

# THE SENSUOUS CASTLE

Eva-Marie Liffner's *The Dreamer and the Sorrow* as a queer  
Gesamtkunstwerk

TOVE SOLANDER

## Keywords

Eva-Marie Liffner, queer theory, queer writing, reparative reading, senses in literature, sensations, aesthetics

## Summary

This article is a close reading of Eva-Marie Liffner's 2006 novel *Drömmaren och sorgen* (*The Dreamer and the Sorrow*). Drawing on theories of queer and lesbian literature and on the writings of Gilles Deleuze, I argue for a queer aesthetics of sensual excess. Liffner's novel is a mystery without a solution, a beautiful enigma resisting reader expectations of plot and closure. Its labyrinthine or kaleidoscopic structure connects and reconnects a large amount of vivid, concrete figures. I read the novel through five of its key figures: the castle, the sea, the heart, the song and the knight. The castle is the architectural principle of the novel, which features gothic elements such as the trapdoor and the secret passage. The sea lends atmosphere to the novel and is best understood as an element in the humoral sense, permeating landscapes and characters alike. The heart exemplifies Liffner's use of intensely sensual figures and connects to the genre of anatomical blazons. The song points to an alternative, musical organisation of the novel and works to transcend barriers of sex and species. The knight, finally, is identified as the androgynous hero(ine) of queer literary history riding through works such as Virginia Woolf's *Orlando* and Djuna Barnes' *Nightwood* before showing up in Liffner's novel.



I Eva-Marie Liffners roman *Drömmaren och sorgen* framställs de sinnliga upplevelserna av kroppen, rummet, tiden och de omgivande elementen genom ett queert kalejdoskop. I en böljande och gottgörande läsning inspirerad av Eve Kosowsky Sedgwick följer Tove Solander några av detta allkonstverks glittrande och flödande trådar.

## SINNLIGHETENS SLOTT

### **Eva-Marie Liffners *Drömmaren och sorgen* som queert allkonstverk**

TOVE SOLANDER

Hur skriva om en roman som är sig själv nog? Samtidigt: varför skriva om skönlitteratur som tycks pocka på forskarens i värsta fall tillrättavisande, i bästa fall belysande kommentarer? Är det inte de litterära verk som utgör egna, rika universum som lockar mest? De som förför och inspirerar så starkt att de är svåra att närma sig analytiskt? Litteraturvetaren är förhoppningsvis litteraturvetare av (kräsen) kärlek till litteratur och vill låta skönlitteraturen vara skönlitteratur, inte underkastad det akademiska skrivandets krav på konsekvens och resultat. Ändå framstår litteraturvetenskapliga studier alltför ofta som försök att om inte disciplinera så åtminstone stilistiskt distansera sig ifrån den oregerliga fiktionen.

I den här artikeln vill jag vända på det gängse förfarings sättet och skriva en vetenskaplig text teoretiskt och metodologiskt inspirerad av Eva-Marie Liffners roman *Drömmaren och sorgen* från 2006. (Jag tvekar att kalla den mitt "forskningsobjekt" eller "material", men "källa" att ösa ur är ett ord som passar romanens egen vattentematik.) I detta sätt att kritiskt utveckla fältet följer jag andra feministiska litteraturvetare. Bara i Sverige har Maria Jönsson beskrivit litteraturvetenskapen som en träning i att separera läsande från skrivande (det vill säga, i att sluta läsa för att lära sig skriva), Mona Livholts ifrågasatt gränsen mellan akademiskt och skönlitterärt skrivande, Annelie Bränström Öhman framhållit romangenren som

kunskapsform, och Maria Margareta Österholm skrivit ”om skeva flickor på skeviska”.<sup>1</sup>

En föregångare inom den angloamerikanska forskarvärlden är Eve Kosofsky Sedgwick, som i *Touching Feeling* opponerar sig mot forskarens rutinmässiga tolkningsföretrede över den skönlitterära författaren, och den ”misstankens hermeneutik” som har kommit att dominera texttolkning.<sup>2</sup> I stället för teleologiska förklaringsmodeller och djuplodande analyser föreslår hon en yttlig läsart där saker ligger *bredvid* (i stället för bakom, under eller bortom) varandra.<sup>3</sup> Detta är intressant i förhållande till Liffners roman, som är konstruerad enligt en rumslig logik snarare än längs en tidsaxel. Sedgwick framhåller också en ”gottgörande” läsart (”reparative reading”) i stället för den ideologikritik som feministiska och andra politiska forskare ofta ägnar sig åt. Gottgörande läsning innebär inte naivt önsketänkande utan utgör en alternativ politisk strategi där minoriteter hämtar näring ur kulturella verk på tvärs med majoritetskulturens vilja att utesluta eller förneka dem det. Medan en kritisk läsning strävar efter att frånta verk deras värde genom genomsådande och avståndstagande, strävar en gottgörande läsning efter att öka deras värde genom tilläggande och erkännande. Målet är att skapa ett gynnsamt kulturellt överflöd i en fientlig miljö.<sup>4</sup> Sedgwicks modell är, liksom flera andra teoretikers alternativ till texttolkning, influerad av filosofen Gilles Deleuzes metod att betrakta litterära verk (liksom andra typer av konstverk) som filosofiskt intressanta problemformuleringar unika för konstarten.<sup>5</sup> Rent praktiskt innebär inspirationen

jag hämtar från Sedgwick och Deleuze att deras texter får fungera som en underförstådd klangbotten för Liffners roman. De utgör alltså inte en teori jag applicerar på romanen. Istället behandlas filosofiska och skönlitterära texter här som likställda (men olika) sätt att tänka genom skrift.

Sedgwick föreslår vidare att stilen *camp* omtolkas från parodi och avmystifiering av heteronormativiteten till ett slags queer gottgörande läsning av kulturhistorien.<sup>6</sup> Enligt Sedgwick handlar *camp* om att använda historiskt och traderat stoff och göra det till sitt trots att den heteronormativa majoritetskulturen försöker förneka en det, och detta i en form som utmärks av stilbrott och stilistiskt överflöd. *Camp* ska enligt Sedgwick inte förstås i dess smala bemärkelse av spydig, kitschig och glamourös fjollkultur, utan omfattar författare som exempelvis Djuna Barnes. Även Liffner passar in här tack vara hennes anakronistiska historiebehandling och överflöd av detaljer och intertextuella referenser. Jag betraktar hennes skrivsätt som gottgörande i Sedgwicks bemärkelse och praktiserar själv en gottgörande, inte kritisk, läsart.

Sedgwicks utvidgade *camp*-begrepp närmar sig andra teoretikers beskrivningar av en queer eller lesbisk litterär stil som fantastisk, anti-realistisk och pastischartad.<sup>7</sup> Det är inte frågan om en genre eftersom metoderna skiljer sig åt mellan olika författare. Den gemensamma nämnaren är i stället att ge litterär form åt det som den heteronormativa majoritetskulturen definierar som otänkbart. Det handlar alltså inte om lesbiska identifikationsromaner som följer den realistiska utvecklingsromanens

mallar (även om dylika i vissa sammanhang framstår som nog så fantastiska). Som jag förstår "queer" utgör det inte en utvidgad identitetspolitisk kategori (hbt..) utan tvärtom ett motstånd mot identitetspolitiska projekt. Jag vill dock inte lämna definitionen av queer helt öppen utan håller med Tiina Rosenberg om att "det queera förhållningssättet står alltid i relation till den heterosexuella normen som exkluderande princip".<sup>8</sup> Queer har alltså en specifik koppling till kön och sexualitet, men däremot kan man inte förutsäga eller diktera dess former. Utan att använda queerbegreppet sammanfattar Elizabeth Grosz dess experimentella och utopiska potential i vad hon kallar "lesbisk-blivande".<sup>9</sup> Grosz bygger på Deleuzes filosofiska koncept "blivande" som jag finner queerteoretiskt användbart och kommer att återkomma till i min läsning av *Drömmaren och sorgen*.<sup>10</sup> Mot bakgrund av detta kännetecknas queer litteratur alltså inte i första hand av igenkännliga queera karaktärer och teman, även om sådana förekommer i Liffners författarskap. I stället kan det handla om att queera litteraturen genom att göra upp med sådana förgivettagna berättartekniska element som "karaktär" och "handling". Om den realistiska romanen är sprungen ur vad Monique Wittig kallar "det straighta sinnet" kan dess form kanske inte inrymma queera berättelser.<sup>11</sup> Förresten kanske rentav berättelsen med dess krav på början, mitt och slut är en alltför normativ konstruktion som bara tillåter upprepningar av det såväl författare som läsare redan tror sig veta.

Jag läser *Drömmaren och sorgen* som en queer fantastisk roman, där fantastiken

och queerheten är oupplösligt förenade. Framför allt läser jag den som en litterär text som inkorporerar andra konstarter

**Förresten kanske rentav berättelsen med dess krav på början, mitt och slut är en alltför normativ konstruktion.**

till ett slags barockt allkonstverk. Med allkonstverk menar jag att de musikaliska, arkitektoniska, visuella och olfaktoriska (luktrelaterade) strukturer Liffner väver in i romanen öppnar upp romanformen mot andra konstarter. Liffners prosa är starkt sinnlig, och de sinnesförmimmelser den skapar har inte en underordnad status som "gestaltning" eller "utsmyckning" av intrigen.<sup>12</sup> Det barocka i romanen består i dess fria användning av antikt och medeltida stoff och dess teatrala överflöd av effekter såsom operakonventionen *deus ex machina*. Dessutom erinrar romanens arkitektoniska struktur om historiska sätt att arrangera kunskap spatialt, som kuriosakabinettet och minnespalatset. Jag kommer också att hänvisa till tidigmoderna vetenskaper som humoralpatologi som genomsyrar romanen på ett mer subtilt sätt.

Min läsning är strukturerad runt fem av romanens centrala figurer: slottet, havet, hjärtat, sången och riddaren. Dessa utgör trådar som jag följer genom romanväven och ibland vidare utanför den. Dessa trådar ligger alla i öppen dager i varpen. Det handlar således inte om att avtäckta dolda mönster, utan snarare om att förskjuta

bilden genom att välja några av romanens alla trådar och knutpunkter och låta dem framträda tydligare än andra. Det är framför allt i det avslutande avsnittet om riddaren som jag väver vidare och knyter ihop *Drömmaren och sorgen* med en queer litterär kontext som Liffner själv bara antyder. Detta är mitt bidrag till en gottgörande läsning som vill samla queera verk till ett glittrande, klingande och doftande överflöd.

### Slottet

*Drömmaren och sorgen* kretsar kring verkliga händelser: i centrum står arkitekten Lars Israel Wahlman och hans skapelse Tjolöholms slott, som han på ritningarna kallade för ”Hobgoblin”. Liffners fantasi har fångats av namnet och av det åttkantiga medicinkabinett som blev till i slottet eftersom Wahlman räknat fel och glömt ett utrymme mellan våningarna. Flera andra slott figurerar i romanen: villan Herenow och dess skugglika tvillingborg ”Nowhere” med bokstäverna i namnet omkastade, ett verkligt men för länge sedan rivet elisabetanskt slott med det fantasieggande namnet Nonsuch Palace, slottet Arundel samt Fotheringay, där Maria Stuart satt fångslad i väntan på avrättning.

Som Mattias Fyhr påpekar är det labyrintiska slottet med lönnrum ett typiskt gotiskt motiv, och flera andra motiv som kännetecknar gotiska romaner återfinns i *Drömmaren och sorgen*: dubbelgångare, speglingar, mystiska porträtt, ruiner och annat förfall. Framför allt genomsyras romanen av vad Fyhr kallar en ”atmosfär av olösbarhet”, det vill säga att huvudpersonen tolkar tecken likt en detektiv men aldrig kommer fram till gåtans lösning. Gränserna mellan dröm och verklighet är uppluckrade och det finns ingen högre ordning. Wahlmans presentation av sig själv överensstämmer också med Fyhirs beskrivning av den gotiska romanens subjektiva berättarperspektiv, filtrerat genom ett melankoliskt temperament:<sup>13</sup>

Som ung man var jag mycket nervös, inbillningssjuk menade några, medan andra stöttade mig och talade om en unik konstnärlig begåvning. Jag led av en tonsäker sensibilitet, en överkänslighet som kunde bli mycket plågsam. [...] Ofta var det en byggnad, ett rum, en doft eller ett föremål som försatte mig i en mottaglig stämning. Det var som om själva händelsen gjort ett avtryck i tiden, ett tecken som gick att uttyda eller snarare dechiffrera under rätt omständigheter. Scenen spelades upp i mitt huvud, som när man rullar upp en film eller kanske en skrivrulle, skeendet kom inte alltid i kronologisk ordning – jag fick brottstycken, färger, lukter. De där bitarna bestod inte alltid av fakta, det kunde vara subjektiva minnesglimtar, fragment av sinnesintryck som av en eller annan anledning bevarats.<sup>14</sup>

Passagen kommer tidigt i romanen och kan läsas som en programförklaring eller läsanvisning: romantexten kommer att fungera som Wahlmans sensibla sinne och koppla ihop bilder och scener enligt en drömlogik väsensskild från detektivromanens rationella orsakssamband. I likhet med den gotiska romanen präglas berättelsen av en drömsk stämning där övernaturliga händelser lämnas oförklarade och trådar lösa.<sup>15</sup> *Drömmaren och sorgen* saknar dock gotikens starka atmosfär av undergång, hopplöshet, förlorad oskuld, förtvivlan och skräck. Jag vill alltså inte byta ut en genrebeteckning mot en annan utan bara peka på vissa element som med fördel kan förstås som gotiska konventioner.

Liffner låter Wahlman resonera kring arkitektur som konst och överföra perspektivläran på livet i allmänhet: ”Tiden och konsten är beroende av vår *point of view*. Var vi står i tiden och rummet. Och vad vi kan se därifrån.”<sup>16</sup> I *Drömmaren och sorgen* fungerar Wahlman i egenskap av berättare som personifierad *point of view*. Det kan tyckas vara en banal insikt, men det som gör romanens berättarperspektiv speciellt är *hur* det skildrar tid och rum. Den synske Wahlman syr ihop olika platser och tider till en intrikat väv som ifrågasätter både perspektivlärans ordnade geometri och den linjära tidsuppfattningen, likt den gobeläng med jaktmotiv som förekommer i romanen: ”Var ruta förbinds med en annan genom en smal, blekröd tråd, som en blodlinje. Det är en historia utan vare sig början eller slut.”<sup>17</sup>

Medan narrativ litteratur i allmänhet följer en linjär tidsuppfattning (även om parallella tidsplan och liknande förekommer), presenterar *Drömmaren och sorgen* tiden mer som ett landskap där det går att ströva runt och återvända till platser. Det handlar dock inte om någon ordnad och kartlagd topografi, utan om en labyrintisk struktur full av återvändsgränder, lönn dörrar och hemliga gångar. En återkommande rörelse är den att följa en gudomlig eller demonisk budbärare på en färd, bara för att återvända till (eller vakna upp på) utgångspunkten. I en passage som skulle vara väl programmatisk om den inte vore så levande skildrad drömmer Wahlman att han går vilse i en bebodd modellstad av text som han själv har skapat.<sup>18</sup>

Mitt resonemang hittills kan få *Drömmaren och sorgen* att framstå som en realistisk skildring av Wahlmans unika psyke. Jag menar visserligen att romanen skildrar verkligheten, men inte genom den psykologiska romanens subjektiva perspektiv. Lika lite som något annat är karaktären Wahlman ”lösningen” på romanens mysterier. Hans roll som personifierad *point of view* övertas bitvis av Lo Dickson (en av Liffner uppdiktad oäkting i släkten Dickson, som beställde Tjolöholms slott) och andra karaktärer, ja även av ting. Det rimmar med Wahlmans utsaga i blockcitatet ovan att ”en byggnad, ett rum, en doft eller ett föremål” kan utlösa hans visioner. Liffners sinnliga skildringar av saker och platser fyller samma

funktion för läsaren. Som Wahlman säger om arkitektur: ”Alltsammans utgör den svårdefinierbara och flyktiga gas vi kallar atmosfär, engelskans *ambience*.”<sup>19</sup> *Drömmaren och sorgen* är en atmosfärisk roman där den täta atmosfären fungerar som ett medium för att sammanbinda saker och ting på andra sätt än genom logiska kopplingar. Läsaren bjuds på sinnliga fragment som kalejdoskopiskt flyttas runt så att tillfälliga och ofullständiga mönster uppstår. Vid romanens slut befinner hen sig på samma plats som i början (det vill säga i en kort nutida ramberättelse i brevform) och kan lika gärna börja om och vrida kalejdoskopet några varv till. Romanens motto är också Maria Stuarts ”En ma Fin gît ma Commencement”: ”I mitt slut finns min början”.<sup>20</sup>

### Havet

Atmosfären i *Drömmaren och sorgen* förtätas av fukt, dis, rök, mörker och lukter, men det element som framför allt genomsyrar romanen är havet. Havsguden Neptunus håller i schackpjäsen och låter om och om igen en pojke eller yngling som ibland heter Robbie drunkna. Tjolöholms slott ligger liksom flera andra av romanens viktiga platser vid havet, och Liffner beskriver hur havsluften och havsvattnet invaderar det förfallande slottet. Den strandnära villan Herenow har en mörk tvilling, som en förvrängd spegling i vatten, i den uråldriga, grottliknande borgen Nowhere där havsfolket bor.<sup>21</sup> Havet ger och tar: det upplöser gränser mellan liv och död och mellan kroppar i sexuella möten.

Havet kan ses som en symbol för livet, döden, evigheten och världsalltet. Men det är mer än en symbol: människan kommer, liksom allt liv, ur havet och består till största del av saltvatten. ”Alla kroppens safter är salta som havsvatten, det är underligt.” säger Wahlman vid ett tillfälle.<sup>22</sup> I själva verket är hans förundran det enda underliga med påståendet. Genomgående förhöjer Liffner medvetenheten om människans släktskap med havet, genom att påfallande ofta låta sina karaktärer svettas och smaka salt.

Lukten och smaken av salt är särskilt förknippade med sexualitet, som när Lo Dickson efter en natt med sin Maud känner ”den salta smaken av henne i min mun, på min hud”.<sup>23</sup> I Wahlmans erotiska upplevelser är havets närvaro än mer tydlig, och alltid med en hotfull aning. Minnet av havet får honom att rysa när han känner en salt smak på läpparna efter att ha kysst Harriet Bosses hand, och när de senare har ett kärleksmöte beskrivs teaterbyggnaden omkring dem som ett skepp.<sup>24</sup> Vid ett tidigare kärleksmöte med en ung kvinna vid namn Helena Ask förskjuts den lockande sexuella saltsmaken gradvis till kuslig påminnelse om en drunknad.<sup>25</sup>

Dessa händelser går tillbaka till Wahlmans resa till Skottland för att studera arkitekturen på Herenow, då hans reskamrat drunknade och han själv blev förförd



av havsfrun. En mystisk kusk dyker upp för att köra Wahlman till Herenow och beskrivs som en elementar, en vattenande: stum och ansiktslös, drypande våt och gjord av mörker, ”som stigen ur en annan tid eller ett annat element”.<sup>26</sup> Vagnen som för Wahlman till havsfrun framstår med sin röda stoppning och sin speciella doft som en förlängning av hennes kön:

En odör som jag omöjligt kunde placera fyllde min mun och stack mig i näsan; salt, syrlig eller bitter, den var sammansatt av så många beståndsdelar. Lukten tycktes komma från vagnen själv, från det röda tyget, det blanka träet, ja, från själva stommen. Det slog mig att vagnen luktade som en levande varelse, som hud, som om en annan passagerare, en för mig osynlig person reste med mig denna natt.<sup>27</sup>

När Wahlman väl träffar havsfrun och känner igen doften som hennes är han ”stum som en fisk”: han måste själv bli ett undervattensdjur för att kunna lukta sig till henne i hennes rätta element.<sup>28</sup> Luktsinnet utvecklades ursprungligen under vatten och behöver fortfarande fukt för att fungera. Liffners koppling mellan lukt och hav och erotik är således ingen tillfällighet. Hela det förtrollade slottet doftar tång och hav som en undervattensgrotta, havsfrun nafsar på maten likt en fisk och efteråt finner Wahlman ett fiskfjäll på kroppen som bevis på att han inte har drömt alltsammans.<sup>29</sup>

I romanens sexuella skildringar förknippas havet som regel med kvinnokroppar och kvinnokön, men följande scen utgör ett undantag:

Vattnet tycktes bestå av smält metall, det låg blankt som en spegel nedanför oss, klippor och skär skar ytan likt svarta ryggar. Havsvidunder med skrovliga fjäll. Vi var nog båda en smula berusade. I vattnet simmade vi allt närmare varandra, frustande som två sälar, lekfulla vattendjur, rörde vid läppar, hud, kön. Först lätt, som av en händelse, sedan med en allt större målmedvetenhet och hunger, två unga män gripna av en plötslig och obändig lust. Det var som om själva havet rört vid oss.<sup>30</sup>

Om Wahlman annars får en skymt av havsfrun i sexuella möten med kvinnor är han här helt och hållet nedsänkt i hennes element och gör därmed sådant han inte skulle göra på torra land. En förtrollning lik den som förvandlar Herenow till Nowhere sätter de lagar och konventioner som begränsar sexualiteten tillfälligt ur spel. Havets beröring tvättar bort mänskliga identiteter så att det inte längre är arkitekt Wahlman och målaren Albert Eldh som tumlar runt i vattnet, utan två vattenvidunder. Upplösningen av heteronormen stannar inte i det igenkännligt

homosexuella utan sträcker sig vidare i ett slags polymorf perversitet där havet självt är tredje part i älskogen. Det är också så jag förstår queer sexualitet: som en rörelse bort från sexuella identiteter som förlorar sin queerhet om den stoppas vid en viss punkt.<sup>31</sup>

Havets roll i *Drömmaren och sorgen* antyder en humoralpatologisk världsåskådning där elementen speglas i temperament som genomsyrar hela skapelsen. Gail Kern Paster argumenterar för att man inte kan förstå analogier i renässanslitteraturen som liknelser i modern mening. Enligt ett humoralpatologiskt synsätt utgör analogier verkliga korrespondenser mellan ting, inte bara tillfälliga tankefigurer.<sup>32</sup> Det är också så jag läser de återkommande figurerna i Liffners roman: som mystiska korrespondenser, inte metaforiska kopplingar där bildledet är underordnat sakledet.

Lukter utgör ett särskilt tydligt exempel eftersom de tycks upphäva gränsen mellan det materiella och det immateriella. Liksom rök, dis och även ljud förtätar de atmosfären och intensifierar känslan av att romanen är genomsyrad av elementen. Luften blir inte ett tomrum utan ett medium för att förmedla korrespondenser mellan ting genom av konkreta spår som doftpartiklar och vattenånga. Samtidigt förblir dessa atmosfäriska fenomen opåtagliga som aningar: de förtätas aldrig helt till kroppar. Därför antar hemsökelse så gärna denna porösa och flyktiga gestalt. Den drunknade pojken Robbie gör sig till exempel känd i form av en lukt:

Det fanns en skarp lukt därinne, fuktig, däven, djupt obehaglig. Jag drog in doften i näsborrarna. Det luktade osmält kompost. Ost. Gammal sjöbotten. Det var som om något som länge varit nergrävt kommit upp till ytan igen.<sup>33</sup>

Beskrivningen erinrar om den humoralpatologiska föreställningen om *miasma*, det vill säga en dålig lukt av stillastående vatten och förruttelse. *Miasma* var inte bara en lukt i dagens bemärkelse utan en sjukdomsbringande ånga som dessutom kunde alstras inuti kroppen hos någon som inte var vid sunda vätskor.<sup>34</sup> *Miasma* förenar själsligt och kroppsligt förfall till en smittsam odör, och på ett liknande sätt börjar nedgrävda hemligheter bokstavligen lukta i citatet ovan. Men Liffners roman följer inte en psykoanalytisk logik där det gäller att gräva sig allt djupare ned för att finna och utrota orsaken till lukten. I stället strövar gengångare kors och tvärs över dess flata geografi och lämnar doftspår efter sig.

### Hjärtat

Att läsa *Drömmaren och sorgen* humoralpatologiskt innebär att känslor, stämningar och egenskaper är spridda över landskapet i stället för att tillhöra en individs inre. Detta överensstämmer också med Deleuzes insisterande på att

skönlitteraturens viktigaste beståndsdel är unika sammansättningar av tid, plats, person och händelse, inte fasta entiteter (till exempel karaktärer) som förblir desamma genom tid och rum: "Klimat, vind, årstid eller timme är inte väsensskilda från de ting, djur eller personer som befolkar dem, följer dem, somnar och vaknar i dem."<sup>35</sup> Deleuzes filosofi påminner om humoralpatologin på så sätt att den inte gör dagens konventionella åtskillnad mellan kropp och själ eller mellan det materiella och det immateriella. Däremot är naturligtvis humoralpatologins specifika tankesystem helt annorlunda.

I det här avsnittet gör jag en humoralpatologisk reflektion över hjärtat som figur i *Drömmaren och sorgen*. Hjärtat är särskilt väl ämnat för detta eftersom många tidigmoderna föreställningar om dess funktion lever kvar i bildspråk och uttryck.<sup>36</sup> Själen sågs som en mycket fin, osynlig materia som flödade i kroppar, och hjärtat var rent konkret känslornas huvudsäte, som påverkades av förändringar i temperatur och vätskor (exempelvis orsakade av dieten).<sup>37</sup> Känslouttryck som att hjärtat brister eller skuttar, sväller eller krymper, är lätt eller tungt, kallt eller varmt, förstods bokstavligt. Hjärtat i bildspråket var mer än en abstrakt symbol för känsla, och därför var det inte heller särskilt långsökt att skära ut och bevara hjärtat från älskade döda.

Liffners användning av hjärtat i *Drömmaren och sorgen* kretsar kring den makabra tematiken med utskurna hjärtan. Familjen Dickson, åt vilka Tjolöholms slott byggdes, har det bevingade hjärtat som sitt adelsvapen. I Liffners version av hur släkten fick sitt vapen är det en havssula som lyfter med

Maria Stuarts spritinlagda hjärta i näbben.<sup>38</sup> Skildringen kan förstås som en fri och literär form av blasonering, det vill säga en skriftlig beskrivning av en vapensköld som räknas som en korrektare återgivning av vapnet än framställningar i bild. Dessutom passar den in på franskans överförda betydelse av *blason* som en poetisk beskrivning av en kroppsdel, i regel kvinnlig och hylad för sin skönhet.<sup>39</sup> Genom att slå ihop de bägge genrerna konkretiserar Liffner vapnets stiliserade bild och påminner läsaren om det frilagda hjärtats köttlighet. De hjärtan hon blasonerar är inte vackra eller smakfullt abstrakta utan svartnade och skrumpna, men även detta är i linje med den tidigmoderna diktningens handfasta behandling av förgänglighetsmotiv som skallar och likmaskar och av kristen blod- och sårmyстик. I likhet med tidigmodern diktning är köttet heller aldrig enbart kött, eller enbart en ful och äckelframkallande skräckeffekt, som i deckares detaljerade skildringar av mordoffer. Även en grotesk figur som Maria Stuarts till oigenkännlighet misshandlade, avhuggna huvud skänks en viss gåtfull värdighet och estetisk skönhet i Liffners roman.

Behandlingen av makabra motiv återknyter till Fyhrs beskrivning av den gotiska romanen som i första hand genomsvad av melankoli snarare än skräck.<sup>40</sup> I äldre litteratur är lemlästade och förruttande kroppar inte nödvändigtvis ägnade att skrämmas, utan att väcka tankar på förgänglighet och religiösa känslor. Fyhr menar också att den gotiska melankolin är direkt inspirerad av den elisabetanska dramatikens humoralpatologiska förståelsen

av melankoli som en kroppslig obalans med potentiellt dödlig utgång.<sup>41</sup> Inom humoralpatologin eller temperamentsläran ansågs melankoli vara en torr och kall konstitution orsakad av ett överflöd av svart galla.<sup>42</sup> Till skillnad från i dagens

### Scenen kan förstås i skenet av Burtons beskrivning av harkött som ett melankoliskt födoämne som orsakar mardrömmar.

förståelse av melankoli som en mänsklig känsla eller sjukdom var humoralpatologins temperament inte begränsade till människor utan genomsyrade hela skapelsen. År 1621 skrev Robert Burton sitt mastodontverk *The Anatomy of Melancholy*, där han försöker utreda melankolins alla orsaker, kännetecken, effekter och botemedel. Han beskriver bland annat fiskar, fåglar, harar, kaniner och hundar som melankoliska.<sup>43</sup> Alla dessa djur figurerar i *Drömmaren och sorgen*, särskilt det av Burton nämnda fenomenet med trogna hundar som sörjer sina hussar och matar. Speciellt betydelsefull är en scen där Wahlman med god aptit äter en kaninstuvning, för att sedan vakna till ljudet av droppande blod och finna ett upphängt harkadaver, som om tiden gick baklänges. Han reagerar med (för en köttätare) omotivaterat stark skräck och skuld vid åsynen och känner ”den beska smaken av galla i munnen”.<sup>44</sup> Galla: melankolins vätska. Scenen kan förstås i skenet av Burtons beskrivning av harkött som ett melankoliskt födoämne som orsakar mardrömmar.<sup>45</sup>

Den moderna vetenskapens konventionella gräns mellan psykiska och fysiska processer (som alltmer ifrågasätts även i samtiden) är här upphävd.

Hjärtat får exemplifiera de sinnliga gåtorna i *Drömmaren och sorgen*: ting som är laddade med mening och affekt men inte har en fast betydelse. Det dyker upp i många olika gestalter: som blodigt organ, heraldisk symbol, säte för religiös ånger och bultande hjärtljud. Även när hjärtat inte är av kött och blod förblir det sinnligt konkret, som i denna beskrivning av ett hjärtformat hänglås: ”Metallen var rödrosig, men runt själva nyckelhålet fanns det små, blanka rispor i järnet, som om någon sökt lirka upp dess mekanism, men tvingats ge upp.”<sup>46</sup> Att lirka är lönlöst, men två sidor senare är hjärtat plötsligt upplåst. I Liffners text ligger alla ledtrådar i öppen dager eftersom det inte är gåtans lösning som är poängen. Läsarens lust att tolka tecken leder till inveckling i stället för utveckling: figur läggs till figur i allt mer intrikata mönster. I likhet med exempelvis Djuna Barnes författarskap kan Liffners framstå som gåtfullt, obskyrt, undflyende och arkaiskt för den läsare som inte är beredd att ta textens sinnliga överflöd bokstavligt.

### **Sången**

Förutom sin arkitektoniska uppbyggnad har *Drömmaren och sorgen* också ett musikaliskt ledmotiv: Thomas Tallis elisabetanska körverk *Spem in alium*. I romanens nutida ramhistoria ska en kör uppföra detta verk i Engelbrektskyrkan, som Wahlman har ritat. Det är ett komplext verk som egentligen kräver att flera körer står i cirkel och sjunger växelvis. Till skillnad från många

modernare körverk är det inte uppbyggt kring en tydlig melodi som genomgående ligger i sopranstämman, med övriga stämmor som underordnat stöd, utan utgör en tät väv av stämmor som svarar varandra i en kanonliknande uppbyggnad. Liffner beskriver verket som en ”musikalisk gåta” men det är i så fall en gåta för gåtans egen skull, ett förtäta intryck som bara skulle falla sönder av att ”lösas”.<sup>47</sup> Som sådan är det en fin figur för romanens alla fulländat gåtfulla ting.

Baserat på folktron att djur kan tala på julafton spinner Liffner en fabel om uruppförandet av *Spem in alium*: gossopranen var sjuk och ett lodjur (Lynx) fick därför ta över den högsta sopranstämman. I slutet av framförandet uppenbarar sig ängeln Gabriel och skänker Lynx en odödlig själ och en mänsklig gestalt som dock inte är ”vare sig fruntimmer eller karl”.<sup>48</sup> Redan innan förvandlingen uppträder Lynx som tjänare till earlen av Arundel och rider vid hans sida, så karaktärens obestämbarhet finns där från början: man eller kvinna, människa eller djur? Den himmelska rösten (voix celeste) överskrider gränser mellan arter och kön.<sup>49</sup>

Liffners queera sägen om det sjungande lodjuret förebådas av en episod där en fransk bulldog morrande sjunger den ekivoka visan *Auprès de ma blonde*: ”Vid min käresta är det skönt att sova...” (min översättning).<sup>50</sup> Bulldogen är en reinkarnation av Maria Stuarts trogna knähund som även uppträder som hundliknande vinkypare och eventuellt lönnmördare. Han är bara en av många svarta hundar som uppträder i romanen, vid sidan av svarta

hästar, svarta och gula katter, rävar, fåglar, fiskar och fabeldjur. Myllret av djur och väsenden är karakteristiskt för hur Liffner väver teman, stämmor och variationer om varandra i en musikalisk struktur. I stället för att romanen arbetar med två plan, ett symboliskt och ett bokstavligt, så samexisterar olika tidsplan och tillstånd av dröm och vaka på samma nivå. Ett sjungande djur som dyker upp på ett ställe bildar en länk till ett annat i ett romanbygge som liksom musik är komplext och skiftande men utan dolda djup.

Lo är igenkännlig som en inkarnation av Lynx genom sitt namn och genom att hon ”föddes med ludna öron och en sträng med guldfärgad päls över nacke och rygg”.<sup>51</sup> Hon är också en androgyn karaktär som tycks ha inkorporerat sin förlorade tvillingbrors maskulinitet. Man hör henne aldrig sjunga men däremot kopplas hennes uppdykande ihop med sång i samband med Wahlmans död. Wahlman beskriver en röst han inte kan könsbestämma fast den hörs starkt och tydligt:

Lyssna... där hörs rösten igen från våningens uppslagna fönster, rösten är beslöjad, jag kan inte avgöra om det är en man eller en kvinna som sjunger. Stämman är stark, tonerna bär över gatstenen. Blodet brusar i öronen. Det är som om jag stod mitt inne i en skog där trädens kronor rör sig av och an ovanför mitt huvud. Jag kan känna dofterna, mossjord, frisk kåda, se djurens stigar mellan stammarna. Framför mig växer en majestätisk fura rakt upp i himlen.<sup>52</sup>

Det är dödens röst Wahlman hör, men döden beskrivs som en underbar skog som växer upp ur den himmelska sången. Den röst som för den fjärrseende Wahlman är könlös beskrivs av ramhistoriens David Retzius som ”en kvinnas röst”.<sup>53</sup> David är inte en karaktär som spetsar öronen mot det okända eller tvetydiga; han hör helt sonika det han förväntar sig att höra.

Ändå är det han som ser Lo komma ut ur Engelbrektskyrkan i form av en grönklädd yngling (medan den verkliga Lo, om det nu finns någon sådan, borde varit en medelålders manhaftig lesbian) i samma ögonblick som Wahlman uppger andan. Uppdykandet befäster Lo som ännu en inkarnation av den gröne jägaren, Pan, som först uppträder under namnet Adam Silvius. Till tvetydigheten kring ålder, kön och art läggs alltså en glidning mellan kristna och hedniska gudomar.

Lo blir den gröne jägaren genom att ikläda sig en gammal rock som passar henne bättre än hennes egen hud.<sup>54</sup> Senare upprepas förvandlingen med en annan uppsättning gröna jaktkläder som också de mystiskt passar precis. Så här ser Wahlman henne:

Lo Dickson luktade tobak som en hel karl, håret stank av pomada och de gamla kläderna gav ifrån sig en unken odör, en blandning av malmedel, jord och våt hund. Det var som om slottet förvandlat henne. Hon var mycket svår att motstå. Jag drog mig till minnes att drottning Elisabet I på sin tid låtit tillverka en hårpomada av hundvalpsfett och äpplen. *Chaque à son goût*.<sup>55</sup>

Frasen ”chaque à son goût” (en förvanskning av franskans ”åt var och en sin smak”) erinrar om arian *Chacun à son goût* som sjungs av greve Orlofsky, en byxroll, i Johann Strauss operett *Die Fledermaus*. I sammanhanget antyder den ”åt var och en sin sexuella preferens”. Wahlman har uppenbarligen en preferens för androgyna väsen i grönt, som Harriet Bosse i rollen som Puck i *En midsommarnattsdröm*:

Fröken Bosse påminde med sin altröst, sitt pojkklippta mörka hår och sina snabba rörelser om kvinnan på Herenow. Jag blev omedelbart och hopplöst förälskad i denna androgyna varelse och då jag efteråt sökte mig tillbaka till hotellet via mörka, isiga gator, vandrade jag samtidigt genom en ljum nattlig skog, där gröna gläntor öppnade sig för månskenet och skogsmarken fjädrade mjukt under mina fötter.<sup>56</sup>

Likt sångrösten Wahlman hör genom fönstret har Bosses Puck förmågan att få en magisk skog att växa upp kring sig. Hon gör det visserligen inte genom sång, men omnämmandet av hennes altröst antyder att även talade röster kan ta del av en musikalisk förförelse som går bortom språket. Att det är just en altröst anknyter

till den androgyna röstens lockelse som kan följas genom historien från barockens kastratsångare över operadivan Trilby i George du Mauriers populära roman till djupröstade vampar som Zarah Leander.<sup>57</sup>

Den röda tråd som knyter ihop sång med könsöverskridande och artöverskridande vindlar sig bakåt genom litteraturhistorien. Ett annat namn för Puck är Robin Goodfellow, och Robin är i sin tur namnet på centralgestalten i Barnes queera klassiker *Nightwood (Nattens skogar)* från 1936. Robin är också det engelska namnet på rödhaken, vilket innebär att Robin (liksom Lo i Liffners roman) är uppkallad efter ett sjungande djur. Att alla dessa karaktärer har drag av djur och sagoväsen antyder att den som överskrider kön också överskrider gränsen för det mänskliga. Ett medel för detta gränsöverskridande är just sången och musiken, som förknippas både med det gudomliga i egenskap av den konst som kan närma sig det outtalbara mysteriet, och det djuriska i egenskap av lockrop och parningsdans. Barnes beskriver hur Robin drivs ut på krogen av smittande melodier som hon tvångsmässigt nynnär på och som fastnar i öronen på hennes svartsjuka älskare Nora.<sup>58</sup> I *Drömmaren och sorgens* lyssnar Los partner Maud på en jazzlåt som kommer igen som en refräng även den förknippad med svartsjuka.<sup>59</sup> Svartsjuka associeras i sin tur med historien om den rasande riddar Roland, vilket för mig över till min sista rubrik.

### Riddaren

Lo ikläder sig inte endast den gröne jägarens kläder utan även riddar Rolands. Den här gången är det vatten som orsakar

förvandlingen: ”Regnet har övergått till ett envist strilande nu. Det rinner innanför kragen, gör mina kläder lika sura och tunga som en rustning, stela som riddar Rolands granithölje, han som vakar över slottets östfasad.”<sup>60</sup> Detta är den tråd i romanen som tydligast anknyter till en queer, och mer specifikt lesbisk, litterär tradition. Liffner nämner bara explicit historien om hur Roland blir galen av olycklig kärlek som berättas i Ludovico Ariostos episka dikt *Orlando furioso* från 1532, men en annan uppenbar intertext är förstås Virginia Woolfs roman *Orlando* från 1928, ett porträtt av Vita Sackville-West som elisabetansk ädling som lever i flera hundra år och byter kön halvvägs. Liffners beskrivning av Los ansikte ekar Woolfs beskrivning av Orlandos (modellerat efter Sackville-Wests):<sup>61</sup> ”Det är ett ansikte för en tung bataljmålning, ett armadaporträtt i ekram, inte avsett för modernt bruk, poker, jazz eller snabba affärer.”<sup>62</sup> Los ansikte speglar alla de historiska och litterära karaktärer som går igen i henne. Wahlman ser henne bland annat som ”Amazonernas drottning” och ”en bild på elfenben av en elisabetansk äventyrare, en av drottningens pojkaktiga *Sea Dogs*.”<sup>63</sup>

Till alla de skepnader Lo uttalat antar i romanen kan läggas de outtalade, som operascenens version av riddar Roland som byxroll i exempelvis Vivaldis *Orlando furioso* (1727) och Händels *Orlando* (1733). Ursprungligen sjöngs dessa roller av kastratsångare, men deras androgyna lockelse förblir snarlik genom operahistorien. Roger Freitas beskriver hur kastratsångarna under barocken inte sågs som avkönade eller avsexualiserade, utan som

ett slags överdimensionerade, gudomliga gossar. Detta hängde samman med att det erotiska idealet generellt var en skön, skägglös yngling eller efeb som lätt kunde förväxlas med sin egen syster.<sup>64</sup> Enligt barockens förståelse av kön som ett (hierarkiskt ordnat) kontinuum snarare än två väsensskilda kategorier stod den feminine gossen och den maskulina kvinnan nära varandra och delade samma erotiska lockelse. Därför kunde kastratsångare också sjunga kvinnoroller, och sångerskor ersätta kastratsångare i mansrollerna.<sup>65</sup> I den riddardiktning som många operor byggde på uppträder kvinnliga krigare som förväxlas med andra skägglösa hjältar i erotiska förvecklingar. En bihistoria i *Orlando furioso* berättar till exempel om de identiska, med undantag för sitt kön, tvillingarna Bradamante och Ricciardo. Till och med Bradamantes trolovade Ruggiero tror att det är hennes sköna ansikte han ser när han stöter på Ricciardo, och Ricciardo drar i sin tur nytta av att en dam vid namn Fiordispina har förälskat sig i Bradamante i tron att hon är en man. Han söker upp Fiordispina och utger sig för att vara Bradamante som magiskt har bytt kön för att tillfredsställa henne, och de har sedan en kärlekshistoria i skydd av hans kvinnliga förklädnad.<sup>66</sup> Los skiftande skepnader som riddare, väpnare, jägare och sjöman anknyter till denna litterära tradition av könsförvecklingar i heroisk miljö.

Renässansefeben lever också vidare i goss gestalten i dekadenslitteratur från sekelskiftet 1900, det vill säga den tid då huvudparten av *Drömmaren och sorgen* utspelar sig. Enligt Martha Vicinus använde både kvinnliga och manliga författare gossen som kod för homosexuellt begär och homosexuella identiteter. Han förekom ofta i en antik miljö traderad av renässanskonst och barockopera, som herde eller gud (och *Drömmaren och sorgen* är full av allusioner till antika gudar och myter). Till skillnad från barockens sexualiserade gosse sågs dock denne gosse som oskyldigt asexuell och associerades därför med jungfrun, särskilt krigarjungfrur som Jeanne d'Arc.<sup>67</sup> Peter Pan förkroppsligar goss gestaltens vägran att växa upp till mogen maskulinitet och (hetero)sexualitet och spelas traditionellt som byxroll (i likhet med Harriet Bosses Puck som figurerar i *Drömmaren och sorgen*). Vicinus gör en speciell underkategori för den "lesbiske gossen", som kan vara en kvinna men vars androgynitet alltid beskrivs som pojkaktig, aldrig flickaktig.<sup>68</sup>

Goss gestaltens användbarhet som relativt oskyldig täckmantel för homoerotiska begär avtog enligt Vicinus i början av nittonhundratalet, men den lesbiske gossen gör en återkomst i romaner som *Orlando* och *Nightwood*.<sup>69</sup> Barnes beskriver gestaltens queera lockelse i termer av sagornas unge prins på en vit springare:

Näväl – vari består denna kärlek vi hyser till den inverterade, pojke eller flicka?  
 Det var denna alla romanser vi någonsin läst handlade om. Den förlorade flickan,  
 vad är hon om inte den återfunne prinsen? Prinsen på den vita hästen som vi all-



tid har sökt. Och den täcke gossen som är en flicka, vem om inte prins-prinsessan i spetskläder – varken det ena och hälften det andra, målningen på solfjädern!  
Vi älskar dem för det. Vi präglades på dem i vår barndom när de red genom våra läseböcker, den ljuvaste lögnen av alla, nu förverkligad i pojke eller flicka; i flickan är det prinsen, och i pojken flickan som gör prinsen till prins – inte till man.<sup>70</sup>

Prinsens häst skritt ut ur Barnes nattskog och in i Liffners bokskog och byter färg på vägen, från vit till svart. Lo berättar hur hästen väljer sin ryttare:

Ett mörkt öga iakttar mig, jag kan se min egen spegling i det. Det är inte jag som väljer. På grimman läser jag *Pegasus*. Jag fångar in de släpande tyglarna, viskar försiktigt om lov innan jag svingar mig upp i den blanka sadeln. Vad annat kan jag göra?<sup>71</sup>

För en bit av färden grenslar Lo de antika myternas bevingade häst. Sedan glider hon ur sadeln och ”i drömmen galopperar två svarta hästar rakt in i skogen”.<sup>72</sup> Men prinsen rider vidare i nya skepnader, ut ur min text.

I Liffners nästa roman *Lacrimosa* övertas Los tomma sadel av Ros, en omskrivning av Almqvists *Tintomara*.<sup>73</sup> Lo och Ros: rörelsen från djur till växt speglar Deleuzes beskrivning av skrivprocessen som ett blivande som rör sig i riktningen från kvinnoblivande över djur- och växtblivande till att bli molekylär och oförnimbar.<sup>74</sup> Med ”kvinnoblivande” menar Deleuze att författaren avsäger sig identiteten som Man eller Människa, vilket leder vidare i en kedja av blivanden mot total identitetsupplösning. Det är dock inte målet som är poängen utan själva processen, där frånsägandet av fasta identiteter leder till att nya förbindelser kan ingå och nya förnimmelser skapas. Det skönlitterära skrivandets identitetsupplösning kan gå olika långt men förblir alltid ofullständig – annars vore resultatet död eller psykos i stället för ett litterärt verk. Författare som använder språket för att befästa snarare än upplösa identiteter är dock inte värda namnet enligt Deleuze, som gör en tydlig åtskillnad mellan litteratur och ”journalistiska romaner” uppbyggda kring självbiografiskt stoff, åsikter, typer och socialgrupper.<sup>75</sup> I Deleuzes journalistiska roman känner jag igen den dominerande och ofta (själv)biografiska utvecklingsromanen, vars form Liffner bryter upp och leker med för att släppa lös litterära blivanden.

Genom min läsning av *Drömmaren och sorgen* har jag försökt visa hur Liffner gåckar symboliska tolkningar genom att väva bonaden så full av sinnliga gåtor, betydelseladdade ting och intertextuella allusioner att teckentolkaren storknar. Karaktärer, saker, tider och platser glider in i varandra och skiftas om på ett sätt som bättre förstås som litterära blivanden eller metamorfoser än som metaforer.<sup>76</sup>

Mer specifikt har jag hävdad att *Drömmaren och sorgen* snarare än en berättelse är ett litterärt allkonstverk som appellerar till läsarens alla sinnen, och att Liffner skriver in sig i en queer tradition av fantastisk och pastischartad litteratur där androgynen spelar en central roll. Men om jag endast har lyckats (be)visa detta utan att ge någon smak och doft av Liffners stil har jag misslyckats, för som Hélène Cixous skriver i sin essä om Rossinis opera *Tancredi*: "Jag är rädd, det döljer jag inte, för jag har en hemlighet att berätta som är så skön att den bländar mig, och om jag inte förmår blända dig begår jag ett brott mot allt jag håller högt, liv, skönhet, begär."<sup>77</sup>

Till minne av Henrik Berg.

### Noter

- 1 Maria Jönsson: "Byrackan vs knähunden. Tankespill från arbetet med ett feministiskt författarskap", *Genus och det akademiska skrivandets former*, Annelie Bränström Öhman och Mona Livholts (red.), Studentlitteratur 2007, s. 19-20; Mona Livholts: "Det tänkandeskrivande subjektet. Reflektioner kring metodologiska postulat i svensk genusforskning och post/akademiskt skrivande", *Tidskrift för Genusvetenskap* 2008:2, s. 93; Annelie Bränström Öhman: "'Show some emotion!' Om emotionella läckage i akademiska texter och rum", *Tidskrift för Genusvetenskap* 2008:2, s. 10-11; Maria Margareta Österholm: "Skrubben. Skrivandets skeva utrymmen", *Queera Läsningar*, Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén (red.), Rosenlarv förlag 2012, s. 316. Om "skev" som översättning av "queer", se Eva Heggstad, Maria Karlsson och Anna Williams: "Inledning", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2005:3.
- 2 Eve Kosofsky Sedgwick: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press 2003, s. 54, 123-151.
- 3 Sedgwick 2003, s. 8.
- 4 Sedgwick 2003, s. 149-151.
- 5 Se Gilles Deleuze: *Essays Critical and Clinical*, övers. Daniel W. Smith och Michael A. Greco, Verso 1998 (fransk originalupplaga 1993); Claire Colebrook: *Gilles Deleuze*, Routledge 2002; Ronald Bogue: *Deleuze on Literature*, Routledge 2003; Anders Johansson: *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*, Glänta produktion 2003; Rosi Braidotti: *Transpositions*, Polity 2006, s. 170-182. För en diskussion om Deleuzes litteraturvetenskapliga användbarhet i relation till queera och feministiska perspektiv, se även Tove Solander: "Queerblivanden: Försök till en queer-deleuziansk litteraturläsning", *Queera läsningar: Litteraturvetenskap möter queerteori*, Katri Kivilaakso, Ann-Sofie Lönnngren och Rita Paqvalén (red.), Rosenlarv förlag 2012 och Tove Solander: "Creating the Senses": *Sensation in the Work of Shelley Jackson*, doktorsavhandling, Umeå universitet 2013, s. 13-17.
- 6 Sedgwick 2003, s. 149-150.
- 7 Mary E. Galvin: *Queer Poetics. Five Modernist Women Writers*, Praeger 1999, s. xii; Terry Castle: *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*, Columbia University Press 1993, s. 88-91; Martha Vicinus: "The Adolescent Boy: Fin de Siècle Femme Fatale?", *Journal of the History of Sexuality* 1994 :1, s. 101. Se även

- Solander 2013, s. 20-26.
- 8 Tiina Rosenberg: *Queerfeministisk agenda*, Atlas 2002, s. 15.
  - 9 Elizabeth Grosz: *Space, Time, and Perversion*, Routledge 1995, s. 184 (min översättning).
  - 10 För en genomgång av spänningar och beröringspunkter mellan Deleuzes filosofi och queerteori, se *Deleuze and Queer Theory*, Chrysanthi Nigianni och Merl Storr (red.), Edinburgh University Press 2009, särskilt inledningen.
  - 11 Monique Wittig: *The Straight Mind and Other Essays*, Beacon Press 1992, s. 65.
  - 12 Detta går på tvärs med deckargenren som Liffners författarskap brukar sorteras in i. Genrebestämningen kan bara förklaras som ett försök att rida på den svenska deckarvågen, för med sina vindlande berättelser och oförklarliga inslag gäckar Liffner deckarläsarens förväntningar på upplösning. För varje roman från debuten *Camera* (2001) över *Imago* (2003) till *Drömmaren och sorgen* har hon rört sig allt längre ifrån deckarformen, fram till *Lacrimosa* (2011) som enligt en recension "är för undanlidande för att växa till en roman" (Maria Schottenius: "Eva-Marie Liffner: 'Lacrimosa'", *Dagens Nyheter* 1/9 2011). Detta omdöme säger mest om hur snävt romanbegreppet i den svenska samtiden är. Liffner ägnar sig trots allt åt berättande prosa, ofta i jagform; inga enorma formexperiment jämfört med många tidigare närmanden av romanformen till novellsamlingen, poesin eller fackprosan. Men i det offentliga samtalet om litteratur erkänns i huvudsak en form: den psykologiska utvecklingsromanen, även om dess yttre skepnad kan skifta från skräckromantik till släktkrönika. Senare års litteraturdebatt har rört gränsen mellan skönlitteratur och (själv)biografi, fakta och fiktion, men egentligen inte utvecklingsromanformen som sådan.
  - 13 Mattias Fyhr: *De mörka labyrintherna: Götiken i litteratur, film, musik och rollspel*, ellerströms 2003, s. 63-114.
  - 14 Jag hänvisar genomgående till pocketupplagan: Eva-Marie Liffner: *Drömmaren och sorgen*, Månpocket 2007, s. 23. Se även s. 178 där Wahlman diagnosticeras med melankoli och neurasteni. Melankoli har här inte dagens konventionella betydelse av depression, utan flyter in i det sena artonhundratalets andra så kallade kultursjukdomar som neurasteni och allmän nervositet. Svärmod ingår i sjukdomsbilden, men i Wahlmans fall nedtonat till förmån för hyperkänslighet och konstnärlig kreativitet. Även i Fyhrs beskrivning av melankoli i den gotiska romanen är melankolins effekt på fantasin central: melankoliska karaktärer är mottagliga för mystiska ledtrådar och övernaturliga syner och lider ofta av paranoida vanföreställningar.
  - 15 Se Fyhr 2003, s. 92.
  - 16 Liffner 2007, s. 20.
  - 17 Liffner 2007, s. 212-3. Se även s. 164-5 där en ödesgudinna virkar med den röda tråden.
  - 18 Liffner 2007, s. 119.
  - 19 Liffner 2007, s. 20.
  - 20 Liffner 2007, 235.
  - 21 Liffner 2007, s. 31-37.
  - 22 Liffner 2007, s. 191.
  - 23 Liffner 2007, 196.
  - 24 Liffner 2007, s. 100-103.
  - 25 Liffner 2007, s. 43-47.
  - 26 Liffner 2007, s. 29.
  - 27 Liffner 2007, s. 30-31.
  - 28 Liffner 2007, s. 32.
  - 29 Liffner 2007, s. 34-39.
  - 30 Liffner 2007, s. 170.
  - 31 Jag hänvisar återigen till Grosz, som förespråkar en utvidgad förståelse av sexualitet som omfattande alla möjliga passionerade relationer mellan kroppar, exempelvis "författarens förhållande till papper och penna", Grosz s. 181 (min översättning).
  - 32 Gail Kern Paster: *Humoring the Body. Emotions and the Shakespearean Stage*, The University of Chicago Press 2004.
  - 33 Liffner 2007, s. 174.
  - 34 Se Paster 2004, s. 72-73. För en utförlig diskussion av kopplingen mellan miasma,

- lukt och sexualitet i några litterära verk, se Solander 2013, s. 49-86.
- 35 Gilles Deleuze och Félix Guattari: *A Thousand Plateaus*, övers. Brian Massumi, Continuum 2004, s. 290 (fransk originalupplaga 1980; min översättning från engelska till svenska).
- 36 Se Carolyn Korsmeyer: *Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics*, Oxford University Press 2011, s. 137-158 för en genomgång av hjärtmotivet i olika konstarter, från stiliserad romantisk kliché till äckelframkallande inre organ.
- 37 Paster 2004, s. 12-13.
- 38 Liffner 2007, s. 80. I skenet av Liffners skildring blir det rent parodiskt att läsa de floskler om hjärtat som symbol för kärlek som på Tjolöholms slotts hemsida används för att marknadsföra slottet som bröllopslokal.
- 39 Se Nancy J. Vickers: "Members Only. Marot's Anatomical Blazons", *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, David Hillman och Carla Mazzio (red.), Routledge 1997; Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Routledge 1995.
- 40 Fyhr 2003, s. 18-32.
- 41 Fyhr 2003, s. 77.
- 42 Paster 2004, s. 5.
- 43 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, New York Review Books 2001, vol. I s. 79.
- 44 Liffner 2007, s. 185-186.
- 45 Burton 2001, vol. I s. 218.
- 46 Liffner 2007, s. 152.
- 47 Liffner 2007, s. 10.
- 48 Liffner 2007, s. 248.
- 49 Se Deleuze och Guattari 2004, s. 334-335 för en diskussion av musikens köns- och artöverskridande effekter.
- 50 Liffner 2007, s. 126.
- 51 Liffner 2007, s. 227.
- 52 Liffner 2007, s. 114.
- 53 Liffner 2007, s. 255-256. David hör rösten som barn på femtiotalet, men återberättar episoden i ett brev till en annan körmedlem i nutid. Att han från början uppfattade rösten som kvinnlig är inte underligt, eftersom kvinnor sedan 1800-talet i allt högre utsträckning har övertagit sopran- och altstämmorna. Den vuxne körsångaren David borde dock känna till den kyrkomusikaliska traditionen av goss-sopraner och countertenorer, som har gjort en återkomst i och med det ökande intresset för tidig musik.
- 54 Liffner 2007, s. 154.
- 55 Liffner 2007, s. 180.
- 56 Liffner 2007, s. 51. "Kvinnan på Herenow" är den tidigare nämnda havsfrun.
- 57 George du Maurier: *Trilby*, Oxford University Press 2009 (originalupplaga 1894). Trilby beskrivs som storgädd och pojaktig, med en underbar altröst som dock klingar hopplöst falskt tills hon hypnotiseras av Svengali. För vidare diskussion av Zarah Leander se Tiina Rosenberg: *Bögar-nas Zarah - Diva, Ikon, Kult*, Normal förlag 2009, särskilt s. 107-134. För en översikt av operahistorien från kastratsångare och byxroller till artonhundratalets alltmer köns-polariserade rollbesättning, se Margaret Reynolds: "Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions", *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, Corinne E. Blackmer och Patricia Juliana Smith (red.), Columbia University Press 1995.
- 58 Djuna Barnes: *Nightwood*, Faber and Faber 2007, s. 51-52.
- 59 Liffner 2007, s. 144, 197.
- 60 Liffner 2007, s. 210.
- 61 Virginia Woolf: *Orlando*, Penguin Books 1993, s. 12.
- 62 Liffner 2007, s. 197. Los ansiktsdrag och röda hår framkallar också bilden av Tilda Swinton i Sally Potters filmatisering av *Orlando* från 1992.
- 63 Liffner 2007, s. 171; 174.
- 64 Roger Freitas: "The Erotics of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato", *The Journal of Musicology* 2003:2, s. 206-214. Freitas driver dock tesen att kastratsångare identifierades med amorösa ynglingar väl långt och tonar ned det faktum att de ofta var för-

- stahandsvalet för alla operans huvudroller, hjältar såväl som hjältninnor. Att drivas av kärlek gör enligt Freitag en manlig karaktär mindre maskulin och heroisk, och därför lämplig för en kastratsångare, men barockoperans hjältar är i regel både älskare och krigare. Den roll som bäst bekräftar Freitags tes är just Orlando (Roland), som blir vansinnig av kärlek och förlorar sin ära och heder som riddare. Orlando passar dock inte in i mönstret ung älskare utan är en vuxen man med skägg som förlorar sin älskade till en skön yngling, och borde därför enligt Freitags logik sjungas av en lägre mansröst.
- 65 Freitas 2003, s. 234-235.
- 66 Ett utdrag ur *Orlando furioso* i engelsk översättning om förvecklingarna mellan Ruggiero, Ricciardo, Bradamante och Fiordispina kan läsas i Terry Castle: *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall*, Columbia University Press 2003, s. 59-71. På operascenen förekommer karaktärerna bland annat i Händels *Alcina*, där Bradamante uppträder förklädd till sin bror Ricciardo och lurar även Ruggiero.
- 67 Vicinus 1994.
- 68 Vicinus 1994, s. 99-100.
- 69 Vicinus 1994, s. 113-114.
- 70 Barnes 2007, s. 123 (min översättning). Kommentar till översättningen: "präg-lades på" är min tolkning av "impaled upon", som förutom "spetsad på" har en specialbetydelse inom heraldiken för två vapen förenade på samma vapensköld. Ingen översättning kan fånga alla ny-anser i Barnes ordval. "Prägling" har en konventionellt psykologisk betydelse och saknar originalets chockerande våldsamt-het med sexuella undertoner, även om präglingsproceduren som sådan antyder ett visst våld. När man präglar fäster man dessutom en bild på en tom yta, i stället för att förena två bilder. Ordet "impale" kommenterar sin egen dubbla betydelse genom de två bilderna som sammanförs men förblir oförenliga, skilda åt i varsitt fält av vapenskölden men del av en ny gemensam betydelse. Tanken går osökt till Sedgwicks betonande av bredvid-relationen.
- 71 Liffner 2007, s. 203.
- 72 Liffner 2007, s. 204.
- 73 Eva-Marie Liffner: *Lacrimosa*, Natur och Kultur 2011.
- 74 Deleuze 1998, s. 1 (min översättning från engelska till svenska). Jag har inte utrymme här att göra rättvisa åt Deleuzes komplicerade begrepp "blivande" utan hänvisar till introducerande texter som de ovan nämna av Bogue och Colebrook.
- 75 Gilles Deleuze och Félix Guattari, *What is Philosophy?*, övers. Graham Burchell och Hugh Tomlinson, Verso 1994, s. 170 (fransk originalupplaga 1991).
- 76 Se Solander 2013, s. 77-78 för en diskussion av metaforer och metamorfoser i *Nightwood* med hänvisning till Deleuze.
- 77 Hélène Cixous: "Tancredi Continues", Blackmer & Smith (red.) 1995, s. 158 (fransk originalupplaga 1983; min översättning från engelska till svenska). Cixous diskuterar byxrollen Tancredi i termer av "manlig femininitet", ett begrepp som inte betecknar motsatsen till Judith Halberstams "kvinnliga maskulinitet" utan utgör en teoretisk föregångare som komplicerar den kön/genus-distinktion Halberstams ordval antyder, se Judith Halberstam: *Female Masculinity*, Duke University Press 1998.

## Nyckelord

Eva-Marie Liffner, queerteori, queert skrivande, gottgörande läsning, sinnen i litteraturen, sinnesintryck, estetik

## Tove Solander

Elinge 124

819 61 Skärplinge

tove.solander@gender.uu.se