

MEDVANDRARE

Festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008

MEDVANDRARE



FESTSKRIFT TILL ROGER HOLMSTRÖM

DEN 13 NOVEMBER 2008

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG



MEDVANDRARE



Michael Jackson

John Taylor

Clay Aiken

And Anthony Quinn

Quinn



Medvandrare

FESTSKRIFT TILL ROGER HOLMSTRÖM

DEN 13 NOVEMBER 2008

Redaktörer

Michel Ekman

Julia Tidigs

Clas Zilliacus

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG

Åbo · 2008

Medvandrare

Cataloguing in Publication

Medvandrare : festskrift till Roger Holmström den 13 november 2008

Redaktörer: Michel Ekman, Julia Tidigs och Clas Zilliacus.

Åbo : Åbo Akademis förlag, 2008.

ISBN 978-951-765-439-5

ISBN 978-951-765-439-5

ISBN 978-951-765- (digital)

Painosalama Oy

Åbo 2008

Innehåll

Förord 9

Tabula gratulatoria 11

I

BO CARPELAN 19

Marginalia till Vergilius

II

TORSTEN PETTERSSON 25

Det dubbla perspektivet

Hofmannsthals sista stora dikt

BJÖRN MEIDAL 36

Sinicus rapticus

August Strindberg, China and the Chinese language

FREJA RUDELS 48

(S)om en självbiografi

Stilen i P O Enquist's recension av *Stefan Holm – Höjdhoppare*

JOHN SUNDHOLM 59

Gruvan i havet

Om att ge röst

III

ARNE TOFTEGAARD PEDERSEN 71
Den förvillade moralisten
Om Henrik Ibsens adept Ferdinand Wahlberg

ULRIKA GUSTAFSSON 83
Resenärens perspektiv på Europa och Afrika
Adelaïde Ehrnrooths *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika*
åren 1876-77 och 1884

JULIA TIDIGS 93
Viborgska anor
Jac. Ahrenberg i kritik och praktik

ANNA MÖLLER-SIBELIUS 104
Konsten att dö i ett dike
Naturen och mannen i Bertel Gripenbergs *Drivsnö*
och *Aftnar i Tavastland*

MARIA LIVAL-LINDSTRÖM 115
Tre systrar – om kvinnan och lyckan i Anna Åkessons,
Sigrid Backmans och Edith Södergrans debutverk

IV

FREDRIK HERTZBERG 129
Gripenbergs glöd

JUDITH MEURER 144
Mellan patos och ironi
Några tankar om tonen i Hagar Olssons kritik och skönlitteratur

EVA E. JOHANSSON 155
Verkligheten som modernistisk diktare
Idealism och modernism i Hagar Olssons essä "Mörka vägar"

MICHEL EKMAN 167
Det överskådliga landskapet
Nationell symbolik och självsyn i Rabbe Enckells prosa 1929-1942

ANDERS WESTERLUND 181
Hans Ruin – politisk flykting eller desertör?

KRISTINA MALMIO 192
Litteraturpedagogik i praktiken
En analys av Solveig von Schoultz' "Även dina kameler"

V

BO PETTERSSON 211
Tilltal i Bo Carpelans lyrik

KERSTIN ROMBERG 231
Ett möte mellan det fiktiva och det dokumentära
Bo Carpelans roman *Axel*

SIV STORÅ 247
Mellan jagförlust och jävlar anamma
Märta Tikkanens debutroman som positionsbestämning

MERETE MAZZARELLA 257
Aijas känsla för snö
Om Malin Kiveläs roman *Du eller aldrig*

VI

- JANINA ORLOV 271
Fragment av en poetik
En läsning av Tove Janssons "Det osynliga barnet"
- MIA ÖSTERLUND 281
Fantasi smittar av sig som snuva
Världen genom pojkögon i Bo Carpelans barnböcker om Anders
- MARIA NIKOLAJEVA 295
Tillbaka till Paradiset
Betraktelser över Bo Carpelans Marvin-böcker
- MIA FRANCK 304
Skinn på själen
Speglad kropp i Gunnel Beckmans *Tillträde till festen*
- ANNA-MAIJA KOSKIMIES-HELLMAN 317
Mörka men spännande fantasilandskap
En analys av Tove Janssons *Den farliga resan* och Thomas och Anna-Clara Tidholms *Lanas land*
- PETRA WREDE 329
En tidsresa från Tulavall till stenåldern

VII

- CLAS ZILLIACUS 339
Villanell till Roger

Förord

DEN 13 NOVEMBER 2008 fyller Roger Holmström sextio år. Han har under sin långa bana vid Åbo Akademi skött litteraturvetenskapliga tjänster från assistentur till professur, den sistnämnda i flera omgångar. Sedan 1980 är han ämnets första ordinarie lektor. Därutöver har han anlitats för talrika uppdrag på olika nivåer inom och utanför Akademien. Och utöver detta har han hunnit med en rad grundligt framforskade böcker. Vi arbetskamrater tyckte att alla sina böcker ska Roger inte behöva skriva själv. Vi ville hylla hans insatser som lärare och forskare med en festskrift. Gensvaret på vår inbjudan till medverkan var snabbt och starkt och utgör en hyllning i sig.

Vid läsning av bidragen har vi sett ett stråk av tacksamhet gå genom boken. Långt fler uppsatser än artigheten kan kräva vittnar om vad Roger betytt som litteraturvetenskaplig mentor, och om hur han betytt. Han väcker intresse för ett ämne, så lotsar han varligt vidare. Roger kan kobbar och grynnor. Sedan ger han goda råd, men utan trug. Och därpå har han förstått att stiga i land och låta navigera på egen hand.

Ofta har intresset väckts genom en av Roger undervisad kurs eller en uppsats eller bok som han skrivit eller redigerat. Stimulerade har bägge

parter blivit. I *Vindfartsvägar* (1998), hans bok om Bo Carpelans *Urwind*, läser vi en vacker dedikation: "Till mina studenter som i ett kvartsekel berikat min syn på dikten". I förordet kallar han dem medvandrare. Att föra ut på sådan vandring är ingen dålig didaktik.

I *Medvandrare* medverkar förutom tidigare rogerska elever och doktorander också studiekamrater samt ämneskolleger med anknytning till litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi. Ett tack till er alla! Två särskilda och varmt kända tack riktas till far och son Carpelan: till Bo för de Marginalia som inleder boken och till Anders både för det stilfulla omslaget och för grafisk planering av innanmätet.

Rita Holmström tackas för hjälp med adressater för makens hyllningstabula och för förmedlingen av hans porträtt (foto: Kristin Ahlnäs). Ett tack även till Kristina Malmio, Stuart Shelley och Heidi Wallgren som bistått oss i redaktionsarbetet. Åbo Akademis förlag tackas för att det godhetsfullt velat inta boken för utgivning.

Våra allra varmaste gratulationer, Roger!

Michel Ekman · Julia Tidigs · Clas Zilliacus

Tabula gratulatoria

Pia Maria och Tore Ahlbäck, Åbo
 Benita Ahlnäs, Borgå
 Bosse Ahlnäs, Vårdö
 Kristina Ahlnäs, Fairbanks
 Asger Albjerg och Åsa Stenwall-Albjerg, Esbo
 Maja och Dag Anckar, Åbo
 Sol-Britt Andersson, Nagu
 Ann-Helen Berg, Åbo
 Mats Bergman, Åbo
 Martina Björklund, Åbo
 Monica von Bonsdorff, Barösund
 Monica Borg-Sunabacka, Jakobstad
 Birgitta Boucht, Helsingfors
 Johannes Brusila, Åbo
 Per Bäckström, Tromsø
 Massimo Ciaravolo, Milano
 Anders Cullhed, Stockholm
 Department of Scandinavian Studies, University of Washington,
 Seattle
 Jan Dlask, Pardubice
 Jörn Donner, Helsingfors
 Thomas Ek, Lund

Myrika Ekbohm och Andrew Eriksson, Helsingfors
 Ann-Christine Erkkilä, Åbo
 Etnologi, Åbo Akademi
 Ulla och Knut Evers, Göteborg
 Finlands Svenska Författareförening, Helsingfors
 Folkloristik, Åbo Akademi
 Tua Forsström, Helsingfors
 Helena Forsås-Scott, London
 Lars Furuland, Uppsala
 Odd Gaare, Tromsø
 Janet Garton, Norwich
 Tom Geddes, London
 Juni, Maj-Len och Christoffer Grönholm, Ingå
 Heidi Grönstrand, Pargas
 Sverker Göransson, Göteborg
 Saara Haapamäki, Åbo
 Petra Hakala, Helsingfors
 Karin och Sven-Erik Hansén, Vasa
 Ria Heilä-Ylikallio, Vasa
 Veikko Heino, Esbo
 Jan Hellgren, Helsingfors
 Ben Hellman, Helsingfors
 Malin Hollmén och Maren Jonasson, Åbo
 Anna Hollsten, Helsingfors
 Dan Holm, Vasa
 Nils G. Holm, Åbo
 Anna Holmström, Helsingfors
 Christian och Lisbeth Holmström, Helsingfors
 Erik Holmström, Borgå
 Joachim och Pamela Holmström, Esbo
 Johnny Holmström med familj, Borgå
 Märten och Anne-Maj Holmström, Borgå
 Rita och Regina Holmström, Åbo

Liisi Huhtala, Helsingfors
 Martin Humpál, Prag
 Pia Ingström, Helsingfors
 Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kultur-
 wissenschaft, Abteilung für Skandinavische Sprachen und
 Literaturen, Universität Bonn
 Institutionen för litteratur- och konstvetenskap, Tammerfors
 universitet
 Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur,
 Helsingfors universitet
 Susann och John-Erik Jansén, Ekenäs
 Mats Jansson, Göteborg
 Christina och Guy Jonaeson, Bromarf
 Bengt Jussil, Korsholm
 Kirjallisuuden oppiaine, Joensuun yliopisto
 Leena Kirstinä, Jyväskylän universitet
 Henrik Knif, Helsingfors
 Konstvetenskap, Åbo Akademi
 Tuva Korsström, Helsingfors
 Kotimainen kirjallisuus, Turun yliopisto
 Kari Kotkavaara, Åbo
 Eva Kuhlefelt, Karis
 Hans Kuhn, Canberra
 Christer Kuvaja, Karis
 Päivi Lappalainen, Åbo
 Bengt och Kerstin Landgren, Uppsala
 Anders Larsson och Susanne Ringell, Helsingfors
 Maria Lassén-Seger, Åbo
 Arja Lehtonen, Åbo
 Ulla och Stig Lidsle, Kronoby
 Henk van der Liet, Amsterdam
 Holger Lillqvist, Helsingfors
 Litteraturvetenskap, Åbo Akademi

Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet
 Ing-Marie Loman, Åbo
 Bertil och Kathy Long, Kamuela
 Ulla-Lena Lundberg, Borgå
 Roland Lysell, Stockholm
 Pirjo Lyytikäinen, Helsingfors universitet
 Henrik och Pirkko Lång, Åbo
 Margareta Lång, Åbo
 Ralf Långbacka, Helsingfors
 Juhani Löflund, Åbo
 Barbara Lönnqvist och Jockum Aniansson, Åbo
 Claus k Madsen, Åbo
 Leif Mæhle, Oslo
 Paul von Martens, Kyrkslätt
 Ole Rud Nielsen, Åbo
 Juhani Niemi, Tammerfors universitet
 Johan Nikula, Åbo
 Ebba Nordström, Stockholm
 Paul Norlén och Ari Santander, Seattle
 Carina Nynäs och Carl-Erik Kniivilä, Lovisa
 Rita Paqvalén, Helsingfors
 Kerstin Petersson och Egil Törnqvist, Amsterdam
 Marita Rajalin, Pikis
 Henry Rask, Esbo
 Vivi-Ann Rehnström, Helsingfors
 Janina Riiheläinen med familj, Borgå
 H.K. Riikonen, Helsingfors
 Kristina Zilliacus-Roslin och Bertil Roslin, Helsingfors
 Bror Rönnholm, Åbo
 Lilian Rönnqvist, Åbo
 Peter Sandelin, Helsingfors
 Kenneth Sandnabba, Åbo
 Katja Sandqvist, Åbo

Gerhard Schildberg-Schroth, Åbo
 Schildts förlag AB, Helsingfors
 George C. Schoolfield, New Haven
 Roger och Christina Sell, Åbo
 Susanne Segerstråle, Åbo
 Patrick Sibelius, Åbo
 Neil Smith, Norwich
 Per Stam, Stockholm
 Liisa Steinby, Åbo
 Thure Stenström, Uppsala
 Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut
 Eva-Britta Ståhl och Björn Sundberg, Uppsala
 Lisen Sundqvist, Helsingfors
 Svenska folkskolans vänner, Helsingfors
 Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors
 Svenska Akademien, Stockholm
 Helen Svensson, Helsingfors
 Christoffer Taxell, Åbo
 Birgitta och Laurie Thompson, Llanybydder
 Tyska/Germansk filologi, Åbo Akademi
 Heidi Wallgren, Helsingfors
 Thomas Warburton, Helsingfors
 Yrjö Varpio, Tammerfors
 Till minne av Lars G. Warne
 Kjell Westö, Helsingfors
 Agneta Wickman-Skult, Ingå
 Gustaf Widén, Helsingfors/Föglö
 Solveig Widén, Åbo
 Sonja Vidjeskog, Åbo
 Ulla Wilén, Åbo
 Sven Willner, Åbo
 Britt-Marie och Nils Erik Villstrand, Åbo
 Ulrika Wolf-Knuts, Åbo

MEDVANDRARE

Lars Wollin, Uppsala
Johan Wrede, Uppsala
Marianne von Wright, Helsingfors
Yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto
Malou Zilliacus, Helsingfors
Anna-Maria Åström, Åbo
Ämnesföreningen Prosa, Åbo Akademi
Ursula Öhrman, Åbo
Catharina Östman, Vasa

Marginale til Vergilius

En Cyprian

I

Georg

I kriget af vortid
dette er vortid vortid

Har de i jorden aldrig givet
de i den verden del vortid
vortid givet. Eller er det
dette vortid givet?

Har det vortid givet vortid
dette er vortid givet vortid

Marginalia till Vergilius

Bo Carpelan

Georgica

I skogen av vitsippor
dånet av yrvakna myror.

Har du i jorden plöjt stjärnor
när i din mörka dal marken
darrande glittrar, eller är det
blott morgondaggen?

Hur djur stannar upp och lyssnar
till vad vi inte hör, våra egna steg.

Vinden molnfri
som en stäv, glänsande
över sädens vågor.

Samma skuggor från åldriga eken
över de lekande barnen som över de dödas
orubbliga stenar.

Människors verk stimmar som bin
i drömmarnas kupa.

Som dimma på de sårade fälten
de stupades andedräkt, snabbt
skingrad av vinden.

Att i vinets tunnor av ek
de lätta orden, de ofullgångna
kunde mogna till djup och klarhet!

Lägga arbetets hårda hand
på det alltför vilda, bevara
i stormen en djupnande stillhet.

Står med sänkta armar i eget mörker
den tigande granen.

I varje ting, om solbelyst
eller mot kvällen gåtfullt
finns i detaljen del
av en okänd rymd, ovanom oss
eller i underjorden.

Fann blott i nattens mörker
sin enda svalka.

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Minnet er en del af livet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet
og en del af livet er minnet

Det dubbia perspektiv

Det dubbia perspektiv

II

Det dubbia perspektiv

Det dubbia perspektiv er en del af livet
og en del af livet er det dubbia perspektiv
og en del af livet er det dubbia perspektiv
og en del af livet er det dubbia perspektiv

Det dubbla perspektivet

Hofmannsthals sista stora dikt

Torsten Pettersson

HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874–1929) framträdde redan i början av 1890-talet som lyriskt underbarn i Wien och skrev största delen av sina dikter under detta decennium. Kring sekelskiftet försvagades hans poetiska kreativitet och den erfarenheten bidrog till krisstämningen och språkskepticismen i novellen "Ein Brief", det berömda s.k. Chandosbrevet från år 1902. Efter det ägnade sig Hofmannsthal fram till sin död åt dramatiken och prosan men lyckades ännu skriva två dikter av betydelse, "Des alten Mannes Sehnsucht nach dem Sommer" (2000: 43–44), senast våren 1907, och "Vor Tag" (2000: 14–15), färdigställd den 7 augusti 1907. Därefter författades endast två tillfällesdikter år 1910 respektive 1914 och en snabbt hopkommen kantattext för Richard Strauß år 1914 (samtliga diktdateringar enligt Weber 1969: 325–26).

Om den poetiska lågan således slocknade redan 22 år före poetens död, så visade den i gengäld en säregen sista lyskraft. Den är värd både en versöversättning och en analys.

Vor Tag

- Nun liegt und zuckt am fahlen Himmelsrand
 In sich zusammengesunken das Gewitter.
 Nun denkt der Kranke: "Tag! jetzt werd ich schlafen!"
 Und drückt die heißen Lider zu. Nun streckt
- 5 Die junge Kuh im Stall die starken Nüstern
 Nach kühlem Frühduft. Nun im stummen Wald
 Hebt der Landstreicher ungewaschen sich
 Aus weichem Bett vorjährigen Laubes auf
 Und wirft mit frecher Hand den nächsten Stein
- 10 Nach einer Taube, die schlaftrunken fliegt,
 Und graust sich selber, wie der Stein so dumpf
 Und schwer zur Erde fällt. Nun rennt das Wasser,
 Als wollte es der Nacht, der fortgeschlichen, nach
 Ins Dunkel stürzen, unteilnehmend, wild
- 15 Und kalten Hauches hin, indessen droben
 Der Heiland und die Mutter leise, leise
 Sich unterreden auf dem Brücklein: leise,
 Und doch ist ihre kleine Rede ewig
 Und unzerstörbar wie die Sterne droben.
- 20 Er trägt sein Kreuz und sagt nur: "Meine Mutter!"
 Und sieht sie an, und: "Ach, mein lieber Sohn!"
 Sagt sie. – Nun hat der Himmel mit der Erde
 Ein stumm beklemmend Zwiegespräch. Dann geht
 Ein Schauer durch den schweren, alten Leib:
- 25 Sie rüstet sich, den neuen Tag zu leben.
- Nun steigt das geisterhafte Frühlicht. Nun
 Schleicht einer ohne Schuh von einem Frauenbett,
 Läuft wie ein Schatten, klettert wie ein Dieb
 Durchs Fenster in sein eigenes Zimmer, sieht
- 30 Sich im Wandspiegel und hat plötzlich Angst

- Vor diesem blassen, übernächtigen Fremden,
 Als hätte dieser selbe heute nacht
 Den guten Knaben, der er war, ermordet
 Und käme jetzt, die Hände sich zu waschen
- 35 Im Krüglein seines Opfers wie zum Hohn,
 Und darum sei der Himmel so beklommen
 Und alles in der Luft so sonderbar.
 Nun geht die Stalltür. Und nun ist auch Tag.

Inför dagen

Nu ligger vid den blacka himlens rand
 ovädret hopsjunket och ryckande.
 Nu vet den sjuke: "Dag! nu skall jag sova!"
 och sluter heta ögonlock. Nu sträcker
 i stallet kvigan sin robusta mule
 mot kylig morgonluft. Nu stiger luffarn
 mitt i den stumma skogen smutsig upp
 från fjolårslovens mjuka bädd och kastar
 närmaste sten med skamlös hand mot duvan,
 som omtöcknad av sömnen flyger bort,
 och skräms av vad han gjort då stenen dovt
 faller till marken. Och nu ränner vattnet,
 som om det ville störta efter natten
 i mörkret, utan medkänsla och vilt,
 med kylig andedräkt, medan däruppe
 Frälsaren och hans moder sakta, sakta
 samtalar på den smala bron: helt sakta,
 och dock är deras lilla samtal evigt
 och oförstörbart såsom stjärnorna.
 Han bär sitt kors och säger blott "Min mor!"
 och ser på henne, och hon säger "Ack,

min son!". – Nu förs ett stumt och sorgset samtal av himmelen och jorden. Sedan skakas den tunga gamla kroppen av en rysning: den rustar sig att leva denna dag.

Nu stiger spöklikt gryningen. Nu smyger en yngling utan skor ifrån en kvinna, springer som skuggor, klättrar som en tjuv genom ett fönster till sitt rum och ser sig i spegeln och blir plötsligt rädd för denna bleka utvakade främling, som om i natt den mannen hade mördat den gode gossen, som han en gång var, och nu kom för att tvätta sina händer med öppet hån just här i offrets handfat, och som om himlen därför var så sorgsen och allt så underligt runt om i luften. Nu knarrar stallets dörr. Nu är det dag.

Dikten består alltså av 38 blankversrader och tillämpar genomgående en anaforisk upprepningsstruktur. Av de tretton meningarna inleds nio med "Nun", en med "Und nun" och endast tre på annat sätt: "Er trägt...", "Dann geht...", "Sie rüestet sich...", r. 20-25. (Jag betraktar alltså på raderna 3, 20 och 21 de tre replikerna inom citationstecken inte som separata meningar utan som en del av den mening som de inramas av.)

Det som på detta vis skildras är individer i en tidsmässigt fixerad situation, den tidiga morgonen som visserligen upprepas varje dag men som här skärskådas som en viss morgon just här och "nu". Inom denna ram förs vi från det ena fenomenet till det andra. Dessa är ibland rumslikt åtskilda (inledningens "filmklipp" från ovädret till sjukbädden, till stallet, till skogen, till floden, och slutradens klipp från ynglingen i sitt

rum till stallet). Ibland är det uppenbart eller åtminstone tänkbart att de olika företeelserna ligger intill varandra (kontinuerliga "kamasrap" från floden till bron, till den kringliggande himlen och jorden, där vi möter gryningsljuset, i vilket vi ser någon smyga sig hem). Men även i det senare fallet är fenomenen separata – de befinner sig bredvid varandra men interagerar inte. I den meningen är denna fiktionsvärld fragmenterad även om den är både samlad i tiden och lätt att föreställa sig inom den givna rumslika ramen.

Detta intryck beror framför allt på den anaforiskt uppsplittrande "Nun"-tekniken, snarare än på kulturlandskapets fragmentering som sådan. Simultana händelser i samma miljö är i detta avseende neutrala och kan också skildras mera sammanbundet som delar av en helhet. Det kan iaktas i Hofmannsthal's sju år tidigare dikt "Glückliches Haus", vars beskrivning relaterar till varandra en gammal man som spelar orgel på en balkong; två personer som "ihm zu Füßen" fåktas på lek nere på marken; en fågel i trädet dit fåktningsljudet stiger; och en kvinna som fågeln ser amma sitt barn nere vid brunnen. Allt detta samlas dessutom i blicken hos en vandrare som ser tillbaka på huset och konstaterar att det utgör en underbar bild av frid (2000: 26; datering enligt Weber 1969: 324).

Den värld som möter i "Vor Tag" är däremot inte bara obehagligt fragmenterad, utan även de enskilda beståndsdelarna väcker olust. Här finns ett enda klart positivt element, den starka unga kon som vädrar morgonluft. Allt annat är oroväckande. För sjuklingen kommer dagen visserligen med en lättnad, men endast efter en genomkämpad natt; för luffaren är den anledning till en poänglös aggression mot en duva, och hos honom ligger också skrällen strax under ytan då han blir skrämmd inför sig själv ("graust sich selber", II) av något så harmlöst förutsägbart som att den sten som han har kastat landar på marken. Flodens vatten ser ut att vilt vilja störta sig ut i mörkret och Kristusfiguren med sitt kors avporträtteras i lidandets stund under Golgatavandringen. Sedan följer himlens "dialog" med jorden, inte bara stum utan "beklämmande" (23). Hjärtskärande är jordens belägenhet: att än

en gång behöva rusta sig för en ny dag är en tung uppgift som sänder "en rysning" (24) genom dess gamla kropp. Hela naturen lider alltså under tillvaron och gryningen är "spöklik" (26). Sedan återvänder vi till människans värld, präglad av ynglingens oro över frambrytande sexualitet och hans märkliga skräckfantasi om ett mord.

Särskilt berörande blir allt detta under titeln "Inför dagen". Dels frammanar den en skärande kontrast mot en traditionell entusiastisk föreställning om gryning och en ny dags början; den inställningen understöds av den inledande scenen med den starka unga kon men detroniseras sedan grundligt. Dels påminner titeln oss om att det som vi ser – till exempel jordens mödosamma uppgift och ynglingens upprördhet – kommer att fortsätta in i den dag som nu börjar. Den tunga tillvaron går vidare.

Denna värld presenteras alltså anaforskt som en uppräkningslista, en löst hopfogad lista. Å andra sidan har elementen arrangerats så, att det är lätt att föreställa sig förbindelser mellan dem: likheten mellan ovädret och sjuklingen betraktade som febertillstånd i naturen och hos människan; kontrasten mellan sjuklingen och den starka unga kon (bägge iakttagelserna hos Mennemeier 1956: 294–95); uppvaknandet hos både kon och luffaren; kontrasten mellan det likgiltiga vattnet och Jesu moders medkänsla (påpekad av Vilain 2000: 336); eller mer avlägset likheten mellan natten som har smugit bort (13) och den smygande ynglingen (27) eller skrämelsen hos luffaren (11) och ynglingen som kommer hem (30). Två gånger markeras sådana förbindelser uttryckligen: en kontrast av ordet "indessen" ("medan däremot", 15) och en likhet av påpekandet att det är "som" ville vattnet störta efter natten ut i mörkret ("Als wollte...", 13–14).

En tysk forskare menar att diktens gestalter blir till roller "die umfangreiche Realität deuten" och hävdar om förbindelserna dem emellan: "Im Spiel und Widerspiel der Vorstellungen zeichnen sich sinnhafte Bezüge ab" (Mennemeier 1956: 295). Min tolkning är den motsatta: förbindelserna utgör inga "meningsfulla relationer" som återspeglar en "genomgripande realitet", utan är bara just "föreställ-

ningar". Som en grundläggande princip i dikten framträder motsatsställningen mellan å ena sidan fragmentering och fenomenens relativa meningslöshet och å andra sidan människans benägenhet att genom mentala operationer skapa ett intryck av mönster och mening. Den illustreras genomgående i dikten, samtidigt som den avslöjas och lyfts fram för beskådan.

Denna benägenhet, som kan kallas "den projicerande tanken", framträder i tre huvudformer. Den första är alltså kontrasten mellan fragmenteringen och de – i förhållande till fenomenens karaktär – godtyckliga förbindelser som vi som meningssökande läsare skapar mellan dem: i själva verket har ju exempelvis sjuklingen inget att göra med kon, flodens vatten inget att göra med de kristna statyerna på bron.

Den andra formen är besjälningen. Den antyds ambivalent för ovädrets del: att det ligger hopsjunket och rycker gör att det kan ses som ett djur (så hos Mennemeier 1956: 294) och sedan parallelliseras med kon. Otvetydig blir en liknande besjälning då jorden sägs ha en skälvande kropp (24). Som personifikation möter den därtill då natten sägs ha "smugit bort" (13) och framför allt i den frapperande beskrivningen av flodens snabbt flytande vatten. Inte nog med att det är "vilt" i sin strömning, och som "ville" det följa natten i mörkret. Det är dessutom "unteilnehmend": "icke-deltagande, utan medkänsla". Vilket märkligt adjektiv! Hur kan man vänta sig att flodens vatten skall visa känslor av deltagande och därför särskilt påpeka deras frånvaro? Svaret ligger i ett slags ordlek. Vattnet är rent fysiskt "kallt", men som det råkar sig använder till exempel tyskan och svenskan denna temperatur också för att beteckna bristande medkänsla och empati hos en människa. Här visar dikten mycket tydligt hur den mänskliga tanken åker i väg på en fantasifull projektiionsutflykt, från att vattnet är fysiskt kallt till att det kantänka vore "kallt, kallsinnigt, utan medkänsla". Detta i kontrast mot att vi mycket väl vet att en sådan emotionell föreställning är närmast löjeväckande irrelevant i förhållande till vattnets natur. Något mindre extremt gäller detsamma himlens "dialog" med jorden och bilden av jorden som en skälvande, levande "kropp" (23–24).

Den projicerande tankens tredje form är miniatyrberättelsen. I ett fall har den placerats i ett individuellt medvetande (32–37), hos den som har smugit hem i gryningen. Han är uppenbarligen en yngling, som fram till denna natt har sett sig själv som en pojke (33). Genom nattens kärleksmöte – tydligen hans första – uppfattar han sig som så förändrad att den som nu stirrar emot honom i spegeln känns som en främling (31). Här börjar berättelsen, tydligt markerad som en projicerad föreställning med ett "Als" (32), ett "wie" (35) och verbens konjunktivformer. I den ses det nya jaget som det förra jagets mördare, som nu har tagit sig till mordoffrets, det förra jagets, rum för att där hånfullt tvätta – eller om man så vill: "två" – sina händer. Detta makabra dubbelgångarmotiv ligger så långt från den bokstavliga situationen att det än en gång gör oss uppmärksamma på hur verklighetsfrämmande den projicerande tanken kan vara. Då denna sprider sig så att det imaginära mordfallet ses göra himlen "så beklämd" (36) och allting i luften "så underligt" (37) – allt detta i personens överhettade föreställningsvärld – avslöjas sedan också en vanligare typ av besjälning och känsloprojektion som illusorisk.

Robert Vilain hävdar att "Vor Tag" "sets up a [...] tension by describing the effects of 'Beklommenheit' and leaving the explanation of its cause until the very end" (2000: 338). Det är en märklig synpunkt som skulle förutsätta att hela dikten var berättad av ynglingen, som då skulle ha projicerat sin beklämning på landskapet. Så är det ju inte, utan snarare så, att landskapet i fiktionens värld faktiskt är beklämande. Detta noterar den opersonlige berättaren och ynglingen oberoende av varandra, och därtill söker ynglingen en illusorisk orsak till detta i att himlen och luften kantänka reagerar med sorg på hans förlorade oskuld (36–37). Berättaren anger å sin sida inte explicit någon orsak till landskapets tillstånd; implicit tycks orsaken för honom närmast ligga i existensens natur, exemplifierad av jordens och himlens "beklämmande" dialog (22–23) och jordens möda att än en gång samla sig till en ny dag (23–25).

Mordberättelsen kastar ett retrospektivt ljus över diktens tidigare

miniatyrberättelse, den som gäller Frälsaren och hans mor (15–22). Kulturhistoriskt sett förstår man redan i och för sig att utgångspunkten är de religiösa statyer, de s.k. "Marterl", som förekommer på den katolskt präglade landsbygden i Österrike och södra Tyskland. Det är alltså inte fråga om en ren vision av två religiösa gestalter, utan i diktens fiktionensvärld står det faktiskt en Jesus- och en Mariastaty på den lilla bron. Att det är en ren projicerad föreställning att dessa talar med varandra framhävs sedan också av analogin med den senare, uppenbart fingerade miniatyrberättelsen om "mördaren": diktens berättare föreställer sig statyerna som en levande Jesus, som under Golgatavandringen tilltalar sin mor, och som en levande Maria som medlidsamt svarar honom. Under den projicerande tankens allmänna egid i "Vor Tag" framstår denna religiösa föreställning som illusorisk.

Men här röjer dikten en spännande dubbelhet. Den religiösa miniatyrberättelsen beskrivs nämligen också som verklig. Den är varken placerad i en karaktärs medvetande eller markerad med ett "als ob", och dess verbformer står genomgående i ett handfast presens indikativ. Därtill faller berättaren här för första och enda gången ur ramen för sin allmänna deskriptiva inriktning på det som är här och nu och de associationer som det kan leda till. Med självsäker allvetenhet och i ett oändligt breddat tidsperspektiv hyllar han Jesu och hans moders samtal som något lika evigt och oförstörbart som stjärnorna däruppe (18–19). Allt detta förlämnar den lilla Kristusberättelsen en annan karaktär än de övriga mänskliga föreställningarna som avviker från den bokstavliga verkligheten. Den framställs som sann.

Å andra sidan kan denna märkliga avvikelse inte utradera vare sig den projicerande tankens princip eller den kulturhistoriskt baserade bilden att betraktelsen i själva verket gäller två statyer av sten. Det uppstår en semantisk oscillation med ett irreducibelt tvåfaldigt resultat: den kristna föreställningen om Frälsarens lidande ses *både* som sann och världsuppfyllande *och* som bara ytterligare en form av människans envisa benägenhet för illusoriska projektioner.

Eftersom litteraturvetenskapen gärna lyfter fram en enhetlig inne-

börd i litterära texter är det inte så förvånande att forskningen har haft svårigheter att hantera denna dubbelhet i Hofmannsthals dikt. Den har kommit att delas itu. Den ena polen företräder Erwin Kobel, som framhäver att dikten "nicht eine Darstellung des Zerfalls, der Wirrniss, der Sinnlosigkeit [ist]", utan befinner sig "in Gottes Ewigkeit" (1977: 361 resp. 377). Den andra polen representeras av Werner Schwan som i utförlig polemik med Kobel ser dikten som "[eine] illusionslos-skeptische Perspektive" på tillvaron (1985: 288): fragmenteringen är ofrånkomlig (281) och den för Kobel centrala Kristusscenen "strahlt [...] nicht aus auf die übrigen Gestalten und Situationen" (287). Ingendera forskaren beaktar på allvar diktens egenartade dubbelhet eller de mekanismer som den bygger på.

Det är snarare i tvesynen som diktens innebörd och funktion skall sökas. "Vor Tag" inscenerar i vår läsupplevelse den nyare europeiska idéhistoriens spänningsfyllda dubbla arv av kristen tradition och frambrytande sekularisering. Det gör den lika elegant som inträngande. Utan att behöva ett enda explicit påpekande får dikten oss att uppleva detta kombinerade perspektiv genom sin språkliga form: nykter beskrivning och als ob-projektion, verklighetens indikativ och föreställningens konjunktiv. Som när vi betraktar en bild som än är anka, än hare, får vi pendla mellan att se Kristusscenen än som projicerad mytologi, än som världsuppfyllande sanning.

"Vor Tag" framhäver också att något står på spel här, att livsåskådningsfrågan inte kan distanseras som ett rent teoretiskt problem. Människans existentiella behov ställs på sin spets av att vi så tydligt ser hur diktens värld präglas av sjukdom och skam, av genomgående oro med skräck strax under ytan, av jordens kamp för att orka leva ännu en dag. I en sådan värld är något slags existentiellt svar, något stöd av nöden. "Vor Tag" erbjuder i form av kristendomen ett sådant svar – och undergräver det på samma gång.

LITTERATUR

- von Hofmannsthal, Hugo, "Ein Brief", i förf:s *Erzählungen*, Frankfurt am Main 1988, s. 126–41
- von Hofmannsthal, Hugo, *Die Gedichte*, red. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Frankfurt am Main och Leipzig 2000
- Kobel, Erwin, "Magie und Ewigkeit. Überlegungen zu Hofmannsthals Gedicht 'Vor Tag'", *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 21 (1977), s. 352–92
- Mennemeier, Franz Norbert, "Hugo von Hofmannsthal. Vor Tag", i *Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte* [vol. 2]. *Interpretationen. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart*, red. Benno von Wiese, Düsseldorf 1956, s. 292–302
- Schwan, Werner, "Hugo von Hofmannsthals Gedicht Vor Tag: kein Blick in den Zauberspiegel", *Hofmannsthal-Forschungen* 8 (1985), s. 277–90
- Weber, Eugene M., "A Chronology of Hofmannsthal's Poems", *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 63 (1969), s. 284–328
- Vilain, Robert, *The Poetry of Hugo von Hoffmannsthal and French Symbolism*, Oxford 2000

Sinicus rapticus

August Strindberg, China and the Chinese language

Björn Meidal

AUGUST STRINDBERG is internationally renowned as one of the most important innovators of world drama. At the same time he was a renaissance man to whom nothing human was alien. His collected works comprise over 70 volumes. His letters are published in 22 tomes. He is today one of Sweden's most acclaimed painters and has also been considered a pioneer in photography. He himself claimed no less than three Nobel prizes, for literature, for chemistry and the peace prize. He also considered himself to be a scientist, to have produced gold, and his last great passion was a passion for linguistics.

Strindberg's interest in the Chinese language flourished during two separate periods: the first time was as a young man when he worked as an assistant at the Royal Library in Stockholm from 1877 to '83. At that time he considered himself, and probably also was, Sweden's only Sinologue. It was during this time he also had his breakthrough as a writer, which however did not diminish his dream of also being recognised as a serious scientist. Twenty-five years later, in the years 1907 until Strindberg's death in 1912, his passion for Chinese studies resurged. But for the older Strindberg the reasons for his interest in languages were radically different, as were the methods he used and the conclusions he drew.

Björn Meidal

For the young Strindberg there were two key factors to his interest in Chinese. Firstly, he wished to acquire a scientific speciality, ideally one where he could be seen as the only authority. Secondly he was intrigued by the high respect and national glorification of the 19th century discoverers, and particularly by his co-national A. E. Norden-skiöld's scientific and commercial expeditions in the Arctic Sea, i. a. the steamship Vega's North-East passage 1878-80.¹

The concrete beginning of his interest seems however to have been a coincidence. In his autobiography *Son of a Servant* (1886-87), Strindberg writes:

In the manuscript department of the library he happened to see a collection of Chinese books. Printed books should not be among the manuscripts. "Move them then", said his boss, "and catalogue them if it amuses you." [He] agreed and threw himself over the Chinese language. He was intrigued by the strange and alluring books; the yellow dust covers, yellow like the southern sun, the beautiful big characters, which he did not understand, but which expressed peoples' thoughts. The wonderland far away from the West, the country of the Wise, the colourful life, the always pregnant nature engulfed him, and he drowned himself, his hopes and his despairs in the calming musk-scented study.

¹ SS August Strindberg, *Samlade Skrifter [Collected Works]*, ed. John Landquist 1912-20.

SV August Strindberg, *Samlade Verke [Collected Works]*, Lars Dahlbäck, 1981-.

Brev August Strindbergs Brev [*Letters*], I-XV, ed. Torsten Eklund (1948-1976), XVI-XXII, ed. Björn Meidal (1989-2001).

Literature about Strindberg's Asiatic interest: Walter A. Berendsohn, "Strindbergs östasiatiska studier", *Samfundet Örebro Stads- och Länsbiblioteks Vänner Meddelande*. 27, pp. 48-66; John Rohnström, "Mysteriet med den försvunna kineskatalogen, eller Strindbergs sinologiska studier - ännu en gång", in: *Bland böcker och människor. Bok- och personhistoriska studier till Wilhelm Odelberg den 1 juni 1983*, 1983, pp. 389-407; Bo Bennich-Björkman, "Strindberg, kulturhistorien och 1800-talets folkliga underhållning", *Kungl. Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. Årsbok 1989*, pp. 7-12.

After one year of headacheing studies he presented his catalogue with a feeling of triumph. He was a Sinologue and had in Sweden the exclusive privilege of the Chinese language.²

Strindberg's attitude towards his learned work was also characterised by disrespectful easygoingness, at least if we are to judge from a letter he wrote to a close friend:

Go to the Royal Library and borrow Endlicher's Chinese grammar, and a Japanese one. Sniff at them a little so you get an idea of their content. In a fortnight everybody will know that you are a Japanologue.³

The young Strindberg's interest was primarily bibliographical and cultural. He started his work with a catalogue on Chinese books in the Royal Library. He also initiated similar bibliographical work in the Library of Uppsala University and other libraries. He devoted much energy to finding interesting material in the archives.

At this time Strindberg began to be recognised as a literary writer. His breakthrough was the politically radical novel *The Red Room* (1879). His interest for China was manifested in a series of essays and articles. His political radicalism was certainly an important background to his interest for Asia. It was natural for him to seek to undermine Swedish cultural chauvinism and a euro-centric Christianity that was taken for granted. In an article in 1876 he writes:

What you will find in these remnants from a time long passed is that civilisation really started further east than Greece and Palestine. This is or should be the reason for Oriental studies, Gods called Antiquity and Judaism [...] should not be pictured

² SV 21, p. 96f.

³ Letter to Willehad Lindström, Nov. 1880, *Brev II*, p. 209.

as impossible to pass, as eternal and unique ends of a civilisation. There lies a continent behind Greek art and thousands of years of Asian thinking behind the religion of the Bible.⁴

In his historical short stories during this time and in his historical work *The Swedish People* Strindberg criticized traditional history's focus on the deeds of kings and politics, primarily wars, and instead he studied the condition of the working people. In the same way, in his studies on China he concentrated on Swedish-Chinese relations in trade, science and literature.

In his sketch "Pictures of Porcelain" (1877) he shows his high esteem for Chinese art: "Even he who knows nothing about the majority of the world's population, of humanity's oldest culture, would in an art competition not hesitate to give the first prize to the Chinese."⁵ Strindberg's fascination was also aesthetic: "The Chinese draw skillfully with an extremely well developed feeling for shape and form. This is likely due to their written language, the most beautiful and ingenious in the world, where reading a book is like unrolling a panorama."⁶

The 40-page article "China – some views and perceptions" (1877) is a popular yet well documented presentation on China, meant to dismantle contemporary prejudices about the country. In it he discusses China's history, form of government, religion, language, literature and art.⁷ Here we also find a seductive presentation of the fascinating Chinese language:

What makes the study of the Chinese language so amusing as compared to other languages, is the absence of conjugations,

⁴ "Asiatiska Museet", DN 17/7 1876; SV 4, pp. 234–243; quot. s. 234f.

⁵ SS 4 p. 220.

⁶ Ibid., p. 222.

⁷ SS 4, pp. 84–125.

declinations and gender rules, the mechanical memorization of which usually so quickly kills all interest. Here instead, one has to start with active thought, and also fantasy is required to understand the necessary combinations.”⁸

The question about how much Chinese Strindberg actually mastered has not yet been fully studied. Late in life he humbly stated: “I do not know much Chinese, but the little I know I wish to share with others in order to awaken their interest and eliminate imagined difficulties.”⁹ At this time Chinese was not studied at Swedish universities, so Strindberg had to seek knowledge with help of the grammar books in the Royal Library. Strindberg probably himself translated an excerpt of the unofficial Chinese ambassador to Stockholm, Pin-Ja-Jin’s diary in his book *Old Stockholm* (1882).¹⁰

Since there was no academic teaching to be had, Strindberg relied on extensive correspondence with more knowledgeable people both in Sweden and abroad, with professional Sinologues and some pure amateurs. He was also in contact with a number of Swedish missionaries, with the Swedish Vice-Consul in Shanghai, and with the German consul in Tianjin. He also corresponded with the French professor in Chinese language at the Collège de France, Léon Hervey de Saint-Denys, the Orientalist Léon de Rosny, and the bibliographer Henry Cordier. He was rewarded with success: in 1879 he was appointed *membre libre* of the French Société des Études Japonaises, Chinoises, Tartares et Indo-Chinoises. His study *Les relations de la Suède et les pays Tatares* was read in the French Académie des Inscriptions et Belles Lettres in 1879, which of course was a major recognition. In his monumental bibliographical work *Bibliotheca Sinica* (1878–85; second ed.

⁸ *Ibid.*, p. 124f.

⁹ “Kinesiska språkets hemligheter”, *Kina och Japan*, SS 52, p. 396.

¹⁰ Original ed., p. 144ff; cf. Gunnar Brandell, *Strindberg – ett författariiv. Första delen. Läroår och genombrott 1849–1883*, 1987, p. 237.

1893–95) Cordier made use of more than a hundred of Strindberg’s findings concerning Swedish and Norwegian studies about China.¹¹

His correspondence with the Norwegian amateur Sinologue Thomas Lauritz Christian Blich gives us some amusing insights into Strindberg’s Chinese interest and the impression he wished to give of himself as a Sinologue. His addressee was enormously surprised by Strindberg’s energetic attempts to translate Cantonese folk- and street songs: “I believe you have been bewitched by the Cantonese songs,” comments Blich. Strindberg also asked for help in translating some Chinese book titles and he had plans to participate in an Orientalist conference in Florence in 1878.¹²

Among Strindberg’s manuscripts have been found draft translations of Chinese poems, into Swedish and French. We do not know, however, if it is Strindberg himself who translated them. A writing book has also been found, where only the cover page is completed: “Chansons populaires Recueillées par Ngo-Ngáy-Tang. Traduction du Chinois par Aug: Strindberg.”¹³

It does seem that Strindberg by his contemporaries was recognised for his efforts as a Sinologue. He had succeeded in his aspirations. When foreign Sinologues, like the papal Nuntius Edouard de Malijay visited Stockholm in 1878, he was received by the Royal Library’s expert, August Strindberg.¹⁴ Strindberg was also requested to write the article about China and the Chinese language for the first edition of the respected Swedish encyclopedia *Nordisk familjebok*. He seems to have accepted the project, but later he changed his mind.¹⁵ And when

¹¹ *Brev XXI*, s. 48 ff. About the relations to Henri Cordier: Bo Bennich-Björkman, “Strindberg och Henri Cordiers Bibliotheca Sinica”, in: Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala. Årsbok 2004, pp. 91–168.

¹² *Brev XXI*, p. 49f.

¹³ *Brev XXI*, p. 50.

¹⁴ *SV* 4 p. 519 ff. Cf. *Brev XXI*, p. 50f.

¹⁵ *Brev III*, letter to Th. Westrin July 1883, p. 270 f.

a Swedish coin collector asked him to help him date some Chinese coins, he writes: "In my view you are the only reliable person in this respect."¹⁶

Strindberg's most important contribution to the Swedish-Chinese cultural history is his essay "Swedish relations to China and the Tartaric Countries", 1879. It is a vivid description of Swedish literature about China, Chinese books and manuscripts in Sweden and especially mention of Sweden and Swedish things in the latter.¹⁷ Strindberg relates that in the Royal Library there is a keepsake from the Swedish East India Company's relationship with China 1732–1766: a passport for leaving Canton. He seems to have been the first and only Swedish writer, in fact, to have shown an interest in the Swedish ship *Gothenburg*, which in its rebuilt shape in the summer of 2006 sailed into the harbour of Canton.

Strindberg writes further: "The knowledge of the Chinese about Sweden can of course not be very large, but it is larger than one would expect. Saint Bridget is for example known in China. As is Sweden's nature and geography." Sweden is described as sparsely cultivated. Hunger and frost happen far too often. The writer also describes the Peace, Friendship and Trade Treaty between the kingdom of Sweden and Norway and the Chinese Empire, which was signed in Canton on the 20th of March, 1847.¹⁸

A clearly anti-colonial attitude comes to the fore in Strindberg's essay "Swedish missionaries in China" (1881).¹⁹ In connection with the Opium Wars Strindberg comments that "China lost out although it was fighting for a just cause". He is also sceptical towards the missionaries' work: "The spread of Christianity did not go easily It is evident that the Chinese, even at this time towards the end of the

¹⁶ *Brev XXI*, p. 53.

¹⁷ *SS 4*, pp. 7–27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 42–56.

1840's, were more reluctant than ever before to accept the religion of their oppressors and poisoners."²⁰

In the 1890s, Strindberg, like many other European intellectuals, went through a deep existential, psychological and religious crisis, which came to have far-reaching consequences for his literary and dramatic work. He abandoned empiricism, naturalism and social and political commitment to seek metaphysical and existential meaning. Strindberg called his new *Weltanschauung* Christian, but his belief was a very personal one and was inspired by 16th Century Swedish mystic Swedenborg, the 19th Century pessimist Schopenhauer, Jewish Kabbala, Buddhism and Theosophy.

His new view of life also had an impact on his interest for languages. In the years 1907–12 he revived not only his old interest in the Chinese language but also a more general engagement for all languages of the world and the connections between them.

The young Strindberg had not been interested in language theory. His goal had been instrumental – what do these words mean? – the intention being that the text could be interpreted. The purpose of language was communication. For the older Strindberg, on the contrary, it is theory that is the central issue. What the words mean is of lesser interest. That he already knew or thought he could figure out. He distrusted language as such. Language, as everything else, was a forgery.

Strindberg was thus no longer a scientist in the modern sense of the word. His inspiration now came from European science before the Enlightenment. One of his ideals was the 17th Century polyhistor Athanasius Kircher: like him Strindberg sought after the genesis of language, to understand the Babylonian confusion of tongues and the possibility of reconstructing the language once spoken by Adam and Eve.²¹

²⁰ *Ibid.*, pp. 42f.

²¹ About the older Strindberg's linguistic interest in *Blå böckerna*, *SV 66*, "Appendix. Fackman-

During these years he published the booklets *Biblical Proper Names* and *The Roots of Our Mother Tongue* (1910), *The Roots of World Languages, China and Japan* (1911) and *The Roots of the Chinese Language I–II* (1912.) In his *Blue Books* (1907–12) he also devotes much space to speculations about languages, including Chinese. As motivation he writes:

The Chinese are coming; they now have a parliament [...], they are educating officers in Berlin, so that they in a few years can lead a vast army of millions. It is high time for us to learn their language, which now easily can be done since one nowadays for a few pennies can buy all the world's grammar books at Hartleben's Editors in Leipzig.²²

He believed Latin, Greek and Hebrew to be the most advanced languages. All languages were derived from Hebrew. He openly distanced himself from modern language theory. His animosity was directed in particular towards Friedrich Delitzsch and the modern Sumerology. According to Strindberg it was blasphemous to presume that the Old Testament's creation story was based on Sumerian sources.

Like the great Leibniz, Kircher too had shown an interest for Sinology. Kircher's theses about the connections between Chinese and Syrian, Arabic, Hebrew, Indian and Egyptian sources were uncritically adopted by Strindberg. He thus turns his former attitude towards the Chinese language upside down. His purpose was now to prove the unique role of the Bible and Christianity.

nasynpunkter på uppsatserna om naturvetenskap och språk", pp. 1081ff, where Olof Pedersén writes about "Kilskrift" [Cuneiform] . pp. 1091f, Lana Troy about "Hieroglyfer" [Hieroglyphs], pp. 1092f and Hans Jonsson about "Hebreiskan, urspråket och diverse språkjämförelser" [Hebrew etc.], pp. 1093–1098. See also Jan Balbierz, "Strindberg bland hieroglyfer", *Strindbergiana. Tjugonde samlingen*, 2005, pp. 27–50.

²² "Kinesiska språkets hemligheter", *Kina och Japan*, 1911, SS 51, p. 395.

There is another important background and inspiration for the older Strindberg's speculation about languages. Early 19th century utopian mysticism was greatly preoccupied with the nature of language and the importance of language for Man's relation to God, as expressed by French thinkers such as Lamennais, Ballanche and Fabre d'Olivet. In the years before World War I Strindberg was one of those in his country who warned most insistently against military activism and pleaded for peace. For him brotherly love became the consequence of his language speculation. In a newspaper article 1911 he writes:

Those who wish to know more should read my last booklet about China and Japan, where you will learn that all peoples are related to each other, and that one therefore should not hate foreign peoples, and even less annihilate them, because by that one destroys one self and one's own.²³

There is finally, of course, a connection between his speculation on languages and the radical language criticism that is evident in several of his most important drama works from this period, not least in the chamber play *The Ghost Sonata* – a play which the Swiss Absurdist Friedrich Dürrenmatt claimed to be the cradle of modern drama and Absurdism. In *The Ghost Sonata* the Old Man Hummel says the following about the art of conversation:

Talk about the weather which we already know. Ask about our health which we also know. I prefer silence where one can hear thoughts and see the past, silence has nothing to hide, which words do; the other day I read that the difference between languages actually started among savages with the purpose of hiding

²³ "Svenska förskriftens stilar", *Afton-Tidningen* 23/12 1911, SS 53, pp. 534ff. Cf. Björn Meidal, *Från profet till folktribun. Strindberg och Strindbergsfejden 1910–12*, diss., 1982, pp. 228ff., quot. p. 230.

the tribe's secrets from others; languages are thus codes, and he who finds the key can understand all languages of the world.²⁴

The young Strindberg had had a certain amount of success as a Sinologue. His methods were then traditionally scientific. The older Strindberg in contrast, who still believed himself to be a scientist and had great expectations concerning his "discoveries", was immediately rebuked. His main theory was through phonetic similarity to find a connection between Chinese and Hebrew. One example is how Strindberg etymologically derives the name of the city Canton: "Canton = (Chin.) = Candia or Canethos on Evboea, where Abantes shaved his hair in the front, but wore it long at the back."²⁵ He believed strongly in the great importance of his language studies: "This is the most notable I have written; the proof is binding, and later studies have confirmed everything."²⁶

In a letter to his German translator Emil Schering the same year, he writes:

Please translate into English my articles about China, Japan and Tibet [---]. Tomorrow I will publish a new enormously interesting article about China. Three immigration waves: to Fo-kien [...] = from Phokea in Greece; Tschili (Pe-Tschili) = from Cilicia; and in Chensi – Chansi = Caeninensis = Cananeans. Confirmed by the map and the language. [---] Can you not contact the Japanese and Chinese in Berlin?²⁷

24 *SV* 58, p. 205.

25 *Kina och Japan*, 1911, *SS* 52, p. 431.

26 Letter to Karl Börjesson, 15/6 1911, *Brev* XX, p. 32.

27 *Brev* XIX, p. 301.

But when Strindberg sent one of his speculations on languages to the linguist Adolf Noreen in Uppsala in 1910, he received the following answer:

Thank you warmly for your package which I hereby return. That I in most cases cannot share your views will hardly insult one who already since long has been accustomed to stand lonely and strong.

With old and undiminished admiration for the great language artist – but not the linguist – August Strindberg.²⁸

A critic summarized his review of *The Roots of World Languages* 1912: The book "has not a trace of science; it is like a madman's confession of his linguistic delirium."²⁹

The idea about the impossibility of communication, language turned into its contradiction, something for Man to hide behind, has evidently inspired 20th century Absurdism in prose and on stage, Franz Kafka and Samuel Beckett. Scholars have noted that Strindberg's speculation on languages foreboded Modernism's play with words and its emphasis on the phonetic and graphic quality of words rather than on their semantic meaning.³⁰ That may well so be. Clearly, however, Strindberg wished to be taken seriously as a linguistic scholar, but what he gained in pioneering poetry and drama he simultaneously lost as a scientist.

28 *Brev* XVIII, pp. 322f.

29 *Aftonbladet* 9/8 1911, *Brev* XIX, p. 345. Cf. Meidal 1982, s. 230f.

30 Cf. Balbiertz, pp. 46ff.

(S)om en självbiografi

Stilen i P O Enquists recension av *Stefan Holm – Höjdhoppare*

Freja Rudels

”HAN VANN EM I BERN, slet 1956 sönder en muskel, och slutade plötsligt som 23-åring (!!!) för att bli en mycket framgångsrik headhunter för svensk storindustri, vilket tycktes bekräfta att alla höjdhoppare av format har någon liten intressant skruv lös” (Enquist 2005). Han är Benke Nilsson, en framgångsrik svensk höjdhoppare på 1950-talet. Nilsson omtalas i ”Självbiografi: I en glaskupa” – en recension av höjdhopparen Stefan Holms självbiografi *Stefan Holm – Höjdhoppare*. Recensenten är den före detta höjdhopparen Per Olov Enquist, mera känd som en av Sveriges största nu levande författare.

Enquist debuterade 1961 och har sedan mitten av 1960-talet även varit verksam som debattör, skribent och recensent. Han skriver fortfarande sporadiskt bland annat på *Expressens* kultursida. Enquists sakprosa har ägnats mindre vetenskapligt intresse än hans skönlitterära produktion. Henrik Jansson har i sin avhandling *Per Olov Enquist och det inställda upproret* studerat hans författarskap mot bakgrund av samtidens debatt rörande konst och politik. Enquists skönlitterära produktion tolkas där i förhållande till denna debatt och till de åsikter och tankar Enquist själv ger uttryck för i egna debattinlägg och Jansson konstaterar att det finns ett nära samband mellan Enquist författaren och Enquist

skribenten (Jansson 1987). I Janssons avhandling fungerar sakprosan som ett medel för att tolka författarskapet. Här är förhållandet omvänt. Jag har för avsikt att visa hur en rad stilgrepp som är bekanta från Enquists skönlitterära produktion återfinns i hans recension av *Stefan Holm – Höjdhoppare* och att tolka vilka konsekvenser användningen av dessa stilgrepp får för förverkligandet av recensionen som genre.

”Självbiografi: I en glaskupa” publicerades på kultursidan i *Expressen* i oktober 2005. Recensionen för in sporten på kultursidan, den demonstrerar Enquists förkärlek för att inympa sig på andras texter och sänder en pil tillbaka till Enquist i och med att den handlar om höjdhopp, en sport han själv utövat med framgång. Inom ramarna för den här artikeln har jag inte möjlighet att uttala mig om huruvida recensionen är representativ för Enquists kritiska produktion i stort. Min analys är ämnad att belysa komplexiteten i Enquists sätt att använda och tolka recensionsformen i ett specifikt fall.

Roger Holmström identifierar i en artikel om det kritiska uppdraget kompetens och kreativitet som två komponenter av betydelse för kritik som förtjänar att kallas kritik. Med kompetens avser han den erfarenhet och kunskap mot vars bakgrund kritikern utför sin bedömning av ett verk. Med kreativitet avser han kritikerns förmåga att gestalta och förmedla en upplevelse av ett verk till en läsare. Holmström diskuterar kritik av skönlitteratur, en verksamhet där kompetens primärt utgörs av beläsenhet, bildning och analytisk förmåga och kreativitet innefattar kritikerns stilistiska och retoriska talang (Holmström 2002: 2). ”Självbiografi: I en glaskupa” är en recension av en självbiografi, en fackbok, och aktualiserar som sådan en annan typ av kompetens hos kritikern, i detta fall en kännedom om livet som höjdhoppare. Att Enquists kunskaper på detta område kommer till uttryck i hans recension av Holms självbiografi är på intet sätt märkvärdigt. Det som ger recensionen dess särprägel, som får den att vidga sig utöver de konventionella ramarna för en recension, är sättet på vilket denna kompetens används, den kreativitet med vilken recensionen är författad, eller närmare bestämt dess stil. Peter Cassirer definierar stil

som "förhållandet mellan form, innehåll och effekt" (Cassirer 2003: 13). Det är denna triad av komponenter och förhållandet dem emellan min tolkning av den aktuella texten kretsar kring.

Mitt analysobjekt utger sig för att vara en recension. Men vad är en recension? "En text om en *annan* text" skriver Tomas Forser i *Kritik av kritiken* och ger sedan exempel på recensioner som parafraserar, värderar och beskriver de texter de bygger på. Slutsatsen blir att recensionen "handlar om en annan text. Men den *handlar* också själv och berättar då sin egen historia" (Forsers 2002: 17ff). Forsers bok är en studie i 1900-talets svenska litteraturkritik och han är ute efter att säga något generellt om denna. Jag analyserar en recension och är ute efter att uttala mig om den och bara den. Men Forsers iakttagelse av recensionens dubbelhet, dess beroendeförhållande till en annan text och dess självständigt aktiva karaktär, fungerar riktgivande för min analys av "Självbiografi: I en glaskupa".

Det mest iögonenfallande stildraget i "Självbiografi: I en glaskupa" är dess stilistiska rörlighet. Texten uppvisar en blandning av vitt skilda uttryck, från olika varianter av sakprosa till litterära stilarter. Beata Agrell undersöker i *Romanen som forskningsresa* 1960-talets nya svenska prosa. Tiden präglades i stilistiskt hänseende av estetiska experiment med "öppna" och "örena" former och Agrell använder begreppet repertoarestetik för ett av de medel med vilka den litterära konventionen kritiserades. Greppet gick ut på medveten återanvändning av förmoderna och samtida genrer. Tekniken föregrep och utnyttjade läsarrollen genom att spela på läsarens genreförväntningar och på så sätt synliggöra normerande strukturer inom den litterära traditionen, strukturer som länkades till andra samhällliga normsystem (Agrell 1993: 19ff). En stor del av Agrells bok ägnas åt Enquists experimentella verk Hess (1966) och illustrerar Enquists förtrogenhet med repertoarestetiken och den stilistiska rörlighet som kännetecknar denna. Samma grepp låter sig också skönjas i hans senare skönlitterära produktion. Men hur tar sig denna estetik uttryck i den aktuella texten? Vilken repertoar aktualiseras här och vilken effekt får denna?

För att illustrera ett historiografiskt grepp i recensionen inleder jag med ett citat:

[Benke Nilsson] och Stefan Holm är två milstolpar i svensk friidrott. Den förste tycks nästan glömd. Jag noterar att idrottsminnet ibland är kort. När en kvällstidning för ett halvår sedan listade de 100 mest framgångsrika svenska friidrottarna i historien var Benke inte med. Däremot en massa av hans epigoner och efterföljare. Men det var ju han som för 50 år sedan lade grunden till svensk, mycket ärorik, höjdsucession.

Han påminde på många sätt om Stefan Holm, han var kort, 181 centimeter som Holm, vilket betyder att höja en lägre tyngdpunkt gentemot medtävlarna, alltså längdskillnad dividerat med två. Han höjde en fantastisk idrottssommar 1954 det svenska rekordet från 2,01 till 2,11 – mer exakt 2,11,6, det var noga med millimetrarna på den tiden.

(Enquist 2005)

Det var noga med millimetrarna på den tiden och det är det också i Enquists text. Här konstateras idrottsminnet inledningsvis vara kort, därefter ger sig Enquist in för att rätta till missförhållandet. Stycket ovan har drag av en föreläsning på temat svensk höjdhoppshistoria. Det historiografiska greppet går allt sedan den historiska romanen *Magnetisörens femte vinter* (1964) i varierande grad igen i Enquists skönlitterära texter. Förevändningen för den historiografiska utsvävningen är här likheten mellan titeln på den bok Stefan Holm ger ut och den Nilsson gav ut 1954 *Benke – Höjdhoppare*. Enquist hittar även andra beröringspunkter: idrottsgrenen förstås och de 181 centimetrarna och så framgången. Men det är förevändningar och beröringspunkter det är frågan om, annars rör sig texten ganska långt ifrån Holms bok vars höjdhoppshinne inte sträcker sig tillbaka till 1950-talet. Den *handlar* så att säga själv för att låna Forsers uttryck.

Hur handlar den då? Texten föreläser. Författaren konstaterar en

lucka i den tänkte läsarens bildning och späder på med sin kunskap. Det är inte vilken kunskap som helst, utan detaljkunskap: årtal, antal, centimetrar, millimetrar. En verklighet portioneras ut med historikerns noggrannhet, med mer än historikerns noggrannhet. Någon strävan efter att göra texten mer lättflytande, tillgänglig och underhållande genom att banta ner sifferuppgifterna finns inte. Här tycks avsikten snarare vara den motsatta. Jag räknar till trettio tre sifferuppgifter i den drygt 5000 tecken långa recensionen. Det är en exakthet som ropar på uppmärksamhet. I Enquists roman *Livläkarens besök* (1999) förekommer ställvis samma grepp som en del i den skönlitterära framställningen. Detaljer som inte tycks tillföra handlingen annat än avbrott radas på varandra, listas, upprepas. I *"Hon hade verkligen många ansikten"* (2006) tolkar jag draget med hjälp av Roland Barthes begrepp "reality effect" som avser en användning av onödiga detaljer för att skapa en effekt av verklighet, en verklighet som aldrig låter sig annat än efterliknas i text (Barthes 1986: 14ff). Samma teknik anas här. Detaljrikedomen understryker med emfas det historiografiska draget och framhäver därigenom recensentens auktoritet.

Ett annat stilgrepp som aktualiseras i recensionen är ett drag av vetenskaplig undersökning. Det har även egna markörer:

Efter att ha passerat drömhöjden 2,30 för första gången 1997 gör han det 191 gånger på tävling. Men nästan aldrig mycket mer. All logik säger att hans maximum ligger några centimeter, inte mer, över detta.

Var och en som ser honom hoppa förstår dessutom att han rör sig på en tunn egg: han är inte bara kort, inte särskilt snabb, han hoppar efter en flyktkurva som är en tunn och trång båge över ribban, kräver centimeterprecision i upphoppet.

Annars fiasko. Det matematiska under de tre sista stegen – arvet från Benke – och exaktheten är ett krav. Alltså vetenskaplighet. Det är hypotesen.

(Enquist 2005)

Här tar sig Enquist an Holm som ett vetenskapligt problem. Han utreder, väger fakta mot varandra, gör antaganden. Förutom att framställningen lånar formen från vetenskaplig text plockar den även in ord därifrån, som hypotes, logik och exakthet. Texten gör formen till en del av innehållet, lyfter fram den och poängterar att den gjort ytterligare en stilistisk landvinning. Tekniken är ett arv från 1960-talets experimentella prosa. Agrell kartlägger i *Romanen som forskningsresa* tidens tendens att göra berättaren till en undersökare och stoffet till ett problem (Agrell 1993: 19ff). I verk som Hess (1966) och *Legionärerna* (1968) renodlar Enquist greppet och suddar ut gränsen mellan den vetenskapliga undersökningen och romanen. Han ställer jakten på faktisk sanning vid sidan om sökandet efter en psykologisk sanning och låter dem framträda i ljuset av varandra, blotta varandras begränsningar och låna varandras metoder. Det samma händer när recensionen här övergår i undersökning, när en anmälan av Stefan Holms självbiografi börjar dissekera hans förutsättningar för framgång i höjdhopp, som om det var ett problem recensentens författare har fått i uppdrag att utreda.

Stefan Holm är som sagt en av tre höjdhoppare i recensionen. En av dessa väljer dock att inte röja sin identitet som just höjdhoppare – recensenten Enquist. Indirekt ger texten dock flera fingervisningar om att vi har att göra med ett inifrån perspektiv på idrottsgrenen:

Hans 2,11 gjordes på lösa kolstybbanor, med sandgrop och utan flopp; betyder alltså omräknat till nutidens villkor med tartanbana, plus 30 centimeter.

Och då är vi uppe i Stefan Holms 2,40. För femtio år sedan.

Tekniskt sett, och genom nya självuppfunna träningsmetoder där mycket tung lyftning ingick, förvandlade han höjdhoppet till ett matematiskt problem som skulle lösas de sista tre stegen. Där är vi än i dag.

(Enquist 2005)

Kolstybbana, flopp, tartanbana, tung lyftning är alla begrepp som inte är bekanta för vilken lekman som helst. Recensenten svänger sig dock obehindrat med höjdhoppstermerna, både de gamla och de nya. Han förklarar varken dem eller sin egen väg till kunskap om dem. Detta är inte kultursidan på utflykt i idrottens värld, det är idrotten på besök på kultursidan. Det första steget mot att föra in idrotten i kulturen gjorde Enquist redan 1971 med romanen *Sekonden* som berättar historien om en fuskande släggkastare. Än idag är det på intet sätt självskrivet att en idrottsmans självbiografi skall recenseras på just kultursidan. Men nu är den alltså anmäld som kultur och som sport, som om det egentligen inte fanns någon tydlig gräns mellan de två världarna.

Den som känner till Enquists historia vet varför han vet så mycket om höjdhopp. År 1958 kom han fyra i SM och hans personbästa ligger på 197 cm (Enander 2005: 93). Den som kan räkna kan säkert utnyttja den matematiska fingervisningen ovan till att räkna om hans rekord till dagens förhållanden. Det finns mer man kunde läsa som en hänvisning till recensenten, slutsatser angående idrottsmannens psyke, om förberedelse, ensamhet och koncentration. Här finns en röst som inte drar sig för att säga sig veta även om denna röst aldrig uttryckligen avslöjar varför den vet, varför vi skall tro den. Enquist använder sig av ett av sina berättartekniska paradnummer. I Thomas Bredsdorffs Enquiststudie *De svarta hålen* identifieras tomrummen i Enquists texter som källan till deras laddning. Genom att lämna något centralt utsagt men samtidigt påminna läsaren om denna frånvaro, detta tomrum, frammanas spänning och sug i texten (Bredsdorff 1991). Tekniken fungerar likartat i "Självbiografi: I en glaskupa". Genom att höjdhopparen Enquists närvaro i texten aldrig uttalas utan bara antyds indirekt växer den till ett hål som laddar texten och skapar ett sug efter det utsagda.

Den röst som förenar de ovan nämnda stilgreppen, som spinner vidare på dem och suddar och blandar vill jag kalla författarens:

Boken rör inte vid den på många sätt katastrofala sommaren 2005 [...] Vad var det som hände? Själv säger han, har jag läst, att han inte vet. Åjo, han vet nog, innerst inne: han hoppade i somras som Stefan Holm, den normale, som hade begränsningar, och allting det fantastiska året 2004 när han förstätt att inga begränsningar fanns, att han kunde flyga, och gå på vatten, och att allting var möjligt, det är historia. Men vilken historia, trots allt.

(Enquist 2005)

De friheter Enquist tar sig här är en författares friheter. Han vet bättre än Holm. Han vet vad Holm vet "innerst inne". Han berättar vad Holm kunde ha skrivit, kanske till och med borde ha skrivit och förkastar det han har sagt. Det är också ett sätt att bygga en text på en annan text, men ett sätt som gör att den ena texten kommer i skuggan av den andra. Följande citat ur *Livläkarens besök* får illustrera hur samma grepp fungerar i Enquists skönlitterära produktion:

[Reverdil] skriver att han denna morgon kände sig helt lugn, och intet anade. Han skriver inte att han var lycklig. I sina memoarer använder han inte ordet "lycklig", i varje fall inte om sig själv. [...] [D]en sista dagen före sammanbrottet, är han dock lycklig. [...] Många år senare skriver han sina minnen, då använder han inte ordet "lycka", i varje fall inte om sig själv. Han är väl blyg.

(Enquist 1999: 300)

Här finns en berättare som åberopar en källa, en annan text, för att säga det den inte säger. Citattecknen markerar ord som uttryckligen inte finns i källan, i Reverdils framställning. Holm säger sig inte veta, något Enquist inte bara förkastar utan även åtgärdar, säger det som borde ha sagts.

Men det är inte bara den självsvåldiga tolkningen utan även den

lyriskt höglitterära stilen som kommer till uttryck i stilfigurerna, i allusionen som går tillbaka på myten om Jesus och formuleringen att Holm "kunde flyga", som för tankarna till recensentens skönlitterära författarskap. Eva Ekselius diskuterar i sin doktorsavhandling *Andas fram mitt ansikte* de underliggande lyriska, mytiska och djuppsykologiska nivåer i Enquists produktion som frammanas genom en uppsättning återkommande symboler och bilder (Ekselius 1996). När Enquist tar till lyriska medel i recensionen vidgas framställningen, växer utöver sig själv och in mot hans författarskap.

"Självbiografi: I en glaskupa" lyder titeln på recensionen, men vem handlar det egentligen om? Vem befinner sig i glaskupan? Vem stänger här in sig och blottar sig på en och samma gång? Glaskupan förekommer inte i Holms självbiografi. Däremot är den bekant från Enquists författarskap och utgör ytterligare en referens till detta. Här bottenar bilden i hans tolkning av Holms livsstil som höjdhoppare:

Berättelsen om hur han bemästrar sina begränsningar får ett drag av desperat isolering kring planmässigheten. Det utesluter också människor, ansikten, liv utanför, i varje fall i boken. Denne mycket begåvade och säkert beläste unge man tycks leva i ett vakuum, i en luftbubbla.

Det finns en fantastisk och skrämmande ensamhet i historien. Målet, att en gång vinna olympiskt guld i höjdhopp, lägger en glaskupa omkring honom.

(Enquist 2005)

I *Livläkarens besök* inser revolutionären Struensee att han har varit så upptagen med att försöka förstå mekaniken och maktens stora spel att han har försummat *ansiktena* (Enquist 1999: 364). Förutom den inlevelsefulla tolkningen av Holms isolering i stycket ovan finns det alltså en annan detalj som suddar gränsen mellan författaren till självbiografen och dess uttolkare. Bilden av ansiktena som utesluts är

också den ett eko från Enquists författarskap som länkar tolkningen av Holms psykologiska belägenhet till textvärldar utanför den text som recenserar, textvärldar som för tankarna till recensenten.

En recension "handlar om en annan text. Men den handlar också själv och berättar då sin egen historia", skriver Forser (2002: 20). Detta är bokstavligen talat fallet i Enquists recension. "Självbiografi: I en glaskupa" handlar om *Stefan Holm – Höjdhoppare* men den tycks också bära på en annan historia. Det sätt på vilket Enquist använder sin kompetens och sin kreativitet som kritiker frammanar en genre-mässig dubbelhet i recensionen. Dess stilistiska rörlighet, bilderna, tolkningarna som tycks överskrida sin egen utgångspunkt och de outtalade men ändå närvarande likheterna mellan den biografi som behandlas och recensentens eget liv pekar utöver recensionen mot en annan text och en annan genre. Hänvisningarna till den andra historien finns, men dess kärna förblir en undertext, ett svart hål kring vilket texten kretsar. Utan att uttryckligen säga det, eller kanske just genom att lämna det osagt, ter sig Enquists text om en självbiografi som en självbiografi.

LITTE R A T U R

- Agrell, Beata, *Romanen som forskningsresa. Forskningsresan som roman. Om litterära återbruk och konventionskritik i 1960-talets nya svenska prosa*, Göteborg 1993
- Augustsson, Christian och Holm, Stefan, *Stefan Holm – Höjdhoppare*, Stockholm 2005
- Barthes, Roland, *The Rustle of Language*, övers. Richard Howard, Oxford 1986
- Bredsdorff, Thomas, *De svarta hälen. Om tillkomsten av ett språk i P. O. Enquists författarskap*, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1991
- Cassirer, Peter, *Stil, stilistik & stilanalys*, Stockholm 2003
- Ekselius, Eva, *Andas fram mitt ansikte. Om den mytiska och djuppsykologiska strukturen hos Per Olov Enquist*, Stockholm 1996
- Enander, Christer, "Per Olov Enquists exil", *Artes*, nr 3, 2005, s. 92–99
- Enquist, Per Olov, *Hess*, Stockholm 1966
- Enquist, Per Olov, *Legionärerna*, Stockholm 1968
- Enquist, Per Olov, *Livläkarens besök*, Stockholm 1999
- Enquist, Per Olov, *Magnetisören femte vinter*, Stockholm 1964

- Enquist, Per Olov, *Sekonden*, Stockholm 1971
- Enquist, Per Olov, "Själviografi: I en glaskupa", *Expressen* (nätupplagan) 20.10.2005
<http://expressen.se/index.jsp?a=455714>, 15.03.2006
- Forser, Tomas, *Kritik av kritiken. 1900-talets svenska litteraturkritik*. Uddevalla, 2002
- Holmström, Roger, "Om kompetens och kreativitet i kritiken", *Horisont*,
 nr 3, 2002, s. 2–7
- Jansson, Henrik, *Per Olov Enquist och det inställda upproret. Ett författarskap
 i relation till svensk debatt 1961–1986*, Åbo 1987
- Rudels, Freja, "Hon hade verkligen många ansikten". *Växelverkan mellan karaktär
 och struktur i Livläkarens besök av Per Olov Enquist*, Meddelanden nr 33 från
 litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi, Åbo 2006

Gruvan i havet

Om att ge röst

John Sundholm

DOKUMENTÄREN *Gruvan i havet* från 1965, som skildrar järngruvan på Jussarö i Ekenäs yttersta skärgård, ger en alldeles ny dimension åt allmogeskildringen där det idealistiska imperativet är, såsom Roger Holmström rubricerat sin studie i nyländska folklivsberättelser, "Att ge röst". Filmen är inspelad vintern 1964–65, med Henrik Cederlöf som redaktör, i regi av Lars Biström, skickligt fotograferad av Kari Dahlberg och välklippt av Marjatta Muurimaa. Den drygt 40 minuter långa dokumentären eller reportaget andas i sin helhet stor optimism kring Vuoksenniska AB:s företag att starta malmbrytning 1961. Redan i december 1967 kom dock gruvan att läggas ned. Senare använde sig bl.a. försvarsmakten av området för stridsträningar och idag är byggnaderna delvis sönderskjutna och övergivna.

Gruvan i havet kan tyckas – efter en första blick – ge en annorlunda och realistisk bild av den finlandssvenska kulturens mest omhuldade plats, nämligen skärgården. Tiden är inte återkomstens eviga återblickande, sommarstugans tillbakablick och stillastående tid där repetitionen är gemensam strategi och regressionen den kollektiva utopins mål. Inte glorifieras heller folket, sysselsatta med autentiska göromål. *Gruvan i havet* utspelar sig huvudsakligen vintertid i ett nyin-

dustrialiserat landskap som uppvisar ett moderniserat Finland. Ett land som i sin snabba strukturomvandling gör de lokala fiskarna och småbönderna från den västnyländska och åboländska skärgården till lönearbetare och där de betalar för husrum och måltid trots att de i vissa fall är enbart några kilometer hemifrån.

Dokumentären blickar med andra ord otåligt och obönhörligt framåt och det som jag kommer att intressera mig för i den här essän är vem som äger blicken och talet, mot vad blicken riktas och slutligen vem som har rätten att adressera talet. Kort sagt vem som dikterar grammatiken för dokumentären.

Den moderna utopiska plats som frammanas i reportaget är inte skärgårdslandskapets karga och öppet kontemplativa vy. I *Gruvan i havet* åker man bokstavligen ner i underjorden som visar sig vara befolkad av finlandssvenska arbetare (en del av dem är också finskspråkiga men till minoritetskulturens beredskapsuppdrag hör att inte intressera sig för dem – de allra flesta finskspråkiga är dessutom kvinnor som arbetar i köket, ”fina flickor” som deras kvinnliga chef kallar dem, och som aldrig får komma till tals). Hembygdsskildringen har med andra ord gått underground, men varken för att bli subkultur eller kritisk mot sin egen tradition. Den hittills skarpaste och mest kärnfulla kritiken av den nordiska lovsången till skärgården som jag känner till är Tage Danielssons ”En sång om skärgården”:

Jag kan en sång om skärgården.

Så här går den:

Roslag och plankton

Taube och Carl Ankton

Men *Gruvan i havet* hör inte till denna kritiska och marginella tradition där man återanvänder språket och talet för att visa på dess karaktär av manipulerbart och repetitivt medium. Filmen bygger i stället på genomskinlighetens princip, kameran är ett fönster ut mot världen.

Detta gör att dokumentären nog snarare skall ses som en etnografisk studie som vill visa något dittills föga känt. Och som så ofta i etnografiska filmer så säger *Gruvan i havet* minst lika mycket om den föreställda publiken som om den främmande värld man ger sig ut för att skildra. Som upptäcktsresande och ciceron fungerar Henrik Cederlöf, sedermera professor, och prisbelönad 2007 ”för sina långvariga och viktiga insatser för det svenska i Finland på ett nationellt plan och framför allt inom den västnyländska regionen”.¹

Inom dokumentärfilmen finns flera olika riktningar som alla förenas i tron att filmen skulle vara som klippt och skuren för att på ett rättvist sätt ge röst åt de marginaliserade som på grund av ett direkt och visuellt medium inte behöver gå omvägen via ett normspråk för att bli sedda och hörda. Den kanske mest kända av dessa skolor var den franska ”Cinéma vérité”. I *Gruvan i havet* finns också ett hedervärt anspråk på att ge uppmärksamhet åt de hårt arbetande subjekten i underjorden. I litteraturens värld måste personer, tankar och miljö vanligen medieras via ett nationellt normspråk. I t. ex. en av den finlandssvenska litteraturens klassiska arbetarromaner, *Svalget som skiljer: En fabriksinteriör* (1910), tvingas Gabriel Sandén placera in en allvetande berättare, medelklass-subjektet filologen Birger Tamm, för att folket överhuvudtaget skall kunna komma till tals och berättelsen realiseras. Detta till trots att boken gör anspråk på att vara delvis dokumentär, något som underrubriken vittnar om: ”En fabriksinteriör”. Här signaleras att vi närmar oss innehållet från ett ovanligt perspektiv, inifrån, från verkstadsgolvet. Men den språkliga iscensättningen och berättarperspektivet gör oss ändå till en medel- eller överklassens Peeping Tom. För en arbetare måste detta med interiör framstå som obegripligt. Varifrån skulle man skildra det hela om inte just från fabriksgolvet?

När fokalisatorn i *Svalget som skiljer* introducerar och möter en av fabriken arbetskor låter det så här:

¹ Se SFP:s partidag http://www.sfp.fi/start/partidagen_2007/partidagen_lordag/, 30.12. 2007.

Han reste sig. Hans ärende var slutfört nu. Mest för att säga något frågade han.

Och Kälmiö – var håller han hus nu då?

Hon sprang upp och gjorde en åtbörd av förtvivlan

– Där också, naturligtvis!

– I Amerika?

– Ja, var annars?

Så fortsatte hon i lugnare ton:

Ni vet således ingenting? Har inte Gertrud talat om för er, att Kälmiö reste strax som strejken bröt ut? Jo då, det gjorde han – och tog med sig strejkkassan förstås, alla våra pengar [- -]

(Sandén 1910: 200)

Trots försöket att iscensätta ett möte och en autentisk replikväxling, en annan röst, står vi alltså handfast i Tamms språk och blick.

I en film, särskilt en dokumentärfilm som *Gruvan i havet* kunde man kanske tycka att en berättare och fokalisator, Sandéns Birger Tamm, skulle vara överflödigt och att folket kunde tala direkt till sin publik. När talfilmen kom materialiserade den också kropparna på duken. Plötsligt kunde män låta kvinnliga, eller kvinnor manliga. Personer blev löjliga eller kraftfulla, de blev lokalisierbara och vardagliga (därför blev också det icke lokalisierbara ljudet något av det mest skrämmande, gåtfulla och effektfulla greppet, något som bl.a. betonats av den franske kritikern och kompositören Michel Chion). Men också filmen medieras, inte bara visuellt via kameran utan även så att ljudet läggs på och bearbetas. Direktheten är en illusion, och filmen har även ett normspråk.

Som så många andra filmer bryter inte heller *Gruvan i havet* mot knäsatta mönster. Som i en stor del av TV-produktionens dokumentärer och reportage introduceras pliktskyldigt en berättare som styr skeendena med faderlig hand. Redaktören Cederlöf beger sig runt på Jussarö och de personer han möter tilltalar honom direkt i bild

eller som så att man använder sig av en av filmens klassiska grammatikaliska hörnstenar, bild-motbild-tagningen. Bild-motbild betyder att efter att en person talar i bild klipps det till en annan person, dvs. den som föregående person adresserat. På så vis skapar filmen en illusion av enhetlighet trots att de båda personerna inte behöver vara närvarande samtidigt. Den person som adresserar och styr grammatiken i *Gruvan i havet* är redaktören Cederlöf. När en dialog iscensätts låter det t.ex. så här:

HC [till två arbetare i bild]: Ni tycker inte att arbetet är tungt och hårt? Jag tänker till exempel på Nylund. Ni var fiskare, hade det fritt, ni levde som en herre, er egen herre, gjorde vad ni ville, steg upp när ni ville, arbetade när ni ville. Nu går ni liksom åtta timmar, sen sexton timmar ledigt och sen åtta timmar igen.

[borraren Lars-Erik Nylund] Jo, på det viset går vi ju.

HC: Är det svårare?

L-E N: Nåja, nog är det redigare, ju.

HC: Det är redigare. Längtar ni inte tillbaks till det friare livet med fisket?

L-E N: Nåjo, inte är det för det. Nog längtar man tillbaks. Men man lever inte med det. Att bara längta.

De arbetande subjekten får med andra ord aldrig tala direkt till sin publik eller kameran: redaktören är publik och iscensätter i sin tur dialogerna för att publiken i TV-sofforna skall få en representativ bild av verkligheten. Röster kommer inte till tals, de ges. Och givaren är samtidigt mottagaren. Subjekten blir till objekt som agerar på befallning.

Den skillnad som finns mellan *Svalget som skiljer* och *Gruvan i havet* är att talarna i den senare inte kan undgå att avslöja sin kultur, sin köns- och klasstillhörighet då de talar. Där litteraturen alltid tvingas märka ut om det skall finnas en avvikelse kan filmen inte undgå att göra det. Det är precis det som utgör en av de inbyggda realistiska kvalitéerna i filmen.

Walter Benjamin valde att betona den realistiska traditionen genom att påpeka att filmen bar på ett omedvetet, när kameran zoomar in avtäckts något vi inte tidigare har sett, men som likväl funnits där. Det kanske mest radikala i denna realistiska egenskap är det historiska omedvetna: En film kan inte låta bli att avslöja det som blivit förlegat, det som hör till det förflutna, det som då kameran gick inte kunde ses som historia. Men ett faktum vi blir varse så fort vi ser på gammal film.

I *Gruvan i havet* är det uppenbart att de intervjuade arbetarna känner sig obekväma inför det språkliga utbyte som sker framför en registrerande och regisserad kamera. Eftersom jobbarna inte äger språket på samma sätt som den som ger dem det, klipps växeltagningarna som så att de även placeras in som objekt i filmen. Arbetarna representeras genomgående i relation till sitt arbete, de är en del av gruvan. Tagningarna iscensätts alltid som miljöbilder, arbetaren görs till en metonymisk figur i en semiotisk ekonomi där det inte är alla förunnat att upphöjas till symbol eller att utgöra metafor – mål, mening och drivkraft. Redaktören är däremot likt en Odysseus på seglats i den västnyländska skärgården, en fri man på resa, reflekterande och iakttagande. Där Odysseus i Max Horkheimers och Theodor W. Adornos läsning i *Upplysningens dialektik* lyckas lura de förmoderna cykloperna, enögda och entydigt troende på ordens givna (magiska) betydelse som de är, genom att säga att "Ingen" var den som gjort en av cykloperna blind, tilltalar Cederlöf sina arbetare genom att konstruera frågor eller påståenden som har ett givet, entydigt svar. Ibland är tilltalet mera finurligt dramatiserat, exempelvis som i den dialog som citerats ovan. En dialog iscensätts så att det framstår som om borrararen Nylund kommer med en egen åsikt ("Det är redigare" och "Inte kan man bara leva av att längta"). I verkligheten är han placerad i en värld där subjekt och objekt är ett, hans språk kan inte på samma gång vara "sig självt och något annat", vilket är kännetecknande för det moderna upplysta medvetandet (Horkheimer och Adorno 1981: 30).

Den mångförslagne Cederlöf däremot ägnar språket en ständig reflektion i dokumentären utgående från sin privilegierade position.

Han förundras bl.a. konstant över vad han kallar för "gruvspråket", termerna och orden som används på arbetsplatsen. Inför gruvförmannen Carl Henrik Lundberg, hemma från Busö, ifrågasätter han varför hissens nedgång i underjorden är markerad som + 250, och inte - 250, då ju hissen de facto går neråt. Som svar får han det lakoniska "Det är nog plus när det går neråt". När föraren Yngve Mickelsson, hemma från Västansjö, får frågan om det är svårt att köra de underjordiska maskinerna får han det likaså kortfattade svaret "Nej, om det är rött så får man inga gå, om det är grönt så går man". I den cyklopernas värld som arbetarna arbetar i är det den vulgärpraktiska entydighetens språkliga lag som härskar eftersom "[b]ara en medveten anpassning efter naturen ger den fysiskt svagare makt över den" (Horkheimer och Adorno 75).

Det enda subjektet på Jussarö som tillåts full reflektion och samtal är platschefen, magister Tor Stolpe. Då han intervjuas är han den enda som dittills visats helt i närbild som språkligt handlande, dessutom dynamiskt ihopklippt med motsvarande kamerainställningar på reportagets redaktör. Stolpe och Cederlöf talar till varandra som likvärdiga. Här enas filmens gestalter för första och enda gången på en jämlik språklig marknad i Bourdieus mening, såväl med avseende på tal som visuellt.

Det är just de ovanbeskrivna fällorna som filmaren Trinh T. Minh-ha velat undvika i sina egensinniga filmer genom att konstant påminna oss om att det alltid är någon specifik person som ser och låter någon bli sedd. Utbytet är aldrig jämlikt. Samtidigt är det en lika stor illusion att språket inte skulle vara iscensatt, eller "taktiskt" som Minh-ha väljer att uttrycka det i sin mest hyllade film, *Surname Viet Given Name Nam* (1989). Det språkliga utbytet sker både på en teater och på en marknad och skapar därför både skillnad och gemenskap. Någon enkel utväg finns inte från språkets performativitet och lokala bindning. Det är väl därför som Umberto Eco föreslagit att Europas utopi ligger i avsaknaden av ett gemensamt språk, vilket skulle möjliggöra att alla kan vara sig själva, en nog väl så idealistisk dröm om ett totalt oberoende.

Gruvan i havets förtjänster är att den visar på det språkliga utbytetets realitet. Redaktören behärskar och styr marknaden, de intervjuade som är underordnade följer villigt den som talar och som riktar vår blick. De förstår att redaktören är den som, med Bourdieus uttryck, utgör "den legitima sändaren" och därmed blir även till den publik som de talande arbetarna riktar sig till (Bourdieu 1993: 119). Publiken bestäms utgående från om den är homogen i förhållande till talarrens kultur. Detta kan också avläsas ur den ovanciterade dialogen. När Cederlöf skall metaforiskt uttala sig om att borrarerna Nylund "är sin egen herre", levde som "en herre", hakar han upp sig och trevar med orden. Detta eftersom han är medveten om att herre i det sammanhang han nu uppträder i (*gruvans matsal under havsbotten*) har en entydig klassbestämd betydelse. Därav den rätt långgrandiga preciseringen "gjorde vad ni ville, steg upp när ni ville, arbetade när ni ville", kanske som ett sätt att kollektivt glömma bort vad som just sagts. Den välvilligt inställda arbetaren verkar dock helt enkelt ignorera alltihop, han är ju främst förlägen inför att befinna sig i en intervjusituation över huvud taget. Här finns också en direkt parallell till Sandéns roman. Då Tamm ber om ordet av strejkens organisatör Kälmiö och tilltalar honom som "Herr" avslöjar han omedelbart sin klassbakgrund. I romanen görs beteendemönster till klass-specifika drag som tatueras in i varje subjekt till naturstarka konventioner och traditioner, till slutgiltiga bevis på det oöverbryggbara "svalg som skiljer". En klyfta som man i Sandéns roman enbart kan undvika genom att fly till Amerika.

Även det visuella språket i filmen *Gruvan i havet* stöder och följer det språkliga talets marknad. Filmen är strikt komponerad enligt bildmotbilsgrammatiken som positionerar redaktörens språkgemenskap med den publik som adresseras. Arbetarna blir, liksom maskinerna och landskapet, till objekt för den sommarstugsägande publiken i TV-sofforna. Visserligen finns det dramatiska avvikelser i filmen, den är välklippt och den dramatiska miljön, de kilometerlånga rälsbelagda gångarna och hissarna som åker ner ett par hundra meter under havs-

botten, möjliggör dramatiska kameraåkningar som ofta upprepas för att förstärka effekten. Men de här rent visuella ingreppen blir snarare till dokument på industrins och ingenjörens mångförslagenhet i en ogästvänlig miljö och till ett uttryck för fotografens, regissörens och klipparens yrkesskicklighet.

Gruvan i havet liksom allt annat av mänskan producerat ger röst. Filmen gör det också, trots att många filmer ger en illusion av att de talar själva och direkt. Den som är intresserad av de kultursociologiska implikationerna av att ge röst frågar sig vem som ger och på vilket sätt. Vem som har makten att adressera och ställa frågan och vem som inte har större handlingsutrymme än att defensivt inleda med "Nåja" eller "Nåjo". Att omedelbart men motvilligt transformera ett nej till ett ja på en språklig marknad där det inte finns en gemensamt fördelad och värderad valuta. 1967 stängdes gruvan på Jussarö då världsmarknadspriset på järnmalm sjönk. Koverhars masugnar kunde få billigare råvara från Afrika och Asien än från det egna landskapets ö. Skärgården kunde nu i lugn och ro göras till ett reservat för semesterfirarna och försvarsmakten.

LITTERATUR

- Bourdieu, Pierre, "Vad det innebär att tala", *Kultursociologiska texter*, red. Donald Broady och Mikael Palme, Stehag 1993, s. 111-126
- Eco, Umberto, *In Search for the Perfect Language*. Oxford 1995
- Holmström, Roger, *Att ge röst: Omvärld och identitet i några nyländska folklivsberättelser*. Helsingfors 2005
- Horkheimer, Max och Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik*, övers.
- Lars Burman och Carl-Henning Wijkmark, Göteborg 1981
- Minh-ha, Trinh, "'Who is Speaking?': Of Nation, Community and First Person Interviews", *Framer Framed*. New York and London 1992
- Sandén, Gabriel [utg. under pseud. "Göran Sandmarck"], *Svalget som skiljer*, Helsingfors 1910

The following text is a scan of a page from a document, likely a book or report. The text is dense and appears to be a continuation of a discussion or analysis. It contains several paragraphs of text, though the specific content is difficult to discern due to the quality of the scan and the orientation of the page. The text seems to be organized into sections, possibly indicated by headings or sub-headings, but they are not clearly legible. The overall appearance is that of a formal or academic document.

Den föreläsande moralisten

Den tredje delen av den tredje boken

III

Den föreläsande moralisten

The following text is a scan of a page from a document, likely a book or report. It features a prominent section header "Den föreläsande moralisten" and a sub-header "III". The text below these headers appears to be a formal or academic document, possibly a preface or an introduction to a section. The text is dense and contains several paragraphs, though the specific content is difficult to discern due to the quality of the scan and the orientation of the page. The overall appearance is that of a formal or academic document.

Den förvillade moralisten

Om Henrik Ibsens adept Ferdinand Wahlberg

Arne Toftegaard Pedersen

GENOM ATT SNABBT OMVANDLA impulserna från det moderna genombrottet, och i synnerhet från Ibsen, till en egen produktion av dramer och prosa gjorde Ferdinand Wahlberg en banbrytande insats inom den finländska 1800-talslitteraturen. Wahlberg föddes i Ryssland och hade tyska som modersmål. Som 9-åring skickades han 1856 till Finland, där han småningom utbildade sig till läkare, och utvecklade ett livligt intresse för teater och litteratur. Mellan 1877 och 1884 skrev han en lång rad dramer och två prosaverk och hörde under dessa år till de mest uppmärksammade bland de svenskspråkiga författarna i Finland.¹ Senare, i Svea Wiitanens licentiatavhandling om Wahlberg, betecknas han som "den första av Finlands svenska naturalister" (Wiitanen 1933: 127).

Ändå har det funnits en tendens att negligera Wahlbergs författarskap. Men 1892 kallade Karl August Tavaststjerna, själv utnämnd till den moderna pionjären inom den svenskspråkiga litteraturen i

¹ Wahlberg publicerade sig även på sitt modersmål. Under åren 1910 till 1919 gav han ut en rad prosaböcker på tyska. Han skrev även två självbiografiska verk, *Mein Lebenslauf* (1912) och "Die Beichte meiner Feder" (opublicerat).

Finland, det ett "historiskt faktum, som af mången kanske glömts", att Wahlbergs dramer och prosa var den realistiska riktningens första verk i Finland (Söderhjelm 1900: 216). Werner Söderhjelm förmodar att Tavaststjerna med sina uppskattande ord har velat rikta ett tack till den författare, som utom den närmaste vänkretsen varit den enda som med honom "vidlyftigare diskuterat litteraturens och särskildt den svenskspråkiga litteraturens ställning i Finland, och gifvit honom liflig uppmuntran och flere impulser" (ibid.).

Tacksamhetsgård eller inte, Tavaststjerna hade rätt i sak. Wahlberg var en föregångsman, som debuterade skönlitterärt med ett modernt äktenskapsdrama, *Ett briljant parti*, redan sex år innan Tavaststjerna 1883 inledde sin författarbana. Kalle Meurman, en av de få som på senare år uppmärksammat Wahlberg, skriver att hans pjäser väckte bifall och debatt: "Problemen var aktuella, valet av motiven och behandlingen av ämnet var något nytt, en övergång från romantiken till den nya realismen" (Meurman 1994: 203).

Som de flesta andra av periodens s.k. moderna författare pendlade Wahlberg ständigt mellan gammalt och nytt. Han hade näsa för "tidens brännande frågor", men stod främmande för en del av de nya tendenserna. Kristendomskritiken och ateismen, som var centrala element under det moderna genombrottet, appellerade inte till Wahlberg. Han värnade i stället om de kristna dygderna, och hans verk avslutas allt som oftast i en anda av försoning. Det finns skäl att se Wahlberg som en moralist, men en paradoxal sådan. I ivern att opponera sig mot det han fann omoraliskt i samtiden, kunde Wahlbergs egen moral framstå som rätt så tvivelaktig.

Wahlberg lade ibland sina intriger epigonaktigt nära Ibsens. Men dramat *Det omöjliga möjligt* från 1881 är en replik på idolens *Et dukkehjem* och speciellt mot att Nora lämnar hemmet. I *Det omöjliga möjligt* återförs en hustru och moder till sitt hem. Men den moraliska upplösningen av "Nora-konflikten" går via sonens allt annat än platoniska förälskelse i mamman som flyttat hemifrån. Dramat skulle inte ha kunnat skrivas efter att Freud lyft fram Oidipuskomplexet – och det

måste ha tätt sig dubiöst redan på 1880-talet. *Det omöjliga möjligt* blev ändå en framgång, (främst) tack vare polemiken mot Ibsen.

I *Det omöjliga möjligt* diskuteras kvinnans roll i det sena 1800-talets samhälle. Romanen *De kärleksrike* från 1882 sätter i gengäld periodens manskris i centrum. Det kryllar av opålitliga och fatala män i genombrottslitteraturen. Hos Ibsen möter vi en sådan i en spökaktig skepnad som kammarherre Alfvig i *Gengangare* från 1881. De manliga förebilderna i tidens litteratur är få. I *De kärleksrike* förefaller det dock som om författaren frammanar både en samvetslös lebeman och en samvetsöm familjeman. Lebemannen Julius styrs av begäret att njuta och tror sig tillhöra en klass av speciellt kärleksrika individer. Wahlberg använder just ordet "klass" eftersom den kärleksrikedom det är fråga om är förknippad med en livsstil som är möjlig enbart för de mest privilegierade. I en viss mån tecknar Wahlberg en demonisk bild av överklassen.

Julius är med i ett gille som låter prägla ett guldmynt med inskriptionen "de kärleksrike". Inom gillet är man stolt över sin liberala världsåskådning och över sin omåttlighet. En medlem deklarerar: "vi älska icke blott en sysselsättning, utan alla som skänka oss nöje eller penningar; vi älska icke blott ett vin, utan all drufsajt, som eldar vårt sinne, vi älska icke en kvinna, nej alla" (Wahlberg 1882: 71). Julius är gift, men hans otrohet och slöseri underminerar familjelyckan. Den son han får, visar sig vara en sjukling redan vid födseln eftersom han drabbats av samma fadersarv som Osvald i *Gengangere*, syfilis. Julius systems familj lever ett lugnt och regelbundet liv. Systemen Hedvigs man, Ralf, förefaller vara den personifierade pålitligheten. I kontrast till Julius får Ralf en (symboliskt) frisk son. Hedvigs och Ralfs äktenskap har en inte helt okomplicerad förhistoria. De förlovade sig i hemlighet som mycket unga och deras relation präglades av en romantisk idealism. De var övertygade om att den låga kärleken hade tänt i deras hjärtan aldrig ville slockna eller ens försvagas.

Ralf studerar flitigt för att "komma till bröd" så han kan gifta sig med Hedvig, men sedan länge måste han erkänna att känslorna har

svalnat och "gifvit rum för en sansad kritik öfver den brådstörtade förlovningen" (a.a.: 11). När han återser Hedvig och hon ger honom en chans att befria sig från sitt löfte, svarar han ändå prompt och beslutsamt: "Jag älskar dig Hedvig i dag lika varmt som då och hade för afsigt att redan i morgon bedja din far om tillstånd att inför hela världen kalla dig min brud" (a.a.: 14). För att få gifta sig med Hedvig måste han emellertid byta bana och överta hennes fars garverirörelse. Detta framställs som ett obetydligt offer om det är fråga om riktig kärlek, och Ralf går med på arrangemanget. Att överta läderfabriken innebär dock en misräkning för Ralf, som ser "den skatt af kunskaper han samlat, bortkastad för en bana, som han icke kände till och för hvilken han icke hade den ringaste böjelse" (a.a.: 17). Han hade egentligen drömt om en framtid som konstnär, men han inser att en familj inte kan leva på "duk och färg". Flitigt lär han sig sitt nya yrke och samvetsgrant sköter han hemmet där det är allvar, inte glättighet, som råder. I ett avsnitt om den frestelsekonsten alltjämt utövar på Ralf fördjupas argumentationen för ett lutheranskt levnadssätt:

Arbetet på det praktiska lifvets område skulle utgöra hans bästa vapen mot alla fantasispöken och det lugna medvetandet att hafva fyllt sin plikt i lifvet, så mot familjen som samhället skulle blifva hans lön. Till slut syntes honom äfven den ömsesidiga kärleken makar emellan endast vara en chimär och plikten det enda rätta sambandet, som möjliggjorde ett lyckligt och lugnt lif.
(a.a.: 31)

Ralfs funderingar kring det samhällsnyttiga tangerar de utilitaristiska idéerna som var mycket framme i tiden, i Finland inte minst representerade av Wahlbergs författarkollega Adelaïde Ehrnrooth.²

² I Ehrnrooths roman från år 1878, *Tiden går och vi med den*, finns en kraftig nedvärdering av kärleken på nyttans och intellektets bekostnad. Romanens huvudperson ingår ett förnuftsäktenskap som beskrivs positivt, medan hennes ungdomskärlek avvisas som en förvillelse (Ehrnrooth 1878: 32).

Polariseringen mellan de två äkta männen kan förefalla pedagogiskt övertydlig. Lebemannen Julius framstår dessutom som en tidstypisk stereotyp, medan det förhåller sig annorlunda med Ralf. Han handlar visserligen "rätt", men han gör det utan inre övertygelse. Det förefaller som om han uppför sig som en präktig äkta man – främst för att kunna framstå som en sådan. Både Ralf och Hedvig säger sig vara nöjda, ändå måste de erkänna att livet "dock i grunden var mycket kallare än de förr hade tänkt sig detsamma, och någon gång hviskade en liten afgrundsande i deras inre: huru annorlunda borde icke den vara, som jag kunde älska, eller: barnet där i vaggan är till slut icke en underpant på vår kärlek, utan på vår plikt" (a.a.: 31f).

Ralf har satt sig själv och sina egna önskningar åt sidan i en sådan grad, att vi kan tala om ett slags pliktkult. Långt in i romanen framställer Wahlberg dock ett i moraliskt hänseende välordnat universum. Vi behöver inte sväva i tvivel om vem som handlar rätt och orätt. Men det finns ett gnagande dilemma: Ralf framstår som en rättskaffens man, men han är inte lycklig. Problemet är inte direkt av moralisk art, men det leder till moraliska misstag.

Slumpen spelar en stor roll i *De kärleksrike*. En mängd tillfälligheter leder således till att Ralf måste företa en affärsresa till ödemarken utan vigselring. På resan förväxlas han med sin medhjälpare, Hahkonen, och på grund av menföre måste han dessutom stanna en tid hos den äldre mannen, vars hemman affären gäller. Förhållandena i ödemarken framställs som ett gammalmodigt och lugnt alternativ till den effektiva affärsmiljö Ralf hamnat i. Ralfs samvete och förnuft säger honom att han måste rätta till misstaget och bekänna vem han "egentligen" är. Men det blir omöjligt därför att han känner sig innästlad i lögnens garn, och för att hans "nya jag" möter en frestelse som blir för stor. Frestelsen är inte, som det var vanligt i periodens litteratur, förknippad med en person med ett tvivelaktigt rykte, utan med den redbara dottern i huset i ödemarken. Lilli, som hon kallas, är en oskuldsfull sjuttonåring. Hon har fått en gammalmodig uppfostran och är omedveten om den stora världen bortom barndomstrakten. Att traditionella, kristna och

patriotiska dygder är hennes rättesnöre beskrivs som enbart positivt. Lilli har fått mindre undervisning än sina jämnåriga, men är frisk till kropp och själ, och har lärt sig älska:

[...] våra skalders arbeten och genom dem sitt land, hade lärt sin religion så att hon i alla förhållanden hyste förtröstan till en kärleksrik och barmhertig Gud, samt att i hvarje människa och djur se sin skapares värk.

(a.a.: 64f)³

Romanens centrala begrepp, kärleksrikedom, får här en ny betydelse. Lillis tillit till Gud bildar en motpol till Julius världsliga och självpupptagna kärleksrikedom. Den unga flickan kommer överhuvudtaget att stå som representant för en rad omoderna, men positivt beskrivna värden i romanen. Porträttet av Lilli fungerar därtill som en del av Wahlbergs apologi för sin hjälte.

Mötet med Lilli blir på flera sätt förlösande för Ralf. Förutom att han möter kärleken på nytt, får han en förevändning att återuppta sin gamla passion för bildkonsten, eftersom Lilli är intresserad av att rita. Ralf handlar fel – men upplever en ny lycka. Det blir fler affärsresor till ödemarken och en dag ställs Ralf inför ett ödesdigert dilemma. Lillis far ligger på dödsbädden och ber om Ralfs försäkran om att han vill gifta sig med dottern. Den tvehågsne "hedersmannen" låter sig för andra gången pressas in i ett äktenskap.

I och med att Ralf gör sig skyldig till bigami skulle man tro att romanens ordning var ohjälpligt rubbad. Tidigare var Ralf moralens väktare gentemot Julius. Nu kan han själv förefalla ännu mer klander-

³ Wahlberg tar ställning för en gammaldags livssyn, som här får runebergiska övertoner. Lilli är en oförstörd människa – och hemmanet i ödemarken en oförstörd idyll. I en oöverskådlig och ofta omoralisk värld (i romanen representerad främst av huvudstaden) framstår Lillis barndomshem som en liten och välordnad värld för sig. "Här hade tydligen den moderna tiden gått förbi, utan att vika in", skriver författaren (a.a.: 63).

värd än svågern, eftersom den synd han begår är direkt olaglig. Men Wahlberg bibehåller den skarpa uppdelningen mellan svågerna och Ralf kvarstår som romanens hjälte. Man kan kalla Julius en hycklare, eftersom hans liv, till exempel i familjen, först och främst går ut på att skapa en fasad, som kan skänka honom ett någorlunda respektabelt renommé. Ralf tar däremot livet med fru och barn på allvar – i båda familjerna. Det berättas att han i båda hemmen bemödar sig att sprida en sann känsla av kärlek och plikttröhet.

Detta kunde redan skönjas i den vård han ägnade i lika grad Hedvigs som Lillis son. I det späda barnhjärtat sökte han lägga en sådan grund att sanningen och kärleken till det rätta skulle finna en yppig jordmån.

(a.a.: 180)

Uttryckt med en paradox: Ralf framställs som en samvetsgrann bigamist. Han är medveten om sitt brott, det plågar honom och gör att han lever i en ständig skräck för att avslöjas. Men inom "brottets ramar" handlar han så ansvarsfullt som möjligt gentemot sina familjer och i förhållande till både samhället och Gud.

Att Wahlberg förutom prosaist var en initierad dramatiker märks i *De kärleksrike*. Romanen är konstruerad på ett sätt som leder tankarna till den klassiska tragedin. Det gäller inte minst konflikten mellan individens begär och den samhälleliga nödvändigheten och ordningen. I ett lite äldre uppslagsverk kan man se ordet "tragisk" definierat på följande sätt:

Tra'gisk, hörande till tragedien, sorglig, ödesmättad; i egentlig mening om ett händelseförlopp, varvid en moraliskt stor och märklig individ på ett gripande sätt oemotståndligt går under till följd av en mänskligt betydelsefull, olöslig konflikt inom el. utom honom själv.

(Lilla uppslagsboken, band 9, 1959: 926)

Ralf i *De kärleksrike* är på flera sätt tragisk i denna lexikaliska betydelse av ordet. Han skall framstå som en i moraliskt hänseende stor individ, som går under till följd av konflikter i sitt inre (och i samhället). Hans olycka beskrivs på ett gripande sätt, och det verkar som om Wahlberg, precis som fallet är i den grekiska tragedin, vill framkalla empati för sin olyckliga huvudfigur. Det gör han bland annat genom att understryka att det inte är ett medvetet uppsåt utan slumpen som leder Ralf in på den brottsliga banan.

Sist i romanen kommer Ralfs bigami i dagen. Han ställs ansikte mot ansikte med sina två fruar, mot vilka han tycker sig ha förbrutit sig så svårt, att intet straff kan försona hans brott. Ralf gör sig redo för domen, men med "blind hänförelse" yttrar Lilli: "Åh hvad bryr jag mig om din brottslighet, jag sade dig ju, att äfven om du blefve en förbrytare, skulle jag förlåta och älska dig – och huru gärna vill jag icke hålla mitt ord" (Wahlberg 1882: 197).

På en mellanmännisklig nivå slutar romanen sålunda i försoning, i likhet med många av Wahlbergs dramer. Fruarnas förlåtande hållning gör att Ralf går sitt vidare öde till mötes med lugn förtröstan. Även som bigamist har han dessutom haft de kristna normerna som sitt rättesnöre och fruktar inte Gud, "den barmhertiga". Värre är det med den jordiska domstolen:

Domarens sak var att döma, icke att undersöka den skyldiges karaktärsanlag, de omständigheter hvilka småningom bidragit att leda honom in på brottets bana, eller granska hans lefnad efter förbrytelsen om tilläfventyrs här någon förmildrande omständighet kunde finnas.

(a.a.: 206)

Juridiskt sett är målet okomplicerat eftersom man enbart frågar efter handlingen. Ralf döms till "högsta kroppsplikt vatten och bröd samt tukthus" (ibid.).⁴ Hans hälsa bryts ner under de hårda förhållandena

⁴ Kroppsplikt har samma betydelse som kroppsstraff och innebär att den dömda pryglas och på

i tukthuset och han dör snart. Härmed fullbordas tragedin. Läser vi Wahlbergs roman medhårs ligger det en poäng i att t.o.m. bigami kan framstå som mer rimligt än den vanliga lebemans-nonchalansen. Sist i romanen ironiserar Wahlberg över allmänhetens reaktion:

Öfveralt var man ense därom att Julius väl handlat lättsinnigt – men att det i grund och botten icke var så farligt; Falkner stämplades som en samhällsfarlig förbrytare, hvilken med rätta bar kedjor och fullgjorde sitt tunga dagsvärk i tukthuset. (ibid.)

Men nyktert betraktat är det problematiskt att ha en bigamist som hjälte – och projektet är direkt dödfött om han partout skall framstå som ett moraliskt föredöme. Därtill kommer att Wahlbergs syn på förhållandet mellan könen är mildt sagt förlegad. I *De kärleksrike* spelar kvinnorna en perifer roll som främst består i att förlåta sina fatala män. Däremot försvarar Wahlberg indirekt mäns tvegifte, och romanen kan framstå som en manlig önskedröm. Detta blir speciellt tydligt ifråga om Ralfs relation till Lilli. Ralfs olyckliga öde understryks lika ofta som Lillis dygder. Hennes attraktiva utseende och hans sexuella aptit antyds däremot blott. Det heter till exempel att Ralf underbart lätt till sinnes låter sig förenas med sin brud nummer två. Sorglösheten beror möjligen på Lillis kroppsliga företräden. Vi får veta att hon har en fin gestalt, regelbundna drag, samt en skatt, sin ungdom, som "gaf sig tillkänna i hennes rika blonda hår, som skänkte lif åt hela hennes väsende och förlånade hennes djupblåa ögon det underbara uttryck, som fångslar och berusar" (Wahlberg 1882: 64). Ser man Ralf som en tillfälligheternas fånge, och därmed som ett slags offer, utgör giftermålet med Lilli kulmen i hans mardröm. Men giftermålet uppfyller samtidigt hans hetaste och mest förbjudna dröm.

Kontrasten till Ibsen är slående. Där förebilden med Nora och

annat vis utsätts för kroppslig smärta (källa: Svenska Akademiens ordbok).

åtskilliga andra av de centrala figurerna visar stort intresse för kvinnors liv och psyke, är Wahlberg ute i ett helt annat, manscentrerat ärende. Hans roman visar inte minst hur skriande behovet var en modernisering av synen på både kvinnor och män. Wahlberg är sannerligen ingen Ibsen – och han är en synnerligen misslyckad moralist. Är *De kärleksrike* då enbart en pikant läsupplevelse? Nej, romanen kan bidra till att karaktärisera 1880-talet genom att visa hur rejält funderingarna kring sedligheten kunde spåra ut. Men – och det är mer intressant – romanen har en styrka i beskrivningen av de problem den aktuella samhällsomvandlingen kunde leda till, och i sin moderna psykologiska insikt.

Wahlberg visar sig reaktionär ifråga om de nya tiderna. Ödemarken idealiseras just därför att man där lever opåverkad av industrialiseringen. Porträttet av Ralf kan förknippas med en initierad kritik av det liberalt effektiva samhället som håller på att växa fram. Ralf blir en nyttig kugge i samhällsmaskineriet, för att låna en tidstypisk formulering, men på bekostnad av sin egen personlighet och lycka. För att passa in i det nya samhället måste han förtränga stora delar av sig själv, vilket först leder till en naggande brist på lycka och därefter till hans undergång. Är Wahlbergs syn på den aktuella samhällsomvandlingen gammalmodig förefaller han däremot ha en mycket modern uppfattning av människans psyke. Han bryter speciellt mot föreställningen om att en människa – eller åtminstone en huvudperson i ett litterärt verk – har och bör ha en helgjuten personlighet. Det är karaktäristiskt att Bernhard Estlander så sent som 1894 förargas över Tavaststjernas val av huvudperson i romanen *I förbund med döden*: ”huru kan man göra en sådan persons osammanhängande och förvirrande tankegång till den sammanhållande tankegången i en berättelse?” (Estlander 1894: 417).

Wahlberg är modern till och med om vi jämför honom med psykologen och positivisten Hjalmar Neiglick, som räknades bland periodens mest moderna finländare. I en mycket uppmärksam recension av Tavaststjernas *Barndomsvänner* analyserar Neiglick generationskamratens personskildring och konkluderar: ”om han vill att

det, som händer i hans bok, skall vara det samma, som händer i lifvet, så måste allt vara ordentligt motiveradt” (Neiglick 1887: 186).

Bristen på inre sammanhang är påtaglig i Wahlbergs roman. I Ralfs tankar pågår en ständig strid mellan motstridiga röster. Det är inte ”hjältens” övertygelse utan allt som oftast slumpen som för händelserna framåt. Därmed undermineras ”gamla” föreställningar om ”att ha en fast karaktär” etc. Det är romanens oroväckande och moderna poäng att människan är en splittrad varelse – och att några få tillfälligheter kan bringa vem som helst på fall. Som skildrare av det komplicerade människosinnet röjer Wahlberg en insiktsfullhet som vi annars bara hittar hos några av tidens mest avancerade författare. Vi kan jämföra med Ola Hansson och några rader ur *Sensitiva Amorosa*: ”människan är icke någonting fast och oföränderligt som man griper tag i och säger att det är så och så: der försiggå i hennes väsen oupphörligt hemliga processer, hvilka metamorfosera hennes kropp och hennes själ minut efter minut” (Hansson 1887: 6).

De kärleksrike är ett verk som inte så lätt låter sig fixeras. Det är kanske en tämligen misslyckad roman, men en intressant sådan. Och det är en udda berättelse som ändå kan bidra till förståelsen av dess samtid, 1880-talet. Inte heller Ferdinand Wahlberg är lätt att sätta i ett bås. Han är en kristen idealist som försvarar bigami – och en bakåtsträvande nordisk genombrottsförfattare som ändå hör till de mest moderna.

ELEKTRONISKT MATERIAL

Svenska Akademiens ordbok, webbversionen (<http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>)

LITTERATUR

Ehrnrooth, Adelaïde, *Tiden går och vi med den*, Helsingfors 1878

Estlander, Bernhard, ”I Bokhandeln. Karl A. Tavaststjerna: I förbund med döden/

Kaptan Tärnberg” i *Finske Tidskrift*, förra halfåret 1894, s. 416–419

Hansson, Ola, *Sensitiva Amorosa*, Helsingborg 1887

Lilla uppslagsboken, band 9, Malmö 1959

- Meurman, Kalle, "I blickpunkten. Ferdinand Wahlberg och den svenska scenen" i *Nya Argus* 8/9 1994, s. 203–204
- Neiglick, Hjalmar, "Tavaststjernas 'Barndomsvänner'" i *Finsk Tidskrift*, förra halvåret 1887, s. 181–195
- Söderhjelm, Werner, *Karl August Tavaststjerna. En lefnadsteckning*, SSLF 46, Helsingfors 1900
- Wahlberg, Ferdinand, *Det omöjliga möjligt*, Helsingfors 1881
- *De kärleksrike*, Helsingfors 1882

Resenärens perspektiv på Europa och Afrika

Adelaïde Ehrnrooths *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika*
åren 1876–77 och 1884

Ulrika Gustafsson

FRAM TILL OCH MED 1700-TALET är europeiska världsresenärer framför allt äventyrare, upptäckare, erövrare och naturvetenskapsmän. Under 1800-talet möjliggör Europas expansion och dess tekniska och ekonomiska utveckling resande också för kvinnor. Liberalismen, den demokratiska individualismen, avsåg i första hand välbeställda vita män. Likväl födde den en feminismens första våg som förespråkade utbildning för kvinnor. Resandet framstod som en chans till bildning och kvinnor inspirerades att se sig själva som fria världsmedborgare.

Under andra hälften av 1800-talet och början av 1900-talet gav resandet kvinnor ett accepterat skäl att skriva. Finländska Adelaïde Ehrnrooth (1826–1905) var dock redan känd som "författare, tidnings-skrivent och central gestalt inom den finska kvinnoaksrörelsen" då *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876–77 och 1884* publicerades 1886 (Rask 2006: 247, jfr Forssell 1999: 451–453). Ehrnrooth berättar om resor hon företagit tillsammans med systerdottern Rose-Marie Boije (1850–1923, Rask 2006: 248) och boken omfattar två delar: "Resor i Europa 1876–1877" och "Resor i Afrika 1884–1885".

Hur presenterar Ehrnrooth sig själv som resenär och kvinnosaks-kvinna, det vill säga ur vilket perspektiv talar hon? Och hur påverkar det hennes representation av resmålen i Europa och Afrika? Hon liknar sig själv och Boije vid "två flyttfoglar från högan nord", som på hösten reser söderut undan kylan för att till sommaren återvända hem (1886: 146). Som resenärer är de moderna turister. Ångan och Baedekern, resehandboken, gör det lätt att idka "turist sporten". I Saint Malo betraktar de roade badande bourgeoisie, "blaserade och uttröttade salongsmenniskor" (9), i Paris beundrar de Stora Operan och i Nice deltar de med 50000 andra "främlingar" i Karnevalen. "[T]uristen är i samma fördömmelse som *den eviga juden*, och måste vandra och vandra, – enda skillnaden är att den sistnämnda utstod ett straff dermed, – vi, turister, göra det för vårt nöje" (48), skriver Ehrnrooth.

Att den berättande "kosmopoliten" i *Två finskors lustvandringar* är en kvinnosaks-kvinna är symptomatiskt (jfr Pratt 1992: 171). Ändå kan man se hur Ehrnrooth förhandlar om sin roll som författare och resenär. På titelbladet liksom i anslutning till förordet till *Två finskors lustvandringar* anges inte författarens namn utan endast pseudonymen "A-i-a". På så sätt avstår hon från sitt författarnamn (jfr Holm 2007: 50). Och ordet "lustvandringar" i titeln kan förstås som en kvinnlig resenärs apologi, liksom följande anmärkning i hennes "Företal":

Det är flere års reseminnen, hvilka, samlade här i ett häfte, framträda inför allmänheten utan andra anspråk än att utgöra ett litet tidsfördrif under någon ledig stund, eller en lättsmält lektyr i vänkretsen kring aftonlampan. Resor i Europa äro nuförtiden en så vanlig sak, att jag ingalunda smickrar mig med att här beskrifva orter och märkvärdigheter dem ej enhvar kanske sett med egna ögon (99).

Som kvinna och resenär aktar Ehrnrooth sig för att förhäva sig genom att påpeka att hon bara är en turist, till skillnad från en manlig

kunskapsproducent, upptäckare och hjälte. Som turist kan resenären – trots att hon lämnat hemmet för vägen – framstå som en dam. Hon riskerar inte att bli alltför manlig, ett alltför ambivalent subjekt. Korsfarare, lärda, pilgrimer, handelsresenärer, upptäckare, kolonisatörer har alla haft uppdrag att fullfölja och faror att övervinna. En turist däremot reser för nöjes skull på redan känd och kartlagd mark; Baedekern är med som mentor. Här bör dock påpekas att samtidigt som Ehrnrooths förhållningssätt kan tolkas som en kvinnlig resenärs försiktighetsåtgärder, är det klart att hon i sitt samtida Finland var känd som författare, och att det fanns en efterfrågan på reselitteratur som kombinerade skarpa iakttagelser med en ledig och kåserande stil (Rask 2006: 247).

Två finskors lustvandringar inleds så här: "Tack vare ångan äro resor nuförtiden lätta att verkställa" (opag.). Å ena sidan kan Ehrnrooths upprepade påpekande om hur lätt och vanligt resandet är nuförtiden förstås som en kvinnlig resenärs apologi. Å andra sidan kan man säga att Ehrnrooth för sina läsare därmed normaliserar kvinnan som resenär. "Nuförtiden" signalerar det självklara och välbekanta. Vidare knyts "nuförtiden" an till ångan, det vill säga järnvägen – "nutidens ingenjörstorverk" – och ångbåten, som är både tidiga och välkända symboler för moderniteten, det vill säga för utveckling, expansion och civilisation (jfr Smith 2001: 21, 24).

Ehrnrooths "nuförtiden" kan lokaliseras till det Europa hon rör sig i och som utmärks av dräneringskonst, industri, ekonomi, nöjesliv, städer, rörelse, resenärer. Här mäts avstånd i den tid de tar att tillryggalägga med järnväg eller ångbåt. Exempelvis den "bank, som genom hafsviken leder fram till Venedig" (93) är cirka åtta minuter lång och båtresan mellan Frankrike och England en liten "triep" (9). I det Paris som resenären låter sig imponeras av tycks moderniteten koncentrerad (även om uppvärmningen där är usel och fransmännen släpar efter i kvinnosaken):

Första intrycket af Paris är alltid öfverväldigande. Denna vidsträckthet, hvars gränser ej ögat kan omfatta, detta rastlösa lif, som håller miljoner menniskor i aldrig hvilande verksamhet, den oförlikneliga prakten och skönheten af de kastaniekantade boulevarder, som i otaliga riktningar utbreda sina långa banor, alltid fyllda till trängsel af omnibussar stora som hus, af hyrvagnar med sina klatschande kuskar i hvita runda hattar, af åkarkärror, af gående, ridande, af skrikande fruktmånglare och blomsterförsäljerskor, af alla möjliga utbudare af alla möjliga varor – redan detta är egnadt att i förstone förbrylla främlingen, som inkastas i hvirveln. Hans förundran och hans beundran gå i stigande, ju mer han närmar sig de stora pulsådronna för allt Pariserlif (10).

Fastän Ehrnrooth står som en främling inför Paris "nästan oöfverskådliga storhet" (18), identifierar hon sig med det moderna, och som finländsk resenär skriver hon också in Finland i det – även om parisaren förefaller henne ignorera allt utanför staden och inte känner till någon civilisation i Norden.

Turisten/berättaren imponeras av Europas kultiverade landskap – på vissa ställen finns inte "en enda tum oodlad mark" (19). Därför överraskas hon i Tivoli i Italien av en skön och vild natur som "står otämd ännu af människohanden – underligt nog i vårt industriella och spekulativa tidevarf" (72, jfr 104). Fantastiska "natur tafloer" njuter hon av både här och där under sina Europaresor, men då ofta från ett modernt podium:

Vi gunga in i Messinasundet, med sagans minnen och sagolik skönhet, der Odysseéns hjelte förtrollades af sirenernas sånger. Nittonde seklets ångpipor och propeller öfverrösta nu de trollska melodierna, och trotsande trankilt *Scyllas* och *Charybdis* farliga hvirflar, står ångbåtspassageraren med sin nattsäck i hand och tar i ögnasigte sundets oförlikneliga skönhet – lika ung, frisk och strålande än idag, som då Ulysses („på vift“ med sina grekiska

äventyrare), roade sig här i tio år och lät sin tålmodiga Penelope sitta och vänta och väfva derhemma (83).

På vissa platser i Europa tycker sig Ehrnrooth ändå träda in i äldre tider. Rouen besöks för att det näst Paris lär ska ha de finaste gamla minnesmärkena och dessutom vara en framstående industristad. Men turisten konstaterar att "[s]taden förlorar på att ses på nära håll; ty dess medelpunkt har, såsom kvarleva af medeltiden, hopgyttade korta, trånga och snuskiga gator" (4). I den antika staden Loches (också den i Frankrike) bor "det fattiga folket" i urholkningar i berget, och Venedig är så ljudlöst och förtrollat att Ehrnrooth, om hon bodde där, "kanhända skulle börja anse sig vara en gengångare från en annan tidsålder" (95). Ett annat exempel som också det visar att Ehrnrooth ser skillnader i Europa/moderniteten är hennes beskrivning av fiskeorten och badorten Saint Malo. Där är havet "sekel efter sekel" en outsinlig rikedomskälla för ortsborna – och dit åker stadsborna på semester från det fartfyllda urbana livet.

Tanken att resor i rummet kan liknas vid tidsresor är en vanlig föreställning, som aktualiseras i *Två finskors lustvandringar* då Ehrnrooth på olika platser tycker sig vara i olika tider. De rumsliga avstånden framstår som tidsskillnader, och platserna som "tidrum" eller "kronotoper", för att låna termer av Bachtin, som säger att "[t]idskännetecknen blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden" (1997: 14). I Europa ser Ehrnrooth inte bara kännetecknen för det moderna, "nuförtiden". Där finns också andra tidrum som Tivoli med otämd natur. Rouen och Saint Malo framställer hon rentav som "in-between spaces" (Bhabha 1997: 3, 254) med kännetecknen både från det moderna och från äldre tider.

Ändå reproduceras i *Två finskors lustvandringar* de binära tankefigurer som är så typiska för moderniteten. Ehrnrooth beskriver ett Europa fullt av skillnader, men som idé presenterar hon det som ett homogent här och nu – åtminstone då det kontrasteras mot Afrika. Medelhavet – "denna herrliga brygga af safir mellan Europa och

Afrika" (109) – framstår i själva verket som en skarp skiljelinje, "en afgrund", mellan modernt–gammalt, kultur–natur, här–där.

Samtidigt som Ehrnrooth och Boije sätter ner sina fötter på afrikansk mark, i Bone i Algeriet, träder de in i "orientens sagoverld". Afrika är inte bara en annan världsdel, utan en västerlandets motbild. "Nu var man med ens inne i österlandets besynnerliga verld, hvars anblick i förstone förekom oss såsom någon sorts fantasmagori", (112, jfr 117, 124) skriver Ehrnrooth. Det är människovimlet som förvirrar henne, även om det för läsaren inte nödvändigtvis ter sig så olikt det människovimmel hon tillskriver det moderna Marseille – med en puls som Paris (jfr 106).

Afrika är erövrat av européerna – som "fattat fast fot på Afrikas soliga kust och kastat ok öfver den frihetsälskande arabens nacke!" (111) – och där ser Ehrnrooth många av "nuförtidens" kännetecken: städer med breda "makadamiserade boulevarder", "tjusande europeiska villor" och folk som lärt sig att odla, arbeta och bo enligt europeisk mall. Det är klart vartåt utvecklingen går. Philippeville har rentav "en så fullständigt fransk prägel, att man här kunde tro sig vara i Europa" (116f). Ett besök i den staden återför resenärerna till civilisationen.

I Afrika, liksom i Europa, igenkänner berättaren skillnader, både gammalt och nytt. Men det som i Europa var överraskande natur och rester av gammalt, tycks dominera här, för araben som är smutsig, drömmande och overksam representerar det egentliga Afrika (112–113, 124). Av de erövrade européerna, det vill säga det moderna, drivs araben längre och längre in i öknen. Han är poetisk och vild, precis som den natur Ehrnrooth beskådat på båda kontinenterna. Sahara framstår som modernitetens (Paris) absoluta motpol:

Dessa nomader kommande från det innersta av Sahara täta såder i frihet, hvarhelst de finna ett strå till näring för sina hjordar och en droppe vatten att läska sig med. De taga dagen som den kommer och njuta sitt sorgfria väsen under en himmel, som aldrig förmörkas af ett moln. Deras lefnadsbehofver reducera sig

till det minsta möjliga, ty den äkta araben behöfver för att lefva nöjd, knappt annat än frihet, sjelfständighet, luft och sol. Randen af hans öken är den säkra borg, bakom hvilken han förskansar sig undan den påträngande civilisationen, den han hvarken älskar eller eftersträfvar, med sitt ordnade samhällskick, som är honom en boja, men sina fasta bostäder, som förqväfva honom och med sitt arbete, sin sträfvan och äflan, som han afskyr (152).

I öknen tycker sig resenärerna vara i en sagoverld och under ständig förtrollning. De måste med våld lösrycka sig för att kunna ta sig ut ur detta "öfverjordiska" och "obeskrifliga". Men det är klart var Ehrnrooth hör hemma: under färden från öknen kan hon genom tågönstret studera de ursprungliga nomaderna. Järnvägen framstår här tydligt som ett tecken för det moderna. Den markerar gränsen mellan det moderna och det primitiva (jfr Smith 2001: 21, 24), skillnaderna i Afrika, som också är så tydliga i Alger: "Nere vid hafvets strand det *framåtgående*: Vesterlandet, realismen med sin civilisatoriska äflan. Vid foten af Kasbah det *stillastående*: Österlandets tusenårigt orörliga drömverld!" (170). Staden Alger får ändå högt betyg av resenärerna, eftersom den erbjuder "naturskönhet" och "herrligt klimat" samtidigt som den är övervägande modern; det passar den moderna turisten. "Stora verlden" betyder för Ehrnrooth inte okända marker och äventyrlig, utan främst europeiskt societetsliv.

Ehrnrooth är positivt inställd till moderniteten, även om hon då och då uttalar sig kritiskt angående dryckesvanor, ojämsstäldhet, avindividualiserande massbeteende och fantasilösheten i det kultiverade europeiska landskapet. Hennes optimism är ingen självklarhet. Modernitetskritik går hand i hand med modernitet och resande har länge setts som en flyktmöjlighet från det moderna (jfr t.ex. Smith 2001: 9, de Botton: 77–111).

Under Afrikas himmel är Ehrnrooth lycklig. Det har bland annat att göra med naturskönhet och det oberoende resandet i vagn erbjuder på järnväglösa och ibland till och med väglösa marker. Men främst hör

lyckan samman med resandet som ett kvinnoaksprojekt. Ehrnrooth och Boije är som flyttfåglar inte bara för att de reser efter värme, utan framför allt för att de som resenärer är fria och självständiga. Under ett besök i ett arabiskt hem i Alger utväxlas följande dialog:

- Men, apostroferade hon [arabisk kvinna] mig, – hvad har du tänkt på, Adelaïde, som lemnat dig ogift?

- Jag har tänkt på att behålla min frihet, kära Tiima. Jag skulle kanske fått sitta instängd som du och lyda en beherrskare om jag hade varit gift. – Nu deremot binder mig ingenting.

- Alldeles! Inföll fru Liebert [resenärernas franska kontaktperson i Algeriet] skrattande. Dessa båda damer, som du här ser, Tiima, resa världen omkring och roa sig. Tror du de så ogeneradt fått göra hvad som lyster dem, ifall de hemma haft man och barn? (198).

Ehrnrooth förhandlar om sin roll som resenär och avstår genom att skriva under pseudonym från en modern borgerlig och individualiserad subjeksposition. Inte desto mindre kan hennes resande, och det tidiga kvinnliga resandet överhuvudtaget, tolkas som ett feministiskt projekt. Som resenär – en Odysseus istället för som en Penelope – skapar Ehrnrooth ett självständigt och handlingskraftigt kvinnligt subjekt. Som kvinnlig resenär bryter hon mot en modern norm genom att inte anpassa sig till idén om familjehuset – även om det är självklart att hon skall återvända till sitt Helsingfors. Samtidigt kan hon ses som en modernitetssymbol, eftersom hennes rörlighet är en symbol för utvecklingen och jämställdheten i västerlandet. Sidonie Smith skriver i *Moving Lives* (2001: xi, jfr 17): "In complex ways, that mobility functioned as a sign of modernity as well, since one register of "progress" in the West and one register of the success of first-wave feminism was precisely the increasing mobility of women."

Ehrnrooths resenär utmärker sig dock inte bara som kvinna, utan också som välbeställd och vit. Resandet är inte så vanligt som hon

påstår; det är inte möjligt för mindre bemedlade kvinnor i hennes samtida Europa och inte heller för "österlandets på alla sätt *lottlösa* kvinnor, sålänge de äro oberörda af framåtskridandets lag" (127). Ehrnrooths resande, hennes feministiska projekt, är knutet till "nuförtiden" och modernitetstanken, vilket avspeglas i hennes perspektiv på resmålen. *Två finskors lustvandringar* framstår enligt mitt resonemang som en "kontaktzon" ("contact zone") i vilken det egna (Europa) och det andra (Afrika) skapas i kontrast till varandra (jfr Pratt 1992: 5, 7).

Överhuvud kartläggs tid och rum i berättelser. I *Två finskors lustvandringar* är det tydligt, eftersom Ehrnrooth ofta beskriver platser utifrån begreppen gammalt och modernt. Hennes resor framstår som tidsresor och resmålen som tidrum, det vill säga avgränsade platser med särskilda tidskännetecken. I både Europa och Afrika finner hon gammalt och nytt, natur och kultur, men då hon talar om kontinenterna som helheter, förbiser hon dessa skillnader. Europa görs till ett raffinerat och rationellt "nuförtiden", det moderna, och kontrasteras mot Afrika, som får representera det ursprungliga, det tidlösa och naturen.

Två finskors lustvandringar är normerande för att den reproducerar en bild av Europa/moderniteten som det överlägsna, men normbrytande för att den etablerar den resande kvinnan som en naturlig företeelse "nuförtiden". I det moderna tillåts kvinnor resa och agera som självständiga och handlingskraftiga subjekt – åtminstone om de är välbemedlade och antar den inte alltför kontroversiella rollen som turister. Därför identifierar resenären Ehrnrooth sig med Europa, som fungerar som en värdemätare att väga och mäta resmål med. Och därmed normaliseras också den Ehrnroothska resenären; hon är inte bara kvinna, utan också vit och välbärgad.

LITTERATUR

- Bachtin, Michail, *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Gråbo 1990/1997
 Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London & New York 1994/1997
 de Botton, Alain, *Kunst des Reisens*, övers. Silvia Morawetz, Frankfurt am Main 2002

- Ehrnrooth, Adelaïde, *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876–77 och 1884*, Helsingfors 1886
- Forssell, Pia, "Från skrivande damer till yrkesförfattarinnor", Johan Wrede (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Första delen: Åren 1400–1900*. Helsingfors & Stockholm 1999, s. 448–466
- Holm, Birgitta, "Kvinnorna och romanens framväxt i Norden. Fru Catharina Boije och hennes döttrar", *Källan* 2 2007, s. 50–56
- Rask, Hedvig, "Lustvandringar i Österlandet. Adelaïde Ehrnrooth som resenär", Nina Edgren-Henrichson et al. (red.), *Trädgården, i biblioteket, i världen. Festskrift till Rainer Knapas*. Helsingfors & Stockholm 2006, s. 247–261
- Smith, Sidonie, *Moving Lives: Twentieth-Century Women's Travel Writing*, Minneapolis, MN 2001
- Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London & New York 1992

Viborgska anor

Jac. Ahrenberg i kritik och praktik

Julia Tidigs

DEN VIBORGSFÖDDA arkitekten och författaren Jac. Ahrenberg (1847–1914) var under sin livstid flitigt läst och prisbelönades även för sina romaner. Fastän hans yrke medförde att författandet fick ske på lediga stunder var han mycket produktiv och dessutom en aktiv medarbetare i bl.a. *Finsk Tidskrift* och knuten till Söderströms förlag. Ahrenberg var såväl lidelsefullt konservativ förryskningsmotståndare som frankofil – Jac. skulle uttalas "Jacques" och ersatte dopnamnet Johan Jacob i den litterära offentligheten. I sin skönlitterära produktion skildrade Ahrenberg både folkliv i östra Finland och finsk och rysk aristokrati. Ofta fogade han in andra språk i sina texter – allt från finska vändningar i de karelska folklivsskildringarna till ryska och franska då aristokratiska och kosmopolitiska miljöer stod i fokus. Mest konsekvent genomförd är språkblandningen kanske i brevnovellen "Anor" från 1891. Kring sekelskiftet 1900 upphörde Ahrenberg att ge ut romaner och noveller, något som förmodligen hade ett samband med den hårda kritik som han fick utstå för sin historiska roman *Royalister och patrioter* (von Willebrand 1914: 227, Ekelund 1943: 318f). Istället blev han en populär – om än vad gäller faktadetaljer inte fullt tillförlitlig – memoarförfattare med *Människor som jag känt* (1904–14).

I denna artikel kommer jag att studera kritiken mot Ahrenberg och närmare bestämt hur hans viborgska bakgrund relaterades till hans texter. Hur kan kritiken och Ahrenbergs egen bild av sitt språk diskuteras i relation till språkblandningen i hans skönlitterära texter? Vad kan fallet Ahrenberg berätta om synen på polyglotta författare och deras blandspråkiga texter?

Även om Ahrenberg kan betraktas som en del av det samtida litterära etablissemanget blev han karriären igenom hårt kritiserad. Ofta var det Ahrenbergs språk som inte befanns gott nog. Som Bengt Loman påpekar i artikeln "Kunde Jac. Ahrenberg skriva korrekt svenska?" var kritikernas svar på denna fråga ofta nekande (1980a: 43). Att Ahrenberg inte kunde skriva korrekt svenska menar även Erik Ekelund i sin biografi över Ahrenberg (1943: 121). En ytterst konkret indikation på att Ahrenbergs språk inte ansågs duga är de grundliga språkrevideringar som hans texter genomgick inför postumt utgivna *Samlade berättelser* (1921-22). Läsarna underrättades inte om revisionen, korrektorn var anonym och tillämpade (övernitiskt) normen från Hugo Bergroths verk *Finlandssvenska* (Loman 1980b: 178). Olika stilnivåer jämnades ut och livfullheten försvann i denna språkligt putsade utgåva, som också är den färskaste – sedan 1922 har Ahrenberg inte kommit ut i nytryck. Ahrenbergs svenska mötte inte bergrothska krav på korrekthet men rörde sig enligt Loman inom ramen för sin tids normer (1980a: 50, 54). Loman betraktar revideringarna som ett utslag av en historielös språksyn (1980b: 191) men Ahrenbergs språk vann inte gillande ens hos hans samtida kritiker.

Kritiker och forskare har framför allt satt två levnadsomständigheter i samband med Ahrenbergs "inkorrekta" språk. Den ena är Ahrenbergs arkitekturtyrke, som begränsade den tid han kunde ägna åt skrivande och framför allt åt omarbetningar av sina texter (von Willebrand 1914: 226, Landquist 1929: 56). Bristen på omarbetningar sätts även i samband med Ahrenbergs temperament, både då Ahrenbergs språk tadlas och då det försvaras (von Willebrand 1914: 225f, Hirn 1956: 134, Loman 1980a: 43f). Föreställningen om Ahrenbergs texter som obearbetade

stöds av vissa av författarens egna uttalanden, som då han påstår att han varken äger eller minns sina gamla böcker (Ekelund 1943: 358). I ett brev till den svenska författaren Georg Nordensvan från 1896 ger han dock en annan bild av sitt skrivande:

Att skriva har för mig ständigt varit förenadt med fysiskt obehag, – du ser det på stilen – och med betydande svårigheter. Svenskan är ett så svårt språk. Jag lärde mig det först vid 10 år, till dess talte jag så godt som endast finska [...] Jag får lof att fila om min svenska oerhört, med undantag af berättelsen Anor, är mina böcker omskrifna väl 3 om icke flere gånger. [...]

(Jac. Ahrenbergs brev till Georg Gustaf Nordensvan 15.1.1896)

Att han inte kunde skriva korrekt svenska ansåg, eller påstod åtminstone, även Ahrenberg själv. Och han sätter denna osäkerhet i samband med att han är "född i det polyglotta Wiborg", den andra omständighet som kritiker och forskare flitigt lyft fram.

Huruvida Ahrenberg verkligen inte behärskade någon svenska som barn är det svårt att säkert veta. Ekelund använder andra brevkällor (1943: 4) och Loman skönlitterära skildringar av viborgsk barndom (1980a: 45) för att framhålla pojken Johan Jacobs finskspråkighet medan von Willebrand tvärtom menar att Ahrenberg växte upp "i ett rent svenskt hem" (1914: 225). Ahrenbergs uttalande om sina svårigheter kan möjligtvis vara en överdrift ämnad att betona det märkvärdiga i att han sedan blev en firad svensk författare. Ahrenbergs finsk- och flerspråkiga bakgrund som förklaring till hans bristande svenska var ändå såväl kritikerbild som (förmedlad) självbild. Ekelund förknippar omedelbart Ahrenbergs otillräckliga språk med det viborgska ursprunget: "Som så många kritiker anmärkte lärde Ahrenberg sig aldrig att skriva en korrekt svenska. Hans språk bär ofta spår av den viborgska 'roth-wählskan' [...]" (Ekelund 1943: 121). Också von Willebrand anger "[d]en Viborgska hemortens språkförbistring" som en delorsak till Ahrenbergs litterära språk (1914: 225).

Bengt Loman menar att Ahrenbergs "karelska ursprung" var den främsta av kritikernas förklaringar till hans "språkliga egenheter" (1980a: 44). I recensioner av Ahrenbergs författarskap lyfts dock arkitekturket och Ahrenbergs temperament fram, ofta i minst lika hög grad som det viborgska ursprunget. Den språkliga kritiken gäller ofta en ojämnhet i stilen eller för yvigt bildspråk och inte enbart finlandismer eller inslag av främmande språk. Recensioner nämner ofta bristfällig korrekturläsning, vilket inte är helt synonymt med en kritik av författarens språkkänsla. Kritiken av författarens språkkänsla är dock något som i hög grad fokuseras av senare bedömare som Ekelund.

När språkets *inkorrekt* framhålls hör "främmande drag", särskilt finska eller ryska ord och finlandismer, till de oftast förekommande "felen" (Ekelund 1943: 122, 358). Men både von Willebrand och Ekelund försvarar också Ahrenbergs språk. Ekelund nämner hur de främmande orden bidrar med "lokalfärg" (1943: 122) och von Willebrand menar att "äfvén en ur rent språklig synpunkt fullt försvarlig retuscheri af uttryckssättet ingalunda alltid kunde verkställas utan förfång för [Ahrenbergs stilistiska] egenart" (1914: 230). Denna synpunkt, kommen från en som själv rättat Ahrenbergs manuskript till romanen *Familjen på Haapakoski* (1893), hörsammades inte av Ahrenbergs förlag vid utgivningen av *Samlade berättelser*.

Skillnaden mellan kritikernas och författarens beskrivning av den språkliga bakgrundens inverkan på det skönlitterära språket(s) brister rör framför allt vilka språks inflytande som betonas. Medan kritikerna betonar finskan och ryskan lyfter Ahrenberg själv fram franskan. Finska var hans barndomsspråk, och han erkänner att han kan ryska, men påpekar i brevet till Georg Nordensvan: "För mig kom ryskan dock icke i fråga men kom, först på lyceets 4de klass och sedan ute i lifvet." Båda dessa språk har uppenbarligen försvårat hans relation till svenskan, men om det är något som enligt honom själv infiltrerat hans tänkande är det franskan. I ett brev skrivet på franska till författarvännen Annie Åkerhielm säger han sig tänka på franska även när han skriver på svenska (Ekelund 1943: 248). Något dylikt inflytande

från franskan lyfter kritikerna inte fram – däremot hyllas den "gustavianska" brevnovellen "Anor" som en lyckad pastisch.

Polyglossi och samhällelig flerspråkighet är fenomen som ofta upptar författaren Ahrenberg. Språklig tillhörighet och lojalitet tematiseras i bok efter bok och Ahrenbergs bild av polyglotten är splittrad. I *Familjen på Haapakoski* försvårar språklig domämfördelning kommunikation och bruten svenska får symbolisera russifiering. I novellen "Ensam" (1890) splittrar olika språktillhörighet en familj. I *Hihuliter* (1889) ges dock en euforisk beskrivning av det flerspråkiga Viborg: "Ryska, tyska, finska, svenska och tatariska talades om hvartannat, alla flytande orätt, men man förstod hvarandra så obegripligt bra ändå" (1889: 71). Den mest ingående diskussionen av polyglossi äger rum i novellen "Utan modersmål" (1890) där en löjlig halvspråkig viborgare beklagar sin belägenhet. Det är lätt att enbart läsa in berättarens hänfulla kommentarer om polyglotten och dennes brutna tal, men som Ekelund påpekar hör huvudpersonen "t.o.m. samman med Jac. Ahrenberg själv" (1943: 121). Fördömandet av den flerspråkige viborgaren kommer ur pennan hos en författare med viborgsk bakgrund, en författare som dessutom använder sig av en mängd olika språk i sina texter.

Ekelund lyfter fram en kluvenhet mellan kosmopolitism och fosterländskhet i Ahrenbergs författarskap (1943: 370). Att språktillhörighet är problematisk för denna polyglotta författare är inte underligt i ett tidevarv där den språkligt grundade svenska nationalitetsmedvetenheten i Finland började växa. Ahrenberg förknippar även språk med ras. Olika språks kulturella status och grad av "västerländskhet" spelar i alla högsta grad in när de ges positiva eller negativa konnotationer. För Ahrenbergs karaktärer med en tryggt enspråkig bakgrund och ett modersmål, är polyglossi oftast hanterbart. Att polyglossi som ett resultat av bildning värderas högt är inte ovanligt och slår troligtvis igenom då kritikerna förbigår franskans inflytande annat än som ett medvetet använt litterärt stilmedel.

Till det mest fascinerande med Ahrenbergs författarskap hör dels

hans behandling av nationell och språklig tematik parad med hans flitiga språkblandning, dels den kritik han utsattes för och det öde hans texter fick i och med revideringarna. Både i kritik av och forskning om litterär språkblandning läggs ofta stor vikt vid författarens språktillhörighet. Författarens språkbakgrund har ansetts förklara hans bruk av flera språk litterärt – en omständighet som visar på hur enspråkighet är litteraturens norm. (Frågan om enspråkighetens betydelse för *frånvaron* av litterär språkblandning ter sig snarast absurd.) Det kan handla om allt från för finländska förhållanden olämpliga uppdelningar mellan elit- och folkligt flerspråkiga författare till subtila anspelningar på författarens språkliga kompetens (Se t.ex. Villanueva 2000: 709f). När forskare på 70-talet lyfte fram flerspråkighet var det också viktigt att betona hur den användes medvetet och alltså inte var ett utslag av bristande språkkontroll. Dessutom betonades flerspråkighetens autenticitet och representativa funktion för flerspråkiga människor och samhällen. Man kunde t.o.m. hävda att författare som inte är flerspråkiga inte kan blanda språk litterärt på ett trovärdigt sätt (Valdés Fallis 1977: 37).

Synen på litterär flerspråkighet vilar ofta på antagandet att flerspråkigheten är ett verktyg för språklig realism, något som långt ifrån alltid är fallet. Ofta resulterar den dock i ett *sken* av autenticitet och förmedlar olika *bilder* av språk och de människor som talar dem (Wirth-Nesher 2006: 38). Ahrenbergs biografi blir relevant inte som kausal förklaringsgrund till hans flerspråksbruk – detta bruk kan bättre undersökas med utgångspunkt i dess betydelse för stil, berättande m.m. Snarare tjänar en betraktelse över de *bilder* av hans språkliga bakgrund och dess inverkan på hans litterära språk som kritikerna hade och Ahrenberg själv förmedlade till att synliggöra (skiftande) enspråkiga litterära normer. Författarens uttalanden om språk kan ställas bredvid hans *bruk av dem* – hos Ahrenberg uppstår det en spänning när flerspråkighet fördöms i en flerspråkig text. Fallet Ahrenberg visar hur förklaringar kan gå i två riktningar. Dels får författarens polyglossi, som i exemplet ovan, förklara hans litterära språkblandning. Dels härleds författarens

polyglossi ur den litterära språkblandningen. Loman spekulerar om huruvida Ahrenberg "kanske delvis själv framsuggererat" intrycket av att präglas av viborgsk språkförbistring genom att blanda språk i sina texter (1980a: 44). Polyglossi anses ge upphov till litterär språkblandning, litterär språkblandning ger upphov till antaganden om polyglossi hos författaren.

Visst kan det i ett författarliv finnas samband mellan författarens språkkunskaper och relationer till olika språk å den ena sidan och hans litterära bruk av dem å den andra. Det förvånar t.ex. inte att franko-filen Ahrenberg ofta använder sig av franska. Men dessa samband är förbluffande mångskiftande och inget tvingar en författare att använda ett språk litterärt bara för att han behärskar det. Han kan även ha helt olika relationer till språk han behärskar lika väl och han behöver inte ens behärska ett språk i särskilt hög grad för att använda det litterärt. "You don't have to know a language well in order to play *with it*" (Sommer 2004: 188). Ahrenberg strör in fullt av inslag av språk han uppenbarligen inte behärskar särskilt väl.

Då Ahrenberg beskriver sin språkliga osäkerhet nämner han "Anor" som ett undantag – denna text behövde han enligt egen utsago inte skriva om. Exemplet "Anor" är intressant då långnovellen både är en av de mest "flerspråkiga" av Ahrenbergs texter och den text som enligt Loman klarade sig mest oskadd ur revideringarna (1980b: 182). Novellen är en pastisch på en djupt franskinfluerad aristokratis språk. Ahrenberg söker också ge texten ett *sken* av autenticitet genom att i ett förord påstå att han hittat dessa autentiska brev. Autenticitet är som nämnt ett vanligt försvar för litterär flerspråkighet och i "Anor" är åtminstone franskans funktion tydlig som del av representationen av karaktärernas sätt att tala, eller rättare sagt skriva. När en av karaktärerna, friherrinnan Stjernstedt, beskriver sin sonson ser språkblandningen ut på följande vis:

Hvad skall jag förtälja för dig? Om mitt lifs enda glädje Carl Alexander? Un officier non seulement du genie, mais encore

bien davantage, un officier de genie. Knappast trettioårig har han avancerat till öfverste och blir nu snart utnämnd [sic] till general. Men så har han också kämpat som ett lejon, först i Polen mot rebeller och revolutionairer [sic], hvilkas courage var lika stort och högt, som den sak de förfäktade var usel. Han har hjälpt till att formellement écraser det revolutionaire [sic] elementet i detta oroliga land. [...]

(Ahrenberg 1891: 100)

"Anor" fick lovord av recensenter. "Den historiska kostymen är i brefven förträfflig", menade signaturen L-n i *Wårt Land* (Citerat i *Hufvudstadsbladet* 23.12.1891. Se även Loman 1980b: 182, Ekelund 1943: 248f för recensentomdömen). Bruket av franska gillades dock inte alltid, och kritiken var kopplad till autenticitetsaspekten. I *Hufvudstadsbladet* 22.11.1891 ansåg Axel Berndtson visserligen att Ahrenberg "nått ett visst mästerskap" i reproduktionen av en förgången tids stil men också att något "modernt slangord eller på den tiden ovan konstruktion" verkar anakronistiskt och avslöjar brevens fiktivitet. Ahrenberg gick i svaromål och protesterade mot definitionen på slangord, varpå Berndtson tillstod att slangorden är få. Han passade dock samtidigt på att ge exempel på "några fraser der man i stället för svenska skulle wänta sig franska termer". Språkblandning i pastischens tjänst var alltså så pass legitim att man kunde önska sig *mera* franska.

"Anor" prisas framför allt av sentida bedömare. Ekelund benämner den Ahrenbergs "ur konstnärlig synpunkt helaste verk" (1943: 248) och jämför dess "gustavianska" stil med Topelius i flera av dennes noveller. I *A History of Finland's Literature* berömmar George C. Schoolfield novellen som "a masterly piece of literary artifice" (1998: 372). Novellen skildrar högreståndsmiljöer genom att infoga ett högstatusspråk – franskan var inte heller ett av de språk vars inflytande Bergroth senare vände sig mot. Denna omständighet bidrog troligtvis till att texten inte reviderades, tillsammans med det mestadels positiva mottagandet, novellens genretillhörighet samt det faktum att franskan

har ett så djupgående inflytande på textens svenska att stilen totalt hade förstörts av korrigeringar (se även Loman 1980b: 182). Huruvida språkblandningen i "Anor" är lik det aristokratiska språk författaren vill reproducera är en fråga som skulle kräva en utförlig (och svår genomförd) undersökning. Som ovanstående citat visar förekommer många slarv- och tryckfel, vilket Loman också påpekar. Om de är Ahrenbergs eller förlagets är osäkert. Det viktiga i detta sammanhang är att språkblandningen lyckats övertyga kritikerna, att den *fungerar*, om dess funktion är att skapa ett sken av autenticitet.

När Ahrenberg menar att den fransk-svenska "Anor" inte bereder honom språksvårigheter implicerar resonemanget ett slags "flerspråkighetskompetens". Får författaren skriva två-, eller snarare blandspråkig text bereder honom språket inget problem, det är enspråkig text som är svårt. Att koppla samman stilsäkerhet och språkblandning innebär på sätt och vis ett ifrågasättande av litterära enspråkighetsnormer. Men i resonemanget skymtar fortfarande tanken på den flerspråkiges oförmåga att skriva enspråkigt, precis som den "halvspråkiges" oförmåga att hålla isär olika språk är ett vanligt argument för åsikten att flera modersmål kan vara farligt eller skadligt. Föreställningen om denna oförmåga ifrågasätts inte. Istället betonas det positiva med polyglottens språkblandning – den är litterärt effektiv.

En idé om flerspråkskompetens återfinns hos Loman, även om han inte skulle omfatta en syn på polyglotter som halvspråkiga. För Loman ger Ahrenbergs viborgska uppväxt honom förmågan "att lyssna till olika idiom och accenter" och en syn på "den språkliga mångfalden som en naturlig tillgång, vilken han alltså även kom att utnyttja i sitt författarskap" (1980a: 45). De olika språken ses som medvetet använda redskap i skildringen av flerspråkiga människor och miljöer. Det var de säkert ofta. Även Lomans resonemang bär dock spår av idén om att litterär språkblandning legitimeras först av att *medvetenhet* präglar bruket av den.

Kritiker och forskare lyfter fram vissa språks inflytande hos Ahrenberg medan andra inte uppmärksammas. Det är inte heller så enkelt

att all flerspråkighet fördöms – snarare finns det mer eller mindre önskvärd litterär flerspråkighet, helt klart med politisk koppling. Det är inte underligt att bildningsspråket franska tolereras bättre än ryska under russifieringsåren, eller bättre än finska när den svenska samlingsrörelsen i hög grad uppstod som ett svar på fennomani. Det är mycket tänkbart att toleransen för främmande inslag blev lägre när språk fick lägga grunden till en nationell svensk identitet i Finland. Helt klart är att toleransen för finlandismer, som ofta har finskt eller ryskt ursprung, inte var stor hos Hugo Bergroth. I *Finlandssvenska* tog han avstånd från den av ryskan och finskan påverkade viborgssvenskan (1928: 17). Ahrenbergs författarskap nedvärderades till stor del p.g.a. språket och originaltexterna har inte funnits i handeln sedan författarens livstid. I nyare litteraturhistoriska verk är roman- och novellförfattaren Ahrenberg nästan helt bortglömd – i *Finlands svenska litteraturhistoria* (1999, 2000) behandlas han nästan enbart som memoärförfattare. Jag har velat visa på hur bilder av en författares språkliga bakgrund spelar in vid mottagandet av hans litterära språkblandning. Både bilderna och mottagandet visar hur enspråkighetsnormer är verksamma på det litterära fältet. I spänningar mellan självbild och mottagande, kommentarer om och bruk av flera språk ser vi hur litteraturens öde också hör samman med språkideologier och -normer.

OTRYCKTA KÄLLOR

- Jac. Ahrenbergs brev till Georg Gustav Nordensvan 15.1.1896, Georg Gustav Nordensvans arkiv, Kungliga biblioteket, Stockholm
 Hirn, Sven, *Karelen i finlandssvensk litteratur från viborgska smällen till Tranans skri. En kulturgeografisk kartläggning*. Lic. avh. Helsingfors universitet 1956

LITTERATUR

- Ahrenberg, Jac., *Hihuliter*, Borgå 1889
 – "Anor. En korrespondens från seklets förra hälft", *Anor och Ungdom*, Helsingfors 1891, s. 1–117
 – "Anor och ungdom" [svar på recension], *Hufvudstadsbladet* 22.11.1891
 Bergroth, Hugo, *Finlandssvenska. Handledning till undvikande av provinsialismer i tal och skrift*, 2:a uppl., Helsingfors 1928 [1917]

- Ekelund, Erik, *Jac. Ahrenberg och östra Finland. En litteraturhistorisk studie med politisk bakgrund*, Helsingfors 1943
 Landquist, John, *Modern svensk litteratur i Finland*, Helsingfors 1929
 L-n, [recension av *Anor och Ungdom i Wärt Land*], *Hufvudstadsbladet* 23.12.1891
 B[erndtson], A[xel], [recension av *Anor och Ungdom* och svar på författarens kritik av recensionen], *Hufvudstadsbladet* 22.11.1891
 Loman, Bengt, "Kunde Jac. Ahrenberg skriva korrekt svenska?", *Ord och struktur. Studier i nyare svenska tillägnade Gun Widmark den 31 juli 1980*. Nysvenska studier 59–60, red. Valter Jansson, Bengt Nordberg och Mats Thelander, Uppsala 1980a, s. 43–56
 Loman, Bengt, "Om språkformen i Jac. Ahrenbergs *Samlade berättelser*", *Festskrift till Carl-Erik Thors* 8.6.1980. Studier i nordisk filologi 62. SSSLF 490, red. Olav Ahlbäck, Lars Huldén och Kurt Zilliacus, Helsingfors 1980b, s. 177–192
 Schoolfield, George C., *A History of Finland's Literature*, Lincoln & London 1998
 Sommer, Doris, *Bilingual Aesthetics. A New Sentimental Education*, Durham & London 2004
 Valdés Fallis, Guadalupe, "The Sociolinguistics of Chicano Literature: Towards an analysis of the role and function of language alternation in contemporary bilingual poetry", *Point of Contact* nr. 4/1977, s. 30–39
 Villanueva, Tino, "Brief History of Bilingualism in Poetry", *The Multilingual Anthology of American Literature*, eds. Marc Shell & Werner Sollors, New York & London 2000, s. 693–710
 von Willebrand, R[einhold] F[elix], "Jac. Ahrenberg" [minnesruna], *Finsk Tidskrift* 39, 1914, s. 221–231
 Wirth-Nesher, Hana, *Call it English. The Languages of Jewish American Literature*, Princeton & Oxford 2006

Konsten att dö i ett dike

Naturen och mannen i Bertel Gripenbergs *Drivsnö*
och *Aftnar i Tavastland*

Anna Möller-Sibeli

DÅ BERTEL GRIPENBERG ska ge ut sin sjätte diktsamling *Drivsnö* (1909) upplever han sig stå vid ett vägskäl. Han vill gå vidare men vet inte åt vilket håll. I ett brev till vännen Olaf Homén i december samma år skriver han: "En fullkomligt tendenslös naturlyrik vore väl mest tilltalande, men det är tvifvelaktigt om jag mera äger nog impulsivitet för att lyckas med sådan."

Nyorienteringen hade redan startat. Gunnar Castrén framhåller i sin recension av *Drivsnö* i *Svenska Dagbladet* att Gripenbergs "sorg har blifvit manligare och större" och att "just i stillheten, i det dämpade tonfallet ligger deras rikedom." Enligt John Landquist är det ledande känslolösheten i denna samling och den följande, *Aftnar i Tavastland* (1911), "förnimmelserna av vunnen mark och grund, av tillfrisknande från drömmar och saknad, av det manliga väsendets växt" (1929: 131).

Trots att en ökad stillhet och stabilitet kommer in med naturlyriken i *Drivsnö* och *Aftnar i Tavastland* finns i dikterna också väsentliga spänningar. Thomas Warburton ser "[e]n skugga av döden" falla över många av Gripenbergs dikter (1984: 66). Jag ska försöka visa hur naturen blir en plats där frågor kring manlighet prövas, närmare bestämt tillhörighet och utanförskap, aristokrati, erotik – och död.

Anna Möller-Sibeli

Valet av naturlyrik efter åren av dekadent fin de siècle-poesi innebär inte oupptrampad mark för Gripenberg. Han hade gett prov på sin förmåga att gestalta den finländska ödemarken redan i debutsamlingen 1903, och i *Svarta sonetter* (1908) förekommer naturmotiv som han bygger vidare på i de följande diktverken. Efterhand som naturlyriken blir mera central har också hans förtrogenhet med den tavastländska bygden (dit han flyttar från Helsingfors 1904) ökat, liksom hans livserfarenhet rent allmänt. Det blir en annan ton, ett annat djup. Djupsinnet är inte av intellektuellt slag men känslomässigt och intuitivt. Gripenberg får tidigt höra omgivningens åsikter om honom i detta avseende. Oscar Levertins recension av den andra diktsamlingen *Vida vägar* får honom att till Homén 1904 brevledes utbrista:

Det var ju fadren hvad den blide Levertin kan vara giftig. Trots din och alla andras samstämmiga utsago har jag hittills ansett mig vara en ovanligt djupsinnig natur, ja rent af den bleke grubblaren – men då nu äfven Levertin ansluter sig till en motsatt åsikt, måste jag väl anse min ytlighet till full evidens bevisad.

Gripenberg hanterar kritik väl, men Levertins ord svider. Trots att han i brevet till synes underkastar sig det enhälliga yttre omdömet om honom tyder det ökade djupet i *Drivsnö* och *Aftnar i Tavastland* på att han inte frångått sin självuppfattning utan arbetat sig fram till ett uttryck som bättre motsvarar hans pretentioner. Naturen är viktig som inspirationskälla och bild för denna strävan.

Svårigheten att vara nydanande är något som ansätter Gripenberg ofta. Redan efter debutsamlingen vändas han över de föregripna förväntningarna hos publiken. Han skriver till Homén från Paris 1903: "jag ser mig ur stånd att hitta på något 'nytt' som alla fordra. Världen är ju urgammal, hur fan skall man hitta på något 'nytt'." Hans farhågor visar sig besannas till inte så liten del, både vad gäller hans egen begränsning och den litterära opinionens krav. Edith Södergran, Elmer Diktonius, Gunnar Björling och andra modernister skulle

småningom uträtta vad han från början visste att han inte kunde. Men det som är hans begränsning är också i grund och botten hans styrka: en tydlig personlighet. Att världen i hans tjugofemåriga ögon ter sig urgammal har att göra med hans adliga traditionsmedvetna bakgrund men också med hans känsla för naturen och dess cykliska förlopp. Varje dag övergår i natt, varje sommar i höst, varje yngling i gubbe.

På kulturen och historien anlägger han, ytterst, samma perspektiv av "intet nytt under solen". Dödsdansen är ett motiv som slår an på honom, inte i dess kristna aspekt av hot och förmaning mot världslig sedeslöshet utan tvärtom som ett bejakande av det jordiska livets fröjder och som en övertygelse om alltings fåfänglighet på sikt. I dikten "Dödspolka" ur *Drivsnö* skriver han: "Hör, fiolerna kalla: / Hör hur flickorna tralla! / Låt oss muntra i dansen gå, / ty gropen bidar oss alla. [...] Tala, talare, tala! / Mala, mjölnare, mala! / Alla vägar till gropen gå, / de breda liksom de smala" (39-40). Det typiserande perspektivet bygger på uppfattningen om individen som en representant för mänskligheten: ett kön, ett skrå, en ålder, en belägenhet. Det finns alltid en roll. Den kan vara äkta, men inte unik. För hans egen del innebär det kollektiva och allmänna synsättet även en identifikation med gångna släktled. I "Invokation" i *Skuggspel* skriver han: "intet är jag, men min ras och min rot och min stam äro allt" (1912:118). En del av Gripenbergs problem att förnya sig har så att säga sina giltiga skäl. Det är fråga om en livssyn, där föränderlighet är oupplösligt förbundet med upprepning och kontinuitet.

Ur den övergripande blicken på tillvaron försöker Gripenberg frammana ett visst mått av lugn likgiltighet. Redan i ett brev till Homén 24.10.1905 klagar han över att världen blir allt sämre men tröstar sig med att han åtminstone kan få sin raphönhund dresserad som han vill. Sina flitiga jaktture ser han också som en välgörande flykt undan en föraktlig politisk situation, det vill säga den nyss inledda storstrejken och "pöbelns" växande krav på rättigheter, förrysknings-åtgärderna, utmanövreringen av aristokratin och därmed – som han ser det – civilisationens förfall. Vid tiden för *Drivsnös* och *Aftnar i*

Tavastlands tillkomst söker han sig avsiktligt mot friden i naturen och vill vända världens skeenden ryggen. Hållningen är dock tillkämpad och medger undantag. 1910 ger han ut *Det brinnande landet*, ett drama med stark politisk färg och den avgörande vändpunkten kommer med "frihetskriget" 1918. Krig blir sedan under ett antal år det dominerande temat i hans lyrik.

"Ett ensamt skidspår" ur *Aftnar i Tavastland* hör till Gripenbergs mest kända dikter och kan betraktas som ett exempel på hans strävan att finna en tillflykt, om än föga hoppningivande, i naturen: "i fjärran förblevo svaren / på frågor som hjärtat bar – / ett slingrande spår på skaren / min irrande vandring var" (51). Enligt Jarl Louhija skiljer sig diktens anda av nordisk manlighet helt från de författare som i Gripenbergs ungdom utövade inflytande på honom såsom Baudelaire, Verlaine, Wilde och Levertin (1959: 132). Man kunde ytterligare precisera: de egenskaper som Gripenberg generellt förbinder med naturen är de som av tradition tillskrivits tavastlänningen, nämligen stadighet, tysthet, strävhet, allvarsamhet, envishet, trofasthet, lugn, tålmod (Topelius 1875: 168-169). Föreställningen om regionala karaktärers (och rasers) betydelse är vid denna tid utbredd och något som Gripenberg finner naturligt.

Det finländska landskapet är en "vildmark" utanför civilisationen och fungerar som föredöme och identifikationsobjekt i "Hälsning" ur *Drivsnö*: "Låt mig le åt lagar som människor skriva, / lär mig lefva modigt och tyst och fritt! / Din jag är och din skall jag ock förblifva, / gör mitt hjärta trotsigt och starkt som ditt" (67). Samhället med dess regelsystem kan betraktas på avstånd, med löje. Diktjaget vill stå utanför, och sätta sig över dessa begränsningar med samma självklara integritet som naturen har. Det finns också något av den förlorade sonens återkomst över diktjagets bön: "låt mig glömma allt hvad jag fordom var [...] fri från hvarje önskan jag fordom bar!" Ovan nämnda strofer (tredje och fjärde av totalt fem) med jaget i fokus är metriskt identiska medan de övriga naturskildrande stroferna uppvisar, smärre men dock, variationer. Det är som om jagets föresats förstärktes av den

exakta upprepningen, men kanske ligger också något annat bakom, en undertryckt komplexitet som hålls i schack med hjälp av ökad metrisk taktfasthet? I en dikt ur den föregående samlingen *Svarta sonetter*, "Den döda furan", formuleras redan ett manlighetsideal av liknande slag som i "Hälsning", representerat av ett träd i landskapet. Furan karakteriseras med ord som död, väderbiten, stolt, stel, allvarsam, oböjd, bergfast rotad, sliten, trotsig, tyst, upprätt (103–104). Vad innebär det att den ultimata manligheten är död? Att dess tid är förbi? Eller att beredskapen att dö är manlighetens främsta utmaning?

Till frågorna bör fogas en klassaspekt. Clas Zilliacus diskuterar i *Finlands svenska litteraturhistoria* (2000) martallen, "den sege kämpen på klippans brant" som ofta förekommande symbol bland manliga lyriker under 1900-talets förra hälft. Det gällde att hitta nya bilder, få "finlandssvensken som typgestalt [...] ut i naturen" och revidera missuppfattningen om "den svenskspråkige som godsherre och stadsherrskap". Valet av martallen blir en reträtt utan större ödmjukhet, en fattigadel med bibehållen stolthet (37–38).

Även Gripenberg väljer sina symboler med omsorg. Å ena sidan skulle överklassen ha sin nedärvda plats i det lyriska landskapet, bland "skyhöga herrgårdsgrenar" (1911: 48) och förnäma blomster. Aristokratins boningar skildras visserligen resignerat som någonting redan övergivet, herrgårdsmiljöerna är "[f]örlorade borg i förloradt land" (1911: 27). Å andra sidan är det viktigt att tillägna sig det folkliga. Martallen förekommer som ett element i det hedniskt förföriska landskapet: "På helig mark här vill jag böja knä, / och lyssna tyst i mager martalls lä / till helande och trolska urtidssånger" (1908: 116). I dikten "Efter midsommardansen" tolkar Gripenberg folkliga sedvänjor och en manlig finsk stereotypi. Rytmen åstadkoms med rastlöst tretaktiga och monomana jamber: "Min hjärna brinner het, / den flämtar som ett bloss / och därför vill jag ropa / och därför vill jag slåss" (1909: 51). I sitt eget liv skyr poeten inte heller umgänge över klass- och språkgränserna. Han vet vad slagsmål "med pack och drängar" är, han gör sådant som bildade inte brukar göra (16. 11. 1908). Men han lyfter också

fram den finska litteraturen genom en omfattande översättargärning; till exempel under åren 1910–1911 översätter han verk av Eino Leino och L. Onerva till svenska.

Bortsett från Runeberg hade det inre, finska Finland inte tidigare gestaltats i svensk lyrik. Enligt John Landquist är skillnaden mellan dessa skalders utgångspunkter väsentlig: där Runeberg är en kärleksfull och objektiv betraktare befinner sig Gripenberg mitt inne i landskapet (Gripenberg 1948: 37). Naturen är något som upplevs, och inkarneras. I "Tavastland" skriver Gripenberg: "I nordmannens ådror rinner / en droppe tavasteblood – / en glöd i mitt hjärta brinner, / hvars ursprung jag ej förstod" (1911: 16). Blodsbandet till landskapet är inte enbart poetiskt. Hans farfar föddes på släktgården Voipaala i Tavastland, som under dennes livstid gick ur ättens händer på grund av ekonomiska svårigheter (Nordenstreng 1921: 31–32).

Naturen i Gripenbergs lyrik kan vara en harmonisk plats men ofta förekommer även konflikter, särskilt då (det manliga) jaget ges mera utrymme. Att göra sig hemmastadd i denna trakt är förenat med yttre motstånd. I dikten "Här fällde jag ankar –" skriver Gripenberg: "Jag älskar en frusen, en fientlig jord, / den hårdaste jord som jag känner, / en jord hvilkens folk af de bittraste ord / en dödsring omkring mig spänner" (1911: 19). Förutom folkets agg mot adelsmannen slits denne av sin egen ambivalens. Diktens slutverser antyder hemkomstens pris: "du fiendeland, jag vill stanna hos dig / tills tystnad och glömska mig hölja" (20). Samma lockande borttyning formuleras i dikten "Afton i Tavastland": "land med mörka åsar / och djupa barrskogshaf, / land, där lugnet dåsar / som på en bortglömd graf" (21). Under ytan göms visserligen allehanda lidelser men det är ändå fråga om en hemkomst och ro till döds. I titeldikten i *Drivsnö* saknas ett jag, perspektivet är mera allmänt; snön uppmanas täcka och begrava allt mänskligt liv som funnits, "hvert spår, hvert minne, hvert namn" (12). Det är tänkbart att Gripenberg skrivit dikten medveten om Topelius inledande ord i *Finland i 19:de seklet*: "Detta land kan ej begrafvas i snön, detta folk kan ej utplånas från nationernas antal, utan att en öde fläck uppstår

i Europas nord och ett tomrum i reflexerna af dess kultur" (1893, opag.). Men även utan ett kausalt samband med denna intertext är det möjligt att läsa "Drivsnö" i allegorisk anda som en pessimistisk dikt om landets öde.

Om stillheten i Tavastland bejakas, får havet hos Gripenberg stå för ett mera passionerat element. Ett gemensamt tema i till exempel "Nya stjärnor" (1909), "The Maroon" och "Vrak" (1911) är het längtan och ihärdig väntan, vilka dock kommer på skam: "Och alla de tysta drömmar / om mål, hvilka aldrig nåtts, / de äro blott vrak på stranden / af skepp som i storm förgåtts" (1911: 91). Den stiliserade naturen i dessa dikter är framför allt symbolisk och påminner om äventyrsböckernas pojkdömmar om främmande länder och stora bravader – en bakgrund som får den vuxne mannens erfarenhet och desillusion att framstå som än mer smärtsam. Man kan också tycka: som än mer naiv.

Upplevelserna av dramatisk förlust eller stilla dödläge som naturen, den maritima exotiska och den finländska, ger upphov till måste ses i förhållande till storstadslivets utsvävningar, ögonblickets njutning, festens klimax. Av dessa gripenbergska motiv finns få i *Drivsnö* och *Aftnar i Tavastland* men deras rikliga förekomst tidigare utgör en underförstådd kontext och kontrast. Privat börjar Gripenberg söka ro även i ruset. I ett brev till Homén i januari 1911, tillkommet under påverkan av "ädelt gift" och med en allt större förvriddning av hans annars ytterst prydliga piktur skriver han: "Det enda värdefulla tillstånd i en människas existens är medvetlösheten." Han förbereder också en artikel för *Argus* om "de ädla gifternas rus", publicerad i nr 5. Där återkommer han till tanken om medvetlösheten som den högsta saligheten. Drogen äger till skillnad från den brutalt verkande alkoholen förfining: "Hur mycket mera förändligt, immateriellt och eteriskt är ej ett sådant högre rus – om man ens kan kalla det ett rus. Trance, narkos, eller något dylikt är väl det rätta namnet" (38). Han aristokratiserar utlockningen. Och utsläcker aristokratin?

I Gripenbergs lyrik är den tavastländska bygden inte bara en slumrande plats, i dess utkanter strövar en outsider, en mytisk och roman-

tisk mansgestalt, skiftande mellan snarlika roller som jägare, främling, flykting, vandrare. I "Höstvind" definierar diktjaget sig själv i motsats till lantbrukssamhällets nyttobetonade vardag: "Och jag är jägarn i skogen / och jägarn på fria fält, / som aldrig blir flitig och trogen / och sköter en syssla snällt" (1909: 69). I dikten "Jägarvisa" är det den (osjälvständigt) tänkande akademikern som utgör jämförelseobjektet och det är klart vem av de två som drar det längsta strået: "Frihet är jägarens rike. / Konung och konungars like / är han i ekande skog. / Konsten att dö i ett dike / är honom vetenskap nog" (1909: 75). Bortom det präktiga bondesamhället och akademikernas intellektuella krets ställs mannen öga mot öga med det väsentliga, liv och död, kropp och tillhygge. I skogen kan han vara oförvanskad man, vilket innebär att kunna döda och dö. Jägarens död saknar den ärans aura som förlänas en stupad krigare, men det nesliga slutet i diket är en konsekvens av ett *priviligerat* socialt utanförskap. Jägarens adliga självkänsla märks också i den betydelse han tillmäter naturens och jaktens estetiska dimension, synlig endast för invigda: "skönhet som aldrig du spanar" (ibid.).

Enligt Johannes Salminen i *Suomen kirjallisuus* (1967) upphör det för Gripenberg dittills så centrala erotiska temat slutgiltigt efter 1907 med *Rosenstaden* (152). Men temat försvinner nog aldrig ur hans lyrik och är långt efter den angivna milstolpen ett viktigt inslag, inte minst i *Drivsnö* och *Aftnar i Tavastland*. I dikterna attraherar den ensamme mannen i bysamhällets periferi traktens kvinnor, precis som jägaren Thomas Glahn i Knut Hamsuns *Pan* – en bok som gjorde ett starkt intryck på Gripenberg (2.11.1906). Det som gör Gripenbergs mansgestalt till en olämplig framtida husbonde är detsamma som lockar bygdens flickor till honom. Det är förförarens omiskännliga röst som beskriver sina förmenta brister, väl medveten om deras paradoxala verkan, i "Stigman":

[—]

Jag äger i världen ej trygghet och ro,
jag äger ej hem att dig skydda –
en bygdernas dotter skall aldrig få bo
i stigmannens brännmärkta hydda.

Där lefva ej blommor i mörker och snö,
bland stigmän ej kvinnor af ära –
vi lefva i svält och i diket vi dö,
förakt är den skörd som vi skära.

[—]

(1911: 68–69)

Förebudet om döden i diket återkommer här som en påminnelse om mannens sociala utanförskap och obefintliga framtidsutsikter, samtidigt som det farliga och fatala hos honom är ägnat att förstärka hans sexuella väsen. Den regelbundna växlingen mellan stigande fyrtaktig vers och tretaktig dito med avslutande katalex blir som en melodi av framstöt och undran, förnekelse och invit.

Vagabonden behöver inte alltid störa friden hos de dygdiga, han finner också jämbördigt sällskap hos ”namnlösa systrar i natten” (ibid.) – närmast en eufemism för prostituerade. I ”Häxorna flyga” finns ett samförstånd mellan de sexuellt utlevande, i opposition mot en repressiv omgivning: ”Värld som straffar, värld som dömer, / gör ditt värsta, oss ej när / all din plåga. Natten gömmer / fröjder som du ej förstår!” (1911: 116). I hektiskt hamrande trokéer slås den väntade kritiken från borgerligt håll obotfärdigt bort. Härvidlag delar Gripenberg en av de centrala målsättningar som tidskriften *Euterpe* uppställde för sig (och till vars krets av unga kulturintresserade män i sekelskiftets början han hörde): ”sedlighetens bekämpande” (Mustelin 1963: 289). Medvetenheten om omvärldens trångsyn och fördömelse, erotikens etiketterad som synd, har dock som sådan laddning i hans dikter.

Utsvävningarna må ha sitt pris (kanske syfilis?) men det avskräcker inte: ”billigt med vårt lif betala / vi vår lyckas äfventyr” (1911: 116). Naturens erotiserade outsider och representanter för dekadent storstadsliv (vilka häxorna och de namnlösa systrarna i förlängningen är) har något väsentligt gemensamt. Båda dessa geografiska ytterlighetspositioner medger utrymme att leva ut ”lust som dagens ljus ej tål” (ibid.). I den öppna attityden till sexualiteten upphävs dualismen mellan ödemark och stad.

Naturen i *Drivsnö* och *Aftnar i Tavastland* är en given del av den manliga självförståelsen och iscensättningen, liksom döden. I dikten ”Mot vind, mot regn –” sammanfattas mycket av Gripenbergs syn på en ideal manlig hållning: ”Ett jägarlif är hvarje lif, / en kamp mot storm och skurar, / hvar strupe hotas af sin knif, / på alla ödet lurar. / Väl den som ensam glädje fann / på lifvets sura tegar, / och går som fri och oböjd man / på världens vida vägar” (1911: 35). Kämpandet är lika ofrånkomligt som fåfängt, det bör ske med hög buret huvud, expansivt, självständigt och med sinne för ögonblickets fröjder. Flera av dikterna tycks ruva på en fråga: är den symboliska kampen nog eller bör ett värdigt mansliv också innehålla strid ute i världen?

Att stämningarna i Gripenbergs lyrik trots inslaget av död inte är väldigt dystra beror på att döden ger livet större intensitet och på att ytterligheter och dramatik utövar en särskild lockelse på skalden. Men lika viktigt är Gripenbergs allmänna perspektiv på den enskilda människan. Det är naturligt för individer att ge sig hän och förgås, sådan är livets gång. Träd och man förtorkar och dör men skogen och slakten består. Å andra sidan är det just idén om aristokratisk kontinuitet som hotas genom de demokratiseringsprocesser och socialistiska krav som mobiliseras i Finland vid denna tid. Detta ger en annan innebörd åt den manliga dödsmedvetenheten – det är inte enbart fråga om individens naturliga predikament och öde utan också om ett större sammanhangs undergång.

OTRYCKTA KÄLLOR

På Handskriftsavdelningen, Åbo Akademis bibliotek:

Bertel Gripenbergs brev till Olaf Homén 19.10.1903, 17.4.1904, 24.10.1905,
2.11.1906, 13.12.1909, 26.1.1911, Samlingen Homén, Olaf 5

Bertel Gripenbergs brev till Sigurd Frosterus 16.11.1908, Samlingen Frosterus,
Sigurd II

LITTERATUR

Castrén, Gunnar, [recension av *Drivsnö*], *Svenska Dagbladet* 3.2.1910

Gripenberg, Bertel, *Dikter*, 4. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1903]

– *Vida vägar*, 3. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1904]

– *Rosenstaden*, 2. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1907]

– *Svarta sonetter*, 2. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1908]

– *Drivsnö*, 2. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1909]

– *Det brinnande landet. Äventyr i fyra tablåer*, Helsingfors 1910

– ”Högre än alkohol”, *Argus* 1911:5, s. 37–39

– *Aftnar i Tavastland*, 3. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1911]

– *Skuggspel*, 3. uppl., Helsingfors Stockholm 1918 [1912]

– *Dikter 1903–1944 i urval och med inledning av John Landquist*, Helsingfors 1948

Hamsun, Knut, *Pan*, till svenska av Ernst Lundquist, ny uppl., Stockholm 1929
[1894]

Landquist, John, *Modern svensk litteratur i Finland*, Helsingfors 1929

Louhija, Jarl, *Symbolit ja kielikuvat Bertel Gripenbergin tuotannossa* [diss.], Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 258. osa, Helsinki 1959

Mustelin, Olof, *Euterpe. Tidskriften och kretsen kring den*, Svenska Litteratursällskapets i Finland skriftserie nr 398, Helsingfors 1963

Nordenstreng, Rolf, *Bertel Gripenberg och hans skaldskap*, Stockholm 1921

Salminen, Johannes: ”Suomalaisen lyriikan renessanssi. Bertel Gripenberg”, *Suomen kirjallisuus VI Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*, toim. Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio, Simo Konsala, Helsinki 1967, s. 151–161

Topelius, Zacharias, *Boken om vårt land. Läsebok för de lägsta läroverken i Finland. Andra kursen*, Esbo 1982 [1875]

– [Inledning], *Finland i 19:de seklet. Framställt i ord och bild af finska skriftställare och konstnärer*, utg. L. Mechelin, 2. genomsedda uppl., Helsingfors 1898 [1893]
[opaginerad inledning]

Warburton, Thomas, *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1984

Zilliacus, Clas, ”I martallsskogen”, *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel*, utg. Clas Zilliacus, Helsingfors och Stockholm 2000, s. 37–38

Tre systrar

– om kvinnan och lyckan i Anna Åkessons, Sigrid Backmans och
Edith Södergrans debutverk

Maria Lival-Lindström

MODERNITET, skriver den amerikanska litteraturprofessorn Edward Mendelsohn, kan förstås som ett sinnestillstånd. Det är ett sätt att tänka på förhållandet mellan sin egen tid och tidigare tidsepoker som något radikalt föränderligt; det är tron att det faller på var och en att omskapa sig, att stiga som en Fenix ur askan – unik och utan förfäder, men också utan vänner, utan sammanhang, utan par (Mendelsohn: 2006, 127f).

Att det var denna visionära *state of mind* som Edith Södergran gestaltade i sin debutsamling var omedelbart uppenbart – *Dikter* revolutionerade och chockerade när den kom ut år 1916. I *Nordisk kvinno-litteraturhistoria* är det Akseli Gallen-Kallelas målning ”Ad Astra” som träffande valts för att illustrera Södergrans diktning. En naken flickgestalt med flammande rött hår sträcker sina stigmatiserade händer och sin blick mot skyarna medan hon själv höjs som nytvagen ur ett rött vatten. Målningen från år 1907 fångar den nya turbulenta tidens möjligheter och hoppet om konsten som frälsning. Rent konkret höll flera tidigare stängda dörrar på att öppnas för finländska kvinnor. Men man kunde hävda att det inte var de nya juridiska och samhällseliga

rättigheterna att rösta eller studera som tidens litteratur intresserade sig för så mycket som själva sinnestillståndet modernitet. Vad innebär det för en kvinna att personifiera sin tid i hoppet om nydanelse, frågade den med en Åkesson eller en Backman.

I en liknande anda återger Jarl Hemmer (1937: 215f) i *Brev till vänner* ett minne av Edith Södergran. Vårvintern 1917 kom Södergran resande till Helsingfors för att träffa sina konstnårsbröder, och enligt Hemmer var hon en egenartad person, laddad av ensam exaltation och mer ett med sina dikter än någon annan han träffat. Han beskriver hur hon gång på gång avbröt samtalet med den besynnerliga frågan: "Säg mig, tror ni att jag skall bli lycklig?" "Vi fattade kanske inte fullt vilken allt annat än vardaglig innebörd ordet 'lycka' ägde för denna själ", skriver Hemmer, "men vi bedyrade ånyo att vi trodde på hennes framtid." Anekdoten skildrar Södergran som privatperson och sannolikt nog är den färgad av både artistisk licens och de tjugo år som passerat mellan vårvintern 1917 och utgivningen av Hemmers bok år 1937. Men likväl uttrycker Södergrans upprepade fråga en undran som ekar i flera av de kvinnliga författares verk som utkom under 1910-talet. De undersöker lyckan och dess innebörd för kvinnan – finns den, hur nå den, vad kostar den?

Hos två av Södergrans föregångare i den finlandssvenska litteraturen – Anna Åkesson som år 1909 debuterade med romanen *Gertrud Wiede* och Sigrid Backman som år 1913 utgav romanen *Vindspel* – är vägarna som utforskas slående lika de som gestaltas i *Dikter*. "Systemarna", symboliska för kvinnans valmöjligheter, är tre: den äktenskapliga, den erotiska och den transcendentalyckan. I Åkessons roman passerar alla de tre arketypiska systrarna revy inom protagonisten själv. Gertrud skildras på en bildningsresa ut i Europa under vilken hon inbördes provar de tre systrarnas dräkter och väljer bland dem. Hos Backman gestaltas trippletten av tre unga kvinnor, Kirkas, Maja och Astri, som under en sommar befinner sig i urmodern Helmas "hvita gård". I Södergrans *Dikter* är de lyriskt komprimerade i dikten "Tre systrar":

Den ena systemen älskade de söta smultronen,
den andra systemen älskade de röda rosorna,
den tredje systemen älskade de dödas kransar.

Den första systemen blev gift:
man säger, att hon är lycklig.

Den andra systemen älskade av hela sin själ,
man säger att hon blev olycklig.

Den tredje systemen blev ett helgon,
man säger, att hon skall vinna det eviga livets krona.

(Södergran 1990/1916: 51)

Det är dessa tre systrar hos tre kvinnliga författare under moderniteten som jag nu ska se närmare på. Systrarna är tre, men vägarna, som i dikten "Två vägar" hos Södergran, egentligen bara två – den röda och den vita. Smultronen och rosorna är kärlekens, lustens och beroendets röda väg, medan de dödas kransar står för vithet: ensamhet, integritet och självtillräcklighet.

DE SÖTA SMULTRONEN

För kvinnan som följer traditionella värderingar kommer lyckan i äktenskapet eller modersrollen – eller, framhåller Södergran i *Dikter*, så påstås det. I Södergrans gestaltning definieras den äktenskapliga lyckan av andra; den är ett passivt antagande bortom kvinnans egna omedelbara upplevelse: "skaffa mig en gyllne ring/ som säger mig att jag är lycklig" heter det i "Lyckokatt" (Södergran 1990/1916: 40). Eller så gäller den andra människor, fjärran från diktjagets upplevelse, som i dikten "Den speglade brunnen": "när man frågar mig om lyckan varit här,/ skakar jag på huvudet och ler: lyckan är långt borta, där

sitter en ung kvinna och sömmar/ ett barntäcke,/ lyckan är långt borta, där går en man i skogen och timrar/ sig en stuga” (Södergran 1990/1916: 49). De söta smultronens lycka förankras i det konkreta, i vardagens trygga och praktiska handlingar av sömnad och snickrande. Med liknande penseldrag hade också Backman tre år tidigare i *Vindspel* tecknat inomhustjänarinnan i den vita gården, Kirkas, sysselsatt med vävnad och hushåll:

En gosse kommer in i köket. Han stannar vid dörren, väntande på torpbarnens vis att blifva tilltalad. Han bär ett knyte i handen, hvarför Kirkas frågar: – Har du bär att sälja? Gossen svarar: – Ja. – Är det smultron, frågar Kirkas och får åter till svar ett utdraget: – Ja. – Kirkas köper bären.

(Backman, 1913: 77)

Senare i handlingen gifter sig Kirkas med husbonden i en av gårdarna i trakten och i fortsättningen består hennes roll mest av att titta in i den vita gården med trivsamt småprat. Hos Backman representerar hon en synbart oproblematiserad lycka utan några större spänningar. Som Maria Renman i sin artikel om *Vindspel* påpekar är det också Kirkas som läsaren minst lär känna bland romanens karaktärer: ”och jag kan inte låta bli att undra om Backmans sparsamhet i beskrivningen av henne beror på att Kirkas längre fram väljer ett mer traditionellt kvinnoliv” (Renman 2005: 28). Som arketyper framställs den första systemen hos både Södergran och Backman som minst intressant, i meningen minst problematiserad i texten. I sin brist på inre paradoxer och spänningar är denna system inte modern i enlighet med Mendelsohns definition av ordet; snarare representerar hon kvinnan som bekvämt kan finna sig till rätta i de kvinnoroller som hennes egen tid erbjuder.

Endast i Åkessons *Gertrud Wiede* får den första systemen ett uttalat dunkelt skimmer. Romanens inställning till konventionen är konfliktfylld och Gertrud framställs som en djupt ambivalent Fenix. Rädslan får henne att gripa efter bekanta mönster och före sin avfärd till Europa

svarar hon jakande på sin kusin Håkans frieri. På resan väcker sedan tanken på den faderligt sinnade Håkan alltmer ångest. Förlovningen framställs som enbart pliktmässig och förnuftsstyrd med kusinen som ett lämpligt val. I Gertruds inre splittring fångas en brytning mellan tidsepoker, mellan värdesatser och framförallt mellan förnuft och känsla. Som den i grunden moderna romanen som *Gertrud Wiede* sist och slutligen är, gestaltas den äktenskapliga lyckan aldrig som ett autentiskt alternativ så mycket som en sockersöt chimär att genomskåda, en gyllene bur att bryta sig ur, en rödmålad dockhemsdörr att smälla bakom sig.

DE RÖDA ROSORNA

De röda rosorna är den erotiska kärlekens symbol och går igen hos samtliga tre författare. Hos Åkesson symboliserar den röda rosen inte bara lusten, utan själva livskänslan. När Gertrud i Schweiz förälskar sig i den ryska revolutionären Boris Alexejevitsch, ryggas hon för den vita lilja han skickar henne: ”[L]iljan är dödens blomma, den bär dödens färg, den röda rosen har livets purpurfärg” hävdar Gertrud (Åkesson 1909: 176). När Boris sedan överräcker en röd ros signalerar det också relationens övergång från kamratskap till förälskelse. För Gertrud representerar revolutionären ett sexuellt och känslomässigt uppvaknande – en ny emotionalitet så stark att hon räds att förlora all sans och glida över i galenskap. Pendeln svänger från vitt till rött, från ren rationalitet till ren irrationalitet, och ställer Gertrud inför två i grunden lika hotfulla alternativ. Liljan är dödens blomma, men det blir också rosen. När paret äntligen ger efter för sin lidelse högt uppe i bergen föreslår Boris ett gemensamt liv i fri kärlek: ”Du följer mig – älskade – vi stanna här i natt – och i morgon fara vi tillsammans till Ryssland” (Åkesson 1909: 205). Förslaget utgår dock från Boris liv – det är till hans land de ska resa, hans kamp som de gemensamt ska utkämpa. Och Gertrud svarar: ”– Jag skrifver till Håkan, och då han löst mig från löftet, följer jag dig, Boris, utan präst och ceremonier, hvart du vill. – Sedan, när drömmen är slut, kan jag dö” (Åkesson

1909: 208). Repliken är melodramatisk, men bär samtidigt på den röda lyckans problematiska kärna såsom den upprepat framställdes i sekelskiftets kvinnolitteratur.¹ Att ge efter för fri kärlek lämnar i Åkesons framställning kvinnan värnlös, både i enlighet med det borgerliga samhällets dubbelmoral och med hennes egen psykiska dynamik. Den erotiska kärleken *jämställs* med livet – ”den röda rosen har lifvets purpurfärg” menar Gertrud – och i denna fullständigt självuppgivande kärlek blir mannen själva livsvillkoret. Kärleken blir viktigare än det egna livets värde och när drömmen eller passionen falnar återstår endast döden. ”[O]ch längre fram på vägen ligger en kvinnas kropp och gamarna slita den sönder”, beskrev Södergran lustens väg i ”Två vägar” (Södergran 1990/1916: 50).

I Backmans *Vindspel* är det tjänarinnan Maja som gestaltar denna olycksaliga ”andra syster”. Hennes friare drunknar på en stormig fiskerfärd och Maja står plötsligt ensam med ett oäkta barn på kommande. Astris första reaktion över tjänarinnans graviditet är förakt – ”Du stackars storväxta, som icke stod emot lusten” (Backman 1913: 98). Fördomandet mjuknar dock till medkänsla i mötet med den andra kvinnans förtvivlan: ”Maja såg på mig med vidöppna, tårfyllda ögon och sade: – Jag vill gå bort från lifvet” (Backman 1913: 99). I det orangeri av ljus och mänsklig värme som den vita gården utgör, tillåts heller inte Maja ”falla”. Tjänarinnan erbjuder en fristad i urmodergestalten Helmas beskydd, medan Astris eget konfliktfyllda avståndstagande till lusten utmanas. Där Majas olycka representerar de reella riskerna för samhällelig utfrysning som den erotiska kärleken kunde innebära för en ogift kvinna i tiden, handlar Astris kamp om makt-

¹ I exempelvis Victoria Benedictssons sista drama *Den Bergtagna* (1890) tar den svenska protagonisten Louise sitt liv efter att hennes relation i ”fri kärlek” med den franska skulptören Gustave Alland avslutas. En parallell 1910-talsroman i den finlandssvenska litteraturen är Karin Smirnoffs *Under ansvar* (1915). Romanen skildrar en ung borgerlig kvinna som, efter att hennes fästman drunknat före bröllopet, föder och försöker behålla sitt oäkta barn. Smirnoffs roman skildrar moderns kamp mot fattigdom, samhälleliga fördomar och sin egen tilltagande suicidalitet.

balansen mellan man och kvinna. Maktkampen försiggår både på det yttre och det inre planet – också hos Backman representerar den röda rosen kvinnans starka lockelse att ge ifrån sig sin egen makt. Talande nog står Astris inför ett möte med sin älskade och binder rosen ”alldeles för spändt” (Backman: 1913, 66). Men hon ser detta själv, klipper av bandet och binder varsamt stjälken på nytt:

Röda ros, så sträng vill jag inte vara mot dig, du är tung af din egen rikedom, din saft, din doft, din mörka färg. Du vill hänge dig i min hand, du vill att jag skall bryta dig. Du sträcker din stjälk redan långt från stammen. Jag kan icke taga dig, du dör af att skiljas från stammen och trädgården. Jag binder dig af ömhet.

(Backman 1913: 66f)

Rosen skildras som en mäktig symbol, tung av en egen rikedom, ”din saft, din doft, din mörka färg”. I assonanansens ljudrim och upprepningen av ”din, din, din” manas starka krafter fram. Citatet visar på Astris egen insyn i självuppgivelsens lockelse – och dess koppling till förintelse. Bandet utgör i den meningen en symbol för försiktighet och självbevarelse. Från fuchsian som tidigare i romanen representerat Astris knoppande kvinnlighet till vallmoblommans stolta, själv tillräckliga kvinna blommar nu för första gången en ros i Astris trädgård. Genom att binda den värnar hon dock om sin koppling till den vita gården, symbolisk i romanen för hennes själ och egen integritet. I Astris gest kan även ett försök läsas in – ett försök att som den andra systemen älska de röda rosorna, men inte ”av hela sin själ”.

Hos Södergran är valet mellan vitt och rött dock mera entydigt. I ”Den speglade brunnen” heter det:

Ödet sade: vit skall du leva eller röd skall du dö!
Men mitt hjärta beslöt: röd skall jag leva.
Nu bor jag i landet, där allt är ditt,
döden tränger aldrig in i detta rike.

[...]

Här växer röda rosor kring bottenlösa brunnar,
här spegla sköna dagar sina leende drag
och stora blommor förlora sina skönaste blad...

(Södergran 1990/1916: 49)

Endast kärlekens röda rosor prunkar i dikten, medan övriga blommor, symboliska för kvinnan, förlorar sina blad. Att leva röd är i Södergrans gestaltning att leva i ett land "där allt är ditt", i en enhet så fast att själva döden är besvärjd. Kvinnans erotiska lycka gestaltas i *Dikter* som en i grunden passiv ojämlikhet. Den är kärleken till en "härskare" – fantasin om att räddas av någon större och starkare.² Något försök hos diktjaget att rädda sig själv bland de röda rosorna finns, till skillnad från Backmans *Astri*, inte. Underkastelsen som framställs är inte fysisk så mycket som andlig. I dikten "Avsked" avstår diktjaget från lyckan och från alla sina egna ord, önskningar och böner – "När jag riktigt tänker,/ har jag ingenting kvar utav mig själv än mitt svarta hår" (Södergran, 1990/1916: 46).

DE DÖDAS KRANSAR

Hos såväl Åkesson som Södergran svänger pendeln avslutningsvis från rött till vitt. För att kvinnan skall överleva utan räddare – utan den "härskare" som såväl Gertrud som Södergrans diktjag i ett flertal dikter älskar – måste hon möta sin egen dödlighet. När Boris tar avsked av Gertrud med orden "Nej, min hvita lilja, jag bryter dig icke" lämnar kärleksförlusten henne i ett mörker av tomhet (Åkesson 1909: 208). Drabbad av intensiv smärta räds hon igen galenskapen och överväger att kasta sig från berget. Men lidandet leder varken

² "Han gick med spänstiga steg, i blicken, i hållningen och rörelserna fanns något som tydde på härskare" skildras Gertruds första intryck av Boris (Åkesson 1909: 153). "O du härskare med kalla ögon" tilltalar Södergrans diktjag minnet av den älskade i "Dagen svalnar..." (Södergran 1990/1916: 25).

till vansinne eller till döden. I Åkessons skildring tål Gertrud mötet med det egna mörkret – vreden, förtvivlan och skammen – som hon burit med sig genom romanen och nu konfronteras med. Mörkret leder henne inte att ta sitt liv, utan övergår småningom i "en strimma ljus" – en känsla av klarhet och kraft (Åkesson 1909: 214). Hatet och vreden får varken sina uttryck i självdestruktiv eller utåtriktad aggression, utan omvandlas till en energi som konstruktivt kan kanaliseras. Gertrud bryter förlovningen med Håkan och återvänder hem till ett liv av vald ensamhet och politisk kamp. Den tredje systemens vita väg blir även hennes.

Också hos Södergran går vägen till detta tredje slag av lycka genom smärta. I dikten "Kristen trosbekännelse" heter det: "Lyckan är något, som vi aldrig velat,/ lyckan är något, som vi svårt förstå,/ lyckan är korset, som blev rest för alla" (Södergran 1990/1916: 51). I "Två gudinnor" och "Smärtan" polariseras lyckan mot smärta och den förre fördöms som flyktig och tom. Smärta, å sin sida, framställs som meningsbärande: "hon ger oss alla livets högsta vinster/ kärlek, ensamhet och dödens ansikte" (Södergran 1990/1916: 56). Dikten gestaltar ett avståndstagande från både den äktenskapliga och den erotiska lyckan till fördel för ett tillstånd som erbjuder, men också uteslutande innebär, oberoende. Det är asketens och helgonets väg:

Du har funnit din nya väg,
din väg är ren:
där gå moderlösa barn och leka med vallmoblommor,
där gå kvinnor i svart och tala om sorg
och längre fram på vägen står ett blekt helgon
med foten på en död drakes nacke.

(Södergran, 1990/1916, 50)

På denna rena väg kommer lyckan inte ur moderskap, ingen erotik benämns och kristen mystik skymtar. Det är också den tredje systemens

väg – systemen om vilken ”man säger, att hon skall vinna det eviga livets krona”. Vitheten framställs med andra ord som den väg där också kvinnan kan ”vinna”. I den meningen representerar denna tredje syster en övergång till kvinnlig handlingskraft. Jungfrun som passivt inväntar en heroisk riddare som skall rädda henne från draken har förbytt i aktiv självtillräcklighet. Som Holger Lillqvist (2001: 71) påpekat idealiseras den transcendenta självtillräckligheten hos Södergran – pendeln slår från rött till vitt och stannar där. Men i den utsträckning som ”Tre systrar” läses som en utvecklingsberättelse kan dikten också tolkas som en skildring av en kamp emot den röda kärlekens lockelse till underkastelse. Rörelsen blir en mot jämsstäldhet. Den tredje systemen stiger som en Fenix ur askan av sin egen självuppgivelse – luttrad, nytvagen, modern.

I *Vindspel* är det Astri som gestaltar denna tredje syster. Hon framställs som kvinnan som älskar sin själ – den vita gården – och som i den meningen redan vunnit ”det eviga livets gåva”. Hennes livsnjutning och självaktning är omisskännliga i romanen; hon är, som Maria Renman (2005: 28) skriver, ”något så ovanligt som en ung kvinnas trygghet i sig själv”. Astris utmaning i romanen skildras sedan i termer av frågan om kvinnan kan älska både sig själv och en annan, om det går att leva både vit och röd. Något entydigt svar erbjuder *Vindspel* inte, den skildrar enbart en öppen möjlighet. Tydligast framträder romanens balans mellan paradoxer i dess öppna slut, där bollen, med Roger Holmströms ord, ”spelas [...] över till läsaren” (Holmström, 2005: 167). I upplösningen skildrar Backman varken idyll eller mardröm av det vita eller röda slaget. Hon lämnar Astri ”midt i trädgården” av den vita gården, men öppen för det röda: ”lyssnande utåt sjön, där vinden går som ett regn af kyssar, häftiga, länge återhållna, vilda, obändiga” (Backman 1913: 133). Det är en balansakt som alltjämt berör. Frågan om hur pendeln ska slå mellan vitt och rött, mellan eget och vårt, mellan att vara fri och höra till, är lika tidlös som dagsaktuell. På tal om lycka, allas vår.

LITTERATUR

- Backman, Sigrid, *Vindspel*, Borgå 1913
 Hemmer, Jarl, *Brev till vänner*, Helsingfors 1937
 Holmström, Roger, *Att ge röst. Omvärld och identitet i några nyländska folkliksberättelser*, Helsingfors 2005
 Lillqvist, Holger, *Avgrund och paradiset. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Helsingfors 2001
 Mendelsohn, Edward, *The Things That Matter. What Seven Classic Novels Have to Say About the Stages of Life*, New York 2006
 Renman, Maria. ”Lågmäld men tydlig civilisationskritik.” *Astra Nova. En tidskrift med kvinnoperspektiv*, 2005, 2, s.26–31
 Södergran, Edith, *Dikter och aforismer. Samlade skrifter 1*, Helsingfors 1990
 Åkesson, Anna, *Gertrud Wiede*, Helsingfors 1909

... die ...

... die ...

Einleitung

IV

... die ...

Gripenbergs glöd

Fredrik Hertzberg

VÅREN 1925 företog sig Bertel Gripenberg att skapa turbulens i den finlandssvenska litteraturen. Han var 46 år gammal, hade debuterat som dekadent fin de siècle-poet 1903 och sedan dess skrivit ett tiotal diktsamlingar, därutöver noveller, dramatik och översättningar (bl. a. av Oscar Wildes "Balladen om fängelset i Reading"). Enligt egen utsago, i memoarerna *Det var de tiderna*, hade han framför allt levt en sorts jetsetliv där jakt och ridsport – hundar och hästar – hörde till de huvudsakliga förlustelserna. "Av alla dessa hurtiga jägare kände jag mig liksom stämplad som man bland män, sportsman bland sportsmän, det var mycket roligare än att vara poet bland poeter."¹

Av de många roller Gripenberg spelade var poetens den som roade honom minst, enligt hans egen slutsummering. Hur långt man bör sätta sin tilltro till memoarerna är mindre intressant i detta sammanhang, intressantare är själva rollspelet, självinsceneringen. Men mer härom senare. För monarkisten Gripenberg hade inbördeskriget 1918 varit en vändpunkt, ett tillfälle att ge upp de "egoistiska" förlustelserna

¹ Bertel Gripenberg, *Det var de tiderna*, Helsingfors: Schildts 1943, s. 164.

till förmån för "fosterländsk verksamhet".² En händelse kom att bli avgörande, när han en kväll blev häktad och förnedrad av några röda. "Jag satt tyst och knöt händerna i fickorna och svor i mitt hjärta en hannibalsed att om jag kom med livet ur denna klämman, skulle jag till mitt sista andetag av alla krafter kämpa mot allt som närmade sig kommunism, socialism, demokrati och folkvälde."³ Gripenberg släpptes snart fri, med bistånd av sin försvarsadvokat, skomakaren Rantanen. En kort tid senare, i fält på de vitas sida, levde Gripenberg upp: "Utan minsta tvekan kan jag säga att frihetskriget för mig verkligen helt och fullt var DEN STORA TIDEN."⁴

Åren kring inbördeskriget var Bertel Gripenberg den mest uppburna finlandssvenska skalden. Vid ungefär samma tid gjorde den finlandssvenska modernismen sin frammarsch; Edith Södergran hade debuterat redan 1916, liksom Hagar Olsson. Elmer Diktonius debuterade 1921, Gunnar Björling 1922, Rabbe Enckell 1923. Med undantag av Diktonius tog modernisterna närmast parti för den vita sidan i inbördeskriget. T.o.m. den synbarligen så revolutionära Björling inhyste hos sig en hemlig telegrafstation med kontakt till det vita högkvarteret i Vasa via Reval (nuv. Tallinn).⁵ Ändå kopplades modernisterna gärna ihop med socialismen, i synnerhet Hagar Olsson och Elmer Diktonius. Hagar Olssons *Ny generation* (1925) sågs av många som en socialistisk programförklaring.⁶ Diktonius var knuten till den socialdemokratiska

² Ibid., s. 251.

³ Ibid., s. 220.

⁴ Ibid., s. 252.

⁵ Artur Lundkvist berättar om ett besök han gjorde hos Björling 1930: "Vid ett tillfälle uppstod en stormig debatt när Björling visade sig vara politiskt närmast reaktionär, en gammal anhängare av vitgardisterna under inbördeskriget. Han vände sig med gnistrande vrede mot Olssonis röda radikalism, men förklarade att han förlät mig eftersom jag var rikssvensk och inte kunde veta vad det verkligen rörde sig om." Artur Lundkvist, *Självporträtt av en drömmare med öppna ögon*, Stockholm: Bonniers 1966, s. 80.

⁶ Se Roger Holmström, "Traditionalister och modernister – linjer i finlandssvensk litteraturkritik

veckotidningen *Arbetarbladet*, hans poesi hade revolutionära förtecken och han hade präglats starkt av vänsterpolitikern Otto Wille Kuusinen, som hade flytt till Sovjet efter inbördeskriget där han sedermera blev en av de mäktigaste politikerna.

Modernisternas estetik och ideologi föll inte Gripenberg i smaken, och vice versa. Gripenberg beslöt sig för att spela modernisterna ett spratt. Under pseudonymen Åke Erikson lät han hösten 1925 publicera samlingen *Den hemliga glöden*. Boken gavs ut på Schildts förlag i slutet av september. Holger Schildt, förlagschefen, var en god vän till Gripenberg och införstådd med hela saken. Idén till *Den hemliga glöden* hade Gripenberg fått under ett författarbesök i Sverige våren 1925. I ett samtal med kollegerna Runar Schildt och Arvid Mörne var man ense om att den moderna dikten var "ganska lätt att imitera".⁷ "Efter hemkomsten använde jag lediga stunder till skrivande av fri vers och på tre veckor var *Den hemliga glöden* färdig", berättade Gripenberg för *Hufvudstadsbladet* en månad efter att boken givits ut.⁸

Gripenbergs "skrivande av fri vers" tycks formellt sett inte ha inneburit mycket annat än en avsaknad av meter och rim, som om han velat göra sig lustig framför allt över den moderna poesins konstlöshet och lättköpethet.⁹ I *Den hemliga glöden* finns dock en del allusioner

på tio- och tjugotalet", *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*, red. Sven Linnér, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 537, Helsingfors 1986, ss. 119–168.

⁷ Bertel Gripenberg, *Hufvudstadsbladet* 22.10.1925.

⁸ Ibid.

⁹ Motiven bakom det som kallats 1900-talets största litterära bluff, fallet Ern Malley, motsvarar här Gripenbergs. Bluffmakarna, de australiensiska poeterna James McAuley och Harold Stewart, var ute efter att pricka den modernistiska dikten för dess "decay of meaning and craftsmanship" (meningens och hantverksskicklighetens förfall). Se Michael Heywards *The Ern Malley Affair*, s. 137. De skrev på kort tid ett antal parodiska dikter som de skickade till den australiensiska modernistiska tidskriften *Angry Penguins*, under förevändning att dikterna skrivits av den avlidne unge poeten Ern Malley. Med dikterna följde ett brev skrivet av Erns fingerade syster Ethel. Tidskriftens entusiastiske unge redaktör Max Harris – vars stil McAuley och Stewart i första hand parodierade – nappade och lät

på Diktonius. Där Diktonius t.ex. i sin dikt "London" i *Taggiga lågor* (1924), skriver "Jag minns:/ den breda parkgången/ i Kensington Gardens/ med sina tre linjer..", responderar Erikson i "Berlin": "Jag minns den långa Frieda,/ rak som en gardist/ med stora, melonformade bröst..." osv.¹⁰

Kritiken blev överlag gynnsam. Olof Enckell var först ut, den 29 september, och hälsade i sin recension i *Hufvudstadsbladet* den "lovande" Erikson "välkommen till Finlands svenska dikt".¹¹ Den skarpe Diktonius var något mer förbehållsam, han hälsade också Erikson välkommen men var snar att påtala diktverkets brist på "koncentration", det var ingen riktig modernistisk samling. Hagar Olsson återigen utnämnde Åke Erikson till "vår modernaste skald" och utbrast i en ofta citerad formulering: "Han är pricken på i:et – lika träffsäker och koncentrerad som en sådan bör vara. Med honom kan man säga att den fria versen hos oss lämnat det trevande och famlande stadiet bakom sig."¹² Andra recensenter välkomnade bokens relativa lättillgänglighet.

Gripenberg hade alltså uppnått sitt mål. En kort tid senare, den 16

publicera dikterna i ett stort upplagt temanummer. Bluffen avslöjades kort därpå, ledde till enorm publicitet, till en indignerad smutskastning av modern dikt i australiensisk press, och slutligen till att Harris ställdes inför rätta för att Malleys dikt ansågs oanständig.

¹⁰ Elmer Diktonius, *Taggiga lågor*, Helsingfors: Schildts 1924, s. 48. Åke Erikson, *Den hemliga glöden*, Helsingfors: Schildts 1925, s. 12.

¹¹ Olof Enckell, "Vår senaste skald", *Hufvudstadsbladet*, 29.9.1925.

¹² Hagar Olsson, "Vår modernaste skald: Åke Erikson", *Svenska Pressen* 3.10.1925. Roger Holmström rentvår i essän "Hagar Olssons genombrott som kritiker" Olsson, med en hänvisning till hennes ungdomliga entusiasm för allt nytt och till att "fällan var ovanligt skickligt gillrad" (s. 106). Till detta kan man ännu tillfoga att *Den hemliga glöden* inte var någon bluff alltigenom. I motsats till fallet Ern Malley (jfr. ovan not 9) var det t.ex. inte fråga om några nonsensdikter – Gripenberg ville ju enligt egen utsago "visa, att man kan skriva modernt utan att skriva obegripligt". Olssons omdöme avspeglar f.ö. hennes klivna förhållande till modernismen. Några månader tidigare hade hon t.ex. avskrivit Björlings andra samling *Korset och löftet*: "Med den förvirrade satsbildningen eftersträvar han en rytmisk originalitet, men når blott språklig konstighet" (*Svenska Pressen* 16.5.25).

oktober, föreslog Holger Schildt att tiden var inne för ett avslöjande – "Vi skulle sätta in en annons om boken och samma dag ha ett roligt kåseri i tidningen. Härigenom kunde vi få till stånd en av de allra roligaste litterära affärer som någonsin förekommit."¹³ Bakom Schildts påstöt låg också marknadsföringen av Gripenbergs andra höstbok, *Skymmande land* – avfattad "i den gamla välkända stilen".¹⁴

Den 21 oktober avslöjade signaturen Jack Godeman (Egidius Ginström) Eriksons rätta identitet.¹⁵ Efterverkningarna blev många. Modernismen förlorade åtminstone tillfälligt en del av sin trovärdighet, den förmenta modernistiska expertisen likaså. (*Den hemliga glöden* blev också det första modernistiska alster som gavs offentlig erkänsla – år 1926 belönades boken av Statens nämnd för litteratur.) Å andra sidan erbjöds modernisterna gynnsam självreflektion och tillfälle att vässa sina pennor. Tidskriften *Quosego* var en av konsekvenserna, Rabbe Enckells inflytelserika artikel "Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi" en annan. Björling skrev sin sonett i *Quosego* i anslutning till Erikson, och uppges ha skrivit sonetterna i *Solgrönt* av samma anledning.¹⁶

En engelskspråkig sammanfattning av fallet Åke Erikson ges i en essä av Johan Wrede; kritikens turer kan man följa i Roger Holmströms *Karakteristik och värdering*. Jag vill här ta fasta på några mer komplexa sidor av fallet, speciellt vad gäller den inte så entydiga relationen mellan Gripenberg och Diktonius.

I Johan Wredes essä "Den hemliga glöden. An Episode in the History of the Reception of Finland-Swedish Modernism" lyfts det ambivalenta i Gripenbergs ovan beskrivna tilltag fram, och det att

¹³ Brev från Holger Schildt till Bertel Gripenberg 16.10.1925, Bertel Gripenbergs samling, vol. XII, Åbo Akademis bibliotek.

¹⁴ Så enligt recensenten i *Vasabladet* 24.12.1925.

¹⁵ Ginström var då handelsredaktör vid *Hufvudstadsbladet*.

¹⁶ Leif Friberg, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell 2004, s. 134.

Gripenberg inte själv avsåg sin bok vara alltigenom parodisk. I en replik i *Hufvudstadsbladet* hösten 1925 hade Gripenberg tonat ned det parodiska: "Jag började det hela som ett skämt, men snart nog kom allvar med i spelet. Där finnas många strofer, som jag vidkännes som mina, i full och ärlig mening – där finnas naturligtvis också rent parodiska bitar, såsom t.ex. 'Skrik' och de filosofiska utgjutelserna."¹⁷ Wrede tar fasta på den "ärliga" dimensionen av *Den hemliga glöden*, han rent av utvidgar den till att gälla också dikten "Skrik", bokens mest citerade och antologiserade dikt:

Om jag skriker på gatan
 så tar mig polisen
 och bötfäller mig.
 Och om jag reser ut på bondlandet
 och skriker i den tysta skogen,
 så skrattar alla ekorrar och trastar
 åt en sådan däre.

Men på ett järnvägståg
 som brusar fram med full fart
 under jorden,
 står jag på plattformen
 mellan två vagnar.
 Tåget dånar som en orkan,
 dess dån dränker alla ljud –
 där står jag och skriker
 med fulla lungor.¹⁸

Wrede ser "Skrik" som ett psykologiskt dokument; när diktjaget skriker i slutet av dikten är det fråga om en frigörelse från tvång ("a

¹⁷ Gripenberg, *Hufvudstadsbladet* 22.10.1925.

¹⁸ Erikson, *Den hemliga glöden*, s. 42.

liberation from constraint"); Gripenberg bryter sig slutligen för en stund ut ur det fängelse som förgjort honom, hans skrik är ett för en gångs skull osmyckat uttryck för den dolda elden i poeten Bertel Gripenberg.¹⁹

"Skrik" skulle då vara mer en sorts pastisch än en parodi, om man utgår från att syftet inte är att förlöjliga. Men en parodi värd namnet förutsätter att parodikern lever sig in i det som parodieras, och här är motivet uttryckligen att förleda läsarna att leva sig in i unge Erikson – till en viss grad. För det parodiska innefattar samtidigt en överdrift, av typiska stildrag, uttryck, tonfall, för att uppnå en komisk (eller åtminstone relativt polemisk) effekt.²⁰ Den fulländade parodin överträffar originalet – Eriksons dikter överträffade ju den modernistiska diktningen t.o.m. i vissa av de egnas ögon. Det hindrar inte att "Skrik" kan räknas till de mer tydligt förlöjligande dikterna i *Den hemliga glöden*; den röjer sin parodistatus redan i sitt namn.

Det ligger nära till hands att se "Skrik" som en parodi på expressionismen, närmare bestämt på Diktonius. Den finlandssvenska modernismen var vid denna tid i det närmaste expressionistisk – direkta impulser från italiensk eller rysk futurism, fransk kubism eller anglo-

¹⁹ Johan Wrede, "Den hemliga glöden. An Episode in the History of the Reception of Finnish-Swedish Modernism", *Facets of European Modernism. Essays in honour of James McFarlane presented to him on his 65th birthday 12 December 1985*, red. Janet Garton, Norwich: University of East Anglia 1985, s. 273. Min övers. av den engelska texten, som lyder: "When the 'I' of the poem cries out in the roar of the hurricane, it is a liberation from constraint. Psychologically, 'Skrik' seems to me a key poem in *Den hemliga glöden*. Here feelings which have been repressed in restricting forms really flare up. Here Gripenberg, who has grown up warped by outmoded conventions, finally breaks for a moment out of the prison which has ruined him."

²⁰ Jfr. t.ex. Dwight Macdonald: "[Parody] is Method Acting, since a successful parodist must live himself, imaginatively, into his parodee." *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press 1993, s. 881. Angående parodins polemiska aspekter se Simon Dentith, *Parody*, London: Routledge 2000, s. 9.

amerikansk modernism (vorticism) är mer sällsynta.²¹ Senare skulle bl.a. Henry Parland och Gunnar Björling ta vissa intryck av rysk futurism och dadaism, den senare även i någon liten mån av surrealismen. Men 1925 var finlandssvensk modernism lika med finlandssvensk expressionism.

Expressionismen betonade i program och praktik konstens utlevelse av våldsamma känslor. Walter H. Sokel i *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature* betonar det expressionistiska känslouttryckets intensitet och radikalitet, och exemplifierar med Edvard Munchs "Skriket". Han nämner också att kritikern Hermann Bahr "lyfte fram skriket som expressionismens främsta kännetecken. Många expressionister strävade efter att uppnå samma effekt på den tryckta sidan som Munch hade uppnått i sin målning."²² Bland Diktonius tidiga dikter hittar man ett antal sådana våldsamt expressionistiska utfall, men aldrig ett så generiskt.

Det förefaller rimligt att se Gripenbergs "Skrik" som en parodi som riktar sig rakt mot kärnan i expressionismen. Och Diktonius – den mest expressionistiske expressionisten enligt Göran Printz-Påhlson – är dess primära föremål.²³ Polemiken hade inte uppstått i ett vakuum;

²¹ Se t.ex. Johan Wrede, "Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik", *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 537, Helsingfors 1986, s. 47. Det utesluter inte att expressionismen tog intryck av andra modernismer, eller att det förekom paralleller. I den antologi i vilken Wredes artikel ingår finns t.ex. en artikel av Richard Sheppard som förtjänstfullt jämför expressionismen med vorticismen. Sheppard påpekar att arenan för de båda rörelserna var en avgörande skillnad; expressionismen var betydligt mer omvälvande i den tyska kultursfären än (den egentligen oengelska) vorticismen i den engelska – och stötte på ett betydligt mer konservativt mothugg. Den finlandssvenska kulturen var vid denna tid tyskorienterad.

²² Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford: Stanford University Press 1959, s. 3f. Min övers.

²³ Anders Olsson, "Jagets maskspel i Diktonius lyrik", *Gudsöga, djävulstagg. Diktoniusstudier*, red. Agneta Rahikainen, Marit Lindqvist & Maria Antas, Helsingfors 2000, s. 65.

skepsisen mot expressionismen var stor bland många av de finlandssvenska intellektuella; i Euterpe-kretsen (dit också Gripenberg hörde), hos akademikerna och hos kritikerna. Kritikern Karl Bruhn prickade t.ex. symptomatiskt "hemmaexpressionisterna" för deras "romantiska' exaltation".²⁴ Denna expressionism blev för många liktydig med "modernism".

Wrede förefaller trots allt vara något viktigt på spåren när han antyder en identifikation mellan Gripenberg och Diktonius, också om han enligt min mening ger den betydligt mildare förtecken än vad den kunde ges. Wredes kommentar rimmar med en utbredd litteraturhistorisk syn på modernismen i termer av individens utlevelse. Modernismen innebar att fracken kunde tas av till förmån för ett bekvämare plagg – för jeansen, skulle vi säga i dag.²⁵ Det är en förenklad syn; lika gärna kunde man betona modernismens konstruktivistiska sida, dess mångfaldigande av former, regler, metoder och tvång; och lika gärna kunde man se den kollektiva (och universella) aspekten i stället för den individuella. Också expressionismen kan ses konstruktivistiskt; som stil. Man kunde t.o.m. säga att Gripenberg blottlägger expressionismens känsloutlevelse som stil, i form av en pantomim, och att Diktonius nyttjar expressionismen som stil – men mer härom senare. Min övergripande poäng är att den litterära modernismen är ett betydligt bredare och brokigare fenomen, historiskt och estetiskt sett, än vad den ofta görs till.

I den mån *Den hemliga glöden* gör sig lustig över den moderna diktens lättköpethet uttrycker den en förtrytelse över konstnärsrollens – och därmed konstens – förändrade status. För Gripenberg var författaren framför allt akrobat, gycklare. Gripenberg utbrister reto-

²⁴ Johan Wrede, "Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik", *Från dagdrivare till feminister*, red. Sven Linnér, s. 49.

²⁵ Så såg det inte ut för många av modernisterna själva. "No verse is free for the man who wants to do a good job", ansåg t.ex. T.S. Eliot i "The Music of Poetry", *On Poetry and Poets*, New York: Farrar, Straus 1957, s. 31.

riskt, med falsk blygsamhet i sina memoarer: "Vad är väl varje annan konstnär, varje diktare eller målare eller musiker stort annat än en gycklare som gör sina krumsprång till publikens förnöjelse?"²⁶ Utfallet utmynnar i en än mer talande tirad om konstnärens lott:

Det finns ingen regel, ingen standard, inget mått enligt vilket hans arbete ofelbart kan stämplas såsom gott eller dåligt. Han må arbeta ärligt och samvetsgrant år efter år, han må med anspänning av sina yttersta krafter arbeta med både hänförelse, ansvarskänsla och förtvivlan – han går dock aldrig säker. Han är en gycklare. Första bästa litet skrivkunniga halvherre, första bästa osnutna valp, första bästa flicksnärta med litet skrivklåda kan andligen ge honom en spark i ändan och säga: Du duger inte, bort med dig! Där hjälper inte flit och möda, snille och förmåga, känsla och hängivenhet! Passar inte konstnären för ett visst koteri, ett visst parti, en viss tidning eller tidskrift, så adjö med honom, ned med honom!²⁷

Att konstnären "krumsprång", hans "anspänning av sina yttersta krafter" inte längre räknas, se där Gripenbergs onda tand. Gripenberg är insceneringens mästare, maskspelets och taskspelets vän. Gycklaren som allegori för konstnären faller för Gripenbergs del tillbaka på en modell som revitaliserades av 1800-talsförfattare som Baudelaire, Mallarmé, Laforgue och Oscar Wilde. I den modellen uppskruvas också skickligheten; gycklaren är en sorts akrobat, en diktakrobat i detta fall, någon som kan prestera konstfulla sonetter, snarare än någon som (i hans ögon) konstlöst och plump uttrycker sina känslor. Att denna gycklarroll glider över i den naket autentiska konstnären återspeglar samhällsutvecklingen och offentlighetens strukturomvandling. Samma sak sker med kritikern, som från att ha varit pseudonym

²⁶ Gripenberg, *Det var de tiderna*, s. 65.

²⁷ *Ibid.*, s. 65f.

gycklare med en bred och ibland fiktiv formrepertoar – framför allt dikten, brevet, dialogen – reduceras till personlig individ. Som Arild Linneberg formulerar saken: "Bevegelsen fra kritikeren som klovn til egentlighetens sjargong dekker ei utvikling fra maskespill, allegori og ironi til autentisitet, symbol og identitet: diktverket skal nå være det symbolske uttrykket for sann virkelighet, levende liv og autentiske personligheter."²⁸

Gripenbergs självinscenering i memoarerna tycks också vara i linje med denna gycklarroll, liksom för all del tilltaget med *Den hemliga glöden*. Det moderna livets 'nivellering' var en av Bertel Gripenbergs käpphästar; namnet 'Åke Erikson' tycks uttrycka just denna nivelleringens tomhet, dess brist på resonans, dess avsaknad av aura. Som den svenske litteraturforskaren Ruben G:son Berg träffande påpekade i *Aftonbladet* apropå *Den hemliga glöden*: "Själva den vardagliga språkformen liksom fnysar av förakt."²⁹

En av dikterna i *Den hemliga glöden*, "Nakenhet", både handlar om och uttrycker ett liknande förakt:

Ni vet att det finns kvinnor
som anses sinnessjuka,

²⁸ Uttrycket "[e]gentlighetens sjargong" syftar på Theodor W. Adornos boktitel *Jargon der Eigentlichkeit: zur deutschen Ideologie*, Stuttgart 1955. "[D]et ironiska maskespilletts splitta subjekt" hade liberala förtoner hos de norska kritiker Linneberg undersöker; maskspelet bottnade i en brytning med den idealistiska försoningsetiketen men också i en föreställning om att människans frihet var något allmänt som inte hade med självuttryck att göra (Arild Linneberg, *Norsk litteraturkritikkens historie 1770–1940*, Bd. 2, Oslo, s. 275). "For det som skjulte sig bak maska, var ikke ens ego, som en heller ikke hadde behov for å uttrykke – og ikke hadde noen forestilling om, men det allment menneskelige. Og det allment menneskelige grunnleggende verdi, var menneskets frihet. Var det den friheten som kom til uttrykk i spillet?" (*ibid.*, 305). Gripenbergs maskspel har andra politiska förtoner. Men det vittnar (indirekt) om retorikens "frihet", och därigenom om litteraturens. Det är samtidigt en vanskelig frihet; retoriken kan sättas i propagandans tjänst, vilket Gripenberg också gav prov på.

²⁹ "Ruben G:son Berg om Gripenberg-Erikson", *Hufvudstadsbladet* 16.12.1925.

som ibland känner
ett oemotståndligt behov att blotta sig.
De kastar kläderna av sig
och darrande av blygsel
visar de sig nakna för främlingar.
Sådana kvinnor spärras in i dårhus.

Men jag förstår dem –
det är detsamma
som diktarens sjuka behov
av att visa sin själ naken
för hånleende främlingar.
Skall han inte spärras in i dårhus?*

Om Gripenbergs konstnär är en taskspelare, som gömmer sig bakom sin mask, ses den autentiska – måhända expressionistiska – konstnären här som en strippa. Frågan om vilken attityd som uttrycks i dikten är komplex – likheten mellan gycklaren och strippan är att båda kan råka ut för en hånleende publik. Här kommer m.a.o. en viss sympati till uttryck. Men det är tydligt att här samtidigt uttrycks ett avståndstagande: det är dåraktigt att blotta sig (vilket också dubbelt understryks genom att det är Erikson som för pennan, Eriksons diktjag som "förstår dem").

Det är egentligen dubbelheten som intresserar mig här, och det faktum att Diktonius var den mest gycklande och akrobatiske modernisten, den som gjorde de flesta verbala krumsprången. Om Gunnar Björling och Henry Parland odlade en sorts oförmåga, i bjärt kontrast till det gripenbergiska verbala mästerskapet, var den tidige Diktonius rytmiskt och stilistiskt mycket mer driven.³⁰ Han var därutöver en

*Erikson, *Den hemliga glöden*, s. 112.

³⁰ Angående Parlands och Björlings oförmåga se min artikel "'Och att brott mot den språkkonvention' – Den finlandsvenska modernismens språkbrott i sociohistorisk belysning" (*Språkebruk* 1/2004), angående Diktonius rytmiska stil se t.ex. Jörgen Larssons *Poesi som rörelse i tiden. Om vers*

mask- och taskspelare av stora mått, vilket Anders Olsson övertygande visar i essän "Jagets maskspel i Diktonius lyrik". Enligt Olsson är det uttryckligen "det indirekta och sceniska" som betecknar Diktonius jagbild. "I all sin vitalitet och skenbara omedelbarhet betraktas jaget utifrån, som en roll på diktens scen."³¹ Att Gripenberg tog Diktonius till sitt primära föremål i *Den hemliga glöden* behöver ingalunda utesluta identifikation, tvärtom.

Liksom hos Gripenberg var en av Diktonius masker "den virile mannen", och han spelade lika ogärna som Gripenberg poetens roll. Båda var kosmopoliter med europeiska storstadsintryck (av London, Paris och Berlin). Jörn Donner rapporterar i sin biografi över Diktonius att denne i medlet av 1920-talet anlätade samma parisiska hotell, Hôtel des Écoles Coloniales på Rue Delambre, som Gripenberg gjort tjugo år tidigare. Gripenberg och Diktonius hade en besläktad kvinnosyn – som Diktonius själv konstaterade hade han i ungdomen suttit vid den stores fötter. "Vid 14-15 års ålder, den omogna sexualismens och världssmärtans ack så dystra period i mitt liv, var jag alldeles förb-t förälskad i saker à la gripenberg och just Gripenberg."³² Under debatten som följde på *Den hemliga glöden* hotade de båda varandra med stryk – i versform – och några år senare lades vapnen ned på bägge hållen. Gripenberg vande sig vid modernismen – "pikant och trevlig som omväxling till den rimmade versen"³³ – och Diktonius prisade Gripenbergs insats för den moderna poesin då denne försvenskade Edgar Lee Masters.³⁴ Herrarna inledde snart en hövlig korre-

som källa till kognitiv rytmisk respons, exemplet Elmer Diktonius. Göteborg: Göteborgs universitet 1999. I min licentiatavhandling *Det obegränsades villkor. Aspekter på Gunnar Björlings författarskap* (1993) diskuterar jag Björlings "oförmåga" samt jämför Björlings sätt att skriva med Diktonius.

³¹ Anders Olsson, "Jagets maskspel i Diktonius lyrik", *Gudsöga, djävulstagg*, s. 66.

³² Jörn Donner, *Diktonius. Ett liv*, Helsingfors 2007, s. 182.

³³ Enkätsvar i antologin *20 år ung dikt*, red. Elmer Diktonius och Rabbe Enckell, Helsingfors 1936, s. 16.

³⁴ Donner 2007, s. 186.

spondens. Båda var de handlingens män, åtminstone den inscenerade handlingens. Är de inte nästan som spegelbilder av varandra, Bertil och Elmer; den ene vit, den andre röd? Den ene glödvit, den andre glödröd.

Något av denna identifikation tycks ha föresvävat Wrede, också om han uttrycker den i lite andra termer, som mer ensidig än ömsesidig. I hans tappning är det framför allt den äldre som avundas den yngre; den äldre är fången, den yngre fri. Vore det inte skäl att vända på steken och fråga sig om inte det är just detta Gripenberg parodierar; den förmenta friheten i den "modernistiska" stilen, den expressionistiske dåren som skriker under jorden mellan två tågagnar. Själva bilden förlöjligar ju, dårens skrik förvisas under jorden och kastreras, men framställs också som ett falskt – teatraliskt – skrik som drunknar i moderniteten, i tågets dån. Det är en bild av vingklippt hybris, av impotent omnipotens; en kritik inte så mycket av modernismen eller av Diktonius som av det romantiska residuum som lever kvar i modernismen, den magiska vanföreställningen om att "skriket" vore en meningsfull handling.

Mitt syfte är inte att utmåla Gripenberg som någon frihetskämpe; som Theodor Adorno påpekar i ett sammanhang i sin *Ästhetische Theorie* är det den hämmade, konventionella, aggressivt-reaktionära människan som tenderar att avvisa expressionismen och det expressiva överlag, som varande alltför mänskligt.³⁵ Men om man vecklar ut kartan och ser modernismen i ett bredare perspektiv ter sig Gripenberg själv – åtminstone poeten Gripenberg – som en passagerare på modernismens stora båt. Modernismen ses då som en brytning, från mitten av 1800-talet, med det tidigare klassiska och romantiska bruket av språket som instrument. Språkets ökade autonomi som poesins medium avspeglar detta, liksom hävdandet av dikten som artefakt, samt jagets dubbelhet, självreflektionen. Gripenbergs syn har

³⁵ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, red. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press 1996, s. 115.

f.ö. knappast förlorat sin aktualitet, lika lite som Adornos hävdande av konstverkets autonomi som det enda som kan motstå marknadens jängrepp. Konstverket som avgrund snarare än distraktion.

Anders Olsson påpekar att det gemensamma för Diktonius tidiga jagmasker är "brännbarheten" – "[j]aget brinner hos Diktonius och förvandlas till aska" – och att det senare sker en övergång "från eld till jord".³⁶ Det finns därför en dubbel ironi i Gripenbergs bild av det underjordiska skriket; det är levande begravt, försonat genom döden. Och: "Jag är den till mull blivna elden", skrev Diktonius redan i *Stenkol*. Det är intressant att jämföra det med Åke Eriksons självbestämning, i öppningsdikten till *Den hemliga glöden*. Jaget säger sig där dyrka varken solen, månen, stjärnorna, havet, jorden, vindarna, elden, utan "den hemliga glöden". Här ligger det nära till hands att ta honom på orden, att ta Gripenberg på orden. Glöden glimmar till i askan; en gripenbergsk poetik, skygg för dagsljus, samtidigt en som ruvar på en hemlighet och bär vittnesbörd om ett estetiskt värde som bara alltför lätt förgörs, förbränns, om den skriks ut på torget; och här fick Gripenberg sista ordet – det historiska avantgardet förbrände sig fort och Diktonius stelnade till sfinx – också om det når oss från underjorden:

Men jag dyrkar den hemliga glöden
som jag döljer i mitt hjärta
För att inte bli sparkad
har jag dyrkat den
i ensamhet och hemlighet,
jag har suttit och stirrat
ner i djupet,
och på bottnen av avgrunden
har jag sett den glöda och glöda
i tysta nätter.

³⁶ Anders Olsson, "Jagets maskspel i Diktonius lyrik", *Gudsöga, djävulstagg*, s. 69, 78.

Mellan patos och ironi

Några tankar om tonen i Hagar Olssons kritik och skönlitteratur

Judith Meurer

DET RÅDER INGET TVIVEL om att kampen för modernismen var en livsangelägenhet för Hagar Olsson. Hon var övertygad om att den nya litteraturen hade förmågan att förändra människan och samhället. Framför allt i programmatiska essäer som "Dikt och utopi", "Den nya revolutionära dikten", "Ny mentalitet" och "Mörka vägar" skriver Olsson om den nya konstens möjligheter att påverka människans syn på världen. Genom att förändra sättet att se förändras värderingar och moral. Tillstånd som tycks vara givna kan plötsligt ifrågasättas och det vidgar horisonten där nya världar skimrar. Liksom många andra unga europeiska intellektuella förstår Hagar Olsson sin egen tid som en brytningstid som bara väntar på att modiga människor skall visa vägen till ett bättre liv. Ett sådant ambitiöst mål kräver en djup allvarlig tro på saken man kämpar för. Hagar Olsson beskriver det på följande sätt:

Vår rikedom låg förborgad i hoppet, i dessa förhoppningar som likt änglahänder svävade över en krossad värld och pekade på en ny mänsklighet. På den tiden hade den europeiska eliten ännu kraft att samla sig till en stor vision, och varje enskilt hjärta kunde hoppas på delaktighet i den andliga gemenskapen mellan

Judith Meurer

människorna. Vi upplevde vår ungdom som en oerhörd chans: att få vara ung på tröskeln till en ny värld

(Olsson 1955: 48.)

Även i efterhand är det svårt för henne att tala om saken utan patos. Ur nuets perspektiv har detta patos ibland komiska drag och den allvarliga tron på litteraturen som väg till ett förverkligande av utopin om den nya människan kan verka naiv. Allvar och patos verkar vara typiska för Hagar Olssons ton. Det beror kanske på att hon är mest känd som modernismens härold och Edith Södergrans vägröjare.

Men även om det fanns saker som man inte kunde skämta om med Hagar Olsson, bedömer man henne för ensidigt om man reducerar henne till den stridbare kritikern som engagerar sig med stort allvar för sina hjärteangelägenheter. Det visar till exempel diskussionen om hennes syn på fascismen. Liksom många unga tyska författare mötte Olsson utvecklingen i Italien och Tyskland under 1920- och 30-talet med sarkasm och ironi. Ironin är ett viktigt stilgrepp i Hagar Olssons författarskap. Med hjälp av några exempel ur Olssons kritik och skönlitteratur kommer jag att visa att också den är kännetecknande för hennes ton.

För förståelsen av Olssons sätt att skriva är det särskilt betydelsefullt att beakta den historiska situationen. Jag ska ta hänsyn till den när jag ger några exempel på hennes allvarliga och patetiska ton. Sedan fokuserar jag på forskningsdebatten om Keyserling-essän "Mot en ny kultursyntes?" (1934) som är ett gott exempel på hur missledande det kan vara att bortse från ironin i Olssons texter. Med reseskildringen "Den himmelska arkipelagen" (1927) och valda utdrag ur *Chitambo* (1933) ger jag några prov på Hagar Olssons användning av ironi.

Många kritiker bedömde Edith Södergran som sinnesjuk och modernismen som en "tidssjukdom". Man försökte att visa hur löjliga modernisterna var, och även Hagar Olsson som var på väg att etablera sig som en ung kvinna i den mansdominerade litteraturkritiken förolämpades ofta:

Modernismen är som sagt en tidssjukdom, en modedårskap, och man vet, att kvinnan är och alltid varit modegalenskapens hjälplösa offer. [...] Ja, domarsätet är icke den fåtölj, där kvinnan finner sig bäst till rätta, hon må heta Hagar Olsson eller – något annat.¹

Det var inte Hagar Olssons ord och handlingar som bedömdes här utan hennes kön – och det på ett mycket kvinnofientligt sätt. Med tanke på hur man försökte att förlöjliga henne och de saker som betydde så mycket för henne, blir allvaret i hennes kamp för en ny litteratur och en ny tid mer förståelig. En jämförelse med andra europeiska modernister visar ett liknande patos hos i synnerhet de tyska expressionisterna (jfr Anz 2002: 8). I "Mörka vägar" (1935) beskriver Hagar Olsson sin syn på den nya konsten. Hon bedömer sin tid som en brytningstid, där gamla traditioner och moralföreställningar är uttjänta. Det gäller inte bara för konsten utan även för politiken och samhället. Under de första decennierna av 1900-talet är den här synen spridd över hela Europa. Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918–22) har en särskilt talande titel som var välkänd i Norden. Men det var framförallt Friedrich Nietzsches, Karl Marx' och Sigmund Freuds skrifter som präglade synen på den västerländska kulturen som stadd i nedgång eller förändring.

För förståelsen av Hagar Olsson är Ernst Blochs skrifter om expressionismen och utopin särskilt givande.² En text som "Mörka vägar" förstår man bättre i spegeln av dåtida strömningar och diskussioner. Annars kan det hända att ett textstycke som det följande i efterhand sätts i fel sammanhang:

¹ Rafael Lindkvist i fejden om Hagar Olssons Bök-artikel *Den ofelbare svenske kritikern* i en artikel i *Hbl* den 29.01.1928, citerat efter Holmström 1986: 160. Se Salminen, Johannes, "Vägen till Weimar. Kulturklimatet i Finland på 1930- och 1940-talet", *Nya Argus* 6-7/ 1987, s. 116–120.

² I min kommande doktorsavhandling om utopin i Hagar Olssons kritiska och litterära texter behandlar jag relationen mellan Bloch och Olsson utförligt.

Vid gårdags-morgondags-fronten, där avgrund står mot höjd och höjd mot avgrund. [...] Ur deras händer skall framtiden mottaga sin fackla, medan hon med ett leende blåser ut det ljus som hörde gårdagen till.

(Olsson 1935: 39)

När Hagar Olsson beskriver utopiska framtidsmål blir hennes språk poetiskt med patos, många metaforer och symboler gör texterna flertydiga. Det är klart att Olsson uppmanade till kamp och revolution, men det betyder inte att hon godkände våld mot människor eller krig. I hennes verk hittar man otaliga exempel på att hon skarpt kritiserar kriget och uttalar sig för pacifism. När hon använder bilder om strid och kamp hänvisar de till ett andligt plan. "[D]et ljus som hörde gårdagen till" avser åskådningar som hejdar utvecklingen.

Om man inte beaktar den historiska kontexten eller om man inte är förtrogen med Hagar Olssons verk kan speciellt sådana metaforer som "det tredje riket" (Olsson 1924: 251), som står för Olssons utopiska framtidsmål i form av ett samhälle som tjänar människan i stället för profitökningen, leda till missförstånd. Det samma gäller om man förbiser ironin. Det visar Johannes Salminens läsning av essäsamlingen *Arbetare i natten* (1935), i vilken Hagar Olssons Keyserlingrecension "Mot en ny kultursyntes?" publicerades under titeln "Tumultuarisk prelud". Salminen beklagar många finska intellektuellas okritiska hållning gentemot nationalsocialismen. Han kritiserar framförallt Hagar Olsson som med *Arbetare i natten* "har gjort sitt val" och som ger Hitler "en roll i modernismens stora drama" genom att framhäva betydelsen av undergång och kaos för ett nytt samhälle. Salminen tycker att Olsson har blivit ett offer för sitt intuitiva sätt att bedöma litteraturen och samhälleliga företeelser, men betonar också att hon "snabbt nyktrade till efter utgjutelserna i *Arbetare i natten*" (Salminen 1987: 118f).

Gisbert Jänicke har redan visat, att Salminen gjorde ett dåligt jobb. Han såg inte att Olsson framförallt återger Keyserlings idéer i stället för sina egna. Jänicke beklagar med rätta att Salminen citerar små text-

utdrag utan att visa på deras sammanhang. Dessutom har Salminen inte förstått Hagar Olssons ironi (jfr Jänicke 1987: 121–126). Enligt min uppfattning sympatiserar Hagar Olsson ändå med några av Keyserlings teser. Det visar inte bara en jämförelse mellan Keyserlings bok och Hagar Olssons programmatiska essäer. Dessutom jämför Olsson Keyserlings sätt att se på världen med Södergrans. Hon presenterar inte Keyserling endast med ironisk distans – det skulle vara emot hennes kritikerideal – men det kan inte vara tal om en bejakelse av Hitlers och Mussolinis totalitära system:

Den [ungdomen] kritiserar inte och den struntar i att söka sanningen – den marscherar med entusiasm och élan! Skall då inte en andens riddare som Keyserling klä sig i säck och aska inför anblicken av denna andliga passivitet? Skall han inte med avsky vända sig ifrån den nya barbarismen och dess sätt att trampa under fötterna de högsta mänskliga ideal?

(Olsson 1934)

Med ett ironiskt tonfall hänvisar Hagar Olsson till faran med en ungdom som å ena sidan inte har förmåga att tänka självständigt och å andra sidan är mycket aggressiv. Till exempel i artikeln "Skolungdomen och tiden" (1930) behandlar hon Lapporörelsen och betonar att det är viktigt att eleverna får skapa en egen bild av sitt lands historia och politik för att inte bli offer "för vilken masspsykos som helst".

På flera ställen distanserar sig Hagar Olsson med ironiska kommentarer från fascismen och nationalsocialismen och kritiserar ideologierna skarpt. Många texter är äldre än "Mot en ny kultursyntes?" (1934) eller *Arbetare i natten* (1935). Man kan alltså inte säga att hon "nyktrade till". Redan 1930 skriver hon om Edvard R. Gummerus bok *Fascismen och det moderna Italien*, att "[f]örfattaren [...] bemödar sig ögonskenligt om att vara objektiv, kanske tror han till och med att han är det" (Olsson 1930). Ironin kan inte förbises, men Olsson blir ännu tydligare:

Men alltför länge behöver man inte läsa hans bok, innan man kommer underfund med hur det är fatt med objektiviteten. Den är fascistisk, kort sagt. Fascistisk objektivitet är naturligtvis främmande för all antifascistisk subjektivitet, och fascistisk statistik upptar naturligtvis ingenting sådant som en antifascistisk statistik kunde tänkas uppta, till exempel antalet indragna tidningar, utvisade och förföljda medborgare, övergrepp mot den personliga friheten etc. etc.

(Olsson 1930)

Hagar Olsson genomsådar situationen i en fascistisk diktatur redan innan Hitler får makten i Tyskland. Med hjälp av ironi visar hon hur löjliga ideologierna är utan att underskatta hur farliga de kan bli: "Att fascismens yttersta konsekvens måste vara kriget [...], ty på något sätt måste ju de medvetet upphetsade krigsinstinkterna slutligen få utlopp." Hagar Olsson drar sina läsare till sig när hon skriver att "det inte finns för många ibland oss som numera uppfatta kriget så där dekorativt [...]. Vi har dock lärt något, och inte glömt allt". Med retorisk skicklighet vädjar hon till läsarnas förnuft. Hon lämnar inget tvivel om hur oförnuftigt det är med beundran av fascismen: "Den mannen [Mussolini] vet vad han talar om. Det är inga silvertubor det, bästa herr Gummerus" (Olsson 1930).

Ironiska kommentarer hittar man också i Hagar Olssons artikel om det ortodoxa klostret i Valamo med titeln "Den himmelska arkipelagen" (1927). Trots att hon är fascinerad av kyrkorna, naturen och religionen håller hon en ironisk distans i sina beskrivningar. Hon erkänner sin "svaghet för primitiv asiatisk prakt och österländsk mystik", som leder till att hon "frossade [...] i kyrkor och mässor". Genom att hänvisa till den här svagheten signalerar hon att de entusiastiska beskrivningarna inte ska tas för allvarligt. Hela texten blir på så sätt flertydig. Olsson uttalar sin beundran för munkarna, som lever i "ett rike där penningen ingenting betyder, men personlig välvilja allt." Men det finns också beskrivningar som den följande:

Det kringbyggda klostret på eremitön såg så inbjudande ut och kyrkklockorna ringde så jublande vackert [...] att vi på det djupaste beklagade att det inte var Alla helgons dag, den enda dag på hela året, då kvinnor äga tillträde. Oförsynt nog lägrade vi oss vid muren, betraktade skyn och lyssnade till klockslagen och tyckte det var gott nog för sådana farliga fresterskor som vi. Emellertid trädde en rödskäggig munk intet ont anande, ut i Guds fria natur. Snabbt som ett jagat djur, sprang han in i skogen, när han fick syn på oss.

(Olsson 1927)

Kvinnoemancipationen är ett annat tema som väckte Hagar Olssons stridslustnad. I artiklarna "Den upproriska kvinnan" (1931) och "Den revolutionära kvinnosaken" (1931) fordrar hon att kvinnobefrielsen skall leda till en stor samhällsrevolution. Ironin används igen för att övertyga läsaren om det riktiga i hennes argumentation. Utan långrandiga förklaringar öppnar hon ett nytt perspektiv. Beteendecodexen för de olika könen presenteras inte som någonting naturligt. Tvärtom visar Hagar Olsson med några få ironiska beskrivningar hur löjlig den är. Kravet på en ny samhällsordning framstår på det sättet mindre naiv och orealistisk.

Den ironiska tonen skapar en tvetydighet som gör det svårt att tolka Hagar Olssons texter. Det gäller även för skönlitteraturen. I *Chitambo* (1933) blandas författarens hjärteangelägenheter med ironi. Romanens berättare, den vuxna Vega Maria Eleonora Dyster, skildrar episoder ur sin ungdom men i en ramberättelse får läsaren också inblick i hennes tankevärld och upplevelser under skrivprocessen. De nio kapitlen som handlar om den unga Vega präglas av en realistisk stil med berättarens kommentarer om och analyser av sitt yngre jag. Det skapar en distans mellan läsaren och texten, som inte finns i ramberättelsen. Här konfronteras läsaren omedelbart med berättarens tankar, känslor och visioner.

Ellen Rees beskriver tonen i delen om den unga Vega Maria som

"at times exuberantly comic, and always full of irony at the expense of the narrator's younger self" (Rees 2005: 133). Det samma gäller i ännu högre grad för Vegas far herr Dyster, som i sin fantasi är en stor äventyrare och världsräddare som "med förtjusning" finansierar "profetiska dårar och undergörande, förkomna studenter som fått en fix idé" (Olsson 1933: 10). Med ironisk distans kommenterar berättaren sin fars sätt att hantera pengar: "Han hade sina underliga vägar, herr Dyster, det var inte lätt att kontrollera honom." Hon fortsätter beskrivningen med en hel del anekdoter och underliga egenskaper till vilka även herr Dysters "stolt[het] över sitt påbrå" kan räknas:

Herr Dyster har ägnat utforskandet av sin släkt ett outtröttligt intresse. Svenskt sjöfararblod och karelskt hästskojarblod har i hans ådror ingått en orosfylld blandning; den har laddat hans fantasi men gjort honom själv oförmögen till djärv handling och vågsamt spel [...] I djupet av hans väsen blickade vikingar med flinthårda ögon mot främmande kuster, lystna efter fara, fångst och rov. Där stojade högröstade karelska marknadshjältar som idkat köpenskap med Ryssland och haft med sig granna dukar och en fläkt av syndig lusta, då de om våren återvände till sina kvinnor, vilka sakta gnolade urgamla runor under vandring mellan stugan och lagården.

(Olsson 1933: 19f)

Även om ironin är väldigt tydlig ser Erik Ekelund speciellt i detta textstycke Hagar Olssons rasteori (jfr Ekelund 1956: 92). Det är lite underligt att sätta likhetstecken mellan författarens inställning och en romanfigur som presenteras på ett sådant ironiskt och komiskt sätt. Jag tolkar beskrivningen mer som en parodi på rasteoriernas höga konjunktur under 1930-talet i Finland och hela Europa.

Läsaren kan på grund av den ironiska distansen knappast identifiera sig med protagonisterna och deras idéer. Trots att Vega Marias mål och ideal ofta påminner om Hagar Olssons egna föreställningar skildras

hon som naiv och lite löjlig. "This appropriation of the fool allows Olsson to embed her idealism in a self-consciously modernist ambiguity" kommenterar Rees (2005: 134). Det är mycket irriterande för läsaren att inte kunna lita på berättaren. I sina kritiska texter uttalar Hagar Olsson sig ofta om en litteratur som leder till aktivitet. Roger Holmström sammanfattar det på följande sätt: "Receptionen [...] är [...] en akt av medskapande och kringblickande som kräver en hel del av läsaren-åhöraren-betraktaren" (Holmström 1993: 2). Det är inte bara den modernistiska stilen som kräver handling av läsaren utan även tvetydigheten som skapas av ironin. Läsaren måste tänka självständigt och utveckla en egen åsikt.³ Rees drar slutsatsen att

Vega Maria, and presumably Hagar Olsson as well, remains an idealist in the end, although both seem highly self-conscious of idealism as a necessary artifice to combat despair. This resembles the rather mercurial modernist fascination with manifestos and ideologies from the teens and twenties.

(Rees 2005: 134)

Redan den unga Hagar Olsson betonar hur viktigt det är med utveckling för människan. När en text är tvetydig erbjuder den flera tolkningsmöjligheter. Öppenheten främjar utveckling av individens syn på världen, av moralföreställningar och estetiska ideal.

I ramberättelsen dyker läsaren omedelbart in i berättarens känslor och tankar. Den ironiska distansen saknas helt när läsaren konfronteras med berättarens djupa desperation som leder till ett självmordsförsök. Efter en dialog med döden hittar Vega Maria vägen tillbaka till livet, till sina ideal och förhoppningar: "jag [kände] att jag ägde en rot i

³ Redan i skoluppsatsen *Med vilken rätt kan man påstå, att stora män leva ännu efter sin död?* ställer Hagar Olsson denna fordran: "så finns det blott ett fältrop, som kan föra utvecklingens härliga sak till seger, nämligen: Tänk självständigt!" Hagar Olssons samling, *Handskriftsavdelningen vid Åbo Akademis bibliotek*. Signum 4.IV.18.

tillvaron, ett folk, ett egendomsfolk och genom det en mänsklighet, ett universalliv" (Olsson 1933: 313). Tvetydigheten som Rees beskriver finns inte längre. Vega Maria har hittat sig själv. Utan ironi beskriver hon sin nya tro på framtiden och tar avsked från det förflutna.

Vega Marias utveckling är typisk för de unga européer som hade stora förväntningar på framtiden innan det första världskriget förstörde alla drömmar. För finländarna var krigsåren särskilt traumatiska på grund av inbördeskriget som delade landet. Efter kriget verkade de stora förväntningarna och idealen väldigt naiva, vilket markeras i *Chitambo* med ironi. Ändå utvecklar Vega Maria en ny tro på livet och människan. Men den här tron förändras mycket under handlingens lopp. Ironin markerar distansen till ett passivt hopp på stora omvälvningar och en brist på medvetenhet om omvälvningarnas möjliga faror för livet och människan. Vega Marias samtal med döden visar Hagar Olssons träffande analys av efterkrigstiden som blir en mellankrigstid:

– Men det kommer så mycken ungdom nu, sade jag och ville inte tro honom. Folken föryngrar sig, slår ner skuggorna, söker sig tillbaka till det friska, primitiva, ungdomliga, till de vitala källorna.
– Tillbaka, liksom du! sade döden till mig. Har du nånsin sett att livets rörelse är rörelsen tillbaka? [...] Har du inte märkt att den ungdom som nu träder fram är vigd åt döden? [...] Eller har du kanske hört ledarna kalla den till något annat? Jag har inte hört det, och jag är ändå ganska lyhörd, skall jag säga dig.

(Olsson 1933: 303)

Döden tecknas med komiska drag, men ironi saknas. Det finns en hel del retoriska frågor som riktar sig inte bara till Vega Maria utan även till läsaren som manas till handling. Hagar Olsson är ingen blåögd förfäktare av tidens vitalism och hon är, som även Rees understryker, väldigt medveten om idealens eller ideologiernas karaktär. Ändå tror hon på livets värde och på möjligheten att skapa en bättre framtid.

Ironi är ett bra medel för att skapa kritisk distans. Men att framhärda i positionen som den ironiska åskådaren går emot Hagar Olssons syn på konsten och människan. Hon vill inte bara kritisera utan även öppna nya vägar. Ironi är ett viktigt stilgrepp i Olssons verk som hon liksom patos använder för att revolutionera synen på världen. En kombination av patos och ironi kan vara särskilt effektiv, eftersom den skapar en tvetydighet som kräver funderingar på och diskussioner om olika synpunkter och ideal. En engagerad och aktiv läsare påverkar sättet att tänka och handla i ett samhälle och det betyder att han kan vara det första steget mot större förändringar.

LITTERATUR

- Anz, Thomas, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart 2002
- Ekelund, Erik, *Synvinklar*, Helsingfors 1956
- Holmström, Roger, "Traditionalister och modernister – linjer i finlandssvensk litteraturkritik på tio- och tjugotalet", *Från dagdrivare till feminister*, red. Sven Linnér, Ekenäs 1986, s. 119–169
- "Det självverksamma ögat". Hagar Olsson och tysk expressionism i början av 1920-talet", *Finsk Tidskrift* 1/1993, s. 1–11
- Jänicke, Gisbert, "Hagar Olsson mellan natt och dag", *Nya Argus* 6–7/1987, s. 121–126
- Olsson, Hagar, "Den nya revolutionära dikten", *Nya Argus* 20/1924, s. 250f
- "Den himmelska arkipelagen", *Bonniers Veckotidning*, 9.10.1927
- "Aktuellt om Italien", *Svenska Pressen*, 24.05.1930
- "Skolungdomen och tiden", *Allas krönika*, 20.09.1930
- *Chitambo*, Helsingfors 1933
- "Mot en ny kultursyntes?" *Tidevarvet*, 15.09.1934
- *Arbetare i natten*, Helsingfors 1935.
- Rees, Ellen, *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*, Norvik Press 2005

Verkligheten som modernistisk diktare

Idealism och modernism i Hagar Olssons essä "Mörka vägar"

Eva E. Johansson

ÅR 1935 publicerade Hagar Olsson sin andra essäsamling, *Arbetare i natten*. Den inledande essän "Mörka vägar" är ett brandtal för modernismen och ett polemiskt inlägg mot den idealistiska estetiken. Hagar Olsson oroar sig för att kulturen har stagnerat, och kritiserar kulturetablissemangen för bristande verklighetskontakt. Idealisterna för en kamp för att bevara sitt kulturpolitiska inflytande, menar Hagar Olsson, och de försvarar sin världsbild till vilket pris som helst. Samtiden behöver dock en konst som är fördomsfri och lyhörd. Modernismen är en sådan förnyande kraft; den kämpande samtidens vittne.

Resonemanget bygger dels på litterära exempel och analyser, dels på hänvisningar bl.a. till Nietzsche, tysk expressionism, psykologi och religionshistoria. Tonfallet är ibland lyriskt och expressivt, ibland bittert ironiskt. Författarna i motståndarlägret kallas "pekoralister" och "halvdilettanter", som skriver om oviktiga ting (Olsson 1935:14). Litteraturkritiken och forskningen kritiserar för "kvasivetenskapliga småtterier" och en "tröstlös kretsgång kring 'innehåll' och 'form'" (Olsson 1935: 12). Istället för att lyssna på modernisternas budskap förväntar man sig "urkraftiga och kärnfriska bonderomaner, förlagda till landet bortom verkligheten" (Olsson 1935: 50). Det verkligt ange-

lägna i samtiden, det får man inte skriva om. Det uppfattas som att man "rotar på det undermedvetnas 'snuskiga bakgårdar'" och "gräver i smuts" (Olsson 1935: 20, 49). Modernisterna beskrivs som den nya tidens budbärare: "Överstänkta av damm och smuts, med nattens syner inbrända i sina ögon, kommer de sånglösa, hårda och cyniska in i diktens örtagård. Man säger att de trampar ned många vackra blomster. Men i deras spår går en ande som sjunger, i fria, befriande rytmer" (Olsson 1935: 51).

Den politiska oron återspeglas i essäns rikliga krigsmetaforik; med ord som "förpost", "fronten", "eldlinje", "frontsoldat" och "kunska-pare" (Olsson 1935: 27, 28, 40). Situationen i kulturen beskrivs som ett krig, där modernisterna utgör förposten vid fronten, medan idealisterna utgör hemmafronten. De tillhör således en och samma "nation", men har svårt att förstå varandras erfarenheter (Olsson 1935: 29). I essän skriver Hagar Olsson om "det onda som tär på människorna och sönderfräter samhällena inifrån" (Olsson 1935: 39). Men vilken är då egentligen den gemensamma fienden? Vad är det onda som tär på kulturen?

KULTURENS DYNAMIK

På jungianskt sätt ser Hagar Olsson tidsandan som ett uttryck för ett kollektivt medvetande. Litteraturen skall ge röst åt den existentiella erfarenhet som "tidens kollektiva sjäsliv" bär på (Olsson 1935: 20). Det man upplever är att de undermedvetna och undertryckta krafterna blir allt starkare, och att de slutligen gör uppror (Olsson 1935: 21). De starka krafter som rör sig under kulturens yta kan inte hållas tillbaka. Istället för att förnekas och förträngas bör de inre spänningarna få utlopp i konsten. Kulturen är ett förlopp av cykliska växlingar mellan perioder av harmoni och perioder av upplösning. När kulturen befinner sig i ett harmoniskt tillstånd balanseras det omedvetna av det medvetna. Den skapande människan jämförs också med en skapande gud, som efter

"skapelsens sjunde dag" vilar i harmoni med sitt verk (Olsson 1935: 9). Även om detta viloläge upplevs som oföränderligt, är det en illusion. Det finns ingen stabilitet. Verklighetens väsen är "ett vardande och icke ett vara" (Olsson 1935: 22). Det innebär att försvaret av "eviga sanningar" leder till moraliskt sönderfall. Den som inte tillåter förändring, försvarar en förljugen världsbild.

Nyskapandet bryter fram i en värld som redan har en ordning: den borgerliga kulturen. Den är redan befolkad med värderingar och traditioner, språket är redan i bruk. Den som vill bereda plats för det nya måste därför börja med att bryta ner den gamla ordningen. "Det förflutna måste än en gång offras för det kommandes skull!" (Olsson 1935: 26). Med en hänvisning till Nietzsche förutspås de modernas seger: "Ur deras händer skall framtiden mottaga sin fackla, medan hon med ett leende blåser ut det ljus som hörde gårdagen till" (Olsson 1935: 39). Förstörelsen, döden är en förutsättning för att det nya skall kunna födas. För den skapande människan finns därför inga eviga sanningar, menar Hagar Olsson. Det finns enligt detta cykliska tänkande inget bestående kulturellt framåtskridande. Dag och natt, födelse och död, kosmos och kaos växlar i en dialektisk dynamik, som söker "en ny och djupare nående syntes" (Olsson 1935: 19). Skapandet medför ständiga uppbrott och ständig förändring, utan något egentligt mål utanför själva processen. Den synen kan framstå som pessimistisk, men hos Hagar Olsson finns också en stor tilltro till konstens helande förmåga. Konsten kan lindra lidandet genom att se verkligheten utan att döma. Modernisterna är liksom Jesus revoltörer, "dubroder med slöddret". Likt "kärlekens kristusblick" skall konsten se igenom den sjuka verkligheten, och nå fram till livets friska kärna (Olsson 1935: 50).

Utgångspunkten för Hagar Olssons essä är erfarenheten av en djup kris i den europeiska kulturen. Samtiden är "hungermarschernas, koncentrationslägrens och det förfärande krigsspökets tid" (Olsson 1935: 37). Istället för växande välstånd och humanitet har "avgrunder av mänskligt elände öppnat sig" (Olsson 1935: 21). I kärnan av den dialektiska kultursynen finns modernitetens paradox: att samhällsut-

vecklingen åtföljs av förstörelse: "krig, omvälvningar, skärpta klass- och rasmotsättningar, [- - -] arbetslöshet, rättslöshet" (Olsson 1935: 21). Kulturen är en process vars rörelse framkallar obalans: "människan står i strid med sig själv och sitt verk" (Olsson 1935: 10). I bakgrunden finns "hela den väldiga spiritualistiska cykel" som består av platonismen, kristendomen och rationalismen (Olsson 1935: 10f); västvärldens ideologiska kraftcentra som Hagar Olsson i hela sitt författarskap undersöker och bearbetar.

MODERNISMEN SOM KULTURENS SAMVETE

Hagar Olsson är mycket kritisk till den konservativa kulturen och dess borgerliga idealism. Kulturen har gripits av panik inför samtiden, och går i försvar mot allt som kan hota den gamla världsbilden, hävdar hon (Olsson 1935: 42).¹ Man reagerar genom att in i det sista försvara "de sönderfallande spillrorna av det bestående" (Olsson 1935: 17). Den tid är nämligen förbi, då man kunde skapa stor konst med den idealistiska ideologin som grund. Idealisterna "predikar moral, där moralen upphört att gälla, söker försoning, där ingen försoning är möjlig" (Olsson 1935: 39). Det är ett självbedrägeri, menar hon, som antingen är "medvetet-reaktionärt eller omedvetet-idealistiskt" (Olsson 1935: 28). Deras världsåskådningskris är uppenbar för alla, utom för dem själva (Olsson 1935: 44).

Modernismen avslöjar det som idealismen vill förtiga: "att det bestående är undergrävt, att dess ideologi förlorat sin bärkraft, att människan står i strid med sig själv och sitt verk" (Olsson 1935: 19). Det är orsaken till att modernismen förlöjligas, fastän den borde mötas med respekt. Det är modernisterna som "har mod att mäta avgrunden med dess egna mått" (Olsson 1935: 39). Det är ingen tvekan om att

¹ Begreppet "idealism" används här som synonym till "idealistisk estetik", "estetisk idealism" (Moi 2006: 68) och "idealrealism" (Westling 1985: 209–211).

verkligheten står på modernismens sida, menar Hagar Olsson: "Verkligheten är i själva verket den största modernistiska diktaren" (Olsson 1935: 22). Jarl Hemmer och Elmer Diktonius får illustrera skillnaderna mellan ett idealistiskt och ett modernistiskt förhållningssätt. Hemmer förmår inte lämna idealismens skyggglappar när han går i närkamp med samtidens brännande frågor: "För Hemmer är den gudomliga etern hans andes sanna hem. Han [- - -] betraktar varje kontakt med gytjtjan som ett nederlag, ett syndafall" (Olsson 1935: 31f). Diktonius är däremot en upptäckare som lockas både av "etern och gytjtjan", både av det gudomliga och det djävulska. Han omfamnar båda dessa aspekter av verkligheten: "Han är nästan hos gud och vill ännu högre, han är nästan hos fan och vill ännu lägre" (Olsson 1935: 32). På det sättet kan Diktonius bejaka livets mångfald. Den amoraliska kraften, livsglädjen och samhörigheten med allt levande hos Diktonius signalerar en ny era: modernismen.

I essän tar Hagar Olsson avstånd från en förenklad mimetisk litteratursyn. Verkligheten som sådan går inte att avbilda; den är "kaotisk, outtömlig, dynamisk" (Olsson 1935: 28). Verkligheten kan varken uppfattas "romantiskt" eller "realistiskt", endast "dialektiskt" (Olsson 1935: 28). Inom modernismen finns en dialektik mellan romantik och realism, menar hon. Efter den första modernismens häftiga frigörelseprocess följde en "ny realism", som målmedvetet och med "mörk intensitet" trängde in "i djupet av det moderna livets problematik". Denna mogna modernism har "följt människans spår i den sociala djungeln, bortom kulturen, lagarna och ljuset" (Olsson 1935: 39f). Modernismen beskrivs alltså som ett dialektiskt fenomen. Det moderna uppträder "endast i sällskap med sin egen motsats: det icke-moderna" (Olsson 1935: 18). Enligt Olssons synsätt har varje historisk brytningstid sin modernism: Rousseau var sin tids modernistiska förnyare (Olsson 1935: 24–27), liksom Kristus förnyade den judiska traditionen (Olsson 1935: 46f). Modernismen beskrivs således som ett förhållningssätt till samtiden, inte som en avgränsad stilriktning. Modernisterna förenas av en gemensam tidskänsla som uppkommit i skuggan av första världs-

kriget: det "natliga" medvetandet. Trots nationella och ideologiska olikheter hör modernisterna därför till samma andliga brödraskap (Olsson 1935:15). Denna idé om en utopisk modernistisk gemenskap förekom i den tidiga europeiska modernismdebatten och var hos Hagar Olsson central redan i essän "Dikten och illusionen" i *Ny generation* (1925).

HAGAR OLSSON OCH KULTURDEBATTEN

I kulturdebatten under mellankrigstiden framträder samma slags ideologiska spänningar som fanns inom samtidens humanistiska forskning mellan positivism och antipositivism, konstaterar estetikforskaren Päivi Huuhtanen.² Situationen hade sin bakgrund i naturvetenskapernas starka inflytande, som stärkte positivismens ställning. Inom estetik ledde positivismens inflytande till psykologiska tolkningsmodeller, medan idealismen, som var den starkaste antipositivistiska strömningen, betonade konstens etiska dimension (Huuhtanen 1978: 14, 16–17). Estetiken dominerades sedan tiotalet av Yrjö Hirns psykologiskt inriktade emotionalism, en konstsyn som Hagar Olsson bekantade sig med under sin studietid (Holmström 1993: 20). Det var en teoretiserande estetik, långt från samtidens stora frågor. Under tjugotalet kom en antipositivistisk motreaktion, som beredde utrymme för känsla, vilja och aktivitet som estetiska aspekter. En förklaring till denna utveckling är att materialismen hade urholkat samhällets traditionella värderingar, och att det uppkomna värdeområdet nu fylldes av främst idealistiska tankegångar. Också influenser från Nietzsches nihilism och Bergsons vitalism syntes i tjugotalets estetik, med

² Antipositivismen omfattar olika vetenskapsfilosofiska strömningar som motsätter sig positivismen. De söker en syntes mellan sinne och intellekt, mellan vetenskap och konst. Idealismen är en antipositivistisk strömning; Bergson uppfattas som antipositivist, i allmänhet även Nietzsche (Huuhtanen 1978: 56).

pendlingar mellan undergångsstämningar och optimism (Huuhtanen 1978: 157f). Den idealistiska estetik hade dock hela tiden funnits i bakgrunden. Nyidealismen från slutet av 1890-talet hade fortfarande bärkraft när nya idealistiska impulser kom via Bergsons metafysik (Huuhtanen 1978: 90f).

Enligt en idealistisk konstsyn är skönhet, sanning och godhet delar i en "treenighet", där de ömsesidigt definierar varandra. Det innebär att sanningen alltid är förbunden med skönhet och godhet, och att sann konst inte kan vara omoralisk. Enligt den idealistiska litteratursynen skulle verkligheten beskrivas på ett trovärdigt sätt, samtidigt som tillvaron framställdes i ett uppbyggligt och konstruktivt ljus. Litteraturen skulle alltså förena realism med idealism – två i grunden oförenliga idéer. Denna idealistiska litteratursyn, för att använda Christer Westlings benämning, ger uttryck för en motsättning inom den klassiska mimesis-idén. Kraven på att å ena sidan försköna verkligheten, å andra sidan avbilda verkligheten som den är, är inte möjliga att förena konstnärligt (Westling 1985: 123). Ändå dominerar tanken ännu i mellankrigstidens litteraturdebatt. Tanken att det sköna, det sanna och det goda alltid står i samklang förvandlas i sin populariserade form till moralism. Det som inte kan framställas i idealiserad form, demoniseras.

Idealismens kvardröjande inflytande över kulturen är ett fenomen som förekommer i hela västvärlden. Toril Moi betonar att det inte går att förstå modernismens genombrottsperiod utan att beakta den idealistiska estetikens starka grepp om kulturen (Moi 2006: 68, 3). Den modernistiska autonomiestetiken, menar hon, växte fram som ett resultat av bl.a. Flauberts och Baudelaires konfrontation med den samtida idealismen, och ur den boskillnad mellan estetik och etik som följde (Moi 2006: 90). Moi hänvisar till Frederic Jameson, som i *A Singular Modernity* beskriver den autonomiestetiska ideologins uppkomst strax efter andra världskriget (Moi 2006: 19). 'Högmodernismen' hade ett intresse för nyskapande estetiska helheter och utopiska metamorfoser av den konstnärliga formen. Den 'sena' modernismen efter andra

världskriget strävade däremot efter estetisk kontroll, med stöd av en formalistisk konstsyn. De modernistiska språkexperimenten omvandlades till en uppsättning beprövade tekniker. Den här utvecklingen, menar Jameson, är ett uttryck för det efterkrigstida samhällsklimatet och dess ideologiska baksmälla (Jameson 2002: 166, 169–171).

Toril Moi menar att autonomiestetiken och dess åtskillnad mellan etik och estetik är fundamental för modernismen. Som Jamesons resonemang visar är det dock problematiskt att tillämpa en autonomiestetisk definition på modernismen före andra världskriget. Det visar också exemplet Hagar Olsson. Det hon motsätter sig i "Mörka vägar" är inte idealismens krav på etiskt ansvarstagande. Däremot reagerar hon på det hyckleri som följer av idealismens oförenliga krav på realism och idealitet. Idealismens sätt att förhålla sig till verkligheten befrämjar vare sig godhet, skönhet eller sanning, menar hon. Att avbilda en ideal verklighet är inget självändamål, och konstens allra viktigaste ansvar är att vara sann. Den konstnärliga skönheten kan göra sanningen uthärdlig och mottagaren mottaglig, men sanningen är alltid viktigast. Man måste välja, menar hon. Man kan inte vara sann mot verkligheten utan att gestalta det som är konfliktfyllt och mörkt. Det är oetiskt att "dikta om naturen, om förälskelsen, om de lyckliga barnen", samtidigt som man vägrar se "kadavret som ligger och ruttnar mitt ibland oss" (Olsson 1935: 50). Därför är också modernismen ett trovärdigt alternativ; den modernistiska konsten gestaltar det kaos som finns i nuet – utan att försöka harmonisera samtidens inre slitningar (Olsson 1935: 20f).

När de tidiga modernisterna trädde fram i vår litteratur, möttes de av en konservativ publik och en reserverad kritikerkår som såg den nya litteraturen som en provokation. Den allmänna uppfattningen var att litteraturen skulle stöda kollektiva kulturella värden. Litteraturen skulle representera "god smak". Modernisterna såg på situationen på ett annat sätt. De ansåg att kulturen hade stagnerat, och att litteraturen måste reagera på att omvärlden förändrades. För dem framstod kulturens förnyelse som livsavgörande. Redan i mitten av tjugotalet

tog Hagar Olsson avstånd från en modernism som enbart fokuserar på formell förnyelse (Holmström 1993: 145f), och i "Mörka vägar" betonar hon att formell förnyelse inte har något konstnärligt egenvärde. Modernismen bör inte förstås utgående från dess nya teknik och arbetsmetoder; den nya formen skall ses som ett uttryck för att verkligheten förändras. Hon förespråkar konstens frihet, men inte den form av autonomiestetik som ser konsten som frikopplad från vardagspråket och samhället. Essän beskriver konstnärligt skapande som en intuitiv verksamhet, som inte får styras av vare sig estetiska eller ideologiska regler: "Man kämpar icke om ideologierna, man kämpar om människan" (Olsson 1935: 45).

Hagar Olssons förhållningssätt är representativt för en huvudfåra inom den tidiga modernismen. Efter hand blev dock intresset för modernistisk formförnyelse allt mer framträdande också i de finlands-svenska modernistkretsarna, och Hagar Olssons inflytande som modernistisk ideolog minskade. I kretsen kring tidskriften *Quosego* i slutet av tjugotalet var Rabbe Enckell den mest tongivande modernisten. 1927 skriver han i ett brev till Diktonius att det är viktigt att man "vågar vara estetisk" istället för att som "alla nuförtiden med Hagar Olsson i spetsen" alltid söka efter ett socialt eller ett religiöst patos i dikten (O. Enckell 1971: X). Det är när *Arbetare i natten* utkom, 1935, var debatten om modernismen fortfarande livlig. På finskt håll fick debatten om konst och moral politiska förtecken (Huuhtanen 1978: 207–213). Detta år utkom också tre större estetiska verk, bl.a. Hans Ruins *Poesiens mystik*. Inget av dessa verk gick dock i dialog med modernismen, vilket visar hur långsamt kulturlivet öppnades för nya tankesätt (Huuhtanen 1978: 19). Idealismen var djupt rotad i kulturklimatet, och gav sin utmanare, modernismen, ett segt motstånd.

Enligt Päivi Huuhtanens synsätt var det dock inte modernismens antiidealism som det konservativa kulturskiktet i Finland reagerade mot, utan dess antirationella och anti-intellektuella drag. Hon menar att kritikernas positivistiska bakgrund var den främsta orsaken till att man tog avstånd från modernismen (Huuhtanen 1978: 160–162). I

”Mörka vägar” kommer den antirationella sidan av modernismen till tydligt uttryck; bl.a. benämns den tidiga modernismens ”djupa ådra av profetisk romantik” (Olsson 1935: 15). Det finns ett tydligt inflytande från Nietzsche i essäns febriga livsdyrkan, och i dess radikala avståndstagande från det förgångna. Bergsons vitalism har i ännu högre grad påverkat Olssons estetik, som betonar konsten som intuition och livsflöde. Hagar Olssons konstsyn är tydligt antipositivistisk, med starka romantiska och spiritualistiska drag (Huuhtanen 1978: 184). Hon antyder dock att hon ser modernismen förändras genom den nya ”fräna och hänsynslöst radikala” realismen. Också de nya realisterna är ”äktfödda barn av modernismen”, menar hon (Olsson 1935: 15f).

TANKESYSTEM OCH SKAPANDETS DIALEKTIK

Hagar Olsson bearbetar under hela sitt författarskap fortgående frågan om konstens ansvar och vad som är en hållbar livshållning. Polemiken mot den idealistiska estetiken hör samman med hennes egen ambivalens i förhållande till den idealistiska livssynen. I trettiotalromanen *Chitambo* är idealismen en ideologisk brännpunkt. I romanen är David Livingstone den ideala upplysningsmänniskan som förenar målmedveten handling med moralisk resning. Livingstone är den centrala symbolen för en idealistisk livshållning. Men han representerar också den ofullbordade visionen (Johansson 2006: 316–318). I den egenkapen symboliserar han ett visst hopp, men också en oskriven framtid. Romanen präglas av ideologisk kluvenhet, och huvudpersonen Vega Marias sökande efter livsmening slutar öppet. Slutorden ”Framåt, kamrat!” framhåller den framåtriktade rörelsen som en lösning, så som även ”Mörka vägar”.

Essän går in i en flerfrontpolemik mot konservativ idealism, mot en rationell världsåskådning och mot formfixerad modernism. Alla tanke-system, oberoende av inriktning, drabbas av kritik i den mån de fjättrar den skapande anden. Den samtida idealismen klandras för

intellektuell ohederlighet lika väl som för konstnärlig feighet. Idealismen är den borgerliga samhällsordningens försvar av status quo; ett ohållbart och ömkligt sätt att förhålla sig till tidens utmaningar, menar Hagar Olsson. Den idealistiska drömmen om en harmonisk samexistens mellan skönhet, sanning och godhet hör nämligen ohjälpligen till det förgångna.

I essän uttrycker Hagar Olsson sin förtvivlan över att kulturen tycks stå maktlös inför krig och social nöd. Hon kallar samtiden för ”den tekniskt högtutrustade kapitalismens dödsrike”, och tycks mena att världen styrs av en destruktiv, rationell ordning (Olsson 1935: 37). Detta är den fiende som också essäns krigsmetaforer syftar på. Hagar Olssons motvilja mot system och ordningar handlar i grunden om en kritik mot rationaliteten som princip. Idealisterna ser inte verkligheten i dess verkliga tillstånd, de ser inte våldet och den mänskliga misären som följer i den rationella världsordningens kölvatten, menar hon. Bakom kritiken av idealismen finns således en mer grundläggande konflikt som gäller den moderna världen och dess rationalitet.

Även om Hagar Olsson i sin kulturpolemik så häftigt angriper den konservativa idealistiska konstsynen, tar hon dock inte avstånd från tanken att skönheten, godheten och sanningen möts i konsten. Det är själva fundamentet i hennes engagemang för konsten: att den kan uppenbara alla dessa tre aspekter av mänskligt liv. I resonemanget frammanas en konstnärlig process utan slutpunkt, men en process som trots allt drivs av idealismens höga mål, av föreställningar om sanning, godhet och skönhet. Det finns en stark tilltro till litteraturens gestaltande förmåga, och därmed också ett högt ställt moraliskt krav. Även om konsten som sådan har en tillfällig karaktär, har den en stor verklighetsdanande kraft. Essän genomsyras av en slags ’dialektisk idealism’; en konstsyn som har människoblivandet som centrum. Tanken på det ideala *tillståndet* raseras, men istället frammanas en bild av humanitet som *tillblivelse*.

LITTERATUR

- Enckell, Olof, "Vägen till Quosego", faksimilutgåvan av *Quosego*, Helsingfors 1971, s. V–XLI
- Holmström, Roger, *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945*, Esbo 1993
- Huhtanen, Päivi, *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*, Helsinki 1978
- Jameson, Frederic, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, London & New York 2002
- Johansson, Eva E, "Exotism i Hagar Olssons roman *Chitambo*", *Der Norden im Ausland – das Ausland im Norden. Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter bis heute*, red. Roger Reidinger, Hakon Rossel, Matthias Langheiter-Tutschek, Wiener Studien zur Skandinavistik, Band 15, Wien 2006, s. 313–329
- Moi, Toril, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: art, theatre, philosophy*, Oxford 2006
- Olsson, Hagar, *Chitambo*, Helsingfors 1933
- , "Mörka vägar", *Arbetare i natten*, Helsingfors 1935, s. 7–51
- , "Dikten och illusionen", *Ny generation*, Helsingfors 1925, s. 7–16
- Rees, Ellen, "Revolution, Bitextuality, and the Ambiguities of Hagar Olsson's *Modernism*", *On the Margins: Nordic Women Modernists of the 1930s*, Norwich, 2005, s. 121–142
- Westling, Christer, *Idealismens estetik. Nordisk litteraturkritik vid 1800-talets mitt mot bakgrund av den tyska filosofin från Kant till Hegel*, Stockholm 1985

Det överskådliga landskapet

Nationell symbolik och självsyn
i Rabbe Enckells prosa 1929–1942

Michel Ekman

DET FINSKA NATIONALLANDSKAPET är lätt att känna igen. Det är vyn från ett högt beläget berg över insjöar och skogar, gärna med några tallar i förgrunden som understryker djupeffekten och de stora linjerna. Det är Runebergs och Topelius landskap, pietetsfullt upprepat av generationer av författare och bildkonstnärer från 1800-talets mitt (se t. ex. Konttinen 2001, s. 21 och hänvisningarna där). Det är också ett utpräglat finskt landskap, taget i bruk för den nationella väckelsens behov. När svenskhetsrörelsen mot seklets slut skapades var ett av dess behov att profilera sig mot det finska Finland. Då blev symbollandskapet i stället kusten och skärgården med sina karakteristiska naturförhållanden, och dess främste profet bland författarna blev Arvid Mörne (se t. ex. Ekman 2006, s. 149ff). Många av de betydande svenskspråkiga författarna under 1900-talets första hälft kände sig emellertid främmande för hans ideologiskt laddade folk- och naturskildring. Av olika skäl – ofta personliga men ibland även principiella – föredrog de att förlägga sin diktning till trakter utanför Svenskfinland. En av dem var Rabbe Enckell, i vars diktning hela idén om ett Svenskfinland spelar liten eller ingen roll. I den mån den kan rumsfästas är det

i Helsingfors, Italien eller Savolax. På sitt vis återknyter han till det nationella ideallandskapet i det inre av Finland, men de symboliska konnotationerna skiljer sig i hög grad från dem som hade etablerats tidigare.

Naturen har genomgående stor betydelse som miljö och symbolleverantör i Enckells författarskap. Enckells naturbeskrivning är realistisk, med fokus på detaljer, men strävar inte till objektivitet eller opersonlighet. Den kombineras med personligt biografiskt stoff och småningom även samtidsskildring. Författaren tar i slutet av sin bok *Tillblivelse* (1929) principiellt avstånd från ett "litterärt" framställnings-sätt:

Det ohöljda framställningssättet i denna bok har inte dikterats enbart av lust att framhäva mig själv, utan också av lust att bryta mot den tradition av litterär förstållningskonst och uppdiktade historier, som man gett sig all möda att psykologiskt motivera och göra trovärdiga. Det enda jag måhända har att förebrå mig är att min fantasi så envetet rört sig kring mig själv i stället för att syssla med annat. Men jag håller fast vid att man helst skall sysselsätta sig med det man bäst känner till.

(1958 [1929], s. 63)

Avsikten här är att se hur Rabbe Enckell i sin tidiga prosa övertar en litteraturhistoriskt etablerad modell för natur- och människoskildring och omformulerar dess betydelse, liksom att följa hur den från att ha tjänat som ett verktyg för självanalys småningom tas i bruk även för en mera vittsyftande samtidsskildring. *Tillblivelse* inleder en svit bestående av Enckells fem första prosaböcker – *Tillblivelse*, *Ljusdunkel* (1930), *Ett porträtt* (1931), *Landskapet med den dubbla skuggan* (1933) och *Herrar till natt och dag* (1937). De kan genom att de tematiskt är så tätt sammanvävda och berättartekniskt har så många gemensamma drag, samtidigt som miljöerna och personkonstellationerna är återkommande, ses som delar av ett enda verk. Det är en läsart som Enckell själv betonade då

han senare, 1958, gav ut dem som en enda volym. Tematik och miljöer är i alla böckerna begränsade och rör sig nära huvudpersonen, vare sig de berättas i första, andra eller tredje person, eller fokuserar direkt på honom själv eller indirekt via hans bild av människorna i sin närhet. En prosatext av liknande slag, om än mer dagboksartad och mindre litterärt avslipad är den ungefär trettiosidiga "Om en skidfärd". Den skrevs omkring 1942 men publicerades först 1991 i andra delen av Mikael Enckells biografi över Rabbe Enckell, – *dess ljus lyse*.¹

Det tema som dominerar alla dessa verk och mer än allt annat binder samman dem är jagets självundersökning i form av pendling mellan introspektion och granskning av sin relation till omvärlden. Bakgrunden till denna själviakttagelse är inte bara ett behov av att lära känna sig själv utan ofta även en känsla av att vara hotad och utsatt som kräver att medvetna strategier till omvärlden skapas. I sin bok *Rabbe Enckell. Gräshoppans och Orfeus diktare* fäster Louise Ekelund uppmärksamhet vid hemmets och den omgivande naturens betydelse som återkommande fästpunkt för Enckell, samtidigt som hon genom valet av orden "oansenliga", "troheten" och "armodet" knyter an till en traditionellt Runeberginspirerad natursyn: "Rabbe Enckell skulle uppleva många oroande omställningar. Genom dem alla förblir [hemgården] Vättilä trygghetsfaktorn med ljusspelet över landskapet,

i Enckell ifrågasätter senare den antilitterära hållningen i *Herrar till natt och dag* (1937) där det bl.a. står: "Icke konsten att öppna sitt hjärta, utan förmågan att dölja det, är eftersträfvärd" (1958 s. 268). Men passagen ingår i den fiktiva karaktären Vagrams dagbok. Hans motpol i berättelsen är den emotionelle Peters, och ett syfte är att dialektiskt granska relationen mellan öppenhet och döljande. Berättartekniskt skiljer sig novellerna i boken från föregångarna genom att den uppvisar en mer distanserad hållning medan den återkommande äktenskapsproblematiken återknyter till dem. I sin studie över Enckells tidiga författarskap sätter Torsten Pettersson punkt mitt i *Landskapet med den dubbla skuggan* med motiveringen att Enckells "ohöljda framställningssätt" (Pettersson 2001, s. 143) härefter upphör. Själv intresserar jag mig uttryckligen även för "Om en skidfärd", som återknyter till det subjektiva greppet i det tidigare böckerna. Frågan om hur texterna förhåller sig till den biografiska sanningen om Rabbe Enckells liv tar jag inte ställning till (jfr Pettersson 2001, s. 144).

de sövande skogsvägarna och den brusande forsen helt nära. I denna oansenliga natur finns en nyckel till Enckell och hans gärning: författandet, måleriet och konstsynen med beaktelsen till trofastheten och armodet" (Ekelund 1999, s. 14). Detta må vara riktigt för personen Enckell, men i hans litterära verk får naturen mycket ofta gestalta känslor av ångest, skräck och oöverskådlighet.

I inledningen till *Tillblivelse* ger Rabbe Enckell en beskrivning av det landskap som innehar en central betydelse i hans författarskap. Efter trakten, en socken i Savolax, heter prosaskissen "I Jorois":

Här borta på Vättilä gård i Jorois lever vi. Än buktar sig himmelen fri och hög över oss, än hänger den grå som en våt segelduk medan landskapet tyckes rinna ut över synranden. Vi har ingen överväldigande fri utsikt; de små kullarna skymmer varandra och sjön ligger inbäddad däremellan så att bara en matt liten flik syns. Landskapet har ingen ovanlig eller bestämd karaktär. Allt har här stannat vid en liten ansats, de sneda linjerna finner inget verkningsfullt stöd i varandra, de rinner ut härs och tvärs och avbrytes utan att ha nått något samband med varandra. Ingen enhetlig horisontlinje ramar in landskapet; det är löst ihopfogat av små idylliska vyer: skogsdungar och åkertäppor av lämplig storlek för amatörfotografier. Men i stället skiftar ljuser över varje enskilt föremål i otroligt många nyanser. Det varar aldrig så länge att det hinner skapa en hel stämning, det förflyktigas nästan genast och det enda som återstår är intrycket av en ständig, glidande förändring, ibland hastigare, ibland långsammare, men aldrig med förbjärta övergångar.

(Enckell 1958, s. 9)

Samma landskap återkommer i "Om en skidfärd". Här ser det nästan ut som en omvändning av den nationellt laddade vyn i Runebergs "Den 5:te juli". Vinter råder i stället för sommar, landskapet vänder sig från iakttagaren i stället för att signalera gemenskap:

Nu är man uppe på den höga backen, inte krönet än, men nästan och man kan se den väg man tagit ut över skogen och moar och de vita fälten.

Han vred på nacken och svängde halvt bakut medan han tog spjörn med skidorna i snön och stödde sig på skidstaven i armhålan. Det han såg var en antydning till klarare dager, ett hemligt spel över de blånande vidderna som någonting ännu till hälften gömt. Detta landskap blev aldrig avslöjat hur vid utsikten än var, det gömde sig alltid någonting bakom, någonting som var alltför lågt för att framträda. Hur han kunde älska detta för denna oberördhet, denna gömdhet som antydde "mig når du inte, hur mycket du än ser på mig". Där de avlövade björkarna och buskarna stod, låg ett skimmer av obeständighet svävande över dem och de mörka granskogarna hade en svärta i sin grönska som liknade en moralisk styrka, om man tillät sig att tolka dem så.

(Mikael Enckell 1991, s. 150)

Rabbe Enckell vände den natur som brukar betraktas som typiskt finlandssvensk – kusten och skärgården – ryggen. Skärgården nämns en enda gång i hans naturbeskrivande prosa, och det i pejorativt syfte. I en skildring av övergången från sommar till höst talas det i *Tillblivelse* om "skärgårdens överdrivna patos och gudaskrammel" (R. Enckell 1958, s. 12) som en kontrast till inlandets diskreta men ändå distinkta årstidsväxling – och till det runebergska glanslöshetsidealet. När naturen under författarskapets första tjugofem år rumsfästs är det nästan alltid trakten kring Jorois som avses. Men det rör sig då om ett inland som nästan demonstrativt distanserar sig från det natio-

nella symbollandskapet i Runebergs och Topelius mening, också när elementen, som i citatet från "Om en skidfärd", i hög grad är desamma. Här finns traditionens ensamme betraktare som från en hög position blickar ut över nejderna och ser granskog och, vilket något senare framkommer, en insjö. Berättelsens jag tillåter sig också att, om än med en viss tvekan, inläsa moralisk symbolik i landskapet, vilket harmonierar med den krigstematik som är central i "Om en skidfärd". Men vad Enckell ändå främst framhåller är det som inte låter sig utläsas och tolkas, landskapets "oberördhet" och "gömdhet". Senare återkommer uttrycket då det på tal om sjön som skymtar mellan träden sägs att "den hade denna oberörda tyngd i färgen som han älskade, ett slags fjärhet som inte fick beträdas" (1958, s. 151). Och i det äldre citatet är det tvärtom det lilla och obetydliga i nejden som uppmärksammas, allt det som inte låter sig användas som element i en sammanfattande, på det karakteristiska och uttrycksfulla inriktad symbolik. Naturen och upplevelsen av den beskrivs genom negationer: utsikten är varken fri eller överväldigande, kullarna är små, sjön dold och matt. Landskapet sägs sakna karaktär och horisonten enhetlighet. Vad iakttagaren i stället fäster sig vid är ljuset, men också det karakteriseras av flyktighet och oförmåga att skapa bestående intryck.

Den på 1800-talet så dominerande Runeberg-Topeliuska landskapssynen har knappast behållit sin ställning. Pertti Lassila påpekar i sin bok *Runoilija ja rumpali*, som handlar om förhållandet mellan människan och naturen i den finländska romantiska traditionen, att det snarare är Aleksis Kivi som lagt grunden för en senare tids naturuppfattning. Med Lassilas insiktsfulla formulering ligger skillnaden i att då naturen för romantikerna var en bild eller ett konstverk är den för Kivi ett rum (fi. tila som även betyder tillstånd, Lassila 2000, s. 84). Inne i rummet befinner sig betraktaren, och begreppet implicerar en viss hemkänsla. Utmärkande för *Sju bröder* är just att huvudpersonerna känner sig hemma i naturen och vet hur man agerar där – i motsats till sina tillkortakommanden bland människorna.

I denna förändringsprocess innebär Enckells naturdiktning ett steg

både vidare och tillbaka. Han liknar den äldre traditionen genom att betona avståndet till naturen. I bägge de citerade passagera är naturen återigen en vy eller bild. Men Enckells bild har varken den överblickbarhet och det ägo- och kontrollförhållande eller den passionerade känsla som hör traditionen till ("vårt" land). I stället betonar han dess slutenhet och förmåga att bevara sina hemligheter för det betraktande ögat. I de meditationer över tillvaron och den personliga utvecklingen som Enckells tidiga prosa är har naturen i Jorois en viktig roll. Enckell är personligt bunden till den genom den där belägna släktgården som hans far brukar. Naturskildringen i *Tillblivelses* inledningen fungerar som ett slags motto som betonar Enckells övertygelse att det är omöjligt att nå överblick och syntes i skrivandet, att det enda som kan fångas är stundens stämningar. Som Roger Holmström skriver i *Finlands svenska litteraturhistoria II*: "det viktiga är att skiftningarna både i landskapet och i ljussättningen svarar mot dynamiken hos betraktaren. Enckells titelval för de två följande prosaböckerna *Ljusdunkel* (1930) och *Landskapet med den dubbla skuggan* (1933) förtydligar detta. Den ständigt glidande förändringen präglar såväl Joroislandskapet som livet och tillvaron" (2000, s. 108).

Bristen på överblick är inte bara en intellektuell insikt hos Enckell utan svarar även mot diktjagets känslor. Hans berättarstrategi är att gå in i stundens känslor och vara ögonblicket trogen. I *Tillblivelses* skildring av en resa från hemmet i Helsingfors till Jorois, företagen under jagets barndom, tecknar sig gården som en befrielse efter en lång och klaustrofobisk tågfärd: "Vilken festlig anblick bereder oss inte den låga byggnaden omgiven av höga björkar!" (1958, s. 30). Men befrielsen är endast momentan. Skildringen av Joroisvistelsen är ytterst kort, och domineras av bilder av fångenskap och tvång. Diktjaget konfronteras med forsen i hemmets närhet, som beskrivs som ett hotfullt och farligt hinder på vägen till en mer tilltalande värld:

Jag stod på den sluttande stranden, så högt uppe att det inte kunde vara farligt. Skulle det då aldrig taga slut det där vattnet, för sista

gången med ett dån ge sig iväg och vara stilla.

På andra sidan bron såg det alldeles annorlunda ut än på vår sida. Där fanns en allé av små frodiga björkar, en jämn ängsmark med lent gräs och små lador. Allt såg mycket frodigare ut där, gräset var längre och grönare, björkarna hade yvigare grenar och vitare stammar. Naturen där liknade en sagobok, till vilken den lilla blå grinden ledde.

(1958, s. 31)

Också i den omedelbart följande skildringen av ett oväder är jagets situation beträngd: "En dag med oväder. Jag minns hur jag stod än i en vrå, än på tröskeln mellan två rum sökande en skyddad plats. De låga grå fönstren överdrogs plötsligt av en grå hinna, det var som om ett ohyggligt raseri velat spränga dem" (1958, s. 31). Naturen beskrivs här som ett hot mot den lilla pojken livsutrymme, en känsla som förstärks av att främmande människor, på flykt undan regnet, tränger in i hans hem. Bilden av den lilla pojken klämd mellan ovädet och de främmande människorna ter sig emblematiske.

Enckells svit kan läsas som en utvecklingsberättelse, även om den inte framskrider kronologiskt. Torsten Pettersson visar på cirkelkompositionen av progression och regression i böckerna (Pettersson 2001, s. 146.). Olika skeden kan plockas ur dem och fogas ihop till en ungefärlig biografi med glimtar ur en liten pojkes uppväxt och kamratförhållanden, en ung mans ensamhet och första intellektuella insikter, ett familjeliv med en kolerisk far, en tillbakadragen mor och tre söner på tröskeln till vuxenåldern. Så småningom gör en kärleksrelation sitt inträde, och den leder till ett porträtt av den älskade, introduktionen av hennes släkt samt bilder ur ett ungt äktenskap och en dotters födelse. Naturen och naturskildringen ackompanjerar de flesta av protagonistens livsskeden, men den är, förutom i sin roll av motto, viktigast i vissa speciella moment som har med hans sociala roll och utveckling att göra. Påfallande ofta hänger dessa ihop med upplevelser av ensamhet och alienation. Det unga jagets utestängdhet och skräck i *Tillblivelse*

nämndes redan. En annan signifikativ passage är när jaget får besök av en ung kamrat. Besöket är förbundet med obehag och skam – jaget avvisar kamratens försök att etablera en nära relation och han oroar sig för vilket intryck denne skall göra på hans familj (1958, s. 43f). För att stärka sin självkänsla ingår han ett förbund med naturen:

Jag kände hur min person inte längre låg inom mig, den växte ut över alla föremål omkring mig, som var till för att tjäna mig. Här fanns ingenting som var hans, allt var mitt, det fuktiga gräset på marken, den mörka barriären av granar som omslöt landsvägen, fältet och skogen, allt utövade sitt inflytande på honom och ur allt steg den bedövande doften av min personlighet som han nu var tvungen att erkänna.

(1958, s. 44)

Inte långt senare vänds denna allmaktsupplevelse dock i sin motsats. I sommarkvällen kan jaget inte somna utan plågas av en tryckande värme, och märker att hans gäst har samma förnimmelser: "Denna minut, denna nattimme klämde mig in som i en mörk skrubb så jag knappt kunde andas. Då märkte jag att han i sömnen kastat av sig täcke och lakan och låg alldeles bar. Han kastade sig hit och dit, vände och vred på sig. Jag fann det hemskt och märkte att nattluften höll oss i samma snärjande grepp. Jag tyckte mig för första gången förnimma den brutala kraften i livet, dess våldsamma verkan som kommer oss att skaka som en ångpanna under starkt tryck" (1958, s. 45). Jagets projektion på den omgivande naturen kommer till korta. Skillnaden mellan honom och hans gäst utplånas då naturen visar sin oemotståndliga styrka. Samtidigt har hans upplevelser av obehag i den heta sommarnatten en diffus erotisk ton och leder över till en betraktelse över ungdomsårens kombination av lustkänslor och ovetenhet.

Utmärkande för Enckells fem tidiga prosaböcker är en återkommande kompositionsprincip där polerna är kombinationerna naturupplevelse–ensamhet och kärlek–gemenskap. Så följs den ångestfulla

natten i *Tillblivelse* av den första, kortfattade redogörelsen för hur jaget förläskar sig, upplever ett lyckligt kärleksförhållande och blir far. När kärlekshistorien senare återkommer utförligare skildrad i *Ett porträtt* förses den med två preludier. Det ena är skildringen av en tågresa som återknyter till det barndomsminne som förekom i *Tillblivelse*, det andra är en redogörelse för en resa i Insjöfinland som jaget gör i ungdomen. Bilden av landskapet är dyster och speglar jagets psykiska tillstånd:

Jag gick runt däckat, som var vått efter nattens regn, de grå molnen färgade vattnet grått, vågorna drog sig olustigt in mot stränderna, sköljande strandstenarna som mörknade vid smekningen av vattnets likgiltiga hand. Vart jag än såg tycktes stränderna, tallarna och klipporna säga: vi är kvarglömda här. Och det kändes plötsligt som om också jag själv blivit kvarglömd där på stenarna och bara skenbart följt med båten.

(1958, s. 127)

Beskrivningen av denna resa, om vilken det redan i första meningen sägs att den "icke skulle lätta mitt sinne, icke befria mig från min ensamhet", blir en studie i kontaktlöshet och främlingskap som naturupplevelsen inte lindrar utan förstärker. Slutet är emellertid inte helt mörkt eftersom det innefattas i en vag kärleksfantasi som trots sin substanslöshet visar mot det kommande. Och i följande avsnitt befinner sig jaget i Helsingfors och via en skildring av jagets studieliv där glider berättelsen över i ett porträtt av den älskade.

Till bilden av det inre Finlands natur hör vanligtvis en positiv bild av människorna som bor där. Det finns en tradition sedan Runebergs Saarijärviuppsats, som ännu t. ex. Elmer Diktonius förblir delvis trogen, att även om betraktaren ingalunda blundar för de negativa eller destruktiva sidorna i folkets liv, ses det ändå med en övergripande beundran och viss identifikation. Lantborna blir till ideal för den utifrånkommande iakttagaren. Men i den mån Enckell ger utrymme för lokalbefolkningen i sina Savolaxskildringar bryter han mot detta

mönster. Hans porträtt präglas av distans och främlingskap. I *Ljusdunkel* berättar han om ett namnsdagskalas bland arbetarna på gården på ett sätt som gör deltagarna till en samling grälla karikatyrer där det gamla paret Kust och Eriikka är representativt:

Hon ser ut som en levande illustration till den tro vi hyste i barndomen: att det är farligt att stå med öppen mun när vinden vänder sig, man kan sedan aldrig få den rätt igen. Näsan och ögonen tyckes också ha glidit från sina platser och är nu placerade här och var i ansiktet. – Kust ser ut som en lurvig björn, barnslig och godhjärtad. Han rör sig som en björn, han har runda ben och fumliga armar och hans händer är fulla av fräknar som ser ut som myror. Man väntar bara att han skall borsta dem av sig.

(1958, s. 84)

Ingen av kalasgästerna får yttra sig, de endast suckar, ler och fnittrar. Jagberättaren känner gemenskap bara med ett ungt kärlekspar som tiggande sitter vid väggen, men det understryks att han aldrig växlat ett enda ord med dem.

Ett annat slag av främlingskap mellan lokalbefolkningen och huvudpersonen präglar "Om en skidfärd". Här befinner han sig som arbetspliktigt kronovrak på hemgården under fortsättningskriget och förväntas axla rollen som husbonde och auktoritet över den arbetskraft som inte inkallats. Motsättningarna mellan huvudpersonen (författarens alter ego, i den aldrig slutgiltigt färdigställda texten kallad omväxlande jag, du och han) och ortsborna, vare sig de är arbetare på gården eller andra bybor, är ett bärande tema genom hela berättelsen. Och då rör det sig inte om det självklara, runebergiska uppifrån-perspektivet där den välutbildade iakttagaren från staden berömmar lokalbefolkningens dygder i orubblig förlitan på den sociala barriär som skiljer kontrahenterna åt. Den kan i skämtsamt form iakttas ännu hos kollegan Diktonius, men för Rabbe Enckell blir främlingskapet inför Joroisborna inte bara en kritik av dem, utan även en mätare på

den egna marginaliseringen. Ortsborna beskrivs som mer eller mindre illistiga pragmatiker, alltid beredda – eller tvingade – att av situationen utvinna det personliga bästa.

Enckell använder ofta naturliknelser för att beteckna något fördolt, oklart eller oberäkneligt. Exempel är träden som jaget iakttar ”och han vet inte vad han skall se i dem” (1991, 135) och skildringen av en resa på havet i ovisst väder (1991, s. 137f). Torsten Pettersson har fäst uppmärksamheten vid hur dimman används som bild för personlig rådlöshet i *Ljusdunkel* och *Tillblivelse* (2001, s. 147). Så här beskriver Enckell med en bild ur naturen det moraliska förfall som brer ut sig i krigssituationens släptåg:

Liksom i snöyrnan blev allt fördunklat, ogenomskinligt, bara till nöds kartlagt och avklarat och det gällde att stöta vidare i en terräng, som man knappt kände hur nära den än stod inför en. Och det värsta var att folk inte mer föreföll att uppleva det så, de hade förlorat förmågan till någon helhetssyn, de traskade på och tog varje givet besked som en förhållningsregel fastställd på högre ort och därför oomkullrunkelig. [- - -] Det fanns en självbevarelsedrift som krävde dumhet, absolut taget. Och denna påbjudna dumhet, som ingen vågade frångå, var nödvändig i ett slags undertryckt extatiskt samspel man och man emellan och den blev hatad som vågade ifrågasätta den.

(M. Enckell 1991, s. 160f).

Men huvudpersonens kritik av omgivningen motsvaras av en betydligt strängare självkritik. Dess mildare aspekt är insikten om egna tillkortakommanden i det praktiska arbetet på gården som leder till att husbondeauktoriteten vittrar sönder. Och då gäller det såväl okunighet i lantbruksfrågor och oförmåga att tygla sitt temperament som hjälplöshet i olika slags krissituationer (t.ex. s. 142, 159f). Viktigare är ändå den moraliska självkritik huvudpersonen idkar utgående från dels sin situation som kronovrak, befriad från fronttjänst, dels sin

kritiska hållning mot hela den politik som lett till att Finland befinner sig i krig, och den andliga stämning som kriget lett till. Dessa ställs på sin spets då han tvingas att återbördna en desertör till myndigheterna. Episoden bildar berättelsens moraliska och emotionella höjdpunkt och står i skärande kontrast till dess futtiga röda tråd, som är skildringen av huvudpersonens försök att skaffa sig en ask cigaretter utöver ransonen. Av den förvirrade desertören uppfattas huvudpersonen på grund av sitt vackra språkbruk som präst. I medvetande om det dubiösa i sin egen roll som befriad från krigstjänst tvingas denne att solidarisera sig med den statsmakt han förhåller sig så kritiskt till, och att finna på pragmatiska argument för sin rätt att återbördna desertören till myndigheterna. Men ur denna plågsamma erfarenhet växer även den allmänna kritiken av andan i landet, som med tanke på att texten är skriven under pågående krig (dessutom i början av fortsättningskriget, innan någon stark opposition mot det hade uppstått), är anmärkningsvärt frän. Man kan även utläsa vissa runebergiska referensramar för den. Mikael Enckell berättar i sin biografi att Rabbe Enckell vid denna tid brukade hålla fram ”Landshövdingen” som ett exempel på tapperhet utan vapen (M. Enckell 1991, s. 130f). *Fänrik Ståls sägner* var alltså en aktuell bakgrund för honom.

Naturen som en bild för förvirring och oklarhet inför livets frågor, och främlingskapet inför de människor som omger huvudpersonen, har funnits i Rabbe Enckells prosaberättelser ända sedan begynnelsen med *Tillblivelse*. I ”Om en skidfärd” lyfts de upp till till en högre och mera allomfattande nivå dels på grund av det nationella perspektivet som präglas av det pågående kriget, dels på grund av att huvudpersonen inte längre är en växande yngling utan en vuxen människa med ökat moraliskt ansvar inför sig själv och sin omgivning. Enckell placerar här sin diktning i ett runebergiskt nationallandskap (man kan även tänka på Jorois historia: flera av förebilderna för hjältarna i *Fänrik Ståls sägner* hade sina herrgårdar just där) i en runebergsk situation, det vill säga i krig med Ryssland / Sovjetunionen. Men han använder det omgivande landskapet på ett sätt som är raka motsatsen

till den runebergiska traditionen. Han omsymboliserar det medvetet och låter det spegla oklarhet, bortvändhet, ångest. Lika lite accepterar han den traditionella människoskildringen. Folket hos honom saknar upphöjdhet och känsla för stora nationella mål. De civila framstår som småsluga och pragmatiska, de soldater på väg till fronten som Joroisborna konfronteras med är förvirrade, hotfulla och skräckslagna. Inte heller överheten, och allra minst huvudpersonen själv, som trots sina tillkortakommanden är en utpräglad "herre" i folkets ögon, har någon auktoritet eller övertygande andlig pondus. Varken hans uppfattning om sin egen position som intellektuell eller hans syn på det krig som landet för tillåter honom att inta en traditionellt auktoritativ hållning. Därmed kan han inte heller acceptera det hävdvunna sättet att beskriva och symboliskt ta i bruk Finlands natur och folk.

LITTERATUR

- Ekelund, Louise 1999, *Rabbe Enckell. Gräshoppans och Orfeus diktare*, Stockholm
- Ekman, Michel 2006, "Än finns på våra skär ett släkte kvar. Arvid Mörnes skärgårds-
poesi 1899–1919". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 81 s. 147–205
- Enckell, Mikael 1991, – *dess ljus lyse! En biografisk studie över Rabbe Enckell 1937–1950*,
Helsingfors
- Enckell, Rabbe 1958, *Landskapet med den dubbla skuggan. Ungdomsprosa 1928–1937*,
Helsingfors
- Holmström, Roger 2000, "Modernisternas prosa". *Finlands svenska litteraturhistoria*
II. Nittonhundratalet s. 104–111. Utg. Clas Zilliacus, Helsingfors
- Konttinen, Riitta 2001, *Sammon takejat. Nuoren Suomen taiteilijat ju suomalaisuuden*
kuvat, Helsinki
- Lassila, Pertti 2000, *Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ju isänmaan suhteista suomai-*
laisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä, Helsinki
- Pettersson, Torsten 2001, *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlands-*
svenska modernister, Helsingfors

Hans Ruin

– politisk flykting eller desertör?

Anders Westerlund

NÄR SVENSKA FOLKSKOLANS VÄNNER 1987 arrangerade en skönlitterär tävling för finlandssvenska skribenter under 30 år döpte man den efter Arvid Mörne. Efter tjugo år kan den definitivt kallas en finlandssvensk institution, många av pristagarna genom åren återfinns nu på den finlandssvenska parnassen. Ett annat bevis på Arvid Mörnetävlingens stora framgång är att SFV lanserade en uppföljare 2004, Solveig von Schoultz-tävlingen för talanger över 30 år. Året innan instiftade Svenska kulturfonden dessutom Hans Ruin-tävlingen för essäister.

De personer som de tre tävlingarna uppkallats efter är alla centrala finlandssvenska 1900-talsförfattare. En anmärkningsvärd detalj skiljer emellertid Hans Ruin från de två andra finlandssvenskarna: vid sin död hösten 1980 hade han varit svensk medborgare i 33 år. Ändå finns det ingen som på allvar skulle komma på tanken att ifrågasätta Ruins finlandssvenskhet eller kategorisera honom som exilförfattare.

Men hur kom det sig att Ruin i 55-årsåldern, trots sin djupa förankring i Finland i allmänhet och det finlandssvenska kulturlivet i synnerhet, flyttade till Sverige? Vad talade år 1946 mot Finland, vad talade för Sverige?

De flesta av dem som i olika sammanhang skrivit om Hans Ruin har inte haft anledning att gå närmare in på omständigheterna kring emigrationsbeslutet. Däremot antyds det mer än en gång att beslutet att lämna Finland var komplicerat och smärtsamt. Merete Mazzarella konstaterar t.ex. att flyttningen var "ett svårt val för Ruin", Staffan Bjöck talar om "ett plågsamt avgörande med tunga moraliska vikter också i den finländska vågskålen" (Mazzarella 2000: 220; Björck 1981: 125). Thomas Ek säger att beslutet utlöste "en personlig kris" (Ek 2003: 178). Mer konkret var Johan Wrede i minnesordet över Ruin i Finska Vetenskaps-Societeten. Han nämnde både turerna kring de lediganslagna professurer Ruin sökt i Finland och "det gensvar han där [i Sverige] mötte på ett område som var hans allra djupast [sic], den estetiske kommentatorns, essäistens och talarens" (Wrede 1981: 4). Tjugo år senare har Wrede emellertid ett helt annat perspektiv när han i *Svenskt biografiskt lexikon* skriver om Ruin. Där står politiska orsaker i centrum: "R:s avsked från hemlandet torde till stor del kunna härledas från en misströstan om Finlands möjligheter att undgå att falla offer för Sovjetimperiets expansion" (Wrede 2000: 709).

Exemplen visar att många olika faktorer låg bakom beslutet att emigrera. Hans Ruins son Olof Ruin ger i sin bok *Spänningar* en sammanfattning som täcker de flesta av huvudaspekterna:

Den professur som han skulle tillträda [i Åbo] skrämde honom; han hade inte följt med i filosofiämnets utveckling. Den professur i litteraturhistoria vid Helsingfors universitet som han hellre ville ha riskerade han att inte få sådan som sakkunnigkonstellationen blivit. Vidare plågades han av minnen av familjestrider, snåla polemiker och instängdhet. Oro fanns naturligtvis också för att en järnridå skulle kunna gå ner mellan Finland och västra Europa.

(Ruin, O. 1987: 121)

Det fanns således såväl yrkesmässiga, personliga som politiska orsaker som talade för en flyttning. När det gäller det förstnämnda hade steget över till Sverige säkert varit betydligt svårare att ta för Ruin om han haft en fast akademisk tjänst i Finland som till fullo motsvarat hans meriter och intressen. Hans yrkesbana från studieåren på 1910-talet till andra världskriget är vid närmare betraktande något diffus. När han disputerade 1921 hade han redan i nio år haft tjänst på universitetsbiblioteket i Helsingfors, där han fortsatte arbeta till 1930. År 1927 blev han docent i psykologi vid Helsingfors universitet, från 1936 inriktad på litteratur- och konstpsykologi. År 1919 gav han ut sin första bok. Han var under hela mellankrigstiden en mycket flitig medarbetare framför allt i *Nya Argus* men publicerade sig också i en rad andra finlandssvenska och rikssvenska tidningar och tidskrifter. Till hans 20- och 30-tal hör också flera längre studieresor i Europa, ordförandeskap för svenska studentkåren vid Helsingfors universitet 1928–29, för Pen-klubben i Finland 1931 och för Finlands svenska författareförening 1936 och 1943–44 (Wrede 2000: 706).

Professorssonen Hans Ruin var aktiv på många fronter, men först i mitten av 1940-talet fanns det realistiska chanser för honom att själv erövra en professur. Den första möjligheten kom vid Åbo Akademi, som behövde en professor i filosofi. Georg Henrik von Wright berättar i sina memoarer vad som hände:

Jag sökte professuren i Åbo efter [Rolf] Lagerborg och kom i första förslagsrummet bland de sökande, min tidiga ungdoms idol Hans Ruin i det andra. Detta var i maj 1945.

Hans Ruin hade under krigsåren levat med ena foten i Sverige. Det ansågs troligt, att om han inte fick professuren i Åbo skulle han vara definitivt förlorad för Finland. [...] Då det dessutom ansågs ganska säkert, att jag skulle få den svenskspråkiga professuren i Helsingfors beslöt jag efter samråd med [Eino] Kaila att återta min ansökan. Ruin utnämndes sommaren 1945, men till mångas besvikelse stannade han likväl i Sverige och tog följande år

avsked från professuren i Åbo utan att någonsin ha tillträtt den.

(von Wright 2001: 102f)

Olof Ruins förklaring till att filosofiprofessuren trots allt inte var tillräckligt lockande för fadern – ”han hade inte följt med i filosofiämnets utveckling” – har varierats något av andra, men ändå med samma innebörd (Ruin, O. 1987: 121). ”Inom den akademiska filosofin, som i Finland behärskades av det ’vetenskapliga’ idealet, fann sig Ruin aldrig tillrätta”, skriver Stefan Nygård (Nygård 2006: 103). ”I Åbo [...] skulle han ha fått överta ansvaret för ett vetenskapsområde, vars centrala fält han aldrig hade berört och som han i själva verket allt mer hade avlägsnat sig ifrån”, konstaterar Johan Wrede (Wrede 1981: 4f).

Avsevärt mer attraktiv var däremot professuren i svensk litteratur vid Helsingfors universitet som blivit lediganslagen efter Gunnar Castrén 1946 (Wrede 1981: 4). Ruin sökte den, men drog tillbaka sin ansökan när Lundaprofessorn Olle Holmberg förklarades vara jävrig som sakkunnig och ersattes med Victor Svanberg, vilken hade en avsevärt kyligare inställning till Ruin (Ek 2003: 34).

Den akademiska arbetsmarknaden i Sverige visade sig däremot vara öppen för Hans Ruin. Redan läsåret 1944–45 innehade han ett nyinstitfikat nordiskt docentstipendium i Stockholm. Följande läsår antog han ett erbjudande om ett nordiskt docentstipendium i Lund, i stället för att tillträda filosofiprofessuren i Åbo. Det slutliga avgörandet föll inför höstterminen 1946 när han stannade i Lund och begärde avsked från Åbo Akademi. I Lund blev han docent i estetik 1947 (Wrede 1981: 3f).

På det personliga planet fanns det även sådant som talade mot Finland och för Sverige. Både i *Hem till sommaren* (1960) och i essän ”För vad?” i *Världen i min fickspegel* (1969) berättar Hans Ruin öppet om den djupa konflikten mellan honom och hans två systrar. Efter att deras gemensamma mor Flora avlidit 1933 och fadern (för den äldre system styvfadern) Waldemar 1938 skärptes motsättningarna steg för steg. Medan Finland i början av 1940-talet kämpade för sin existens

krigade syskonen inte bara om arvet efter föräldrarna. Hans Ruin beskyldes bl.a. för att ha stulit bensin och för att ha flyttat råstenar på deras sommarö Härligö. Den senare tvisten drevs ända till Högsta domstolen. Hans Ruin vann visserligen de juridiska ronderna, men förhållandet till system och halvsystem förblev förgiftat.

I Sverige hade både Hans Ruin och hustrun Kaisi såväl släkt som vänner från tidigare. Inte minst genom dottern Martinas äktenskap med Olof Lagercrantz 1939 kom Sverige allt närmare.

Trots att Hans Ruin skrivit utlämnande om konflikterna inom familjen och i många av sina essäer delar med sig av djupt personliga upplevelser och erfarenheter var han förtegen om hur beslutet att emigrera till Sverige fattades. I en dagboksanteckning från 10 augusti 1946 som återges i hans sista bok, *Uppbrott och återkomst* (1977), uppehåller han sig emellertid kring det svåra val han ställdes inför, att tillträda professuren i filosofi i Åbo eller stanna i Lund. Men symptomatiskt nog är största delen av texten en beskrivning av den inre kampen som valsituationen i sig innebar. Efter hänvisningar till vad Kierkegaard och Sartre sagt om den ångest som val framkallar, beskriver han den själsliga pina det inneburit att kastas mellan olika beslut och gång på gång ändra sig. Hur han rent konkret resonerade sägs det mycket mindre om. Närmast kommer han i detta stycke:

Mycket inom mig har lystrat till det enda ordet Finland. Till allt som binder mig vid detta land, mina vänner, mitt patos genom år och dagar, i skrift, i tal, i liv, mitt ansikte, som jag inte ville se utplånat, och så bygden, det som för mig varit hembygden, skärgården, Härligö, blommorna, skogen, havet, barndomens minnen, rötterna i en jord, som jag aldrig kan hugga av, hur än livet vänder sig och hurudant mitt beslut än skulle bli, och framför allt solidariteten med dem, som lever kvar i Finland. Och ändå sände jag in min avskedsansökan till Åbo Akademi. Jag hade valt.

(Ruin 1977: 137f)

Det är en ruinskt vältalig uppräknning av alla upptänkliga argument för att välja Finland – och sedan slutar avsnittet med ett lakoniskt ”Jag hade valt”, utan att den häpna läsaren får någon som helst förklaring på vad som diskvalificerat alla dessa tunga argument för Finland. Beslutet framstår här som ett beslut för beslutets egen skull, som om innehållet i beslutet varit egalt och det viktigaste bara varit att göra slut på ett långt velande.

Men texten i *Uppbrott och återkomst* följer den här gången inte det som står i de maskinskrivna dagboksanteckningar som boken bygger på. Thomas Ek redovisar i sin doktorsavhandling ett struket avsnitt som kommer direkt efter uppräknningen av allt som talar för Finland:

Ja, jag hade valt Finland, om jag inte hade vetat att mitt beslut inte bara var ett beslut för mig själv och Kaisi, utan också för en annan, en som ännu har livet framför sig, för Olof. Har jag rätt att med öppna ögon – ty öppna tror jag att mina ögon är – leda hans liv in i ett öde, som jag förutser? Och det mot hans vilja. Det var den frågan, besvarad av mig med ett nej, som fick mig att i ett ögonblick, då alla mina motiv för Finland låg urtappade på kraft, sända en avskedsansökan till Åbo Akademi.

Jag hade valt.

(Ek 2003: 178f, enl. LUB 16)

Här deklarerar Hans Ruin öppet att familjeskäl varit den avgörande faktorn bakom emigrationen, men inte osämjan med systrarna utan omtanken om sonens framtid. Men också denna version är vid närmare betraktande otillfredsställande. Varför har Ruin en så pessimistisk syn på de framtidsutsikter hans son Olof skulle ha i det Finland han just lovsjungit?

Den felande länken i resonemanget visar sig vara en *tredje* dagboks-version. Ruins litterära kvarlåtenskap finns på Lunds universitetsbibliotek, och för dagboksanteckningarnas del föreligger det för flera

perioder både en originalversion och en renskriven. Urvalet i *Uppbrott och återkomst* är en revidering av den renskrivna. I originalversionen finns följande utläggning mellan de båda avsnitt som citerats ovan, dvs. mellan argumenten för Finland och hänvisningen till sonens framtid:

Vad hjälpte det att jag i stunder, när dessa motiv [argumenten för Finland] hade makten, med mitt förnuft kunde säga mig: du går in bakom en järnridå, som kanske aldrig kommer att gå upp, du väljer frivilligt östblocket, du låter dig bindas andligt sett, du klipper vingarna på din genius – ja, förnuftet kan också vara patetiskt! – du skall berövas din frihet och kanske kommer du till sist att jagas som ett skogens villebråd, allt du avskyr skall du se gona sig i välgång och makt och det du aktat högt trampat och förnedrat, ja, vad hjälpte det att jag i sådana ögonblick ännu kunde säga mig: om du står på stranden av ett upprört hav och du ser ett fartyg i färd med att förlisa med dina vänner ombord och du har ingen chans att ändra fartygets öde, kan man begära att du frivilligt skall simma dit ut och förena ditt öde med dem – heroiskt vore det, men är du heroisk? och måste man alltid vara heroisk, har vi inte småningom tillräckligt med heroism? Nej, det hjälpte inte – jag skulle ha tagit allt detta på mig, det bästa av livet har jag redan prövat, det kan vara detsamma vad som kommer efteråt – till sist! Ja, jag hade valt Finland [...]

(LUB 14, 10/8 1946)

Det är alltså här den politiska bakgrunden till emigrationen kommer in. Huruvida Ruin för egen del borde ha haft större anledning än andra finlandssvenska intellektuella att frukta för konsekvenserna av ett sovjetiskt maktövertagande i Finland kan man bara spekulera över. Som Olof Ruin konstaterat hörde han definitivt inte till dem som kunde ha beskyllts för nazistsympatier, tvärtom var han en som redan från början av 1930-talet varnat för Hitler (Ruin, O. 1991). Redan

efter inbördeskriget 1918 hade han tagit avstånd från de starka högerkrafternas hårda linje och politiskt sett hörde han snarast hemma i mitten. "Jag växte upp i en sk liberal familj", konstaterar Olof Ruin (1987: 77). Att bli partipolitiskt aktiv tycks emellertid ha varit helt främmande för fadern Hans Ruin.

Det som däremot kunde ha gjort honom misshaglig i sovjetiska ögon var hans passionerade engagemang för Finlands sak i tal och skrift under krigsåren. Hösten 1939 höll han Finlandsföredrag i både Sverige och Norge, en turné som han tvingades avbryta när vinterkriget bröt ut. Krigsvintern 1940 var han stationerad i Torneå, vid statens mottagningscentrum för utländska journalister (Ruin, O. 1987: 162). Hela essäsamlingen *Ett land stiger fram* (1941) har Finlands krig som bakgrund och boken avslutas med den trosvissa essän "Vi kommo igen" från fortsättningskrigets första år. Allt detta kunde med lätthet ha stämplats som antisovjetisk verksamhet.

Djupast sett var det ändå de grundvärden essäisten Ruin stod för som var fullständigt oförenliga med den totalitära sovjetiska ideologin. Det som med svepande formuleringar kallas "humanistiska värden", "individens andliga frihet" osv. var sådant som Ruin brann för genom hela sitt författarskap. I en kommunistdiktatur hade han aldrig kunnat behandla sådana teman, eller, med hans egna ord i dagboken, "du låter dig bindas andligt sett, du klipper vingarna på din genius" (LUB 14, 10/8 1946). En talande parallell: Som något av det viktigaste efter självständigheten 1991 nämner den litauiska författaren Giedra Radvilavičiute i en radiointervju uttryckligen essän, vilken representerade det nya, fria tänkandet (PI 31/1 2008).

Ruins reaktion mot 1930-talets nazism hade i allra högsta grad varit en reaktion mot den totalitära makten, och att hans böcker förbjudits av Berlin var en tydlig vink om hur Moskva antagligen också skulle reagera. Trots rädslan för konsekvenserna av ett sovjetiskt maktövertagande säger Ruin i dagboksanteckningarna från den 10 augusti 1946 att skälen för att stanna kvar i Finland ändå var starkare – med ett avgörande undantag, nämligen sonen Olofs framtid. Den 18-årige

Olof hade tagit studenten våren 1945 och från hösten inlett universitetsstudier i Lund där hans föräldrar då var bosatta (Ruin, O. 2000: 12). Hans Ruin kunde förlika sig med tanken på en mörk framtid i Finland för egen del, men för den yngste sonen, "en som ännu har livet framför sig" och uttryckligen ville stanna i Sverige, skulle konsekvenserna av ett återvändande till Finland ha kunnat vara katastrofala. (Familjens två andra barn, Hans Erik och Martina, var redan myndiga med egna liv och därför inte med i resonemanget.)

Det framgår inte när Ruin renskrivit dagboksanteckningen från 1946 och strukit kommunistfaran som orsak till flyttningen till Sverige, men uppenbarligen i ett läge när han med facit på hand kunnat konstatera att farhågorna varit överdrivna. Trots detta kvarstår det faktum att rädslan för Sovjet spelade stor roll när beslutet fattades. (I den andra revideringen av dagbokstexten inför det tryckta dagboksurvalet 1977 ströks hänvisningarna till sonen Olofs framtid uppenbarligen av sonen Olof som verkställde urvalet.)

I dagboksavsnittet från 10 augusti 1946 i *Uppbrott och återkomst* skildrar Ruin också den ohyggliga vandan dagarna efter att beslutet om att begära avsked från Åbo Akademi var fattat. Följande meningar om den totala fysiska och psykiska kraftlösheten återfinns dock inte i boken:

Jag erinrade mig vad jag ofta förr utan att tänka närmare över hade lagt märke till, att så gott som alla mina bortgångna vänner hade dött en våldsam död. Varför skulle just jag skilja mig från dem? Bar jag inte med dem ett gemensamt märke, ett hemligt märke, ett valfrändskapens märke? Vem svarar på den frågan?

(LUB 14)

Fastän flyttningen till Sverige och Lund föregicks av en uppsjö motstridiga argument och en sådan stor vanda kan resultatet ändå på sätt och vis karakteriseras som en antiklimax. Efter de politiskt turbulenta åren i mitten av 1940-talet stabiliserades läget i Finland och Hans

Ruin behövde aldrig under sina Sverigeår känna sig som en politisk flykting. Han kunde sommar efter sommar återvända till Härligö i den västnyländska skärgården och fortsätta vara finlandssvensk utan att behöva bli stämplad som desertör.

Hans egen sammanfattning, i ett 1960-talsperspektiv, av sitt förhållande till Finland och Sverige är försonande:

En journalist ville en gång för en publikation han redigerade intervjua mig om hur det känns att byta fosterland. Av den intervjun blev ingenting. Jag har aldrig hyst känslor av den art han tycktes förutsätta. Snarare hade han kunnat fråga mig hur det känns att ha två fosterland. Men också det hade varit en fel ställd fråga. Ett utvidgat hemland hade varit riktigare.

(Ruin 1966: 220)

”Beslutet ångrades aldrig”, säger Olof Ruin om flyttningen (Ruin, O. 1987: 121). Och ändå blev valet av Sverige, enligt Johan Wrede, en känslig fråga som följde Hans Ruin resten av hans liv: ”Men för var och en som kom i kontakt med den åldrande Hans Ruin står det klart att skiljmassan [sic] från Finland – trots den fullständiga framgången i det nya hemlandet – för honom förblev en smärtpunkt som han inte gärna berörde” (Wrede 1981: 5).

OTRYCKTA KÄLLOR

- ”K1: Vinter i Vilnius”, Sveriges Radio, P1 31/1 2008
Lunds universitetsbibliotek, Hans Ruins efterlämnade papper:
– Kapsel 14. Dagboksanteckningar 1945–50
– Kapsel 16. Dagboksanteckningar 1944–55

LITTERATUR

- Björck, Staffan, ”Hans Ruin”, *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1981*, Lund 1981, s. 119–129
Ek, Thomas, *En människas uttryck. Studier i Hans Ruins självbiografiska essäistik*, Helsingfors 2003

- Mazzarella, Merete, ”Memoarer och självbiografier”, *Finlands svenska litteraturhistoria*. Andra delen, utg. Clas Zilliacus, Helsingfors 2000, s. 216–225
Nygård, Stefan, ”Vardandets världsbild och intuitionens blixtljus. Om receptionen av Bergsons filosofi i Finland”, *Mellan idealism och analytisk filosofi. Den moderna filosofin i Finland och Sverige 1880–1950*, red. Stefan Nygård och Johan Strang, Helsingfors 2006, s. 79–110
Ruin, Hans, *Den mångtydiga människan*, Stockholm 1966
Ruin, Hans, *Ett land stiger fram*, Helsingfors 1941
Ruin, Hans, *Hem till sommaren*, Stockholm 1960
Ruin, Hans, *Uppbrott och återkomst*, Stockholm 1977
Ruin, Hans, *Världen i min fickspegel*, Stockholm 1969
Ruin, Olof, ”Beundra, fördöma och förlåta. En nordisk humanists syn på Tyskland under 1900-talets först hälft”, *Nya Argus* nr 1, 1991, s. 5–9
Ruin, Olof, *Spänningar. Finland speglat i en familj*, Stockholm 1987
Ruin, Olof, *Sverige i min spegel. Minnen och anteckningar från ett halvsekel*, Stockholm 2000
Wrede, Johan, ”Hans Ruin”, *Svenskt biografiskt lexikon*, band 30, Stockholm 2000, s. 706–713
Wrede, Johan, ”Hans Ruin. Minnesord upplästa vid Finska Vetenskaps-Societetens sammanträde den 15 december 1980”, *Societas Scientiarum Fennica Årsbok 1980*, Helsingfors 1981, s. 1–6
von Wright, Georg Henrik, *Mitt liv som jag minns det*, Esbo 2001

Litteraturpedagogik i praktiken

En analys av Solveig von Schoultz' "Även dina kameler"

Kristina Malmio

MIN AVSIKT är här att analysera Solveig von Schoultz novell "Även dina kameler" (1965) med begreppet "intertext" som metod. Jag kommer inte att gå in på långa eller lärda teoretiseringar av begreppen "intertext" eller "metod" utan istället visa hur jag gör när jag undervisar en grupp första årets studenter i vad en litteraturvetenskaplig metod är, vad man menar med begreppet "intertextualitet" och hur man använder en metod i analys av litteratur. Artikeln är avsedd för undervisningen och dess tilltänkta läsare är den som varken är bekant med litteraturvetenskap eller -analys från förut. I fokus är det handgripliga analysarbetet.¹ Artikeln visar hur en analys av intertexterna i en novell av Solveig von Schoultz kan belysa texten som helhet. Vidare är den en hälsning till Roger Holmström vars undervisning präglas av konkretion och klarhet, och som varit mån om att hans

¹ Artikeln fyller en lucka i metodlitteraturen, en brist som jag upptäckt i min undervisning vid Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet. De få metodböcker som är finns är för gamla och för svåra. Antingen är de inte skrivna på svenska eller så fokuserar böckerna en methods historia och relation till litteraturteorin snarare än det jag uppfattar som centralt med metoder: frågan om "hur" man använder dem i praktiken.

studenter ska lära sig det empiriska hantverk en litteraturvetare förutsetts behärska.

Den definition jag använder i min undervisning är följande: "Metod är ett planmässigt tillvägagångssätt för att uppnå litteraturvetenskapliga resultat".² "Planmässig" innebär att den som analyserar fokuserar ett och samma element i hela den analyserade texten. "Tillvägagångssätt": ordet "metod" härstammar från grekiskans "méthodos" som betyder ungefär "längs en väg". Metod är "de steg man måste företa för att uppnå ett visst mål" (Nordenfelt 1982: 114, se även Bergsten 1998: 15). Medan teorier är synsätt eller allmänna förklaringsmodeller är metoder verktyg, praktiska sätt att ta itu med texter. "Att uppnå resultat" innebär att man ska kunna säga någonting mera allmänt om hur de enskilda element man fokuserat i texten förhåller sig till varandra, vilket mönster de bildar. Har elementen till exempel några förenande drag eller en gemensam nämnare av något slag? Och den sista delen i definitionen, "litteraturvetenskapliga resultat": litteraturvetenskapen har egna kriterier för hurdana iakttagelser av en text som duger som resultat (se även Pettersson 2002: 19–28). Den som analyserar en text förväntas komma med ny kunskap om den. Ett litteraturvetenskapligt resultat innebär att man på ett sätt som övertygar en annan litteraturvetenskaplig läsare belyser texten ur en ny, intressant synvinkel.

Texten man undersöker, frågan man ställer till texten och de teorier och metoder man analyserar texten med hör obönhörligen ihop. De är som de tre sidorna av en triangel och måste alla beaktas i en undersökning. Teorier av ett visst slag och de metoder de ger upphov till ställer frågor av ett visst slag till texterna, texterna styr valet av de frågor man kan ställa, och slutligen besvaras frågor av ett visst slag bäst av teorier av ett visst slag.

² Den är en lätt omarbetning av definitionen i *Modern svensk ordbok*. Johan Fjord Jensen definierar metod som en "handlingsregel" (Fjord Jensen 1964: 174). Marja-Leena Palmgren menar med metod det forskningsätt som en teori erbjuder (Palmgren 1986: 31). Aarne Kinnunen däremot anser att metod är den logik som man använder för att argumentera för sina påståenden (Kinnunen 1989: 10).

En litteraturvetenskaplig analys och tolkning strävar att säga mycket om litet – inte litet om mycket. För att kunna göra en litteraturvetenskaplig läsning av en text behöver man verktyg som förmår att lyfta upp ett spår ur texten till närmare granskning. Till exempel begrepp av olika slag kan användas som metodiska verktyg. Begrepp fokuserar vår blick och styr läsningen i en viss riktning. De begränsar läsningen och gör det möjligt att åstadkomma en tolkning som uppfyller de litteraturvetenskapliga kriterierna. Och "intertext" är ett begrepp som fungerar väl som verktyg i analys av texter.³ Frågan jag ställer är: hurdana intertexter finner jag i Solveig von Schoultz novell och vad har intertexterna för betydelse för texten?

VI BÖRJAR FRÅN BÖRJAN: TITELN

Solveig von Schoultz novell "Även dina kameler" ingår i en novellsamling med samma namn som utkom 1965. Det faktum att novellen heter likadant som hela samlingen betonar dess särskilda ställning. Det antyder att novellen uttrycker någonting centralt, att det man kommer fram till i en analys av den även kan användas till att tolka samlingens övriga noveller. Till exempel kan den tematik novellen gestaltar vara relevant för alla noveller i *Även dina kameler*.

Även dina kameler är bokens hela titel. Den åtföljs inte av några genredefinitioner eller undertitlar. Den är gåtfull: kameler? Titeln form signalerar också att den är en del av en större helhet. Läsaren börjar undra hurdan den mening eller helhet är, där fragmentet hör hemma. Och vad kamelerna har för betydelse för den helheten.

Kameler väcker associationer till någonting exotiskt. Vi kan börja med att fundera på titeln i relation till de enskilda novellerna och fråga

³ Intertext är ett verktyg för textanalys. Vill man göra till exempel en litteratursociologisk undersökning får man (även) ta till andra metoder. Ofta är det dessutom så att man i sin undersökning inte endast använder sig av en metod, utan flera. Till exempel i den här artikeln utnyttjar jag även en jämförande metod.

oss om där finns någon motsvarighet till den exotism som aviseras i titeln. Novellerna i *Även dina kameler* gestaltar människor i svåra situationer och händelserna utspelar sig för det mesta i Finland. Personerna är öppna, desperata, utsatta och ensamma trots att de har andra människor runt omkring sig. På ett yttre plan händer just ingenting – handlingen försiggår mest på ett inre plan, i huvudpersonernas reflektioner. Den enda novellen där den yttre miljön är lite mera exotisk är titelnovellen, som skildrar ett ungt par som vistas ett år i Italien. Den exotik som antyds i titeln förekommer ingenstans i de enskilda novellerna i större omfattning. Man kan snarare konstatera att titeln kontrasterar mot dem.

Uttrycket "även dina kameler" förekommer på tre olika håll i novellsamlingen. Det är namnet på hela samlingen, namnet på den andra novellen i samlingen och vidare ett fragment ur en mening i denna novell. Detta är den första så kallade intertexten av betydelse i novellen "Även dina kameler". Men innan jag tar itu med den, ska jag kort beskriva vad som menas med analys och tolkning och hur man definierat "intertext". Efter det gör jag en analys och en tolkning av två intertextuella spår i "Även dina kameler". Den första handlar om en talande häst, den andra anknyter till de mystiska kamelerna.

ANALYS OCH TOLKNING

Ett innehållsreferat beskriver innehållet och intrigen i ett verk. Vad menas då med analys? Enligt den norska litteraturvetaren Erik Bjerck Hagen har en litteraturvetare tre mål med sin läsning (Hagen 2003: 61). För det första vill tolkaren värdera verket hon läst: är det faktiskt så bra som hon tror att det är. För det andra, menar Bjerck Hagen, vill en tolkare analysera ett verk. Då granskar hon hur verket är uppbyggt – vad det består av för olika element ("funktionelle minstedeler") – och hur det producerar sina effekter. I praktiken går analysen till så att tolkaren undersöker verkets olika beståndsdelar. Hon kan till

exempel ta fasta på teman, bilder, retoriska figurer, berättarperspektiv eller genretillhörighet. Efter att ha delat upp texten i dess minsta funktionella enheter, sätter hon sedan ihop den på nytt. ”Detta kallas analys”, skriver Bjerck Hagen (2003: 61). En tolkares tredje uppgift går ut på att tolka, det vill säga att söka och formulera verkets mening – att säga någonting om verket som helhet (Hagen 2003: 61–62). En analys är alltså ett nödvändigt led när man gör en litteraturvetenskaplig tolkning.

INTERTEXT

Utgångspunkten i en intertextuell analys är en definition av begreppet ”intertext”. Definitionen utgör det verktyg med vars hjälp man kan ta fasta på ett element i textens övergripande struktur. Det tål att upprepas: en litteraturvetenskaplig analys och tolkning strävar att säga mycket om litet – inte litet om mycket. Begränsningen är en första förutsättning för analys och tolkning.

Termen ”intertextualitet” härstammar från 1960-talet men fenomenet är lika gammalt som den nerskrivna mänskliga kulturen (Still och Worton 1990: 2).⁴ Begreppet myntades 1966 av litteraturvetaren Julia Kristeva i en artikel om den ryske språkfilosofen och litteraturvetaren Michail Bachtin. ”För henne [Kristeva] syftar intertextualitet på ett beroende mellan texter, där ingen litterär text betraktas som ett isolerat fenomen utan består av en ’mosaik av citat’”, skriver Anders Olsson (1998: 52). Olsson kommer med följande definition av begreppet: ”Ordet intertextualitet betyder etymologiskt ’mellan-textlighet’ (lat. *inter*, mellan, *textum*, vävnad, text) och avser således ett förhållande mellan texter”. Han konstaterar att intertextualitet ”inbe-

⁴ Det finns ett antal böcker skrivna om intertextualitet och flera definitioner av begreppet. Den som är intresserad av en vidare utveckling och problematiseringar av det kan läsa Mary Orrs bok *Intertextuality. Debates and Contexts*, 2003.

griper allt från lån och anspelningar, formella och stilistiska band, till frändskaper och fiendskaper, traditionsbildning och häftiga uppbrott från nedärvda uttrycksformer” (Olsson 1998: 51).

Man har i forskningen skilt mellan allmän och specifik intertextualitet. I sin vidaste mening uppfattas intertextualitet som en förutsättning för all kommunikation: ett yttrande kan endast förstås i relation till andra yttranden.⁵ Enligt denna uppfattning är all kultur sammansatt av texter som innehåller ekon av äldre och aktuella texter, närvarande i kulturen som ett anonymt bakgrundsbrus (Espmark 1985: 23). Med specifik intertextualitet menar man däremot tydligt identifierbara anspelningar på en annan text: allusioner, hänvisningar, citat (se t.ex. Fjellestad och Wikborg 1995: 54–55).

Dessa två olika dimensioner av begreppet intertextualitet kan exemplifieras med en bit säckväv, en grov tygbit där de trådar som tyget vävts av syns tydligt. Tygbiten med dess struktur av synliga trådar som tillsammans bildar tyget kan jämföras med uppfattningen enligt vilken alla texter är sammansatta av ett oändligt antal andra texter. De tidigare texterna, ett oändligt antal citat, allusioner och anspelningar som korsar varandra i texten vi läser, är de ”trådar” som skapar texten. Även särskild intertextualitet kan exemplifieras med samma säckvävsbit. I kanten på tyget finns det invävt en grön tråd som skiljer sig från tygets brungråa färg. Den gröna tråden kan ses som ett exempel på särskild intertextualitet, en i texten förekommande ”främmande” text som tydligt avviker från sin omgivning.

I jakten efter relationerna mellan Solveig von Schoultz novell och andra texter är Kjell Espmarks beskrivning av ”intertextuella spår”

⁵ Bakom begreppet ligger en litteraturuppfattning enligt vilken en text inte kan existera som en självtillräcklig enhet eller som ett slutet system. För det första är varje författare en läsare innan hon blir en skapare av ett verk. Därför, påpekar Still och Worton, är varje konstverk genomsyrat av referenser, citat och influenser av olika slag. För det andra blir varje text tillgänglig genom läsningen. Vad som produceras när man läser skapas i mötet mellan alla de texter läsaren bär med sig till texten och den text läsaren läser (Still och Worton 1990: 1–2).

användbar för att den berättar var och hur vi ska börja söka. För honom går en intertextuell analys ut på en "[...] jakt på de intertextuella 'spår' som signalerar en främmande kods närvaro i den aktuella texten" (Espmark 1985: 21).⁶ Detta är en definition som kan omformuleras till en fråga som styr analysen: vilka textuella spår signalerar i novellen en främmande kods närvaro? Hurdana är dessa spår? Det gäller att konsekvent identifiera dessa spår på alla de ställen där de förekommer i texten. Vidare måste man, påpekar Espmark, se "det övertagnas funktion i sin nya kontext och den spänning mellan tidigare och ny formulering som bidrar till den nya textens identitet" (Espmark 1985: 26). Jag omformulerar det så här: vi undersöker vilken uppgift de enskilda intertexterna vi finner i Solveig von Schoultz novell har för novellen som helhet, hur vår vetenskap om textens intertexter påverkar vår uppfattning och förståelse av novellen, hurdana relationerna är mellan novellen och dess intertexter.

INTERTEXT ETT, DEN TALANDE HÄSTEN

Ett innehållsreferat av novellen "Även dina kameler" kan låta så här: ett ungt nygift par, Tommi och Kati, har åkt till Italien för ett år för att han, en fotograf, har fått ett resestipendium. Hon väntar sitt första barn och saknar sin syster, sin far och sitt liv i Finland. Hon har fått brev från systemen och han vill veta vad brevet handlar om. De grälar om var hennes hem är, hos honom eller hos hennes barndomsfamilj. Samma beskrivning på en allmänare nivå låter så här: ett ungt par har åkt utomlands. Hon får ett brev hemifrån och han vill veta vad det innehåller. Paret har svårt att förstå varandra.

Vi utgår alltså från en definition av intertextualitet som "en främmande kods närvaro i texten". Det första stället där vi möts av en tydligt avvikande passage (om vi bortser från novellens namn) är på

⁶ I Espmarks definition är det alltså frågan om specifik intertextualitet.

sidan 25. Tommi vill veta vad Katis syster skriver och Kati läser högt den första meningen i brevet: "Hon börjar så här: Ack, Fallada, där du hänger!". Den första intertexten kommer med andra ord inte med en förklaring till novellens mystiska titel. Fram till denna replik har språket och stilen i novellen varit vardagsnära och realistiskt. Skildringen och dialogen återges på ett tämligen vanligt och vardagligt språk som i följande passage: "Han skruvade ner radion och flickan fiskade motvilligt brevet ut fickan. Hon vecklade ut papperet som hade en del suddiga fläckar. Hon tvekade" (von Schoultz 1965: 25). Intertexten avviker till stil och tonfall tydligt från den omgivande texten. Meningen är udda – vad är Fallada för något, varför hänger Fallada, vems är utropet? Varför börjar systemen sitt brev med denna märkvärdiga fras? Tommis reaktion på brevets början bekräftar för sin del läsarens upplevelse av det avvikande. Inte heller han förstår den.

Han [Tommi] skruvade ner radion och flickan [Kati] fiskade motvilligt brevet ur fickan. Hon vecklade ut papperet som hade en del suddiga fläckar. Hon tvekade.

– Nå, hur börjar Mjölön [Ulli, Katis syster]? sa han uppmuntrande.

– Om du absolut vill, sa flickan och svalde en tugga. – Hon börjar så här: Ack, Fallada, där du hänger!

Den unge mannens käke, som just malde, stannade i förvridet läge.

– Va? Ska det vara roligt på något sätt?

– Nej. – Men förstår du, sa flickan. Det syntes på henne att hon nu tog sats, beslutsamt, som en nyss inriden häst inför ett hinder. – Det är bara en rad ur en ramsa, ur Bröderna Grimms sagor. När vi var små läste mamma alltid en nattsaga för oss innan hon gick ut, och några hörde vi säkert hundra gånger. Det här är bara istället för kära du. Förstår du?

– Ja, men hänger? Tycker Mjölön att du *hänger*?

– Äsch, sa flickan. Det betyder ingenting. Men Ack, det menar hon kanske. Och Där.

Den unge mannens käke återtog sitt rätta läge. – På något sätt är ni nog fäniga, sa han lugnt. – Och sen?

– Jag kommer inte ihåg hela ramsan, sa flickan beredvilligt. Det är om ett hästhuvud på väggen. Och till sist är det så här:

Om din moder detta visste
skulle hennes hjärta brista.

– Och det är det som Mjölon menar?

– Nej, inte alls. Varför säger du så där? Jag tänkte bara att du ville höra hela ramsan när du sa: och sen?

– Det är ju tur att din moders hjärta inte är i tillfälle att brista. Det brast för tämligen länge sen har jag förstått, sa den unge mannen torrt.

Det dröjde ett litet ögonkast innan flickan sade: Du kände henne aldrig. Och varför vill du förstå galet? Jag förklarar ju bara var Fallada kommer ifrån.

(von Schoultz 1965: 25-26)

Kati identifierar intertexten för oss när hon berättar för Tommi att systemns uttryck hör hemma i *Bröderna Grimms sagor*. Deras mamma har läst sagor för dem när de var små. Sagans språk, ”den främmande kodens närvaro”, inträder med repliken ”Ack, Fallada, där du hänger”. Att Kati flera gånger bedyrar att repliken inte betyder någonting är missvisande och en aning lögnaktigt – sagan är av stor betydelse eftersom den hör till hennes och systems gemensamma minnen och språk. Via Katis förklaringar och Tommis frågor introduceras Katis relation till systemen. De har i barndomen utvecklat ett eget, gemensamt språk – något som kan tolkas som ett tecken på en mycket nära relation.

”Ack, Fallada, där du hänger” illustrerar inte bara systrarnas nära relation till varandra, utan avslöjar också att Kati och Tommi inte talar samma språk. Medan den udda frasen och ramsan den anknyter till för

Kati är laddad med stor betydelse på grund av allt den bär på i form av barndom och gemenskap, är den skrattretande för Tommi, som tolkar den bokstavligen. Frasen används också för att antyda en hemlighet av något slag som anknyter till modern. Tommi omformar ramsan i sin replik om Katis moder: ”Det är ju tur att din moders hjärta inte är i tillfälle att brista”. Medan moderns hjärta i sagan ”skulle brista”, påstår Tommi att Katis mammas hjärta faktiskt har brustit. Denna replik kan läsas på flera sätt, till exempel så att modern förälskat sig och blivit sviken i kärleken (brustet hjärta) eller att hennes hjärta bokstavligen brustit (att hon till exempel drabbats av en hjärtinfarkt). Frågan om moderns öde förblir öppen.

”Ack, Fallada, där du hänger” illustrerar också Katis psykiska tillstånd. Hon har svårt att kapa av de känslomässiga banden till sin barndomsfamilj, hon är både geografiskt och emotionellt fjärran från allt det som för henne är bekant och viktigt. Hon lider av en stark hemlängtan, medan Tommi kräver att hon ska sluta identifiera sig med sin familj. På Tommis fråga, ”Tycker Mjölon att du hänger?”, svarar Kati nekande men i berättelsen skapas en parallell mellan Kati och Fallada. Systemen riktar sin replik ”Ack, Fallada, där du hänger” till Kati, det vill säga hon tilltalar Kati med namnet Fallada. Kati jämförs dessutom med en unghäst när hon tvekar om hon vill läsa brevet högt. Läsaren uppfattar att Kati känner sig som den slaktade hästen som i sagan hänger ovanför en port. Hon befinner sig i ett mellanstadium, ”hänger” mellan det förflutna och nuet.

Kravet på planmässighet innebär att man söker upp alla de ställen där intertexten förekommer i en eller annan form. Efter den här passagen hänvisas det i novellen inte längre till Fallada. Vi har lagt märke till närvaron av en främmande kod i den analyserade texten, konsekvent följt upp den på alla de ställen den förekommer i texten, och inledningsvis fått intertexten identifierad för oss. Nu måste vi granska intertexten närmare och sedan se hur den förhåller sig till den text inom vilken den framträder. En litteraturvetare uppmärksammar både upprepning och avvikelser. Här gäller det dels vilka gemen-

samma drag intertexten har med novellen, dels hur den avviker från den. Vi måste alltså å ena sidan se vad allt intertexten anknyter till i den analyserade novellen (syrstrarnas gemenskap, mannens och kvinnans avstånd från varandra, hemligheten med modern), å andra sidan se på intertexten, den främmande koden, i dess ursprungliga omgivning.

Via Katis replik har von Schoultz redan gett oss en vink: sök bland bröderna Grimms sagor. Efter att ha skrivit orden "Ack, Fallada, där du hänger" på Google eller spolat igenom alla Grimms sagor får man napp: "Gåspigan" av bröderna Grimm. Följande steg är sedan att se vad sagan handlar om och därefter undersöka sagans relation till novellen "Även dina kameler".

"GÅSPIGAN"

"Gåspigan" är sagan om en kungadotter och hennes häst Falada som kan tala. Här dyker den först avvikelserna upp: Kati citerar hästens namn fel. Man måste fråga sig vad det har för betydelse, är det endast ett tecken på att människans minne inte är fullkomligt eller signalerar förändringen någonting bestämt? Jag uppfattar att ordet Fallada väcker starkare associationer till "att falla" än namnet "Falada". Avvikelsen verkar emellertid vara av ganska liten betydelse.

I "Gåspigan" skall en vacker kungadotter resa till en prins i ett fjärran land för att gifta sig med honom. Före avskedet skär prinsessans mor ett litet sår i prinsessans finger och låter blodet rinna på en vit linnelapp. Linnelappen ber hon prinsessan förvara. Prinsessan får dessutom med sig en talande häst vid namnet Falada och en kammarjungfru. På resan stannar kungadottern två gånger för att dricka. Hennes kammarjungfru är mycket ohövlig mot henne, vilket får prinsessan att utropa: "Ack, min Gud!" Och bloddropparna på linnelappen svarar: "Om din mor visste detta skulle hennes hjärta brista" (*Bröderna Grimms sagor* 1926: 298). Den andra gången hon dricker tappar hon linnelappen och då vet kammarjungfrun att prinsessan är i hennes våld. Hon lägger

beslag på prinsessans kläder, dyrbarheter och häst och när de sedan anländer till det fjärran landet tror prinsen att kammarjungfrun är prinsessan han ska gifta sig med. Den riktiga prinsessan ges arbete som gåspiga och kammarjungfrun ger order att döda hästen eftersom hon är rädd att den ska avslöja henne. Prinsessan betalar bödeln för att han skall hänga upp hästens huvud ovanför en mörk port genom vilken hon dagligen går ut för att valla gässen. Varje gång prinsessan går förbi hästhuvudet säger hon: "Ack, Falada, där du hänger!" och huvudet svarar: "Kungabrud är du ej längre; om din moder detta visste, skulle hennes hjärta brista" (*Bröderna Grimms sagor* 1926: 300). Pojken som arbetar med prinsessan går till kungen och berättar om den besynnerliga dialogen mellan flickan och hästhuvudet. Följande dag lyssnar kungen i smyg på kungadottern och beundrar hennes skönhet och dygd. Han frågar henne varför hon talar med huvudet, men hon vägrar berätta av rädsla för kammarjungfruns hämnd. Med list får kungen veta sanningen, prinsessan får tillbaka sina kungliga kläder och prinsen inser att han gift sig med en bedragare. Kammarjungfrun avkunnar sin egen dom, hon dör och kungadottern gifter sig med prinsen.

På en mera allmän nivå – man generaliserar för att kunna jämföra – handlar sagan om att ta på sig sina rätta kläder, det vill säga få tillbaka till sin rätta identitet. Kammarjungfrun stjälar prinsessans kläder och därigenom hennes identitet. Sagan handlar även om att förlora sin position och byta identitet, och kretsar kring motsättningen mellan att uppträda i falsk eller riktig dräkt, under falsk eller riktig identitet. Det mystiska replikskiftet mellan prinsessan och hästhuvudet, "Om din moder detta visste, skulle hennes hjärta brista", handlar i stora drag om två ämnen; identitet och hemlighet. Prinsessan förvandlas inte bara från prinsessa till gåspiga och åter till prinsessa utan i slutet också från fröken till fru.

Sagens centrala tematik, motsättningen mellan falsk eller riktig identitet och identitetsförändring, kan jämföras med situationen i "Även dina kameler". Både prinsessan och Kati befinner sig i ett främmande land och bådas identitet är stadd i omvandling. Det finns

med andra ord en likhet mellan prinsessans och Katis situation. I prinsessans fall handlar det om att först förlora sin identitet och sedan återfå den. Hennes identitet måste återställas för att hon ska kunna gifta sig med prinsen. Även i Katis fall handlar det om identitet, om övergången från att ha varit barn och syster till att bli kvinna och fru och i framtiden även mor. Hon har gift sig men den nya identiteten känns fel. Sagan och novellen är variationer av samma teman; kvinnlig identitet, motsättningen mellan falsk och riktig identitet och omvandling av identitet.

Det finns även en annan parallell mellan sagan och novellen. Kungadottern bär, efter det att hon degraderats till gåspiga, på en hemlighet om sitt ursprung. I novellen antyds på många olika sätt att även Kati har en hemlighet. Vad det är som har hänt med Katis mor, det får läsaren inte veta.

INTERTEXT TVÅ: KAMELERNA

Jag ska alldeles kort även beröra intertexten "Även dina kameler". Kati försöker förklara för Tommi vad "pråsk", ett ord som hör till hennes och systemens gemensamma språk och som är fullt av minnen, betyder. "– Pråsk, förstår du – pråsk betyder nånting som är galet, nånting som är misslyckat – nånting som man inte klarar –" (von Schoultz 1965: 30), berättar Kati. Tommi avfärdar emellertid ordet som en "fånighet". Lite senare bestämmer sig Kati för att ge Tommi ännu en chans att förstå henne:

Plötsligt kom hon ihåg, från småskolan, hur den gamle Elieser, då han stod vid brunnen och såg Rebecka komma och tvekade om det var henne han skulle föra hem till sin herre, bad Gud ge honom ett tecken. När han bad henne om vatten skulle hon svara, ifall hon var den rätta: Drick, och även dina kameler vill jag vattna.

Jag ger dig ett ord Tommi, svara på ett ord.

- Förstår du, sa hon och försökte småle upp mot hans ansikte, lite ynkligt, och det syntes ju inte, men det hördes ändå på rösten.
- Förstår du, ibland blir det bara pråsk fast man försöker vara så bra man kan. Bara pråsk förstår du. [...]
- Katja, sa han och rösten lät plågad. Kan du inte sluta upp med de där barnsligheterna.
- Inget vatten för kamelerna, sa hon tyst.

(von Schoultz 1965: 35)

Denna intertext har sina rötter inom den religiösa sfären, närmare bestämt i Första Mosebok, kapitel 24: 1–62. Abraham, som har bosatt sig långt borta från sitt hemland, vill ha en hustru åt sin son Isak. Han skickar sin gamla trojänare till hemlandet med kameler och andra dyrgripar. Tjänaren har som uppgift att hämta med sig en flicka av Abrahams släkte. Elieser anländer och stannar vid brunnen där flera kvinnor samlats för att hämta vatten. Rebecka, som svarar rätt på Eliesers fråga, är vacker, oskuldsfull och generös. Hon följer med trojänaren och blir Isaks fru.

I denna intertext upprepas flera av de drag vi redan känner från "Gåspigan". En resa till ett fjärran land, en fästnö och ett giftermål, att känna igen den rätta bruden: kungen känner igen prinsessan, Elieser identifierar Rebecka. Men när man jämför prinsessans och Rebeckas historier med den som berättas i novellen, märker man en viktig skillnad: relationen mellan intertexternas och novellens berättelser är omvänd. För det första är könsrollerna kullkastade: i Bibeln letar en manlig tjänare efter en flicka som svarar rätt, medan det i novellen är kvinnan som ställer den avgörande frågan till mannen. Både i Första Mosebok och i novellen är frågan som ställs en prövning, vars syfte är att känna igen den rätta. I "Gåspigan" och i Första Mosebok identifieras den rätta bruden och får sin nya identitet. I von Schoultz novell sker däremot det motsatta: Tommi är inte den rätta eftersom han svarar fel. Mannen misslyckas. För det andra är berättelsen om identiteter

omvänd. Medan prinsessan och Rebecka identifieras och därefter får sina nya identiteter, är Katis nya identitet aldrig en riktig, hel identitet. I sina tankar beskriver hon hur "hon blev två olika och ofullständiga, en ödla och dess stjärt" (von Schoultz 1965: 34). Hon har en känsla av att klyvas och tvingas till förändring på ett sätt som gör ont. Ordet "pråsk" som hon provat Tommi med, gömmer hon undan i en dold del av sitt inre, och beskriver proceduren med ordet "förräderi" (von Schoultz 1965: 30). Medan hemligheten som anknyter till påbrå i "Gåspigan" avslöjas, kommer systrarnas gemensamma språk däremot även i fortsättningen att finnas inom Kati som hennes hemlighet.

Det finns ytterligare en sak att notera i den bibliska intertexten. Trots att Rebeckas mor önskar att hon ska stanna hemma ännu en tid vill hon genast ge sig i väg till Isak. I den sista versen av Första Mosebok (24: 67) sägs det att Isak älskar Rebecka och att han nu är "tröstad i sorgen efter sin mor". Ifall Tommi skulle ha varit den rätta, skulle han ha kunnat trösta Kati i hennes sorg. Inte bara är könet på den som tröstar ett annat, utan också situationen är omvänd: Rebecka tröstar Isak i hans sorg, Tommi kan inte trösta Kati. I intertexterna liksom i novellen återkommer en berättelse om mödrar som blir tvungna att skiljas från sina barn.

BETYDELSEN AV INTERTEXTER

Vi har nu identifierat och analyserat några av de trådar som löper genom "Även dina kameler". De är med om att skapa texten och utgör en del av dess struktur. Observera att jag ingalunda har tagit fasta på alla intertexter i novellen, utan endast koncentrerat mig på två. I texten finns rikligt av andra spår man kunde följa upp.⁷

Nu går vi över till frågan om tolkning, det vill säga vilken betydelse intertexterna har för vår förståelse av novellen som helhet. På basis

⁷ Se även Malmio 2007: 26–43.

av analysen kan man säga att intertexterna upprepar, förstärker och förtydligar novellens tematik, frågan om kvinnlig identitet och dess förändring. En kunskap om intertexten förklarar novellens mystiska titel och delvis även vad som hänt med mamman, vars frånvaro är den centrala gåtan i texten. Vidare förklarar en analys av intertexterna det intryck av språklig och litterär täthet och mångtydighet som novellen ger. Man upptäcker att textens meddelande byggs upp på flera olika nivåer i texten, inte bara direkt på textens nivå utan också i dess intertexter. Analysen visar vilka andra texter, sagan och Bibeln, som novellen (bland annat) relaterar till. Insikterna kan sedan tillämpas i analysen av de övriga novellerna i samlingen, eller på andra noveller av Solveig von Schoultz. De kan användas till att granska hur tematiken byggs upp i någon annan författares texter, till att studera förekomsten av bibliska eller sagointertexter i andra texter, med mera. Utgångspunkten för en intertextuell läsning ligger i de iakttagelser som läsaren gör om främmande texters närvaro i den analyserade texten (Makkonen 1991: 16). Vilka intertexter finner du i novellen?

LITTERATUR

- Bergsten, Staffan, "Från litteraturhistoria till litteraturvetenskap", *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten. Lund 1998, s. 9–18
- Bröderna Grimms sagor. Göteborg, 1926
- Espmark, Kjell, *Dialoger*. Stockholm, 1985
- Fjellestad, Danuta och Wikborg, Eleanor, *Reading Texts. Teaching Suggestions*. Oslo–Stockholm–Copenhagen–Boston 1995
- Fjord Jensen, Johan, *Litteraturforskning från Aristoteles till den nya kritiken*. Stockholm 1964
- Hagen, Erik Bjeck, *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo 2003
- Kinnunen, Aarne, "Kuka puhuu?", *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*, red. Maria-Liisa Nevala, Tietolipas 94, Helsinki 1989
- Makkonen, Anna, "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?" *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, toim. Auli Viikari, Tietolipas 121, Helsinki 1991, s. 9–30
- Malmio, Kristina, "'Babes in the wood?' Intertekstuaalisuus ja subteksti Solveig von Schoultzin novellissa 'Även dina kameler'", *Kirjallisuudentutkimuksen aikakau-*

- silehti *Avain* 2007: 3, red. Riikka Rossi och Vesa Haapala, Helsingfors 2007, s. 26–43
- Nordenfelt, Lennart, *Kunskap, värdering, förståelse. Introduktion till humanvetenskapernas teori och metod*, Stockholm 1982
- Olsson Anders, "Intertextualitet, komparation och reception". *Litteraturvetenskap – en inledning*, red. Staffan Bergsten. Lund 1998, s. 51–66
- Orr, Mary, *Intertextuality. Debates and Contexts*. Oxford 2003
- Palmgren, Marja-Leena, *Johdatus kirjallisuustieteeseen*, Porvoo-Helsinki-Juva 1986
- Pettersson, Torsten, *Dolda principer. Kultur- och litteraturteoretiska studier*, Lund 2002
- Schoultz, Solveig von, "Även dina kameler", *Även dina kameler*, Helsingfors 1965
- Still, Judith och Worton, Michael, "Introduction", *Intertextuality: Theories and Practices*, red. Michael Worton och Judith Still, Manchester och New York 1990

V

Tilltal i Bo Carpelans lyrik

Bo Pettersson

Roger, först lärare, sedermera vän och kollega –

DET ÄR MIG EN STOR GLÄDJE att få vara med och hylla dig. Du är en av Svenskfinlands mesta litteraturvetare genom tiderna och en av de mest generösa. Du är alltid redo att dela med dig av ditt kunnande i tal och skrift, något som flera generationer av litteraturläsare och studerande erfarit.

Ett av dina centrala forskningsobjekt har länge varit Bo Carpelans omfattande litterära produktion. Då du på olika sätt tilltalat Carpelan och hans läsare – inte minst genom *Vindfartsvägar* och *Det förgrenade ljuset* – vill jag nu behandla tilltal i den lyriska produktionen hos den författare du så länge följt på vägen. Men hur ska man egentligen förstå tilltal i skönlitteratur? Som Roger D. Sell (2000) visat är ju all litteratur kommunikation och sålunda indirekt tilltal. Ändå har det inte forskats särskilt mycket i tilltal vad gäller lyrik och prosa: i den förra närmast apostrofering (oftast tilltal av en eller flera specificerade personer eller företeelser) och i den senare berättelser i andra person.¹

¹ Se till exempel specialnumret av *Style* 28: 3, 1994. Tilltal av dramatiska personer (och ibland av publiken) i dramatik har naturligtvis varit föremål för forskning alltsedan Aristoteles *Poetik*.

Här vill jag närmast diskutera det mest direkta av tilltal, det som är riktat till en person, *du*, men också apostrofering, uppmaningar (imperativ) och det mera sällsynta bruket av tilltal i andra person pluralis, *ni*. *Du* förekommer alltsomoftast i Carpelans lyrik från den tidiga produktionen till de senaste diktsamlingarna, men dess betydelse skiftar. Icke desto mindre kan man skönja vissa typiska drag och utvecklingslinjer i bruket av direkt tilltal. För att hålla det undersökta materialet inom ramarna för en artikel begränsar jag mig till urvalet av femtio år av dikter sedan debuten 1946, *Novembercredo* (N, 1996), och de fyra diktsamlingarna sedan dess: den prosalyriska samlingen *Namnet på tavlan Klee målade* (NK, 1999), *Ögonblickets tusen årstider* (Ö, 2001), som består av fragment inspirerade av övriga diktare, samt *Diktamina* (D, 2003) och *Nya dikter* (ND, 2007), två mera traditionellt lyriska samlingar. Dessa fem samlingar torde ge en överblick över Carpelans hela lyriska produktion, inklusive prosalyriken.²

Men först några ord om något som torde vara nog så klart, men kanske ändå borde nämnas. Dikterna med tilltal formar en del av mönstret i respektive diktsamling och därför kommenterar jag också i någon mån deras förhållande till de övriga dikterna i de fyra senaste samlingarna. Men kontexten måste även beaktas i andra motiviska och formella hänseenden. Anna Hollsten (2004: 176–203 *et passim*) har i sin doktorsavhandling diskuterat betraktarens centrala roll i Carpelans lyrik och denna måste även analyseras i förhållande till tilltal. Likaså måste tilltalet ses mot fonden av den miljö och den tid som personerna befinner sig i – det som Michail Bachtin (1981) med ett ord kallat *kronotopos* i romanforskning.³ Bruket av tilltal berör både motiviska

² På fliken till *Novembercredo* klassificeras *Jag minns att jag drömde* (1979) under prosa, även om dess stycken till formen står prosalyriken nära. Själv är jag benägen att hålla med: styckena i *Jag minns att jag drömde* är för det mesta längre och mera berättande till formen än dikterna i *Namnet på tavlan Klee målade*.

³ Rumsliga och arkitektoniska drag hos Carpelan är för övrigt som bäst föremål för forskning i Jan Helligrens doktorsavhandlingsprojekt vid Åbo Akademi.

och formella aspekter hos Carpelan som lyriker, och även om det förekommer relativt sparsamt förmår det kanske ändå att likt en fasett i ett prisma återge något av diktarens karaktärsdrag.

DU UNDER FEMTIO ÅR

Novembercredo sveper över Carpelans produktion under ett halvsekel, vilket även i ett bredare perspektiv är relativt ovanligt. Den ger prov på typiska drag för bruket av tilltal i hela produktionen och mera specifika drag för vissa delar av denna.

I de första samlingarna förekommer *du* i några typiska former. I "Augusti" ur den andra diktsamlingen *Du mörka överlevande* (1947) förekommer tilltal för första gången i *Novembercredo*: "Vem väver din dunkla vävstol, augusti". Här är det alltså fråga om apostrofering – och det är att märka att Carpelan redan här inriktar sig på den kommande hösten, som senare blivit ett så viktigt motiv för honom. Han talar till och med om "din glöd med stilla undergång" (N, 10). I fyra dikter från *Variationer* (1950) förekommer först det som kunde kallas ett generiskt bruk av *du*, som i likhet med *you* på engelska kan betyda 'man' och som Carpelan flitigt skulle komma att använda senare.

Meningslöst

tvekar du mellan att förolyckas
eller att bygga ur vind, ur intet,
byta din död till en annan dröm.

("Den som lever utan sig själv", N, 14)

Allt längre vandrar du utan att söka:
ett drömnät, en stillad rot
djupt gömd i tidlös rymd, i tidlös jord ...

("Såsom en okänd går tystnaden", N, 14)

Förverkligad vid sidan av ditt liv
du förs av vindmörkt hav från hav till jord
där du skall vila närmast din bestämning,
en pärlgrå vila under tunga träd.

("Förverkligad vid sidan av ditt liv", N, 15)

Plötsligt, vid drömlig avfärd, ser du din dag
fyllas av tungt, rikt ljus, av jagande mörkers skyar.

("Aldrig förvandling du fann ur gryningens våg", N, 16)

Duet är ett diktjag som rör sig i tid och rum i abstrakta, symbolmätade landskap och det är redan nu besatt av tid och tidlöshet, liv och död, ljus och mörker, jord och hav. Men i ingen av dikterna ses duet i förhållande till någon annan person: det är ett ungt diktjag som tilltalas, inte olikt diktaren själv, och den tilltalade ses i förhållande till allt möjligt – utom en annan person. Först i den första prosalyriska samlingen *Minus sju* (1952) duar ett diktjag och då av sin mor i form av ett minne ("Fåglarna", N, 24). Men där förekommer också generiskt bruk av tilltal ("Ådrorna i din hand", N, 29) och för första gången ett tilltalat *du* som ses i förhållande till ett *jag* med vilket denna bildar ett *vi* och alla rör sig i ett landskap, något som Carpelan ofta återkommer till i sin sena produktion.

Det ständiga återseendet

Du stannar. Samtidigt försvinner en fågel i ett träd. Föga
har våra vandringar förändrats, ej ens efter din död.
Samma vind, samma fågel, samma träd. Och ändå böjer
mig minnet plötsligt nedåt, i stark smärta.

(N, 33)

Men i diktens sista rad är det klart att duet som tilltalas i presens i början av dikten har dött och att beskrivningen av duet som "stannar" bara är ett minne.

Först i *Objekt för ord* (1954) och *Landskapets förvandlingar* (1957) tilltalas en levande älskad, även om ännu i förhållandevis abstrakta termer, och de rumsliga perspektiven är ofta astronomiska. I "Elegi" har också den älskade dött ("Där spreds ditt blod som stelrande stänk i mörkrets skum, / förvandlades, blev kring din död en stjärnbild", N, 40) och sedan tilltalar ett jag skönheten.

Jag lägger mitt ord på mörkrets städ
och slår på det med en stjärna,
hård som ditt öga, skönhet.

("Jag lägger mitt ord", N, 41)

Rymden är kvar, men duet och jaget belyses av "det vanligas ljus", som pekar mot den nya enkelheten i *Den svala dagen* (1961). I och med denna samling, skulle jag vilja påstå, har Carpelan helt och fullt funnit sin egen röst.⁴

⁴ Carpelan (1979: 28) håller med: "Den svala dagen betraktar jag som den diktsamling där jag för

Förminska världen!

Jag vill se mörker på berget, bergets mörker,
all rymdens mörker och i detta mörker
det vanligas ljus, som en glimt
och din själs kontur.

("Förminska världen", N, 49)

I och med *Den svala dagen* förmår Carpelan förminska sitt perspektiv till människostorlek och från och med denna samling blir också urvalet dikter i *Novembercredo* större. I några berömda rader uttrycker han något av ett tidigt credo.

Vad är det för en dialog som förvandlar dig
utan att du själv förvandlas?
Sök inte i det stumma gräset,
Sök det stumma gräset.

("Det stumma gräset", N, 63)

De två senare raderna har en modern whitmansk prägel: alla växer vi ur jorden; det är den vi måste förstå, inte de artefakter vi tror vi behöver. Men de två förra raderna är minst lika viktiga: duet (liksom jaget) förändras genom dialog. Det verkar som om personerna i Carpelans dikter hittills sökt både kontakten med verkligheten och med sin nästa – och detta avbildas också i hur duet tilltalas. I denna samling förekommer *du* ofta och i förhållande till många andra personer: jag,

första gången funnit den klarhet som jag strävat efter". Sven Willner (1984: 27) tycker däremot att Carpelan fann sin röst först med nästa samling, *73 dikter*: "det behövdes över tjugo år och åtta diktsamlingar – *Minus sju* medräknad – innan han vågade släppa in vardagen och sitt eget jordiska jag i sin poesi".

han, en pojke, vi, Gud. Jaget är oftast iakttagaren, men duet kan också vara det som upplever: "Du ser kanske dig själv men hör ej hans röst" ("Pojken som sprang genom det strömmande vattnet", N, 67). Duet kan vara ett specifikt jag, såsom Horatius (N, 74), den älskade ("din hand över min på den vårliga marken", N, 80) eller en aspekt på en person som även kallas *jag* och *han*: "Du liknar honom. Från dig kan jag intet vänta" (N, 75).

I den avskalade poetik som Carpelan kommer fram till i *73 dikter* (1966) finns det knappt plats för ett faktiskt *du*, endast ett generiskt *du* skymtar fram (N, 83, 92). De enklaste rumsliga bilderna får stå för allt: "Inget tak. / Inga väggar. / Det noga / uppmätta golvet" och "Trädet, / det förgrenade / ljuset" (N, 87, 89). Längre än så kunde inte Carpelan komma utan att – som den högt uppskattade kollegan Tuomas Anhava – gå in i tystnaden (se Pettersson 1989). Men samtidigt bör man förstå Carpelans personifierade syn på landskapet. Som han uttrycker det i sitt efterord till *Novembercredo*: "I den levande naturdikten är landskapet samtidigt ett människolandskap, ett ansikte" (N, 283). Beträktaren iakttar landskapet, men är också iakttagen av det, står i dialog med det.

Dikterna i *Gården* (1969) och *Källan* (1973) är betydligt längre och mer berättande, men nu är det betraktade i fokus, i den förra närmast barndomsminnen, helt utan något *du*. I *Källan* skymtar *du*, men nu är iakttagandet centralt, för en rad verkar ha mera vikt än andra vad gäller tilltal – och kanske också i övrigt: "perspektivet är allt, och främst vad det utelämnar" ("I Norden", N, 133). Men den direkta kontakten med en annan, någon att kommunicera med, verkar saknas.

I den prisvinnande samlingen *I de mörka rummen, i de ljusa* (1976) förmår Carpelan finna en medelväg mellan det avskalade och det beskrivande. Tilltalet har kommit tillbaka, närmast som ett generiskt *du* eller som en aspekt av jaget, som ensam eller tillsammans med en älskad kan bli till *vi*.

Du liv, du liv –
det är till mig
jag talar,
riktar frågorna.

(N, 147)

Jag såg dig inte,
jag sprang
förbi dig,
inom dig,

tills med de ljusa strimmorna
i ditt hår
vi var allena, varandra

(N, 150)

Precis som hos läromästaren Björling får duet sällan tydliga drag ännu i detta skede. Men i Carpelans senare produktion blir förhållandet mellan duet och jaget allt varmare. Det generiska bruket förekommer också i *Dagen vänder* (1983), där livets sol ännu är i zenit för att sedan i *År som löv* (1989) definitivt förlänas ett höstligt skimmer. I *Dagen vänder* kan jaget tilltalas av duet, som är "nära mig" ("Nära mig", N, 173).

Bra, säger du

Bra, säger du.
Vila. Ta det lugnt.
Det regnar som vanligt.
Så tyst du sover
eller sover du alls,

väntar kanske som jag
på en klar sommardag.

(N, 173)

I en längre, beskrivande dikt kan jaget tilltalas av en "välbekant, kär röst: / 'Jag går direkt och lägger mig, sitt inte uppe för länge, / du börjar frysa'" (N, 184). Duet skulle Carpelan aldrig beskriva så noga, vare sig genom olika epitet eller dess egna ord – men en "röst" kan komma nära jaget och känna det utan och innan.

I lyriska genrer som Carpelan sällan använder förekommer duet sparsamt. I det fåtaliga urvalet av de medvetet enkla dikterna i *Poesi... Poeså... Dikter för stora och små* (1982) och *Måla himlen. Vers för små och stora* (1988) förekommer *du* endast i den reseguidemässiga "Adress" i vilken jaget "jobbar / med att måla himlen. / Om du vill får du hjälpa" (N, 193). I *Marginalia till grekisk och romersk diktning* (1984) låter Carpelan inspirera sig till följsamma dikter och då beror det vanligen på respektive diktare hur tilltal förekommer. Inte oväntat förekommer *du* mest i dikter inspirerade av Sapfo (N, 204), medan Homeros och Vergilius närmast verkar apostroferas: "Du i mörker höljdd som låter ljuset stiga" och "Res, in i dig" (N, 199, 210).

När Carpelan återkommer till sin centrallyrik i *År som löv* är det med en naturlig närhet till det, de och framför allt den som står honom närmast. Ofta får duet drag av döden, som talar som en nära vän som skall hjälpa det under en förestående resa: "du hör en röst, / den säger: jag har väntat på dig, / du är här, ingenting finns mera mellan oss" (N, 222). Men mest förekommer en förtrogen, ett *du* som bildar ett självklart *vi* med jaget.

Du står med din åsikt som en brygga
mot kvällen när vi båda är tysta.
Det är en trygghet som över oss himlens djup

med stjärnbilder du kan bättre än jag.
Du hör det avlägsna regnet och känner mörkret ...

(”Du står med din åsikt som en brygga”, *N*, 231)

Om det i *Objekt för ord* sprang upp en stjärnbild kring den älskades mer eller mindre abstrakta död är det nu ett verkligt *du* som betraktar och upplever, som känner till stjärnbilder bättre än jaget som i sin tur iakttar hur den kära hör och känner. Duet och jaget känner varandra så väl att något språk knappt behövs – men icke desto mindre är det viktigt att inse att *jag* och *du* går in i varandra på många olika sätt. Med andra ord kan det som verkar enkelt vara oerhört komplext. Den förenklingens poetik som Carpelan (1979: 26) så länge hade strävat till – ”att nå en enkelhet och klarhet baserad på erfarenhet” – är alltså inte nog: när jaget ”sysslös betraktar” ett landskap finner det ”den ’stora’ enkelheten komplicerad” (*N*, 233). Björlings strävan mot det förenklade är en ledstjärna som den mogne Carpelan måste överge. Iakttagaren som så noggrant registerar tid och rum, sig själv och sina närmaste, finner att förenklingen inte kan göra det iakttagna rättvisa; därtill krävs det exakta om än enkla språk diktaren odlat i ett halvsekel.

I *det sedda* (1995) fortsätter på samma linje: duet får ett flertal betydelser, men rör sig nu också ledigare bakåt i tiden utan att därför stanna vid beskrivningar som utesluter tilltalet, såsom i *Gården*. Duet kan apostroferas och därmed beskrivas (”du i den vita klänningen, du / med mörka, strålande ögon”, *N*, 241); duet kan få drag av Gud (”Nu upphör världens avstånd, / samlas vid din strand, / skyggar med mörka händer / för ditt aftonljus”, *N*, 243) eller döden (”Du öppnar dörren i trädets stam. / Där finns ett ensamt rum för var och en av oss. / Du säger: Kom! Och för mig till en säng / som, säger du, redan länge varit bäddad”, *N*, 258). Duet kan vara det åldrade jaget som i barnets skepnad betraktar sina föräldrar, medan jaget är ”tyst, åldrad och gripen” av minnesbilden (*N*, 243). Påfallande ofta gäller det

minnen som det ålderstigna jaget försöker återkalla, men uppgiften känns övermäktig för det inser att ”I det sedda göms det alltid något mera” (*N*, 251). Så här direkta tilltal till den älskade finner man dock sällan hos Carpelan: ”Kom och sov hos mig, min kära” (*N*, 254).

I *Tretton dikter* (1996) som avslutar urvalet finns det två dikter med *du*, vilka skulle återkomma bland kortdikterna i *Ögonblickets tusen årstider* (*N*, 264, 265; jfr Ö, 83, 99). I en enkel dikt med tilltal förmår Carpelan visa att den drömlika verklighet som hans dikter består av vävs samman av den längtan som är ändamålet, inte medlet: ”Foga drömmar samman / till en enda verklighet / en längtan” (*N*, 265).

DEN SENA LYRIKEN

När Carpelan återkommer till prosalyriken i *Namnet på tavlan Klee målade* förekommer *du* betydligt oftare än i *Minus sju*. I samlingens hundra dikter (inklusive dikten på bakpärmen) förekommer *du* i tjugotre dikter, om jag räknat rätt. Men oftast är tilltalet generiskt, för endast i ett fåtal dikter finns det ett uttalat *jag* som talar till duet. I likhet med *Minus sju* och prosastyckena i *Jag minns att jag drömde* rör sig den tilltalade i drömlika eller mardrömslika rum där det för det mesta förekommer absurda skepnader och företeelser. De som formar relationer med duet är väsensskilda: det kan handla om Gud (”den himmelska grafikern”), ett barn, en mor, ett monster, en hustru, ett jag, ”man” och han (som en aspekt av duet) (*NK*, 14 citat, 18, 35, 39, 46, 57, 68, 90). Bara en gång använder Carpelan tilltal i pluralis, *ni* – vilket ofta förekommer hos finlandssvenska senmodernister som Tua Forsström eller Claes Andersson – och då gäller det ett gemensamt minne: ”Kommer ni ihåg träden?” (*NK*, 70).

I tre dikter i slutet av samlingen är duet starkt förbundet med jaget, i likhet med *År som löv* och *I det sedda*. En är förtröstansfull; den älskade är så nära en människa kommer en annan: ”Ögon, slutna, så att din kropp / värme skall bevaras invid mig. Sedan länge innanför min

hud, / som en andra kontur, djupare, längre in i rummet, på samma / bädd" (NK, 106). De två övriga är vagare, närmast önskningar, i form av infinitivfras och fråga: "Att jag skulle kalla dig och du skulle komma, inte / bara en bild, utan en levande värme"; "kan du inte följa mig ett stycke på vägen?" frågar ett jag som ser sig själv som "bara ett sökande öga" (NK, 101, 107). Men diktjaget kan också tilltala Gud som inte svarar på jagets konstaterande "Jag är så ensam", men "nickar / bara omärkligt. Det är allt som behövs. Det är mer än nog. Så / sitter vi [jag och Gud] en stund tillsammans" (NK, 100). Den gemenskap som dödens skugga framtvingar mellan människor eller mellan människa och Gud kräver inte mycket, bara ett medvetande om den andras närvaro. Men i den allra sista dikten blir den alltid så vaksamma iakttagaren som ett generiskt *du* själv läst som en bok av ett dödslikt *den* som har "gravens tyngd": "den finner dig och läser dig. Du själv, öppen, / oavslutad" (NK, 108).

I *Ögonblickets tusen årtider*⁵ återkommer Carpelan till det fragmentariska kortdiktsformat han odlat i 73 *dikter* och *Marginalia till grekisk och romersk diktning*. För det mesta gäller det att beskriva "Det obekantas / noggranna form" (Ö, 86). Tilltal av en annan person förekommer lika sporadiskt som i dessa två samlingar, med undantag av slutet av den tredje och sista avdelningen "Återkomster". Här står närheten mellan duet och jaget ofta i centrum och duet är iakttaget eller direkt tilltalat.

Hur du rörde vid mig
när du gått och åter var här
som alltid

(Ö, 77)

⁵ Samlingens titel är en fras inspirerad av Horatius (se N, 212).

Kom
och ställ dig där
i skuggan
att jag ser dig

(Ö, 90)

Duet kan också vara generiskt ("du söker dig", Ö, 94) eller ingå i ett *vi*, men detta består sällan av två älskande utan närmast av människor i allmänhet.

Under havsytan
under stort tryck
något språk vi ännu inte förstår

(Ö, 96)

Knappt har vi lärt känna oss själva
tar vi avsked

(Ö, 97)

Samlingens sista dikt är bekant från avslutningen av *Tretton dikter*, ett minne av en kort folksångsinspirerad dialog om avskedet mellan ett *jag* och ett *du*: "Jag lämnade dig / för att du ej fanns / ej i vårens ej i höstens / skiftande dagar / blott när dagen / var som vackrast" (Ö, 99). Också *Diktamina* tonar ut i avsked, som här ännu är förestående, men typiskt för samlingen är det i tredje person.

Han vet att avsked förestår,
en havsvinds doft, en älskads blick.
Han rör vid allt och lämnar det.

(D, 70)

Det *du* som förekommer sporadiskt i den första och sista av samlingens tre avdelningar är ofta generiskt eller förekommer i samband med *någon* som tilltalar ett *han*, vilka kan bli till ett *vi* som måste skiljas:

ett förebud från någon som han länge lärt känna
och som skulle säga: vi måste skiljas. Men vi skall alltid
vara nära varandra, även om du känner dig ensam
och övergiven.

("Han hade ingen att vända sig till", D, 23)

Detta utdrag visar att Carpelans bruk av pronomina på senare år blivit alltmer mångskiftande: inte bara *du* och *jag* går in i varandra utan de kan även blandas med *han*, *någon* och *vi*. Också det generiska bruket kan bli mera exakt och beskriva *du* som det betraktande öga som vänder på döden så den inte är något förestående utan ett minne från barndomen:

kanske blir du en gång vad du var: ett öga
slutet mot natten, och även döden
ett barndomsminne.

("Den höstliga himlen är här", D, 62)

I de tio dikterna i den andra avdelningen tilltalas ett *du* i alla utom en, men också i denna talar två människor med varandra. Oftast handlar det om den nära relationen mellan *du* och *jag*, som blivit så viktig i

Carpelans sena lyrik. Det är denna avdelning som Hollsten (2004: 184) refererar till då hon nämner att den distans mellan jaget och duet som förekommer i många tidigare texter nu är borta. Förhållandet mellan dem har blivit så djupt att språk inte längre behövs.

Jag söker dig men du är så nära
att orden fattas så som röster fattas
i ett stort, efterlängtat lugn.

("Jag söker dig men du är så nära", D, 35)

I två dikter ses duet i relation till *någon*, men denna verkar vara ett annat sätt att se den älskade: "någon annans / lysande hjärta" (D, 36). Även i en synbart enkel dikt kan duet tilltalas av "den höstliga dimman" som tillsammans med duet bildar ett *oss*, tills *någon* får drag av döden: "Så i stillhet / är någon där och tar emot dig / och dagen står klar, äntligen, äntligen", D, 44).

Som titeln kanske implicerar uppvisar *Nya dikter* en ny skaparkraft. Förgängelsen är ännu där, men det generiska duet har uppnått ett slags försoning med den.

Men förgängelsen sänder ett bud:
även om du inte bett om det
skänker jag dig ännu en vår.

("Ännu en vår", ND, 31)

... alla går snabbt på städernas gator
som om ingen förgängelse fanns, och ändå
är den en stor bärande vind ...

("Vita moln", ND, 37)

Nya dikter är tillägnad livsledsagaren Barbro, och i flera dikter verkar det vara hon som apostroferas – om vi tillåter oss läsa dikterna biografiskt, vilket jag tror vi kan göra i detta fall. En av de mest rörande kärleksdikterna avslutas så här.

Allt som tystnat,
som skall tystna.
Inte nu, inte nu,
senare, du
invid,
att du finns.

(”Att du finns”, ND, 53)

Precis som i *Diktamina* uppvisar *Nya dikter* ett varierat bruk av *du* och apostrofering. I en av den senaste samlingens längsta dikter, ”Löv”, förekommer först ett generiskt *du* som förhåller sig på olika sätt till löv, men när armarna verkar skilda från duet övergår det i *jag* (som impliceras i frasen *mitt namn*) och till slut betraktas duet av *någon* som ser det som *han*.

Och dina armar rör sig utanför dig, ryckigt,
och hör ett skrån från en fasan, den störtar
fylld av skräck rakt in i stela ögat
och hjärtat slår med snabba fladdervingar.
Det gnistrar, tar mitt namn och slungar det
som sten bland högarna av löv. ---

Och någon ser hur allt har blivit vanskött
och säger: han har blivit gammal.

(”Löv”, ND, 25, 26)

Icke desto mindre är det de många dikterna till den kära som gör att det finns mycket förtröstan i livets små glädjeämnen, den tilltagande åldern till trots:

en varm vind,
en dag utan oro,
i den lagom förvildade trädgården
goda minnen,
och de närmaste, nära.

(”Enkla glädjeämnen”, ND, 92)

Den första dikten och den sista i *Nya dikter* avslutas med ordet *himlen*. I den förra är den betraktad utifrån, vilket är typiskt för början av samlingen – följdriktigt förekommer *du* först i samlingens elfte dikt. Efter ett stort antal dikter med olika slags *du* – bland annat apostroferas en gudlik varelse (”Ser du mig, allseende” i ”Tystnaden”, ND, 73) – är det det generiska duet som betraktar himlen i samlingens sista rader.

Nu öppnar sig
ditt rum
nu ser du den
som barnet en gång såg
för första gången:
den höga himlen.

(”Den höga himlen”, ND, 93)

Det här är ett exempel på det som Madeleine Gustafsson (2006: 58) kallat *dubbelseende* hos Carpelan, ”den ständigt samtidiga närvaron av då och nu som gör bådadera – inte otydliga, men mer gåtfulla än någonsin”. Man kunde tillägga att dubbelseendet inte bara är kronologiskt – här har vi också rummet och himlen, iakttagaren och det

iakttaga – och på alla plan går kausaliteten i båda riktningarna: den vuxna påverkar barnet (i sig), rummet himlen, iakttagaren det iakttaga och tvärtom.

Dessa skiftningar i tid, rum, iakttagande och tilltal visar på det komplexa i människolivet. Det innebär att när Carpelan i *Diktamina* frågar sig "Fanns alls slutliga, mäktiga bokslut?" (*D*, 59) och implicerar ett negativt svar kan man se det som ett tecken på hur långt han kommit sedan "Lyriskt mellanbokslut". Där gav ju diktaren vid handen att han var på god väg mot ett mål bestående av en slutgiltig enkelhet. Nu verkar han ha kommit till att inga sådana enkla eller slutgiltiga lösningar finns. Det gäller bara att iaktta den väv som drömmar och verklighet väver av ens liv – och bli till denna väv. Eller som Johan Wrede (1996: 292) så träffande framhåller om Carpelans lyrik, när han gör bruk av samma metafor: "Den fullbordade dikten är en ljusklar väv som uppstår livets mönster så tydligt att dödens kyla fördubblad anas bakom den".⁶ Tio år senare vänder Horace Engdahl (2006: 34) upp och ner på relationen mellan liv och död hos Carpelan; det är döden som synliggör livet: "När en dikt av Carpelan ger sken av att undervisa om livets korthet, har den i verkligheten gjort oss vakna för den levande timmens friskhet". Carpelans styrka ligger i att hans dikter kan påvisa att både Wrede och Engdahl har rätt.

ATT TILLTALAS I DIKT, AV DIKT

Man kunde säga att tilltalet, denna fasett i författarens spektrum, förmår spegla Carpelans utveckling från en ung symbolmättad modernistisk diktare via en senmodernist som besjunger enkelheten till en lyriker

⁶ Ordet *text* kommer för övrigt ursprungligen från latinets *textus*, väv. I en kommentar till sin lyrik skriver Carpelan om hur iakttagandet, skrivandet och människan hör ihop (notera tilltalet): "Iakttag allt detta noggrant. Ditt språk behöver det, ögats skärpta minne. Och eftersom du lever i språket: du behöver det" (*N*, 272).

som vågar vara sig själv och låta de genrer han använder sig av färga dikternas motiviska och formella drag. Tilltalet till ett abstrakt generiskt *du* har gett vika för mera komplexa och personliga relationer – både inom och utom diktjaget och duet. Livet är för komplext för att definieras; det kan bara iakttagas, beskrivas och ibland kanske förstås.

Jag tror vi ofta läser lyrik just för att den känns som ett tilltal. Den tilltalar oss, för mer än personligheterna i dramatik eller skönlitterär prosa låter den vara oss själva, låter oss spegla våra tankar och känslor i den. Att tilltalas betyder ju också att tycka om – just för att en direkt relation upprättas mellan iakttagaren och det iakttagna, vare sig detta är en person eller något annat.

Carpelans författarskap har tilltalat läsare i flera generationer. Också du, Roger, har hjälpt oss läsare att förstå hur och varför Carpelan – och många, många andra författare – har tilltalat oss. Och det fortsätter du med, oförtröttligt.

LITTERATUR

- Bachtin [eng. Bakhtin], M. M., "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel", övers. Caryl Emerson och Michael Holquist, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, red. Michael Holquist, Austin, Texas 1981, s. 84–258
- Carpelan, Bo, *Diktamina*, Esbo 2003
- , "Lyriskt mellanbokslut", *Horisont* 2/1979, s. 23–32
- , *Namnet på tavlan Klee målade. Prosadikter*, Esbo 1999
- , *Novembercredo. Dikter i urval 1946–1996*, Esbo 1996
- , "Novembercredo. Tankar inför ett landskap 1981" i Carpelan, *Novembercredo*, s. 267–284
- , *Nya dikter*, Helsingfors 2007
- , *Ögonblickets tusen årstider. Dikter, fragment, marginalia*, Esbo 2001
- Engdahl, Horace, "Bo Carpelan, drömarkitekt" i Holmström 2006, s. 19–34
- Gustafsson, Madeleine, "Som vore rummet din blick, som aldrig slutar" i Holmström 2006, s. 53–58
- Hollsten, Anna, *Ei kattoo, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitukseen*, Helsingfors 2004
- Holmström, Roger (red.), *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, Helsingfors 2006

- , *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind*, Esbo 1998
- Pettersson, Bo, "Tuomas Anhavas tystnad", *Finsk tidskrift* 2-3/1989, s. 123-135
- Sell, Roger D., *Literature as Communication. The Foundations of Mediating Criticism*.
Amsterdam och Philadelphia 2000
- Style* 28: 3, 1994. Specialnummer om berättande i andra person. Red. Monika
Fludernik
- Willner, Sven, "Lyrikern Bo Carpelan", *Nya Argus* 1-2/1984, s. 22-27
- Wrede, Johan, "Efterskrift" i Carpelan, *Novembercredo*, s. 285-294

Ett möte mellan det fiktiva och det dokumentära

Bo Carpelans roman *Axel*

Kerstin Romberg

DÅ BO CARPELANS prosaverk *Axel* utkom år 1986 vållade genren en del huvudbry även om författaren redan då var känd för gränsöverskridande stilarter i sin produktion. Recensenterna använde sig av många olika slag av epitet. Göran Schildt talar om en historisk krönika som känns "mirakulöst autentisk" (SvD 24.II.1986). Bror Rönnholm å sin sida talar om ett litterärt porträtt och en konstnärsroman (ÅU 30.I0.1986). Sven Willner beskriver boken bl.a. som en atmosfärkänslig tidsskildring. Han fortsätter:

Bo Carpelans nya bok *Axel* är en blandning av fiction och dokumentär och kan följaktligen kallas en dokumentärroman. De allra flesta av de personer som förekommer i boken har existerat i sinnevärlden. Huvudpersonen, baron Axel Carpelan, är författarens farfarsbror. Den andre huvudpersonen, som visserligen inträder i handlingen först på sidan 219 (romanen har sammanlagt 420 sidor), är Jean Sibelius.

(Hbl 17.I0.1986)

Hannu Marttila väljer benämningen skuggbiografi (varjoelämäkerta) och menar att Carpelans skönlitterära verk är avhängigt av Erik Tawaststjernas levnadsteckning över Sibelius liv och gärning (HS 17.10.1986).

Så gott som samtliga anmälare poängterar det lyriska tonfallet. Clas Zilliacus har framhållit att Carpelans prosa genomgående står lyriken nära. Han menar bl.a. att såväl *Axel* som de två senare romanerna *Unwind*, 1993, och *Benjamins bok*, 1997, tättnar till prosadikt och att dagboksformen i berättelserna bidrar till intimitet och täthet (Zilliacus 2000: 285).

I en kommentar angående genren i *Axel*, tre år efter utgivningen av boken, konstaterar Michel Ekman att den fick ett något förvirrat mottagande. Han skriver:

Så när som på några remarkabla undantag såg recensenterna visserligen att den var en bok av ett slag som inte skänks ett språk alltför många gånger under ett sekel. Men motiveringarna för berömmet, och för det klander som förekom, var svävande och inte alltid särskilt relevanta. Bland annat var det förhållandet mellan romanen "Axels" värld och den faktiska verklighet som ligger bakom den som skapade problem.

(Hbl 10.12.1989)

Ekman förordar en öppen läsning där berättelsens tematiska kvaliteter får komma till sin rätt: "Under den återhållsamma och genom dagboksformen enhetliga ytan utvecklas i den ett stort antal teman, och beroende på vad som betonas i läsningen framstår de två huvudpersonerna i olika dager" (ibid).

Berättelsen om Axel bygger på tre övergripande grundidéer – förgänglighetens närvaro, utanförskapets väsen och skapandets villkor. Sammanfattningsvis kan man säga att läsaren här har att göra med en roman som får sin form av protagonistens dagbok men med mellanliggande avsnitt berättade i tredje person. Språket har en lyrisk karaktär

och berättelsens stomme vilar på dokumentär grund. I detta prosaverk finns emellertid, utöver de stilarter som redan nämnts, också drag av brev- och bildningsroman, historieskrivning, konstkritik, monolog, drömtext, mytisk text, ekfras, aforism och slapstick. Berättelsens form kan liknas vid en rysk matrjosjka-docka, där delarna innesluter varandra i en skickligt formad serie av komponenter.

Inom ramen för studier i politisk historia har Minna Bäckman gjort en undersökning av romanen om Axel. Hon fäster uppmärksamhet vid den historieskrivning som berättelsen innesluter. Hon betonar att det är den psykologiska gestaltningen, Axels liv, som bär berättelsen framåt, det historiska ser hon närmast som ett uttryck för författarens strävan att ge texten en samhällsförankrad ram och grund. Bäckman talar om en "fiktionaliserad" historieskrivning, där det samhällsrealistiska inte blir ett självändamål utan återspeglas i det diktade. Stadsmiljöerna, landskapen och de historiska händelserna reflekteras i Axels liv och dagbok. "Fiktionalisoidut historialliset tapahtumat toimivat teoksessa sulassa sovussa kuvitteellisten tapahtumien kanssa" (Bäckman 1998: 76, 105).¹

Bo Carpelan själv har varit noga med att markera den fiktiva dimensionen i *Axel* – men också berättelsens dokumentära grund. I romanens förord talar han om vilka skriftliga källor som gett honom stommen men han framhåller att dagboken är fiktion och gestalterna därmed aktörer i ett skönlitterärt verk: "Det blev berättelsen om en mycket ensam och sjuk mans dolda styrka och om en vänskap där båda parter var både givande och tagande långt mer än Axel själv kunde ana" (Carpelan 1986: 7). I ett annat sammanhang har författaren kallat strukturen i boken "en sorts smörgåskaka" (Carpelan 1995: 15). Han förklarar: "[- -] jag tar upp vissa situationer, vissa viktiga eller mindre viktiga situationer i Axels liv i tredje person och sätter in dem i hans dagbok på rätt plats." På det viset kan författaren se Axel

¹ "De fiktionaliserade historiska händelserna fungerar i verket i god harmoni med de diktade händelserna."

i perspektiv (ibid). Dessa mellanliggande avsnitt i tredje person består ofta av ett slags drömtext och besitter inte sällan mytens mångbottnade tilltal. De stärker måhända också berättelsens fiktiva särart – som ett slags motvikt till den mera sammanfattande, om än uppbyggda, dagboken.

Bror Rönholm konstaterar, att Bo Carpelans beslut att skriva en fiktiv berättelse, inte en biografi, över Axels liv, innebär att han haft ett vidare syfte än att skapa en så korrekt bild som möjligt av en historiskt befintlig person (ÅU 30.10.1986). Man kan säga att gestalterna i berättelsen går författarens ”skönlitterära ärenden” i skildringen av förgängelsens närvaro, utanförskapets väsen och skapandets villkor. I detta verk framstår den djupa medvetenheten om livets flykt och om utanförskapet som en grundläggande förutsättning för stort skapande.

Bo Carpelan har, halvt urskuldande, förklarat att han inte skulle ha förmått skriva en biografi över Axels liv eftersom han är en så ”usel källforskare” (Carpelan 1995: 18). Usel källforskare kan man dock inte kalla honom. Romanen om Axel har krävt ett noggrant och långtgående forskningsarbete såväl när det gäller den historiska utvecklingen, konstsynen och kulturdebatten som den landskapsmässiga och sociala miljö som rådde i vårt land vid den tid då berättelsen äger rum. Författarens egen musikkunskap imponerar även den. Göran Schildt har reflekterat över huruvida Axels skepnad, sådan som den framstår i Tawaststjernas biografi, denna prövade och ”resignerade men trots allt till kärlek och bejakelse kapable Axel”, kan ha framstått som en igenkännbar och ”idealisk” gestalt för den författare som redan tidigare hade beskrivit särtingar och människor präglade av utanförskap (SvD 24.11.1986). Bland Carpelans skildringar av dessa undantagsmänniskor intar dock *Axel* en specifik ställning p.g.a. sin förankring i det dokumentära.

DEN BERÄTTANDE BIOGRAFIN

Bo Carpelan arbetade med romanen om vänskapen mellan hans farfars bror Axel och Jean Sibelius från början av 1970-talet och i sexton år framåt. Det är en lång tidsrymd. Av bokens förord framgår att han till sitt förfogande hade, när det gällde personhistoriska data, Karl Ekmans Sibelius-biografi, som utkom första gången 1935 (och den andra 1956), samt Erik Tawaststjernas omfattande levnadsteckning över Sibelius liv och gärning. Den senare utkom på finska i fem band mellan åren 1965 och 1988. Det var närmast andra, tredje och fjärde bandet som innehöll information om Axel. Dessa volymer utkom 1967, 1972 samt 1978. Tawaststjerna gav också ut en samlande volym på svenska, år 1968, omfattande Sibelius liv från det han föddes 1865 fram till och med år 1904.² Bo Carpelan fick också småningom tillgång till den korrespondens som hade ägt rum mellan Axel och Sibelius. I författarens barndomshem nämndes Axel inte (Carpelan 1986: 7).

Ekmans biografi i ett band är av naturliga skäl summarisk i jämförelse med Tawaststjernas arbete. Karl Ekman bygger sin levnadsteckning till övervägande del på intervjuer han gjorde med Sibelius (Ekman 1956: företalet). Kompositörens uttalanden förefaller emellertid här språkligt finslipade och tillrättalagda i jämförelse med de mera spontana texter ur brev och dagböcker som Tawaststjerna flitigt citerar i sitt biografiska värv, utfört efter Sibelius död år 1957.

Då man bekantar sig med Tawaststjernas biografi ur berättarteknisk synvinkel finner man, att han stundtals intar en position som ligger den skönlitterära författarens nära. Han analyserar och skildrar såväl de musikaliska verken som kompositörens liv, mänskorelationer och levnadsvillkor och återger sina intryck med hjälp av ett målande och expressivt tilltal.

² Jag kommer i det följande att hänvisa till de här nämnda utgåvorna. Tawaststjernas biografi i fem band har senare utkommit även på svenska (under åren 1994–1997). Jag föredrar emellertid i detta sammanhang att referera till de utgivningar av biografierna som föregår det år då Bo Carpelans roman *Axel* utkom, d.v.s. 1986.

stärkning hemifrån. Han blev tvungen att sälja sina gångkläder. I frack, vit halsduk och sommaröverrock drog denne senfödde Lemminkäinen hemåt som däckspassagerare från Lübeck via Hangö och Reval till Helsingfors.

(Ibid: 153)

Citaten ovan är ägnade att visa på de vitt skilda stämningslägen som Tawaststjerna ger uttryck för. Hans framtoning är berättarens i lika hög grad som informationsförmedlarens.

Också Sibelius penna var de facto nyansrik och träffsäker och Tawaststjerna anför flitigt kompositörens brev och dagböcker. Han konstaterar, att Sibelius redan som barn hade en dragning till synestasier och upplevde färger när han lyssnade till musik, specifika färger för specifika tonarter. Även när den vuxne Sibelius uttryckte sig verbalt använde han gärna sinnesanalogier. Tawaststjerna kommenterar i själva verket kompositörens språkliga talang i några sammanhang. Bl.a. lyfter han fram Sibelius sätt att använda ordet "smida" då den mera hantverksmässiga aspekten av det skapande arbetet skulle beskrivas (Tawaststjerna 1968: 18, 42).

Sibelius tog av allt att döma gärna sina språkliga bilder ur naturen. Ett exempel på detta är den kommentar han formulerar angående symfonin som musikart, relationen mellan dess form och innehåll:

Jag ville likna en symfoni vid en flod. Denna uppstår genom ett otal små bäckar, hvilka söka sig fram. Floden utmynnars bred och mäktig i hafvet. Men – nu tilldags gräver man flodbädden bred och mäktig – man gör en flod helt enkelt. – Dock hvarifrån taga vattnet? – Med andra ord: man låter ej motivet, det musikaliska uppslaget, söka sig form. Utan bestämmer formen stor och mäktig, samt söker fylla den. Men hvarifrån taga vattnet – musiken?

(Tawaststjerna 1968: 13).

Vid ett annat tillfälle, innan Sibelius ännu insett Axels musikaliska begåvning, skriver han i ett brev till denne: "Jag skulle nog gerna inviga Dig, förstående människa, i mitt arbete, men gör det af princip ej. Enligt min tanke är det med kompositioner som med fjärilar: tag i dem en gång, då är stoftet borta – de kunna nog flyga, men äro ej längre lika skära" (ibid: 331).

Det är med andra ord en "berättande" levnadsteckning som Bo Carpelan tar del av när han läser det Tawaststjerna har att säga om Sibelius levnadsbana. Biografin färgas av levnadstecknarens personliga språkbruk men också av kompositörens medryckande verbala uttryckssätt. Den "mirakulöst autentiska" atmosfär, som Göran Schildt åberopar i Carpelans roman, torde delvis ha sin förklaring i författarens förmåga att fånga upp och närma sig det tidsenliga verbala uttrycket. Denna arkaiserande strävan har dock inte genomförts i så hög grad att det blivit svårt för en läsare av idag att tillägna sig romanens språkdräkt.

AXEL – EN SKÖNLITTERÄR GESTALT

Under en föreläsning vid Kungliga Musikaliska akademien i Stockholm hösten 1995 konstaterar Bo Carpelan, att Axel framstår som en "blandning av clown och ensamvarg" i Tawaststjernas Sibeliusbiografi, men också som en betydande analytiker när det gäller Sibelius musik och hans utveckling som kompositör. Carpelan tillägger att han under läsningen av biografin blev fascinerad av Axels levnadsöde (Carpelan 1995: 4, 10). Han ville veta mera om den begåvade men till synes socialt oförmögna gestalten. Författaren började göra anteckningar på kartotekskort för Axels fiktiva dagbok. Korten blev med tiden ca 380 till antalet. Carpelan ville komma enstöringen in på livet och "iklädde sig hans mörka paletå" (ibid: 4). Man kan dra slutsatsen, att författaren ganska snart betraktade Axel ur ett alltmera skönlitterärt, och inte enbart biografiskt, perspektiv.

I Tawaststjernas biografi dyker Axel upp först år 1900, då han tar kontakt med Sibelius för första gången. Då har han hunnit fylla 42. Bo Carpelans roman inleds den dag Axel fyller tio år, i januari 1868. Författaren har alltså inte många fakta om den unge Axel att ty sig till då han berättar om protagonistens barndom och tiden fram till sekelskiftet, ett skede som behandlas på bokens första 224 sidor. Författaren har själv låtit förstå att den senare delen av berättelsen var mera mödosam att skriva, i den inledande delen fick han fabulera fritt och ge Axel "kärlekshistorier och allt sådant som inte framgår av något brev" (Carpelan 1995: 16).

Tawaststjernas biografi och dess målade beskrivningar av situationer och stämningar i Sibelius liv har gett Bo Carpelan många impulser, som han i sin berättelse omvandlat och vidgat till "scener" och skeenden i den fiktiva Axels liv. Ett exempel på detta är det avsnitt som får sin utgångspunkt i Tawaststjernas återgivning av händelserna den 3 juli år 1900. Helsingfors filharmoniker skall avresa till Stockholm med båt. Resan utgör orkesterns första etapp på väg till världsutställningen i Paris, där finsk konst skall visas och där bl.a. Sibelius musik skall uppföras. Kompositören skall också själv resa med. Tawaststjerna skriver i biografien: "På kajen lade Sibelius märke till en kortväxt herre i plommonstop, med aristokratiskt utseende. Under eleganta åthävor överräckte denne musikälskare små blombuketter till orkestermedlemmarna som flinade åt honom när han vände ryggen till" (Tawaststjerna 1968: 314). Tawaststjerna tillägger kort att Sibelius senare gjorde sig lustig över denna man, i Axels närvaro, utan att minnas att episoden handlade om Axel själv. Därmed lades en viss sordin över vänskapen en tid.

Händelsen får i Bo Carpelans roman en bärande betydelse i protagonistens liv och berättelsens tematiska uppbyggnad. Läsaren får ta del av hur Axel anländer till Helsingfors med tåg dagen före orkesterns avresa. Han önskar se filharmonikernas avfärd och säga några välgångsord till Sibelius som han då ännu aldrig träffat. Samma kväll bevistar han en konsert i Brandkårshuset där Paris-programmet uppförs. Han skriver

i dagboken: "Sökte med blicken J.S., men fann honom icke, tills han stod där, och hans skugga föll över mig, och skall förbli" (Carpelan 1986: 223). Axel stiger inte fram och presenterar sig.

Därpå följer ett avsnitt på sju sidor skrivet i tredje person. Berättarens synvinkel ligger den dagboksskrivande Axels nära. Läsaren följer hans vandring i ett kvavt Helsingfors, hans skavande kläder och skor, hans nervositet och skygghet. Han kommer slutligen till Salutorget för att avhämta violerna han beställt:

Korgen, den hade han inte räknat med, hade han pengar? Han började söka i fickorna, hade han tappat den, det svindlade för hans blick, han måste ta stöd, [- -] Detta var straffet för att han alls kommit. Komikern, clownen.

(Ibid: 227)

Axel tar sig slutligen ned till kajen för att dela ut blombuketterna. Han ser filharmonikerna komma:

Där kom de med sina violinfodral, sina alter och cellor, sina oboer och engelska horn, sina flöjter och klarinetter, sina fagotter och trumpeter, sina valthorn och basuner, alla som hans musik, hans drömmar, inneslutna i svarta fodral, men ännu inte sjösatta, ännu inte sjunkna till botten, ännu inte dödsmärkta, förlorade, minnen, blanksvarta vatten för längesen [- -] han tryckte violbukett efter violbukett i förvånade händer, kände de intresserade eller snabba likgiltiga blickarna [- -] han stod med en ring av ensamhet omkring sig, utan att tänka vek människorna åt sidan. Nu kom droskan med Kajanus och Sibelius, han såg honom på håll, den tunga men samtidigt viga gestalten, otåligheten [- -] han måste klara strupen, han ville ropa men kunde inte, fram kunde han inte gå, tids nog skulle de mötas, inte nu [- -]

(Ibid: 228f)

Senare ser Axel fartyget Wellamo, "Tuonelas svan", stäva ut till havs med orkestern och Sibelius ombord: "[- -] ut på ett fritt hav, mörker och ljus blandades framför hans ögon [- -] Ingen såg det, ingen hörde det, blott han: framtidens djupa sång, befrielsens ton inom honom, ohörd, osynlig" (ibid: 231).

Det här i all korthet refererade avsnittet äger i romanen lyrikens täta uttryck och det kan läsas som ett självständigt stycke lyrisk prosa. Kapitlet innesluter också gestaltningar av berättelsens samtliga tre huvudteman: förgängelsens närvaro, utanförskapet och skapandets villkor. Den "clown" som ses här är en gestalt som känner ensamhetens och lidandets väsen och som iakttar livets flyktighet. Inflätat i den psykologiska djuplodningen finns en levande beskrivning av staden Helsingfors, folket på stadens gator och torg, ljuset, ljuden, och dofterna. Den huvudtematik som här nämnts återfinns även i en stor del av Bo Carpelans övriga verk. Det har sagts att han genomgående är sina grundtankar trogen i sin produktion. När det gäller romanen om Axel torde man kunna konstatera att den tid berättelsen är förlagd till, d. v. s. 1868–1919, och de strömningar som då rådde i samhälle och kulturliv, återspeglas i Bo Carpelans sätt att gestalta tematiken. Han använder sig i hög grad av företeelser och symboler som är tidsenliga och som korresponderar med tankar och föreställningar som återfinns i bl. a. Sibelius dagböcker och brev eller i övrigt i den samtida konst- och litteraturdiskursen. Han citerar och refererar till den för tiden aktuella skönlitteraturen, till musiken och bildkonsten.

Ett exempel på hur författaren låter tidens idéer och symboler synas i den tematiska gestaltningen är den betydelse den mytiska sångsvanen får i berättelsen. Svanen är, som känt, en viktig symbol i Kalevala-eposet och i den finska nationalromantiken men också ett ofta förekommande motiv i den europeiska konsten kring sekelskiftet år 1900. I romanen om Axel blir svanen en sinnebild för ensamhet, längtan och förgängelse men också för konsten själv, som synliggör föreställningarna om dödens närhet och utanförskapet. Svanen spelar en betydande roll i Sibelius föreställningsvärld, han nämner ofta just den

fågeln i sina brev och dagböcker. I en analys av Bo Carpelans roman *Urvind* kommer Roger Holmström in på en diskussion om fågeln och fågelvingen som metafor. Han lyfter fram dess betydelse som symbol för människans frihetslängtan och andliga strävanden, för spänningen mellan det mänskliga och det gudomliga. Holmström visar också på Ikaros-mytens närliggande tema: människans dyrköpta insikt om sina egna begränsningar: "Den insikten föds i skärningspunkten mellan bambuvingarnas bräcklighet och bärkraft" (Holmström 1998: 74–77). Där, balanserande mellan sin styrka och sin svaghet, befinner sig även Axel och svanens vingar blir i den här behandlade romanen ytterst en symbol för människans längtan till skönhet och livets närhet till förgängelse.

Svanen förekommer cykliskt genom hela romanen. Jag vill här citera Axels sista korta dagboksanteckning några dagar innan han går bort våren 1919 och en av Sibelius dagboksanteckningar efter Axels död. Den första är med andra ord fiktiv, den andra autentisk men i detta sammanhang innesluten i en skönlitterär text. Axel skriver: "När bryta svanarna upp, när komma de åter, Janne" (Carpelan, 1986: 415). I Sibelius dagbok den 22.3.1919 står att läsa: "Symf. V färdig i slutligt skick. Kämpat med Gud. — — — O att Axel ej mera är vid liv. Han tänkte på mig in i det sista. Ute + 2 och sol. Sjön ännu isbelagd. Av flyttfåglar sett blott skogsgäss, men ej svanar" (ibid: 422).

Michel Ekman har beskrivit Axels liv som en tillvaro i spänningsfältet mellan "utplåning och epifani". Grunden för Axels tillvaro rycks gång på gång undan. Den positiva motpolen är musiken och vänskapen med Sibelius (Ekman 2006: 183f). Horace Engdahl talar också om en polarisering. Han framhåller att Bo Carpelan i romanen om Axel gestaltar den samtida litterära dekadensens idé. Engdahl pekar bl. a. på de tankar om tomhet, livströtthet och döds Kult som var utmärkande för denna epok. Axels "övermått av medvetande" och på samma gång försvagade livsvilja representerar den hållning dekadensen företräder. Men för "att förstå detta tillstånd måste man vända på termerna och se att dekadensen inte är ett förfall utan ett uppror mot det omgi-

vande förfallet och mot den förhärskande själlösheten", tillägger han (Engdahl 2006: 23).

Axels livströtthet – men å andra sidan också hans bejakelse – får många uttryck i romanen. Det finns likväl en ofta återkommande scen som kanske tydligare än andra beskriver något av denna ambivalens. Det är bilden av Axel, sittande på sängkanten, tungt framåtböjt och halvt i drömmen. Han betraktar strumpan på sin ena fot och den fot som är bar. Han är inte säker på om han är på väg att klä av sig eller på sig. Det är måhända inte enbart ett sammanträffande att ett kanonbildande europeiskt diktverk – James Joyces *Odysseus* med handlingen förlagd till en enda dag år 1904 – innehåller en ingående skildring av hur den manliga hjälten klär av sig och ägnar sig åt att noggrant betrakta sina strumpor och fötter (Joyce 1999: 675–677). Sådana "hälsningar" till tidigare eller nuvarande författarkolleger ingår, som sagt, i Bo Carpelans metapoetiska förhållningssätt.

EN FÖREGÅNGARE

Berättelsen om Axel utgavs 1986. Det är inte den första svenskspråkiga roman som byggts på dokumentärt material. Men *Axel* framstår likväl som ett slags förelöpare ifall man betraktar den ström av romaner förenande fakta och fiktion, som utkommit såväl i Sverige som i Finland under de senaste tjugo åren. Här må helt kort nämnas författare som P O Enqvist, Agneta Pleijel, Björn Ranelid, Ernst Brunner och Alexander Ahndoril i Sverige och i Finland Ulla-Lena Lundberg, Kjell Westö, Erik Wahlström och Yvonne Hoffman på svenska samt Rakel Liehu och Helena Sinervo på finska.

Märta Tikkanen – själv en genreöverskridande författare – konstaterar i en artikel angående blandningen av fakta och fiktion i skönlitterära verk, att "Peer Gynts bevingade ord om lögn och förbannad dikt" kan betraktas som mera aktuella än någonsin. Hon tillägger: "Fiktionsprosan har vidgats, förändrats och förnyats som genre – författarfän-

tasin har fått fylla ut och kanske skapat förståelse där fakta saknas. Är lögnen skicklig och den förbannade dikten bra är det småningom den som vinner och blir sann för eftervärlden" (Hbl 17.12.2006).

Jag har i denna uppsats lagt fram några synpunkter på ett av Bo Carpelans märkligaste prosaverk och dess samspel mellan det dokumentära och det fiktiva. Romanen om Axel är mångbottnad och dess form är en rikt flätad struktur av historiskt verifierbart och diktat. Den dokumentära stommen i berättelsen underordnar sig bokens grundidéer och fiktion. Det hindrar dock inte att Carpelans tematiska behandling innehåller ett bildspråk som i hög grad korresponderar med den epok som skildras.

LITTERATUR

- Bäckman, Minna, "Sanataideteos historian kuvaajana. Historian kerrontaa Bo Carpelanin teoksessa *Axel*", *Kertomuksia Suomesta. Historiankirjoitusta sanan voimalla ja kuvan keinoin*, Turun yliopiston Poliittisen historian tutkimuksia II, toim. Johanna Valenius, Turku 1998, s. 71–111
- Carpelan, Bo, *Axel*, Stockholm 1986
- Carpelan, Bo, "Kring romanen *Axel* – en muntlig monolog", *Liv, verk och tid. – Till biografiskrivandets renässans*. En bok utgiven av Kungl. Musikaliska akademien och Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm 1995
- Ekman, Karl, *Jean Sibelius och hans verk*, Helsingfors 1956
- Ekman, Michel, "Mellan utplåning och epifani. Ett tema i Bo Carpelans sena romaner", *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors 2006
- Ekman, Michel, "Tystnadens musik i Bo Carpelans 'Axel'", Hbl 10.12.1989
- Engdahl, Horace, "Bo Carpelan, drömarkitekt", *Det förgrenade ljuset. En bok om Bo Carpelan och hans diktning*, red. Roger Holmström, Helsingfors 2006
- Joyce, James, *Odysseus*, pocketupplaga, Stockholm 1999
- Holmström, Roger, *Vindfartsvägar. Strövtåg i Bo Carpelans Urwind*, Esbo 1998
- Marttila, Hannu, "Axel autiolla saarella", HS 17.10.1986
- von Platen, Magnus, "Biografiskrivandets knep och knåp", *Liv, verk och tid. – Till biografiskrivandets renässans*. En bok utgiven av Kungl. Musikaliska akademien och Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm 1995
- Rönholm, Bror, "Ett litterärt porträtt av sällan skadat slag", ÅU 30.10.1986
- Schildt, Göran, "Jean Sibelius okände välgörare", SvD 24.11.1986

- Tawaststjerna, Erik, *Sibelius*, Stockholm 1968
 Tawaststjerna, Erik, *Jean Sibelius IV*, Helsingfors 1978
 Tikkanen, Märta, "Ljuga bra", Hbl 17.10.2006
 Wallner, Bo, "Wilhelm Stenhammar och hans tid – en författarkommentar", *Liv, verk och tid. – Till biografiskrivandets renässans*. En bok utgiven av Kungl. Musikaliska akademien och Riksbankens Jubileumsfond, Stockholm 1995
 Willner, Sven, "Lidandet som en renande skärseld", Hbl 17.10.1986
 Zilliacus, Clas, "Prosalyrik", *Finlands svenska litteraturhistoria*. Andra delen: 1900-talet. Uppslagsdel. Utgiven av Clas Zilliacus, Helsingfors 2000, s. 285

Förkortningar:

- Hbl = Hufvudstadsbladet
 HS= Helsingin Sanomat
 SvD= Svenska Dagbladet
 ÅU= Åbo Underrättelser

Mellan jagförlost och jävlar anamma

Märta Tikkanens debutroman som positionsbestämning

Siv Storå

MÄRTA TIKKANENS första bok, *nu imorron* (1970), karakteriserar sig själv på sidan 147: "min vitbok den som bränner i mig." Den förstärkande *som*-satsen understryker vitbokens realitet – låt vara främst som efterhängsen idé, men en idé nu på väg att förverkligas. Romanens textmassa väljer fram ur ett länge tystat uttrycksbehov. Ett behov att skriva skönlitterärt. Att skriva fram ett jag.

Begreppet 'vitbok' har till vardags tappat betydelsen av aktpublication. I dagligt tal står ordet närmast för sammanställning av fakta inom ett givet område, fakta angelägna i sig och angelägna för den som lägger fram dem. En sådan vitbok visste Märta Tikkanen att hon måste skriva. Om sitt liv och sina förhoppningar.

En debutant är oftast nykomling i offentligheten. Författaren till *nu imorron* var inget oskrivet blad också om hon för närvarande låg lågt, publikt sett. Hon hade hunnit både inneha och avstå från positioner i flera intellektuella arbetsgemenskaper, hade arbetat som reporter vid *Hufvudstadsbladet* och som äldre lektor vid Drumsö svenska samskola.

Märket Ca – kort för Märtas flicknamn Cavonius – förekom ofta i *Hufvudstadsbladet* åren 1956–1961, under de mest skiftande texter.

Mycket skrev hon också osignerat. De första åren var hon sommarvikarie men blev redan då anvisad många krävande uppdrag. Artikel mängden och ämnesbredden växte när hon 1958 blev ordinarie anställd. När allmänreportern sedan sadlade om till modersmållärare var hon väl orienterad i samtid och omvärld. Stor uppståndelse inom skolans föräldråd väckte en uppsatsrubrik där 1700-talsdikten *Atis och Camilla* omtalades som sin tids *Kärlek I-II*, en högaktuell boktitel just då. Tilltaget gav genklang i hela fem häften av *Finsk Tidskrift* 1966.

Märta Cavonius, 21, var tredje årets litteraturstuderande när hon sin första Hbl-sommar, 1956, blev bekant med Henrik Tikkanen, tidningens frilansteknare. Han var gift och familjefar. Under gemensamma arbetsuppdrag – han var ofta hennes illustratör – drabbades reporter och tecknare av en omvälvande passion som de länge lyckades hemlighålla. Senare har bägge skrivit mycket om den. Att kärleksromanen var hetast så länge den var hemlig betvivlar ingen av deras läsare. I längden blev relationen alltför problemfylld, den avbröts. Våren 1958, som nybakad magister, firade Märta Cavonius kyrkbröllop med sin uppuktade pojkvän från tidiga år – ”Medicinarbarnet” kallades han i ett av Ca:s första kåserier i *Hufvudstadsbladet* (13.8.1957) där hon livfullt beskriver deras gemensamma liftande i Skottland. Ungdomarna hade bl.a. en skrivmaskin med i bagaget. Den färska journalistens ambitionsnivå imponerar. Medicinarbarnet var inte mindre fackinriktad, han inhandlade ett stetoskop under resan.

Beslut och föresatser till trots visade sig den avskrivna passionen osläckbar. Efter skilsmässor på varsitt håll gifte sig Märta Ginman och Henrik Tikkanen vårvintern 1963. Deras familj växte i rask takt. Med tre barn – ett från det första äktenskapet – uppehöll Märta fortfarande sin lärartjänst. När det fjärde barnet väntades, höstterminen 1966, stannade hon hemma. Hemhjälp var omöjlig att uppbringa.

Trots en växande tillsynsörda fortsatte Märta Tikkanen att skriva, inom den ram som var möjlig. Hon grävde där hon stod. Med början 1964 levererade hon länge regelbundna kåserier om sin hemmavardag till tidskriften *Astra*, också nu under signaturen Ca. Henrik illustrerade.

Två gånger under fem år fick läsarna veta att ’mor’ hade förhinder, då var också t e x t e n signerad Henrik (4/1965, 6/1966). Än så länge stod de kåserande föräldrarna i bredd! Det var den här tiden Märta Tikkanen tänkte på när hon intervjuades av Matilda Hanson i samband med utgivningen av *Två*, hennes sena bokslut över livet med Henrik: ”Det gick bra så länge det var mors lilla hobby” (*Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 21.10.2004).

Det är möjligt att *Astras* läsare – i likhet med illustratören – främst uppfattade kåserierna som Ca:s hobby; deras ton var lättsam, deras underhållningsvärde betydande. För Märta Tikkanen själv hade de också ett annat värde. Hon skrev, alltså fanns hon till. Att skriva om livet med barnen var inte ett surrogat för något annat ämne utan i praktiken det enda genomförbara. Greppet hade hon prövat tidigare. Susanna, hennes förstfödda, var bara fyra veckor när hon i *Hufvudstadsbladet* började figurera i en kåseriserie kallad ”När 2 blir 3” (12.7–7.9.1959). Den dubbelarbetande småbarnsmamma som Märta Tikkanen länge var hade ingen tid för sig själv. Stort bättre blev det inte för den hemmamma hon sedan blev. Men ändå: önskade och älskade barn ger kraft, kraft att orka också med alla omsorger de kräver. Den kraften har Märta Tikkanen bevarat också i relation till sina vuxna barn.

Ca:s sista kåseri i *Astra* trycktes i nummer 12/1968, ett jubileumsnummer – 50 år – som innehöll intervjuer med tidigare medarbetare av olika årgång. Den yngsta av de intervjuade, Birgitta Boucht (f.1940), instämde inte i de övrigas solidariska lovsånger. Hon hade året innan avgått från redaktionskommitten för att hon inte kunde solidarisera sig med tidningens linje:

Astra är precis den tidskrift dess läsare och redaktionsteam vill att den skall vara: kultiverad, behärskad, på sätt och vis öppen för olika åsikter. Men den når en barnsligt liten del av finlands-svenskarna i detta land, och tycks inte ens vara medveten om detta. Än mindre bekymrad.

Astra är en typisk klasstidning, med ett innehåll och en räck-

vidd som ställer huvudparten av Svenska folkpartiets medlemmar – för att inte tala om mänskor med annan politisk hemvist – utanför dess intressesfär. [- - -] Jag tror inte att man kan ändra Astra. Bara önska att det gavs ett alternativ till den.

(På sikt skulle det ges ett alternativ. Birgitta Boucht blev 1995 den första chefredaktören för *Astra Nova*.)

Knappast bidrog Birgitta Bouchts breddsida till att Ca tystnade i *Astra*. Mera sannolikt är att Märta Tikkanen helt enkelt tröttnade på att idyllisera radhustillvaron. Den började kännas instängd. Två tidskriftsintervjuer av typen hemma-hos visar tydligt Märta Tikkanens trängda position under hemmamammaåren. Den ena ingick i *Me Naiset* 38/1967, den heter kort och gott "Henrik Tikkanen". Skribenten, Mirja Sassi, är märkbart imponerad av sitt högvirila intervjuobjekt. Han tillåts breda ut sig i det oändliga – kring alla tänkbara ämnen – och förekommer på fem av sju bilder, i ensamt majestät på tre. Intervjun görs på fyra olika platser, en är sommarstället i Ingå. Framför allt här kommer familjen på tal. Henriks huvuduppgift, försäkras han, är naturligtvis barnen. Barn är skojiga. Märta och han trivs så bra hemma, i synnerhet nu när hon har varit tjänstledig ett år, eller – tillägger han belåtet – egentligen slutat sin skoltjänst. Tills vidare.

Medan far ett ögonblick avlägsnar sig hinner intervjuaren byta några ord med husets unga fru. Hon beskrivs som barnens näpna, ljushåriga storasyster. Fru Märta har bara gott att säga om sin make. Han är förfärligt snäll, eldfångd ibland men menar inget illa. Medan han fiskar, jagar, skidar eller strövar i skog och mark, funderar han ut vad han skall skriva eller teckna. Idéerna förverkligas utan dröjsmål varefter han ögonblickligen vill visa vad han åstadkommit. Hans koncentration på en uppgift är så total att han inte låter sig störas ens om barnen klättrar på honom. I tryck syns det det inte om Märta kanske tillät sig en liten suck när hon talade om detta. Man är glad att läsa att det åtminstone finns en "sommarflicka" som hjälp i hushållet.

Den andra intervjun är rubricerad "Det tikkanenska barnhemmet".

Den gjordes av Ebba Elfving, *Astras* dåvarande huvudredaktör, och ingick i nr 10/1968. Också här är Henrik självklar huvudperson. Hans arbetsbord står mitt i våningen. "Det är emot hans demokratiska principer att ha ett eget rum här hemma", får intervjuaren veta. "Vi har tagit den stilen att vårt hem är ett barnhem och inte en representationsbostad. Det är ett hem där man lever och jobbar". Emellertid är jobbet strikt rollfördelat. Henrik tecknar och skriver, Märta domän är barnen och hushållet. Hon har funnit att om man vill få "tid och krafter över att följa med vad som händer utom hemmets väggar" (vilket denna mångbarnsmamma vill), kräver uppgiften lika mycket organisation som ett lektorat. Det framgår att hon bra gärna ser sitt nuvarande sysselsättningsläge som övergående:

Jag hoppas iallafall på att få fortsätta yrkesarbete så småningom och jag tror det har varit nyttigt för mig att hinna tänka efter och planera min tillvaro. Nu när jag har yrket en aning på avstånd är det lättare att se var det brister och var man borde tänka om. Jag drömmer om att få göra studieresor utomlands och har en känsla av att både öst och väst har passerat oss när det gäller undervisningssystem och metodik. Läroböckerna borde göras om och den konventionella klassindelningen luckras upp. Vi måste lära eleverna hur man skaffar sig kunskaper istället för att låsa dem vid det vi just nu tycker är riktigt och viktigt.

När Märta Tikkanen nu "tänkt efter" och planerat sin tillvaro är det pedagogik hon också framöver vill ägna sig åt, en reformerad och moderniserad pedagogik. Inte ett ord om litterära planer. Inte än. Länge var detta hennes sätt att hantera framtiden. Nu var mer än tillräckligt. Nu var rymde mycket som var oersätligt: tindrande barnaögon, nackfun och tillgivna kramar. Den morgondag när hon inte längre var bara Mamma kändes mycket avlägsen – men visst skulle den komma.

Romantiteln *nu imorron* kan läsas på två sätt. Uttalad som en jagsvag suck betyder den ungefär "Jojo, nån gång". Då står den för det förflytna, för allt som fått vänta, allt som skjutits upp. Med energisk betoning blir den vitalt aktuell, på gränsen till aggressiv: "Nu! I morgon!" Nu skall vitboken skrivas – på tid som inte finns. Den blev skriven. Viljestyrkan övervann jagförlusten. Med rätta har Lisbeth Larsson (1997: 165) karaktäriserat *nu imorron* som "en tydlig författartillblivelsetext". Hon fortsätter: "Hela texten är organiserad kring det möte mellan kvinnan och skrivmaskinen som bara inte vill bli av [- -] romanen kan på många sätt läsas som en seger över det liv som texten beskriver."

Det har framgått att Märta Tikkanen vid sin debut var långtifrån någon novis. Att hon förutsattes bekant för läsarna visar till exempel rubriceringen av *Hufvudstadsbladets* förhandsnotis om boken: "Märta Tikkanen debuterar som romanförfattare" (28.8.1970). Tidningen lät debutanten själv komma till tals:

Den handlar om det som kvinnor kallar liv innan de ser sin rätt till jämställdhet med mannen i olika hänseenden. [- -] En tillspetsad situation får huvudpersonen att vägra välja, hon har försökt komma till en lösning med sig själv genom kompromisser, men till slut ser hon att det inte går den vägen.

– Tillsvidare har boken inget namn, men jag upplever den själv som vitboken som blev en röd bok. Den är skriven inifrån, är väldigt subjektiv och emotionell, t.o.m. utmanande och blev någonting helt annat än jag hade tänkt mig.

En vitbok förväntas innehålla mera fakta än känslor. *nu imorron* är till brädden känslöfylld, i den meningen kan det vita sägas ha blivit rött. Det är också möjligt att Märta Tikkanen associerar till den kvinna hos Edith Södergran som ställd inför alternativet "vit skall du leva eller röd skall du dö" väljer ingetdera. I stället är hennes hjärtas beslut: "röd skall jag leva". Samma trotsiga beslut fattar den kvinnliga huvudper-

sonen i *nu imorron*. Hon väljer inte bort Kärleken, hon väljer inte bort Karriären. Hon kräver bägge, hon vill leva rött.

Betoningen av känslor – inte paroller – är förmodligen det som i skrift blivit annorlunda än planerat. "Det som kvinnor kallar liv" – här i betydelsen odelad marktjänst i familj – blir inte så i grunden nedskrivet som kanske var meningen. Huvudpersonens intensiva, aldrig ifrågasatta bundenhet till sin man mildrar kritiken. "Passion eller jämlikhet?" frågade Merete Mazzarella i en essärubrik 1985 som avsåg Märta Tikkanens två första böcker. Mazzarella såg ett avgörande hinder för den eftersträvade jämlikheten i "kvinnans stora beredvilighet att offra sig själv för den stora passionen". Bokens jag har "internaliserat vissa inte helt tidsenliga rollförväntningar som gör att hon förtrycker sig själv" (Mazzarella 1985: 175). Har hon engång tvingats ge upp sitt förvärvsarbete skall hon minsann vara perfekt som husmor och mor. Framför allt skall hon vara den älskade makens stöd och sköld när hans svåra barndomsminnen framkallar ett hälsovådligt drickande. Rollen liknar martyrens.

nu imorron anmäldes i *Astra* (1/1971) av tidskriftens unga, nyttillträdde huvudredaktör E(bba) J(akobsson). Hon uppskattar romanen. Samtidigt finner hon det angeläget att förbereda läsarna på att en överraskning väntar:

Det är en helt ny stil Märta Tikkanen visar upp i sin bok. Språket är ledigt talspråk, meningarna flyter samman på grund av att skiljetecken i allmänhet saknas. Tonen [- -] varierar mellan ömsint och frän. Den som förknippar hennes författarstil med de soliga barnkåserier hon under en följd av år gladde Astras läsare med finner inte många beröringspunkter.

Recensionen utmynnar i en reservation som möjligen var pliktskyldig: "Boken är fångslande men frånvaron av skiljetecken och avgränsade meningar gör den besvärlig att läsa." Det stilistiska självsvåld som kunde besvara en och annan läsare av *nu imorron* har en generation

senare blivit litteraturhistoriskt kartlagt. I sin analys av finlandssvensk sextio- och sjuttiotalsprosa har Trygve Söderling funnit att stildrag som öppen meningsbyggnad samt frånvaron av versaler och skilje-tecken var påfallande frekventa under denna tid. ”Många kända eller blivande författare gav under den här perioden ut minst en tekniskt sett litet våghalsig bok”, skriver Söderling och exemplifierar bland annat med Märta Tikkanen. I *nu imorron* har hon med sitt val av ”öppen meningsbörjan och öppet meningsslut, informell stavning och slang” avsett att ”höja känslan av direkthet och frihet” (Söderling 2000: 290f).

Begreppen direkthet och frihet innehåller både en stilistisk och en livsstilsbetonad tidsmarkör. Med dem omformuleras bokens baksides-deklaration: ”En hel generations erotiskt laddade problematik får här sin franka och expressiva tolkning.” Jag föreställer mig att romanens flämtande snabba språk, av George C. Schoolfield (1998: 658) karakteriserat som ”extremely conversational”, också var ett val dikterat av tidsbrist. Vid den här tiden skrev man ännu på maskin. Större ändringar krävde att mycket skrevs om. Med korta rader, brutna satser och luft mellan orden var ändringar lättare att göra än om texten varit mera kompakt. Att boken länge saknade namn kan tyda på att den tillkom utan en styrande disposition. Den f.d. modersmåls läraren visste att monologformen inte förutsatte någon disposition. Impuls och andning var dess rättesnöre. Innehållet fick bölja av och an. Olästa brev, svartsjuka, alkohol och potens, konkurrens mellan makar, den egna mammans frustration är återkommande teman. Röstläget tyder på att frågorna länge irriterat.

Romanen fick till slut sitt namn men bokens malande språkrör förblev utan. Hennes make heter Anders. I Märta Tikkanens nästa bok, *ingenmansland* (1972) kallas huvudpersonerna Fredrika och Anders. Eftersom familjen uppenbart är densamma som i *nu imorron* har man i efterhand också börjat tala om den första bokens kvinna som Fredrika. Då har en viktig distinktion gått förlorad. Kvinnan i debutromanen har inget eget namn. Hon är hustru och mor. Hon beskriver sig

som en halv apelsin (den andra halvan är Anders). Hon är del av en tvehövdad åsna (så nära hör hon ihop med Anders). Åsna förresten, är det i sin pressade situation hon väljer ett djur som anses dumt?

Att kvinnan i bok 2 får ett namn – och ett namn med givna associationer – är en viktig markering. Debutboken hade lirkat upp en dörr bakom vilken mycken skaparkraft fanns magasinerad. 1970-talet blev en högaktiv tid för Märta Tikkanen. Parallellt med rektorstjänsten vid Helsingfors svenska arbetarinstitut (1972–1979) producerade hon ytterligare fyra böcker. I motsats till Anders namnlösa hustru i *nu imorron* vågar Fredrika i *ingenmansland* (1972) höja rösten. Ibland talar hon solo, ibland i namn av många, främst välutbildade kvinnor vars förvärvsarbete kompliceras eller omöjliggörs av sambeskattnings och brist på dagvård. Märta Tikkanen fick av vissa kritiker höra att hon i sina första böcker behandlade skenproblem i medelklassen. I de följande romanerna *Vem bryr sej om Doris Mihailov* (1974) och *Män kan inte våldtas* (1975) skildrar hon kvinnor i låglöneyrken. I diktsamlingen *Århundradets kärlekssaga* (1978) överges fiktionen. Märta Tikkanen skriver nu öppet om smärtpunkterna i sitt eget liv. Lisbeth Larssons ord om *nu imorron* gäller i högsta grad också om den mångbottnade kärlekssagan: ”en seger över det liv som texten beskriver”.

Kära Roger! Jag hade gärna frågat dig till råds beträffande framställningens tidsperspektiv. Hoppas du inte skall upptäcka alltför mycket efterklokhet i mina resonemang? Risken finns. Märta Tikkanen har i intervjuer under decenniernas lopp ofta tillfrågats om tidigare böcker och livshändelser. Hennes svar har ibland givits i en helt ny situation när verkligheten sett annorlunda ut och därför pockat på omformulering. Ofrånkomligen har jag tagit intryck av den självbiografiska *Två* men hoppas ändå att de intrycken inte allt för mycket färgat av sig. Min strävan har varit att så att säga ”i realtid” analysera *nu imorron*, frilägga dess motiverande biografiska bakgrund – jagförlusten – och visa hur Märta Tikkanens röda vitbok blev den kraftfulla starten på ett konsekvent genomfört författarskap.

LITTERATUR

- Larsson, Lisbeth, "Att fånga texten mitt i livet. Om Märta Tikkanen." *På jorden*. 1960-1990. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 4*, Höganäs: Bra Böcker, 1997, s. 163-167
- Mazzarella, Merete, "Märta Tikkanen (1935-). Passion eller jämlikhet?" I Merete Mazzarella, *Från Fredrika Runeberg till Märta Tikkanen. Frihet och beroende i finlands-svensk kvinnolitteratur*. Helsingfors: Söderström, 1985, s. 171-187
- Schoolfield, George C., "Confessor literature and the Tikkanens". *A history of Finland's literature*. Ed. by George C. Schoolfield. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1998, s. 651-658
- Söderling, Trygve, "Sextio- och sjuttioårsprosa". *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen*. Utg. av Clas Zilliacus. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland; Stockholm: Bokförlaget Atlantis, 2000, s. 287-302
- Tikkanen, Märta, *nu imorron*. Helsingfors: Söderström, 1970; Stockholm: Trevi, 1981

Aijas känsla för snö

Om Malin Kiveläs roman *Du eller aldrig*

Merete Mazzarella

FINNS DET NÅGOT i skönlitteraturen som litteraturvetenskapen har svårt att ta sig an?

När jag började på min avhandling om Eyvind Johsons roman *Strändernas svall* – det är nu mer än trettio år sen – var det som fascinerade mig mest en nästan överväldigande stark sinnlighet som hade med havet att göra, och då inte minst just med strändernas svall som, märkte jag, ibland kunde påminna om samlagets rytm. Och visst lyckades jag efterhand göra vetenskap av havet. Jag skrev om hur det symboliserade medvetandets olika skikt och inte minst det undermedvetna. Jag skrev om hur det representerade romanens kontrapunktiska komposition, hur svallet fungerade som ett ledmotiv som band ihop tider och länder. Men till min sorg kom jag aldrig riktigt åt sinnligheten.

Jag kom ihåg den här erfarenheten när jag läste Malin Kiveläs *Du eller aldrig* från 2006 som omedelbart högg tag i mig utan att jag genast kunde säga vari fascinationen bestod. Romanen – till vilken sidhänvisningar i det följande ges i parenteser utan författarnamn eller årtal – är i tre avdelningar och utspelas under en vinter från dagarna före jul fram till mars. Den är berättad i första person, huvudpersonen heter Aija, om hennes bakgrund får vi ingenting veta men hon förefaller vara i

tidig medelålder, hon arbetar i trädgården till ett kvinnosjukhus och hon bor ensam i en liten källarlägenhet. Hon lever överhuvudtaget mycket ensam. Hon iakttar grannarna, inte minst grannen Sofia som först är höggradigt gravid och sedan föder ett barn. Hon observerar vad som sker hos Sybil som har sexbutik och bjuder på sexshower. Hon dricker kaffe med Edit som förestår sjukhuskaféet men förefaller inte att ha något umgänge förövrigt. Hon firar jul ensam men rituellt, hon klär upp sig, hon har en vältilltagen julsinka, sillsallad och lädor, julkaffe och en *English Christmas Log* för att inte tala om julklappen som hon köpt åt sig själv, en Rose Camay-tvål. Det är uppenbarligen aldrig någon som ringer till henne. Hon sköter sitt hem med pedantisk noggrannhet, torkar sitt bord med två olika preparat tills man kan spegla sig i det, för ut mattorna och piskar varje matta med flera hundra slag. Hon stoppar hål i strumporna – också när de bara är någon millimeter. Hon handlar på Stockmann, hon flanerar på stan både dag och natt. Hon är fascinerad av blommor (även om hon aldrig haft blommor hemma) och – framför allt – av snö. Hon ägnar mycket tid åt en bok om fotografen Wilson Bentley som var besatt av snö och under fyrtio år fotograferade femtusen snöflingor. I romanens andra del inleder hon äntligen en trevande bekantskap med en medmänniska, den ryske gatumusikanten Pjotr som spelar dragspel utanför ett orangefärgat tält vid statyn Tre smeder och ibland uppträder på ett kafé ute i Nordsjö, och som har både rysk folkmusik och Elvis Presley-låtar på sin repertoar. Inspirerad av honom börjar hon läsa en biografi över Presley och Presleys musik – ”It’s Now or Never” – ger röst åt hennes känslor. Så småningom kommer Pjotr hem till henne på kaffe och tar henne med sig och visar den torftiga hyresbostad han delar med några landsmän. En natt tillbringas han också hos henne, sedan försvinner han.

Det är en roman som i nästan provocerande grad är händelselös och det kan ta ett tag innan man begriper att det är själva poängen att det ska hända ytterst litet. Samtidigt är det en roman som vilken läsavan person som helst efter en hastig genomläsning kan göra en skissartad

analys av. Den handlar om ensamhet, om förluster, om vardag, om dagdrömmar. Också här finns ledmotiv: en skugga av ett barn som dött, ett skrin, ’det förflutnas skrin’, som Aija i det längsta är ovillig att öppna. Men de här resonemangen är djupt otillfredsställande så till vida att de inte säger just något alls om vad det är som gör boken märklig. Berättelsen lever nämligen framför allt på en ton, en stämning, ett förhållningssätt till tillvaron, en mycket stark närvaro som också den kan kallas sinnlig. För mig blev utmaningen att se i vilken utsträckning det är möjligt att komma åt just tonen, stämningen.

Jag fick hjälp av *När ingenting särskilt händer. Nya kulturanalyser av etnologerna Billy Ehn och Orvar Löfgren*. Författarnas utgångspunkt är viljan att söka upp nya områden att studera ur ett kulturellt perspektiv: ”Hur närmar man sig det formlösa och snabbt överspelade?” frågar de sig. ”Hur beskriver man människor som inte verkar göra någonting? Händelselöshet är inget som enkelt låter sig fångas med beprövade metoder. I stället får man söka i springorna mellan aningar, förnim-melser och associationer. Här rör det sig om kulturella processer som blandar form och innehåll på överraskande sätt” (2007:11). Vi kan aldrig veta var våra medmänniskor befinner sig mentalt även om de är fysiskt närvarande: ”Därför är det intressant att undersöka hur människor samtidigt lever i olika verkligheter, hur ’samtiden’ består av flera lager av skeenden och hur varje ’nu’ är impregnerat av föreställningar om det förflutna och framtiden, om hur livet skulle kunna vara och längtan efter något annat” (ibid.). Den röda tråden i *När ingenting särskilt händer* är ”hur villkoren för dagdrömmande skapas i vardagen och samtidigt förändrar den” (2007: 228). Detta är den röda tråden också i Malin Kiveläs roman och vad Ehn och Löfgren sedan ser närmare på, dagdrömmarnas ”materiella plattformar” (ibid.), återfinns också i romanen: väntan, rutiner, olika slags försvinnanden. Löfgren och Ehn argumenterar för en långsamhetens kultur: ”Genom att sänka hastigheten, vända ryggen mot det uppseendeväckande och se sig noga omkring sätter man upp analytiska farthinder. Det blir en träning i att ignorera det iögonenfallande och i stället koncentrera sig

på det som verkar dra sig undan och göra sig obemärkt" (2007: 229). Längre fram heter det mera konkret:

I detta arbete med att se, höra och förnimma något annat än det invanda och att fokusera det till synes intetsägande har vi haft god hjälp av två okulära tekniker, mörkerseende och ögonvråetnografi. Den första innebär att man till en början inte ser eller fattar något alls, som om det var nattsvalt, sedan börjar man vänja sig, skärper hörseln och hittar svaga ljuskällor som röjer konturerna av något som knappt anas.

Den andra tekniken går ut på att inte titta rakt på observationsföremålet, utan vid sidan om, i ögonvrån, ungefär som när man iakttar svagt lysande stjärnor på natthimlen för att de inte ska försvinna. Genom att koncentrera sig på något annat än det centrala ökar förmågan att påträffa det undflyende. Det liknar materialsökandet på nätet, där man googlar, testar bloggar och kopplar samman olika sökord för att komma in på okända områden.

(2007: 232)

Aija är en vardagens etnolog i Ehns och Löfgrens mening. Med största noggrannhet redovisar hon för sina iakttagelser av den yttre verkligheten: rönnen utanför fönstret, julskyltningen på Stockmann, julkaffekoppen med lingon på, tidningens bilder av guldröllopspar – "de tittar rakt in i kameran och ler, man ser inte på bilden om det är frågan om bryggor eller helproteser" (68) – och de exakta ankomst- och avgångstiderna på järnvägsstationens stora digitala skyltar. Men hennes resoluta inriktning på det faktiska representeras i första hand av hennes studium av snö. Både romanens första och tredje del börjar med reflexioner kring snö. De första raderna lyder: "Snön faller över staden i kristaller. Här nere, bakom gardinerna, är flingorna tydliga, de har taggar, oftast sex, ibland tolv, sällan tre. Aldrig fem eller sju. Kring varje tagg finns ett invecklat spetsmönster, så skört att en sekunds

beröring av ett människofinger, vilket som helst, skulle smälta det" (11). Del III börjar:

Detta är sanningen.

I moln där tillräcklig fuktighet och kyla råder bildas snöflingor kring små koncentrationspunkter, till exempel dammpartiklar. Det börjar med att vattenånga kondenseras i temperaturer under fryspunkten. Först fryser endast några vattenmolekyler ihop och en kristall uppstår. Denna bildar snöflingans sexkantiga kärna som först är minimal, men sedan börjar växa geometriskt, symmetriskt ta åt sig av det omkringliggande, på bredden eller på längden, samla på sig mer av samma massa.

(185)

Aija har läst Johannes Kepler som menar att "gudomlighet är företeelsers och varelsers eventuella förmåga att producera symmetriska månghörningar" (42). Ihärdigt skaffar hon sig mer och mer kunskap. Hon vet att japanen Uchikiro Nakaya år 1954 räknade ut att det finns 41 kategorier av snöflingor. Hon vet att det förmodas att två snöflingor aldrig kan vara identiska på molekylärnivå. Hon kan skilja mellan många olika sorters snö från den stjärnformiga dendriten, "så gott som vetenskapligt sett den allra vackraste" (17) till "tunna tövädersplattor, snöflingornas pariakast" (97). Hon identifierar sig med Bentleys berättelse om ett misslyckande: "Men i vintras, berättar han 1925, 'i vintras hade vi en storm som hämtade ner den mest intressanta snökristall jag någonsin skådat: en underbar, underskönt vacker liten isskärva, enastående ömtålig. Trots min oerhörda försiktighet bröts kristallen itu när jag skulle överföra den till objektglaset'" (189). "Det var en tragedi", tänker hon. "Det får mig att gråta än i dag" (ibid).

Men allt detta är alltså vad Ehn och Löfgren kallar "materiella plattformar" för fantasin. Fantasins roll som bärande tema anges redan i romanens två motto som också på var sitt sätt handlar om förhållandet mellan olika tidsplan. Det första anspelar på det döda barnet:

Om du undrar hur spöken ser ut kan jag tala om det för dig.
De är vita precis som du tror. De är suddiga. Dimmiga. Men
på ansiktets plats finns ett ansikte, det är alldeles tydligt.
På dagarna syns de inte som de gör nattetid. Men så länge
det inte är ljusare än så här, om man kisar, om man böjer
huvudet bakåt en aning bara, om man drar undan gardinen
så här, så ser man.

Man ser barnet i de röda kläderna som leker och skrattar och
snart är det vår.

Om några dagar, verkligen.

Och man ser.

Om man kisar.

Spöken är de som inte låter sig bli förglömda.

I det ovanstående är det rimligtvis den sista raden som är den viktiga-
gaste. Det andra mottot lyder:

Nu sprakar brasan (inuti) och teet doftar.

Och barnet på gården och våren, vilken dag som helst.

Madame Plantiers tillstymmelse till knoppar.

Nu börjar det.

Nu.

(Tid går.)

(Alltså bakåt.)

(Känn den gå.)

(vrrrrr.)

Här är stämningen ju idylliskt ljus, men att åtminstone brasan enbart
existerar i fantasin blir mer än antytt av ordet "inuti". Spökbarnet,
skuggbarnet, dyker som sagt upp om och om igen. Här ett par
exempel:

På gården ser man ingen. Ingen är där. Men där finns någon
i alla fall, givetvis. En skugga bortom de rostiga gungorna. En
ljuskägla i närheten av sandlådan. En skugga. Varken stor eller
liten. Ändå.

Ett barn.

Jag försöker för en sekund framtvinga det, få fram konturer.
Stirra rakt på det, det där ljuset. Ingenting händer. Ju stinnare jag
stirrar desto mer försvinner det för mig.

Det.

Den.

Skuggan.

(63)

Sofias barn på gården i barnvagn:

Och det andra, det andra.

Jag frågar nu, det som är av dimstoff: Vad vill du.

Jag säger det högt.

Jag förstår vem du är.

Jag förstår att du inte låter dig bli förglömd. Och det man
förstår, det behärskar man.

Det man förstår ska man inte behöva överraskas av.

Är det inte så?

Säger jag.

Jag får inget svar. Det enda som händer är att spädbarnet (kött
och blod) vaknar i sin vagn och börjar skrika.

(137)

Motivet med ett levande barn och ett dött finns också i boken om
Presley: Presley hade en tvillingbror som dog vid födseln. Skugg-
barnet hör ihop med "Det förflutnas skrin", "den svarta lådan" i Aijas
liv med *Floran i färg* från 1951, tre bleknade rosenblad och ett läppstift
Hot Coral nr 17 (85) och med "de innersta lagren, de oberörbara"
(65) som hon till slut, när Pjotr brutit upp, resolut tar sig fram till.

Det är en bild:

Ett spädbarn, upphissat av två håriga armar, luva på huvudet, med band runt hakan, runda kinder, skrattar.

Det är det.

Det är allt.

I hörnet av mitt rum, en skugga, ett barn.

I hörnet här, mitt emot mig nu.

Och inte gör hon mig rädd, inte är hon något att vara rädd för, fastän hon kanske är motsatsen, till orden.

(200)

Mer än så får läsaren inte veta: bilden kan tänkas föreställa ett barn Aija verkligen har haft eller ett som hör hemma i fantasivärlden och representerar den smärtsamma, förträngda drömmen om en nära gemenskap. Annars är det mest påfallande med Aijas fantasier att de överhuvudtaget inte rymmer gemenskap. Det gäller också fantasierna om trygghet och tröst, till exempel föreställningarna om den vackra engelska trädgården som hon av allt att döma bara har sett på bild och som har ett rostbrunt torn mitt i. Till och med när hon föreställer sig att hon ligger sjuk i det rostbruna tornet är hon ensam:

Och var jag i England, i det rostbruna tornet av sten, i den sovande trädgården, i vintern; en kopp te på en bricka, honungsvatten, rykande, en febertermometer i munnen, lite feber kanske, i fotändan en varmvattensflaska, i det dragiga tornrummet. Värmen fullständig i det dragiga tornrummet, i trädgården på vintern.

(166)

Ensam är hon också i sin fantasi om att hitta två identiska snöflingor – en fantasi som för övrigt tar in ett par av hennes andra fantasier:

Och jag skulle springa, springa hem, hela vägen i gryningen, snöfallet skulle förblinda mig, rinna längs mina röda kinder, och hemma i tornrummet (vid brasan) skulle jag riva upp skrinet (ingen skillnad) och hitta parfymerade brevpapper med rosor (och jag skulle veta hur jag håller snöflingor djupfrysta och ha all utrustning redo; pincetter, frysboxar) och där, i den sekunden, skulle jag börja skriva ett brev.

"To whom it may concern, I do not know how to tell you this. I think I have made a revolutionary finding."

(215)

Men tonen?

För att närma mig den fick jag hjälp av en annan bok, nämligen den amerikanska litteraturvetaren Jane F. Thraillkills *Affecting Fictions. Mind, Body and Emotion in American Literary Realism*.¹ Den är skriven i polemik mot Wimsatts och Beardsleys resonemang om "the Affective Fallacy", alltså mot föreställningen att våra känsloupplevelser är irrelevanta för tolkningen av litterära verk. Den för fram ett budskap som också annars idag är högaktuellt i många discipliner, nämligen att det inte behöver finnas något motsatsförhållande mellan biologi och kultur, att våra kroppsliga reaktioner och vanor självklart måste ses som kulturella uttryck och att våra känslor i hög grad sitter i våra kroppar. Om Kate Chopin till exempel heter det att "The challenge that she sets for herself is to reconnect the mind with the body through writing, a medium that would appear intransigent in its abstraction and immateriality". Och om hennes roman *The Awakening* och dess huvudperson, kreolskan Edna: "Chopin's fiction is riddled with moments of lassitude and incantatory rhythm: whispering waves, dreamy reveries, rocking babies, crooning voices, languid walks and

¹ Thraillkill är fokuserad på decennierna efter amerikanska inbördeskriget och tar upp författare som Henry James, Kate Chopin, Charlotte Perkins och Oliver Wendell Holmes.

the sensuous strokes of arms through water, bristles through hair, fingers on flesh" (2007: 172).

Den sinnlighet som Aija representerar är ju en annan än Ednas men Thraillkill har hjälpt mig att få syn på den. För Aija handlar det till att börja med om rörelser, om smaker och dofter, om de rena vita lakanen i hennes säng, de sköna yllesockorna. "Jag sitter i spårvagnen, jag känner spårvagnens rörelser. De är vanliga, kränger", heter det (139). Ute på stan på julen tänker hon: "Att göra i en jultyst stad: dofta tvål på järnvägsstationer" (31). Hon äter en nyårsbakelse: "Krämen bildar en hinna i min mun, smörjer, längs gångarna och ända ner i magsäcken" (43). Hon tar sig en kopp i sjukhuskaféet som övergått till de nya kaffesorterna: det "är inte beskt, inte ljusrostat som förr. Det smakar kardemumma och det är svart och mörkt [- - -] När jag sluter ögonen känns förändringen inte lika tydligt, det mörka stråket bränner inte. Bara en aning, efter en stund, bakerst på tungan" (162).

Men verkligt påtagligt blir förhållandet mellan kropp och känslor när Pjotr kommit in i hennes liv. När hon ligger i badet efter att Pjotr kört hem henne heter det: "Hur jag än badar blir vattnet inte kallt den här kvällen, det kallnar inte, det är varmt hela kvällen omkring mig" (147). Och efter att han varit på kaffe: "Jag sätter mig i soffan. Den är fortfarande varm. Jag lutar mig framåt. Sedan bakåt. Jag tittar ut mot gården. Kvar i luften svävar hans molekyler. I soffan [- - -] Värmen från yllesockorna" (152). När de ska se på film i hans bostad får vi veta att:

Det är mjukt på golvet, på madrasserna. Det är varmt. Runtomkring. Jag tar av mig stövlarna, jag sitter i strumpor. I finstrumpbyxor. På en madrass. På madrassen bredvid sitter han [- - -]

(170)

Det är varmt på de här madrasserna. Jag är stilla, jag är varm, Pjotrs röst fyller varje hörn av rummet.

(172)

Pjotr tittar på mig.

Han ler.

Jag tror att jag ler.

Det är varmt på madrasserna.

Alltid varmt runt honom.

(174)

Pjotr ser på mig, han stryker mig över håret, han stryker mig över håret, handen är varm och han går till köket, för att hämta mer cigaretter.

(175)

Han tittar på mig. Han sitter nära mig. En centimeter längre bort nu. Det där varma.

Det kommer ändå genom strumpbyxorna.

Han fortsätter titta på mig. Han röker. Det luktar, hans fingrar är breda.

(176)

Han följer henne hem men vi får ingen beskrivning av någon erotisk urladdning, vi får inte veta mer än att hon klär sig i pyjamas, att mannen lägger sig bredvid henne, att han ser på henne, att han somnar framåt morgonnatten, att de dricker kaffe tillsammans följande dag och att han ger sig av.

Blir hon besviken?

Nej, hon har vetat att han kommer att ge sig av. Det är möjligt att hon igen låter Elvis ge uttryck åt sina egna känslor – hon läser om hans sista tid, hans utlevande desperation – men hennes sorg är tyst, är snarast en förlorad värme. Hon tänker på några rader hos Johannes Kepler:

För att kunna ta emot de rymdliga aspekterna som påverkar själen (kärlek, musik) krävs en mottagare som är varm.

Kyla är död, allt kan vara kallt.

(191)

Hon konstaterar att man inte kan upptäcka någon mening med hur snö formar sig men hon vet "att värmen, när snöflingor uppstår, lider ett nederlag gentemot den omgivande kylan, men att den vägrar falla utan heder" (195). Man kan säga att orden kunde gälla henne själv: hon vägrar att falla utan heder. Boken slutar med en variant av det andra mottot, med drömmen om vår. Det mest spännande med *Du eller aldrig* är kanske sist och slutligen hur spänningen mellan värme och kyla gestaltas, att den hela tiden är både konkret och existentiell. Efter avslutad läsning kan man bläddra tillbaka, långt tillbaka och läsa raderna: "Mattor täcker kalla golv. Mattor gör golv varma, fötter. Av all värme kroppen utsöndrar står fötterna för 30 procent. Jag ordnar mina mattor som de ska vara" (42). Också de raderna, inser man, har en existentiell innebörd. När Pjotr har åkt ordnar Aija helt säkert igen sina mattor "som de ska vara".

LITTERATUR

Ehn, Billy och Löfgren, Orvar, *När ingenting särskilt händer. Nya kulturanalyser*, Stockholm, 2007

Kivelä, Malin, *Du eller aldrig*, Helsingfors, 2006

Thraillkill, Jane F, *Affecting Fictions. Mind, Body and Emotion in American Literary Realism*, Cambridge, Massachusetts och London, England, 2007

VI

Fragment av en poetik

En läsning av Tove Janssons "Det osynliga barnet"

Janina Orlov

I

NOVELLEN "Det osynliga barnet" utkom första gången 1962 i novellsamlingen med samma namn. Den handlar om Ninni, som enligt Tooticki, "blev skrämmd på fel sätt av en tant som hade tagit hand om henne utan att tycka om ungen." Tanten uppges vara hemsk och Tooticki fortsätter: "Inte arg, förstår ni, sånt kan man begripa. Hon var bara iskall och ironisk" (102). Till sist har Ninni blivit osynlig, något som enligt Tooticki kan hända om man blir skrämmd tillräckligt ofta och på fel sätt. Det enda som finns kvar är hennes namn, likt ett ord utan mening. I syfte att bota och återbörda henne till en synlig existens, och göra ett vanligt barn av henne, placeras hon av Tooticki i muminfamiljen. Olika åtgärder och slumpmässiga sammanträffanden leder småningom till att vistelsen får önskat resultat. Ninni blir synlig igen. Synnerligen omtyckt av stora och små läsare och lyssnare har novellen även använts inom psykoterapeutiskt arbete med barn som lider av aggressionshämning.

Händelseförloppet inleds en mörk och regnig höstkväll. Familjen sitter kring verandabordet och rensar svamp. Mitt på bordet står petroleumlampan, men hörnen av verandan ligger i skugga. På så sätt antyds

redan i första stycket den delikata balansgången mellan mörker och ljus som är fundamental för förståelsen av muminexistensen. Skildringen föregriper tydligt en episod som återges i *Pappan och havet* tre år senare:

Lampan susade medan den brann. Den gjorde allting nära och säkert, en tät krets som var familjen och de kände och litade på och utanför var det främmande och osäkra som staplade mörkret högre och högre och längre bort ända till världens ände (15).

I det tacktal Tove Jansson höll 1966 i Ljubljana efter att ha tilldelats H.C.Andersenmedaljen lyfte hon fram mörkerrädslan som den värsta av alla och beskrev den som "hotet utan namn". Men hon betonade även att rädslan kan utgöra en praktfull fond bakom tryggheten och ge den mening och kontrastverkan. Nämnade komponenter återfinns även i "Det osynliga barnet" och då inte enbart genom den uppenbara likheten mellan mörker och osynlighet utan också i symbolisk bemärkelse.

Ninnis entré är noggrant förberedd. När hon omsider dyker upp, vet vi allt om hennes sorgliga förflutna. Vi har därtill tagit del av Tootickis ytterst åskådliga definition av begreppet ironi. Det är som om vi alla – muminfigurer och läsare inkluderade – vore barn, underkastade den vanliga uppfattningen att barn inte förstår ironi. Men om så verkligen är fallet, hur kommer det sig att Ninni har blivit osynlig! Slutligen brottas vi även med svårigheten att kommunicera med någon man inte kan se, eller som muminpappan uttrycker det: "På något sätt blir jag nedslagen av att prata med folk som inte syns. Och inte svarar" (108). Den osynliga framkallar ett visst slags beteende hos den synliga, betingat av det nödvändiga i att omskapa villkoren för ömsesidig kommunikation. Sistnämnda föranleder berättarens optimistiska konstaterande: "På det här sättet fick var och en själv tänka sig hennes utseende, och det kan pigga upp en bekantskap" (114). Under hela expositionen har Ninni stått ute i regnet, alltför blyg för att komma in.

Tooticki reste sig och öppnade dörren igen. Ninni! Ropade hon ut i mörkret.

Den svala och kyliga lukten av höst kom in på verandan och en rektangel av ljus slog ut över det våta gräset. Om en stund började en bjällra pingla därute, tveksamt – ljudet kom uppför trappan och tystnade. En bit ovanför golvet hängde en liten silverbjällra i luften på ett svart band. Ninni måste ha mycket smal hals (105).

Ljusrektangeln i gräset är en invit och Ninnis inträde i familjegemenskapen är också det första steget på väg till synlighet. När hon väl stiger in, har hennes läkeprocess redan inletts.

Osynlighetsmotivet förekommer i flera av muminberättelserna. Det exempel som står Ninni närmast är muminmammans och väggmålningen i *Pappan och havet*. Driven av olust och hemlängtan har mamman återskapat Mumindalen på väggen i fyren där familjen är bosatt. En kväll i solnedgången grips hon av panik och flyr rätt in i sin bild, där hon slutligen somnar med huvudet lutat mot ett äppelträd, osynlig för omvärlden. "Mamma är borta, tänkte mumintrölet. Hon har varit så ensam att hon kom bort" (131). Den som inte blir sedd blir osynlig. Mammans osynlighet är visserligen självvald, men som trollet konstaterar, bottnar den i ensamhet. Ensamheten dominerar även tillvaron när motsvarande företeelse skildras i bilderboken *Vem ska trösta Knyttet?* (1960). Bilduppslagen återger Knyttet nära nog i marginalen, ofta med ryggen åt de sällskap eller gestalter, som i övrigt befolkar bilden. Texten bekräftar gång på gång hans utanförskap men manar samtidigt honom till att själv bryta mönstret: "stig in och säg godafton så de SER att du är här!" (opag.). Till skillnad från Knyttet är Ninnis osynlighet av "konkret" slag vilket även illustrationerna bekräftar. Den inskränker sig inte enbart till känslan av att vara osedd. Som vi ska se, visar det sig emellertid att lösningen för såväl Ninni som Knyttet är den samma.

Ytterligare en variant av osynlighet påträffas i *Trollkarlens hatt* (1948).

När mumintrollet under en kurragömmalek och snabb vistelse i trollkarlshatten förvandlats till ett konstigt djur utan att veta om det känner hans vänner inte igen honom. Mötet med det – eller den – okända mynnar slutligen ut i ett slagsmål där det förvandlade trollet hamnar i underläge. Trängd som han är, vädjar han till mamman, som efter en stunds betraktande medger att han är det riktiga trollet. ”Kom i min famn, sa muminmamman. Ser du, mitt lilla muminbarn kommer jag ändå alltid att känna igen” (33). Därmed realiseras önsketanken om kärlekens, i detta fall, moderskärlekens, allseende öga. Att vara älskad är lika med att bli sedd som den man är, oavsett yttre hölje, men det förutsätter också att man inte betvivlar eller förtränger sin egenart, som fallet är med Ninni och Knyttet.

II

MER ELLER MINDRE explicit, utgör barndomen topos i varje muminberättelse. Ändå är det först den fjärde muminboken *Muminpappans Bravader* (1950), sedermera omarbetad och omdöpt till *Muminpappans memoarer* (1968), som direkt handlar om ett barns uppväxt och livsväg. Levnadsbeskrivningen är dessutom en jagberättelse, en av de tidigaste i den nordiska barnlitteraturen. Till yttermera visso ansluter sig memoarförfattaren till den väletablerade finlandssvenska traditionen av självbiografiskt skrivande.¹ Visserligen omges memoarerna av en metanarrativ ram – en utomstående berättare, som redogör för tillkomstsituationen och försiktigtvis antyder tonläget i vad som följer. Det naiva allvaret hos memoarförfattaren är genuint till den grad att läsaren drar på munnen.² Syftet med memoarskrivandet uppges i ett

¹ Se Nikolajeva 2003: 109.

² I sin doktorsavhandling *Familjen i dalen* (1988) lyfter Boel Westin fram det parodiska i memoarerna och visar på likheterna med genreklassikern *Benvenuto Cellinis liv Skildrat av honom själv* (svensk övers. Ernst Lundqvist, Stockholm 1915).

”Företal” bland annat vara att ge de efterkommande ”en beskrivning av en märkvärdig ungdom”, ett liv som ”onekligen blivit ett konstverk” (opag.). En annorlunda beskrivning av barndom och vad det innebär att vara barn, föreligger implicit i ”Det osynliga barnet”.

När Ninni tillfrågas om hon kan ”nån bra lek”, svarar hon nej, men att hon hört att det ”finns såna som leker.” My och Mumin agerar därefter som lekledare, fast beslutna att lära henne allt de kan. Men Ninni visar sig vara hopplös. Hon leker av artighet och inte för att ha roligt:

Hon kan inte leka, mumlade mumintrollet och var snopen.

Hon kan inte bli arg, sa lilla My. Det är det som är felet med henne. Hör du, fortsatte My och gick tätt inpå Ninni och tittade hotfullt på henne, du får aldrig ett eget ansikte förrn du lär dig att slåss. Tro mig, bara.

Javisst, instämde Ninni och backade försiktigt (113).

Det blir bara värre. Ninni gillar inte roliga historier och hon skrattar aldrig. Omedveten om sin egen rätt till barndom, berövad egen vilja, spontanitet och initiativförmåga, försöker hon bara vara de andra till lags. Alla schablonuppfattningar om hur ett barn ska vara kommer på skam. Det leder till att hon lämnas i fred, accepterad som hon är utan ett synligt ansikte. Men en kulen höstdag, efter att man dragit upp båten för vintern, och mamman konstaterat att ”det var bra länge sen det hände nånting spännande”, bestämmer sig muminpappan för att skoja. Med en blinkning och en grimas åt mumintrollet låtsas han att han ska slänga mamman i vattnet som han brukade när hon var ung. Resultatet låter inte vänta på sig.

Men innan han hunnit fram hördes ett tjut, en röd blyxt flög över bryggan, pappan gallskrek och tappade hatten i sjön. Ninni hade borrar sina små osynliga tänder i pappans svans, och de var vassa (116).

Ninnis reaktion ger henne ansiktet tillbaka. Hon har äntligen tagit för sig! Nu syns hon vilket väcker blandade reaktioner hos de församlade på stranden. Muminpappans synar sin bitna svans. När han försöker fiska upp sin hatt ur vattnet halkar han och far på huvudet i sjön. Ögonblicket efter kommer han upp med nosen över vattenytan och örönen fulla av gyttja. Ninni gapskrattar! Episoden utgör novellens klimax och det finns anledning att kommentera den.

Först och främst motivet att bita eller visa tänderna. I *Farlig midsommar* (1954) misstar lilla My lejonet i pappans pjäs "Lejonbrudarna eller släktskapens band" för ett riktigt, och biter det i benet för att rädda sin syster, Mymlans dotter, som spelar offer:

Och plötsligt tog hon ett desperat skutt upp på scenen, rusade fram till lejonet och bet det i bakbenet med sina små vassa tänder.

Lejonet skrek och gick av på mitten (128).

I följande bok *Trollvinter* (1957) beskriver My sina känslor så här: "Jag är bara glad eller arg. Hjälper det ekorren om jag är lessen? Men om jag är arg på isfrun kan det hända att jag biter henne i benet nån gång" (53). Den första som blir biten i svansen är Mårran. Det sker när Knyttet (i bilderboken som bär hans namn) räddar Skruttet, flickan som skickat flaskposten som innebär vändningen i Knyttets liv. "Först piggade han upp sig med en arg och krigisk dans/ sen högg han sina tänder djupt i mårrans kalla svans" (opag.). När Bo Carpelan i en intervju 1964 frågade Tove Jansson för vem hon skrev blev svaret: "Det är nog tyvärr så att man skriver för sig själv och inte för barnen, i första hand. Men om mina berättelser vänder sig till någon särskild slags läsare så är det väl till ett skruvt. Jag menar dem som har svårt att passa in någonstans, dem som är utanför och på gränsen" (220). Drivkraften i skrivandet beskrivs som "kanske att avreagera sig sin skrutthet [- - -] Att - omedvetet - finna lust i sin katastrofkänsla. Lilla My som biter nån i smalbenet och sen skrattar efteråt" (223). Tanken

på lilla My som förebild aktualiserar hennes format. Vem, om inte hon, skulle vara osynlig om det inte var för hennes osvikliga självkänsla! My är alltså den osynliga Ninnis absoluta motsats.

För att återgå till tänderna så återknyter bitandet även indirekt till berättarens position. I min läsning återges muminvärldens berättelser ur ett barns perspektiv, eller snarare, via "barnet i berättaren". I en artikel om Elsa Beskow från 1959, karakteriserar Tove Jansson hennes narrativa teknik bland annat så här: "Hon gjorde sig själv så liten att hon fick rum under en ormbunke och betraktade trygghet och farlighet på samma sätt som ett barn" (420). Det dolda, och därmed osynliga, iakttagande barnet är en bild som väl motsvarar det berättarperspektiv Tove Jansson själv använder sig av. Perspektivet accentueras, ja rentav personifieras i den sista muminboken *Sent i november* (1970) genom homsan Toft. Som det enda barnet i berättelsen har Toft berättat historien om den lyckliga familjen för sig själv och till sist får den honom att ge sig av till dalen för att äntligen möta muminmamman. Men vägen till insikt kantas av svårigheter, föranledda av omvärldens oförstånd. När hemulen uttalar sig om muminpappan gör han det på ett sätt som får Toft att förlora behärskningen: "Nej men titta, sa Mymlan förvånad. Homsan visar tänderna" (107). Dessförinnan har nummuliten, Tofts åskälskande fantasifoster, som han lockat fram ur den gamla boken om underliga djur och mörka landskap, vuxit till sig och speglat sig i vattnet.

En kväll i det gula solnedgångsljuset lutade sig Djuret över vattnet och såg sina egna vita tänder för första gången. Det öppnade munnen och gapade. Det slog ihop tänderna igen och gnisslade med dem, bara lite, och tänkte: Jag behöver ingen, jag har tänder (102).

Djuret växer sig allt större. Toft inser det omöjliga i situationen. "Det lönar sig inte", säger han. "Vi kan inte bitas. Vi kommer aldrig att kunna bita dem. Tro nu på vad jag säger [- - -] Gör dig liten och göm

dig! Du klarar inte dethär!" (134). Toft förmår slutligen nummuliten att återvända till sitt ursprung. Djuret har gjort sig litet och uppslukats av muminpappans blå kristalkula, alltings medelpunkt. I porträttet av Toft möter vi författarens alter ego, vilket redan namnet ger en antydning om (Tove-Toft).³ Han förpassar sin egen, ur boken uppkomna, skapelse till dess ursprung. Med andra ord förvisar han sin egen fantasi, eftersom den blivit såväl honom som sig själv övermäktig. Följaktligen blir det också Tofts uppgift att avmytifiera mumintillvaron och avslutningsvis ledsaga oss läsare ut ur muminvärlden (och barndomen), något som sker på bokens avslutande rader i det öppna slutet.

III

MEN VEM är då Ninni, det osynliga barnet, om inte ytterligare en av den flexibla berättarens förklädnader! Som vi sett, återger novellen hur en osynlig flicka blir synlig genom att bita i FADERNS svans. En kamouflerad form av fadersuppror? I och med incidenten vid vattnet har muminpappan detroniserats och mamman får sista ordet. Men vad händer egentligen med pappan, vi lämnar ju honom stående i vattnet! Om man emellertid fortsätter att läsa i novellsamlingen, upptäcker man att den följande berättelsen är "Hattifnattarnas hemlighet". Den fokuserar en händelse i det förflutna, som handlar om pappans depression, och bygger därmed tematiskt vidare på det stämningsläge som inträder i "Det osynliga barnet". Föga överraskande följs novellsamlingen av krisromanen *Pappan och havet* (1965) dedicerad "Till en pappa", där familjen med pappan i centrum skärskådas i det frånvarande ljuset från fyren.

Avslutningsvis återvänder jag till pappans ungdom, livligt skildrad av honom själv i memoarerna. Eftersom han är ett hittebarn är allting möjligt. Han känner sig annorlunda än de andra barnen, som inte

³ Se Westin 1988: 275-286.

förstår honom. Han är ett slags *Fremde Kind*, om än i parodisk, inverterad skepnad. En blåsig vårmorgon (jämför höstdagen ovan) går han ner till havet, som fortfarande är isbelagt. Likt Narcissos betraktar han sin egen spegelbild.⁴ Han lägger sig ner för att se närmare, men skönjer bara ett grönt dunkel – "med obestämda skuggor som rör sig i den främmande världen som lever i smyg under isen" – som går allt djupare. Tanken på att falla ner både tjusar och skrämmer. Han reser sig upp och stampar i isen som först håller och därefter brister. Hjälplost guppar han omkring över det bottenlösa mörkret. Precis när han börjat planera för sin begravning känner han att något nafsar honom i svansen.

Var och en som har en svans vet hur rädd man är om denna speciella prydnad och hur ögonblickligt man reagerar om den är utsatt för fara eller förolämpning. Jag lämnade mina fångslande drömmar och uppfylldes helt av handlingskraft (20).

Om vi beaktar muminberättelsernas inre kronologi, inträffar episoden långt innan Ninni tas om hand av muminfamiljen. Men eftersom den förekommer i den reviderade versionen, alltså i memoarerna, är den skriven senare än "Det osynliga barnet". Den presenterar pappan som ett "osynligt barn", vars synlighet framkallas av hans känsliga svans. (Notera även hur pappans svans beskrivs i det första kapitlet i *Pappan och havet*.) Det är samma svans som blir biten av Ninni, det dittills osynliga barnet – berättaren, vars befriande skratt återbördar henne till barndom och synlighet. Det faktum att hon därigenom föranleder pappans kris är en annan historia, berättad av ett osynligt barn för andra osynliga barn oavsett ålder. Samtidigt som novellen "Det osynliga barnet" är ett poetiskt koncentrat som förmedlar det

⁴ Situationen med den blivande muminpappan som speglar sig isen och varseblir sin egen gestalt, är nästan identisk med Lacans beskrivning av "spegelstadiet" som identifikation. Se Lacan 1989. Observera att även nummuliten i *Sent i november* speglade sig innan det blev dags att bryta upp.

för muminvärlden centrala budskapet om betydelsen av att bli sedd som den man är och förmågan att acceptera sig själv, kan den tjäna som prolog och öppning in i pappans historia.

Vid min svans!

LITTERATUR

- Carpelan, Bo, "Den fruktbara osäkerheten", *Resa med Tove. En minnesbok om Tove Jansson*, red. Helen Svensson, Helsingfors 2002, s. 219–228
- Jansson, Tove, *Trollkarlens hatt*, Helsingfors 1968 (1948)
- Jansson, Tove, *Muminpappans bravader*, Helsingfors 1956 (1950)
- Jansson, Tove, *Farlig midsommar*, Helsingfors 1992 (1954)
- Jansson, Tove, *Vem ska trösta Kryttet?*, Helsingfors 1999 (1960)
- Jansson, Tove, *Det osynliga barnet*, Helsingfors 1992 (1962)
- Jansson, Tove, *Pappan och havet*, Helsingfors 1965
- Jansson, Tove, *Muminpappans memoarer*, Helsingfors 1968
- Jansson, Tove, *Sent i november*, Helsingfors 1970
- Jansson, Tove, "Sagan inom verkligheten. Den ärliga Elsa Beskow", *Bonniers Litterära Magasin*, 1959, s. 419–420
- Jansson, Tove, "Den lömska barnboks författaren", *Horisont*, 1961, nr 2
- Jansson, Tove, "Några ord i Ljubljana", *Nya Argus*, 1966, s. 259–261, nr 18
- Jansson, Tove, "...om mina läsare...", *Min väg till barnboken. 21 barnboks författare berättar*, red. Bo Strömstedt, Stockholm 1964
- Lacan, Jaques, *Écrits. Spegelstadiet och andra skrifter*, urval och övers. Iréne Matthis, Stockholm 1989
- Nikolajeva, Maria, "Den självmedvetna berättaren", *Kunskapens hugsvalelse Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, red. Michel Ekman och Roger Holmström, Åbo 2003, s. 109–120
- Westin, Boel, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, diss., Stockholm 1988

Fantasi smittar av sig som snuva

Världen genom pojkögon i Bo Carpelans barnböcker om Anders

Mia Österlund

BO CARPELANS barnböcker *Anders på ön* (1959) och *Anders i stan* (1962) porträtterar en liten pojke.¹ Båda böckerna har den pastorala idylliska barndomen som utgångsläge. Ilon Wiklands illustrationer, som ohjälpligt för tankarna till Astrid Lindgrens barnskildringar eftersom hon bildsatt även dem, understryker här ytterligare det idylliska draget. Solveig von Schoultz undrar rentav i sin anmälan av *Anders i stan* i *Hufvudstadsbladet* 1962 huruvida: "Ilon Wikland tror att alla barn har breda näsor, fräknar och små ögon. Det tycks vara svårt att frigöra sig från Pippi Långstrump-typen". Och visst skapar det bildmässiga släktskapet en stark association till Astrid Lindgren, särskilt som den fantasifulle skrönan precis som i Pippi Långstrump-böckerna, frimodigt och idyllpunkterande illustrerade av Ingrid Vang-Nyman, frodas även i Anders-böckerna.

På pärmen till *Anders på ön* avbildas Anders liggande på en blomstrande sommaräng omgiven av sina lekkamrater hämtade ur faunan:

¹ Artikeln är skriven inom Finlands Akademi-projektet Sukupolten tuottaminen lastenkulttuureissa [Att göra kön i barnkulturen], projektkod 122561. Vetenskaplig ledare professor Helena Saarikoski, Helsingfors Universitet och administrativ ledare t.f. professor Taru Leppänen, Åbo Universitet.

sädesärlan Pernilla, ekorren Tufsen Gnagalund Kurrelin och igelkotten Rufus, medan småfåglar flaxar runt hans huvud. Denna pastoral idyll, med vita blommor och klarblå himmel, inklusive en ljushårig och ljusklädd Anders, skapar intrycket av en stillsam, snäll och tankfull pojke. Bägge boktitlarna i serien om Anders betonar de för Carpelan centrala platsangivelserna, eftersom pojken och den aktuella miljön lyfts fram. Omslaget till *Anders i stan* avbildar Anders, synbarligen glad och förväntansfull, på en trappa, inramad av ett portvalv. Det snöar och Anders, iklädd skinnmössa och röd halsduk som fladdrar i vinden, ser ut att vara på väg ut för att leka. Även här dominerar en fridfullt vänlig stämning.

Berättelsernas nav återfinns i skildringen av Anders i hans olika landskap, skärgårdssommaren på ön kontra vintern i huvudstaden. I den första boken om Anders är barndomslandskapet beläget mitt i naturen, som starkt besjålas av pojkens fantasi. Naturen gestaltas på så sätt genom förskolepojken ögon. Motsättningen mellan stad och landsbygd aktiveras av årstidväxlingen då höst och vinter tillbringas i staden, men även i stadsskildringen finns lyriska naturbeskrivningar och onomatopoesi:

Tittade man uppifrån översta våningen ned på Anders där han stod på gården såg han ut som ett blåbär med ett lingon överst. Han hade blå vindtygsjacka och blå stickad mössa med en röd boll och han stod så stilla att han knappt andades. På gården som var mörk och trång växte en lönn, och högt uppe i lönnen sjöng en fågel en sång som var lika ljus och gul som septembersolskenet, som målade lönnens topp och gjorde den flammigt röd mot den blå himlen. Tytt, tiit kvirr, sjöng fågeln och fyllde hela gården med sin sång.

(*Anders i stan*, 5)

Anders-böckerna har främst lästs just som naturlyriska betraktelser, eftersom de inte i vanlig mening är handlingsorienterade barnberättelser.² Eller som det uttrycks i boken: "Egentligen hände det ingenting och ändå en massa saker, om man höll ögonen öppna" (*Anders på ön*, 13). Det är just detta iakttagande, denna pojkblick på världen, som är spänningsskapande i texten. Att det uttryckligen är en pojkblick som återges aktualiseras av de återkommande underliggande anspelningar på maskulinitetskonstruktion som förekommer i böckerna.

Begreppen barndom och barndomsskildring är relevanta för Carpelans texter. Men här är texterna aktuella genom sin pojkskildring. Dessa element, barndom och pojkskap, förs här samman för att diskutera om det alls spelar någon roll att Bo Carpelan har valt en pojktoprotagonist för sina barnböcker. Att Carpelan konsekvent skildrar pojkar understryks av att hela hans barn- och ungdomsboksproduktion uttryckligen lyfter fram pojktoprotagonister, dessutom alltid en besläktad typ av pojke. En aspekt att förhålla sig till i detta hänseende är därmed pojkrullen, och med den hur manlighet överlag spelar in i berättelserna om Anders.

Barnboken betraktas allmänt som könsneutral, särskilt gäller detta för gestaltningen av de allra yngsta barnen. I förlängningen innebär detta att barnboken ofta har kommit att handla om pojkar, eftersom dessa har ansetts vara neutrala representanter för mänskligheten, medan flickprotagonister uppfattas som mer könade. Trots detta, om man som genuskritiken gör, hävdar att könstillhörighet alltid är avgörande – den skapar inte minst läsarförväntningar på en viss sorts karaktärsgestaltning – är det intressant att se huruvida Carpelans böcker, som skrevs i slutet av 1950-talet och början av 1960-talet då den moderna barnboken ännu var ung, skildrar pojkspecifika drag. Att granska maskuliniteten i en barnbok från 50- och 60-talet kan te sig bortkastat, eftersom maskuliniteten där framstår som så naturligjord att det inte verkar finnas något att upptäcka i texten. Anders är ju bara

² Se korta omnämmanden i Nikolajeva 2000: 310f, Rajalin 1984: 106f, Orlov 2003: 188f.

en pojke, bara ett barn, och som sådant, kunde man förmoda, könsneutralt. Ändå stiger ett maskulinitetsmönster fram vid en närmare titt på texten.

Då det gäller maskulinitetsforskning, som först på senare tid blivit aktuell i barnlitteratursammanhang, pågår en motsatt tendens till den inom feministisk forskning där man strävar efter att avköna flickan. Inom maskulinitetsforskningen strävar man däremot efter att "köna" pojken, det vill säga att synliggöra och problematisera vilken typ av manlighet han representerar.

Anders är huvudsakligen ensam. Maskuliniteten skapas annars ofta i relation till andra pojkar. Maskulinitetsforskningens begrepp för denna struktur är homosocialitet, det vill säga sociala relationer av enkönad art män emellan som upprätthåller vissa maskuliniteter.³ Och visst har Anders en vän, Niklas. Han representerar ett mer traditionellt pojkskap än det Anders själv står för. Då han träder in i berättelsen sker det genom en maskulinitetsstereotyp, nämligen indianleken. Anders ligger drömmande och dåsar medan en indianklädd Niklas smyger sig på honom. "Anders kunde inte bli riktigt rädd för han visste inte om han drömde eller om det var sant" (*Anders på ön*, 26). Niklas, eller Röda molnet som är hans indian-alter ego, demonstrerar sin makt genom att ta Anders tillfånga. Men medan Anders dras in i indianleken scenario dricker Niklas fredligt saft med Anders mamma. Sedan sluter de på Niklas initiativ ett "Förbund" och svär sin trofasthet vid alla gudar och sjömän och sjöodjurets svans. Till deras vänskapsritual hör att de blandar blod för att bli dubbelt så starka som de är var för sig och för att kunna döda björnar och lejon. Förbundet är till för att stärka pojkarnas maskulinitet. Men Anders, som är en mjukare pojke, protesterar. Han vill inte döda djur, smådjuren är ju hans vänner. Anders får tårar i ögonen av ängslan över att vara tvungen att uppgå

³ Sedgwick, Eve: 1985 *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP, 1. Begreppet används även inom sociologi och historia för enkönade relationer män emellan. Sedgwicks bidrag är att visa att gränsen mellan det sociala och det sexuella är grumlig.

i en våldsbetonad manlighet. Niklas kallar genast honom för lipsill eftersom han inte lever upp till den traditionella pojkrull som Niklas själv representerar (*Anders på ön*, 39).

På ön leker Anders uteslutande för sig själv, med föräldrarna och farbrodern eller sin pojkamrat. I staden däremot vidgas och varierar hans umgängeskrets. Inledningsvis leker han med en flicka, med det sammansatta namnet Karlotta, med associationer till maskulinitet, men hon skjuts undan till förmån för vänskapen med den utvecklingsstörde grannpojken Jens. Då Jens introduceras upprepas indianleken och denna gång är det den gråtande Jens som av lekkamraten Jerker kallas lipsill: "Gå hem till mamma! ropade Jerker. Lipsill!" (*Anders i stan*, 40). Annorlundaskapet i form av utvecklingsstörning är ett motiv som Carpelan vidareutvecklar i ungdomsböckerna om den utvecklingsstörde Marvin, i *Bågen* (1968) och *Paradiset* (1973).

Även Anders flickkamrat Karlotta gråter då hennes hund sprungit bort:

– Vi hittar den, sa Jerker och halade fram sin pappas stora förstoringsglas, som han alltid brukade stoltsera med. Vi tittar genom den här.

– Uhu. Uhu. Du skojar. Karlotta snyftade. Så liten är den inte.

– Kvinnor, sa Jerker medlidsamt.

(*Anders i stan*, 20)

Då en flicka gråter beskylls hon för att vara kvinnlig, vilket tydligt visar att gråt i Jerkers pojkögon förknippas med kvinnlig svaghet och oförmåga att kontrollera sina känslor. Genom att öppet gråta placerar sig därför de gråtande pojkarna närmare flickrollen. De gråtande pojkarna hänas av de pojkar som mer uttalat fyller de traditionella pojkrollerna. Anders mjuka manlighet framträder i kontrast till kamraten Niklas som är den som initierar traditionella pojk lekar. Carpelans pojkar får vara gråtande pojkar som blottar sina rädslor. Under den tid då

romanerna skrevs var detta ett långt större normbrott mot maskuliniteten än vad det är idag då det är mer accepterat med ett varierat känsleregister även för pojkar. Gråtande pojkar fungerar därmed som en markör för uppluckrad maskulinitet i Bo Carpelans pojktopträtt.

Att pojkarna leker indianlekar hänger även samman med maskulinitetskonstruktioner. Indianen är en sinnebild för utbölingen, en representant för civilisationens gränsszon. Indianer tillhör de "vildar" som hotar den samhällsordning som skyddar och upprätthåller den patriarkala ordningen, könsordningen. Här förekommer dessa i lekens mer neutraliserade form. Istället för att utmana maskuliniteten används de i pojkleken som traditionellt hårdkokta maskulinitetsmarkörer eftersom de inkluderar attribut som vapen, skalpering och tillfångataganden som alla används som medel i en kraftmätning pojkarna emellan.

Pojkböckerna, som under 50- och 60- talen ännu var populär läsning, upprätthåller en traditionell pojktyp, äventyraren. Typen manifesteras i pojkens genrer som sjöromanen, flygboken, indianboken, robinsonaden, och gestaltas genom teman som upptäcktsresor och skattjakter. Carpelans Anders-böcker liknar inte alls pojkens, de är snarare pojkens antites. Men ändå förekommer en stark koppling till det typiskt maskulina genom pojkarnas lekar. Carpelan kombinerar på ett fruktbart sätt traditionella maskulina hjältemyter och hjältegestalter i lekens form. Skildringen färgas av 50- och 60-talens lekar, som indian-, sjörövar- och robinsonlekar, kalkerade på pojkens äventyren. I *Anders på ön* förekommer även manstyper som luffaren och sjökaptenen. Båda representerar resan, sökandet och rörligheten som förknippas med maskulinitet.

Carpelans pojke förhåller sig till det maskulina utan att upprätthålla en traditionell manlighet, som bygger på stereotyper som mod, styrka och våld. Enligt det underliggande könsmönstret, den så kallade könsmatrisen, som avgör hur pojkar och flickor skildras i barnböcker finns det en repertoar av roller som ofta spelas ut mot varandra i texter (jfr Österlund 2005: 74–76). Pojkmatisen består av tre grundläggande

pojktyper: macho, mjuk pojke och mes. Den traditionella pojken, machon, bär dölja emotion och empati, estetisk sensibilitet, sårbarhet och hålla sig till traditionellt manliga uttrycksformer. I själva verket finns det gott om pojkar som inte alls passar in i pojkmatrisens macho-stereotyper i barnböcker. Dessa är antingen mesar eller mjuka pojkar. Kategorierna skiljer sig från varandra genom att den förra har mindre makt, medan den senare betecknas av etisk styrka som inte bygger på våld. En förklaring till att dessa mjuka pojkar ofta förekommer i skönlitteratur kan vara att författarna gärna skapar känsliga, lydiga pojkar eftersom de själv som kreativt skapande män identifierar sig med denna manstyp.

Maskuliniteten är underliggande i gestaltningen av pojkskapet hos Carpelan. Detta blir särskilt tydligt vid Anders möten med andra pojkar. Då Niklas och Anders möts tar de verbala kraftprov på varandra på ett sätt som traditionellt tillskrivs barn, nämligen genom att jämföra sina pappors status och kapacitet. Alltså tar de mått på sina pappors maskulinitet och mäter därmed indirekt varandras manlighet. Pojkarna försätts därmed i tävlingsposition. Och deras hänvisningar till papporna är närmast skrävande:

– Min pappa har segelbåt, sade Niklas Röda Molnet åt Anders när de vandrade över ön.

– Min pappa rakar sig med – med – eliktsitet, sade Anders
(*Anders på ön*, 29)

– Min pappa har bil också, sade Niklas.

– Min pappa har en bok som han har skrivit själv.

– Min mamma för bok varje dag, parerade Niklas

(*Anders på ön*, 42)

Genom jämförelse av papporna bekantar sig pojkarna med varandra. Anders pappa har en mer sammansatt manlighet, men författandet uppfattas inte av den traditionella Niklas som särskilt vinnande i

pappa-jämförelsen. Anders pappa har liksom Anders själv en förhandlad maskulinitet och är en representant för den mjuka mannen. Dessa dialoger om pappornas påstådda prestationer återkommer i *Anders i stan* då den nye pojken Jerker flyttar in på Anders gård:

– Min pappa har varit i Afrika, sa Jerker, medan de kryssade mellan lådorna och kablarna.

– Den lilla farbrorn i trappan? frågade Anders.

Jerker tittade långt på honom och så sa han:

– Om man är mindre är det lättare att inte blir träffad av förgiftade pilar eller uppäten av *skorpioner* eller sånt. Min pappa är väldigt stark.

(*Anders i stan*, 12)

Även Jerkers pappa bryter mot en traditionell mansroll, dels genom sin ringa storlek men även genom att han kan berätta hisnande historier om exotiska platser.

Barn bor inte i ett främmande land. De bor mitt i vardagen. Eftersom Anders är en mycket liten pojke betecknar böckerna inte något övergångstillstånd. De gestaltar inte mognande och växande, ens i miniatyr. Nuet är allt. Och Anders pojkblick på omgivningen är viktigast. Solveig von Schoultz lyfter fram det traditionsbrott Carpelan inför:

Det är inte nödvändigt alls att spränga vardagen och befolka den med en mängd osannolika figurer. Verkligheten sådan som den är, en smula utvidgad förstås, luta sig över det som sker en sommardag i en liten vanlig pojkes värld, och där upptäcka så mycket trevligt-lustigt att tillvaron blir bräddfull.

(von Schoultz 1962)

Carpelan tecknar ett porträtt av en känslig och konstnärlig liten pojke. I berättelsens centrum står det upptäckande och skapande barnet, pojken Anders.

Mark Twain skapade de stilbildande rackarungarna Tom Sawyer och Huckleberry Finn, som fick härja och fabulera fritt samtidigt som de var språkrör för en skarp samhällskritik. I den svenskspråkiga barnlitteraturen introducerade Zacharias Topelius denna pojktyp, buspojken och hyssmakaren Walter, men med avsikt att skapa förståelse för barnets villkor. Bo Carpelans pojke ingår inte i denna rackarungetradition. Däremot tillhör han en annan falang, den sensitiva eller mjuka pojken. Denna pojktyp betecknas av att han är konstnärlig och fantasifull. Den mjuka pojken är en kreativ pojke. Anders, som tecknas med förlaga i författarens egen son med samma namn, är en skapande pojke:

Det hemligaste av allt var att han skulle skriva en dikt. Han visste redan vilken bokstav dikten skulle börja med: den skulle börja med O. O o o o gnolade han när han vaknade. Det var som att blåsa såpbubblor. Men han skulle blåsa ut en dikt han, en stor färgskimrande dikt.

(*Anders på ön*, 56)

Pojken i Carpelans Anders-böcker har redan här ett "ett huvud för sig", vilket är underrubriken till *Julius Blom – ett huvud för sig* (1982) där Carpelan återkommer till den skapande pojken och ytterligare renodlar hans säringskap.

Som von Schoultz recension antyder präglas *Anders på ön* av icke-händelser, eftersom det är Anders fantasilekar som står i centrum. Orden och berättelserna tar därför över rollen som maskulinitetsförmedlare. Berättelserna ger den mycket unga pojken en försmak av manlighet. Han fantiserar och drömmer, han lyssnar ivrigt på skrönor och leker. Vardagen får ett skimmer av pojkens fantasifullhet, som även är betecknande för de vuxna i hans närhet som när som helst

brister ut i rika, fantasifulla berättelser. Pojken är frågvis och använder fantasifullheten i sin omvärldstolkning. Det får han understöd i även av de vuxna, eftersom deras svar på hans kaskader av ålderstypiska frågor i första hand är lekfulla:

– Hur kommer det sig att det finns flugsvampar när det inte finns flugor här, pappa?

– Hur kommer det sig att det finns kungsfiskar när det inte finns kungar? svarade pappa. I varje fall inte överallt.

– Men det finns ju kungar överallt. De har bara ätit osynlighetssvamp, sa mamma.

(*Anders i stan*, 36).

Samspelet med de vuxna är för pojken del renodlat lekfullt. Det introspektiva berättarperspektivet gör att det är den lilla pojken värld som lyfts fram. I pojken ögon är de vuxna fantasifulla. Såväl den frisinnade synen på barnet som kreativt och rättmätigt och de otaliga skrönorna för tankarna till Astrid Lindgrens Pippi Långstrump. En svada som påminner om Pippis påhitt rinner här även från de vuxnas munnar. Solveig von Schoultz skriver att Anders är "omgiven av vuxna som kan berätta de mest häpnadsväckande historier (eller varför häpnadsväckande? Anders tar dem helt naturligt)". Hon lyfter fram det samförstånd som råder mellan barnet och de vuxna. von Schoultz uppmärksammar att föräldrarna deltar "i en inte vanlig förståelse för sin fantasifulla avkomma". "Ostörd tillit" är det begrepp hon sammanfattar berättelsen med. Även Ritva-Liisa Pilhjerta noterar den utpräglade familjeidyllen och benämner pojktopportretten "det lyckliga barnet och den lyckliga familjen", ett drag som hon jämför med Muminfamiljens kloka föräldrar och den respekt för barnets fantasiliv som genomsyrar Tove Janssons Mumin-svit, som ju även den handlar om en ung pojke, mumintrollet.⁴ Hur mycket Helsingfors har förändrats

⁴ Pilhjerta: 1993: 52. Orlov 2003: 67–79 uppmärksammar en tradition av vinterbilder och pojkskild-

sedan *Anders*-böckerna skrevs märks på att den nutida vuxna läsaren närmast får kalla kårar av den frihet Anders har även i stadsmiljön. Han är bosatt i Kronohagen och tillåts ensam röra sig fritt i staden, något som är ovanligt idag då barndomen i långt större utsträckning bevakas, kontrolleras och planeras av vuxna, som en skydds- och omsorgsåtgärd.

Den fantasifulle föräldern, i första hand fadern, sticker ut. Detta progressiva pedagogiska grepp skapar utrymme för en mjuk pojke, som står i samklang med naturen. Idyll och pastoral möjliggör ett pojkskap som visserligen inkluderar traditionell pojkrekvizita, men som ingalunda får en begränsande utan en öppnande effekt. Pojkaktigheten består i att lekarna är traditionella, som indianleken, men samtidigt finns de till för att Anders gör motstånd mot våld och över-sitteri, och känner gemenskap med den svaga.

Anders mamma leker med på ett mer behärskat sätt än pappan. Hon är även den som drar gränser och ser till att Anders äter, sover och får omvårdnad. Hon uppfyller därmed en tidsenlig traditionell moderlighet bestående av självuppoffrande omhändertagande samt uppfostrande gränsdragningar.

Påfallande ofta faller Anders i sömn. Han överväldigas av sina fantasi-äventyr och blir utmattad. Dessa insomnanden får effekten att gränsen mellan dröm och verklighet mjuknar och luckras upp, vilket är ett vanligt drag i den barnlitterära estetiken. Läsaren försätts i ovisshet om huruvida det rör sig om drömmar eller verklighet.⁵ Detta får till effekt att berättelsens modalitet, sanningshalten, sätts en smula i gungning. Modalitet är en lingvistisk term för om en utsaga är möjlig, sannolik eller önskvärd. Begreppet är mer finfördelat än indelningen i realism och fantasy och ringar bland annat in fantasielement i realis-

ringar i den finlandssvenska litteraturen. Hon diskuterar olika konstruktioner av barn och barndom. Carpelans Anders kan infogas som ytterligare en i raden av pojktopporträtt, trots att skildringen av honom inte omfattar det tillstånd av förändring och uppbrott som Orlov finner som centralt.

⁵ Se Westin 2006: 72–[80].

tiska texter. Ett fantasifullt samtal om Borneo utspelar sig mellan Anders och föräldrarna och leder uppmärksamheten till gränslandet mellan dröm och vakenhet:

Anders lyssnade med runda ögon.

– När var du där? frågade han.

– När jag var liten pojke som du, sa pappa. Och det hände att jag sov.

– Hur kunde du då se alltsammans? frågade Anders.

– Drömmer du aldrig? frågade mamman.

– Inte på Borneo, sa Anders. För där har jag aldrig varit.

(*Anders i stan*, 38)

Samtalet med föräldrarna synliggör drömmandet, samtidigt som Anders konkreta kommentar värjer sig för möjligheten att resa i drömmen. Lekfullheten förekommer även i kommentarer som i all sin oskyldighet även kan läsas som ett upprättande av ett visst slags pojkskap. Familjens samtal går i vindlande banor: ett uppslag är diskussionen om en osynlighetssvamp. Anders säger att han som osynlig skulle ta sig till Borneo för att plocka med sig papegojor hem:

– Alla papegojor. Och sen skulle de komma med mig hem i en lång rad, och sen skulle de alla säga: Hurra! Hurra! Vacker flicka!

– Tänk om folk skulle tro att de menar dig? sa pappa.

– En sådan idé, sa mamma. De skulle naturligtvis mena prinsessan Bomboli, som Anders skulle ta med sig från Borneo som lekkamrat.

(*Anders i stan*, 37)

Pappans skämt med pojkens konstllhörighet, det vill säga att han lekfullt antyder att det kunde vara möjligt att missta Anders för en vacker flicka, skjuts raskt undan av mamman som istället introducerar en heteronormativ intrig, en prinsessa som Anders kunde leka med.

En motsvarande könsgrumling äger rum då Anders går vilse i staden och får hjälp av en polis som uppmärksammar pojkens drömska drag: ”– Se upp i trafiken unge man! Du går visst och drömmer. Du är visst en privatfilosof du? – Nej, sa Anders, jag ska bli en vacker barberare” (*Anders i stan*, 24). Anders motiverar sitt påstående med att barberaren som klippt honom är snäll. Anders vill klippa och baka, eftersom dessa är kreativa yrken som män i hans omgivning har. Samtidigt förskjuter valet av adjektivet ”vacker” bilden en smula, genom att antyda att barberaryrket står för någonting mer, något som rubbar heteronormativiteten, men som, eftersom det kommer ur Anders mun, mest är att betrakta som lekfullhet och fantasi. Trots detta bidrar denna markör till att problematisera maskulinitetsframställningen i boken.

För Carpelans pojkskildring stämmer i hög grad det uttalande som han lägger i munnen på en man som presenterar sig för Anders som cirkusdirektör Agaton Plommon: ”Barn har ibland en fantasi som smittar av sig som snuva” (*Anders på ön*, 51). I detta fall bryter denna fantasifullhet ner det könsspecifika och drabbar alla vuxna som fabulerar fritt, vilket leder till att inte heller den maktobalans som ibland råder i gestaltningar av relationer mellan föräldrar och barn förekommer. Det finns ändå en skillnad mellan mamman och pappan, den senare deltar ohämmat i pojkens lekar medan mamman bromsar både pojken och pappan med en överslätande traditionell omsorgsmoderlighet. Fram stiger porträttet av en mjuk pojke som möter sin omvärld med en skapande blick till bredden fylld av fantasi och kreativitet.

LITTERATUR

Carpelan, Bo 1962, *Anders i stan*, Schildts, Helsingfors

– 1959, *Anders på ön*, Schildts, Helsingfors

Nikolajeva, Maria 2000, ”Barnlitteraturen efter kriget”, Zilliacus, Clas (red.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, 303–317

Piljhjerta, Ritva-Liisa 1993, ”Min stad är full av vackra gröna träd. Barndomen i Bo Carpelans barn- och ungdomsböcker”, *Horisont* 1993/ 2/3, 52–57

- Rajalin, Marita 1984, "Finlandssvenska realistiska berättelser för små barn och barn i slukarålder", Lehtonen, Maija & Rajalin, Marita (red.), *Barnboken i Finland förr och nu*, Rabén & Sjögren, Stockholm, 106–107
- Orlov, Janina 2003, "Tre gossar i snön och tiden. En betraktelse kring Walter, Lille Karl och Mumintrollet", Ekman, Michel & Holmström, Roger (red.), *Kunskapens hugsvalelse. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Clas Zilliacus*, Åbo Akademi förlag, 67–79
- Orlov, Janina 2003, "Kesäpoika saarella", *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*, Tammi, Helsingfors, 188–189
- Pilhjerta, Ritva-Liisa 1993, "Min stad är full av vackra gröna träd. Barndomen i Bo Carpelans barn- och ungdomsböcker", *Horisont* 2/3 1993, 52–57
- Schoultz, Solveig von (sign. SvS) 1959, "Barnbok med charm". Recension av *Anders på ön*, *Hufvudstadsbladet* 6.12.1959
- 1962, "Vår vän Anders." Recension av *Anders i stan*, *Hufvudstadsbladet* 18.10.1962
- Sedgwick, Eve 1985, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia UP
- Westin, Boel 2006, "Dagdrømmens teori. Om rêverie i børnelitteratur", Nina Christensen & Anna Karlskov Skyggebjerg (red.) *På opdagelse i børnelitteraturen. Festskrift til Torben Weinreich*, Høst, Köpenhamn, 72–80
- Österlund, Maria 2005, "Pojkmatris- en modell för maskulinitet", *Förklädda flickor. Könsoverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*, Åbo Akademi förlag, Åbo, 74–76

Tillbaka till Paradiset

Betraktelser över Bo Carpelans Marvin-böcker

Maria Nikolajeva

BO CARPELANS STATUS som både barnboksförfattare och vuxen- författare är annorlunda än två andra samtida finlandssvenskars, Tove Janssons och Irmelin Sandman Lilius. Hans båda författarskap löper parallellt och går in i varandra på många sätt: tematiskt, språkligt och berättartekniskt. Barnromanerna *Bågen* och *Paradiset* kan också betraktas som barndomsskildringar för vuxna; gränsen mellan barnbok och vuxenbok är ytterst svårdragen. Kanske är denna dubbelhet i till- talet ett viktigt kännetecken för all finlandssvensk barnlitteratur, där "stora" författare även känner ansvar för den unga publiken. Men om Tove Jansson, åtminstone enligt några kritiker, utvecklades från en renodlad barnboksförfattare mot "riktig" litteratur har Carpelan hela tiden växlat och även rört sig i gränsområden som barnlyrik eller lyrisk prosa för barn. Det finns förutfattade meningar om att barn inte tycker om naturskildringar och gärna hoppar över dem när de läser. Carpelan antar utmaningen och bygger sina barnromaner kring naturbeskrivningar, med samma sofistikerade symbolik och bildspråk som är kännetecknande för hans vuxenlyrik.

Det finns även åsikter om att barnlitteraturen i grund och botten är nostalgisk och snarare uttrycker den vuxne författarens barndoms-

minnen än vänder sig till unga läsare – ett slags självterapi. Vidare har det sagts att hela den finlandssvenska litteraturen är nostalgisk. Det är i korsningen mellan alla dessa påståenden som det är intressant att betrakta Carpelans sparsamma produktion för barn, som ligger långt tillbaka i tiden och idag kan kännas helt överspelad. Det finns dock eviga teman och värden i den som inte har förlorat sin vikt.

Paradiset är förstås en symboliskt laddad titel, även om ordet syftar på ett hus vid stranden och får en prosaisk förklaring både inne i texten och som motto: "Det heter Paradiset för att det *inte* är något paradis" (Carpelan 1973: 7, kursiv i originalet). För berättaren Johan och hans mentalt handikappade vän Marvin är platsen dock så nära man kan komma ett barndomsparadis när deras idylliska ö, Bågen, har sålts. Söder, den mytiske vise anfadern, står för den trygghet som varken Gerda, Marvins mor, eller Johans föräldrar av olika skäl kan erbjuda.

Bågen och *Paradiset* hör till den tradition av nordiska barnböcker på 1960- och 70-talen som även Maria Gripe och Marita Lindqvist företräder och som porträtterar annorlunda, ensamma, vilsegångna, inåtvända barn och ungdomar. Jagformen, precis som den introspektiva berättartekniken i Carpelans tidiga barnböcker om Anders, understryker att världen presenteras helt och hållet genom ett barns ögon, den traditionella allvetande och didaktiska barnboksberättaren har dragit sig tillbaka. Båda böckerna är stämningsberättelser utan tydligt handlingsförlopp, mittberättelser utan egentlig början och slut, "a slice of life". Jämfört med dagens barn- och ungdomslitteratur är de långsamma och lågmälda och saknar i stort sett kausala förhållanden, vilket påminner mer om det verkliga livet än om en konstruerad berättelse. Det finns episoder som inte får någon innebörd för intrigen, men ändå belyser huvudpersonens funderingar. Det finns bakgrundsfigurer som inte spelar någon markant roll, men ändå bidrar med ett litet penseldrag. Visserligen utspelar sig handlingen, som det ofta gör i barnböcker från denna period, under ett läsår. Den börjar med höst, visssnandets och förfallets tid, går genom vinter, dödens tid, och slutar med återuppsståndelsens vår och sommar. Den börjar också med

flytten från ön till staden och slutar med flytten från staden tillbaka till naturen, en cirkelrörelse typisk för den prelapsariska barnlitteraturen, som handlar om barnet före syndafallet, innan vuxenlivets bekymmer har trängt undan barndomens lyckliga oskuldsfullhet.

Johan är förvånansvärt föga invigd i vuxenlivets hemligheter för att vara fjorton. Han vet att det finns fattigdom och misär, han ser det inte minst genom Marvin och hans mor och genom föräldrarnas berättelser från krigsåren, men själv vet han ännu inte riktigt vad ett av vuxentillvarons främsta problem, pengar, har för betydelse. Han är glad att få ett sommarjobb och spara till en filmkamera, men han behöver inte tänka på att tjäna sitt dagliga bröd. Han är föraktfull mot kompisen Eriks rika föräldrar: "[...] en tvåvåningsvilla med sex rum och hobbyrum [...] simbassäng, och bastu och garage för två bilar" (Carpelan 1973: 21), som Erik själv gärna vill fly ifrån. Johan trivs bättre i Marvins och Gerdas enrummare med nötta möbler. Om något så idealiserar Johan det enkla livet som framför allt Söder och hans dotter Nora står för. Konsumerismen ställs emot tillfredsställelsen med det lilla man har, materiella tillgångar emot andligheten. Nora är också den som bevarar den gamla sagotraditionen. Hon "var sådan att hon byggde rum omkring sig där man nästan kunde känna sej hemma" (Carpelan 1973: 56).

Sexualitet är misstänkt frånvarande i Johans liv, vilket är besynnerligt om vi ställer krav på trovärdighet. Nora, som bara är några år äldre, blir aldrig något annat än en vän och vägvisare. Eriks syster Beatrice är inte intressant heller, bara fånig. Delvis kan man förklara det med bokens tillkomsttid, då öppna skildringar av unga människors sexualitet fortfarande var ovanliga i barn- och även ungdomslitteraturen. Det är dock viktigare att persongestaltningen är helt i enlighet med den idylliska barnlitteraturen där barnet är ett barn oavsett åldern, en könsneutral varelse för vilken människans främsta drift, fortplantning, inte ännu är relevant. Däremot är vänskapen viktig, och Johans bästa vän är Marvin, som "fast han är stor är [...] som ni, för han har varit sjuk" (Carpelan 1973: 16). Den utvecklingsstörde Marvin kan lätt uppfattas

som ytterligare en av den samhällsrealistiska barnlitteraturens gestalter "med problem", men samtidigt är han också en sinnebild för utanförskap, isolering och ensamhet. På ett djupare plan är Marvin Johans dubbelgångare, spegelbild – en projektion av hans innersta, vilket är den enda rimliga läsningen bortom den rent mimetiska, som var den vedertagna vid den tid då boken skrevs. I den jungianska modellen är Marvin Johans skugga (på samma sätt som Nora är hans Anima), som han måste acceptera, möta ansikte mot ansikte, lära sig att leva med. Det är precis vad som händer i *Bågen*. När Johan möter Marvin för första gången, "blev [jag] plötsligt rädd och ängslig, som om jag mött nånting jag inte kunde förstå" (Carpelan 1968: 15). Hans nästa reaktion är aggressiv: "Jag ville erövra ön, ta honom till fånge, trycka honom mot en vägg, få honom att tala" (Carpelan 1968: 16). Ett tag har han närmast imperialistiska tankar om Marvin, föreställer sig sig själv som Robinson och Marvin som Fredag. Men Marvin tar första steget, kommer närmare och närmare, dyker upp i Johans drömmar. Johan försöker befria sig genom att leka med Erik och Beatrice, vanliga och jämnåriga barn, om än snorkiga, men får dåligt samvete och kommer tillbaka till *Bågen*. Plötsligt klarnar det för honom: "Allt blåste bort: rädsla och flykt, skam och ensamhet, svaghet och tunghäfta. Hela sommaren fanns kvar och med den Marvin..." (Carpelan 1968: 64). Johan behöver Marvin precis som Marvin behöver Johan, en vän. Men i och med att Marvin är ett barn i en vuxen kropp står han för Johans motvilja att växa upp, ett Peter Pan-komplex, som också är ett centralt motiv i barnlitteraturen.

Marvin är ett naturbarn på flera sätt. Han känner sig hemma på ön, han har hand med djur. Han upplever staden som dödens spelplats: "Här är mer dött [...] Det finns inget hav och inga träd" (Carpelan 1973: 30). Han uppfattar naturen så som den arkaiska människan en gång gjorde, den mytiska återkommande gud som dör och återuppstår med årtiderna. Marvin är dock orolig för att sommaren aldrig kommer tillbaka, han är förtvivlad över naturens förgänglighet, som märks mer i en stad. Han känner sig instängd, vilket på ett suveränt

sätt får en parallell i besöket i en djurpark där Marvin reagerar mycket starkt: "De är fångna, de kan inte röra sig" (Carpelan 1973: 111). Marvin har inga hämningar i att visa sina känslor och uttrycka dem med ord; det är hans privilegium som barn att vara en sanningssägare. Han säger det som Johan inte vågar säga. Marvins annorlundaskap frambringar ytterligare ett steg i distansen mellan den vuxne författaren och den unge huvudpersonen, en alteritet och ojämlighet som all barnlitteratur bygger på. Barndomens alienation förstärks och fördjupas.

Försöket att socialisera Marvin i vuxenlivet misslyckas. Han klarar inte av jobbet, hur enkelt det än är, och han klarar inte de sociala spelreglerna. På det symboliska planet säger det mycket om textens syn på vuxenvärlden. Trots att Carpelan, i likhet med Tove Jansson, sätter högt värde på familjegemenskapen verkar inte vuxenlivet vara någonting att eftersträva. Johans egna föräldrar är upptagna och emotionellt frånvarande, Eriks föräldrar är självgoda, lärarna i skolan löjliga, Marvins chef högmodig och oförstående, grannarna direkt elaka, flera super och slår sina barn. Marvins mor är självuppoffrande och därmed föga livsduglig i den värld hon mot sin vilja har kommit till. En anonym markägare har sålt *Bågen*, barndomens tillflykt. Andra vuxna bygger tråkiga förorter och fabriker – civilisationskritiken är stark i romanen; med dagens teoretiska jargong skulle man kalla det ekokritik. De vuxna står med andra ord för förstörelse, låg moral och likgiltighet. Det är bara Söder som erbjuder positiva förebilder – ytterligare en barnlitterär konvention när en enda vuxen tillåts vara hygglig i en annars grym och svårförståelig vuxenvärld, en värld som en ung människa gärna håller sig borta ifrån.

På det viset skiljer sig Marvin-böckerna väsentligt från Tove Janssons, som de annars har mycket gemensamt med. Jansson för sin hjälte successivt längre och längre bort från barndomen, tryggheten, oskuldfullheten, vuxenberoendet. För Mumintrollet finns det ingen väg tillbaka till Mumindalen, och även hans ställföreträdare i *Sent i november*, homsan Toft, inser innerst inne detta. Muminsvitens avskilda rum öppnar sig mot den stora otäcka världen, den cirkulära tiden

med den evigt återkommande sommaren öppnar sig mot det lineära, som oundvikligen leder vidare, in i vuxenlivet. Carpelan låter Marvin återvända till barndomen, till Paradiset. Om Marvin är Johans andra jag innebär slutet att lösningen även för Johan är att förneka det annalkande vuxenlivet.

Man kan betrakta detta slut på olika sätt. Att återvända till naturen, barndomens hemliga trädgård (Carpenter 1985), är en utopi som barnboksförfattare alltid har odlat. Det är dock en önskedröm, ett förtvivlat försök att förhindra den moderna tidens gång. Idag skulle vi kanske tala om klimatförändringen som inte går att hejda, den klimatförändring som förr eller senare gör att Bågen och Paradiset försvinner när havet stiger. När den idylliska naturen i skärgården och den grymma likgiltiga storstaden ställs emot varandra, vilket hörs ännu tydligare i titlarna på Carpelans tidigare svit, *Anders på ön* och *Anders i stan*, ansluter sig författaren till en barnlitterär konvention. Vidare tillkommer, kanske på det undermedvetna planet, parallellen mellan det finlandssvenska (en sommarö i skärgården) och finska (storstaden, Helsingfors), som karakteriserar hela den finlandssvenska litteraturen. Ö-symboliken understryker den självisolering som den finlandssvenska litteraturen har valt som överlevnadsstrategi.

En annan tolkning leder mot Jacqueline Roses ökända "barnlitteraturens omöjlighet", tesen om den vuxne författarens nostalgiska självömkan på barnläsares bekostnad (Rose 1984). Denna attityd ifrågasätter själva existensen av barnlitteraturen med dess uppfostrande ideal, i ordet bästa bemärkelse, en strävan att dela med sig av sina erfarenheter och insikter. Johans exalterade reaktion vid första anblicken av Bågen avspeglar författarens längtan: "Allt det här skulle jag komma ihåg, varje dag, varje stund i stan. Jag skulle sätta allt på burk. Jag skulle knipa ihop ögonen och ha det kvar, alltid. Så skulle jag alltid komma ihåg det" (Carpelan 1968: 13). Ett litet tempusbyte tyder på att Johan berättar i efterhand: om bilden från midsommarafton säger han: "Jag har den ännu kvar" (Carpelan 1968: 50). Är Johan Bergman egentligen ett täcknamn för Bo Carpelan?

Det finns dock ytterligare en möjlighet som förefaller mer tilltalande. I en central episod bjuds Johan och hans föräldrar till Paradiset på julaftonen. Det är någonting ovanligt för dem; de brukar fira jul hemma i staden och får nu "avbeställa juldagskaffe hos Moster Eva" (Carpelan 1973: 67). Paradiset uppenbarar sig i en ny skepnad, inte som en evig sommaridyll, utan kallt och snöklätt, men ändå välkommande och trevligt. Parallellen till Tove Janssons *Trollvinter*, där Mumintriolet för första gången möter den kalla och mörka årstiden, är slående: "Jag ville störta opp och springa ut, rasa iväg in i skogen, flämtande låta mej falla och känna den kyliga rena snön mot mun och ögonbryn" (Carpelan 1973: 68). De sparsamma julklapparna, "kärleksfullt givna och tagna, beundrade" (Carpelan 1973: 72), står i kontrast med stadens hektiska julhandel: "det var som om allt härute med sin renhet och värdighet gjort dagen extra meningsfull: här fanns inte de skrällande högtalarna med sina sirapsklingande julsångsschlagers, inte jäkt, inte människor som halvsprang" (Carpelan 1973: 68). På vägen till övernattningsstugan säger Johans far: "Den här julen kommer vi alltid att minnas" (Carpelan 1973: 74). Det sällsynta julfirandet blir en vändpunkt, en brytning med det invanda, det rutinmässiga, det cykliska. Det blir ett barndomsminne att bära med sig genom livet, någonting att återvända till i sinnet men inte nödvändigtvis att längta tillbaka till. Medan fotografiet från det förevigade midsommaraftonfirandet på ön är ett fysiskt bevis på att barndomen en gång har existerat, bevaras julaftonen enbart i Johans själ.

Några månader senare, just när sommaren har kommit åter, dör Söder, Johans ställföreträdande far. Möte med döden är en oundgänglig del av övergångsriten, tillsammans med det sakrala och sexualiteten (Eliade 1961: passim). Det senare återstår för Johan att upptäcka och bejaka. Det sakrala i mycket bred bemärkelse har Johan upplevt genom sin närhet till naturen på ön. Man kan även se Marvin som en länk till det sakrala då sinnessjuka människor, åtminstone i litteraturen, ofta förmodas stå nära det övernaturliga, därav begreppet Guds däre. Furst Mysjkin hos Dostojevskij är ett exempel; inom barnlitteraturen

kan man erinra sig pojken Diamant i George MacDonalds *Bortom Nordanvinden*. Johans funderingar över existensen av en gudomlighet styrs av Söders andliga övertygelse. Vid julbordet säger Söder: "Vi tackar dig, osynliga, för din fred" (Carpelan 1973: 71). Söder har ingen traditionell gudstro:

Det du ser och kan ta på, det är skapat naturligt, där har ingen gud varit i farten. [...] Men det som vi tänker och drömmer, och det som vi ser och skapar ur blotta ingenting, ur ingenting, och det som vi talar när vi är tysta - det osynliga, allt det osynliga, det har nånting osynligt gett oss.

(Carpelan 1973: 96)

Döden har än så länge varit avlägsen och ogripbar. I *Bågen* har Johan ett samtal med Nora efter att hon har berättat om ett olycksfall på ön:

- Jag tänker i alla fall inte dö i varje fall, sa jag.
- Du måste.
- Inte alls.

(Carpelan 1968: 21)

Johan är då elva år och dödens mysterium har inte introducerats för honom. Men han börjar fundera: "Varför måste människor dö?" (Carpelan 1968: 34). Efter ett besök på kyrkogården och pappans berättelse från kriget kommer ännu fler tankar: "Dö, det var att stelna, inte kunna röra sej, inte kunna andas, inte kunna se, inte mera vara till, inte tänka, ingenting. Dö, det var att slitas sönder. Dö var att inte mera se och leva vidare. Jag ville inte dö" (Carpelan 1968: 53). Insikten om den egna dödligheten är det första steget mot vuxenhet.

Söders död i *Paradiset* skär av bandet med den Gamle Vise då den unga människan obönhörligen måste fortsätta på egen hand. Söder överlämnar sin dyrbara kikare till Johan, en symbolisk gåva som

står för ett särskilt sätt att se. Hittills har det varit Marvin som företrott förmågan att se det som ingen annan ser. Det sägs i klartext: "Marvin är som en kikare man vänder på, så än ser man små saker nära och stora, och än allting långt borta" (Carpelan 1973: 85). Men nu har Johan fått en egen kikare och behöver inte se världen genom Marvins ögon. Nu är det dags för Johan att lämna även Marvin bakom sig. Rubriken för det sista kapitlet, "Avsked" blir i denna tolkning "Avsked från barndomen".

LITTERATUR

Carpelan, Bo, *Anders på ön*, Stockholm 1959

Carpelan, Bo, *Anders i stan*, Stockholm 1962

Carpelan, Bo, *Bågen. Berättelsen om en sommar som var annorlunda*, Stockholm 1968

Carpelan, Bo, *Paradiset. Berättelsen om Marvins och Johans vänskap II*, Stockholm 1973

Carpenter, Humphrey, *Secret Gardens. The Golden Age of Children's Literature*, London, 1985

Eliade, Mircea, *The Sacred and the Profane*, New York, 1961

Jansson, Tove, *Trollvinter*, Stockholm 1957

Jansson, Tove, *Sent i november*, Stockholm 1970

MacDonald, George, *Bortom Nordanvinden*, Stockholm 1990

Rose, Jacqueline, *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*, London 1984

Skinn på själen

Speglad kropp i Gunnel Beckmans *Tillträde till festen*

Mia Franck

KROPPEN är avgörande för flickans uppfattning om sig själv. Hon skärskådar sin kropps alla skrymslen och uppfattar att den motarbetar henne som flicka/kvinna eftersom den inte motsvarar hennes idealbild. Speglandet är ett återkommande drag i berättelser om flickor, något som i ungdomsromanen tar sig uttryck i skildringar av bland annat anorexi, mobbning, ensamhet, sexuell utsatthet och sökandet efter en synlig förändring som flickan skulle vilja se reflekterad i spegelbilden.

Under 1980- och 1990-tal sätts den könsbestämda kvinnokroppen under lupp inom olika feministiska teorier. Kvinnokroppen analyseras som en kulturell produkt och samtidigt ställs makt, kunskap och subjektivitet i relation till kroppslighet.¹ I ungdomsromanen blir kroppen central eftersom den unga karaktären är på väg att växa upp och har lämnat barnets "naturliga" kropp bakom sig. Flickan måste utföra flickskapet så att det är förståeligt i den omgivning hon befinner sig i. Med Annis Pratts begrepp "growing-up-grotesque" beskrivs den

¹ Se Tutta Palin (1996), "Ruumis", *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, Anu Koivunen och Marianne Liljeström (red), Tammerfors: Vastapaino, 225.

Mia Franck

anpassade flickan genom att hon snarast växer "ner" då utveckling för flickan/kvinnan innebär att samhällets normer kommer att ställas emot hennes tro på framtiden. Flickan som försöker göra motstånd möts av begränsningar och förminskat livsutrymme.² Hon utvecklas i relation till andra vilket främst innebär att hon ska lära sig behärska de normer som ställs upp. Även om normerna är föränderliga beroende på tid och plats måste flickan lära sig vad som är möjligt att göra och framförallt vad som måste tonas ned. Flickan ställs inför situationer som kräver att hon utvecklas. Hon måste omformulera den tidigare "självkla" position hon haft. Hennes naiva förhållningssätt ersätts med rätt sorts femininitet.

I det följande undersöker jag hur kroppen gestaltas i Gunnel Beckmans moderna klassiker *Tillträde till festen* (1969). Huvudpersonen Annika granskar sin kropp i spegeln och uppmärksammar hur hon formats för att reflektera framförallt sin pojkväns krav på hurdan hon borde vara. Att förstå kroppen innebär också att försöka uppfatta de tystnader som kroppsligheten ger upphov till. För Annika blir det nödvändigt att verbalisera dem eftersom hon upplever att hennes kropp sviker henne då hon får veta att hon har cancer. Kroppen som fortfarande lever men som eventuellt ska dö blir föremål för hennes intresse.

KROPPEN SOM FÄNGELSE

Flickan granskar sin kropp med kritiska ögon. Speciellt känslig blir den kritiken hos Annika i *Tillträde till festen*, eftersom hon fått reda på att hon lider av leukemi. Annika granskar sig själv både som tillhörande ett visst kön och för att hennes kropp representeras som avvikande på grund av sjukdomen. Judith Butler påpekar att kön inte formas endast av reproduktion, som Michel Foucault hävdar i sin studie *The History*

² Annis Pratt (1981), *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, Sussex: Harvester, 29ff.

of *Sexuality*. Förståelsen av kön är också beroende av hur icke-liv eller död reglerar och formar uppfattningar om sexualiteten.³ Annika tar sin tillflykt till ensamheten på landet för att fundera över den stora nyhet hon av misstag informerats om av en vikarierande läkare. För henne är frågor om liv och död avgörande:

Fattade detta att jag Annika, nitton år till midsommar, ska dö. Jag ska dö. Min kropp ska inte längre leva på jorden. Min kropp som är så ung och varm och outnyttjad ska bara stoppas undan förintat plånas ut. Några månader kanske och sen ingenting ingenting ingenting i oändlighetens oändlighet...

(Tillträde till festen 1969: 25)

Annika betonar kroppen och dess förgänglighet för att försöka förstå att det är henne själv det handlar om. Hon upprepar "Jag ska dö" och "Min kropp" och pekar på det oförståeliga i att hon som ännu inte levt ett långt liv ska försvinna. Upprepningen i beskrivningen betonar det känslofyllda och understryker hennes sinnesstämning. Kroppen som ska dö blir en fälla för Annika, ett fängelse som hon inte kan undkomma utan måste reflektera över. Vivi Edström lyfter fram bildspråket för att belysa fångenskapssymboler i ungdomsböcker. Hon pekar på omkringliggande samhällsliga fenomen som familj och skola men också på otillräcklighetskänslor och skuld.⁴

³ Butler beskriver hur epidemier som AIDS kullkastar den moderna värld som Foucault beskriver, och där han menar att döden inte är relevant eftersom det väsentliga är det västerländska samhällets möjligheter att hålla allting vid liv. Därmed blir reproduktion det avgörande och döden som reglerande funktion så gott som ointetgjord. Hon hävdar ändå inte att han inte fullständigt uteslutit döden som funktion utan snarast förminskat den på bekostnad av det levande. "Sexual Inversions" (1996), Susan Hekman (red), *Feminist interpretations of Michel Foucault*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 68–74.

⁴ Vivi Edström (1984), "Fångenskapssymboler i ungdomsboken" *Ungdomsboken. Värderingar och mönster*, Vivi Edström och Kristin Hallberg (red), Stockholm: Liber förlag, 69.

Den sjuka kroppens förändringar riktar uppmärksamheten på normaliteten genom att det som kan tas för givet, att en ung människa har en fungerande kropp, ifrågasätts. Även genom att den definieras av medicinvetenskapen, som läkaren gör då han påpekar att Annika har leukemi, blir kroppen något annat än vad den förväntas vara. För Annika innebär den döende kroppen att hon också behöver fundera igenom sitt liv och de val hon gjort för att komma tillrätta med den situation hon befinner sig i. Också i dessa funderingar är kroppen det centrala. Kritisk granskning av den egna kroppens utseende och eventuella förändringar och grubbel över den gravida kroppen är återkommande inslag i texten. Berättelsen, som ger sken av att formuleras som ett brev till en vän, inleds med att Annika försöker berätta att hon är döende. I det sammanhanget för hon en låtsad diskussion med den hon skriver till:

Jag kan höra din argängsliga röst –
för fan, Annika, vad är det frågan om, skärp dej människa, vad har hänt??? [...] Är du inte frisk eller är du med barn?

(Tillträde till festen 1969: 8)

Frågan "är du med barn" lyfts fram upprepade gånger. Efter läkarens avslöjande är Annika upprörd och spyr och hon tänker om den pojke som betraktar henne att han "[t]rodde väl att jag var med barn" (17). Lite senare reflekterar hon över sitt öde "aldrig få gå omkring med ett barn som växer i magen" (25). Det är väsentligt för Annika att just den barnafödande kroppen tagits ifrån henne. Det möjliga resultatet av den sexuella akten blir något hon inte kan få erfarenhet av. Annikas kropp blir avvikande eftersom hon uppfattar att hon inte kan leva upp till den sortens kvinnlighet som hennes kropp borde kunna prestera. Annika ser sin kropp som främmande. Den döende kroppen ställs emot den kropp som kan bära mer liv. Hon uppfattar graviditet som det normala i motsats till hennes egen kropp, som inte längre är självklar. Kroppen som kan dö blir betydelsebärande, den framhävs

som om den var mer levande genom att den synliggör hur kroppen fungerar. Den gravida kroppen har ofta setts som det normala och då gärna som ett sätt att undkomma sjukdom.⁵

Annika skärskådar sig själv i spegeln. Hon försöker se ifall det finns något nytt, någon ny medvetenhet i kroppen som skulle avslöja att den ska dö. Det hon ser är ändå välbekant:

Har fått ett sånt behov att ideligen gå in i sovrummet och titta mig i spegeln.

Det borde synas något tycker man. Av det som håller på att ske inuti, menar jag. Men jag tycker jag är ganska lik mig, hemskt blek förstås med svullna ögonlock. Munnen är också blek och liksom upplöst. Håret hänger som grågula gardiner ner på bröstet, men det är blankt och kröker sig i topparna. Jag stirrar och stirrar, fuktfläckarna i spegelglaset bildar skuggor i ansiktet. Händerna flyger upp för att känna att huden ännu är varm. Känna att blodet pulserar på halsen med små tickande hurtiga slag. Jag trycker fingrarna hårt mot ögongloberna som värker och hettar av trötthet, drar läpparna åt sidan och ler ett fänigt leende.

(Tillträde till festen 1969: 32)

Det är en avskalad beskrivning som går in i detalj då Annika ser mer än andra kan se utifrån, hon ser under huden. Det välbekanta är förrädiskt eftersom hon är medveten om att det under ytan finns något som kommer att förändra hennes kroppsuppfattning. Hon försöker

⁵ Se t.ex. Jutta Ahlbeck-Rehns doktorsavhandling där hon går igenom studier som visar moderskapet som ett sätt att motverka hysteri. Jutta Ahlbeck Rehn (2006), *Diagnostisering och disciplinering. Medicinsk diskurs och kvinnligt vasinne på Sjalö hospital 1889-1944* (diss), Åbo: Åbo Akademi förlag, 60-62. Se även Karin Johansson som beskriver graviditet som fullbordad kvinnlighet. Karin Johansson (1994), *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Stockholm: Norstedts, 115.

hitta förvandlingen, för att möta sitt ansikte och se om det nya lämnat spår.⁶ Senare betraktar Annika sig själv i ett annat ljus:

I natt låg jag ett tag naken i sängen och såg på min kropp. I den svaga belysningen från stearinljuset var den varm och mjuk och levande. I ett våldsamt anfall av lust värkte jag av längtan efter Jacob. Jacob den förste och den ende som tagit min kropp i besittning. Som jag givit mig åt som det hette förr i världen. [...] Men när vi träffas igen så vet han det redan.

Och hur ska vi då kunna älska tillsammans, inte kan man älska med en kropp som har döden inom sig ...

(Tillträde till festen 1969: 33)

Annika känner sig ambivalent i förhållande till att lusten väcks trots att kroppen verkar ha förrätt henne. Hennes tvetydiga inställning framhävs då hon ser kroppen i stearinljusets sken och det dunkla ljuset gör att hon uppfattar sin kropp som levande. Detta ställer hon i relation till att hennes kropp på grund av sjukdomen blivit främmande. Annika ser en motsättning mellan en sexuellt aktiv och en döende kropp eftersom den sjuka kroppen inte kan skapa nytt liv. Hennes kroppsliga begär blir belysta av eftertänksamhetens tvivel. Hon tvivlar på att hon ska kunna återgå till den sorts relation som hon och Jacob tidigare haft.

Annika försäkrar att hon älskar Jacob men är tveksam till den hon formats till av honom:

⁶ Se även Kristin Hallberg som menar att flickan som betraktar sig själv i spegeln söker efter sig själv. Sökandet blir en självprojektion, ett sätt att försöka komma till rätta med vem det är som avtecknas i den reflekterande bilden. Kristin Hallberg (1998), "Änglaprinsessa och flickbyting: några svenska flickskildringar", *Läs mig sluka mig! en bok om barnböcker*, Kristin Hallberg (red), Stockholm: Natur och Kultur, 136.

Långsamt upptäckte jag att jag var som en fullproppad docka, en docka som kunde tala och nicka och svara intelligent och medvetet och som visste en massa om väsentliga ting, om samhällsengagemang och protester och allt vad du vill. Men som ingenting visste om sig själv ...

(Tillträde till festen 1969: 42)

Annika känner sig som en docka med rätt åsikter och rätt leende. Hon vet hur man ska bete sig enligt Jacobs mönster, men hon vet inte vem hon är. Dockan kan också ses i samband med den döende kroppen. Då Annika ser sig själv blir hon till. Även Jacobs manlighet bekräftas i dockan som är underordnad och därmed möjlig att styra. Dockan är även en avbild som liknar en människa, men stum. Den blir därmed en symbol för den instängdhet som Annika känner inför den person som hon låtit sig formas till av Jacob.⁷

Hon saknar sin pojkvän Jacob trots att avresan till ensamheten föregåtts av bråk mellan dem. Kroppen och pojkvännen hör ihop, inte endast genom de begär han kan väcka i henne utan också för att Annika tagit sin tillflykt till ensamhet för att komma tillrätta med hur hon egentligen ska förhålla sig till sin pojkvän. Hon måste reflektera över sin egen position och hur hon ska kunna agera i parförhållandet.

HOPP OM FÖRÄNDRING

Kroppen i spegeln är utsatt för kritisk värdering, men då det gäller den sexuella akten är Annika mer benägen att beskriva sina upplevelser

⁷ Jfr Vivi Edström som lyfter fram dockan som en fångenskapssymbol i främst Gunnel Beckmans *Ett slag i ansiktet* men visar också på att Beckman använt docksymboliken i såväl *Tillträde till festen* som i *Det här med kärlek*. "Fångenskapssymboler i ungdomsboken", *Ungdomsboken. Värderingar och mönster* (1984), Vivi Edström och Kristin Hallberg (red), Stockholm: Liber Förlag, 83–87.

utgående från känslor än kroppslighet. För Annika är den sexuella akten central. Jag har redan tidigare pekat på att hon reflekterar över graviditet, men samlaget spelar en väsentlig roll för henne eftersom det är ett sätt för henne att känna sig lika mycket värd som Jacob. Hon upplever underlägsenhet då det gäller Jacobs engagemang och entusiasm i frågor som gäller världsförbättring men då det gäller den sexuella akten är hon på samma nivå:

Men när vi ligger med varandra är jag *nästan* alltid fullkomligt lycklig. Kanske det beror på att vi då ... jag vet inte hur jag ska förklara ... att vi då är på samma nivå eller nåt, åh, det är så svårt att uttrycka – mest för att jag inte riktigt förstår själv.

(Tillträde till festen 1969: 41f, min kurs.)

Annika försöker förklara hur sex med Jacob känns. Hon säger att hon är "nästan alltid fullkomligt lycklig" men har också "svårt att uttrycka" vad hon avser eftersom hon inte är på det klara med det själv. I detta "nästan" ligger en förklaring till Annikas flykt och funderingar kring samlivet med pojkvännen. Den sexuella akten kräver inte verbalisering, vilket betyder att Annika upplever att hon är mer på samma nivå som Jacob. Deborah Cameron och Don Kulick poängterar att en lyckad sexuell akt representeras specifikt i det ordlösa och att detta inte enligt den heteronormativa sexualitetsdiskursen ska verbaliseras.⁸ Den sexuella akten som kan uttryckas med ord är därmed mindre värd än en upplevelse som består av känslor.

Annika är ändå inte helt övertygad om sin egen lycka. Hennes underlägsenhet kommer också fram i det gräl som de har om vad som är väsentlig läsning:

– Men om jag hade sagt att det handlade om miljöförstöring

⁸ Deborah Cameron och Don Kulick (2003), *Language and Sexuality*, Cambridge: Cambridge University Press, 37.

i Mälar-trakten eller rasfrågor i U.S.A. eller svälten i Indien – då hade du genast förstått att det var en väsentlig bok, inte sant.

– Naturligtvis, för då hade det ju gällt viktiga och väsentliga problem ...

– Är inte människans ensamhet och behov av kärlek och tröst också väsentliga problem?

(Tillträde till festen 1969: 49)

Jacob har fungerat som ett slags mentor för Annika, och då hon tar ett eget initiativ till vad hon vill läsa och vad hon tycker att är viktigt, slutar det i gräl. Annika blir arg över att det är Jacob som har tolkningsföreträdare för att avgöra vad som är "väsentliga problem". Då det gäller rätt sorts läsning är det Jacob som styr vad som får inkluderas. Även om Annika protesterar är hon ytterst medveten om vad han anser att hon borde ha läst om. Gestaltningen av Annika tar även avstamp i annan läsning. Annika nämner för sin vän J.D. Salingers *Räddaren i nöden*. Stämningen i *Tillträde till festen* påminner också om *Räddaren i nöden* eftersom båda skildrar närheten till döden och hur den unga karaktären måste komma till rätta med sin situation. Roberta Seelinger Trites menar att Holdens trauma läks i samband med att han ser sin syster åka karusell, som en symbolisk vision av livscykeln. Trites lyfter fram döden som en väsentligare del av utvecklingen än sexualiteten eftersom motivet dels gestaltar den unga karaktärens väg till mognad, dels är en del av livet som ingen kan undkomma.⁹ Annika å sin sida går igenom sitt liv och de personer hon hör ihop med, de som på olika sätt formar henne. Hon läser också Sonja Åkesons dikter för sin pappa, vilket förenar dem utöver samtalen eftersom dikterna skildrar deras egen svaghet. Annika nämner Nalle Puh som blir en trygghetsfaktor. Nalle Puh är ett exempel på den idylliska barndomen och därmed också en nostalgisk längtan tillbaka till tiden

⁹ Trites, Roberta Seelinger (2000), *Disturbing the Universe*, Iowa: University of Iowa Press, 117.

innan mognad och kunskap om sexualiteten.¹⁰ Annika har såväl sökt sig till sommarstugan som återupptagit en gammal barnboksfavorit. Lena Kjersén Edman observerar att språket förändras då hon läser Nalle Puh. De sönderhackade meningarna behövs inte längre för att beskriva hur Annika återfår fotfästet.¹¹ Läsandet reflekterar henne som karaktär, böckerna gör att den livscykel Annika förmedlar uppvisar flera slags känslonivåer.

Annikas vistelse på landet utan Jacob visar sig vara viktig för hennes självförtroende. Hon känner att tiden gjort henne starkare så att hon kan vara sådan hon önskar då hon på nytt ska möta pojkvännen. Jacob har ringt och talat om att hon ännu inte helt ska ge upp hoppet om sin kropp. Annika funderar ändå främst på att inte vara den hon varit, inte längre vara den beroende flicka som låtit sig formas av Jacob:

Om bara jag lyckas behärska mig, orkar låtsas riktigt bra – det är ju vår sista chans att träffas ensamma. Annat än bara i sjukrummet ... Det måste gå. De här ensamma dagarna har trots allt gett mig ... ett slags styrka.

Jag har vältrat mig i så mycket i snyft och ångest och självmedlidande, så jag har bestämt fått nåt slags hårdare skinn på själen.

(Tillträde till festen 1969: 107)

Hon fortsätter ändå att skärskåda sig själv, full av tvekan inför vem hon vill vara. Hon är också inställd på att låtsas att allt är som det borde. Samtidigt tycker hon inte att det är viktigt, hon vill inte träffa något inre jag. Hon för inte fram någon nyvunnen identitet utan ett föränderligt subjekt som är medvetet om sin instabilitet och också

¹⁰ Maria Nikolajeva (2000) använder Nalle Puh som exempel på den cykliska tid som brukar beskrivas som karaktäristisk för barnlitteratur. *From Mythic to Linear: Time in Children's Literature*, Lanham: Scarecrow Press, 6f.

¹¹ Kjersén Edman, Lena (1990), *I ungdomsrevoltens tid: svensk ungdomsbok och dess mottagande åren kring 1968* (diss.), Umeå Universitet, Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 40.

om styrkan i just detta rörliga som ger "skinn på själen". Annikas vistelse beskriver också det Annis Pratt lyfter fram som en del av den kvinnliga utvecklingsromanens kännetecken, det vill säga att utvecklas i ensamhet. Detta i motsats till den manliga utveckling som enligt Pratt äger rum inom en grupp som befäster mognadsprocessen.¹²

Annika fortsätter att spegla sig, övar rent av in "ett glatt och naturligt ansiktsuttryck" (110). Samtidigt som hon försöker se in i sig själv är hon också noga med att beskriva den flicka som spegeln visar med "mattglänsande lockande mun" och "blå polojumper som matchar mina blå ögonlock". Hennes spegelbild visar att hon är vänd mot andra, så att de ska bejakas. Den diskussion hon fört med sig själv under vistelsen på landet blir ett sätt för Annika att acceptera sjukdomen. Slutet är öppet. Annika oroar sig för att Jacob skall ha gått genom isen – kanske han dör före henne. Hon riktar sig till det 'du' hon talat till i texten och ber: "Håll mig bara i hand lite till, tills jag hör hans röst hojta i skogen" (123). Hennes avslutning är alltså precis som inledningen den skrivande flickans som talar till någon annan än sig själv. Hon hinner inte med vare sig försoning eller totalt uppbrott. Inom berättelsens ram redogörs inte heller för om hon verkligen dör. Det är ändå avgörande att hon verkar återgå till att på något sätt underordna sig, eller åtminstone acceptera Jacobs återkomst, och därmed också att hon är beroende av honom på grund av sin sjukdom. Hans roll som mentor återupprättas inte konkret så att de skulle mötas på nytt, men hon är ändå beredd på att det skall ske. Annika accepterar, åtminstone i texten, Jacob som mer mogen än vad hon själv är.

KROPPSLIGHET I FÖRÄNDRING

Den speglade kroppen i *Tillträde till festen* är central för Annikas uppfattning om sig själv. I reflektionen söker hon efter tecken på

¹² Pratt 1981: 36.

yttre förändring och i ensamheten och i litteraturen hittar hon en väg tillbaka genom att tala till ett "du". Hennes utvecklingsresa är kroppsnära då hon iakttar sig själv, hennes berättelser om sexualitet och hur hon förminskats i relation till pojkvännen är självutlämnande. Hennes döende kropp väcker henne till medvetenhet om att hon måste försonas med sig själv och sina relationer.

Annika skärskådar sig i 1960-talets slut och har inte tillgång till den närgångna blick som dagens samhälle ger upphov till. Idag är kroppens inre möjligt att granska med modern medicinsk teknologi. Den gravida kroppen eller den sjuka kan undersökas med ultraljud eller magnetkamera. Karin Johannisson beskriver det som att visualisera den inre kroppen så att den blir ett turistmål där man kan bioturista i en virtuell anatomisk atlas. Bilderna som lyfts fram tar betraktaren på en svindlande tur genom de inre organen. Kroppens alla öppningar är möjliga att ta sig in genom.¹³ Den dissekerade kroppen synliggörs och blir tillgänglig på internet. Blicken går att rikta djupare än i spegelbilden, men samtidigt blir förståelsen lösryckt och omfattar bara de delar som lyfts fram.¹⁴ Att döden är fascinerande för dagens värld blir tydligt i den mängd tv-serier som behandlar den: i *Six feet under*¹⁵ står begravningsentreprenören i centrum med allt vad det innebär av lik som dessutom fungerar som agerande karaktärer, och i *Desperate Housewives*¹⁶ är berättarperspektivet en död hemmafrus. Fokuseringen på en kroppslighet, som kan vara antingen bara kropp eller helt kroppslös leder till en annan sorts berättelse, ett sätt att trotsa döden och fortfa-

¹³ Karin Johannisson "Nytt turistmål i kroppens inre", *Dagens Nyheter* 10.1.2004. [www] <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?a=275219> Hämtat 20.12.2007.

¹⁴ Se t.ex. *The Visible Human Project Gallery* [www] http://www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_gallery.html Hämtat 20.12.2007.

¹⁵ Tv-serie skapad av Alan Ball 2001–2005 [www] <http://www.hbo.com/sixfeetunder/> Hämtat 20.12.2007.

¹⁶ Tv-serie skapad av Marc Cherry 2004–2007 [www] <http://abc.go.com/primetime/desperate/index?pn=index> Hämtat 20.12.2007.

rande finnas kvar. Döden är inte längre slutgiltig utan delar av kroppen blir kvar för att beskådas i genomskärning. Donna Haraway använder sig av begreppet cyborg för att beskriva människan ihopkopplad med maskiner. Natur och kultur omdefinieras i cyborgens och Haraway påpekar också att det inte är något harmlöst begrepp.¹⁷ Kroppen i bitar, skärskådad som ett turistmål genom teknologins möjligheter blir möjligen en förvrängd spegelbild, men minst lika "naturlig" som möjligheten att se in i livmodern under nio månader, vilket sker i Lennart Nilssons filmatisering av en graviditet. Resultatet är ändå att såväl nytt liv som död blir berättelser som reflekterar de nya turistmålen i kroppens inre och dessutom blir det ett sätt att få evigt, om än styckat liv.

Den inre resan innebär för Annika ett ifrågasättande av kroppens naturlighet, vilket leder till att hon får skinn på själen. Den moderna, splittrade kroppen representerar däremot en förändring som speglas under skinnet. Den döda kroppen upphör inte att existera utan blir ett stadium i livet.

¹⁷ Donna Haraway "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", [www] <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html> Hämtat 20.12.2007. Ursprungligen publicerad i: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, (New York: Routledge 1991), 149–181.

Mörka men spännande fantasilandskap

En analys av Tove Janssons *Den farliga resan*
och Thomas och Anna-Clara Tidholms *Lanas land*

Anna-Maija Koskimies-Hellman

I DENNA ARTIKEL behandlas en känd finlandssvensk bilderbok som Roger Holmström vid några tillfällen har lyft fram som en av sina personliga favoriter, *Den farliga resan* (1977) av Tove Jansson. Boken analyseras ur ett komparativt perspektiv tillsammans med en nyare svensk bilderbok med något liknande händelseförlopp, *Lanas land* (1996) av Thomas och Anna-Clara Tidholm. Analysen berör frågor kring makt och protagonisternas inre landskap,¹ och den centrala frågan är huruvida handlingsförloppen i böckerna avspeglar invecklade psykologiska processer snarare än spännande, handlingsorienterade äventyr.

Huvudpersonen Susanna i Janssons *Den farliga resan* förflyttas från den vardagliga verkligheten till en ny värld i och med att hon tar på sig ett nytt par glasögon. Den värld hon når genom dessa glasögon är fylld av faror, katastrofer och hotande skuggor. Den drivande kraften

¹ Med inre landskap avses här de övernaturliga inslag i bilderböckerna som kan betraktas som symboler för huvudpersonens inre upplevelser.

i denna förändring och förflyttning är förutom Susannas glasögon, hennes önskan att "det farligaste kom / och allt blev mindre tjatigt / och just precis tvärtom!" (Jansson 1977: 3). Susannas äventyr är fyllt av mörker och skuggor ända tills hon och hennes resällskap anländer till Mumindalen. Redan de första uppslagen visar den hotfulla sidan av den värld Susanna kommit till. Den uppsvällda monsterkatten med stora ögon, vassa tänder och långa klor fräser åt Susanna, och när hon tittar på sig själv i mangrovekärrens vatten, ser hon ett monster. Texten och bilden förmedlar även en annan sida. Bilden visar att Susanna betraktar katten lugnt, det uttråkade ansiktsuttrycket från den tidigare bilden finns kvar. Hon tycks varken vara skrämmd eller förvånad, trots att katten ser ut som ett monster. Spegelbilden skrämmer henne lite mer enligt illustrationen. Texten nämner dock bara att bilden "var i uppsyn lika vild / som hos den arma katten" (Jansson 6). Susanna inser att någonting har förändrats, och att det farligaste, som hon önskade sig, verkligen har kommit.

De ödsliga landskap Susanna färdas igenom karakteriseras av Lena Kåreland och Barbro Werkmäster som drömlika och surrealistiska, och enligt dem frammanar både text och bild "i sin mardrömslika skräckstämning" en "ogästvänlig och närmast fientlig natur" (1994: 104). Visserligen skriker Susanna: "Jag går genast hem igen / jag springer!" men hon kommer nästan direkt på andra tankar: "Men jag har likasom på känn / att jag vill hellre stanna" (Jansson, 8). Landskapet är för Susanna "förskräckligt" men intressant. Detta är också orsaken till att man kan betrakta Susannas resa som ett slags tidsfrist eller karneval (Bachtin 1986: 19f; Stephens 1992: 121f). Trots alla farligheter och all skräck är Susannas upplevelse ändå positiv och maktgivande. En sådan läsning stöds av en vidare tolkning av Susanna som kraften bakom förändringen. Hennes glasögon kan symbolisera hennes beslut att göra vardagen mera spännande, men under äventyrets gång blandas nyfikenheten med rädsla. Man kan tänka sig att hon har börjat uppfatta de mörkare sidorna av sig själv, men detta mörker tar allt mera utrymme, tills det växer bortom hennes kontroll. I synnerhet den visuella berätt-

aren förespråkar denna läsning. Susannas ansiktsuttryck avslöjar hur hennes fascination övergår i rädsla under äventyrets gång.

Hotet blir allt större under Susannas resa. Precis innan hon och hennes resällskap ska räddas är det hotfulla, som nu har personifierats som "Någon" i text och som fem svarta tassor i bild, nära att nå dem. Sällskapet står på en klippa och kommer varken framåt eller bakåt. Nu kunde det vara dags för Susanna att konfronteras med sin förföljare, det hotfulla som hon själv har skapat. Istället håller hon händerna för ögonen och blir räddad i sista sekund. Boel Westin menar att denna balansgång mellan trygghet och skräck är typisk för Tove Janssons författarskap. Äventyret och det skrämmande är viktiga element i en barnbok, eftersom de gör berättelsen rolig. Räddningen skall dock alltid vara nära (Westin 249).

Att "vara hotad bakifrån och inte kunna hoppa" kan enligt Ulla Rhedin betraktas som ett existentiellt grundmotiv i *Den farliga resan* (Rhedin 2001: 203). Det avspeglar den situation där människan befinner sig mellan det förflutna som hon inte kan återvända till och framtiden som ter sig skrämmande. Detta är möjligt, men framför allt förmedlas i dessa situationer en obehaglig – men i viss mån även fascinerande – stämning. Man omringas av det farliga. Huruvida det var den känslan Susanna var ute efter i sin önskan, förblir oklart, men i scenen som föregår räddningen är rädslan verklig, både i bilder och i ord: "Titta! Nu är sagan all – / snart slutar vi att rimma... / de står inför ett vattenfall / och de kan inte simma!" (Jansson 21) och: "Nu flåsar Någon närmare... Vad illa har de gjort?!" (Jansson 22). Känslor som skräck, fasa, till och med dödsångest återspeglas av dessa ord, men visserligen bara tillfälligt, då de försvinner så fort sällskapet räddas. Detta skapar ett intryck av att det farliga inte längre känns roligt. Samtidigt kan denna korta stund av verklig rädsla och desperation fungera som en bra krydda till äventyret. Kanske den verkliga rädslan behövs för att framhäva räddningen och det lyckliga slutet.

Såväl Rhedin som Kåreland och Werkmäster läser hela *Den farliga resan* som en jungiansk mognadsprocess. Ur Kårelands och Werkmä-

ters synvinkel är det logiskt att allt det hotfulla i boken symboliserar Susannas Skugga, "en projicering av Susannas inre, av hennes negativa sidor, den Skugga som hon flyr från och inte vågar möta ansikte mot ansikte" (105f). Detta motiv är inte helt ovanligt i barn- och ungdomslitteraturen. Till exempel trollkarlen Ged i den amerikanska fantasyförfattaren Ursula Le Guins roman *Trollkarlen från Övärlden* (1968) förföljs av en ondskefull kraft som han själv har manat fram från dödsriket. Denna kraft visar sig vara hans skugga, och förföljelsen slutar först när Ged står ansikte mot ansikte med sin skugga och ger den ett namn som är hans eget. Skillnaden mellan Geds och Susannas flykt är att Susanna aldrig stannar upp och tar reda på vad eller vem som förföljer henne. På detta vis konfronteras det hotfulla aldrig och detta "Någon" förblir okänt för såväl läsarna som Susanna själv. Boel Westin påpekar att just detta är typiskt för Jansson: "Berättaren ska ge barnet möjlighet att tänka vidare, att forma sagan i sin egen fantasi" (249).

Genom att benämna det mörka "Någon" väljer Jansson ändå att personifiera hotet. Även om dess skepnad förblir ett mysterium, blir det klart att det finns *någon* som försöker få grepp om Susanna. Hennes rädsla blir konkret i "Någon" och således lättare att hantera och eventuellt möjlig att konfrontera. Om utgångspunkten är att Susanna är den initierande kraften bakom sitt eget äventyr, är då även "Någon" hennes egen konstruktion och därmed ingen utomstående gestalt?

Det har konstaterats på flera håll att det finns tydliga intertextuella samband mellan *Den farliga resan* och Lewis Carrolls *Alice's adventures in Wonderland* (1865, Westin 237; Kåreland 1995 passim). Utgångspunkten för Lena Kårelands analys av Susanna och Alice är förhållandet mellan fantasi och verklighet hos Carroll och Jansson samt hur det yttre äventyret egentligen avspeglar den inre mognadsprocessen. Hon påpekar att både Susanna och Janssons illustrationer av Alice (Stockholm 1966, övers. Åke Runnquist) framstår som förändligade, drömska och veka (Kåreland 14). Detta förstärker den psykologiska sidan av äventyret. Kåreland anser att för "både Susanna och Alice är [...] frågan om

den egna identiteten central. De båda hjältinnorna befinner sig i en ständig osäkerhet om vad som är dröm, illusion och verklighet. De visar båda upp ett splittrat, kluvet jag, vilket förstärks av att den värld, där de rör sig, har drag av kulissvärld, av teater" (16). De två kvinnliga protagonisternas inre osäkerhet avspeglas således i deras yttre skepnad som saknar starka färger och tydliga detaljer. I bilden framstår Susanna, precis som Kåreland formulerar det, som om hon saknade volym. Detta gör att hon verkar nästan som ett spöke bland det färggranna och glada folket i Mumindalen, vilket förstärker hennes utanförskap i den fantastiska miljön.

Att Susanna fokaliseras står i kontrast mot hur hon skildras i bild. Den nästan genomskinliga gestaltens inre landskap förväntas inte bestå av starka färger och absurda händelser, samtidigt som kontrasten mellan det yttre och det inre kan vara ytterligare ett sätt att framhäva den inre världens betydelse framför den yttre verkligheten. Fokaliseringen av Susanna kan stödja läsningen av resan som en fantasi där Muminvärlden *förvandlas* till hennes inre landskap. Detta kan förstås som ett av Janssons metafiktiva knep som återkommer i alla hennes bilderböcker. Muminvärlden är fiktiv, den existerar enbart i böcker, och här inspirerar böckerna en flicka att omvandla världen till en miljö för sin inre resa.

Jansson placerar ännu en metafiktiv detalj i berättelsen och komplicerar därmed ytterligare frågan om fiktionens verklighet. Som både Westin och Kåreland påpekar, ifrågasätter lilla My Susannas existens genom att konstatera: "Den där är inte klok, / hon ser ju ut som nånting ur en fänig bilderbok!" (Jansson 27). Westin menar att i och med att begreppen fantasi och verklighet kastas om, blir det oklart vem som egentligen representerar verklighet och vem fantasin i denna berättelse (Westin 251), medan Kåreland anser att det i lilla Mys uttalande ligger en paradox: "Bokens enda realistiskt tecknade person betraktas som avvikande och fänig. Men vad som är verkligt beror på ur vems synvinkel världen betraktas" (Kåreland 14). Lilla Mys kommentar är kanske just därför förvånande. Perspektivet i denna bilderbok är inte

hennes utan Susannas. Kåreland menar att repliken uttrycker "en ironisk drift med själva det medium [...] som Tove Jansson använder" (Kåreland 11). Verklighetsuppfattningen undergrävs således av både självvironiska och metafiktiva detaljer.

Även layoutmässiga lösningar förstärker distansen till den fiktiva verkligheten och stöder därmed läsningen av *Den farliga resan* som Susannas inre resa. Såväl den inledande som den avslutande illustrationen är rund med breda vita ramar och visar Susanna i hennes verkliga värld. Bilderna, precis som de metafiktiva detaljerna, skapar ett intryck av avstånd, som om Susanna betraktades genom en kameiralins. Dessa illustrationer skildrar Susanna i den tråkiga verkligheten, och kontrasten till de illustrationer i vilka hon befinner sig i äventyrets värld är stor. Läsaren kastas in i hennes inre värld genom att Jansson tar bort de avståndsskapande ramarna. Denna detalj är också det starkaste visuella stödet för läsningen av den farliga resan som ett äventyr i Susannas inre värld.

En skugga förföljer protagonisten även i Anna-Clara och Thomas Tidholms *Lanas land* som skildrar en flickas konfrontation med ett monster som hon själv uppfostat. Monstret Ogg finns i Lanas eget land, "på andra sidan om det stora vattnet" (Tidholm & Tidholm 3). I enlighet med den karnevalska konventionen är Lana *drottning* i sitt land, hon är i det närmaste allsmäktig. Det finns dock vissa aspekter som Lanas makt inte täcker, och hennes lilla gris Ogg växer så fort att hon snart inte längre kan kontrollera honom. Ogg blir så stor att han håller på att förstöra hela Lanas land. Först efter att Lana och Ogg har lämnat landet försvinner de stora skuggorna.

Även i berättelsen om Lana och Ogg kan man urskilja ett flertal psykologiska undertoner. Ogg är Lanas favorit, han får hennes uppmärksamhet och all mat i hennes land. Denna särbehandling gör att Ogg blir okontrollerbar. Det är mycket som tyder på att Ogg är

en del av Lanas personlighet, hennes destruktiva sida. Bara Ogg får denna särbehandling, han är "Lanas egen lilla gris som hon kan mata och dadda" (Tidholm & Tidholm 7). Endast Ogg och Lana har namn i detta land. De andra djuren tillhör en namnlös massa.

Liksom i fallet med Susanna och hennes mystiska förföljare, kan analysen av Lana och Ogg genomföras med hjälp av psykoanalytisk terminologi. Förhållandet mellan Lana och Ogg för tankarna till det jungianska Animus/Anima-tänkandet. Ogg representerar det manliga könet och skulle därmed kunna tolkas som en del av Lana, hennes Animus. Marie-Louise von Franz påpekar bland annat att i sin negativa gestalt drar Animus "kvinnan bort från livet och mördar hennes liv" (von Franz 1987: 155). Oggs destruktiva beteende i Lanas eget land skulle mycket väl kunna förstås som den negativa Animusgestaltens verk. För varje dag blir Ogg större och svårare att kontrollera, tills hans närvaro förstör allt levande i sin omgivning: "När Ogg kommer hörs dånet och det blir en skugga. Då måste djuren fly eller dö under Oggs väldiga fötter" (Tidholm & Tidholm 15).

De jungianska arketyperna är inte entydiga, och som von Franz påpekar, går de vanligtvis in i varandra (von Franz 1987: 22). Oggs gestalt skulle därmed också kunna läsas som den jungianska Skuggan. Han är en oskiljbar del av Lana, men när hon tappar kontrollen över honom, är han nära att förgöra henne och hennes land, hennes inre landskap. Lana kan inget göra, och först efter att de andra djuren ber om hennes hjälp, inser hon att bara hon själv kan få situationen att förändras genom att konfronteras med Ogg. Detta associeras åter med den nödvändiga konfrontationen med Skuggan som står för människans omedvetna egenskaper.² Medan Susanna inte utnyttjar sin chans att konfronteras med Skuggan, är Lana tvungen att göra det och lämna

² Marie-Louise von Franz menar att skuggan representerar "attribut och egenskaper hos egot, som det självt vet mycket litet eller ingenting om" och att den kommer till uttryck i egenskaper och motiv som personen i fråga har förnekat hos sig själv. Insikten om skuggan betraktas som en del av individuationsprocessen (von Franz 1974: 158-229).

sitt eget land för att föra bort sin Skugga, Ogg, som är orsaken till att allt liv i hennes land är i fara. Ogg är en så pass väsentlig del av Lana att hon inte bara kan köra bort honom och själv stanna kvar. De måste bort båda två för att de små djuren i hennes land ska överleva.

Läsningen av Ogg som Lanas Skugga får stöd av illustrationerna där Ogg framställs som en stor, svart, oformlig klump. Han verkar suga i sig allt ljus och all färg ur sin omgivning och bli en enda stor skugga. Trots att Ogg kallas för Lanas egen lilla gris, är likheterna med en gris få. Oggs svarta, oformliga skepnad förmedlar främst bara obehag. Att Ogg är Lanas egen gris berättar kanske mest om Lana själv, det är hon som uppfattar honom så, det är hon som vägrar inse Oggs riktiga natur.

Boken avslutas med en enda mening på den sista sidan: "Nu reser Lana till ett annat land" (32). Flera stora frågor förblir därmed obesvarade. Är detta nya land ett nytt inre landskap där hon kan börja om från början? Eller återvänder hon till verkligheten efter den krävande konfrontationen som var mera lätthanterlig i ett land där Skuggan var konkret? Man kan se ringarna i vattnet efter Oggs hopp följa Lanas lilla båt. Följer Ogg med till det nya landet? Eller blir han kvar i "det stora vattnet" som skiljer åt världarna?

Lanas land kan tolkas som ett fantasilandskap som Lana själv har skapat. Det är ett ensamt barns konstruktion. Landet skildras främst i de mycket starka illustrationerna som berättar mera om Lanas land än den verbala berättaren någonsin nämner. Den visuella berättelsen domineras av mörka färger och hotfulla skuggor. Himlen och molnen är svarta, brinnande orangea eller gula. Illustrationerna skapar en mycket ångestladdad stämning redan från början, och stämningen blir allt värre ju större Ogg blir. Detta mörker omtalas inte i den verbala berättelsen. Visserligen påpekas det att Oggs närvaro skapar skuggor, men att landet faktiskt är mörkt redan när Lana kommer dit tyder återigen på att det är någon väsentlig aspekt av detta landskap som Lana vägrar – eller helt enkelt inte förmår – uppfatta.

Trots sitt obehagliga utseende framstår inte Ogg som en främ-

mande gestalt i illustrationerna. Det är rörelseriktningen som talar för att Oggs ursprung är detsamma som Lanas. Ulla Rhedin skriver att den vänstra sidan på ett bilderboksuppslag representerar det kända och trygga hemmet, medan den högra sidan står för det främmande och det farliga (Rhedin 176). Första gången Ogg skildras ensam i bild, befinner han sig på den vänstra sidan och ser ut att sakta vandra mot den högra. Ogg är således på väg hemifrån mot det okända. Om den vänstra sidan representerar hemmet och tryggheten för bokens huvudperson, Lana, talar framställningen av Ogg för att han hör ihop med Lana och att han inte är någon främling.

Några uppslag senare beskrivs Ogg återigen av ikonotexten, "stor som ett betonglok" (Tidholm & Tidholm 15).³ Även här kommer det stora, farliga djuret från vänster. Nu råder det inte längre någon tvekan om Oggs destruktiva krafter, men han befinner sig fortfarande på uppslagets vänstra sida, "hemma-sidan". Ogg rör sig bestämt mot det övre högra hörnet av uppslaget, och där lägger han sig ner. Denna diagonala rörelse finns även i paret Tidholms tidigare bilderbok, *Resan till Ugri-La-Brek*, där barnprotagonisterna rör sig från bildens mitt diagonalt bortåt när de letar efter sin döde morfar. Maria Nikolajeva poängterar att denna rörelse skapar en känsla av oro (Nikolajeva 2000a: 214), och detta är en av de centrala grafiska lösningar som förstärker stämningen i *Resan till Ugri-La-Brek*. I *Lanas land* är det inte huvudpersonen som rör sig i den här riktningen, utan det hotfulla elementet, Ogg. Från att behärska den vänstra, trygga sidan förflyttar sig Ogg nu till den högra sidan, äventyrssidan, och tar över den. Den verbala berättaren bekräftar detta: "Lana vet inte hur man gör för nu har hennes land blivit Oggs land" (Tidholm & Tidholm 21).

Lana och Ogg går skilda vägar, vilket kan läsas som Lanas insikt i Oggs destruktiva påverkan och hennes egen skyldighet att agera. Vid

³ Ikonotext är ett begrepp som myntats av Kristin Hallberg och etablerats i nordisk bilderboks-forskning. Termen innebär att text och bild i en bilderbok formar en ouplöslig enhet där båda existerar samtidigt och bidrar till betydelsen (Hallberg 1982: 165).

konfrontationen står Lana och Ogg på var sin sida av uppslaget, Ogg nu hotfullt som ett monster på höger sida och Lana liten men bestämd på sin vänstra sida med alla de andra djuren bakom sig. Efter konfrontationen följer Ogg återigen Lana från vänster till höger – vilket visuellt visar Lanas seger – till stranden och vidare in i vattnet och mot det nya landet, som finns långt inne i det okända, i övre högra hörnet av den sista sidan.

Alla tecken pekar mot att Lanas land är Lanas inre landskap. Lana har – åtminstone tillfälligt, innan Ogg tar över – makt över hela befolkningen och, som det framgår senare, även över regnet och växtligheten. Ändå är det hennes oförmåga att använda denna maktposition som orsakar den långsamma undergången. Hon favoriserar ett av djuren som i sin tur blir okontrollerbart. Eller, om man föredrar läsningen av Ogg som Lanas Skugga eller Animus, kretsar Lanas uppmärksamhet bara kring henne själv. Hennes allsmåktiga ställning är inte till någon nytta om hon inte kan kontrollera sig själv och sin rädsla, som troligtvis är den förträngda egenskap som utgör Skuggan i det här fallet.

Den fråga som nu uppstår är varför det är nödvändigt för Lana att konfronteras med Ogg medan Susanna kan fly undan sin förföljare. Att konfronteras med sin Skugga innebär att personen blir vuxen, det finns ingen återvändo till den oskuldsfulla fasen i livet. Det karnevalska mönstret förekommer både i *Den farliga resan* och i *Lanas land*, men äventyrets art och effekt skiljer dem från de flesta bilderböcker med cyklisk struktur. Det cykliska händelseförloppet är inrotat som en konvention i bilderböckerna, och handlingen rör sig oftast antingen inom den idylliska eller inom den karnevalska fasen (Nikolajeva 2000b: 6f). Med sina mörka och psykologiska undertoner ifrågasätter *Den farliga resan* och *Lanas land* den idylliska synen på barndomen, och det är främst berättelsernas slut som avgör vilken kategori de kommer att representera. Lana måste fatta ett viktigt beslut och lämna sitt land, då hennes närvaro är skadlig för landet, och Susanna och hennes sällskap är nära att förgöras av den mystiska förföljaren. Susanna är inte redo att se sin förföljare i ögonen, att bli vuxen. Susannas äventyr är

en undersökning av hennes eget psyke, men mörkret i det skrämmer henne och hon väljer att fly för att kunna återvända hem i slutet av berättelsen, som om ingenting hade hänt. *Den farliga resan* avslutas med följande mening: "Hon fick aldrig reda på / om allting var på riktigt, / men såvitt man kan förstå / så är det inte viktigt" (Jansson 28). Det är inte heller viktigt ur hennes synpunkt om äventyret "var på riktigt", för ingenting oåterkalleligt har hänt. Jansson ger Susanna en utväg, en möjlighet att återvända till barndomens idyll genom att skicka en luftballong för att rädda sällskapet och dessutom med de avslutande orden ifrågasätta resans verklighet. Hennes resa har bara varit en karneval. Däremot har Lana tagit ett steg vidare, hon kan inte återvända, hon måste resa vidare.

Den farliga resan och *Lanas land* ger i högsta grad uttryck åt huvudpersonernas icke-verbala och omedvetna inre intryck. I båda böckerna dominerar den inre persongestaltningen över den yttre handlingen som dessutom ter sig ytterst absurd. De intertextuella sambanden och de metafiktiva detaljerna skapar olika möjligheter till tolkning, men de distanserar samtidigt läsaren från den fiktiva verkligheten. I synnerhet ifrågasätts gränsen mellan fantasin och verkligheten, vilket kan betraktas som ett typiskt postmodernt drag (Hutcheon 1988: 224f). Såväl intertextualitet som metafiktions används i dessa bilderböcker för att skapa å ena sidan ambivalens och å andra sidan distans till det handlingsförlopp som gestaltats av ikonotexten som verklighet inom fiktionens ramar. De intertextuella och de intervisuella sambanden i bilderböckerna fungerar dels som humoristiska detaljer, som interna skämt mellan avsändaren och mottagaren (över de fiktiva karaktärernas huvud) och dels som allvarligt undergrävande faktorer som bryter illusionen om en fiktiv verklighet så fort den byggs upp. Att den fiktiva verkligheten saknar referens är det ultimata berövandet av makt och trovärdighet.

LITTERATUR

- Bachtin, Michail, *Rabelais och skrattets historia (Tvojtjestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i Renessansa, 1965)*, övers. Lars Fyhr, Uddevalla 1986
- Carroll, Lewis, *Alice's adventures in Wonderland*, London 2005 (1865)
- Franz, Marie-Louise von, "Individuationsprocessen", Jung, Carl Gustav, *Människan och hennes symboler (Man and his symbols, 1964)*, övers. Karin Stolpe, Stockholm 1974, s. 158–229
- , *Sagotolkning. En introduktion (Psychologische Märcheninterpretation, 1986)*, övers. Philippa Wiking, Stockholm 1987
- Hallberg, Kristin, "Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1982, s. 163–168
- Hutcheon, Linda, *Poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, London 1988
- Jansson, Tove, *Den farliga resan*, Helsingfors 1977
- Kåreland, Lena, "Susanna och Alice. Två barnbokshjältinnor som utmanar och utmanas verkligheten", *Barnboken* 1995:1, s. 11–21
- Kåreland, Lena och Barbro Werkmäster, *Livsvandring i tre akter. En analys av Tove Janssons bilderböcker Hur gick det sen? Vem ska trösta knyttet?, Den farliga resan*, Uppsala 1994
- Nikolajeva, Maria, *Bilderbokens pusselbitar*, Lund 2000 (2000a)
- Nikolajeva, Maria, *From mythic to linear. Time in children's literature*, Lanham, Md. 2000 (2000b)
- Rhedin, Ulla, *Bilderboken. På väg mot en teori*, Stockholm 2001 (1992)
- Stephens, John, *Language and ideology in children's fiction*, London 1992
- Tidholm, Thomas och Anna-Clara Tidholm, *Lanas land*, Stockholm 1996
- Westin, Boel, "Resan till Mumindalen. Om Tove Janssons bilderboksestetik", *I bilderbokens värld 1880–1980*, red. Kristin Hallberg och Boel Westin, Stockholm 1985, s. 235–253

En tidsresa från Tulavall till stenåldern

Petra Wrede

I SAGOSAMLINGEN *Barbidels hav* (1986) har Irmelin Sandman Lilius förenat fjorton berättelser med havs- och sjöfolksmotiv från 20 års tid. En brokig bukett där vi känner igen skeppet Sydväst och dess kapten Valle Väderhatt som seglat på både kända och okända hav. Såsom alltid hos ISL flyter fantasi och verklighet ihop. Hennes Tulavall är djupt rotat i det nyländska kustlandet, kanske främst i Hangö där hon varit bosatt över 50 år. Hav och båtar inspirerar henne liksom berättelser om sjöliv. Barbidels hav ligger invid det mytiska Barbidels land som gamla sjömän i finlandssvensk folklore fantiserat om. En av sagorna som sticker ut ur sammanhanget är "Den tiden dockor växte på träd". Den tar fasta på naturen och dess förändring under årtusenden. Det blir en tidsresa till stenåldern från Vårdberget i Tulavall där författarinnan haft samma utsikt som fröken Krysanter och hennes släktbarn i det fantasyäventyr som jag här valt att studera. Författarinnan har påpekat att det är miljön hon utgår ifrån då en ny berättelse föds. Först alltså synintryck och därefter kommer människor in, som småningom får röst. Det är lätt att föreställa sig hur sagan kommit till då man står på balkongen till det Liliuska huset på Vårdberget med den fina utsikten – havet är solbelyst och en spegling i dörrglaset skapar tillsammans en öppning till stenåldern.

Skildringen är förlagd till ett gult trähus i Vårdbergsbacken i Tulavall. Där i lägenheten högst uppe bor sömmerskan fröken Krysantem med sina sommarbarn Pelle och Rika. Det stora rummet med balkongen ut mot hav och sol är spelplats för det äventyr som snart ska börja. Söderbalkongen med sin fönsterförsedda dörr blir porten till den främmande världen. "När den stod öppen – den öppnades utåt – hände det i en viss belysning när solen stod i söder, att hela havet lyftes upp och sken och dallrade ända in över balkongracket" (41). Som alltid hos ISL är tidsangivelserna betydelsefulla. Här är startpunkten en tidig vårdag med starkt ljus. Kapten Valle Väderhatt har kommit för att beställa skjortor åt sig och sin besättning. De ska vara klara "i augusti nån gång" enligt hans önskan. Inom dessa tidsramar inträffar de händelser som rubbar Pelles och Rikas uppfattning om tid och rum. Då kaptenen på sensommaren återvänder från sina seglatser blir det hans uppgift att förklara hemligheten med den förändrade topografin på Vårdberget sedan stenåldern. En vandring i naturen ger nycklarna till gåtan. Beträffande tiden så har barnen hört att stenåldern "var för sådär femtusen år sedan, sade Pelle. Men hela sommaren var den ju n u. – Åtminstone när det speglade" (57).

"Luckan i tiden" (Bror Rönnholm i *Åbo Underrättelser* 17. 12 1986) skapades som en synvilla i balkongdörrens glas. "Dörrglaset speglade havets skinande yta, speglade himlen och solen; två solar strålade över dem, och horisonten blev dubbelt så lång. [- - -] Mitt i det speglade skimret syntes en barnhand. – Nån har klättrat opp på balkongen, sade fröken Krysantem" (41). Enligt verklighetens lagar är det omöjligt, liksom också det faktum att en främmande flicka dyker upp ur havet, som egentligen finns långt nere vid stranden. Men i en fantasyberättelse kan havet – urhavet – lyftas upp. Här uppträder "det främmande barnet" som är ett begrepp i fantasygenren, en föreningslänk mellan de två världarna som existerar parallellt och samtidigt. Två världsmotivet i genren kallas "secondary world fantasy". Flickan Misurje kommer från stenåldern där hon blivit förföljd och hotad av en fientlig stam men lyckats rädda sig simmande till balkongen i Tulavall.

Levande leksaker eller djur i lycklig symbios med barnet hör också till fantasygenrens magiska hjälpmedel. Motivet daterar sig till E.T.A. Hoffmanns berättelser, Collodis *Pinocchio* och H.C. Andersens sagor (Nikolajeva 1988: 60). Dockorna i vår berättelse, alltså flickan Misurjes träddocka och Pelles och Rikas gamla molladocka förmedlar informationen mellan barnen, men den kan fröken Krysantem inte uppfatta:

Mollan säger att träddockan säger att flickan är dotter till björnstammens hövding. – Vad? sade fröken Krysantem och fick välling i vrångstrupen. – Dåliga tider säger mollan att träddockan säger, sade Rika. Vargstammen kom från inlandet och körde bort björnstammens folk. [- - -] Hövdingen tog en båt och paddlade ut på sjön, så att vargstammen såg det, för han ville att vargstammen skulle förfölja honom, för då skulle björnstammen få tid att fly. Åt något annat håll, förklarade Rika. – Men... sade fröken Krysantem. – Jag säger bara så som mollan säger att träddockan sa, sade Rika.

(44 f.)

Från den största av klippholmarna Stora Skydd flyr Misurje med sin träddocka gjord av en knotig grenstump med en knöl i ändan som huvud. Genom dockorna får barnen veta en hel del om stenålderslivet. Det faktum att barnen inte har något gemensamt språk blir alltså inget problem. I fantasy brukar det inte ge upphov till svårigheter enligt forskaren Maria Nikolajeva (1988: 108). Författarna försöker inte ge språkförståelsen någon logisk förklaring och barnen tycks inte bekymra sig över den saken. Senare i berättelsen visar det sig att träddockan inte kan tala om inte Misurje är med (53).

Kunskap om stenålderslivet kommer inte bara via dockorna, utan Rika och Pelle reser också tillsammans med Misurje till hennes värld. Återigen är det balkongdörrens glas och solen som "höll upp den starka havsglansen mellan himmel och jord" (47), så att barnen såg

hur det lyste i dörrglaset. "Misurje steg upp på en pall. Och så var där inget glas, bara luft. – Vi hoppade, sade Rika. Och så stod vi därute på Stora Skydd, och där var fullt av fåglar och sälar i sjön" (48). Det här är förklaringen som fröken Krysantem serveras, men hur kommer de då tillbaka? "Vi bara kommer, sade barnen" (49). Så här höll de på så snart speglingen fanns i dörrglaset och när speglingen försvunnit kom de tillbaka igen. Men på sensommaren hade solen förflyttat sig. Den steg upp ur havet och glödde i dörrglaset tidigt på morgonen så att barnen ofta var borta då fröken Krysantem vaknade. En annan sak som förändrade deras liv på sensommaren var de mörknande nätterna och månen som steg upp ur havet. Den fungerade som ljuskälla på samma sätt som solen på dagen. De nattliga resorna till Stora Skydd var en spännande upplevelse. "Misurje kallade månen Skinande Docka. Hon tog träddockan under armen, och Pelle tog sitt munspel. Rika tog mollan" (51 f.). Stämningen var helt annan än på dagen. Inga fågelljud, svarta kobbar och varma berg under fötterna. Månskenet. Men på natten fanns också andra ljuskällor såsom elden. Björnstammen hade tänt ett bål, som Misurje kände igen, och hon lyckades få kontakt med de sina. Hon försökte simma mot den båt som sköts ut men höll på att drunkna. Alla tre barnen lyckades i alla fall komma tillbaka till balkongen igen. "Dörrglaset speglade ingenting, månen hade gått i moln. [- - -] Vi måste stanna hemma så länge det är mulet. Men genast det blir spegling igen går vi dit. För Misurje ska till sin pappa" (53 f.).

Så blev det att sitta inne och vänta på bättre väder. På kvällarna satt de framför kakelugnen där brasan brann och speglade sig i dörrglaset. En kväll såg Misurje att det såg ut som om det brann på balkongen: "Elden i glasrutorna hade vuxit och fyllde dem från kant till kant. De såg det alla fyra. Misurje sprang upp, hon ropade: – De har kommit! De är där! Björnstammen är på Stora Skydd! sade mollan att träddockan sade att Misurje ropade" (55). Bålet därute och mänskorna rörde sig. En hade björnskinnsmössa – det var hövdingen. Misurje steg upp på en pall, "hon svävade i eldskenet. Hon kastade träddockan i famnen

på fröken Krysantem och så var hon borta. I rutorna syntes nu bara speglingen av deras egen brasa" (55). Rävboan hade hon fått med sig och en eldröd pelargon av fröken Krysantem. Så tog äventyren med Misurje slut – trots solsken och öppen balkongdörr också i fortsättningen: "dörrglaset lyfte havet nästan upp i famnen på dem. Men det var bara skimmer, bara synvillor, ingenting att röra vid" (57). En optisk villa, men inget trolleri utan Misurje. Valle Väderhatt återkom för att hämta sina skjortor, som inte var riktigt färdiga. Han fick då tillfälle att prata med barnen, som berättade om Misurje och träddockan. De hade börjat undra hur allt hängde ihop. "– Farbror Väderhatt, sade Rika, n ä r var stenåldern? – Moster Krysantem säger att doktor Giök säger att den var för så där femtusen år sen, sade Pelle. Men hela sommaren var den ju n u. – Åtminstone när det speglade, sade Rika och visade på dörrglaset" (57).

Gestaltningen av tiden i fantasy är en utmanande uppgift. De flesta författare som skildrar tidsresor antar att tiden inte är lineär utan att alla tider och epoker existerar samtidigt (Nikolajeva 1988: 63). Under äventyren avlägsnas karaktärerna tillfälligt från modern litterär tid till mytisk arkaisk tid och återvänder oftast till lineär tid i slutet av berättelsen (*Oxford Encyclopedia of Children's Literature*, vol. 2: 58). Efter Misurjes försvinnande funderar barnen över hennes öde och kommer till slutsatsen "Misurje var i alla fall h ä r, fast hon var hemma, sade Pelle. – Hon var hemma hela tiden, sade Rika" (59). För att åskådliggöra detta har ISL flätat in fenomenet landhöjningen efter istiden i kusttrakterna. Valle Väderhatt försöker förklara det för barnen under en promenad upp till Vårdbergets topp för att leta efter Stora Skydd i den nutida topografin. Det var så att under stenåldern var Vårdberget en ö – Stora Skydd – som barnen besökte tillsammans med Misurje. Udden som hon hoppade från då hon jagades liknade en fågelskalle, mindes barnen. Ett annat igenkänningstecken skulle vara en sten som var högre än de själva, den var vit och skilde sig från berget omkring. De återfann tecknen uppe på Vårdberget – fastän Stora Skydd inte längre var havsomflutet utan omgivet av träd. I en mossig trädbevuxen

klyfta fann de ett stenblock som skymtade i vitt. Farbror Väderhatt förklarade för barnen att tjock is en gång täckte landet så att det pressades ner och täcktes av hav. Senare då trycket blev mindre steg landet och gör det fortfarande. Havet låg numera långt därnere. Eldskären där björnstammen hade sin lägereld var fortfarande havsomflutna, men skulle kanske småningom bli fastlandsberg. Dit styrde kapten Väderhatt med Sydväst på utfärd så att fröken Krysanthem skulle få "vädra sig" och sy knapphålen färdiga.

Topografin i Tulavall har också förut inspirerat ISL till en tidsresa. 1976 skildrar hon i *Kapten Grunnstedt* hur en bergsklyfta blir porten till Kaukasus under Krimkrigets dagar i kaptenens ungdom. Dit medför han ett par barn från Tulavall. Mödolöst, men förankrade i den naturliga miljön, glider Grunnstedt och barnen in i hans kaukasiska bergslandskap. Lika naturligt sker övergången mellan världarna i vår stenåldersfantasy. I båda berättelserna sker resorna i Tulavallandskapet. Det nyländska kustlandet med sina öar och kustberg, klyftor och raviner ger rika möjligheter till fantasier om de människor som levde där eller i andra bergsområden i forna tider. Urberget skapar en känsla av tidsdjup, vilket också berättelsen om träddockan från Stora Skydd förmedlar.

Kulturskillnader mellan världarna åskådliggörs t.ex. genom Misurjes syn på klädsel och rumsmiljö i Tulavall. Hon avvisar vanliga kläder och fäster sig vid fröken Krysanthem's gamla rävboa, som hon uppfattar som ett levande väsen. "Hon strök den och smekte den och rörde vid dess glasknappsögon" (46). Att spegla sig med boan tyckte hon om, trots att spegeln först skrämde henne. Björnstammen använde vid kyligt väder djurskinn och hennes far hövdingen bar en björnhuvudmössa. Att leva inomhus vande sig flickan aldrig vid. Hon fick bo på balkongen i ett par stora blomlådor. Där blev hon förälskad i de röda pelargoniorna. "De var som blod, de måste vara heliga, sade molladockan att träddockan sade att hon sade. Aldrig hade hon sett den röda färgens blommor förr" (47). Då barnen vistades på Stora Skydd lärde Misurje dem att bygga hus av stenar åt dockorna, liksom

också att skapa budskap till sin stam med hjälp av stenar utlagda på stenhällarna. Hon visade dem också slingerdanser mellan stenraderna. Men det viktigaste av allt var att Rika och Pelle lärde sig simma genom att hålla i träddockan som flöt på vattnet medan de sparkade med fötterna. Berättelsen är väl förankrad i barns vardagsverklighet i de båda miljöerna. Hos fröken Krysanthem lekte de med hennes pärlor som de trädde halsband av. "Misurje tyckte bäst om de gröna pärlorna, hon trodde att de var droppar av havsvatten som fröken Krysanthem på något sätt lyckats göra hårda" (54). Vapen i kampen mellan de båda stenåldersfolken var pil och spjut och yxor. "Hurdana yxor? frågade Pelle. Rika frågade molladockan som frågade träddockan, och så kom svaret: – Stenyxor förstås" (46). Barns lekar är likadana i princip oberoende av tid. En tanke även i ISLs Tulleböcker, som handlar om Tulavalls historia, är att mänskan i grunden varit densamma under alla tider. Så är det också i Jan Fridegårds forntidsskildringar.

Barbidels hav har 1986 belönats med Bonniers juniorförlags stora pris. Här i sagans hav flyter berättelsen om stenåldersresan upp som en ö dit endast de invigda har tillträde. Genom balkongglasets spegling kommer de fördomsfria barnen i kontakt med en annan verklighet. Dockorna förmedlar budskap mellan kulturen i språkligt avseende, den gemensamma grunden utgörs av urberget – Vårdberget – och havet som alltid förenat folken. Solen spelar här som alltid en central roll i ISLs berättelser. Det var med trilogin *Fru Sola* som hon fick en plats på Parnassen. Med den följande trilogin om Kung Tulle fick Tulavall sin förhistoria under folkvandringstid. I *Barbidels hav* och sagan om träddockan tränger författarinnan djupt ner i forntiden. Dialogen, miljöskildringen och tidsfärgen är tagna på kornet, visuellt övertygande och levande beskrivna. En bit Tulavall av bästa märke. Det är provinsiellt, men bär också internationellt. Ett övertygande fantasyäventyr helt i klass med de bästa utländska i genren.

LITTERATUR

Nikolajeva, Maria, *From mythic to linear. Time in children's literature*. Lanham, Md & London 2000

- *The magic code. The use of magical patterns in fantasy for children*. (Diss.) Stockholm 1988

The Oxford Encyclopedia of Children's Literature. Ed. Jack Zipes. Vol. 2. Oxford 2006

Rönholm, Bror, recension av *Barbidels hav. Åbo Underrättelser 17.12 1986*

Sandman Lilius, Irmelin, *Barbidels hav*. Esbo/Stockholm 1986

Villanroll till Ragner

Clara Nilsson

VII

Var mig en gång till mig den sista natten,
 en natt av plågor, av ångest, av smärta,
 du lever den på skolan, på den här tiden

Här har jag det som jag vill ha, som jag vill ha,
 för tillvarning, så länge, så länge som jag kan,
 var mig en gång, till mig den sista natten

En så långt som jag kan, så länge som jag kan,
 på den här tiden, till mig den sista natten,
 du lever den på skolan, på den här tiden

En så långt som jag kan, så länge som jag kan,
 så länge som jag kan, så länge som jag kan,
 du lever den på skolan, på den här tiden

En så långt som jag kan, så länge som jag kan,
 så länge som jag kan, så länge som jag kan,
 du lever den på skolan, på den här tiden

En så långt som jag kan, så länge som jag kan,
 så länge som jag kan, så länge som jag kan,
 du lever den på skolan, på den här tiden

Villanell till Roger

Clas Zilliacus

Var dag en rad. Så är det alla dar,
en rad av plikter, en oändlig räcka.
Än lyser det på Arken. Han är kvar.

Hur han har tid vet ingen, men han har,
för föreläsning, möten, mejl att checka,
var dag en rad. Så är det, alla dar,

och nästans ruvar nån, som bör bli klar,
på fackuppsatsen, bör få hjälp att kläcka.
Än lyser det på Arken. Han är kvar.

På kvällspass kan en karl som inte spar
sig själv ta ut en extra arbetsvecka.
Var dag en rad. Så är det: alla dar

läggs rad till rad, sen ark till ark. Han tar
och ger sig tid, fast sättet kan förskräcka.
Än lyser det på Arken. Han är kvar

ty mottot *nulla dies* har ett par,
en följsats: Man ska vänta med att släcka.
Var dag en rad. Så är det alla dar:
än lyser det på arken. Han är kvar.

Den trettonde november 2008 fyller Roger Holmström sextio år.
Under sin bana vid litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi
har han skött tjänster från assistentur till professur.
Han står för en omfattande forskningsinsats, ägnad bland annat
litteraturkritik samt Hagar Olssons och Bo Carpelans författarskap,
och har fungerat som mentor för flera generationer av
unga litteraturvetare. Medvandrare är en hyllning till honom
av några av hans vänner, kolleger och elever.

*Boken har redigerats av Michel Ekman, Julia Tidigs och
Clas Zilliacus.*

ISBN 978-951-765-439-5



9789517654395