text går att föra tillbaka till detta tänkande och att den dessutom uppvisar betydande likheter med de kierkegaardska utvalda erotiska "typerna". Karaktärerna i berättelsen skall enligt detta uppfattas som mytiska, som "typer" och inte i sträng bemärkelse som individer.

Hos råbocken

Sju vise mästare om kärlek startar med en berättelse om en konstnär som på semester i Sevilla med sin fru möter en kvinna med vilken han tillbringar en kärleksvecka i hemlighet, "en lögnvecka". Deras möte blir passionerat. Historien är berättad utifrån mannens perspektiv i tillbakablickande form och vi får inte veta mycket om kvinnan, Helene Formark, bara hennes namn och hur de träffades. Konstnären blir bedårad och passionerat förälskad. När de har kommit hem igen skall de åter träffas men det uppenbaras att han har blivit lurad. Han har blivit övergiven. Han beskriver sina känslor och tankar om det som har hänt men lämnat utan "bevis" på vad han har upplevt börjar han tvivla på sig själv och på henne. Vad hade "egentligen" hänt? I texten betonas att ingen såg dem. Konstnärens fru serverades undanflykter och lögn, de älskande smusslade för att inte upptäckas av hotellpersonalen.

Konstnären resonerar med sig själv. "Vem var hon?" Han inser att han gjort upp sin egen bild av henne, "Min! Min, min!-hade jag känt och trott och sagt. Ja, min-min egen konstruktion!"(28) De få spår av Cordelia själv som återfinns i "Forførerens Dagbog" i *Enten-Eller*, omtalar en liknande känsla efter att hon har blivit lämnad och övergiven av Johannes:

Ikke kalder jeg Dig: min, det indseer jeg vel, at Du aldrig har været, og jeg er haardt nok straffet for, at denne Tanke engang forlystede min Sjæl; og dog kalder jeg Dig: min; min Forfører, min Bedrager, min Fiende, min Morder, min Ulykkes Ophav, min Glædes Grav, min Usaligheds Afgrund.¹⁰

Kierkegaard utreder tidigare i *Enten-Eller* flera olika typer av förförelser. Vad han i första hand intresserar sig för är tre kvinnor ur litteraturen, utvalda för att demonstrera olika reaktioner på förförelsen och det efterföljande sveket. Följande summering är hämtad ur Brita K. Stendahls *Søren Kierkegaard*.¹¹

De tre kvinnorna har alla blivit bedragna av den man de litade på. Den första är Marie Beumarchais i Goethes *Clavigo*. Hon lämnas åt sitt ensamma öde i det att ingen är intresserad av att tala med henne om det som har skett. Kierkegaards poäng är att Marie i detta är lämnad utan bevis för att ett svek har begåtts och en evig inre och ensam rannsakan äger rum hos henne själv där hon kastas mellan olika poler eller förklaringsalternativ. Till det som hänt finns ingen förklaring och hon söker desperat meningen i det som skett. Kierkegaard illustrerar hennes upplevelse med följande berättelse:

Hvis et Menneske eiede et Brev, hvorom han vidste eller troede, at det indeholdt Oplysning om hvad han maatte ansee for sit Livs Salighed, men Skrifteegnene vare fine og blege, Haandskriften næsten ulæselig, da vilde han vel med Angst og Uro, med al Lidenskab læse og atter læse, og i eet Øieblik faae een Mening ud, i det næste en anden, i Forhold til som han, naar han troede med Bestemthed at have læst et Ord, vilde forklare Alt efter dette; men han vilde aldrig komme videre end til den samme Uvished, med hvilken han begyndte. Han vilde stirre, ængsteligere og ængsteligere, men jo mere han stirrede, jo mindre saae han; hans Øie vilde stundom fylde med Taarer, men jo oftere det hændte ham, jo mindre saae han; i Tidens Løb blev Skriften blegere og utydeligere, tilsidst hensmuldrede Papiret selv, og han beholdt intet Andet tilbage end et taareblændet Øie.¹²

Denna scen med en man som vrider och vänder på en papperslapp för att förmå den att ge ifrån sig ett fördolt budskap påminner starkt om scenen där konstnären hos Gyllensten, börjar förstå vad som har hänt: "Jag läste på anteckningslappen som om jag ville tvinga den att avslöja en fördold text - ett hemligt besked liksom på skämt gömt bakom det som stod där, på skämt eller av ondska." (26) Inte heller konstnären förstår vad som har hänt honom. Även den därpå följande beskrivningen av hans ångest och hans kast mellan ångest och förtröstan, mellan olika förklaringsalternativ genljuder mycket starkt av Kierkegaards analys av Marie Beumarchais reaktion på det svek som hon drabbats av.

Maries öde parallelliseras hos Kierkegaard, i "Forførerens Dagbog", där Cordelia förförs av Johannes och han begår något mot henne som överträffar allt. Han lyckas med konststycket att "få henne att tro att hon åstadkommit allt själv. På så sätt har han, varken en Don Juan eller en Faust, förfört hela hennes personlighet; han överför händelsen till det oändligas och mytens värld".¹³ "Cordelia står där utan någonting. Med hennes egna ord har hon 'omfamnat ett moln'.¹⁴ Hon sökte det fantastiska. Förunderligt nog fann hon ingenting annat än sig själv."¹⁵ Cordelias ord är hämtade ur myten om Ixion, kung över lapitherna i Thessalien. Han försökte förgripa sig på Hera men hans syn förvändes av ett moln, vilket hade tagit Heras gestalt. När han sedan lögnaktigt skröt med förförelsen lät Zeus honom hamna i Hades. Där fjättrades han vid ett evigt snurrande hjul av eld som straff.¹⁶

Gyllensten kan ha hämtat sitt förförelsemotiv från *Enten-Eller* men han har kastat om rollerna. I *Sju vise mästars om kärlek* är det mannen som blir förförd och övergiven, nästan utan att han förstår vad som har hänt. Gyllenstens konstnär betingas av den "reflekterade oro" som Kierkegaard fokuserar på. Dessutom tycks Gyllensten skapa på direkt uppmaning av Kierkegaard, då "Forførerens Dagbog" avslutas så här:

Jeg har elsket hende; men fra nu af kan hun ikke mere beskjeftige min Sjæl. Hvis jeg var en Gud, da vilde jeg gøre for hende, hvad Neptun gjorde for en Nymphe, *forvandle hende til en Mand.* (min kurs)¹⁷

Cordelia återkommer i manlig gestalt, hon-nu han, gör om samma misstag. Det blir en kierkegaardsk "gjentagelse". Kierkegaard, instängd i sin egen tids genusuppfattning för att uttrycka hans kvinnoosyn förmildrande, trodde inte att kvinnan hade någon kapacitet att häva sig ur det tillstånd som en förälskeupplevelse kan skapa. Han skildrar det som att hon inte hade förmågan att göra något av den. Den sorg Cordelia lämnas med kunde aldrig bli något annat, medan en man kunde förvandlat sin lidelse till en andlig upplevelse och göra den till utgångspunkt för ett reflekterat närmande till Gud. I Gyllenstems verk är Cordelia nu en man som kommer att utvecklas men konstnären i den första berättelsen tycks stå utanför alla Kierkegaards kategorier. Läst med detta raster framträder hans sökande efter Helene i det utvisade huset som en metaforisk handling: "[...] kanske fanns det två ingångar, en A och en B"⁽²⁵⁾. Men det finns inte två att välja mellan, varken A, estetikerns eller B, etikerns, inte i denna första berättelse. Något händer dock med konstnären i hans sorg och saknad. Han inser att historien om kattugglan handlade om honom själv och han lägger grunden för en ny prövning, estetens.

Konstnären förtäljer en berättelse om en förstockad uggla för sin förförarinna utan att riktigt veta varför eller hur han kommit på den. Det är en jätaka, "en sådan sedelärande och uppbygglig berättelse som buddhisterna kan berätta om herren Buddhas tidigare liv och leverne, som blivande Buddha, som Bodhisatta!"⁽¹⁶⁾ Detta för läsaren in i den buddhistiska diskursen. Ixions straff tangerar det evigt snurrande återfödelseernas hjul. I buddhistisk tro är det inte av straff utan av okunskap jaget hålles där. Den falska bilden av jaget och lidelsen skapar den evigt snurrande kretsgången. Konstnären i *Sju vise mästarer om kärlek* inser så småningom att jätakan han berättade handlade om honom själv, han var själv den *oläraktiga* kattugglan som bodhisattan inte kunnat vägleda mot sann kunskap. Man bör även notera att hornugglan - Bodhisattan - i detta äventyr är av honkön. Hon- (och Helene) kunde lärt berättarjaget något om han "förmått lära" men han uppslukades av sin egen kärlek och lidelse.

Skedstorkens svårmod

Nästa äventyr handlar om en skedstork som missnöjt klafsar runt i sin förvisso goda och behagliga damm men som drömmer om en annan sjö som bara är hans egen och denna dröm ger honom ingen ro. Han uppsöker Bodhisattan och får av honom veta att han kommer att återfödvas och prövas flera gånger för att få möjlighet att ta sig ur sin illusion.

I detta äventyr beskrivs berättarjagets känslor i termer av "förtvivlan", "tungsinne", "melankoli", "svårmod" och "självförsjunknenhet", vilket i sig indikerar att Kierkegaards texter ligger som undertext här. Flera passager alluderar dessutom på partier ur första delen, det vill säga A:s papper i *Enten-Eller*. Ett exempel är skedstorkens beskrivning av sitt förhållande till det vakna livet och sömnen, men även ett direkt citat: "Att sova är den högsta genialitet."¹⁸(38) Skedstorken tycks befinna sig i ett kierkegaardskt, ännu outvecklat, estetiskt stadium där han går "i en stilla förtvivlan". Storken är unkarl och obunden, "den olyckligaste", för han är aldrig helt och hållet närvarande i sig själv.¹⁹ Han drömmer om "sin mångålskande sjö", och han är en kluven personlighet och ständigt plågad av sitt tungsinne.

Kapitlet "De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musicalske-Erotiske" handlar om språkets förmåga att återge det omedelbara.²⁰ Kierkegaard utgår bland annat från skillnaden mellan "det grekiska" som han låter representera det omedelbara-det sinnliga och "det moderna" (som då refererade till 1840-talet), det vill säga det romantiska. Efter ett långt resonemang om musikens förmåga att gestalta det omedelbara och om kristendomens förhållande till detta för han sin tes, att musiken har sitt rätta objekt i det "sinnliga geniet", i bevis. Detta sker genom att han demonstrerar tre stadier med exempel hämtade ur Mozarts musikaliska värld. Kierkegaard talar om "det sanna".²¹ Det sanna är här förhållandet mellan åtrån och åtråns objekt och denna relation kan ta sig uttryck på flera olika sätt.²² Kierkegaard utreder detta i tre steg eller stadier. Det första handlar om den olycklige esteten som ständigt identifierar sig med något annat.

Den följande beskrivningen hos Kierkegaard har tydliga drag av skedstorkens tillstånd och stämningläge. För det första stadiet har Kierkegaard valt ut pagen Cherubino i *Figaros bröllop*, men understryker att det är Cherubino som mytisk figur, det vill säga snarare *typen* än den egentliga rollkaraktären, han talar om. Detta stadium karaktäriseras på följande sätt:

Det Sandselige vaagner, dog ikke til Bevægelse, men til stille Qviescents*, ikke til Fryd og Glæde, men til dyb Melancholi. Attraaen er endnu ikke vaagnet, den er tungsindig anet. I Attraaen er bestandig det Attraede, det stiger op af denne og vise sig i en forvirrende Dæmren. Dette Forhold foregaaer for det Sandselige, ved Skygger og Tager fjernes det, ved Afspæiling i disse bringes det nærmere. Hvad der vil blive Attraaens Gjenstand eier Attraaen, men eier det uden at have attraaet det, og eier det saaledes ikke. Dette er den smertelige, men ogsaa ved sin Sødme bedaarende og fortryllende Modsigelse, der med sit Vemod, sit Tungsind gjennemlyder dette Stadium.²³

(*Hviletilstand)

Åtrån på detta stadium är alltså ännu obestämd till sin karaktär.

Beskrivningen stämmer väl in på skedstorken som går och längtar och nära nog trånar efter sin egen sjö utan att veta om den alls finns eller var den i så fall finns. Drömmen om sjön upptar honom dag och natt, trots att han på samma gång är olyckligt medveten om sin tillvaros förträfflighet i flamingobodhisattans rika sjö. Kierkegaard målar en analog bild som beskriver den känsla som skedstorken tärs av:

[...] den er elskovsdrukken; men som al Beruselse saa kan en Beruselse i Elskov ogsaa virke paa tven-de Maader, enten forhøiet gjennemsigtig Livsglæde, eller til fortøttet uklart Tungsind. [...] Grunden til dens Melancholi ligger i den dybe indre Modsigelse[...]²⁴

Och Kierkegaard avslutar sin analys av den mytiske pagen med att summera: "[...] han kommer aldrig af Stedet, thi hans Bevægelser ere illusoriske og saaledes ingen".²⁵

I skedstorkens drömmar är sjön sådan att "vad som helst kunde speglas"(36) och om och om igen betonas denna sjös förmåga att återkasta bilder av vad som röres runtomkring. Han drömmer om Det Sanna men anar bara vagt att det alls kan finnas en sådan sanning; han vet inte varifrån den kommer och hans tillstånd är på aningens stadium fångat i ett slags tärande motsägelse.

Om vi antar att det är konstnären från det förra äventyret som här är återfödd till skedstork så kan hans längtan få en förklaring. Han längtar egentligen efter Helene, men eftersom han är inkapslad i sig själv och inom äventyrets ramar är han inte förmögen att förstå detta. I det föregående var han helt absorberad av sin egen upplevelse och han måste nu prövas för att komma till rätta med denna självupptagenhet, sin narcissistiska

uppfattning av kärleken. Han anar att han saknar något, något äkta, men han tror att det är den "mångålskande sjön".

Skedstorken söker råd hos flamingokungen. Han vill ha sin ohållbara situation förklarad, han vill förstå vad hans dröm vill honom och han vill förstå vad den är och vad han skall göra för att ta sig ur den återvändsgränd som han själv dunkelt anar att han befinner sig i.

Bodhisattan förklarar att han befinner sig i ett tomt och tungsint tillstånd och säger:

"[D]u försöker fylla tomheten med alster ur ditt eget ihåliga hjärta och din egen porösa hjärna".(39) Bodhisattans analys är tydlig, storken skapar själv illusionen, det vill säga tankefoster som föds ur det känsloliv som är ostyrt. Han tillrättavisar storken som "självförsjunken".

Kierkegaard använder ett speciellt ord för att karaktärisera den människa som inte förmår ta sitt ansvar och leva som "den enskilde", han är "mängdförsjunken".²⁶ Han anser att människan måste ta steget ut i ensamheten och därifrån bedöma sin religiösa grund för tron. En människa som däremot är inkaplad i det hycklande samhällslivet och styrs av konventioner och dogmer kan aldrig nå den sanna förståelsen av Gud. Denna kan man bara uppnå som enskilt subjekt.

Men storken är inte "mängdförsjunken", han är "självförsjunken" och detta pekar ut att den hindrande faktorn för en sannare förståelse är knuten till det egna självet. Det är i någon mån en buddhistisk tanke att bestämma orsaken till lidandet som egocentrerad jagillusion. I det ögonblick "jaget dör" kan den sanna förståelsen ta den felaktiga uppfattningens plats. Storken är verkligen självupptagen och hans situation kommer att skärpas i de nästkommande existenserna för att ge honom möjlighet att inse att han bygger sin tro på narcissism. Bodhisattan kan peka på sammanhangen genom sina berättelser om de kommande livet där jaget skall få uppleva de prövningar som kanske kan göra att han tar sig ur denna illusion.

Förutsägelsen lyder att berättarjaget först skall återfödas i de värmländska skogarna som ett eko och hans tillvaro skall vara "upprepning och enahanda". Han skall då inse att hans tillvaro är *så som* Narkissos och detta skall leda honom till en "rätt och hård förtvivlan".(42) En tråd som leder tillbaka till det första äventyret och den bedragne konstnären och hans obesvarade kärlek är att hos Ovidius älskas Narkissos av en ung flicka, hennes namn är *Eko*, vars kärlek han inte kan besvara på grund av förälskelsen i sin egen spegelbild. Berättarjaget blir försatt i den motsatta positionen i förhållande till sitt tidigare misstag, han blir den som olyckligt och förtvivlat får ropa efter sin älskade som bara är bedårad av sig själv.

Om berättarjaget lyckas gå vidare från denna punkt kommer han att återfödas i Papagenos gestalt. Enligt Kierkegaard lånar även det "musikalisk-erotiska" andra stadiet sin bild från Papageno i *Trollflöjten*. Papageno var fågelfångare och jaget kommer att upprepa denna existens i två steg. Hos Gyllensten kommer han att återfödas som Papageno, en "skuggfigur" hos en marknadsgycklare i Amsterdam. I denna återfödelse skall han ha ett objekt för sin kärlek och sin åtrå, Papagena. Men han skall inte få henne och deras kärlek skall vara utelämnad åt "nycker och tillfälligheter" som de två älskan- de aldrig kommer att förstå. Bodhisattan beskriver Papageno, skuggfiguren, men samtidigt också den fågelfångare som vi kommer att möta i det kommande äventyret "Talande papegoja" och som lever hela sitt liv i skuggfigurens atmosfär.

Kierkegaards andra erotiska stadium, som karaktäriseras av Papageno, beskrivs på följande sätt:

Attraaen vaagner, og som det altid gaaer, at man først mærker man har drømt i det Øienblik man vaagner, saaledes ogsaa her, Drømmen er forbi. Denne Vækkelse, hvorved Attraaen vaagner, denne Rystelse adskiller Attraaen og Gjenstanden, giver Attraaen en Gjenstand. Dette er en dialektisk Bestemmelse, som skarpt maa fastholdes, først idet Gjenstanden er, er Attraaen, først idet Attraaen er, er Gjenstanden, Attraaen og Gjenstanden er et Tvillingpar,[och]...saa er Betydningen af denne Tilblivelse ikke den, at de forenes, men tvertimod den, at de adskilles.²⁷

Det andra stadiet är bestämt som *sökande* medan det första var *drömmande*. Åtrån här är ganska grund och ännu inte i delaktighet med sitt objekt. Gyllenstens text, som kan relateras till detta, lyder:

Du skall älska, du skall sakna, du skall leva i exil och förvisning- i en ihållande saknad och brist. Då skall du äntligen drivas till din förtvivlans brännande kulmen, men inte längre vanka runt blott i en stilla förtvivlan. Hettan i din förtvivlan skall rensa dig från det som blott är du i dig. Du skall förstå att varken du själv eller din älskade eller er kärlek är ditt verk, är din tillhörighet, är i din tjänst.. [D]u och hon som älskar dig och er kärlek är alster av makter och viljor utanför er själva. (43)

Vi får påminna oss om vad Kierkegaards utredning om de musikalisk-erotiska stadierna syftar till. Första delen av *Enten-Eller* avslutas med "Forførerens Dagbog"-Kierkegaards eget försök att skildra det som inte kan skildras direkt i ord; den omedelbara upplevelsen. Han förbereder oss för mötet med mannen och kvinnan; förföraren och hans objekt. Kanske vill han få oss att förstå förförarens alla dimensioner. I ett ytterligare fristående kapitel, "Skyggerids", utreder han möjliga föremål för åtrån, här kvinnotyper och deras känslopotentialer. På ytan kretsar han runt åtrå, förälskelse, passion och möjliga möten mellan man och kvinna. Men på ett djupare plan förs en diskussion, ett prövningsförfarande med starkt religiösa undertoner, om konstens möjlighet att fånga den verkliga upplevelsen.

Låt oss dröja vid förföraren och hans objekt. Konstnären har förlorat sin Helene för att han var inpackad i sig själv och sin egen kärleksupplevelse. Bodhisattan säger: "Ni är upptagna inte blott och bart hos er men hos något annat[.]" (43) Meningspotentialen i "hos något annat" ligger i en sammanhållande läsning mellan äventyren. Läsaren kan se den vidare dimensionen av konstnärens och storkens öden men får i det inta Bodhisattans övergripande perspektiv.

Detta äventyr handlar om en vacker och begåvad papegoja som infångas av en marknadsnycklare som tvingar honom att härma grovheter och annat vulgärt till publikens förlustelse. En dag står han inte längre ut utan tystnar. I dödsförakt tar han istället emot marknadsnycklarens misshandel. Efter att ha stympats slängs han till sist ut på sopbacken där han finner Bodhisattan, kalkontuppen som berättar om papegojans tidigare liv som fågelfångare.

Talande papegoja

Förutsägelsen i "Skedstorkens svärmod" löd att berättarjaget skulle leva med Papagena utan att riktigt få henne. Fågelfångaren i "Talande papegoja" är gift med en kvinna som bedrar honom med en annan och han lever därför inte i delaktighet med henne. Ett svek har kommit emellan dem och han väljer att inte tala om saken. Inte ens för sig själv erkänner han hur det egentligen är. Han älskar henne men sveket är ett faktum.

Vi skall titta närmare på fågelfångarens belägenhet i den insprängda berättelsen genom att återknyta hans dilemma till Kierkegaard. I "Skyggerids" utreder Kierkegaard Donna Elviras känslor efter Don Juans svek och hennes medel att hantera den sorg som sveket har givit henne. Han ger henne ett enda reellt alternativ.²⁸ I vad som kan se som en parallell till hur Gyllensten gestaltar fågelfångaren beskriver Kierkegaard Elviras känslor så här:

For sin egen Skyld altsaa maa hun elske Don Juan, det er Nødværge, der byder hende det; og dette er Reflexionens Spore, der tvinger hende at stirre paa dette Paradox, om hun kan elske ham, uagtet han bedrog hende. Hver Gang da Fortvivelsen vil gribe hende, da tyer hun ind i Mindet om Don Juans Kjærlighed, og for ret at finde sig vel i dette Tilholdssted frister det hende til at tænke, at han ingen Bedrager er, om hun end gjør dette paa forskjellig Maade[.]²⁹

Elvira griper efter varje utväg men hon sörjer och ingen utväg står till buds: "[...] og saaledes kan hun aldrig komme til at sørge sammenhængende og sundt, fordi hun bestandig søger, hvorledes hun skal sørge".³⁰ Elvira kastar sig mellan alternativa betraktelsesätt i flera på varandra följande monologer. I sin nöd tar intar hon bland annat följande position: "[...] jeg vil hædre ham ved at selv gjøre mig til Intet".³¹

Fågelfångaren är som en Elvira fångad i den paradox som inte kan lösas och som skapar förtvivlan. Ett möjligt alternativ är att inta den position som Kierkegaard låter Elvira göra. Hon skyddar sig själv genom att hålla fast vid kärleken men detta betyder att hon förringar sig själv till att betyda ingenting. Bodhisattan är tydlig på denna punkt: "Du förkrympte dig själv, när du ville rädda ansiktet på dig, det du såg i din inre spegel. Du förkrympte din hustru [...] förkrympte hela din bild av världen." (82)³²

Berättarjaget förmådde inte lösa sin paradoxala situation utan vände sig istället inåt sig själv i förtvivlan. Han "bröt ner, istället för att bygga upp", och blir därför satt i en "hårdare och tydligare skola". Han blir återfödd till papegoja, en vacker och talför papegoja som, på grund av sin egen fåfänga, hamnar i en ond marknadscycklares tjänst.

Berättarjagets situation spetsas till ordentligt i denna återfödelse. Han hade felat genom att inte tala, han hade tigit ihjäl sig själv och sin älskade och deras kärlek och han är nu en papegoja som pratar och skrånar utan eftertanke.³³

Jag anser även att papegojans förmåga att tala ekar av platoniska tankar. Avsnittet där berättarjaget beskriver hur han lärde sig att efterhärma allt i sin omgivning alluderar på Sokrates diskussion om vad diktarna, mimetikerna, hänger sig åt i sitt uppvisande och efterbildande av världen. Gyllenstens papegoja beskriver sin medfödda talförmåga som följande:

Högljutt och skrytsamt briljerade jag med att härma allt som jag fick höra omkring mig-småfåglarnas kvitter, grodomas och paddornas kväkanden, gökens hoo-hoo-anden, ormarnas väsningar, fönsterluckornas smållanden, hästarnas gnäggningar, de brunstiga råbockarnas bröl, kvinnornas snatter, småbarnens tjut, männens skrävel, gubbarnas och gummornas ojanen, de visas långrandiga muttranden, tupparnas galanden, gnisset från kärromas hjul, åskans brak, gatpojknas svordomar, de skamliga orden i rucklarnas smutsiga historier när de raglade hemåt utan att kunna skiljas.

Ingenting mänskligt var mig främmande, från inga läten eller oljud ur djuren eller människornas samliv tog jag avstånd. (49)

Sokrates säger i *Staten* att väktarna inte skall ägna sig åt att "härma gnäggande hästar, råmande tjurar, brusande floder, det dånande havet, åskans dunder och allt dylikt[.]" Han

forsätter sin argumentation genom att anta en talare med mindre nogräknad karaktär, som skall:

[J]u sämre han är, desto mera obesvärat framställa allt. Han skall ej finna något under sin värdighet. Allt skall han söka efterlikna på fullaste allvar och helt offentligen. Som jag just nämnde skall han efterbilda åskans dunder och stormens tjut, haglets smattrande, vagnarnas gmisslande, ljudet av trumpet, flöjter, pipor och alla andra instrument, och dessutom hundars, fårs och fåglars läten.³⁴

Det centrala hos Platon är att diktaren befinner sig flera steg från sanningen, idéerna. Diktarnas konst och bilder är bilder av bilder och alltså långt bort ifrån den sanna idén.³⁵

Bodhisattan säger: "Du försökte sätta dig på Skaparens plats när du försökte lägga allt tillrätta efter ditt behag." (82) Detta kan sägas återknyta till en diktarens roll och Platons diskussion. Att skapa en bild efter eget tycke är att förringa den komplicerade verkligheten som inte låter sig fångas i en enkel subjektiv, efterhärmande bild. Det är inte den sanna bilden som framträder på detta sätt utan en förenkling, en förminskning, en illusion.

Tystnaden är papegojans uppror mot marknadsgycklaren och, efter den insikt som han tycks nå i slutet av äventyret, det rätta valet. I den insprängda berättelsen är å andra sidan tystnaden det som döljer den falska bilden och avsaknaden av klagörande samtal makarna emellan är påtaglig. Här har vi ett spänningsförhållande mellan tystnad och tal och två olika perspektiv på sanningen och på den riktiga bilden av verkligheten och dess förmåga att skapa den situation berättarjaget befinner sig i.

Fortfarande verkar kärnan i problemkomplexet vara den egna jaguppfattningen och den konstruerade sanningen om jaget och den andre. Bodhisattan har förut sagt att berättarjaget skall "piskas ut ur sig själv" och han verkar börja närma sig denna insikt. Nu lämnas dock papegojan att betänka dessa lärdomar och det är troligt att han i slutorden genom sin djupa bugning för Bodhisattan, och i sitt beslut att aldrig mer öppna sin näbb, visar att han har förstått och försonats med sin situation.

I "Talande papegoja" ger även Bodhisattan en förutsägelse som leder mot nästa äventyr, "Smädlig klädnad":

[I] det liv som skall följa för dig efter detta skall du finna att du kan leva här i världen, ja i nöd och utsatthet för kränkningar och plåga och förtryck, utan att ändå leva där. [...] Då skall du befrias från din fega inställsamhet och besticklighet, som gjorde dig till en ond och falsk förförare både för dig själv och andra. Genom att du inte bekänner dig till de villkor varunder du lever skall du vara fri och upphöjd, också om du tvingas leva vidare i fångenskap och förnedring. Då skall du bli fri från din förklädnad, fastän du är innesluten i den. (64)

Smädlig klädnad

Berättarjaget i detta äventyr är återfödd som en slags fjärilslarv. Han är mycket indignerad över sitt utseende då han närmast ser ut som ett stycke fågelspillning.

Han är nu helt skild från Bodhisattan och är i detta äventyr, genom sin begränsade förmåga att få svar på sina frågor, utlämnad åt sig själv, sitt eget känsloliv och "intellekt". Prövningens utgångspunkt beskrivs i larvens fundering; "kanske är det så, att den vishet som kan bli en förunnad måste kläckas och gro i ens eget hjärta och sinne, fastän från eller gödsel för vishetens uppväxt kan komma genom andra varelser och händelser utanför en själv". (90) Texten pekar ut att världen och kontakter runtomkring oss kan ge impulser som är kreativa, men tron, eller insikten måste komma inifrån en själv. Det finns ingen som kan svara på våra existentiella frågor men i omgivningen kan vi finna

tecken som kan leda jaget mot en större förståelse, försoning, tro eller kunskap. Berättelsen följer här den logik vi tidigare slagit fast. I det förra livet var berättarjaget en vacker fågel som bar på skuld vilken härrörde från tendensen att skydda sitt jag och sina illusioner. Här prövas ytterligare hans jag genom att betona det smädliga av ett fullt yttre, som ironiskt nog nu är givet honom till skydd.

En trolig ingång till motivet med fjärilslarven är metamorfosen som hos Kierkegaard är en bild för, vägen ut ur tungsinnat "på samma sätt som fjärilen utgår ur sin puppa".³⁶ Vi har följt berättarjaget till en insiktsupplevelse i det föregående äventyret om papegojan. Jaget är nu moget för förvandlingen, att skapas på nytt eller i en annan mening: att dö för att återfödas på nytt.

I världslitteraturen återfinns ett känt exempel vilket kan utgöra en ytterligare illustrativ fond till bilden av jaget som undergår en förvandling i riktning mot insikten. Detta motiv har i synnerhet inspirerat och använts i de kinesiska och japanska litterära traditionerna.³⁷ Det är den taoistiske filosofen Chuang Tzus beskrivning om hur han drömmer sig vara en fjäril och vid uppvaknandet inte vet om han är Chuang Tzu som drömde att han var en fjäril eller om han är en fjäril som drömmer att han är Chuang Tzu. Bilden bygger på den underliggande kunskapsteoretiska frågan som berör uppdelningen mellan verklighet och dröm eller illusion och våra förutsättningar att få sann kunskap om vad som är vad.³⁸ På samma sätt som denna grundläggande fråga på ett kittlande sätt är fångad av Chuang Tzu, leder Gyllenstens scenario oss till samma problemkomplex via larvens "dröm", "minne" eller som "föregripande varsel" inför larvens kommande öde.

Den insprängda berättelsen i "Smädlig klädnad" utgör en omprövning av utvecklingsmöjligheterna i första äventyret om konstnären. Han får så att säga göra en omtagning av den händelsen men nu med en annorlunda utgång, därför att jaget har utvecklats och inte är detsamma som i det första äventyret.

Denna gång återförenas de två älskande, konstnären och Helene Formark, hemma i Sverige men den lyckliga bilden krossas av ett vulgärt foto som av misstag eller av en slump faller framför konstnärens ögon. Fotot blir nu ett *bevis* för att Helene har ljugit, för att hon inte är den hon sade sig vara och ett tydligt bevis för hur falsk konstnärens bild av henne har varit. Han kastas in i ett tillstånd där frågor och betraktelsemöjligheter ställs mot varandra.

Vi kan här återvända till Kierkegaard som beskriver en liknande situation.

Kierkegaard behandlar, som jag tidigare har nämnt, tre olika kvinnors reaktion på sveket. Det som skiljer dem åt är sättet på vilket sveket begåtts. Marie Beumarchais lämnades utan bevis för vad som hade hänt, precis som var fallet med konstnären i den första versionen i "Hos råbocken". Donna Elvira däremot, som blivit förförd av Don Juan, ser tydligt vad hon utsatts för. Kierkegaard låter Elvira och Don Juan mötas igen och beskriver två alternativ. Antingen är nu Don Juan den starke och låter Elvira få beviset för hans svek, men detta leder inte till något annat än att Elvira blir ett vittne till hans bedrifter. Den andra möjligheten är att Elvira är stark. Kierkegaard ponerar denna möjlighet men säger att: "[d]et skeer sjeldent, men af Galanteri for Kjønnet ville vi gjøre det".³⁹ Elvira har älskat Don Juan högre än allt och nu har hon förlorat allt. När hon åter träffar Don Juan känner hon hat gentemot honom, en känsla som kräver handling. Elvira kastas nu in i en kamp, inte för någon moralisk princip eller för att bli Don Juans maka. Hon slåss för sin kärlek "og denne nøies ikke med en bodfærdig Troskap, den fordrer Hævn".⁴⁰ Det är nu en *ny* kvinna som står framför Don Juan men denna kvinna kan inte vinnas och hon

vänder honom ryggen och lämnar scenen.

Kierkegaard smyger efter Elvira in bakom scenen där han fortsätter utredningen av hennes själsliv. Hon har nu beviset och vad gör hon med det? Tre möjligheter, varav två är otänkbara för Kierkegaard, framstår. Det ena alternativet är att hon bevarar sin kärlek till Don Juan på det sätt som vi sett var utgången i "Talande pappegoja". I ett andra alternativ kan hon ta språnget in i det etiskt-religiösa stadiet men då måste hon först förtvivla och botfälligt vandra i ånger och ruelse. Dessutom måste hon finna en präst som kan förmedla detta budskap på ett likvärdigt sätt med den intensitet som Don Juan gav henne lusten och glädjen.

Parallellen mellan Gyllensten och Kierkegaard är slående. Kierkegaard har målat upp en möjlig situation, vad händer om...? Konstnären känner alltmer vrede gentemot Helene när situationen, sveket, står klart för honom. Han kastas in i ett, som Kierkegaard skulle uttryckt det, "stadium av reflekterad oro" som karaktäriseras av att jaget står inför en känslomässig paradox som berör själva jaguppfattningen, tron och mot detta stridande fakta, till exempel ett svek. Han trodde på henne och ville älska henne utifrån den bild han hade men nu har han ett ovedersägligt bevis för att detta inte är möjligt. I Kierkegaards exempel, där Elvira förhåller sig stark i situationen, har hon en möjlighet att lösa paradoxen genom att ta ett språng in i det etiskt-religiösa stadiet. Hon väljer då att inte rädda Don Juan inför sig själv. Inte heller konstnären i "Smädlig klädnad" verkar förmå "rädda" kärleken till Helene inom sig själv och han avstår från att bygga förhållandet på en falsk bild av henne och av deras kärlek. Ett sådant försök skulle vara "förnedrande". Avslutningsvis understryks och illustreras denna insikt genom Bodhisattans eget exempel då han avstår från "rädda sig genom att låta sig förringas" (97), när han skall till att möta sitt eget öde och bli en fågels middag.

Lyckliga ostar

I detta äventyr ligger nu stilen närmare undersagan med flera invävda karaktäristiska moment som tretalsuppreningen och beskrivningen av det palats där allt utspelar sig.

Gyllensten låter de båda älskande förenas genom trolleri och magi och det rör sig om en ärligt förtjänad belöning för utsädd möda. Bodhisattan slår fast: "Genom ert tålmod och er uthållighet under dessa prövningar har ni visat er värda er lyckas fullkomning och förtjänat vad ni helst av allt har åtrått[.]" (104)

Genom tre kyssar på musfrökens nos, den rituella kyssen som väcker den "döda" i till exempel sagan om Törnrosa eller Snövit, förvandlas först jaget till en roquefortost, det vill säga till samma sort som Bodhisattan som har insikt och kunskap. Berättarjaget förvandlas till den som har "vaknat" och därefter förvandlas han till en liten brun mus, av samma art som den älskade. Slutligen förvandlas de "båda två [...] till var sitt stycke ett kvarts hekto schweizerost" (106)

I berättarjagets utvecklingsprocess blir han här alltså återuppväckt "från det döda", han återskapas till något nytt. Som en följd av att konstnären valde att inte fly tillbaka in i lögnen, tar berättarjaget ett *språng* över i en annan existensform. Han blir hon och i nästa steg blir hon han. Den avgrund i förståelse som skiljt de båda åt är till synes överbyggd. Berättarjaget har givit upp det egna subjektets gränser och blivit *den andre*.⁴¹ Eller är det en skämtsam prövning av en hux-flux-lösning, enkelt som i en dröm eller ett önsketänkande, som att stanna upp och för ett kort tag leka med tanken? Man anar en ironisk sido-

glimt på Kierkegaard då själva språnget skildras i denna lekfulla bild.

Miljön påminner om sagoslott och sagotid och berättarjaget tycks inte höra hemma här då han är medveten om sin låga ställning. Han tror att det är slumpen, karaktäristisk för sagotiden, som fört honom samman med den älskade som också visar sig besvara hans kärlek. Samtidigt inser berättarjaget omöjligheten i deras kärlek. De är från "vitt skilda stationer i livet".⁽¹⁰³⁾ Mellan dem befinner sig en social avgrund för att återgå till slotts-metaforen eller en skillnad med avseende på de bådvas personliga utveckling. Avståndet till den andre lyfts fram i denna bild.

Jaget frågar kungen till råds och får som hos sagans hjälpare ett konkret råd, en nyckel till hur han skall lyckas. Den följande förvandlingen föregås av att berättarjaget utropar: "[...] tro mig på mitt ord! - simsalabim!". Dock är det naturligtvis det sista vi skulle göra, att tro på en talande ost som förvandlas till mus, och så vidare. Det är här som det blir tydligast hur texten påtalar sig själv som den artefakt den är.⁴² Gyllenstens ironi i denna berättelse är träffande och får läsaren att stanna upp, för mitt i denna skämtsamma burleska värld kan läsaren möta narrens spegling av verket som därmed blir en förklaring till den som själv vågar se lärdomen i denna absurda berättelse.

Berättarjaget tycks nu vara mogen (som en god ost kanske?) för vissa insikter. Ostkungen summerar: "[...] här i livet kommer allting an på den rätta mognaden". Detta kan vi återknyta till nyplatonismen, som också ansåg att själens mognad var den avgörande faktorn i sitt system för själarnas klättring mot det Ena. Denna tanke är infogad i ett lika ironiskt sammanhang hos Kierkegaard i "Vexel-driften".⁴³ Mognaden kan också infogas i Kierkegaards stadielära där jaget börjar närma sig det avgörande språnget in i det etiskt-religiösa stadiet. Men mognaden kan också förstås i enlighet med en buddistisk förklaringsmodell där berättarjaget förts flera steg närmare den slutliga rörelsen ut ur den illusoriska jagupplevelsen.

Det verkar handla om mognad och om utveckling mot en lösning av den komplicerade kärlekens paradox. Den senare låter sig dock inte lösas med mindre än att man går utanför sig själv och förmår att se verkligheten eller alla de alternativa verkligheter som vi på grund av situationens betvingande omständighet befinner oss i, tillvarons relativitet. Att se "den andre" för vad hon egentligen är och krossa alla falska bilder.

Spindelns nät

I det föregående äventyret blev jaget lyckligt förenad med sin älskade och där kunde man kanske satt punkt för utvecklingsprocessen. Det kan tyckas som en rörelse tillbaka, att berättarjaget nu återföds, först som en olycklig cigarrhandlare i Holland och sedan i en än värre tillspetsad existensform, som spindelhanen vars enda existensberättigande tycks ligga i hans fullbordade öde att bli spindelhonans offer efter parringensakten. På så vis befinner vi oss tillbaka på ruta ett. I en mening tolkar jag berättarjagets rörelse just så, dock med den skillnaden att han nu har gjort upp med estetens existentiella villkor och inträtt i den etiska existenssfären där inte bara frågor om jaguppfattning och verklighetsillusion problematiseras utan även frågor om ansvar, skuld och, i mer tillspetsad form, frågan om tron och försoning.

Om vi skall bibehålla den tråd hos Kierkegaard som jag tidigare knutit an till i min analys så förs vi nu över till Margareta i Goethes *Faust*, vars situation är en illustrativ bakgrund till den relation som råder mellan karaktärerna i "Spindelns nät". I Kierkegaards

analys betonas att Faust skiljer sig från Don Juan genom det sätt på vilket han förför. Don Juan förförde många, Faust förförde en. Han söker Margareta för hennes oskulds skull men han fångslar inte Margereta med hjälp av förförarens gåva, utan med sin ohyggliga överlägsenhet. "I sin skrämmande överlägsenhet blir han hennes hjälte och gud."⁴⁴ En viss parallellitet kan ses i Odines förhållande till Kornelis de Groot men även i en starkare bild, genomförd i den unge, oskuldsfulle spindeln och i hans motpart spindelhonan som framstår som en ohygglig övermakt vilken ingjuter både lidelse men också "fruktan och bävan" i spindeln. Gyllensten tycks här anvisa var vi skall fortsätta att söka parallellerna till Kierkegaard. I *Frygt og bæven* försöker Kierkegaard förstå Abraham och hur språnget ut i det religiösa ter sig, men Kierkegaard når inte ända fram. Han kan inte förstå Abraham men söker i "stadienivåerna" under det religiösa med flera exempel som kan ge förståelse av Abrahams absurda handling. Här får vi återigen träffa Faust och Margareta men även Agnete och havstrollet, de senare hemmahörande i en medeltida saga som redan i *Enten-Eller* anfördes ha anknytning till Faust och Margareta. Havstrollet är en förtappad varelse som bara kan frälsas genom en ung, oskyldig flicka. Hos Kierkegaard är Faust tvivlaren framför andra och Margaretas oskuldsfulla kapacitet att tro lyfts fram. Detta är spänningen i deras förhållande till varandra och till denna polarisering kan Gyllenstens karakterer Kornelis de Groot och Odine knytas.

I Gyllenstens berättelse beskrivs en man som gör sig en egen feg konstruktion av hur hans förhållande till Odine ser ut. Han kan inte tro att Odine kan älska honom eftersom han inte tycker om sig själv. Han tvivlar på sig själv, på att hon kan älska honom och på att det de har gemensamt är verklig kärlek. Han förnekar överhuvudtaget att deras relation skulle vara av verklig och äkta natur. Efter att han har legat hos henne på nätterna kompenserar han henne för detta och handlingen visar på att han tvivlar på att han skulle fått den samvaron om han inte gav henne något materiellt tillbaka. Han betalar henne som om hennes kärlek skulle kunna köpas. Han gifter sig inte med henne utan intalar sig att hon egentligen inte vill ha just honom och han flyr därmed från sitt ansvar gentemot henne. Odines ungdom och förmåga att sprida ljus och glädje i den instängda och självtillräckliga värld som familjen de Groot lever i kontrasteras mot Kornelis självstympande beteende som är betingad av hela denna lilla värld.

Förhållandet att Kornelis de Groot är ensam son till en kvinna som födde honom "i den åldern då kvinnor vanligen inte längre är fruktsamma"⁽¹²¹⁾ antyder en relation till berättelsen om Abraham och Isak, det egentliga föremålet för Kierkegaards intresse i *Frygt og Bæven*. I fokus står den irrationella och, betraktad från det estetiska eller etiska stadiet, fullkomligt absurda handling som Abraham gör när han rider ut i öknen, och på Guds uppmaning, tänker offra sin enfödde son. I en internaliserad förståelse av vad detta innebär för Abraham kan en religiös utblickspunkt nås, hävdar Kierkegaard.

Moderns skugga vilar tungt över Kornelis de Groot. En parallell finns mellan å ena sidan att hans fader föll stendöd ner strax efter att pojken avlats och å andra sidan förhållandet mellan hon- och hanspindel, där hanen (hos vissa spindelarter) blir honans byte strax efter parningsakten. Modern försätter sitt liv, efter makens död, och sköter butiken med "framgång och utan förhävelse". Abraham förhävde sig inte mot Gud trots att det kanske hade varit den mest logiska handlingen. *Förhävelse* som begrepp har en religiös anstrykning och insatt i denna kontext kan modern ses som en Abraham som offerar sin son i den instängda, självtillräckliga värld under vars lagar familjen framlever sina liv. Gyllensten får fram dess slutenhet både genom de överdrivna detaljbeskrivningarna och

i skildrandet av i vilket förhållande Kornelis står till detta mindre universum. Även den språkligt upprepande stilen understryker dess "torftighet och enahanda upprepningar".

Modern stympar Kornelis och Kornelis stympar sig själv och sitt förhållande till Odine. Han är ett offer för modern och för sig själv. Detta kan jämföras med hur Kierkegaard analyserar Fausts offerposition:

[...] han søger saa godt som muligt at Tridt med andre Mennesker, men hvad der fore-gaer i ham, det fortærer han i sig selv, og saaledes bringer han sig selv som ett Offer for det Almene.⁴⁵

Faust ser Margareta i all sin älskliga oskuld, men han är en tvivlare och tvivlet har öde-lagt verkligheten för honom. Parallellen är tydlig till Kornelis de Groot. Faust är sitt beslut trogen och talar inte med någon människa om sitt tvivel och han talar inte heller med Margareta om sin kärlek. Kierkegaard uttrycker det så att om Faust talar blir allt för-virring och han tiger för att offra sig själv. Men när han tiger så dömer etiken honom och säger:

Du skal anerkjende det Almene, og det anerkjender Du netop ved at tale,[...] thi om det ikke sker, det faaer [du] først bag efter at vide, og Udfaldet kan ikke hjælpe Een, hverken i Handlingens Øieblik eller med Hensyn til Ansvaeret.⁴⁶

Här föreligger alltså åter en spänning mellan att tala eller att tige vilket hos Kierkegaard är satt i relation till den estetiska hjälten som får sitt berättigande i tystnaden medan den etiska hjälten får det i talet. Faust är fångad i en paradox som inte kan frälsa honom. Kierkegaard lyckas inte föra ut Faust i det religiösa.

Hos Gyllensten beskrivs spindelhonan vidare som spindelynglingens demoniska här-skarinna, liksom Faust blir Margaretas demoniska härskare och Gud. Spindelhanens aningar om hennes övermakt och storhet utvinns i det han har för handen, det vill säga nätet. Detta innebär alltså att spindelhanen aldrig har sett spindelhonan. Vi kan sålunda här notera de omkastade rollerna och den tillspetsade situationen. Allegoriskt kan detta tolkas som människans förhållande till den övermäktiga guden, en Gud som inte själv är uppenbar men väl hans skapelse. Allt människan har att ty sig till är slutsatser och önsk-ningar gjorda utifrån det synliga i världen där det finns spår av både gudomlig godhet, i berättelsen representerat av spindelhonans konstfulla och vackra nät men även av ond-ska, vilket framkommer i de rykten som florerar mellan spindelynglingarna. Spindeln eller människan slits i två delar, i ett existentiellt behov och samtidigt i ett tvivel laddat av ångest och fruktan. Denna bild av människan som kluven mitt itu laddar för nästa äventyr, vars beskrivning av kärleken kan relateras till Platons idé om de älskande som två delar av ett helt.

Spindelhanen får mot slutet insikt om sin egen offerposition, både som Kornelis de Groot och som spindelhane och han förstår att det är hans öde eller meningen med hans liv att det sker som det sker. I detta kan han slutligen upphöra att betrakta sig som ett offer för omständigheter och nå en försoning med sitt liv. Denna insikt skiljer spindel-hanen från de övriga återfödda djuren som alla på något sätt har trotsat eller förbannat sin situation. Han upphör att vara ett offer och gör i detta en slags dubbel rörelse på samma sätt som Kierkegaard skriver att Abraham gjorde. Han fick behålla både sin tro och sin son Isak.

Kornelis befinner sig i språnget mellan det estetiska, det ansvarlösa inom vilken kate-

gori han befinner sig under händelsernas förlopp under det tidigare livet, men betraktat från spindelns tillspetsade position inordnar och dömer han sig själv inom den etiska kategorin. Insikten om detta nya tolkningsraster ger spindeln den kunskap han behöver för att ta språnget till den etiska kategorin och han förstår varför han varit tvungen att återfödas till spindelhane och liksom Odine och Kornelis de Groot, offeras för att sona sitt misstag genom att bli satt i offrets position. Berättarjaget är här på väg att ta ett ytterligare språng genom att försonas med sitt liv och i detta blir han tvungen att luta sig mot tron på att allt har en större och mer övergripande mening än det som rymts inom hans egen privata existenssfär.

Silverräv och rödräv

När unge Kopparnos stöter på fröken Sidensvans i skogen känner han genast att han alltid har hört ihop med henne. Det är som om de känner igen varandra. Händelsen beskrivs som att de är två halvor av ett helt. Bilden har likheter med Platons idé, när han låter Aristofanes beskriva myten om kärlekens ursprung i *Gästabudet* som en effekt av att Zeus klöv människan i två och som från den dagen alltid kommer att söka sin rätta hälft. Kärleken är människans medel att göra det halva helt igen och hon kommer alltid att vara olycklig då hon inte är i förening med den andre. *Eros* är därför den mäktigaste kraften och en människornas hjälpare:

Den återställer den ursprungliga skapelsen och söker att göra ett av två och att bota den mänskliga naturen.[...] När nu någon, [...] påträffar just sin egen hälft, så uppstår en förunderlig vänskap, förtroelighet och kärlek, och de vilja ej snart sagt för ett enda ögonblick skiljas från varandra. Ty ingen kan väl mena, att det är den sinnliga njutningen, så att det skulle var för den skull, som den ene skulle så ivrigt och med sådan glädje vara tillsammans med den andre. Nej, det är tydligt att de bägge i sitt innersta väsen önska något annat, som de ej kunna utsäga, utan endast ana och dunkelt antyda.⁴⁷

När Kopparnos och Sidensvans träffas en andra gång är däremot inget som förut. Det vill säga allt är som förut med samma heta passion som tidigare, men ändå är det något som saknas. Med Constantin i *Gjentagelsen* skulle man kunna säga att "upprepnigen" inte tycks vara möjlig.⁴⁸ Upplevelsen resulterar i att de båda rävarna drar sig in i sig själva, de liksom resignerar och blir handlingsförlamade. I *Gjentagelsen* upplever "den unge mannen" en stark förälskelse men drivs först in i den estetiska insikten om det icke upprepningsbara i händelsen. Han drar sig också undan världen, han förhåller sig stilla, han upphör att handla - ungefär som Bibelns Job. I sitt elände sätter sig "den unge mannen" att vänta på ett tecken utifrån. Han väntar på ett jordskalv som skall förlösa honom ur hans situation.

Rävarna är inte medvetna på detta sätt i sin förtvivlan, men de kan inte förlika sig med det som har hänt på en estetets vis gå vidare i sökandet efter likvärdiga upplevelser. De stelnar mitt i rörelsen och deras situation kan inte få sin lösning inifrån. Detta skiljer deras situation från de föregående djurens. Bodhisattan har funnits tillhands och väglett djuren men deras insikt har i viss mån kommit till som egna slutledningar av prövningen de genomgått. I detta äventyr förs de två älskande inför Bodhisattan men inte av egen kraft utan med hjälp utifrån. Bodhisattan förklarar alltings sammanhang och i takt med att de förstår vad han har att säga återvänder livet och tron till dem och de blir förmögna att leva i ett äktenskapligt liv tillsammans. Bodhisattan förklarar att de alltid har hört ihop:

Det var inte slumpen som förde er samman-det var frändskapen, samhörigheten, troheten och likheten er emellan, som ånyo förde den ene till den andra och den andra till den ene. Den ene är den andras öde och fullbordan, den andra är den enes. Två liv blir ett hos er. (150 f)

Den platonska bilden framträder igen och i denna explikation får läsaren en ledtråd om att det har varit samma han och hon hela berättelsen igenom. En hon och en han har ständigt mötts i nya prövningar tillsammans och vid denna punkt i berättelsen har de kommit en bit på väg till en sannare insikt om sig själva och den situation de befinner sig i tillsammans med den älskade.

Det som skiljer rävarna från de övriga huvudkaraktärerna är deras till synes jämlika position inför varandra. Det finns i detta äventyr en större möjlighet för de älskande att förenas men något smolkar ändå den rena känslan. Bodhisattan förklarar hur de två varit bundna till varandra inte bara som älskande och make-maka utan i vissa existenser har de även varit varandras jägare respektive byte. Därför blandar det sig även in en "drift till flykt och fjärmande". Bodhisattan förklarar vidare att de i vissa liv varit helt skilda åt i existenser som är främmande för varandra vilket är förklaringen till den "ovetskap och olikhet och onåbarhet" de båda upplever. Det är alla dessa egenskaper som gör just deras kärlek så het och äventyrlig.

Så förklarar Bodhisattan lagen om alltings sammanlänkning och som genom en nå utifrån befrias de två från sina tvivel. Kännedomen om den egna platsen i ett större sammanhang ger dem båda livskraft och tilltro till den andre. Kopparnos säger: "Vårt äktenskap blev mycket långt och mycket lyckligt" (154) och så avslutas boken som i sagans värld.

Sammanfattning

I analyserna har jag följt den läsning som antar att det är ett berättarjag som utvecklas verket igenom. Detta förusätter en slags karmisk återfödelsekedja, där det enskilda jaget återkommer till världen i flera på varandra följande existenser. I Gyllenstens text har denna grundförutsättning ett nyplatonskt drag i det att en slags utvecklingstanke är implikerad. Det är ingen slump till vilken existensform jaget har kommit till världen utan han har fått en, i förhållande till sina tidigare gärningar, lämplig dräkt. Jaget har något att lära i sin återfödelse. Denna struktur, enligt vilken verket kan ses uppbyggt, genereras av det berättarperspektiv som uttrycks av Bodhisattan. För att förstå hur de enskilda äventyren hänger ihop måste läsaren göra så som Bodhisattan säger att jaget skall göra; se hans tillfälliga existens i en vidare kontext. På så sätt innehåller texten instruktioner om hur den kan läsas om man tolkar Bodhisattans lärdomar på en metafiktiv nivå. Den vidare kontexten kommer då att vara den samma som hela verket i en övergripande läsning.

Tolkningen av de bärande motiv som formar kärlekstematiken har belysts med hjälp av tre verk av Sören Kierkegaard. Det estetiska, etiska respektive det religiösa perspektivet på livssituationen får olika konsekvenser för människan. Kierkegaards stadielära är ett sätt att analysera en livssituation och torde kunna appliceras på fler verk än de som explicit uttrycker ett intertextuellt samband till hans verk. I det här fallet har jag visat att texten innehåller såväl direkta citat som allusioner och motiv hämtade ur Kierkegaards verk. Att därefter se stadieläran som en bärande idé som strukturerar berättarjagets utvecklingsväg torde inte vara alltför avlägset. De utvalda motiven från Kierkegaard

skall dock i första hand fattas som illustrerande. Skedstorken är som en Cherubino, fågelfångaren är som en Elvira och så vidare. Karaktärerna skall fattas som mytiska, som typer och inte i sträng bemärkelse enbart som individer.

Något som har slagit mig under undersökningens gång är att Gyllensten tycks ta upp trådar som Kierkegaard förkastade. Han tar en Marie Beumarchais men låter henne komma till en lösning med sin inre oro. Han låter en Elvira vara stark, vilket Kierkegaard avfärdade som otänkbart. I någon mening tycks Gyllensten arbeta vidare där Kierkegaards perspektiv nådde sin begränsning, men på Kierkegaards vis låter Gyllensten läsaren själv söka bakom modellerna eller bilderna och involverar därmed läsaren att själv vara kreativ. På så sätt blir verket en slags lärodikt som vill visa på hur perspektivet på tillvaron kan förändras, genomfört hos Gyllensten genom de två berättarnivåerna, berättarjagets som inbjuder till identifikation och bodhisattaperspektivet som kräver ett perspektivskifte till en övergripande nivå.

Den etik som framkommer i berättelserna fokuserar på ett förkastande av konstruerade sanningar om det egna jaget och om den andre. Bodhisattans perspektiv frammanar en människosyn som uppmanar till ständigt sökande och en försoning med de inte alltid så trevliga omständigheterna i en individs liv. Berättarjaget har aldrig tillräcklig kunskap för att kunna avgöra hur han egentligen skall handla och i det tycks texten peka ut att detta är människans livsvillkor, men tecken utifrån måste ständigt sökas och insikten på vilken man bygger sitt ställningstagande måste formas i var och ens eget hjärta. Framför allt måste individen ut ur sitt eget jags begränsade perspektiv för att kunna se att han ingår i ett sammanhang med den älskade och med andra. Kanske han till och med ingår i en vidare kontext än en enskild individ kan förstå.

NOTER:

¹ Gyllensten, Lars, *Sju vise mästare om kärlek*, Stockholm 1986. Jag har använt pocketupplagan, "En bok för alla" 1994. Sidhänvisningar till detta verk förekommer löpande i texten .

² *De sju vise mästare* finns bland annat att läsa i *Svenska folkboken I*, utgiven av Jöran Sahlgren, Stockholm 1946 och i *Svenska folkböcker. Sagor, legender och äfventyr*, med förord av P.O. Bäckström, Stockholm 1845. Jag har använt Sahlgrens upplaga då denna av Sahlgren uppges vara mer trogen 1642 års original. Dess fullständiga titel lyder *De sju vise mästare, om kejsar Pontiani Historia och hans son Diocletiano, lustig att läsa, om kvinnors otrohet*.

³ Växelvis berättar kejsarinnan sina 'äventyr' eller berättelsexempel som skall förmå kejsaren att avrätta sonen och efter var och en av hennes berättelser berättar de sju vise mästarerna var sitt 'äventyr' för att rädda sonen. Avslutningsvis berättar kejsarsonen ett långt summerande äventyr som illustrerar hans kärlek till fadern och även hans egen visdom.

⁴ *The Jataka or Stories of the Buddha's Former Births* Cambridge 1895. I översättning från pali under redaktion av Professor E. B. Cowell, Band I-V. Jag väljer att i likhet med Gyllensten kalla dem jatakalegender för att ingen onödig förvirring skall uppstå.

⁵ Ex. ur *Jätaka* nō. 198: "Once upon a time, when Brahmadata was king of Benares, the Bodhisatta came into the world as a young parrot." (Bd. II, s. 93)

⁶ *Karma*-begreppet refererar till idén att det råder en relation mellan vad man gjort och vad man är; att det råder en kausalitet i den mänskliga handlingen. Se Koller, John M., *Oriental Philosophies*, New Jersey 1970/andra uppl. 1985, s.12.

⁷ Se t.ex Russell, Bertrand, *Västerlandets filosofi*, Stockholm 1948/1984 s. 257 Plotinos kände väl till hinduismen och karmabegreppet då han studerade i Alexandria, dåtidens lärosäte för både österländsk och västerländsk kunskap.

⁸ Samtliga referenser sker till Søren Kierkegaard; *Samlede værker* bind 1-20, Utg. av A. B. Drachmann, H.O. Lange och J. L. Heiberg, København 1901-1905, (5 utgåvan 1962/1991)

⁹ Sambanden till både Kierkegaard, Folkboken och den indiska jätakalegnderna påtalas i ett (otryckt) paper av Hans-Erik Johannesson; "Kierkegaard's system of stages - Lars Gyllensten's possible worlds", s 2

¹⁰ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s. 289. I "Forførerens Dagbog" kallar även Johannes Cordelia 'Min Cordelia', på samma sätt som Kierkegaard alltid började sina brev till Regine med 'Min Regine', men detta sker före föreläsens fullbordan och Cordelias förtvivalde ord riktade till Johannes efter det att han svikit henne träffar konstnärens förtvivalde tillbakablick bättre.

¹¹ Stendahl, Brita, Søren Kierkegaard, Stockholm 1980 s. 92 ff. (övers. H-E. Johannesson)

¹² Kierkegaard, S; *Enten-Eller*, SV 2, s. 176

¹³ Stendahl 1980, s. 101

¹⁴ Kierkegaard, S; *Enten-Eller*, SV 2 s. 287. "jeg omfavned skyen"

¹⁵ Stendahl 1980, s. 105

¹⁶ Stendahl 1980, s. 246, n. 14 och Martin P:n Nilsson, *Olympen*, Stockholm 1991 (4:e uppl.), s 57.

¹⁷ Kierkegaard, S; *Enten-Eller*, SV 2, s. 410. Kierkegaard anspelar här på myten om Kaininis från Thessalien som blev förvandlad till en man av sin älskare Poseidon.

¹⁸ Kierkegaard, *Enten-Eller* SV 2 s.31 "Naar jeg sover, drømmer jeg aldrig, det var Synd; thi at sove det er den højeste Genialitet."

¹⁹ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, "Den Ulykkeligste" SV 2 s. 199 ff.

²⁰ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s. 47 ff.

²¹ "Sandheden" är tankens överensstämmelse med varat, tankens överensstämmelse med sig själv och en överensstämmelse mellan tanke och erfarenheten. Det är det objektivt giltiga, ett erkännande av verkligheten och en tankenödvändighet. Kierkegaard bestämmer det även som 'det nyttiga'. I denna definition vänder sig K. i polemik mot Hegel, se (Himmelstrup SV 20)

²² Kierkegaards term för detta är "gjenstanden" som är "hvad der staar lige imod betragteren" och är en översättning från latinets "objektum" (*Etymologisk Ordbog over det Norske og det Danske Sprog* /Hjalmar Falk & Alf Torp, Kristiania 1903). Jag kommer på svenska att använda mig av motsvarigheterna "objektet" eller "föremålet för..." då jag benämner detta flitigt förekommande begrepp i Kierkegaards resonemang.

²³ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2 s. 73

²⁴ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s. 75

²⁵ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s.75

²⁶ Se ex. Kierkegaard, S, *Frygt og Bæven*, SV 5, s. 51; angående den enskilde (Da. 'den enkelte') och hans förhållande till det allmänna.

²⁷ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2, s. 76 f.

²⁸ Kierkegaard laborerar med olika alternativ för Elviras del: För det första kan hon rädda Don Juan och utplåna sig själv, för det andra kan det tänkas att hon är stark och tar språnget ut i det religiösa stadiet. För det tredje kan hon finna en ny man 'att trösta sig med'. Kierkegaard ansåg både det andra och tredje alternativet otänkbart.

²⁹ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2 s. 184

³⁰ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2 s. 187

³¹ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2 s. 188

³² Fågelfångarens attityd som har ett drag av självförsvaret förstärks genom en intertextuell läsning med hänsyn till *De sju vise mästare*. Kejsarinnsans tredje försök att få kejsarsonen hängd utgör en historia om den fege sonen till en riddare som är beredd att göra vad som helst för att skydda sig själv. I sagan huggar han huvudet av sin egen fader. I den större berättelsekontexten kan sagan tolkas som en kommentar till kejsarinnsans egen belägenhet; att rädda sig själv till varje pris.

³³ I folkboken replikerar den tredje mestaren med en historia om en talför skata. Historien kan även läsas

i jätakasamlingen (nå: 198) där bodhisattan är en av två papegojor hos en brahmin. Gemensamt för folkboken och jätakaberättelsen är att mannens hustru är otrogen och att fågeln är en slags sanningssägare som säger det som egentligen är smärtsamt att höra. Papegojan hos Gyllensten får för sin efterhärmande sanning skull okvädesord och "grus och smutsvatten" kastat på sig. Folkbokens skata blir utsatt för "sten och vatten" av den lögnaktiga hustrun. I folkboken mister skatan livet för sin sanningssnit, så händer också med bodhisattans broder i den ursprungliga jätakan.

³⁴ Platon, *Staten*, i svensk tolkning av Lindskog, Claes, Nora 1993, "Tredje boken" s. 110 f

³⁵ Se Melberg, Arne, *Mimesis*, Stockholm/Stehag 1992; s.17 f

³⁶ Bilden förekommer hos Kierkegaard enligt Stendahl, se 1980 s. 244 n. 16 , (Da. metamorphose)

³⁷ Rimer, Thomas, *Modern Japanese Fiction and Its Traditions*, Princeton, 1978, s. 90

³⁸ Ur Henriksson, Alf/Tsu-Yü, Hwang, *Kinesiska Tänkare*, Forum 1987, s.129.

³⁹ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s. 181.

⁴⁰ Kierkegaard, S, *Enten-Eller* SV 2, s.182

⁴¹ Här anas ett samband till Schopenhauer som menade att etikens grundval är medlidandet; insikten att jag är du och du är jag. Insikten om detta "ger människan möjlighet att i självförglömmande kärlek övervinna den egoistiska driften till liv och bryta den onda cirkeln". (Hans Lindström) Se: *Västerlandets litteraturhistoria II*, red. Breitholtz, Lennart, Stockholm 1963.

⁴² Begreppet *artefakt* (konstprodukt) är centralt hos Gyllensten och markerar att diktverket är något konstruerat, en skapelse. Det ger ingen objektivt giltig bild av verkligheten, utan är ett provisorium. Larsson, Bo, *Gud som provisorium*, Stockholm 1990, s. 31. Larsson hämtar sin information från Johannesson, Hans-Erik; *Gyllenstens estetik*, Göteborg 1977 (diss. Göteborg 1973) s. 13

⁴³ Kierkegaard, S, *Enten-Eller*, SV 2, s. 276 f.

⁴⁴ Stendahl, 1980, s. 94

⁴⁵ Kierkegaard, *Fryg og bæven*, SV 5, s. 98

⁴⁶ Kierkegaard, S, *Frygt og bæven*, SV 5, s. 100

⁴⁷ Platon *skrifter*, I i svensk tolkning av Lindskog, Claes, Lund 1984, se "Gästabudet" s. 253 ff

⁴⁸ Se *Gjentagelsen* (SV 5) där den estetiska uppfattningen att det omedelbara, exempelvis en förälskelseupplevelse, inte låter sig upprepas. Den exakta känslan kan inte reproduceras och alltså är inte kärleken upprepningsbar. Detta bygger på ett resonemang som tar sin utgångspunkt i den grekiska uppfattningen om erinringen som medel för kunskap.

Recensioner

ANDERS PERSSON

"Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna". Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom. Norma, Skellefteå 1998 (diss. Umeå)

Anders Perssons doktorsavhandling *"Försonarn vid sitt bröst, en stjärnkrönt Qvinna". Jungfru- och moderstematiken hos C.J.L. Almqvist och P.D.A. Atterbom* planerades ursprungligen som undersökning av den svenska romantikens Mariadiktning. Under avhandlingsarbetet fann emellertid författaren att en sådan motivundersökning skulle bli "både mekanisk och torftig" och avhandlingen blev i stället en studie över jungfru- och moderstemat, där jungfru Maria utgör "en, men endast en, av avhandlingens nyckelgestalter" (s. 8). Temastudiet begränsas till två författarskap, Almqvists och Atterboms, med ett avslutande kapitel om Mariabilden i Carl von Zeipels evangeliska romanser. Persson framhäver behovet av en "förnyad teologisk genomlysning" av jungfru- och moderstemats idéinnehåll hos de båda diktarna.

Vad gäller Mariabilden i Almqvists författarskap dominerar enligt Persson Maria som jungfrun, i Atterboms är i stället de moderliga dragen tydligare. Mariagestalten i romantiken är gränsöverskridande av tre skäl: madonnan är paradoxal (såväl moder som jungfru), gudinnegestalter betraktas i romantisk mytologi som symboliska uttryck för en kvinnlig eller moderlig princip och romantikerna anknäver till Jacob Böhmes androgynspekulation.

Indirekt vill avhandlingen också pröva M.H. Abrams på engelsk romantik baserade tes i *Natural Supernaturalism* att den västerländska sekulariseringsprocessen under romantiken inte leder till "the deletion and replacement of religious ideas but rather the assimilation and reinterpretation of religious ideas, as constitutive elements in a world view founded on secular premises" (s. 14).

I det första av de tre Almqvistkapitlen, "Murnis - drömmen om den förvandlade enheten", tar Persson sin utgångspunkt i grundsatsen i *Om det hela* (1819): "Kärlek är". Efter en idéhistorisk utredning om Platons, Plotinos, Proklos och Pseudo-dionysios betydelse för romantiken, bl.a med hänvisningar till Anders Nygren, M.H.

Abrams, Sara Friedrichsmayer, Kurt Aspelin och Eva Borgström, betonar Persson att romantikerna utgår från en tradition där Guds och människans kärlek anses utgå från samma källa. För Almqvist är kärleken mellan man och kvinna, som präglas av det komplementära könsidealet, "det totalt dominerande uttrycket för den universella kärleken" (s. 27).

Utifrån detta kärleksbegrepp söker Persson tolka *Murnis*. Persson behandlar först hur teologin erotiserar, sedan hur erotikens sakraliserar. I ängels budskap i kapitlet "Hennes första kyss" framställs Gud som man och människan som kvinna. I Almqvists sensuella bildspråk kan Frälsaren till och med beskrivas som "Jesus Kristus på jorden, Guds bromo", d.v.s. det manliga könsorganet. I inkarnationen penetrerar således Guds fallos den passiva, såsom kvinna uppfattade, mänskligheten. Almqvists relation till Swedenborg och hermhutarna utredes med omsorg, medan Perssons förhållande till psykoanalytiska förklaringsmodeller är distanserat.

Vad gäller erotikens sakralisering framhåller Persson att kärleksstunder kallas heliga och att Albions och Nunas förening får gudstjänstkaraktär - könsorganen beskrivs med kristologiska förtecken. Kapitlet "Aisbrand" knytes i en närläsning till den hermhutiska brudmystiken; här likställes unio mystica med den erotiska extasen. Begreppen "vällust" (motsats: "lystnad" och "hetta") och "svalka", båda komponenter i den almqvistiska erotoreligiösa syntesen, analyseras och den oskuldsfulla nakenheten fokuseras. I avslutning till Karin Westman Berg anföres även in-diska källor till Almqvists erotologi.

Särskilt viktig för Persson är androgynytanken i *Murnis* som Almqvist hämtat ur Swedenborgs *De amore coniugiali* - mannen och kvinnan är två halvvar, vilka först i sin förening, såsom slutnål, bildar en hel människa (eller rent av en ängel). Härvid betonas också skillnaden i förhållande till Böhme, som såg androgynyteten som ett för människan förlorat utillstånd.

I Hermans och Henrikas kärlekshistoria, så som den gestaltas i 1822 års upplaga av *Amorina*, skildras den erotiska föreningen i termer av gammaltestamentlig tempeltjänst. *Amorina* får drag av både förkristen vattengudinna och Kristusgestalt. Nakenheten står i *Amorina* inte som i *Murnis* i tjänst hos den komplementära könsuppfattningen

utan är snarast ett tecken som visar moraliska kvaliteter hos en gestalt, t.ex. Amorinas totala avsaknad förställning - Amorinas badscen bör alltså inte som hos Martin Lamm och Henry Olsson tolkas som ett uttryck för diktarens sensualism. Vad gäller Johannes möte med den nakna Amorina på Danvikens dårhus framhålls (de båda romanpersonerna är såväl antitetiska som besläktade) parallellerna mellan å ena sidan Amorina och Jesus, å andra sidan Johannes och Johannes Döparen.

Drömmen om fullkomlig enhet mellan manligt och kvinnligt har i *Drottningens juvelsmycke* enligt Persson ersatts med ett "experiment, där enheten mellan manligt och kvinnligt realiseras inom en enda individ, androgynen Tintomara" (s. 82). Persson lyfter fram Böhmes betydelse för Almqvist, bl. a. Böhmes tanke om Sophia eller Jungfrun som gudomens kvinnliga element. Adam var androgyn, innan han vände sig mot världen och gick enheten med Gud förlustig (för Böhme ett första syndafall). Även Kristus framställs som androgyn hos Böhme. En längre utredning, där också Franz von Baaders syn på androgynen samt Tintomaras skilda dräkter beaktas, utnyttjar i att författaren ser avrättningsscenen Tintomara i fotsid klädnad som "en Kristusgestalt", och Kristus var ju "den andra androgyna varelse efter den ofallne Adam" (s. 97). För den unge Almqvist är Kristus simultant Juda lejon och Guds lamm, enheten av styrka och svaghet, manligt och kvinnligt.

Scenen i Klara kyrka motsvarar i Perssons tolkning Getsemane, avrättningsscenen som väntat Golgata. Han vill dessutom komplettera den tidigare forskningens bild av androgynen som en solitär genom att framhäva Tintomaras längtan efter en full men icke-erotisk delaktighet i människornas värld: "Liksom Kristus kan Tintomara, genom sin androgyni, erbjuda en helande vänskapsrelation till både männen och kvinnorna omkring sig" (s. 125). Därmed får Tintomara en frälsande kvalitet.

I (välmotiverad) polemik mot tidigare forskning betonar Persson att dramerna *Isidoros av Tadmor* och *Marjam* utgör ett dubbeldrama. Före dramanalysen går Persson igenom Mariamotivet hos Almqvist före *Marjam*, d.v.s. två tidiga ideologiska texter, Andreas dagboksanteckningar i *Hinden* (Andreas "sluter sig till Jungfruns gestalt av hjärtats innersta behov [...] av fri kärlek och sympati"), en passage i *Baron Julius K** samt två *Songes*. I de aktuella avsnitten i *Tömrösens bok*, där kritik riktas mot dem som ser bibelgestalterna endast såsom väsen och bortser från deras karaktär av historiska personligheter, synes Almqvist ta avstånd dels till Schellings och Atterboms ensidigt symboliska uppfattning av de bibliska ges-

talterna, dels till sin egen ungdoms allegoriskt swedenborgianska bibelutläggning.

På flera viktiga punkter polemiserar Persson mot uppfattningen av Almqvists Mariabild i tidigare forskning. Såväl Arne Bergstrand som Westman Berg ser den unge Almqvist som svärmisk Mariadyrkare och *Marjams* Almqvist som en realist påverkat av D. Fr. Strauss' *Das Leben Jesu* och Algot Werin jämför Marjam med fiskarhustrun i *Kapellet*. Persson söker nu visa att Almqvists tro på Marie jungfrufödelse består även i *Marjam*, trots diktarens uppgörelse med virginitetsidealet. Delvis ansluter sig Persson till Aspelin, i synnerhet när denne på rent kronologiska grunder vänder sig mot Westman Bergs tes om att *Marjam* skulle vara Straussinfluerat. Perssons egen tolkning av dramat tar utgångspunkt i familje- och moderskapsbegreppen. Almqvist urskiljer två traditioner. Flera protagonister som Paulus, Isidoros och Ceraunus betraktar Maria som gudomens moder i den jordiska familjen och i denna egenskap värd att hålla helig. Johannes och Marjam själv står däremot för en annan tanke: Maria har utvecklats från att vara moder i den naturliga familjen till att vara (eskatologisk) moder i familjen av lärjungar. Marjams och Johannes rena kärlek i dramat motiveras inte utifrån deras släktskapsband utan utifrån deras gemensamma kärlek till Kristus. Med stöd i sin läsning av *Marjam* kan Persson även ge oss en ny tolkning av Almqvists songe "Marias häpnad", en text Bergstrand m.fl. läst som en hyllning till en "känsla, besläktad med en vanlig moders upplevelse" (s. 162). I Perssons tolkning framstår Maria i stället som "mönsterbild för det sanna lärjungaskapet"; den celibatära vänskapen med Johannes har "tagit steget ut ur erotikens sönderslitande kraftfält", men inrymmer såväl ömhet som sinnlighet (s. 178).

Avhandlingens båda Atterbomkapitel fokuserar skaldens "världsmodersdiktning" och relationen mellan romantisk synkretism och klassisk kristendomsuppfattning i hans författarskap. Persson diskuterar också den tyska och italienska resans betydelse. Persson är kritisk såväl till Holger Frykenstedts ibland ensidiga betonande av de schellingianska idéerna som till Jacob Kullings försök att indela författarskapet i två faser, varvid den senare betraktas som lutherskt bekännelsestrogen. Persson löser dilemmat genom att delvis i anslutning till Sigvard Magnusson använda *konflikten* mellan traditionell kristendomsuppfattning och schellingianism som fundament i sin analys. Även Atterboms förhållande till nazarenerna, i synnerhet Cornelius och Overbeck, utredes.

Den unge Atterboms medeltidsskildringar får

enligt Persson i stor utsträckning sin färg av Madonnans gestalt. I upplysningarna till "Skaldarmal" i *Phosphoros* 1811 uppfattas Maria som "symbolen af Gudomens qvinliga princip. Materien" (s. 195). I förordet till "Nordmansharpan" från 1816 är Marias historiska funktion mer framlyft. När Atterbom gestaltar sin bild av det jordiska moderskapet hänvisar han till Maria, men inte till andra världsmoersgestalter; hans Mariagestalt mister aldrig kontakten med evangeliernas jordiska moder. Mariadiktningen får därför aldrig samma panteistiska underton som t.ex. Atterboms Uraniadiktning. I bilden av Maria med Jesusbarnet på sina armar i Iduna-recensionen 1820 tycks Kristi kärlek och Marias moderskärlek sammanfalla till ett, nämligen "Guds moderliga kärlek" (s. 206).

Persson söker finna konkreta textbelägg för Atterboms tilltagande orientering mot bibliska mönster. I Gendillahepisoderna i prosautkastet till *Fågel Blå* beskrives t.ex. Gendillah i femte äventyret som en undin med en salamander vid bröstet, i det åttonde som "en himmelskt glänsande qvinna med ett än mera strålande barn vid sitt bröst" (s. 214). Den tyska versionen av Atterboms Mariasonetter från 1817 "var en hyllning på filosofiskt-estetiska grunder till Maria som abstrakt naturfilosofisk princip" (s. 221 f), medan den svenska präglas av en mer personlig Mariafromhet. Dessutom sker en identifikation mellan Maria och Kyrkan i de svenska sonetterna och i den fjortonde och avslutande framträder Maria som epifani:

Skall Sanningens och Kyrkans urbild röjas;
På månan stå, med ljusets lans i handen,
Försonam vid sitt bröst, en stjernkrönt Qvinna. (s. 223)

I elegin "Ave Maria" från 1831 är det kyrkliga fromhetsdraget ännu starkare: Maria framträder som mater misericordiae.

En snarlik utveckling söker Persson finna i sin jämförelse mellan de båda Nyxepifanierna i *Lycksalighetens ö*. Först spåras Danteallusioner i dikten "Befrierskan", ursprungligen avsedd att utgöra prolog till sagospelet ("Der Kärleks sol och Kärleks stjernor bo:"/"L'Amor che muove il sole e l'altre stelle", s. 236). Prologens samband med visionslitteraturen i allmänhet och Dante i synnerhet betonas starkare än i tidigare forskning. Persson utreder hur sagospelets syndafalls- och försoningstematik "tangerar den klassiskt kristna frälsningsproblematiken" utifrån en allmän platonisk grunduppfattning (s. 237). Felicia förkroppsligar i Perssons tolkning inte bara ett estetiskt och poesihistoriskt begrepp utan gestaltar "den fallna mot Gud uppåtstigande själen" (s. 237).

Grunden är därmed lagd för tolkningen av de båda Nyxepifanierna. I den första framträder världsmoern med sina tre söner Hypnos (Sömnen), Thanatos (Döden) och Eros (Atterboms personliga tillägg till den grekiska myten). I den andra strålar ett ofantligt Kors på himlen, vilket enligt Persson signalerar en mytologisk tyngdpunktsförskjutning. Den bedjande Felicia sammanställs med Fides (Tron). Ordlösheten i sluttablån ser Persson som ett indicium på Atterboms intresse för Bernhard av Clairvaux och medeltidens kontemplativa mystik. I sluttablån förekommer två av sönerna. Thanatos är namngiven, men vem är den andre? Frykenstedt föreslår den uppvaknande Eros, Albert Nilsson och Carl Fehrman en med Kristusbarnet sammansmält Eros. Persson betonar starkare Kristusbarnets unika funktion delvis med stöd i ett filologiskt argument. "Barn" skrivs med stort "B" i den andra, men blott med litet "b" i den första, Nyxepifanin. Ett ytterligare argument är att Thanatos och Felicia knappast kan ha skäl att falla på knä framför sin broder Eros. Persson ger även den avslutande morgonrodnadsymboliken, som i allmänhet brukar läsas som en aktualisering av Auroramyten, en kristologisk syftning genom att se soluppgången som symbol för den uppståndne och återkommande Kristus. Slutligen diskuteras Nyx mantel och Persson styrker i en lång ikonografisk utredning att Atterbom påverkats av Thorvaldsens basrelief *Natten* och ett antal målningar föreställande Madonnan med skyddsmantel.

I Carl von Zeipels *Jesus Christus. Evangeliska romanser* har familjeidyllen framhävt i biedermeieranda genom att Josefgestalten emfatiskt betonas. Zeipels religiositet tycks vara präglad av barnslig förtröstan och han saknar det filosofiska djupet hos romantikerna. Ur mötet "mellan den levande kristna traditionen och den samtida romantiska filosofin" uppstår alltså "originaliteten och komplexiteten i Almqvists och Atterboms gestaltningar av jungfru- och moderstemat" (s. 279).

Anders Perssons avhandling ger ett något blandat intryck. Det mest fruktbara i hans analys är att *Isidoros av Tadmor* och *Marjam* framhävas som centrala Almqvisttexter. På ett förtjänstfullt sätt lyckas Persson visa Mariagestaltens sårart och betydelse för den mognе Almqvist och hans argumentation mot de forskare som blott velat se det enkla och folklivsskildringsaktiga i *Marjam*gestalten är helt övertygande; hans syn på Maria som församlingsmoder skulle ha kunnat vidareutvecklas till en diskussion av de religiösa och etiska sammanslutningarnas betydelse i Almqvists författarskap. Lika övertygande syns

mig hans nytolkning av songetexten "Marias häpnad".

Till Perssons innehållsliga argument för dramernas centrala position och framhävande av en cirkelkomposition (genom solnedgångssymboliken i Isidorosdramats inledningsscen och i *Marjams* avslutande sjätte scen) kan fogas ett formellt: dramerna har placerats i centrum av Imperialoktavupplagans första band.

Däremot är jag (trots att jag är enig med Persson om Almqvists tro på jungfrufödseln) tveksam till hans sätt att framhäva Maria som jungfru hos Almqvist och som moder hos Atterbom. Det torde vara möjligt att se ett samband mellan modergestalten i *Marjam* och de moderliga kvinnogestalter vi finner t.ex. i *Tre Fruar i Småland* och *Smaragdbroden* – och varför inte i *Kapellet*? Almqvists mystik antar förvisso andra former under 1840-talet, men den serent jordiska komponenten, liksom föraktet för yttre ståt, kvarstår.

Övertygande syns mig också Perssons tolkning av Atterboms Mariadikter och den kontrastiva jämförelsen med Zeipel belyser utmärkt de båda romantikernas särart.

Men tyvärr är avhandlingens koncept i dess helhet något ohanterligt och logiskt tveksamma slutledningar gör inte saken bättre. Frågan är om *Murnis*, *Amorina* och *Drottningens juvelsmycke* verkligen är lämpliga preludier till läsningen av Mariatexterna. Mest problematisk är Perssons koppling av Tintomara till Kristus och Böhmes androgyne Adam. Även om Persson har rätt i att Almqvists Böhmeläsning behandlats väl flyktigt av Almqvistforskarna, bevisas därmed inte att Böhmes säregna uppfattning om Adam och Kristus som androgyne styrt teckningen av Tintomargestalten.

Trots att författaren lagt ned avsevärd möda på argumentationen lyckas hans Tintomaratolkning som helhet inte övertyga mig. Getsemane- och Golgataallusionerna är obestridda, men det besynnerliga hos Almqvist är ju att de appliceras på en gestalt som i kraft av sin oberördhet entydigt leder flera människor i fördärvet och orsakar lidande, vansinne och död. Tintomara är ett mångtydigt konglomerat av gudomligt, demoniskt och religiöst neutralt. Allusionerna markerar förvisso en affinitet med Kristi lidande, men är de inte samtidigt delvis ironiska, då ju Tintomara minst av allt fungerar som Frälsare? Hennes längtan efter vänskap behöver ingalunda vara oförenlig med destruktivitet.

Distinktionen mellan erotisering av teologin och sakralisering av erotiken implicerar att Persson har utgått från just den åtskillnad mellan det erotiska och det sakrala som *Murnis* författaren vägrade att acceptera. Därför lyckas han inte

riktigt hantera den säregna almqvistiska symbiosen mellan sexuellt och heligt. Almqvist skriver ju i en miljö där Schlegels *Lucinde* redan gjort skandal – och dessutom i en miljö där kärlekens och erotikens plats i det sociala livet ännu inte definierats och kodifierats. Almqvists erotoreligiösa texter skulle vara mycket fruktbara för en belysning utifrån Niklas Luhmanns eller Friedrich A. Kittlers Foucault- och Lacaninfluerade samhälls- och mediaanalyser.

Utrymmet medger naturligtvis inte en grundlig diskussion av *Amorina* i avhandlingen, men Perssons ensidiga fokusering av parallellerna med Jesus och Johannes Döparen synes mig beskära komplexiteten och öppenheten i verket på liknande sätt som läsningen av scenen i Klara kyrka som ett Getsemane beskär *Drottningens juvelsmycke*. Det öppna, mångtydiga och i skilda riktningar associerande i dikten eller romaunten reduceras i avhandlingens läsningar, trots reservationerna, till något specifikt kristet. Avhandlingsförfattaren har, trots att Almqvistverkets individualistiska litterära form då och då framhålls, en tendens att vilja presentera dikta- ren som god församlingsmedlem.

Vad gäller Atterbom märks reduktionen mer i syftet och premisserna. Avhandlingens båda Atterbomkapitel fokuserar den religiösa kontrasten mellan schellingianism och en i hjärtat känd kristen tro. Polemiken mot Frykenstedt m.fl. formuleras explicit från denna utgångspunkt.

Men logiken är även här problematisk. Berättigar den i och för sig intressanta komparationen med bildkonstens Mariamantlar oss att konstatera att Nyxbilden i slutscenen mera präglas av klassisk kristendomsuppfattning än hennes första epifani, eftersom hon förmår skydda mänskligheten under sin stjärnemantel?

Perssons argument för att "Barn" med stort "B" skulle syfta på just Kristusbarnet kan bemötas med att även hos Wordsworth skrivs "Child" med stor bokstav, eller med att ett auratiskt maximalbarn på en Rungemålning inte alls behöver vara en figura för Kristus. Ett stort "B" kan helt enkelt fungera synkretistiskt och Nilssons och Fehrmans tolkning förefaller mig mera rimlig. Varför Persson inte vill acceptera att Thanatos och Felicia knäfaller inför molntronen med Theophania och Barnet med stjärnliljan, utan ser knäfallet som blott ett knäfall för Barnet, förefaller oklart.

Persson diskuterar Atterboms val av Svanen och Lyran som stjärnbilder i dramats sluthymn och associerar till det alternativa namnet på Svanen: Norra Korset. Emellertid återfinner vi exakt samma stjärnbilder när Orfei skugga framträder i slutscenen i Stagnelius' *Bacchanterna*.

Danteallusionerna är förvisso intressanta och delvis tidigare opåtalade fynd, men har inte Atterbom i motsats till Dante problem med att i dikt gestalta sin tro? På liknande sätt som Albrecht Schöne i sina forskningar om Goethes *Faust II* tagit fasta på det disharmoniska i symbolernas mängd, täthet och komplexitet och visat att *Faust II* inte är det försöningsdrama man tidigare trott, torde man kunna se Atterboms sagspel som divergerande och disharmoniskt trots upphovsmannens ursprungliga avsikt. Perssons anförande av Bernhard av Clairvaux' betydelse för slutscenen utgår visserligen från skaldens höga uppskattning av helgonet, men duger dåligt som bevis för mystikens relevans i *Lycksalighetens ö*. Argumenten för tesen hämtas här inte ur texten utan ur ett externt sannolikhetsresonemang.

Perssons kristologiska tolkning får dessutom en olycklig konsekvens vad gäller Astolf. Perssons förklaring till Astolfs död, nämligen att det är fråga om en den jordiska kroppens död (i analogi med det jordiska paradiset som ersätts av ett himmelskt Paradiso) blir egendomlig i en kristen läsning av sagspelet. En kristen diktare borde väl rimligen ha försett Astolf med en odödlig själ?

Däremot känns det befriande att avhandlingsförfattaren ibland tar avstånd från den motsättning mellan katolskt och protestantiskt som äldre forskning gärna projicerat på Almqvisttexterna. I avhandlingen betonas i stället affiniteten mellan de båda kyrkotraditionernas Mariafromhet och Mariaspekulation. Öppenheten mot bildanalys, t.ex. närstudiet av Jonas Hoffmans tavla i Klara kyrka, är ett annat välkommet inslag i avhandlingen.

Perssons skepsis till biografisk-psykologiska förklaringar är väl motiverad. Persson ställer sig exempelvis kritisk till Lamms försök att härleda blandningen "af yttre sinnlig retelse och inre kyla" (s. 49) i *Murnis* ur Almqvists egen personlighet. Man skulle rent av kunna säga att den lammska konceptionen flyttar tolkningsproblemet från den text forskaren åtminstone har möjlighet att läsa och i viss mån förstå till den hädangångna person vi inte längre kan möta och än mindre studera.

Anders Perssons avhandling är uppslagsrik och vederhäftig och fyller en viktig lucka, i synnerhet i Almqvistforskningen. Även på de punkter där hans tolkningar synes mindre rimliga imponeras man av hans omsorgsfulla redovisning av äldre forskares synpunkter och hans energiska och personliga dialog med dem. Avhandlingen förfaller aldrig till ren materialredovisning utan driver precis formulerade teser med ett personligt engagemang och lämnar alltid utrymme för läsaren att själv kritiskt ta ställning till det framlagda mate-

rialet. Dessutom är den ett vackert bevis för att en teologisk genomlysning av ett litteraturvetenskapligt problem kan ge oss ny kunskap och nya idéer.

Roland Lysell

EVA LILJA (red)

I klänningens veck.

Feministiska diktanalyser

Av Ulla Evers, Gunlög Kolbe, Eva Lilja, Jan Magnusson, Inger Ring, Lisbeth Stenberg och Isabell Vilhelmsen.

Anamma, Göteborg 1998

I klänningens veck: Feministiska diktanalyser, är ett resultat av den forskning Arbetsgruppen för Feministisk Diktanalys bedrivit sedan 1988. I boken analyseras dikter av Anna Maria Lenngren, Selma Lagerlöf, Edith Södergran, Elsa Grave, Ina Thörngren och Kristina Lugn.

Hur gör man feministiska diktanalyser? Varför tenderar kvinnliga lyriker att försvinna ur litteraturhistorien och varför har kvinnors dikter ofta blivit lågt värderade, frågar sig författarna inledningsvis. Som en röd tråd löper genom de olika diktanalyserna kommentarerna till receptionen av respektive författarskap. Uppsatsförfattarna menar också att receptionens betydelse är gruppens viktigaste forskningsresultat. Det är emellertid ett alltför vedertaget och alltför generellt påstående för att kunna lägga nya insikter till det feministiska forskningsfältet. Däremot kan perspektivet förstås vara givande tillämpat på ett enskilt författarskap.

Det är en spännande uppgift som gruppen tagit på sig och som initiativ värt att lovorda. Men den som förväntar sig några generellt giltiga insikter om lyrik skriven av kvinnor eller om receptionen av den, blir besviken. Det feministiska perspektivet framstår ofta som väl snålt tilltaget, men enskilda intressanta iakttagelser står dock att finna i de olika uppsatserna.

Feministisk litteraturforskning har inte i någon större utsträckning intresserat sig för kvinnliga poeter, konstaterar uppsatsförfattarna. Men gruppens arbete hade fått en större bredd och tyngd om man fört en tydligare dialog med den forskning som faktiskt finns att tillgå och som är relevant i sammanhanget. Jag saknar också allmänt en mer omfattande förankring till den litteraturhistoriska kontexten. Exempel på denna brist finns i Eva Liljas, Inger Rings och Lisbeth Stenbergs analyser av Elsa Graves och Selma

Lagerlöfs diktning. Eva Lilja ger en historisk kontext till Elsa Graves "Serenad för råttor", och antyder men utreder inte en intressant relation till surrealismen och fyrtiotalets djurfabel. Inger Ring menar att Elsa Graves "Regnskrift" är en emancipatorisk dikt som kartlägger en "vild zon", en specifikt kvinnlig värld, ett utforskat mörker som eftersom den handlar om det som är oskrivbart, också beskriver sig själv som ett tolkningsförsök. Ring uppmärksammar inte att försöket att gestalta det oskrivbara också är en estetik som är förenlig med modernismens. Analysen har en intressant poäng, men det finns en tendens att enbart relatera diktens synvinkel, framställningssätt och tematik till "kvinnligheten". Grave skriver t.ex. också om "världssorgens osynliga flöden".

Lisbeth Stenberg hävdar i sin analys av Selma Lagerlöfs dikt "Till mörkret" att Lagerlöf utmanar en manscentrerad föreställningsvärld som förknippar kvinnan med det mindre värda, den andra. Mörkret är en sinnlig beskrivning av kvinnlig kroppslighet. Jag tror visserligen att Stenberg kan ha rätt, men dikten har därtill en svårta som inte rymts i analysen. Stenberg framhåller att dikten är formell och innehållsmässigt förnyande, men i analysen borde dikten mera utförligt ha förankrats i den dekadenta, symbolistiska och förmodernistiska traditionen. Det estetiskt förnyande i dikten avspeglas kanske i synnerhet i Lagerlöfs sätt att öppna ett spelrum mellan "mörkret" och dess vedertagna konnotationer. Det är ett spel som mycket riktigt inverkar på värdehierarkier, men då dikten tänjer språkets gränser öppnas "mörkret" för en mångfald av betydelser som också är motsägelsefulla, och som därför ger dikten ytterligare komplexitet. Dikten rymmer då t.ex. bejakelse och sinnlighet men också ångest och död.

Intresset för kvinnan kopplad till moderskap, födelse, mörker, etc., avspeglar inflytandet av Julia Kristeva och psykoanalysens tolkningsparadigm. Det märks särskilt i Jan Magnussons analys av Ina Thörngrens diktning. Kristevas teorier hade i större utsträckning kunnat lämnas därhän i Magnussons uppsats, särskilt som han också polemiserar mot dem. I stället hade uppsatsförfattaren kunnat lägga mera kraft på att diskutera vad han menar med ett specifikt kvinnligt språk i Thörngrens diktning.

Frånvaron av litteraturhistoriska samband gör sig gällande också i relation till de gemensamma kännetecken uppsatsförfattarna funnit hos kvinnliga lyriker: privatlivet som ansvarsområde, föränderliga diktjag, användningen av ironi och dikotomier. Modernisterna är i majoritet bland de representerade poeterna och de angivna kännetecknen har också mycket gemensamt med en

modernistisk estetik. De borde därför också kunna diskuteras i relation till denna. Den enda lyriker som helt står utanför den modernistiska traditionen är Anna Maria Lenngren och hennes diktning har heller inte mycket gemensamt med de ovan angivna kännetecknen, så när som på att hon använder sig av privatlivets rekvisita i sin diktning. Gunlög Kolbes analys av "Några ord till min k. Dotter, i fall jag hade någon", argumenterar mot den reception som varit förhärskande, och som betraktat dikten som antingen en personlig bikt eller en ironisk kommentar. Kolbe placerar istället in dikten i en klassisk retorisk tradition där Lenngren visar sig vara en habil rolldiktare. Kolbes forskningsbidrag är därigenom ett undantag i *I klänningens veck* eftersom den fokuserar relationen till tidens litterära konventioner, och resultatet är också därefter: upplysande.

Den feministiska diktanalysen blir ett medel att motverka tendenserna att "utdefiniera kvinnors dikt" då det "litterära fältet inte igenkänner kvinnors utsagor" i Isabell Vilhelmsens analys av Kristina Lugns dikt om Gun. Analysen syftar till att istället lyfta fram diktningens existentiella problematik som överstrider den på ytplanet registrerade "privata", specifikt kvinnliga synvinkeln. Det finns en motsättning mellan å ena sidan en strävan att göra kvinnors diktning gällande i litteraturhistorien, och att å andra sidan framhålla kvinnor som grupp där det som förenar deras diktning är det kvinnliga perspektivet och en för kvinnor särskild tematik. Särskiljandet riskerar att verka i samma riktning som de biografisk-psykologiskt förankrade tolkningar som kunnat verka avskiljande och reducerande på kvinnliga författarskap. Motsättningen hade delvis kunnat överbryggas genom att diskutera förhållandet och dialogen mellan författarinnornas texter och en litteraturhistorisk kontext. Hur förhåller sig författarinnan till den manligt dominerade traditionen? Finns likheter mellan författarinnorna i tolkningen av traditionen och i valet av berättarstrategier? Den manligt dominerade litterära traditionen behöver inte antas som allt överskuggande norm. Tvärtom kan en sådan diskussion visa på kvinnornas faktiska roll i en gemensam litteraturhistoria och den rikedom som finns att utforska i skrivandet av den.

I klänningens veck är också namnet på Ulla Evers bidrag. Titeln härstammar från Edith Södergrans dikt "Instinkt": "det är makten, som rör sig i min klännings veck". I sin undersökning av receptionen av *Framtidens skugga* gör Evers gällande att författarinnan utmanade tidens litterära hegemoni. Det tål säkert att sägas. I sammanhanget bör dock påpekas att modernismen som rörelse utmanade litterära hegemonier.

Marcus Galdia behandlar receptionen av Södergrans verk ur flera aspekter i sin avhandling *Begründungsprobleme der Södergran-Philologie* (1989). Han hävdar att polemiken mot Södergran måste förstås som en polemik mot modernismen. Men Evers kommenterar inte Galdias arbete i sin uppsats. Det är naturligtvis beklagligt att Edith Södergrans lyrik inledningsvis mötte så liten förståelse, men hon vann ändå betydelsefulla anhängare för sin sak och hennes exempel blev förbildligt för den kommande generationens modernister. Södergran kan därtill inte räknas till de kvinnliga författare som försvunnit ur litteraturhistorien. Bristen på kontakt med den litteraturhistoriska kontexten i de olika diktanalyserna, riskerar att skilja de kvinnliga författarna från, för att använda en gångbar term "det litterära fältet" i övrigt. I sin uppsats vill Ulla Evers ur ett feministiskt perspektiv lyfta fram Södergran som en stark, medveten och självhävdande poet, men effekten kan samtidigt bli den motsatta då Södergran ges en offerroll vars förutsättning är uppfattningen av manliga författare som per definition starka vinnare med självklar hemortsrätt på den litterära parnassen. Fanns, eller finns, det inte mera makt i författarinnors och kvinnliga litteraturforskarens klänningsveck?

Boel Hackman

ANNE SCOTT SØRENSEN (red)
Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850
 Odense Universitetsforlag, 1998

En av det förlutnas mest namnkunniga salongsvärdinnor är Germaine de Staël. I september 1812 mellanlandade hon i Stockholm med sin trendsättande turban på nacken. Närmast kom Mme de Staël från St. Petersburg, dit hon tagit sin tillflykt från en ofrivillig exil på familjegodset Coppet i Schweiz och fram till maj 1813 höll hon salong i sin tillfälliga bostad på Arsenalsgatan i närheten av Operan. Dit kom Rosenstein och Brinkman, Aterbom och Palmblad liksom många andra ur Stockholms intellektuella och konstnärligt intresserade kretsar för att lyssna till hennes konversationskonst, högläsning ur *De l'Allemagne* eller dramatiskt effektfulla deklamation av Racines *Phèdre* och *Athalie*. Hennes gäster kunde också avnjuta den på kontinenten kända Henriette Hendel-Schütz' attityder, en dåtida populär mi-

metisk genre, vilken råkade vistas i Stockholm vid samma tillfälle.

Att denna salong av kontinentalt snitt var en stor begivenhet i den svenska huvudstadens kulturella liv under mer än ett halvår är ställt utom tvivel men förbigås märkligt nog med tystnad i *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*, med Anne Scott Sørensen som redaktör. I gengäld kan man läsa och lära sig desto mer om andra salongsmiljöer i denna inte bara vackert illustrerade utan också fängslande bok med stort kultur-, litteratur- och kvinnohistoriskt intresse; det senare inte minst genom antologins intention att med stöd i tidigare men också nya forskningsrön ta ett helhetsgrepp på nordisk salongskultur under dess högkonjunktur. Detta görs som framgår av bokens prolog ur främst fyra infallsvinklar: salongen som ett opinions- och smakbildande forum, salongens konkreta inne- och uterum som kunde vara det aristokratiska palatset, lantstället och parken men också det borgerliga hemmet med dess mer anspråkslösa trädgårdar, salongen som ett mentalt och socialt rum med samtal och estetisk fostran som sina viktigaste bildningselement i kombination med ett utåtriktat, folkupplysande projekt samt salongen som en plats för litterär, musikalisk, dramatisk och bildkonstnärlig aktivitet med tät förbindelse mellan utövare och publik (s. 10 f).

Boken startar med tre kapitel av mer övergripande karaktär. I det första av dessa reder Karen Klitgaard Povlsen ut den litterära salongskulturens traditionssammanhang och mest omhuldade genrer - det självreflekterande brevet, dagboken, aforismen, reseskildringen, tillfällesdikten och det otvungna samtalet, *tableaux vivants* och andra teatrala uttrycksformer, föredrag, musik och sång samt stundom också spiritistiska seanser. Med rätta konstaterar hon därför att den könsöverskridande och halvoffentliga salongsmiljön inte bara var en plats för reproduktion utan också för produktion. Som salongernas drivande och ordnande kraft stod oftast kvinnor med hög social kompetens, bildning och konstnärligt engagemang, besjälade av också en kulturförmedlande ambition och av en strävan att nedmontera gränsen mellan manligt och kvinnligt, offentligt och privat, Norden och Europa. Anne Scott Sørensens ärenden i den därpå följande artikeln är att belysa salongskulturen och den kvinnliga skönandens i relation till kring sekelskiftet 1700/1800 aktuell teoribildning kring smak och estetik. Av särskilt intresse ter sig här Friedrich Schleiermachers vidareutveckling av Kants term "Geselligkeit". Den i motsats till Kant hos tyska salongsvärdinnor som Henriette Hertz och Rahel Varnhagen ofta sedde Schleiermacher lanserade det okonstlade

samtalet mellan likasinnade kvinnor och män som begreppets själva essens, i en samvaro där alla ömsesidigt var varandras mål och medel. Därmed fick salongsmiljön legitimitet som en frizon för kvinnors realiserande av sina estetiska intressen. En annan inspiration hämtades från pietismens i vissa stycken emancipatoriska könssyn. Eva Öhrström slutligen presenterar den musikaliska salongens olika former: den stora musikaliska salongen med yrkesmusiker som ofta inbjudna gäster, den krets som odlade stråkkvartetter och kammarmusik som en enbart manlig angelägenhet samt "assembléen", där den sociala samvaron betydde mycket eller mer än själva musicerandet. Som sin förutsättning hade den prestige som den musikaliska salongen successivt fick dels det framväxande borgerskapets ambition att med sig införliva ett aristokratiskt bildningsideal, där musik intog en framskjuten plats, dels "romantikernas betoning av känslan och en längtan efter ett individuellt känsloliv" (s. 58). Det senare kunde möjligen ha kompletterats med romantikens anspråk på musik som ren expressivitet med en unik förmåga att förmedla en metafysisk sanning.

Efter detta följer inte mindre än sexton intensivstudier av olika nordiska salongsmiljöer, en analys av den natursyn som verbaliseras i den kända dansk-tyska salongsvärdinnan Friederike Bruns och hennes nära vän schweizaren Viktor von Bonstettens resebrev (av Karen Klitgaard Povlsen) samt en jämförelse mellan salongsmiljöernas interiörer och exteriörer (av Elisabeth Mansén). Volymen avslutas med en av redaktören gjord, pedagogiskt effektivt sammanfattning. Att gå in på de olika bidragens enskildheter låter sig inte göra, varför jag stannar vid en översiktlig presentation av artiklarna. Det skall dock betonas att flera av dem har en stark lyskraft och slutsumman blir en rik, mångfasetterad bild av en lång rad kulturaktiva kvinnor och deras miljöer, vilka i de flesta fall förankras på ett solitt sätt i sitt sociokulturella sammanhang. Därmed blir antologin ett utmärkt exempel på det fruktbara i en historiserande och kontextualiserande kvinnoforskning.

Ojämförligt störst utrymme ägnas salongsmiljön i Danmark, där den dansk-tyska varianten stod i nära samklang med en kontinental salongskultur. Att så var fallet dokumenteras på mer än ett sätt av Anne Scott Sørensens stimulerande analys av den salongsmiljö som odlades i kretsarna kring Charlotte Schimmelmann i Köpenhamn och på hennes lantställe Sølyst, liksom av salongsvärdinnorna Sybille, Sophie och Juliane Reventlow, Caroline Baudissin samt Louise Stolberg på Lolland, Fyn och i Holstein, samtliga

på det ena eller andra sättet släkt med varandra och med Charlotte Schimmelmann. Generöst mecenatskap, en övertygelse om den estetiska fostrans betydelse för den etiska, omfattande korrespondens, i en del fall eget författarskap inklusive en förmedlande funktion, ambitioner i folkupplysande anda samt en social samvaro, präglad av överdåd, förenar dessa kvinnor. Närmre besett var det dock fråga om en aristokratisk salongskultur med olika förtecken och accenter, något som inte hindrade att den för Goethe flöt ihop till "én stor nordlig, kulturellt set tysk provins" (s. 164). Lika intressant är Karen Klitgaard Povlens bild av den tyskfödda Friederike Bruns liv som salongsvärdinna med ett förhållandevis stort författarskap i form av bl a dikter, reseskildringar och en självbiografi, utlandsresor och personlig kontakt med europeiska notabiliteter som Rahel Varnhagen och Caroline von Humboldt, Schiller och Goethe. Av de två sistnämnda fann hon dock Schiller "Noget på Styler" med "Påtagen Gang, hul Stemme", medan Goethe blev hennes idol (s. 196). Till hennes favoriter hörde också Mme de Staël, som hon vid två tillfällen (1802 och 1806) besökte på Coppet och vars salong blev stilbildande för hennes egen under dess glansperiod 1810-16.

Det stora dragplåstret i Friederike Bruns salong blev så småningom dottern Ida som talangfull attityd-konstnär. I en separat, utomordentlig intressant uppsats behandlar Klitgaard Povlsen detta liksom det många gånger smärtsamma symbiotiska förhållandet mellan mor och dotter. Inspirerad av Rousseaus kvinnlighetssyn och pedagogik konstruerade Friederike Brun ett konstverk av sin dotter, vilket skulle illudera naturlighet. Men som Klitgaard Povlsen träffande formulerar det: "Jag ser Friederike Brun som en Pygmalion, der forelsker sig i sit eget kunstverk og i sin egen rolle som skaber" (s. 287). Att detta projekt inte bara gjorde Ida Brun till en attraktion utan också till en djupt disharmonisk ung kvinna är ställt utom tvivel. Ett viktigt inslag i både Friederike Bruns och Charlotte Schimmelmanns salong var musicerandet, vilket blir föremål för en läsvärd studie av Lisbeth Ahlgren Jensen, där bland mycket annat en skillnad mellan de båda salongsvärdinnornas bildningsideal lyfts fram. För Charlotte Schimmelmann var den vikt som hon tillskrev musikalisk fostran förankrad i en idé om konstens samhälleliga och etiska betydelse, bakom vilket man hör Schillers stämma; för Friederike Brun däremot hade musik och konst sitt eget berättigande som ett led i en självrealisering. Men som Ahlgren Jensen poängterar gällde denna konstsyn uppenbarligen inte för den egna dottern. "To drink deep, or not to taste," var Friederike Bruns valspråk, får vi veta, liksom att "Mådehold" (s. 244)

knappast var hennes cup of tea, inte heller när det gällde de krav hon ställde på sin dotter. Triumfen blev att Idas musikaliska skicklighet blev omtalad inte bara i Danmark utan också i Wien och på kontinentens kurorter och därmed kastade glans över Friederike Brun själv. Medaljens baksida var som redan sagts det höga pris som dottern fick betala för samma ryktbarhet.

En sista variant av den danska salongen möter hos den legendariska Kamra Rahbek i Bakkehuset i Köpenhamns utkant. Som Anne Scott Sørensen betonar skilde den sig från de tidigare diskuterade inte bara genom sitt mer anspråkslösa format utan också genom att Kamra Rahbek både talade och skrev på danska i motsats till vad fallet var med de dansk-tyska salongsvärdinnorna. I artikeln uppmärksammas perspektivrikt i synnerhet den blomsterpoesi Kamra Rahbek omgav sig med i både bokstavig och metaforisk bemärkelse och som hon utvecklade till en egen "poetik" (s. 328).

Den norska salongsmiljön hade en i flera avseenden annorlunda profil än den danska och Torill Steinfeld konstaterar i sin artikel om den sociala samvaron kring Martine och John Collett att denna låg nära det sällskapsliv som praktiserades i samhällets övre skikt; dock med den väsentliga skillnaden att kvinnor och män ur Christianias storborgerskap här umgicks *med varandra* i motsats till vad fallet i andra sammanhang ofta tycks ha varit i Norge på tidigt 1800-tal. En påfallande kontrast till det kreativa men också luxuösa salongslivet på paret Colletts Fladeby och Ullevold med dess exklusiva trädgård och park av engelskt snitt utgör den grupp som samlades kring den dansk-födda författarinnan Christiane Koren, den så kallade Hovindkretsen.

Mellan 1808-14 skrev hon en dagbok, vilken som ett sammanhållande kitt cirkulerade mellan de utspridda medlemmarna. Som Torill Steinfeld poängterar organiserades kretsen bl a under inspiration från herrbutismen som en familj, där Christiane Koren intog moderns position och därför ofta nog kallades Mor Koren. Dagboken andas förutom starkt litterärt och musikaliskt engagemang svärmisk vänskapskult liksom förväntan att kvinnor skulle skriva mer med hjärtat än med hjärnan. I detta liksom i viljan att agera mor för sina "döttrar" och "söner" är man böjd att se en valfrändskap mellan Mor Koren och Malla Silfverstolpe. En tredje norsk "salongskrets" som diskuteras är "Ulviksparlamentet" (ca 1830-50) med den färgstarka Catharine Kjølle som samlade gestalt, hos vilken ett borgerligt bildningsideal förenades med patriotiska strävanden. Bosatt på en gård i Ulvik strax utanför Bergen företog hon - Norges första kvinnliga "fotturist" som Anka

Ryall formulerar det - på somrarna strapatsrika vandringar i Norge men också till Danmark, Tyskland och norra Italien. Intrycken dokumenterade Kjølle i resejournaler samt via avteckningar av en rad landskapsvyer och vintertid förmedlade hon i folkupplysande anda vad hon sett och hört till sin hemorts bönder inkl. präst- och länsmansfamiljer, vilka samlades i hennes hem om söndagskvällarna.

Studien av Catharine Kjølle är en av volymens många höjdpunkter. En annan är Torill Steinfelds "Sylfide i den europeiske salong". Här följer hon den unga Camilla Colletts oförmedlade kontakter med olika salongsmiljöer i Christiania men framför allt med kretsen kring Therese von Bacheracht i Hamburg och där aktuell litteratur om och av kvinnor (som George Sand, Rahel Varuhagens och Bettina von Arnims brevväxlingar samt Theodor Mundts bok om Charlotte Stieglitz 1835, vars roll som sin mans musa som bekant drev henne i döden). Därmed tydliggör Steinfeld hur också ett kontinentalt kvinnligt traditionssammanhang kom att spela en roll i Camilla Colletts bildningsgång, något som blir ett viktigt komplement till de manliga och nationella inspirationskällor som hittillsvarande forskning har betonat.

Från "Ulviksparlamentet" är steget långt till den bländande landshövdingedottern Aurora Karamzin, som tillsammans med en syster introducerade ryskt salongsliv i Helsingfors på tidigt 1840-tal. Märtha Norrback ställer henne som salongsvärdinna främst i relation till den politiska funktion en sådan också kunde ha, medan Barbro Kindstedt och Maija Pelkonen avhandlar den tengströmska familjens salongskultur med Fredrika Runeberg och Augusta Lundahl som två av de tongivande kvinnorna. Det högst intressanta i detta sammanhang är att en krets bestående av enbart kvinnor utkristalliserade sig, inte minst beroende på att dessa i det ofta omtalade Lördags-sällskapet knappast fick delta i estetiska diskussioner på med männen lika villkor. Ännu ett exklusivt kvinnligt sällskap bildades på 1840-talet med Sofia Kellgren och Natalia Castrén som ledande namn. På deras agenda stod dock inte enbart kulturella intressen utan också ett socialt engagemang.

Att som i Norge gränsen mellan litterär eller musikalisk salong å den ena sidan och umgängesliv i samhällets övre skikt å den andra kunde vara flytande också i Sverige, inser man sedan man läst Eva Öhrströms med verv skrivna artikel om spansk-italienskan Mathilda Orozco. Via sitt äktenskap 1817 med en halvbror till Malla Silfverstolpe hade hon hamnat i Sverige och blev snabbt genom sin sång, sina teatrala talanger och

sin skönhet ett uppmärksammat och exotiskt inslag i sin tids sällskapsliv. Dock tycks hon aldrig ha samlat en bestämd krets omkring sig eller ha fungerat som stöd eller mecenat för någon mindre välbeställd skönande. Snarare betonas Mathilda Orozcos medvetna självviscensättning och hon synes därmed främst ha använt sin begåvning för att befordra den egna succén i sällskapslivet av den högre skolan. Det kan inom parentes tilläggas att lika intensivt som en författarinna som Sophie von Knorring njöt av några få dagars samvaro med kretsen kring Malla Silfverstolpe 1842, lika skeptisk ställde hon sig följande år till umgänget hos Mathilda Orozco på det västgötska Ölanda, dit denna flyttat i samband med sitt tredje äktenskap. Och Fredrika Bremer är för sin del i fiktionens form inte nådig i sin dom över den salongsvärdinna som offrade på självhävdelsens altare eller med hennes ord om "verldsmenniskan" grevinnan G*: "Kort efter sitt giftermål öppnade hon på det mest lysande sätt sitt hus, samlade omkring sig allt hvad hufvudstaden hade mest utmärkt i talanger, i rang och skönhet, tog emot alla dagar, hade tablåer, societetspektakler, konserter, deklamationer, lektyrer, spelade öfverallt förnämsta rollen och tillät blygsamt att man kallade henne 'Nordens Corinna'" (*Nina*, 1835, s. 39 f.). Dock skall man inte glömma bort Mathilda Orozcos tonsättningar av egna och andras dikter, vilka Öhrström består en initierad analys. I synnerhet under sina år på Ölanda ägnade hon sig åt komposition men var redan tidigare "välkänd" som tonsättare. Stöd för det sistnämnda söks i att hon 1829 signerade sin musik till en Tegnér-text med "Tonsättarinnan till Axels monolog" (s. 180). Detta torde emellertid lika gärna kunna tolkas som en strategi från Orozcos sida i syfte att slå vakt om sin anonymitet, likartad den manöver som en del skrivande kvinnor praktiserade i en tid, då det knappast var förenligt med den föredömliga femininiteten att gå ut i offentligheten.

Om Malla Silfverstolpes, familjen Geijers och "Knösarnas" Uppsala slutligen skriver Ingrid Holmquist och Elisabeth Mansén. Därvid väver Holmquist i sin diskussion av kretsen kring Malla Silfverstolpe in den betydelse Amalia von Helvig spelade, känd salongsvärdinna i tidigt 1800-tals Stockholm liksom i Tyskland och med nära kontakter med Goethe, Schiller och de tyska romantikerna. Hon gjorde också sitt bästa för att introducera Uppsala-romantikerna på den tyska marknaden. Inspirerad inte minst av henne etablerade Malla Silfverstolpe sin salong 1820 och fungerade likt Christiane Koren som den moderliga värdinnan men också stundom som mecenat. Av artikelns många intressanta enskildheter skall särskilt framhållas analysen av det vänskapspro-

jekt som Malla Silfverstolpe försökte ro iland och som här uppfattas som ett experimenterande kring relationen mellan kvinnor och män. Ett av de många lyckade perspektiv som Elisabeth Mansén i sin tur anlägger är att utforska hur en författarinna som Thekla Knös kan skrivas in i en ram, där den uppsaliensiska salongsmiljön fungerade som konstnärlig inspirationskälla för henne redan i barndomen för att senare i livet bli ett viktigt stöd och något av en kritisk massa.

Klarsynt snuddar Mansén dock vid tanken om inte samma miljö stundom kunde bli Thekla Knös för trång, varvid man erinrar sig hur Camilla Collett - trots den inspiration hon fick genom sin kontakt med tyskt salongsliv - också såg dess avigsidor i form av koketteri, originalitetsjakt och rollspel. Vad beträffar Mathilda Orozco menar Öhrström att hennes läsning i 11-13 års ålder av Mme de Staëls *Corinne* var högst betydelsefull, "då hon skapade sin roll som blivande salongsvärdinna" (s. 177). Frågan är dock om inte hennes mor i lika hög grad kan ha haft sitt finger med i spelet för att forma sin dotter till ett salongernas estetiska objekt och troligtvis lät friherrinnan von Lederer inte för inte avporträttera sig iförd den emblematiske turbanen à la Staël. Mot bakgrund av detta och vad vi vet om Friederike Brun och hennes dotter ligger det nära till hands att sätta ett frågetecken för påståendet att salongsmiljöns signum var en fri och genuint naturlig samvaro. Sedd ur en ung flickas perspektiv kunde, som exemplet Camilla Collett visar, samma miljö stundom te sig på rakt motsatt vis. Trots den litterära eller musikaliska salongsmiljöns könsöverskridande projekt står det vidare klart - vilket också betonas - att dess gäster i allmänhet dominerades av män i samma mån som det i första hand var män som där hade sina tillskyndare, likt Baggesen, Oehlenschläger, H. C. Ørsted, Beethoven eller Uppsala-romantikerna för att nämna en handfull exempel.

Med det lysande undantaget Catharine Kølle var det av antologin att döma sist och slutligen endast kvinnor med ett starkt socialt, kulturellt och/eller ekonomiskt kapital tack vare härkomst eller giftermål som kunde fungera som salongsvärdinnor. För Sveriges del gäller det såväl Mathilda Orozco som Amalia von Helvig, Malla Silfverstolpe och Alida Knös. Samtidigt ter sig bilden av svensk och för den delen också finsk salongskultur en aning styvmoderligt behandlad i jämförelse med dansk och norsk. Ett sätt att balansera detta hade för svenskt vidkommande varit att uppmärksamma den krets av liberala författare som Emilie Flygare-Carlén samlade i sitt hem på 1840-talet eller skådespelerskan Emilie Högquists salong. Denna kan sägas ha sina rot-

trådar i det som kallas salongskulturens hetärtradition (s. 21), där erotik ingick förening med estetik och politik på ett mindre fördolt sätt än i andra salongsmiljöer. Till Emilie Högquists sk tordsdagskvällar under några år kring skiftet 1830/40 sökte sig flera män ur Stockholms aristokrati och kulturella elit. En av dem var C. G. von Brinkman, genom vilken Ingrid Holmquist med ett elegant grepp speglar "salongskulturens mekanismer" och Brinkman som "manlig skönande" (s. 251) i "Att göra livet till ett konstverk". Man kan bara beklaga att hans kontakt med den skandaliserade men också beundrade Emilie Högquist här lämnas därhän, en kontakt som kan tolkas som ett av Brinkmans mest frifräsiga steg för att skriva sin mångomtalade "seralj" på näsan att en skådespelerskas professionella konstutövning borde tillmätas samma prestige som det privata eller halvoffentliga rummets teatrala och musikaliska övningar av skiftande kvalitet. Att han inte var särdeles framgångsrik i detta företag är en annan historia, som avslöjar var överklasskvinnors gräns gick för salongskulturens progressiva utopi om att sätta den konventionella regelsättningen ur spel.

Ingeborg Nordin Hennel

OLA HOLMGREN

Ivar Lo-Johansson – Frihetens väg.
Natur och Kultur, Stockholm 1998

Ingen litteratur är tidlös. I takt med att de sammanhang i vilka ett litterärt verk en gång framträdde går förlorade, blir verket i fråga med nödvändighet allt mer svårtillgängligt. Att förhindra den litterära sottdöd som ofrånkomligt drabbar de verk som historien tillåts lämna bakom sig är en av litteraturvetenskapens uppgifter. Vad gäller Ivar Lo-Johanssons författarskap har det hitills hållits levande huvudsakligen genom att forskare och biografer påmint om dess socialhistoriska kontexter, men påminnelserna har, snart tio år efter författarens bortgång, blivit allt mer sällsynna. Lo-Johansson rör sig mot den litterära periferin. I detta läge ger Ola Holmgren, som 1978 disputerade med en avhandling om Lo-Johanssons Måna-romaner, ut författarbiografien *Ivar Lo-Johansson: Frihetens väg*, i Natur och Kulturs serie "Litterära profiler".

Holmgren har inte ambitionen att återaktualisera författarskapet i enlighet med vedertagna mönster. I stället försöker han kasta nytt ljus över statarnas epiker, och blåsa nytt liv i hans verk, genom att

ersätta socialhistorien med vad han kallar psyko-historia. I stället för sociala förhållanden som med nödvändighet blir mindre och mindre aktuella vill Holmgren etablera tidlösa psykologiska mönster som garanter för texternas läsbarhet. *Godnatt, jord* blir till exempel i Holmgrens läsning inte intressant i relation till det statsystem som utgjorde ett halvfeodalt reservat i det Sverige som arbetarrörelsen föresatt sig förvandla till världens modernaste stat, utan till följd av "den primära begärstruktur [sic.] som mor-barnrelationen skapar", en begärstruktur som förutsätts stå utanför historien.

Holmgren vill också uppmärksamma en sida av Lo-Johanssons författarskap som han anser hamnat i skymundan, en sida som han väljer att kalla den romantiska. Dessa projekt – att läsa Lo-Johansson psykoanalytiskt och att problematisera realismen som genreetikett på författarskapet – uppfattar jag som centrala i Holmgrens framställning. Dessvärre anser jag också att de kan kritiseras på centrala punkter.

Att psykologiska perspektiv skulle kunna vara fruktbara i studiet av Lo-Johanssons verk är uppenbart. Inte minst gäller detta en roman som *Geniet* och kanske även i viss mån *God natt, jord*, *Måna-romanerna* och några titlar till bland det 50-tal som Lo-Johansson gett ut. Men Holmgrens val av psykoanalytiska teorier, och tillämpningarna av dem, kan ifrågasättas på flera sätt.

Min första invändning gäller att Holmgren som ett slags teoretisk utgångspunkt reducerar Lo-Johansson till ett "det omedvetnas subjekt", helt i händerna på barndomsupplevelser som från det omedvetna vandrar rakt ut på boksidorna. Det är "någon annan som skriver i honom", menar Holmgren och visar därmed att psykohistorien på ett ganska onyanserat sätt skall uppfattas som den litterära textens determinant. På samma sätt måste konstaterandet "att statarepikens förhållande till jorden och arbetet samtidigt var författarens förhållande till moderskroppen" förstås. Utifrån en så fyrkantig uppfattning av relationen mellan text och psyke är det svårt att bygga en övertygande framställning.

En andra invändning kan riktas mot tillämpningarna av teorin. Modeord som "blick", "den Andre" och "begär" räknas, som det känns, plikt-skyldigast upp, men Holmgren tycks inte kunna tillämpa dem annat än på en makronivå där han kan fälla ganska allmänna kommentarer i stil med att författaren genom sitt skrivande "genomför en veritabel psykoanalys på sig själv". När han kommer närmre texterna visar sig den psykoanalytiska terminologin däremot ganska svårhanterlig.

Dock gör Holmgren det psykoanalytiska till huvudnummer, till dominerande stråk i hela det för-

fattarskap han skriver om, vilket naturligtvis leder till en rad problem. Bland annat förryckas proportionerna i framställningen emellanåt. Symptomatiskt är att *Geniet* upphöjs till "litterärt mästerverk" med en spännvidd i språket som är "oöverträffad i den svenska 1900-talslitteraturen". Holmgrens förtjusning bottnar säkerligen mindre i en värdering av vilka av Lo-Johanssons verk som har något att säga till en läsare i 90-talets Sverige än i att romanen varit mindre svårarbetad med de psykoanalytiska verktygen än övriga delar av Lo-Johanssons produktion.

Men det är inte bara i perifera formuleringar om litterärt värde som problemen visar sig. En av de grundläggande teserna – att statarepiken behärskas av en "matrilinär" tendens och de självbiografiska romanerna av en "patrilinär" – appliceras på enskildheter där den psykoanalytiska teorin nog egentligen inte har mycket att hämta. I dikten "Statarmyten" som inleder *God natt, jord*, upptäcker Holmgren till exempel en ond, kastreande moder. Det omedvetna subjekt som skapat denna moder är nog snarare den av psykoanalytisk teori inspirerade Holmgren än Lo-Johansson. Och när teorin om det "matrilinära" skall appliceras på *Traktorn* blir det åter för mycket av det goda när Holmgren menar att det som möter i romanen är "en storskalig, samhällelig form av modersdeprivation".

Att Holmgrens analyser ibland blir underliga kan inte bara skyllas på ambitionen att lägga ett psykoanalytiskt raster över texterna. Hans dominerande tolkningsstrategi är ett slags fria associationer som i ett rasande tempo etablerar samband som inte alltid är lätta att följa. Om Kadin – en av centralgestalterna i *Traktorn*, om vilken Sven Lindqvist ställt frågan: terrorist eller motståndsmän? – konstateras att han är vaken på natten och har god hand med djur. Härifrån tas ett sedan ett associationssprång av rejäla mått. Holmgren slår fast att också tomtar har dessa egenskaper och låter som följd härav Kadin representera de folkmytologiska föreställningarna om just detta väsen.

Vid sidan av det psykoanalytiska projektet är Holmgrens huvuduppgift med boken att uppmärksamma en romantisk strömning i Lo-Johanssons författarskap. Som utgångspunkt presenteras ett nedlåtande uttalande som Ivar Lo-Johansson fällt om Stagnelius, och därefter lanseras tanken att konflikten mellan romantik och realism i själva verket skulle rasa inom Lo-Johansson. Med realism avser Holmgren en litteratur som kan kopplas till prosa, verklighet och kollektiv, medan romantik associeras med poesi, dröm och individ.

Att realism är en otillräcklig beteckning på Lo-

Johanssons verk är Holmgren långt ifrån den förste att hävda. Sven Delblancs term "berikad realism" syftar just till att överskrida en traditionell realismdefinition i beskrivningen av Lo-Johanssons litterära produktion, och föga överraskande landar också Holmgren småningom i konstaterandet att de realistiska och romantiska författarpositionerna i *God natt, jord* just "berikar" varandra, och att Lo-Johansson omfattar en romantisk realismteori

Att Holmgren, liksom Delblanc, anser att termen realism är svåränvändbar i förhållande till Lo-Johanssons författarskap är inte förvånande. Lo-Johansson tyckte tidvis själv samma sak. "Den är romantik och realism på en gång" skrev han i ett brev till Karl Otto Bonnier om det manuskript som skulle bli *God natt, jord*. Syftet var att föregripa karaktäristiken "grå proletärschildring", som författaren förväntade sig skulle klistras på romanen.

Om man vill diskutera ett författarskap utifrån termerna realism och romantik måste man dock vara medveten om att de får betydelse på det som Bourdieu kallar det litterära fältet. Kategorierna är inte utomhistoriska och givna, utan laddas med innebörd i kulturella strider. När Lo-Johansson i brevet till Bonnier kände sig tvungen att använda termen romantik var det på grund av att termen realism konnoterade tråkighet. Samma konnotation ledde Delblanc till att mynta termen "berikad realism" och samma förhållande ligger bakom Holmgrens upptäckt av en romantisk sida hos Lo-Johansson. Att Lo-Johanssons verk inte utesluter individer med drömmar och psyken är emellertid ingen revolutionerande upptäckt, och att kalla inslagen romantiska, eller att använda termen "berikad", för att markera att Lo-Johansson minsann inte är någon trist realist, är bara att bekräfta de fördomar som omger både termen realism och Lo-Johanssons författarskap.

Gemensamt för försöken att använda psykoanalytiska redskap i läsningen av Lo-Johanssons verk och undersökningen av den romantiska underströmmen är att Holmgren tillmäter författarens tidiga produktion ett alltför stort värde. Han gör en periodindelning av Lo-Johanssons författarskap och låter varje kapitel avgränsas både kronologiskt och tematiskt. Naturligtvis blir enskildheter underliga, som till exempel att *Geniet* hamnar under rubriken "Sambällsförfattaren". Men det som verkligen är besvärligt är att den period som fått rubriken "Bygdepoeten" i inte liten utsträckning får utgöra grund för den vidare färd genom författarskapet. För den psykoanalytiskt orienterade forskaren är naturligtvis författarens ungdomsår viktiga, och om man föresatt sig att undersöka romantiska tendenser, definierade

som individualism, drömskhet och poesi, är de pubertala skrifterna givetvis intressanta. Men Lo-Johansson verkade trots allt som författare under sju decennier. Om man som Holmgren låter opublicerade ungdomsalster utgöra ingångar till läsningar av senare verk underkänner man författarens förmåga till utveckling.

Även om jag är kritisk till Holmgrens centrala temata måste jag tillstå att han också åstadkommit en hel del av värde. Som exempel kan nämnas att han utan tvekan är den som hittills gjort bäst reda för ett hos Lo-Johansson så centralt ämne som skildringen av den frambrytande moderniteten. Intresset för detta tema gör att Holmgren bland annat kan göra en intressant och tankeväckande läsning av *Traktorn*, en roman som ofta får inta en oförtjänt undanskymd plats i såväl Lo-Johanssons författarskap som i den svenska litteraturhistorien. Men den som vill ta del av allt det som Holmgren har att tillföra Lo-Johansson-litteraturen får inrikta sig på att läsa i periferin, vid sidan av de psykoanalytiska resonemangen och diskussionen av realism och romantik.

Magnus Nilsson







Medverkande i detta nummer:

Camilla Brudin Borg är fil.kand. i litteraturvetenskap och läser magisterkursen vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet.

Boel Hackman är fil.lic. och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Sonia Lagerwall är doktorand i franska vid institutionen för Romanska språk, Göteborgs universitet.

Ulf Lindberg är fil.dr. i litteraturvetenskap och svensk lektor vid Nordisk institut i Århus.

Ann-Sofi Ljung Svensson är fil.mag. i litteraturvetenskap och gymnasielärare i svenska och tyska.

Roland Lysell är docent och universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Stockholms universitet.

Magnus Nilsson är fil.mag. i litteraturvetenskap och doktorand vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Ingeborg Nordin Hennel är biträdande professor och universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Lars Wendelius är universitetslektor vid Litteraturvetenskapliga institutionen, Uppsala universitet.

Camilla Brudin om Lars Gyllensten
Ulf Lindberg om P.O. Enquist
Ann-Sofi Ljung Svensson om Björn Ranelid
Sonia Lagerwall om Michel Butor
Lars Wendelius om Kerstin Ekman

Posttidning 75 kronor