

DÄR KUNSKAPEN TÄTNAR SOM MOLN



Där kunskapen tättnar som moln

Essäer om litteraturen
som kunskapsfält och kunskapsform

Redaktörer

CLAES AHLUND,
KATARINA BÅTH och
ANNA MÖLLER-SIBELIUS

*Tryckt med bidrag från
Svenska litteratursällskapet i Finland*

© Författarna

Omslag och grafisk form: Fredrik Bäck

Tryck: Painosalama, Åbo 2021

ISBN 978-952-12-4019-5 (häftad)

ISBN 978-952-12-4020-1 (pdf)

www.abo.fi

Innehåll

Förord	9
1. Poesi och essäistik som kunskapsform	11
”där kunskapen tättnar som moln” Poesin som kunskapsform i Tua Forsströms <i>Tallört</i> ANNA MÖLLER-SIBELIUS	13
För att se bättre Om rörelse och vetande i en dikt av Solveig von Schoultz CAROLA ENVALL	29
Kunskap och inlevelse i Oscar Parlands essäistik och författarskap OLGA ENGFELT	41
På spaning efter essän som redskap för kunskap om litteratur Om Hans Ruin, R.R. Eklund och, i förbifarten, Berlinmurens fall ANDERS WESTERLUND	55

2. Sanning, föreställning och destruktiv kunskap	69
Sanning, föreställning, förljugenhet	
Om litteratur, etik och estetisering i Katarina Frostensons <i>K</i>	71
CAMILLA KRONQVIST	
Karin Smirmoff och sanningen	95
KATJA SANDQVIST	
Meningsförlust och destruktiv kunskap – ett litterärt tema	107
CLAES AHLUND	
3. Motstånd och antifascism	127
Med kunskapen som krut: en författares värtjänst	129
HANNA ASPEGREN	
Osäkerhetens förtvivalade hopp	
Om skönlitteratur och antifascistisk kunskap	145
YLVA PERERA	
4. Själreflexion, möten och läkande	159
Kan litteraturen förändra vår syn på oss själva?	161
GÖRAN TORRKULLA	
Att mötas	173
HUGO STRANDBERG	

Att läsa är att läsa sig själv ALEXANDER ÖHMAN	185
I behov av poesi NICHOLAS LAWRENCE	199
Att låta orden förvandla en Några tankar om litteraturens läkande kraft KATARINA BÅTH	211
5. Levd erfarenhet – litteraturen som kunskapsfält	229
Livet i ett gränslandskap Reflektioner kring berättelser om demens YLVA GUSTAFSSON	231
Skönlitteratur som kulturanalytisk strategi FREDRIK NILSSON	247
Skribenter	267



Förord

LITTERATUREN HAR i alla tider utövat en stark dragningskraft, men den har också kritiserats, bland annat för att uppmuntra till omoral. Litteraturens förhållande till verklighet, kunskap och sanning är en annan fråga som diskuterats intensivt. En återkommande ståndpunkt är den att litteraturen är farlig eftersom den kan sprida lögn. Också hos dem som är mer positiva till litteraturen har många frågor väckts: Vilket slags kunskap kan litteraturen förmedla eller generera, till vilken nytta är den för oss och hur förhåller sig den sig till den kunskap som vi inhämtar på annat håll? Dessa viktiga frågor har inte bara ställts utifrån. Också i poesi, dramatik och romaner har frågan om litteraturens förhållande till kunskap och sanning otaliga gånger tematiserats och problematiserats.

I denna antologi ingår sexton essäer där lika många forskare från Åbo Akademi – de allra flesta från ämnena litteraturvetenskap och filosofi – belyser förhållandet mellan kunskap och litteratur. Somliga skribenter tar fasta på enskilda författares position, medan andra uppmärksammar vissa litterära genrer som särskilda kunskapsformer. Ett bidrag diskuterar hur litteraturen kan användas inom etnologin och ett par andra uppmärksammar sjukdomsberättelser och traumanarrativ. Här finns också essäer som följer litteraturhistoriska utvecklingslinjer

och sådana som på ett mer principiellt plan behandlar relationen mellan kunskap och litteratur i förhållande till estetik och etik, eller till självreflexion och självinsikt.

Idén till antologin föddes inom litteraturvetenskapen vid Åbo Akademi, och fick snabbt ett positivt gensvar från grannämnet i Arken – filosofin. Inom båda ämnena finns ett stort intresse för relationen mellan kunskap och litteratur, och bidragen till antologin bekräftar den gamla sanningen att vi kan göra oss en betydligt bättre bild av en fråga om vi betraktar föremålet för vårt intresse från flera håll. Vi hoppas också att essäerna ska stimulera till vidare reflexioner om kunskapens roll i skönlitteraturen och skönlitteraturens roll för det som vi kallar kunskap.

CLAES AHLUND, KATARINA BÅTH och ANNA MÖLLER-SIBELIUS
Redaktörer

1.

Poesi och essäistik som kunskapsform



”där kunskapen tättnar som moln”

Poesin som kunskapsform i
Tua Forsströms *Tallört*

ANNA MÖLLER-SIBELIUS

UNDER EN LÄNGRE TID, medan jag varit inriktad på annat i mitt arbete som lyrikforskare, har ett tema dykt upp lite varstans i de dikter jag läst. Det är möjligt att det beror på mig själv, att det finns personliga skäl till att jag lägger märke till just det här just nu, men utan tvekan finns det också inskrivet som ett ämne i själva dikterna. Jag tänker på kunskap, och på närbesläktade begrepp och fenomen som sanning, lögn, vetskap, ovisshet. Poesin tematiserar och problematiserar ett brett spektrum av epistemologiska frågor och jag har alltmer börjat fundera även på dikten som en särskild kunskapsform. Jag har alltid funnit det naturligt att arbeta induktivt, att börja med den enskilda dikten eller primärmaterialet, och därifrån närma mig de övergripande frågor som jag ändå tar sikte på och som min egentliga drivkraft kanske gäller. Diktanalysen har för mig främst varit en förståelse- och bildningsprocess, något som öppnat världen, gett kontexter, synliggjort idésammanhang, fått estetiska och etiska premisser att framträda. Kunskap i dikt kan

åtminstone diskuteras på de här två planen: som ett tema i dikten och som en verkan på läsaren. Med *verkan* menar jag i det här fallet inte något retoriskt eller mekaniskt, det vill säga att författarens stilgrepp skulle åstadkomma en strategisk effekt hos läsaren, ungefär som Edgar Allan Poe resonerar om skönheten som effekt i "Kompositionens filosofi" (1846).¹ Nej, läsarens kunskapstillägnande är en betydligt mer subjektiv och intrikat process än så.

I Tua Forsströms diktsamling *Tallört* (1979) tematiseras kunskap på ett sätt som jag finner ytterst intressant, bland annat för att hon så sömlöst förenar det allra intimaste med det samhällspolitiska. Michel Ekman har i en essä om Forsströms diktning i *Harens almanacka. Essäer om poesi och tid* (2015) lyft fram tiden som det centrala i denna samling, liksom i hennes lyrik överlag.² Men jag vill gärna komplettera bilden med några tankar om kunskapens roll i *Tallört*. Det är under sent sjuttioal som diktsamlingen utkommer och tidsprägelns syns i solidaritetsperspektivet, den sociala medvetenheten och vardagsrealismen. Men den kraftigaste vänsterpolitiska vågen hade vid det laget redan ebbat ut och Forsström rör sig självklart mellan samhällsplan och drömskikt, trivialt och högstämt, blöjbarn och Mahler. *Tallört* är tillägnad dottern Linda, av allt att döma samma person som figurerar som nyfödd och småbarn i flertalet av dikterna, och mottot för samlingen är ett citat ur Platons *Staten*; det gäller fångarna som bara ser skuggorna på grottans vägg och tar dessa för verklighet. De här utgångspunkterna – dels i vardagsrealism och moderskärlek/moderströtthet, dels i filosofi – antyder något om det sammansatta kunskapsstråket i diktsamlingen. En inblick i den epistemologiska situationen ger också enskilda rader ur olika dikter, där någonting explicit kunskapsrelaterat artikuleras: "Fullständigt disintegrerad, sjuk / av oorganiserad kunskap";³ "Det är någonting främmande och / osynkroniserat, utan mönster / och mening Träden / brann långsamt upp" (s. 14 f.); "Det är pärlugglans blick och / nya strukturer

”där kunskapen tättnar som moln”

/ Längtan och främlingskap över allt / förstånd, begreppslighet
över / allt förstånd rakt genom / världens vinande” (s. 19); ”Du är i
kunskapens centrum, / jag kommer inte ifrån det” (s. 33); ”Jag tror på
det tafatta, det förvirrade, osäkerheten” (s. 49); och ett sista exempel:
”Förebrå mig inte. Jag har ljugit mig sjuk, / vi har alla gjort det”
(s. 54).

När Sir Philip Sidney år 1583 i sitt *Försvarstal för poesin* vill skärskåda de vanligaste invändningarna mot poesin nämner han några saker som brukar anföras: det finns nyttigare discipliner att ägna sig åt, poesin är lögnens moder, poesin är lastbarhetens amma och slutligen, Platon förvisade ju poeterna ur sin stat. Han argumenterar vältaligt för hur kritiken på ingen punkt är berättigad, men vi kan här nöja oss med att se hur han tillbakavisar påståendet om diktens lögnaktighet och den platonska utvisningen eftersom båda aspekterna tangeras av Forsström. Sidney konstaterar helt enkelt att poeten ingenting bedyrar och därför heller aldrig ljuger: ”som jag uppfattar saken, är att ljuga att påstå att något som är oriktigt är sant. Andra konstutövare, och i all synnerhet historikerna, som bestämt påstår en massa saker, kan på grund av den mänskliga kunskapens osäkra natur knappast undgå att ljuga mycket. Men poeten påstår [...] aldrig något säkert”.⁴ Av alla skribenter är han den som ljuger minst. Det finns skäl att återkomma till poeters avhållsamhet från att påstå någonting säkert, eller deras benägenhet att bejaka osäkerheten, för det är ett viktigt inslag både hos Forsström och i genrediskussionen om poesi överlag.

Vad beträffar förkastandet av dikten i *Staten* kontrar Sidney med att hänvisa till Platons dialog *Ion*, där poesin ges gudomligt beröm: ”Därför skall Platon som bannlyser missbruket, inte saken i sig, som inte bannlyser den utan ärar den på tillbörligt sätt, vara vår beskyddare, inte vår motståndare.” I själva verket tillskriver Platon poesin mer än han själv är beredd att göra, menar Sidney, eftersom den grekiske filosofen ser dikten som ”ett sannskyldigt ingjutande

av gudomlig kraft, vida överlägsen det mänskliga intellektet”.⁵ Att Forsström valt ett citat ur *Staten* som motto för sin diktsamling och att hon i sina dikter indirekt återknyter till detta – ”Tveksamt / lever vi här i halvdunklet” (s. 9); ”Vi måste försätta oss ur det / överkliga spelet” (s. 53) – tyder på att inte heller hon har uppfattat Platons uttalande om poesin i idealstaten som något kategoriskt misstroende mot poesin. Snarare har hon sett det som en fungerande utgångspunkt för sin egen gestaltning av vad ett liv i halvdunkel vill säga.

Jag ska strax citera en dikt av Forsström, en som är särskilt intressant i det här sammanhanget, men innan dess vill jag säga något om var litteraturvetenskapen står idag visavi temat kunskap. I sin bok *Uses of Literature* (2008) har Rita Felski ägnat ett kapitel av fyra åt just kunskap – i de andra behandlas igenkänning, förtrollning och chock. Hon kallar de här fyra kategorierna för ”modes of textual engagements”.⁶ När hon diskuterar sanningens och kunskapens roll i litteratur gör hon det mot bakgrund av, och delvis i polemik mot, en sekellång tradition av det som brukar benämnas misstänksamhetens hermeneutik. Hon beskriver sin utgångspunkt som neo-fenomenologisk, med vilket hon avser ett synsätt som förenar historiska, fenomenologiska, sociopolitiska och psykologiska aspekter, och där inte minst känslor och affekter lyfts fram.⁷ Hon konstaterar att de återkommande vågor av intellektuell skepticism som sköljt över litteraturvetenskapen, liksom dekonstruktionen av ett helt kluster av termer såsom kunskap, referens, sanning och mimesis, har gjort det svårt att komma med epistemologiska anspråk i litteraturteori. Ändå har kunskapsfrågorna återkommit i inverterad form som en ”negativ kunskap”, som en motsats till mimesis: ”If all writing is beholden to the play of textuality rather than to criteria of fidelity or truthfulness, then literature is to be applauded for facing squarely up to its own fictional status, for refusing to pander to bogus criteria of objectivity and accuracy”.⁸

”där kunskapen tättnar som moln”

Men Felskis poäng är att litteraturens förhållande till kunskap om världen också är positiv och att ett beaktansvärt motiv till att läsa utgörs av förhoppningar om att få en fördjupad förståelse av vardagserfarenheter och socialt samspel.⁹ Överhuvudtaget vill hon överbygga klyftan mellan litteraturteori och ”common knowledge”.¹⁰ Hon betraktar inte *mimesis* som något förbehållet endast realismen utan lyfter fram dess relevans även för modernism, poesi och post-modern prosa. Inspirerad av Paul Ricœur uppfattar hon *mimesis* som ”a redescription rather than a reflection, a chain of interpretative processes rather than an echo or an imitation”. När vi upphör att tänka på verkligheten som något ”out there” som ska upptäckas, blir det möjligt att se på litterära konventioner som sätt att artikulera sanning snarare än som hinder för att upptäcka den.¹¹

Finns det något i Felskis syn på litteraturens kunskap som kunde knyta an till Forsströms tematisering av kunskap i *Tallört*? Låt oss se närmare på en av dikterna i samlingen för att försöka få svar på den frågan och för att undersöka vad kunskap överhuvudtaget kunde tänkas innebära här. Liksom alla andra dikter i samlingen (utom en) saknar denna titel, vilket bidrar till intrycket att texterna samverkar och hör ihop. Dikten lyder så här:

Kom hit. Du benämner mig
rakt genom nätternas flimrande
hjärta, tröstlösa transformationer
och slagg, du genom åren närvarande alltid där
kunskapen tättnar som moln, alltid
där hjärtat träffas av osäkerhet
Det snöar stilla
utanför fönstret, stilla och snett
”Så länge man inte med säkerhet kan veta något om
följderna av dagens handlingar skulle det vara på sin

Där kunskapen tätnar som moln

plats att dämpa optimismen några grader”
Bara den lätta förskjutningen i perspektivet
kan ge ett begrepp om de exakta måtten:
tillverkningsfelet i linsen, läckaget,
hacket i skivan
Det är någonting fattigt och skärande över orden
Det är någonting feldimensionerat i våra ritningar
Det är någonting ogenomförbart i våra liv: (s. 45)

Diktens upptakt med den starka uppmaningen ”Kom hit.” kan föra tankarna till en kärleksdikt. I en diktsamling som nästan helt undviker användningen av punkt framträder imperativsatsen framför punkten här med desto större emfas. Formuleringarna kring nätterna, hjärtat, duets förmåga att benämna jaget, duets närvaro genom åren och den intima stämningen, den förtroligt artikulerade smärtan kring allt som är tröstlöst och osäkert kan läsas som ett fortsatt tilltal till ett älskat du. Samtidigt finns här en undanglidande och svårbestämbar semantik som inte låter sig parafrastras och som väcker frågor. Vem är det egentligen som adresseras? Vad betyder det att duet är närvarande ”alltid där / kunskapen tätnar som moln”, och ”alltid / där hjärtat träffas av osäkerhet”? Det är åtminstone inte samma sak som att alltid vara närvarande, det är en närvaro just i ett särskilt läge, på en plats eller i en position där något viktigt sker. Mot slutet av dikten sägs det att ”Det är någonting fattigt och skärande över orden”, och en nästan identisk sats förekommer i en annan dikt i samma samling: ”Det är någonting skärande och / fattigt över orden. Vad är det för en sorg / som har tagit sexualiteten?” (s. 30). Här ställs de bristfälliga och missljudande (eller sårande, skadliga?) orden i relation till det sexuella. Sexualitet skymtar ofta fram i samlingens dikter vid sidan av moderskapstematiken men i följande dikt gestaltas en hel liten scen, en morgon med ”allting odiskat, mulet slammer i huvudet” (jag citerar bara den senare hälften):

"där kunskapen tätnar som moln"

Det ringer på dörren, jag öppnar
av idel obeslutsamhet
Och där står du! och världen tar form! ännu en gång!
Hjärtat kastar sig emot väggarna som en rädd eller
galen svala, kom in i min sömn, jag älskar dig tistel
och fetknopp, var har du varit hela mitt liv, ta
av dig byxorna fort
Jag blänger onådigt, påpekar att jag sov (s. 42)

Precis som i den tidigare citerade dikten ombeds duet komma in (eller hit) och precis som i den förknippas duet med något slags ordning, mönster eller gestaltning. Här tar världen form, i den förra tätnade kunskapen till moln. Visserligen kan entusiasmen över den älskades ankomst (markerad med tre utropstecken på samma rad) betraktas som självvironisk, liksom diskrepansen mellan den inre upplevelsen och det faktiska bemötandet – men den kan också uppfattas som ett uttryck för en verklig glädje, upplevelsen behöver inte misstänkliggöras. Hursomhelst, även om sexuella känslor verkar ligga strax under ytan eller snarare ovanpå i flera av dikterna är det inte sagt att den som adresseras i den tidigare citerade dikten är en älskare. Det kunde också vara barnet Linda som åsyftas, hon förekommer ju i många andra dikter. Benämningarna kanske inte handlar om en älskares bekräftelse utan om barnets påkallande av uppmärksamhet: "mamma!" Ett påkallande som går genom allt annat, genom flimmer och slagg? Det skulle också bättre stämma överens med den kontinuitet som framhålls, "du genom åren närvarande", för moderskapet upphör inte utan måste väl te sig som ett långvarigt åtagande för den småbarnsmor som blickar framåt, till skillnad från den erotiska relation (eller flera?) som skildras i diktsamlingen. En tredje tolkningsmöjlighet erbjuder diktsamlingen själv i sin avslutande dikt, där det sägs: "Kärleken är ett förvirrat igenkännande och / ett långt avsked / I duet finns många du."

(s. 54) Det kan hända att duet precis som här innehåller flera personer, eller i alla fall att otydligheten är signifikativ.

Men vad har detta – vare sig det gäller sexualitet, moderskärlek eller något annat djupt personligt – med kunskap att göra, med tillverkningsfel, läckage och feldimensionerade ritningar? Låt oss se om diktens infällda citat kunde ge besked. Michel Ekman jämför i den tidigare nämnda essän ”klipptechniken” i *Tallört* med Andrej Tarkovskijs syn på journalfilmens estetik; trots materialets brokighet får man ett intryck av enhetlighet.¹² Jag håller med om det, men där Ekman betonar collageteknikens koppling till tidstematiken fortsätter jag att följa upp det epistemologiska spåret här. 1960- och 70-talens collagepoesi generellt behöver inte nödvändigtvis ha en verklig förlaga utan kan lika gärna imitera eller parodiera dokumentärt material, men i en not i slutet av *Tallört* uppges faktiskt en källa. Citatet är hämtat ur Gunnar Adler-Karlssons *Lärobok för 80-talet* som utkom 1975. Adler-Karlsson var en internationellt känd forskare och samhällsdebattör, nationalekonom och professor i samhällsvetenskap. Hans bok *Funktionsocialism. Ett alternativ till kommunism och kapitalism* (1967) betraktas som en klassiker, och i den för han fram tanken att samhället inte borde organiseras kring den formella äganderätten utan kring funktionerna mellan individer, organisationer och staten.¹³ Forsström gör ingen sidhänvisning till sitt citat och jag har inte kunnat hitta exakt den formuleringen i *Lärobok för 80-talet*, men själva tanken uttrycks om och om igen på olika sätt.

Genast i förordet framgår det vilken central betydelse Adler-Karlsson tillmäter kunskapsbegreppet och hur starkt han betonar vetandets osäkerhet: ”Jag önskar att jag vore lika säker om någonting, som mina marxistiska vänner är om allting’ är ett gammalt talesätt, som i sin lätt förändrade form kunde stå som motto för denna bok.” Han menar att ”kunskapsexplosionen” är en myt; det finns bara en snabbt växande kunskapsmassa om detaljer men ingen helhetsbild. De stora

"där kunskapen tätar som moln"

frågorna om hur människor ska kunna leva ett gott liv och hur rättvisa och förnuftiga samhällen ska skapas är fortfarande olösta och så svåra att vetenskapsmännen avvisat dem som utomvetenskapliga. Trots sin medverkan i kunskapsexplosionen behöver vetenskapsmännen därför inte "känna något ansvar för hur våra samhällen knakar i fogarna inför orättvisorna, resursknappheten, vapenutvecklingen, flygplanskapningarna, kidnappningarna och inför dagens aktuella ambassad – och morgondagens sannolika atomterrorism".¹⁴ Mycket har naturligtvis förändrats sedan detta skrevs och beskrivningen av "vetenskapsmännens" kunskapssyn som utesluter alla etiska och samhällspolitiska aspekter gäller knappast längre. Men Adler-Karlssons lägesrapport om 1970-talet är intressant som sådan och ger perspektiv på de frågor som Forsströms diktsamling tematiserar.

I en situation då samhällsvetenskapen visat hur fruktansvärt komplicerat allting är ser Adler-Karlsson bara en utväg: "Vad som återstår är filosofi, enskilda försök att nå fram till någonting som liknar en helhet i det oöverskådliga virrvarret av detaljer." Att kalla verksamheten samhällsfilosofi innebär att tillstå resultatens subjektiva natur.¹⁵ Men det innebär också att ta ansvar för vad den ovissa kunskapen implicerar i samhällsfrågor: "Om vi nu är osäkra om den framtida resurstillgången i världen, om det är möjligt för oss att också i kommande årtionden fortsätta den rovdrift på resurserna som vi har bedrivit under de senaste hundra åren, borde vi kanske föra en mindre självsäker politik. Kanske borde vi ompröva vår målsättning, våra ideal." Utan en sådan försiktighet kan mänskligheten ställas inför katastrofer såsom atomkrig om de sinande resurserna, förgiftat dricksvatten, förstört ozonlager i atmosfären.¹⁶ De hotbilder som författaren räknar upp är tyvärr fortfarande, och än mer, aktuella nu än på 1970-talet. Idag är klimatförändring och frågor kring ekologisk hållbarhet något som diskuteras flitigt i offentligheten och antropocen och apokalyps ofta förekommande teman inom humanistisk forskning.

Mot den här bakgrunden ter sig citatet i Forsströms dikt klarare. Uppmaningen att dämpa optimismen har med samtidens stora samhällsfrågor att göra och med den ovisshet som vidlåder dem. Samtidigt är det skäl att påpeka i vilken grad Adler-Karlsson anser de globala ödesfrågorna vara sammanlänkade med konst och kultur i vid mening. Till exempel när han förespråkar kortare arbetsdagar är det för att han anser att människor borde få ägna sig åt sådant som de tycker ger livet innehåll, förslagsvis "familj, konst, litteratur, segling eller vetenskap". För att exemplifiera vad mera tid och frihet kan betyda hänvisar han till Harry Martinson: "Varför skulle inte alla t.ex. få luffa jorden runt för att få den vishet som Bolles upphovsman skaffade sig en gång och som resulterade i Aniara, en dikt som kan lära oss mer om människans villkor än tonvis av akademiskt snusförnuft."¹⁷ Att Adler-Karlssons samhällsfilosofi ser ut så här innebär naturligtvis inte att Forsströms citat automatiskt ska uppfattas som en bekräftelse av densamma. Om det är något som samtidens collagedikt ville fostra sina läsare i så var det väl att förhålla sig kritiskt till olika texttypers språkliga maktutövning och manipulation. Citatet inlemmas i alla fall i dikten som en del av dess egen rytm och stämning, med lyrikens överklivningar och grafiska arrangemang. Men hur förhåller sig dikten tematiskt till Adler-Karlssons utsaga?

Det finns en intertextuell koppling till *Lärobok för 80-talet* som kanske är avsiktlig och i vilket fall som helst av intresse här. I förordet konstaterar Adler-Karlsson på tal om kunskapsexplosionen: "Man ser inte skogen för bara trä, för att tillgripa en sliten men här mycket träffande fras. Kanske har det rent av blivit värre. Kanske ser vi i dag inte ens de enskilda träden, utan bara ett och annat barr."¹⁸ I en av dikterna i *Tallört* skriver Forsström: "Kärleken är på liv och död. Älskade / harunge superstar lär mig / alltid någonting mera: / Man ser inte träden för bara skog / Man ser inte smärtan för bara smärta" (s. 38). Här är det barnet som lär jaget något – uppenbarligen sker

det ofta – och kolonet som följer sammanfattar insikten. Ett allmänt talesätt kastas om så att betydelsen blir den motsatta: det är inte helheten som missas på grund av alla detaljerna utan detaljerna som inte blir synliga på grund av helhetsbilden. I följande sats tas ett steg till i den språkliga modifikationen och den personliga erfarenheten fungerar som ett korrektiv: "Man ser inte smärtan för bara smärta". När Adler-Karlsson förstärker samma talesätt för att anpassa det till sin uppfattning om kunskapstillståndet i samhället tar han sig motsvarande frihet som Forsström. Men som lyriker går hon längre och i sak står diktens påstående i konflikt med Adler-Karlssons. Detta verkar vara en betecknande skillnad: att tala för detaljerna eller för helheten.

Man kan i det här valet se en genusaspekt. Riikka Ylitalo diskuterar i en artikel om Tua Forsströms och Arja Tiainens 1970-talslyrik känslornas betydelse i dikternas urbana miljö, och noterar bland annat att det talande subjektet i Forsströms dikter (till skillnad från exempelvis den samtida Pentti Saarikoskis flänörliknande subjekt) är en kvinna som tillbringar tid i sitt hem och verkar ensam. Ensamhet, utanförskap, rädsla, ångest, pendlingar mellan hopplöshet och hopp är sådana känslor som Ylitalo menar är framträdande i Forsströms 1970-talslyrik och hon kopplar detta till kvinnans situation och position generellt i stadsmiljön; stadsrummet är mera mannens än kvinnans domän.¹⁹ Att inte se träden för bara skog eller smärtan för bara smärta kan ses som ett uttryck för en kvinnas och mammas känslor i det urbana rummet och i sin lägenhet i staden, men också som ett försvar för vardagslivets detaljer, barnets perspektiv (uppfångat av modern) och känslornas andel i tänkandet.

I den dikt som min analys huvudsakligen gällt finns det ändå klara ansatser att uppmärksamma både detaljerna och att urskilja helheterna. En lätt förskjutning i perspektivet kan ge en uppfattning om de exakta måtten, påstås det genast efter Adler-Karlsson-citatet, och

sedan följer tre exempel på tekniska konstruktionsfel: den felaktiga linsen, läckaget och hacket i skivan. Därefter avslutas dikten med tre anaforer som visar på jämförbara skevheter i språket, tankemodellerna och själva levandet; eller i "orden", "våra ritningar" och hur "vårt liv" genomförs. Dikten avslutas med ett kolon, vilket signalerar att slutsatsen uteblir, att konsekvenserna av de anaforiska konstaterandena är obestämda. Men ett slags diagnos av det kollektiva epistemologiska och existentiella tillståndet har likafullt ställts och tystnaden efter kolonet kan uppfattas både som uppgiven och uppfostrande.

Den positiva kunskap som i början av dikten associeras med duet ges ett organiskt språkligt uttryck: "kunskapen tättnar som moln". När det sedan snöar "stilla och snett" utanför fönstret verkar det här stå i gåtfullt samband med den nyss gestaltade kunskapsprocessen. Möjligen finns det även ett samband mellan allitterationerna i "tröstlösa transformationer" och snöandet "stilla och snett", kanske så att det senare gör något åt det förra. Tröstar? Täcker in? Gör rent och vitt? Ändrar på synvinkeln? Om "tröstlösa transformationer" är en anspelning på tidens gång och dess ofrånkomliga förändringar i människan, på individens framskridande från födelse till död, kan snöandet ge ett annat perspektiv på samma sak: årstidsväxlingarnas cykliska harmoni, naturens likgiltighet för människan, rymden som öppnar sig utanför fönstret. I alla fall står den här positiva kunskapen med associationer till naturen i kontrast till de tekniska felkonstruktioner som påtalas senare i dikten, men utan skarpa gränser. Stilen och stämningen är densamma dikten igenom och de avslutande anaforena framstår snarast som syntetiska existentiella omdömen utan uppdelning i teknik och natur, samhälle och individ, yttre och inre.

Det är många genom historien som har framhållit att vetenskapen kommer till korta i sitt kunskapssökande. Som framgått valde Adler-Karlsson att orientera sig från samhällsvetenskapen mot samhälls-

"där kunskapen tätar som moln"

filosofin för att kunna forma en helhetsbild. Att denna måste bli subjektiv ansåg han själv. Rita Felski gör i sin tur jämförelser mellan vetenskap och fiktion och försvarar den senare genom att framhålla de estetiska greppen och vad dessa kan göra. De insikter om världen som litteraturen kan ge är inte något slags antropologisk andrahandskunskap som i sämre form än vetenskapen förmedlar samma stoff, utan litteraturens kunskap konstitueras av en särskild uppsättning tekniker, konventioner och estetiska möjligheter. "Through their rendering of the subtleties of social interaction, their mimicry of linguistic idioms and cultural grammars, their unblinking attention to the materiality of things, texts draw us into imagined yet referentially salient worlds", skriver Felski. Litterära texter representerar inte bara, utan "make newly present, significant shapes of social meaning".²⁰

Som vi sett finns det hos Forsström ansatser till att bilda mönster, söka ordning, forma helheter och uttrycka omdömen om mänsklighetens situation i stort. Men vi har också sett hur hennes dikt undandrar sig läsarens försök att begripliggöra, sammanfatta, klargöra samband och betydelser. Det går inte att som avslutning på diktanalysen konstatera att dikten intar den eller den ställningen till epistemologiska frågor. Har då analysen misslyckats, eller ska vi dra slutsatsen att det inte fanns något i kunskapsväg att hämta ur dikten? Att den bara säger att allting är synnerligen ovisst och obestämt men i väsentliga avseenden fel? Det som min diktläsning har resulterat i och som Felski uttrycker explicit i citaten ovan, har att göra med den mening som ligger i det konstnärliga utförandet; att det artistiska inte ska ses som lyrisk utsmyckning bakom vilket något slags "sakled", mimetisk referens eller egentligt innehåll döljs. Överklivningarna, allitterationerna, anaförerna, intertextualiteten, adresseringen av ett du, rytmiciteten och så vidare i Forsströms dikt gör den fin att läsa och estetiskt njutbar, och det är inte oviktigt. Men samtidigt är det estetiska utförandet en del av kunskapsökandet, tolkningsprocesserna och den mimetiska

Där kunskapen tättnar som moln

återbeskrivningen. Det artistiska arrangemanget är den kunskap som dikten skapar, och på motsvarande sätt består läsarens utmaning i att formulera ett epistemologiskt gensvar snarare än att ta emot en kunskap som dikten förmedlar.

Litteratur

Adler-Karlsson, Gunnar, *Lärobok för 80-talet* [1975], Bokförlaget Prisma, Stockholm 1976

Ekman, Michel, *Harens almanacka. Essäer om poesi och tid*, Schildts & Söderströms, Helsingfors 2015

Felski, Rita, *Uses of Literature*, Blackwell Publishing, Malden Mass. 2008

Forsström, Tua, *Tallört*, Söderströms, Helsingfors 1979

Poe, Edgar Allan, "Kompositionens filosofi", övers. Leif Furhammar, *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Studentlitteratur, Lund 2011, s. 198–207

Sidney, Philip, "Ur Försvarstal för poesin", övers. Lars-Håkan Svensson, *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Studentlitteratur, Lund 2011, s. 84–103

Ylitalo, Riikka, "Pelkään kaupunkia: Naisen tunteita kaupunkitilassa Tua Forsströmin ja Arja Tiaisen 1970-luvun lyriikassa", *Avain* 2020:1, s. 37–52

Noter

- 1 Edgar Allan Poe, "Kompositionens filosofi", övers. Leif Furhammar, *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Studentlitteratur, Lund 2011, s. 198–207.
- 2 Michel Ekman, *Harens almanacka. Essäer om poesi och tid*, Schildts & Söderströms, Helsingfors 2015, s. 168.
- 3 Tua Forsström, *Tallört*, Söderströms, Helsingfors 1979, s. 12. I fortsättningen ges hänvisningar till detta verk med sidnummer inom parentes i brödtexten.
- 4 Sir Philip Sidney, "Ur Försvartal för poesin", övers. Lars-Håkan Svensson, *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*. I urval av Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Studentlitteratur, Lund 2011, s. 97 f.
- 5 *Ibid.*, s. 103.
- 6 Rita Felski, *Uses of Literature*, Blackwell Publishing, Malden Mass. 2008, s. 14.
- 7 *Ibid.*, s. 18.
- 8 *Ibid.*, s. 81.
- 9 *Ibid.*, s. 83.
- 10 *Ibid.*, s. 13.
- 11 *Ibid.*, s. 84.
- 12 Ekman 2015, s. 165 ff.
- 13 *Nationalencyklopedin*, "Gunnar Adler-Karlsson", <http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/gunnar-adler-karlsson> (hämtat 23.5.2020).
- 14 Gunnar Adler-Karlsson, *Lärobok för 80-talet* [1975], Bokförlaget Prisma, Stockholm 1976, s. 7.
- 15 *Ibid.*, s. 8.
- 16 *Ibid.*, s. 19.
- 17 *Ibid.*, s. 51.
- 18 *Ibid.*, s. 7.
- 19 Riikka Ylitalo, "Pelkään kaupunkia: Naisen tunteita kaupunkitilassa Tua Forsströmin ja Arja Tiaisen 1970-luvun lyriikassa", *Avain* 2020:1, s. 49 f.
- 20 Felski 2008, s. 104.

För att se bättre

Om rörelse och vetande i en dikt av Solveig von Schoultz

CAROLA ENVALL

MED TEMAT *kunskap och litteratur* erbjuds många ingångar till Solveig von Schoultz lyrik. För den här essän väljer jag att behandla en av hennes dikter i den sista diktsamlingen, *Molnskuggan* (1996):

Från det jag vet och visste
drar jag mig bakåt
från det jag minns
jag söker en plats
där jag ser bättre.¹

Dikten är infogad som den andra i diktsamlingen och följs av ”När jag var barn” på samma uppslag. Det föregående uppslaget upptar endast den inledande dikten ”Kugge efter kugge”. Tillsammans introducerar de tre dikterna tematik kring tiden, minnet och ett livsomfattande perspektiv som är tillbakablickande, reflekterande över nuet och

inriktat mot det kommande. Jag börjar med att läsa dikten ”Från det jag vet och visste”, och skriver för att se vart orden för mig – orden i dikten, och mina egna ord. Just så: vart orden för mig. Med verbet ’föra’ anger jag en rörelse, även om uttrycket är metaforiskt och överfört från kroppens förnimmelse av att föras, ledas och röra sig till intuitionens, intellektets och språkets område. Det som väcker mitt intresse i dikten är nämligen jaget, rörelserna, sinnena, vetandet, och förbindelserna mellan dem.

Diktens jag skrivs in med första person singularis på varje rad i den korta texten. I ett författarskap som ofta laborerar med andra pronomen för de människor som fokuseras är det intressant.² Jaget manifesteras, tydligt närvarande. Vidare förses det med verb som är aktiva: jaget vet och visste och minns, det gestaltas fysiskt rörligt i och med att det drar sig bakåt och söker en plats, och den eftersträvade kunskapen ska tas in genom ett slags seende.

Jag noterar att rörelsen i att dra sig bakåt formas och formuleras med omvänd ordföljd och därmed förtydligas och förstärks: ”Från det jag vet och visste / drar jag mig bakåt”. Den tredje, mellersta raden dubblerar rörelsen med ett upprepat ”från”, samtidigt som raden bildar en övergång mellan de två första och de två sista raderna. Avsaknaden av skiljetecken gör att min läsning går fram och tillbaka, så att frasen ”från det jag minns” blir syntaktiskt obekvämt åt båda hållen, som en fortsättning på det föregående (”drar jag mig bakåt / från det jag minns”) och en övergång till det följande (”från det jag minns / jag söker en plats”). Kanske min läsarblick på så sätt dras in i diktjagets sökande rörelser? Som ett kännetecken för det som kallas centrallyrik har framförts att läsaren kan identifiera sig med diktens subjekt och uttala diktens ord som sina egna.³ Med en konkret lyssnande läsning där min andning följer de pauser som radsluten anvisar får dikten en lugn rytm, och jag kan anlägga ett tonfall som är samtidigt reflekterande och engagerat – kanske bildas så en skärpt

uppmärksamhet som jag delar med diktjaget? Det blir också tydligt att pausen i slutet av den tredje raden blir en aning längre: här tas en ny ansats, en ny mening inleds. Efter det inledande tillbakadragandet med den omvända ordföljden används rak ordföljd för jagets sökande och seende i de två sista raderna. Därmed förstärks diktjagets aktivitet, och rörelsen riktas framåt.

Att förbinda kunskap och vetande med synsinnet har långa och kraftiga rötter i västerländskt tänkande och i många språk – vi ser och inser, vi har synpunkter och synsätt, synvinklar och perspektiv.⁴ I von Schoultz lyrik kombineras en stark visualitet ofta med en tydlig kroppslighet som är taktilt karakteriserad genom känselöförmöjigheter och rörelser.⁵ Den ovan citerade texten börjar i det abstrakta, ”det jag vet och visste”, men genom att fysisk rörelse och aktivitet tas in formas en bild av en konkret utsiktsplats som ska göra det möjligt att se ”bättre” och därmed vinna ett vetande – eller en kunskap – som är bättre.

Vad det ”bättre” innebär utsägs inte: klarhet, översikt, sammanhang – eller förbisedda detaljer? Agerar diktjaget som en bildkonstnär som tar några steg bakåt för att överblicka sitt verk eller betrakta något ur en annan vinkel? Vill diktjaget se ut över vida helheter, eller se djupare in i sig själv? Eller alltihop, eller något helt annat? Mot bakgrunden av andra dikter av von Schoultz skulle flera alternativ vara möjliga. Ett diktjag som söker sanningen om och i sig själv skrivs in i sviten ”Gryning” (*Klippbok* 1968)⁶ och den långa dikten ”Fingerövning” (*Bortom träden hörs havet* 1980).⁷ Särskilt i ”Fingerövning” tas seendet i klar eller grumlad sikt in som en genomgående metafor för sanningssökande, insikt och förståelse. I sviten ”Gryning”, liksom i andra dikter med samma titel, förbinds det gryende morgonljuset med växande kunskap.⁸ Inte nödvändigtvis nya ljusförhållanden men ett förnyat seende lyfts fram i titeldikten i *Samtal med en fjärril* (1994), där en bildkonstnär har sett med ”nya ögon” och visslar vid sitt staffli.⁹

Genom att väcka min läsarfråga om vad diktjaget vill se bättre och lämna frågan obesvarad tas jag som läsare in i diktjagets önskan att vilja se ”bättre”, grundad i en upplevelse av att inte se tillräckligt klart.

Väsentligare än *vad* diktjaget vill se bättre (vilket inte utsägs – med en fortsatt visualitetsmetaforik kan man säga att det ligger utanför diktens perspektiv och utom synhåll för diktjaget och läsaren) är ändå *att* en sådan strävan är central för diktjaget, och *hur* detta gestaltas i texten. Liksom många andra dikter av von Schoultz har även ”Från det jag vet och visste” en poäng som placeras i slutraden.¹⁰ Att diktjaget ”ser bättre” är målet för sökandet, och för diktens textprocess.

Komparativformen ”bättre” signalerar sin motsats, ett ’sämre’ seende. Seendets möjligheter och begränsningar bildar ett vidsträckt tematiskt fält i von Schoultz lyrik. I den här dikten begränsas jagets önskade seende av ”det jag vet och visste”, ”det jag minns”, det vill säga kunskap som också kunde formuleras med visuell metaforik som ’det tidigare sedda’ i form av tidigare insikter. Förbindelsen mellan kunskap och synsinne görs diskret och självklar. Den följer språkets konventioner, men den utvidgas genom att anknytas till kroppslig rörlighet.

Diktjaget bedömer sitt vetande i nuet och det förflutna som otillräckligt, liksom även minnet. Den kreativa och omformande kapaciteten hos minnet är ett återkommande motiv i von Schoultz litterära verk.¹¹ Dikten ”Från det jag vet och visste” har ett drag av paradox genom att den upprättar en skillnad mellan å ena sidan det som är och har varit jagets (mer eller mindre välgrundade) vetande och minne och å andra sidan det vetande som jaget eftersträvar i diktens nu. Detta nya vetande tycks inte bygga vidare på det tidigare utan i stället förutsätta att det tidigare vetandet åsidosätts.

Att helt och hållet lämna sitt tidigare vetande och minne för att finna ett nytt och bättre är ingen vanlig strategi hos gestalterna i von Schoultz lyrik. I dikten ”Uppflyttning” (*Sänk ditt ljus* 1963) är det en

”han”, möjligen en lärare som i dikten bredvid (”Gammal lärare”¹²), som efter ett läkarbesök finner sig uppflyttad ”i skolans högsta klass” med ”ämnen som han inte visste något om”, men det nya och ännu okända formuleras ändå med det gamla som modell.¹³ I dikten ”Polstjärnan” (*De fyra flöjtspelarna* 1975) visas ett diktjag i fysiskt gestaltad och nödvändig kamp för att hålla sin kurs, ”naglad vid det enda jag vet / det yttersta och enda jag vet”.¹⁴ I dikten ”Nordpricken” (*Vattenhjulet* 1986) skapas en bild av ett vinglande sjömärke som förmänskligas och anklagas för eftergivet överlöperi men i själva verket – befast i slutradens poäng – står ”stadigt fäst vid tyngden på botten”.¹⁵ Att hålla fast vid den egna inre sanningen, det egna vetandet, utgör en strategi för att bevara den egna och sanna identiteten. Svårigheten i att finna en sådan kan urskiljas i den äldre dikten ”Bouppteckning” II (*Nattlig äng* 1949) där jaget inför det nya och okända liknas vid en skrämmd katt utan fäste på hal is.¹⁶ I en av de äldsta utgivna dikterna, ”Det svåraste” I (*Min timme* 1940), används ett paradoxalt uttryck, retoriskt och med djupt allvar: ”För att jag vet att ingen vet / kan jag tro.”¹⁷ Jagets tilltal riktas till ett gudomligt ”Du”. Citatet, diktens två slutrader, kunde sättas in i en diskussion om tro och vetande, rationalitet och religiositet.¹⁸ Att kunna ”tro” formuleras som en möjlighet grundad i det ovetbara i fråga om Gud. Snarare än att lämna ett tidigare (rationellt) vetande för trons nya (annorlunda) vetande håller dock diktjaget dem isär och har tillgång till båda.

Däremot tematiseras ofta den ständiga förnyelsens nödvändighet. Som ett exempel tar jag in dikten ”Rummet vid floden” (*Allt sker nu* 1952), som inleds med ett paradoxalt hävdande: ”Det enda lugnet är att bryta sitt lugn, / veta när vattnet stillnar och får död lukt.”¹⁹ I ett konkret gestaltat rum, tomt och med ett öppet fönster som visuell centralpunkt, önskar diktjaget en liknande tömning och rening för sig själv i en process som når sitt slutmål formulerat i slutraderna: ”tills jag står öppen som ett fönster / mot förändringens bruna sol.”²⁰ Den

önskade förnyelsen förbinds med det fysiskt rörliga i rinnande vatten och en flock av lyftande ”höstfinkar”. Diktjaget tycks stå stilla (och vill ’stå öppen som ett fönster’), och upplever rummet och skeendet genom syn, hörsel och känsel. Kanske erbjuder rummet ”en plats” där diktjaget ”ser bättre”, men upplevelsen liknar snarare en oväntad, plötslig uppenbarelse än ett medvetet och ännu pågående sökande som formuleras i ”Från det jag vet och visste”.

Även i dikten ”Sista biten” (*Bortom träden hörs havet*) når diktjaget (representerat av ”vägen”) i diktens slutrader en plats där en ny och vid utsikt plötsligt öppnar sig.²¹ Men också det sker utan det medvetna sökande som diktjaget utför i ”Från det jag vet och visste”.

Gemensamt för de tre dikterna är dock en slutlig riktning framåt. I de båda äldre dikterna förmedlas den genom orden ”skall”/”ska” och ”tills”. Det nya tillståndet formuleras med hjälp av presens, ett önskat ”jag står öppen”, och ett plötsligt ”havet brusar emot”. Möjligen kan man mot bakgrund av de två äldre dikterna se framtiden gestaltad som plats snarare än tid i ”Från det jag vet och visste”: ”jag söker en plats / där jag ser bättre”. Jagets fysiska och sinnesmässiga aktivitet gestaltas utan futurum, i presens: rörelsen bakåt, sökandet, seendet. Sökandet går in i ett nytt skede där det gamla distanseras, och fortsätter oupphörligt. När texten når sin slutpunkt är målet inte ännu uppnått, platsen inte funnen – och liksom diktjaget lämnas också jag som läsare i ett oavslutat sökande.

Önskan att se ”bättre” sätts inte heller in i en framtid med ett profetiskt eller eskatologiskt klingande futurum – ’jag skall se’ – utan tas in nära: ”en plats där jag ser bättre”.²² Visst finns det i den bibliska textvärld som von Schoultz var så förtrogen med ett flertal skildringar av utsiktsplatser – Moses får från berget Nebo se in i landet som är det utlovade målet för ökenvandringen, Jesus frestas av djävulen på ett högt berg där man kan se hela världen, lärjungarna ser Jesus i gudomligt ljus på förklaringsberget – men måtten är så stora i jäm-

förelse med det lilla formatet i dikten "Från det jag vet och visste".²³ Möjligen bidrar en sådan utblick till att visa hur avskalad dikten är i sin form och som konkret textmängd, i sin gestaltning av det mänskliga diktjaget i färd med att hantera sitt vetande, och i den nerskruvat anspråkslösa formuleringen av det önskade resultatet.

Även läsningen av "Rummet vid floden" och "Sista biten" gör det tydligt hur liten och tyst dikten "Från det jag vet och visste" är. Dikten "Rummet vid floden" expanderas i riktningar, rörelser och en mångfald sinnesintryck. I dikten "Sista biten" skapas kontrast mellan den första delens värld av små detaljer, nära och trygga, och den andra delens plötsliga förändring, den vidöppna utsikten mot det likaledes vidöppna, väldiga havet. Perspektiven skiftar i ett livligt växelspel mellan yttre, konkret miljö och människans inre erfarenheter. Diktjaget i "Från det jag vet och visste" formas däremot till en början utan direkta sinnesintryck, och rörelserna antyds enbart diskret. Förbindelsen mellan synsinne och vetande upprättas och bekräftas i enlighet med konventioner i tänkande och språk – och utvidgas genom rörelsen. Sinnesmetaforiken bär på en konkret kroppslighet. Genom rörelserna hos jaget ges det vetande medvetandet en mänsklig kroppslighet, och genom att rörelsens avsikt formuleras som att söka en plats med bättre sikt förstärks och bekräftas kunskapens förankring i materia, kropp och sinnen. Genom den fysiska rörelsen gestaltas den mentala rörlighet som innefattas i diktjagets strävan bort från tidigare vetande i sin vilja att se "bättre".

En generaliserande tillämpning av dikten kunde lyda så här: För att nå ett vetande behöver människan kropp, sinnen och rörelse. Det är till synes självklart, och just därför intressant ur teologisk och filosofisk synvinkel.²⁴ För att skriva om sitt vetande och om själens erfarenheter behöver hon dessutom en fysisk plats där hon kan "se" – läsa, tänka, minnas, drömma, förstå, formulera – någorlunda klart. Gärna allt klarare.

Litteratur

- Antas, Maria, *Barnet i den heliga ordningen. Rumslighet, ideologi och överträdelse i Solveig von Schoultz', Tove Janssons och Renata Wredes barndomsskildringar* [licentiatavhandling i nordisk litteratur, otryckt], Humanistiska fakulteten, Helsingfors universitet 2000
- Bibeln eller den heliga skrift innehållande Gamla och Nya Testamentets kanoniska böcker*. I överensstämmelse med den av Konungen år 1917 gillade och stadfästa översättningen, Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland r.f., Helsingfors 1972
- Envall, Carola, *Hand av sol. Den taktila förnimmelsens funktioner i jagets relation till Gud i Solveig von Schoultz lyrik* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo [utkommer 2021]
- Erlanson, Erik, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefroys och Inger Christensens diktning* [diss.], Lunds universitet, Lund 2017 (Critica Litterarum Lundensis 15)
- Gavrilyuk, Paul L. och Sarah Coakley (red.), *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge et al. 2012
- Harvey, Susan Ashbrook och Margaret Mullett (red.), *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC, 2017 (Series: Dumbarton Oaks Byzantine symposia and colloquia. Papers from a symposium held April 25–27, 2014 at Dumbarton Oaks in Washington, DC)
- Johnson Mark, *Embodied Mind, Meaning, and Reason. How Our Bodies Give Rise to Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago och London 2017
- Möller-Sibeliuss, Anna, *Mänskoblivandets läggspele. En tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo 2007
- Nya testamentet*. Bibelkommissionens utgåva. Normans förlag, Stockholm 1981

För att se bättre

- Pettersson, Torsten, "Tre mogna lyriker: Solveig von Schoultz, Ole Torvalds och Peter Sandelin". *Finsk Tidskrift* 1987:1–2, s. 67–76
- von Schoultz, Solveig, *Min timme*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1940
- von Schoultz, Solveig, *Den bortvända glädjen*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1943
- von Schoultz, Solveig, *Nattlig äng*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1949
- von Schoultz, Solveig, *Allt sker nu*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1952
- von Schoultz, Solveig, *Sänk ditt ljus*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1963
- von Schoultz, Solveig, *Klippbok. Äldre och nya dikter*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1968
- von Schoultz, Solveig, *De fyra flöjtspelarna*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1975
- von Schoultz, Solveig, *Porträtt av Hanna*, Schildts, Helsingfors 1978
- von Schoultz, Solveig, *Bortom träden hörs havet*, Schildts, Helsingfors 1980
- von Schoultz, Solveig, *Vattenhjulet*, Schildts, Helsingfors 1986
- von Schoultz, Solveig, *Samtal med en fjäril*, Schildts, Esbo 1994
- von Schoultz, Solveig, *Molnskuggan*, Schildts, Esbo 1996
- von Schoultz, Solveig, *Den heliga oron*, ny utökad uppl., Schildts, Helsingfors 2007
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter, UK / VA: Imprint Academic, Charlottesville 2009
- Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar. Inkarnation, blick, kroppslighet*, Glänta produktion, Göteborg 2006

Noter

1. Solveig von Schoultz, *Molnskuggan*, Schildts, Esbo 1996, s. 8.
2. En diskussion om von Schoultz användning av personliga pronomen i självbiografiskt inspirerade prosatexter förs i Maria Antas, *Barnet i den heliga ordningen. Rumslighet, ideologi och överträdelse i Solveig von Schoultz'*, Tove Janssons och Renata Wredes barndomsskildringar [lic.avh.], Humanistiska fakulteten, Helsingfors universitet 2000, s. 32 f. Reflektioner kring lyrikens diktjag ingår i min doktorsavhandling *Hand av sol. Den taktila förnimmelsens funktioner i jagets relation till Gud i Solveig von Schoultz lyrik* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo [utkommer 2021].
3. Erik Erlanson, *Ordkonst och levnadskonst. Det skrivande subjektet i John Ashberys, Yves Bonnefays och Inger Christensens diktning* [diss.], Lunds universitet, Lund 2017, s. 51 ff. (*Critica Litterarum Lundensis* 15).
4. För utförliga diskussioner om sinneserfarenheternas roller i filosofi och teologi, se Ola Sigurdson, *Himmelska kroppar. Inkarnation, blick, kroppslighet*. Glänta produktion, Göteborg, 2006; Paul L. Gavrilyuk och Sarah Coakley (red.), *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, Cambridge University Press, Cambridge et al. 2012; Susan Ashbrook Harvey och Margaret Mullett (red.), *Knowing Bodies, Passionate Souls: Sense Perceptions in Byzantium* Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, DC 2017 (Series: Dumbarton Oaks Byzantine symposia and colloquia. Papers from a symposium held April 25–27, 2014 at Dumbarton Oaks in Washington, DC); Mark Johnson, *Embodied Mind, Meaning, and Reason. How our Bodies Give Rise to Understanding*, The University of Chicago Press, Chicago och London 2017.
5. [Envall 2021].
6. Solveig von Schoultz, *Klippbok. Äldre och nyare dikter*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1968, s. 107 ff.
7. Solveig von Schoultz, *Bortom träden hörs havet*, Schildts, Helsingfors 1980, s. 44 f.
8. von Schoultz använder titeln "Gryning" för den i texten nämnda tredelade sviten i *Klippbok* 1968 (s. 107 ff.), för enskilda dikter i *Bortom träden hörs havet* (s. 17) resp. Solveig von Schoultz, *Samtal med en fjärl*, Schildts, Helsingfors 1994 (s. 23) samt för en dikt från år 1966, publicerad i urvalsvolymen Solveig von Schoultz, *Den heliga oron*, ny utökad uppl., Schildts, Helsingfors 2007 s. 302.
9. von Schoultz 1994, s. 50.
10. Torsten Pettersson, "Tre mogna lyriker: Solveig von Schoultz, Ole Torvalds och Peter Sandelin", *Finsk Tidskrift* 1987: 1–2, s. 67–69, 72.

För att se bättre

11. För exempel från lyriken, se de nämnda dikterna "Gryning" (1968, s. 107–109, särskilt den tredje dikten i sviten) och "Fingerövning" (1980, s. 44–46) samt "Tillsammans" och "Somliga minnen" (1994, s. 15 och 16).
12. Solveig von Schoultz, *Sänk ditt ljus*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1963, s. 52.
13. *Ibid.*, s. 53.
14. Solveig von Schoultz, *De fyra flöjtspelarna*, Holger Schildts förlag, Helsingfors, s. 47.
15. Solveig von Schoultz, *Vattenhjulet*, Schildts, Helsingfors 1986, s. 17.
16. Solveig von Schoultz, *Nattlig äng*, Holger Schildts förlag, Helsingfors s. 52 f.
17. Solveig von Schoultz, *Min timme*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1940, s. 73.
18. Se t.ex. Solveig von Schoultz, *Porträtt av Hanna*, Schildts, Helsingfors 1978, s. 81 ff., om modern som ung och religiöst övertygad konststuderande på 1880-talet; s. 81: "Runt kring Hanna fräste åttitalets debatter [...]. Hanna råkade ideligen illa ut. Kan man bevisa att det är sant som inte kan bevisas? Det som man bara känner och vet?"
19. Solveig von Schoultz, *Allt sker nu*, Holger Schildts förlag, Helsingfors 1952, s. 88 f.
20. Ur dikten "Rummet vid floden": "Det enda lugnet är att bryta sitt lugn, / veta när vattnet stillnar och får död lukt. / Falskt är lugnet på en vindlös strand / och trygghetens hus har stängda luckor. // Men ge mig detta rum av flodblå luft / med ännu tomma väggar, / detta nakna golv av bräden / som löper samman mot ett enda: fönstret, / öppet mot nattens och dagens rinnande vatten. / Här skall det bedrägliga skölja bort / i onda små virvlar / och dagen och natten brusa bort / små stycken av mig själv. / Tills jag blir naken och hård som golvet vid floden / tills det tillfälliga lyfter som moln av höstfinkar / tills jag står öppen som ett fönster / mot förändringens bruna sol." *Ibid.*, s. 88 f. Dikten kommenteras också i Anna Möller-Sibeliuss, *Mänskoblivandets läggspel. En tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo 2007, s. 316 f.
21. von Schoultz 1980, s. 6: "Sista biten genom skogen / är vägen mossig och tyst / gömmer sig mellan granar / pysslar med blåbär och svamp / och tror att så ska det vara / så ska det alltid vara / solsken och skydd // tills, vid en plötslig krök / havet brusar emot / hela det öppna havet."
22. Jfr 1 Kor. 13:12 (*Bibeln* 1917), "Nu se vi ju på ett dunkelt sätt såsom i en spegel, men då skola vi se ansikte mot ansikte. Nu är min kunskap ett styckverk, men då skall jag känna till fullo, såsom jag själv har blivit till fullo känd." (*Nya Testamentet* 1981: "Ännu ser vi en gåtfull spegelbild; då skall vi se ansikte mot ansikte. Ännu är min kunskap begränsad; då skall den bli fullständig som Guds kunskap om mig.") En förbindelse mellan seende och kunskap är gemensam

Där kunskapen tättnar som moln

för bibeltexten och dikten "Från det jag vet och visste". Jämförelsen gör också skillnaderna tydliga. I dikten är perspektivet mot det kommande inte eskatologiskt präglad utan inriktat mot ett odefinierat pågående nu, och jaget framträder ensamt, utan att relateras till någon motpart.

23. 5 Mos. 34:1-4, Matt. 4:8-10, Matt. 17:1-9.
24. Se not 4 samt Maxine Sheets-Johnstone, *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter, UK / VA: Imprint Academic, Charlottesville 2009.

Kunskap och inlevelse i Oscar Parlands essäistik och författarskap

OLGA ENGFELT

I FOKUS FÖR den moderna kunskapsteorin står frågan hur man ska definiera sådana begrepp som "kunskap" och "information", "kunskapssamhälle" och "informationssamhälle."¹ Begreppet information kan inte likställas med begreppet kunskap, men de strider inte heller mot varandra. I *Kunskapsteori. Introduktion till vetande, berättigande och sanning* (2014) framhålls det att information inte är detsamma som kunskap, men det finns en koppling mellan de två begreppen: "för att få kunskap om något måste vi skaffa information om det."² Den centrala skillnaden mellan kunskap och information är att kunskap enbart kan tillskrivas föremål med medvetande, medan information finns i databaser, tidningar och böcker. Detta innebär att den person som skaffar sig kunskap skiljer sig från den som skaffar sig information. Som aldrig förr behövs idag en grundlig förståelse av samhällsprocesser och därför ställs frågorna om kunskap på sin spets. Vad avses med kunskap? Vilka är kunskapens vägar och verktyg? Svar på dessa frågor ges inte bara i kunskapsteoretiska och filosofiska studier utan även i skönlitteratur, där tidens anda ofta gestaltas utifrån det

individuella medvetandets perspektiv och människans inre värld. Med utgångspunkt i den finlandssvenska författaren Oscar Parlands texter vill jag diskutera samspelet mellan kunskap och litteratur och visa hur 1900-talets filosofiska teorier om kunskap tolkas och omsätts i hans barndomstrilogi.³ I denna essä vill jag undersöka hur två filosofers syn på kunskap avspeglas i Parlands författarvärld, Vasilius Sesemanns (1884–1963) och Henri Bergsons (1859–1941).

Oscar Parland och Vasilius Sesemann

I början av 1930-talet brukade den nyblivne studenten Oscar Parland presentera sig: ”Jag är engelsman som är född i Ryssland, har tyska som modersmål, har gått i svensk skola och är finsk medborgare.”⁴ Oscar Parland var född i Kiev 1912. I tvåårsåldern flyttade han med sin familj till släktgodset Tikkala, som låg på Karelska näset några kilometer norr om Viborg, och bodde där till slutet av 1919. Uppväxtmiljön var kosmopolitisk och flerspråkig: på Tikkala talade Oscar Parland ryska och tyska, och lärde sig också finska. Svenska lärde han sig däremot först i tioårsåldern när familjen flyttat till Grankulla och han satts i svensk skola. Oscar Parlands författarskap omfattar fem fullbordade romaner: *Förvandlingar* (1945), *Den förtrollade vägen* (1953), *Tjurens år* (1962), *Spegelgossen* (2001) och *Flanellkostym och farsans käpp* (2003). Rollen som författare betraktar han som sekundär i förhållande till sin ”avgörande sociala insats” som läkare och specialist i psykiatri vid Nickby sjukhus. I essäsamlingen *Kunskap och inlevelse* (1991) jämför han sig själv med Anton Tjechov, som en gång sade att han var gift med medicinen medan litteraturen var hans älskarinna. Parland betonar litteraturens mentalhygieniska funktion, det vill säga att litteraturen både som skriv- och läsprocess ”förhindrar uppkomsten av farliga känslöstämningar och stabiliserar vår sinnesjämvikt”.⁵ Litteraturen har inte bara en renande roll utan

fyller också en annan viktig funktion som Parland tar upp i sin essä ”Hur mina böcker kommit till”:

Jag vill berätta om hur själen vaknar och hur människosläktets urgamla föreställningar och fantasibilder lever inom varje enskild individ. I princip skulle vilket barn som helst ha varit lämpligt. Men jag valde helt naturligt den lille gosse jag känner bäst, dvs Riki. Han förde mig raka vägen fram till barndomens Tikkala och åren 1914–1919.⁶

Litteraturen blir för Parland ett sätt att begrunda den historiska tidens processer och skaffa sig kunskap om människosjälen och människans världsbild i en historisk, sociokulturell och psykologisk kontext. Själva det skönlitterära skapandet visar sig vara en kunskapsprocess, vars byggstenar inte bara är alla möjliga livshändelser och intryck, utan litterära, konstnärliga och vetenskapliga upplevelser och erfarenheter som har utformat författarens livsåskådning. Till de filosofiska inspirationskällorna i Parlands författarskap hör Vasilij Sesemanns kunskapssteori, som han redogör för i sin essä ”Kunskap och vetande i V. Sesemanns filosofi” och som han i viss mån gör bruk av i Riki-trilogin, framför allt i *Den förtrollade vägen*.

Professor i filosofi Vasilius Sesemann,⁷ född 1884 i Viborg, var Oscar Parlands morbror. Hans far (Oscar Parlands morfar), utexaminerad läkare från Kejserliga Alexandersuniversitetet i Helsingfors, tillhörde en gammal viborgsk köpmannasläkt med tyskt-svenskt påbrå som hade bosatt sig i staden efter det trettiåriga kriget. Hans mor (Oscar Parlands mormor) var prästdotter och kom från en tysk-baltisk familj från Livland. Familjen bosatte sig i S:t Petersburg, där fadern tjänstgjorde som läkare vid Finska Järnvägen. Vasilius Sesemann gick i den tyskspråkiga skolan, där han enligt Viktor Zjirmunskij, som under åren 1919–1921 var Sesemanns arbetskamrat i Saratov, fick ”en utomordentlig klassisk bildning.”⁸ Åren 1905–1909 fortsatte Sesemann studierna vid

Petersburgs universitet vid den historisk-filologiska fakulteten och avslutade dem efter att ha erhållit den klassiska kvalifikationen i filosofi och filologi. I "Ur en släktkrönika från Karelska näset" berättar Oscar Parland om Vasilius Sesemanns (onkel Tuttis) långtgående betydelse för alla bröders framtida utveckling, i synnerhet för den äldste Henry. Sesemann framställs som en halvmytologisk gestalt som bidragit till att utforma bröderna Parlands världsåskådning:

I vår barndom var denna morbror, som gick under namnet onkel Tutti och som mamma kallade för "Sosa", framför allt en idrottshjälte utan like, hans muskler på bröstet och överarmarna svällde som äpplen enligt mammas beskrivning. [...] Att han i själva verket var den unge filosofen och docenten Sesemann, allmänt känd bland den konst- och litteraturintresserade akademiska ungdomen i S:t Petersburg, det hade vi inte en aning om.⁹

Onkel Tuttis vurm för idrott hänger ihop med hans akademiska intressen. År 1914 disputerar Sesemann i ämnet "Gymnastikens filosofi" med en avhandling som behandlar rörelsens och rytmens filosofiska aspekter.¹⁰ Sesemanns filosofiska världsåskådning var influerad av Vladimir Losskij (1903–1958), religionsfilosof och grundare av en intuitionsfilosofi, och utvecklades i samspel med Nikolai Hartmanns, Edmund Husserls och Martin Heideggers fenomenologiska teorier samt de ryska formalisternas idéer. I *Vasily Sesemann. Experience, Formalism, and the Question of Being* (2006) beskriver Thorsten Bots-Bornstein Sesemann som en halvglömd baltisk filosof och räknar honom som hörande till en finsk-rysk-tysk-litauisk filosofitradition. Han framhäver Sesemanns roll som tänkare på 1900-talets filosofiska scen och visar på den baltiska filosofens aktualitet för det moderna samhället. Sesemanns filosofi kretsar kring frågor om olika typer av kunskap och olika verktyg som människan använder för att skaffa sig

kunskap och förstå världen. Anledningen till att Sesemann oförtjänt har hamnat i skuggan av andra filosofer såsom Hartmann, Zjirmunskij eller Losskij, var förmodligen den nya våg av utrensningar som svepte över Sovjetunionen vid övergången mellan 1940- och 50-talet, mot slutet av den stalinistiska eran. Sesemann som då skötte professuren i filosofi vid universitetet i Vilnius blev arresterad 1950 och hans arkiv blev fullkomligt förstört. Sesemann vistades i fängensläger åren 1950–1958 och frigavs först under Chrustjovs tid. Han var den ende som efter rehabiliteringen återfick sin professur i Litauen, som han behöll ända till sin död år 1963. Sesemann lyckades rekonstruera en del av sina verk, som sedan publicerades i tidskriften *Filosofija* och i den på litauiska skrivna studien *Estetika* som utkom postumt 1970 och i engelsk översättning 2007.

Vasilius Sesemanns teori i Oscar Parlands tolkning

Oscar Parlands insats för att lyfta fram Sesemanns roll och betydelse i den filosofiska traditionen är ovärderlig. I essän "Kunskap och vetande i V. Sesemanns filosofi" redogör Parland utförligt för dennes filosofi, som baseras på dikotomin mellan den objektiva, föremålsliga kunskapen och det icke-objektiva, icke-föremålsliga vetandet.¹¹ Objektiv föremålslig kunskap innebär enligt Sesemann en spänning mellan subjekt och objekt: "Ett visst avstånd skiljer subjektet, som erfar och tillägnar sig kunskapen, – från objektet som kunskapen handlar om. Den objektiva kunskapen uppnås genom att alla personliga element gallras bort ur den realitet som subjektet erfar under akten."¹² Kunskapsakten (Erkenntnisakt) är alltså förnuftsmässig och undersökande; den isolerar sitt objekt, förtingligar det och reducerar det till begrepp. En typisk form av objektiv kunskap möter man inom naturvetenskaperna. Däremot bygger icke-objektivt, icke-föremålsligt vetande (Wissen) på att skillnaden mellan

subjekt och objekt är ofullständig och inte orubblig. Akten genom vilken vi tillägnar oss vetande är intuitiv och grundad på inlevelse, tolkning och på en empatisk, förståelsefull inställning till objektet. De på kunskapsakten grundade metoderna är mest relevanta för forskning inom naturvetenskapen medan de själsliga och andliga företeelserna måste studeras genom det som Parland översätter till "inlevelseakten", vilket innebär att förståelsen grundar sig på ett igenkännande av och en viss identifikation med det okända föremålet. De områden som sysslar med de andliga och själsliga företeelserna och där inlevelseakten blir ett metodologiskt verktyg är psykologi, psykiatri och konst. I sin essä "Psykiatrin som tvärvetenskap i ljuset av V. Sesemanns filosofi" skriver Parland om de världsbilder som grundar sig på myter och religioner. Den mytiska världsbilden som återger mänsklighetens ursprungliga vara karakteriserar bland annat de sinnessjuka, vilkas tankesätt och handlingar ofta kan uppfattas endast genom en inlevelseakt. Detta demonstrerar Parland i essän "Den empatiska, tolkande inlevelseakten", där han analyserar den mentalsjuka patientens konstnärliga experiment och krumelurer som vid närmare granskning visar sig ha sin egen inre logik och sitt tydliga budskap.¹³ Parland framhäver att de psykiskt sjuka patienternas världsbild har vissa likheter med barnens magisk-mytiska världsbild som skildras i Riki-trilogin, där författaren berättar "hur själen vaknar och hur människosläktets urgamla föreställningar och fantasibilder lever upp inom varje enskild individ."¹⁴ Skrivandet och berättandet blir för Parland en av inlevelseaktens talrika former, ett sätt att skapa kunskap om naturen, historien, människosjälens djup och tillvarons väsen. Eftersom varje vuxen har varit barn någon gång behåller man den mystiska och mytiska världsbildens drag som gör sig påmind under livets gång. *Den förtrollade vägen*, Riki-trilogins första del, inleds med en mening som är en nyckel till Parlands uppfattning om människans väsen: "Själens ursprung är mytiskt."¹⁵ Riki-trilogin kan

betraktas som ett slags konstnärlig undersökning av själens skrymslen, vrår och labyrinter. Sesemanns teori finner sin tillämpning i själva skapelseakten men också i skildringen av den lille Rikis liv på Karelska näset. Riki är en bärare av den intuitiva och empatiska hållningen till världen som genom barnets magisk-mytiska synvinkel visar sina fördolda dimensioner och sagolika aspekter. I världen som skildras ur Rikis perspektiv uppfylls varje föremål med en mytisk och mystisk innebörd; varje ting kan tjäna som ett slags portal till verklighetens osynliga dimension. I *Den förtrollade vägen* blir till exempel en skärm som ställs framför barnens säng när de är sjuka en sådan "portal":

Då jag vaknade upp och började se målade min själ de första sköra bilderna på skärmens grova guldbruna tyg, och fortfarande är skärmens mönster grundmönstret för mina drömmar. [...] Jag ser kyrkspiror, trappor, portaler, slingrande drakar, rödögda elefanter, bleka månar, båtar, frukter och kardborrar. Där finns små näpna fåglar med purpurnäbb, som på samma gång är gravkors, och flikiga grenar som dessutom är kvinnor och taggiga vidunder. De brokiga månghörningarna smälter ihop, delar upp sig och formar sig till nästan vad som helst. De rör sig som om de levde, den ena figuren sträcker sig efter den andra. Den ena förföljer, den andra flyr, en tredje sitter stilla och väntar. Det finns en mening och ett sammanhang mellan dem som i en berättelse, en rytmisk rörelse som i en dans. Allt emellanåt kommer man till en punkt där allt börjar på nytt i en evig kretsgång.¹⁶

På den imaginära tavlan är gränsen mellan bilderna suddig; den ena figurens konturer övergår i en annan figur, som i sin tur antar nya former. Pojkens fria fantasifykt omfattar tillvarons olika dimensioner, vilket enbart är möjligt i medvetandets rum.¹⁷ Skärmen kan ses som en tidsrumslig knutpunkt, som markerar gränsen mellan barnets

hemliga värld och de vuxnas värld. I de vuxnas värld, där alla former är fullbordade och begreppen konstanta, råder förnuftet och logiken. I barnens värld härskar fantasi och intuition som visar sig vara nycklar till människornas fördolda sidor och tingens levande väsen. Där finns utrymme för förvandlingar som återger tillvaron dess skiftande karaktär och världen dess komplexitet.

Tid, rum och inlevelse.

Riki-trilogin i ljuset av Henri Bergsons filosofi

Vasilius Sesemanns filosofi om två typer av kunskap står i samklang med Henri Bergsons teori om två olika metoder för att vinna kunskap om ting. I *Introduktion till metafysiken* (1903) skiljer Henri Bergson mellan ett analytiskt arbete då man tränger in i tinget och uppfattar det på ett rationellt sätt och den intuitiva upplevelsen av tinget när man "sympatiserar" med föremålet och sammansmälter med det. Genom den rationella metoden utvinns en kunskap som "stannar vid det relativa" medan den andra intuitiva metoden "når fram till det absoluta."¹⁸ Det absoluta förmedlas genom det som Bergson kallar för intellektuell intuition ("sympathie intellectuelle"), en enkel och okomplicerad process som ligger till grund för en helhetsuppfattning om tinget. Den intellektuella intuitionen är nyckeln till förståelsen av nuflödet (la durée), ett bergsonianiskt tidsbegrepp som betyder "det kontinuerliga livet i ett minne som förlänger det förflutna in i nuet."¹⁹ Nuflödet eller la durée är ett slags inre tid som individer upplever kvalitativt; det är något som inte går att tillämpa på omvärlden utan som handlar om individens djupt subjektiva känslor. Det andra tidsbegreppet i Bergsons filosofi är "l'entendu" (klockans tid), som kan tolkas som en objektiv, kronologisk och historisk realtid. Bergson ställer dock inte upp de två tidsbegreppen som motsatser, utan visar att man endast kan uppleva livets ström och komma åt företeelsernas

sanna väsen genom en kombination av "la durée" och "l'entendu", den inre tiden och realtiden. Den intellektuella intuitionen och nuffödet visar sig vara besläktade begrepp som återger människan hennes inre värld, där spontana intryck, känslor, tankar, drömmar och minnen av de förflutna erfarenheterna smälter samman i en enhetlig ström.

Handlingen i *Den förtrollade vägen* börjar med en poetisk skildring av skogens uppvaknande, som i barnets ögon framstår i all sin gåtfulla skönhet. I protagonistens magiskt-mytiska värld förvandlas en vanlig skidfärd till en imaginär flykt genom en sagoliknande skog som lever sitt föränderliga liv: "Det är en gråviolett kvällsskymning, en svagt metallblänkande skymning, lik den som uppstår då man andas på en fickspegel och ser sitt ansikte hastigt och hemlighetsfullt mörkna." (min kursivering)²⁰ *Den förtrollade vägens* inledande avsnitt låter oss komma in i ett rum som kan betecknas som medvetandets rum. Den lille Rikis ständigt rörliga medvetande kan betraktas som ett slags bedräglig spegel som står mellan den igenkännliga verkligheten och tillvarons alternativa dimension, där fantasi råder över logik och förnuft. Barnets särskilda spegelperspektiv bygger på en kombination av överraskande associationer då månen påminner om "en honungsgul ljusdroppe" – en bild som även förekommer i skildringen av den imaginära elefantens blick: "månen blänker i hans mörka öga som en honungsdroppe."²¹ Liksom i ultrarapid fixerar Rikis "kameraöga" fenomen och ting som vid första anblicken verkar vara oansenliga, som till exempel en ljus droppe som rullar i björkgrenarnas svarta flätverk, ett hjulspår i snön eller hästspilling och is som täcker den svarta vägen. Skildringen, som bygger på liknelserna mellan avlägsna företeelser, återger barnets kroppsliga perception av naturen med hjälp av de fem sinnen. Genom att skapa en slow motion-effekt rekonstruerar Parland barnets syn på omvärlden, som visar sig vara ett gränsland mellan fantasi och verklighet, förnuft och intuitivt vetande. Enligt Bergson har konstnären en unik förmåga att gå in i

nuffödets fria ström och uppleva livet på ett nytt, djupare och mer ingående sätt med hjälp av intuitionen. Bergson menar att konsten inte är någon konkret slutprodukt eller något konstnärligt objekt som en bok eller en tavla utan själva livsprocessen, som innebär en kreativ typ av perception där tanke och inlevelse, förnuft och intuition vävs ihop. Enligt Bergson är förmågan att vara konstnärlig och att skapa inte något som endast vissa privilegierade har, utan det konstnärliga finns inom varje människa med anlag för intuitiv förnimmelse. Skapandet är själva förnimmelsen. I *Den förtrollade vägen* passerar alla föremål genom Rikis medvetande där de tillskrivs sagolikhanda drag. Protagonisten kan likställas med en gudomlig mytskapare som ständigt byter skepnad och trollar fram okända former av tillvaron.

I likhet med Bergson som skiljer mellan två motsatta sätt att vinna kunskap om ting – det intellektuella och det intuitiva – visar Sesemann på två metoder att behandla verkligheten: den objektiva kunskapen och det icke-objektiva vetandet. I *Introduktion till metafysiken* betonar Bergson att ”vi med hjälp av våra tankar kan nå fram fasta begrepp ur den rörliga verkligheten”, men att det inte finns något sätt att med hjälp av fasta begrepp återställa verklighetens rörlighet.²² I Parlands tolkning av Sesemanns filosofi framhävs en liknande tanke om att kunskapsakten tillämpas på fysiska företeelser men inte på ”företeelser av själslig och andlig art” som kräver andra metoder, nämligen inlevelse och tolkning. Parland konstruerar den lille Rikis syn på tillvaron som bygger på en intuitiv empatisk upplevelse av varje föremål, må det vara en människa eller ett ting. Protagonisten lever i medvetandets rum där den subjektiva tiden (nuffödet) tränger in i den objektiva tiden (realtiden).

I dagens informationssamhälle blir frågan om kunskap brännande aktuell. I den moderna digitaliserade världen där kunskap ersätts av information laddas själva begreppet kunskap med en ny innebörd och därmed uppstår frågor om kunskapens nya verktyg och vägar.

I detta avseende kan skönlitterära texter och 1900-talets filosofiska teorier erbjuda nycklar till en större förståelse av vår tids anda och till uppbyggnaden av intellektuella strategier i förhållande till nya ting och fenomen i samtiden. Sesemanns tanke om det icke-objektiva vetandet som en form av kunskap och Bergsons begrepp ”den intellektuella intuitionen” kan vara inte bara ett effektivt teoretiskt verktyg för tolkningar av skönlitterära texter utan även fungera som filosofiska byggstenar i dagens kunskapsteoretiska studier.

Litteratur

- Bergson, Henri, *Introduktion till metafysiken* [*Introduction à la métaphysique*, 1903], övers. Margareta Marin; med en inledande essä av Asbjørn Aarnes; övers. från norska: Karin Widegård och Margareta Marin, Pontes, Lysekil 1992
- Bergson, Henri, *Tiden och den fria viljan: en undersökning av de omedelbara medvetenhetsfakta* [*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888], övers. Algot Ruhe, TPB, Enskede 2008
- Botz-Bornstein, Thorsten, *Vasily Sesemann. Experience, Formalism, and the Question of Being*, Preface by Eero Tarasti, Rodopi, Amsterdam och New York 2006, https://www.academia.edu/35283135/_Thorsten_Botz_Bornstein_Vasily_Sesemann_Experience_Formalism_and_the_Question_of_Being_Preface_by_Eero_Tarasti_Amsterdam_and_New_York_Rodopi_2006_
- Engfelt, Olga, *Bandomens poetik. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten* [diss.], Åbo Akademis förlag, Åbo 2018
- Johansson, Lars-Göran, Tomas Ekenberg, George Masterton och Pauliina Remes, *Kunskapsteori. En introduktion till vetande, berättigande och sanning*, Studentlitteratur, Lund 2014
- McFarlane, James, "The Mind of Modernism", *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, red. Malcolm Bradbury och James McFarlane, Penguin Books, London 1991
- Parland Oscar, *Spegelgossen*, red. Oliver Parland och Monica Parland, Schildts, Esbo 2001
- Parland Oscar, *Tjurens år*, Natur och Kultur, Stockholm 1962
- Parland, Oliver, "Förord", *Spegelgossen* av Oscar Parland, Schildts, Esbo 2001, s. 7–13
- Parland, Oscar, *Den förtrollade vägen* [1953], 3. uppl., Natur och Kultur, Stockholm 1987
- Parland, Oscar, *Kunskap och inlevelse*, Schildts, Helsingfors 1991

Noter

- 1 Lars-Göran Johansson, Tomas Ekenberg, George Masterton och Pauliina Remes, *Kunskapsteori. En introduktion till vetande, berättigande och sanning*, Studentlitteratur, Lund 2014. Se bland annat kapitel 14 "Kunskap och information", där frågor om informationssamhället, information och kunskap, information och data ställs på sin spets, s. 301–315.
- 2 Johansson et al., 2014, s. 304.
- 3 Oscar Parlands barndomstrilogi består av tre romaner: *Den förtrollade vägen* (1953), *Tjurens år* (1962) och *Spegelgossen* (postumt 2001).
- 4 Oscar Parland, *Kunskap och inlevelse. Essäer och minnen*, Schildts, Helsingfors 1991, s. 11. En beskrivning av Parlands författarskap som helhet och trilogin i synnerhet finns i min avhandling *Barndomens poetik. Oscar Parlands Riki-trilogi i den ryska litterära kontexten*, Åbo Akademi förlag, Åbo 2018, s. 1–11.
- 5 Parland 1991, s. 28 f.
- 6 Ibid., s. 26.
- 7 På ryska Vasilij Sesemann, på tyska Wilhelm Seseman, på litauiska Vosylius Sezemanas.
- 8 "Vasilius Sesemann", Parland 1991, s. 55.
- 9 "Vår morbror Vasilius Sesemann", Parland 1991, s. 168 f.
- 10 Vasilius Sesemanns verksamhet står i fokus i Thorsten Bots-Bornsteins bok *Vasily Sesemann. Experience, Formalism, and the Question of Being*, Preface by Eero Tarasti, Rodopi, Amsterdam och New York 2006, https://www.academia.edu/35283135/_Thorsten_Botz_Bornstein_Vasily_Sesemann_Experience_Formalism_and_the_Question_of_Being_Preface_by_Eero_Tarasti_Amsterdam_and_New_York_Rodopi_2006_
- 11 Parland 1991, s. 70–93.
- 12 Ibid., s. 71.
- 13 "Den empatiska, tolkande inlevelseakten", Parland 1991, s. 120–124.
- 14 Hur mina böcker har kommit till", Parland 1991, s. 26. Essäns begränsade ramar kräver en selektiv analys; i denna essä ligger fokus mest på trilogins första del *Den förtrollade vägen* och delvis på dess tredje del *Spegelgossen*.
- 15 Oscar Parland, *Den förtrollade vägen*, Natur och Kultur, Stockholm 1987, s. 7.
- 16 Ibid., s. 14.
- 17 Medvetandets rum (the chamber of consciousness) är ett begrepp som jag hämtar från Malcolm Bradbury och James McFarlanes definition och karakteristik av modernismen, "The Name and Nature of Modernism", i *Modernism. A Guide to*

Där kunskapen tättnar som moln

European Literature 1890–1930, red. Malcolm Bradbury och James McFarlane, Penguin Books, London 1991, s. 26.

- 18 Henri Bergson, *Introduktion till metafysiken* [Introduction à la métaphysique, 1903], övers. Margareta Marin, Pontes, Lysekil 1991, s. 57.
- 19 *Ibid.*, s. 84.
- 20 *Den förtrollade vägen*, s. 9.
- 21 *Ibid.*, s. 12.
- 22 Bergson 1992, s. 99.

På spaning efter essän som redskap för kunskap om litteratur

Om Hans Ruin, R.R. Eklund och,
i förbifarten, Berlinmurens fall

ANDERS WESTERLUND

LÄNGE HADE jag för vana att grubbla över essäns gåtfulla väsen. Jag fascinerades av den finlandssvenska essäisten Hans Ruins texter, utan att på ett tillfredsställande sätt kunna förklara varför. Vad var det riktigt han gjorde i sina essäer? Om hemligheten låg i själva genren, var kunde jag i så fall hitta nyckeln, en lika heltäckande som hållbar definition av genren – en definition som på ett klarläggande och samtidigt gärna elegant sätt blottlade essäns essens, utan att för den skull blunda för den kreativa variationen i en genre som sträcker sig från filosofiska betraktelser till reseskildringar och djupt självbiografiska texter? Utan handfast kunskap om vad en essä egentligen var kändes det förmätet att försöka säga något om Ruins essäer.

Men att få klarhet i genregåtan visade sig vara lättare sagt än gjort. De korta essädefinitionerna var i regel för intetsägande och urvattnade för

att tillföra något, de utförligare tenderade hastigt att endast fokusera på *en* specifik essätyp. Att andra – enligt min mening – inte lyckats formulera en fullkomlig definition fann jag mer frustrerande än befriande. Ta till exempel den essädefinition som Göran Hägg utgick från i sin doktorsavhandling om svensk essäistik 1890–1930: ”En kort prosatext med huvudsakligen inhämtade fakta ordnade efter underhållande eller övertalande funktion, publicerad i bokform tillsammans med andra likartade.”¹ Den beskrivningen var sannerligen inte till någon som helst hjälp när jag ville tränga djupare in i Ruins essäistik. Ju mer jag läste om genren, desto oftare märkte jag dock att just svårigheten att fånga essän i en enda, heltäckande definition var ett återkommande tema. Ett citat av Réda Bensmaïa får illustrera dilemmat: ”Among all the terms that relate to literary genres, the word Essay is certainly the one that has given rise to the most confusion in the history of literature”.²

Att essäns undflyende karaktär föranlett många essäister att själva reflektera över genren och försöka klargöra sitt förhållande till den förvånar således inte. I antologin *Essayists on the Essay* har Carl H. Klaus och Ned Stuckey-French samlat en rad texter där essäister från Montaigne och framåt på olika sätt kommenterar genren.³ De får till och med in Hilaire Bellocs essä ”An Essay upon Essays upon Essays” från 1929, ett talande exempel på vilka metanivåer reflektioner över genren kan nå. En essäist som däremot var förvånansvärt fåordig om den genre han skrev i var Hans Ruin. I hans uttalanden skymtar dock vid några tillfällen en kluden inställning till essän, och han kände sig emellanåt till och med missmodig över att bli etiketterad just essäist. Trots att han disputerat i filosofi år 1921 upplevde han sig inte bli tagen helt på allvar i den akademiska världen. År 1930 erhöll han ett docentstipendium vid Helsingfors universitet och rapporterade om det i ett brev till sin far Waldemar Ruin, som innehåft en professur i pedagogik vid universitetet och varit dess rektor åren 1915–20: ”Jag

hoppas nu att jag skall bli i tillfälle att arbeta ordentligt, så att man åtminstone inte skall kunna motarbeta mig under förevändningen att jag inte skrivit annat än 'essayer'!"⁴

Ruins uttalande aktualiserar frågan om essäns ställning inom kultur och forskning. Räknas det som ett giltigt bidrag till vetenskapen om jag skriver en essä om essäns potential att förmedla kunskap om litteratur i allmänhet – eller till exempel om Ruins sena essä "Den store tigaren"? Eller borde jag skriva en strikt vetenskaplig artikel om ämnet för att det ska duga? Det saknas inte röster som dömer ut essän helt och hållet. Graham Gibbs går under den provocativa rubriken "Down with Essays!" hårt ut mot det traditionella essäskrivandet inom universitetsutbildningen: "The primary goal is to obscure ignorance – to make as much as possible from as little as possible and to give an impression of knowledge where none exists".⁵ Men, när jag läser Montaigne är mitt spontana intryck inte att jag här möter en skribent som desperat försöker dölja sin okunskap. Gibbs utfall riktar sig givetvis mot något helt annat än Montaignes livsverk. En viktig dimension av problemet med essädefinitioner är att termen "essä" getts vitt skilda innebörder i olika sammanhang – för att inte tala om engelskans "essay" som genom tiderna använts om allt från skriftliga skoluppgifter på lågstadienivå till vetenskapliga monografier – och Alexander Popes filosofiska dikt *An Essay on Man*.

Vad Hans Ruin anbelangar publicerade han förutom en doktorsavhandling i filosofi ytterligare två verk med uttalat vetenskapliga anspråk under 1920-talet, *Nutidskonst i psykologisk belysning* (1923) och *Själels försvarsproblem* (1929). Den sistnämnda boken byggde dock till stor del på sådant som Ruin redan publicerat i *Nya Argus*; han satt med i redaktionen för tidskriften 1920–47 och medverkade i synnerhet under 1920- och 1930-talet flitigt i spalterna. Brevcitater från 1930 där han upplevde sig ha blivit reducerad till eller avfärdad som essäist kan således härledas till att hans offentliga roll vid denna tid

kommit att bli just skribent i *Nya Argus*. Men baserade sig den avoga inställning som Ruin upplevde att hans belackare hade mot honom i så fall på den *essäform* han odlade – om vi här för enkelhets skull räknar bidragen i *Nya Argus* som essäer – eller på ett *innehåll* som uppfattats som alltför ovetenskapligt? I många kontexter klassificeras essän väl att märka som en genre med mycket hög status. När Johan L. Tønnesson sorterar in en rad sakprosa-genrer i en Bourdieuinspirerad fyrfältare är ”Essaysamling” den genre som placeras längst ut i fältet med både kulturellt och ekonomiskt kapital och som därmed tillskrivs högst värde.⁶

Frågan om form och innehåll aktualiserar än en gång hur essän som genre ska beskrivas. Ett sätt är att ta fasta på sådant som förenar essän med och skiljer den från mer eller mindre besläktade genrer som brev, dagbok, kåseri, aforism och tal.⁷ Magnus von Platen lanserar en användbar grovkategorisering av essäer i lärda och fria, där de förstnämnda är de mer vetenskapliga essäerna som skrivs företrädesvis inom humaniora.⁸ Man kan också studera i vilken utsträckning essäisten själv är ämnet för texten. Douglas Hesse talar om en skillnad mellan essäistik som är erfarenhetsburen och idéburen.⁹ I en annan kategorisering utgående från essäns ämne urskiljer Graham Good fyra huvudtyper: ”the travel essay, the moral essay, the critical essay, and the autobiographical essay”.¹⁰

Innehållsmässigt rörde sig Hans Ruin i sina tidiga bidrag i *Nya Argus* över ett brett spektrum av ämnen, från mordet på den tyske utrikesministern Walther Rathenau 1922 till ljudfilmens intåg på biografduken i en text från 1930.¹¹ En del av essäerna kunde med en generös tolkning falla inom ramen för Goods kategori ”the critical essay”, även om de som uttryckligen berör litteratur är rätt få. Genom seklerna har ”the critical essay” i vilket fall som helst varit en central genre för litteraturhistoriker. I *Encyclopedia of the Essay* går Stephen W. Brown så långt att han härleder genren till Aristoteles *Poetik*.¹²

Browns lista över betydelsefulla essäister i denna tradition är lång. I äldre engelsk litteraturhistoria har vi Steele, Addison och Johnson, och längre fram Carlyle och Henry James. Franska upplysningsfilosofer som Voltaire, Rousseau och Diderot och tyska klassicister och romantiker som Lessing, Herder, Schiller och Schlegel räknas även in i genren.¹³ Två framträdande franska 1800-talsnamn är Sainte-Beuve och Taine.¹⁴ På svensk mark representerar Atterbom med *Svenska siare och skalder* (1841–51) en litteraturhistorisk beskrivning influerad av kontinentens essätradition.¹⁵ Men det var Georg Brandes som i Skandinavien blev banbrytare för en modern, kritisk essäistik.¹⁶ Tre framträdande exempel på tidig svensk litteraturhistorisk essäistik är Ola Hanssons *Tolke og seere* (1893, sv. övers. 1921), Oscar Levertins *Diktare och drömmare* (1898) och Fredrik Bööks *Stridsmän och sångare* (1910). Från dem är steget sedan inte särskilt långt till den livskraftiga finlandssvenska essätraditionen med författare som genom åren behandlat litterära ämnen: Werner Söderhjelm, Yrjö Hirn, Emil Zilliacus, Hans Ruin, Hagar Olsson, Helen af Enehjelm, Sven Willner, Johannes Salminen, Mikael Enckell, Merete Mazzarella och Åsa Stenvall-Albjerg – för att nämna några kända namn.

Men, än en gång, vad är det då alla dessa essäister gör när de skriver om litteratur? Vilken sorts kunskap bidrar de med, och hur? Ett möjligt svar på frågan får vi om vi går till Adorno, som i sin ofta åberopade essä ”Essän som form” pläderar för att textens innehåll bör ha konsekvens för formen: ”att tala oestetiskt om något estetiskt, utan någon likhet med saken, låter sig inte göras utan att man förfaller till filisteri, och därmed på förhand glider bort från saken i fråga”.¹⁷ Vill vi uttala oss om något estetiskt, i det här fallet litteratur, ska vi således välja en estetisk form som gör innehållet rättvisa. Detta är ett medvetet val essäisten gör, något som Graham Good uttrycker genom att se på essän inte bara som konst eller vetenskap utan uttryckligen som en kombination av båda, ”a kind of hybrid of art and science, an aesthetic

treatment of material that could otherwise be studied scientifically or systematically".¹⁸ Ett litterärt ämne kan givetvis studeras vetenskapligt och systematiskt, men essäisten väljer uttryckligen att bejaka den estetiska dimensionen i sitt uttryckssätt.

Om man distanserar sig från en förment objektiv stil som motsvarar det gängse idealet för vetenskaplig framställning kan man dock snabbt förvänta sig kritiska invändningar – i likhet med de som Ruin upplevde sig mötas av. På vilka grunder kan ett mera personligt, estetiskt förhållningssätt bidra med kunskap? Adorno har ett svar: "Det skulle likväl inte falla någon in att avvisa den erfarnes meddelanden som obetydliga, tillfälliga och irrationella, bara för att de är hans egna och inte låter sig generaliseras vetenskapligt."¹⁹ Essäistens auktoritet bygger på hans unika erfarenhet, eller snarare på den unika reflektionen över den unika erfarenheten, för att anknyta till det som G. Douglas Atkins ser som genrens kärna. Essän befattar sig enligt honom med det som "alone bears literary interest", nämligen "the experience of the singular human being".²⁰

Nåväl, hur kan det då se ut om sådant som estetisk form och reflektion över erfarenhet tillämpas i en essä om ett litterärt ämne? Låt oss som exempel se vad Hans Ruin gör i inledningen till essän "Den store tigaren", publicerad i *Världen i min fickspegel* (1969). Det första som händer där är att Ruin väljer en rubrik som introducerar ett personligt tema för essän, allt medan en oessäistisk, litteraturhistorisk artikel gott kunde ha nöjt sig med en konventionell överskrift som "R.R. Eklund" eller måhända "R.R. Eklund och hans författarskap". Genast i början av texten får vi en förklaring till titeln:

Vi möttes som studenter, visserligen med en ålderskillnad på fyra år. Vi tillhörde inte samma studentnation, men i Vasa nation som jag besökte en kväll blev jag bekant med honom, med Ragnar Rudolf Eklund eller, som han senare allmänt kallades i litterära kretsar, RRE.

Han var inbunden, en stor tigare, med ett huvud av den cerebrala typen, ett fint skuret, starkt avsmalnande ansikte under en bred huvudskål – i sin bok ”Jag minns min bror” talar systemen Vivi om hans kilformade huvud. Wäinö Aaltonen har gjort en drömskulptur av det. Om sitt tigande skriver han i en av sina första böcker, den 1926 utgivna aforismsamlingen ”Grått och gyllne”, vars väg från kladdiga och nerfläckade anteckningshäften till proper volym jag kunde följa: [...]”²¹

Inledningen på essän erbjuder en veritabel provkarta på sådant som essäforskare karakteriserat som verkligt essäistiskt. Redan de första orden bär på en särskild laddning. Det förtroliga förhållandet till läsaren föranleder ofta essäister att med pronomenet ”vi” inkludera sin publik i framställningen (precis som jag gjorde strax före citatet). Den här gången visar det sig dock att Ruin med ”vi” avser sig själv och Eklund, inte läsaren. Men det att Ruin in medias res börjar berätta om en ungdomsvänskap positionerar läsaren som tilltalad på ett mycket intimare sätt än till exempel retoriska frågor senare i essän förmår göra. Thorkild Borup Jensen är en av många som betonat essäistens avspända förhållande till läsaren: ”Essayet er en opdagelsefærd, hvor læseren betragtes som en jævnbyrdig og fortrolig, der indbydes til at slå følge med forfatteren i al uhøjtidelig foreløbighed.”²²

Essäns andra ord, ”möttes”, är även det ett essäistiskt nyckelord. Fastän essän som skriven text är och förblir författarens monolog över ett ämne är genren en i högsta grad dialogisk litteraturform, inte bara genom ett nära förhållande till läsaren utan också för att författarens möte med ämnet är dialogiskt till sin natur. Essäisten förundras, reflekterar och undersöker, snarare än föreläser. I inledningen till ”Den store tigaren” utgår Ruin från ett ungdomsminne, men i stället för att utförligt rekonstruera sitt första möte med RRE – något som han givetvis också kunde ha gjort inom ramen för en essä – tar han fasta

på två detaljer som båda föranleder reflektioner: formen på Eklunds huvud och hans tigande. Därtill hinner Ruin delge oss flera andra till synes helt disparata upplysningar, som att han träffade Eklund på Vasa nation, att Eklunds syster skrivit en bok om sin bror och att Wäinö Aaltonen "gjort en drömskulptur" av hans huvud. Det är vid närmare betraktande en särdeles krokig väg som Ruin tar in i sitt ämne! Inledningsstycket illustrerar essäistens omhuldade frihet att ströva fritt i tid och rum, med digressionen som kompositionsprincip. Eller, som Phillip Lopate uttrycker det: "in an essay, the track of a person's thoughts struggling to achieve some understanding of a problem is the plot, is the adventure".²³

Men det intrikata med essän som form är ändå hur författaren kan kombinera en iskallt beräknande kompositionsteknik med ett intryck av spontan lätthet. Å ena sidan: Tankarna och reflektionerna "melder sig tilsyneladande spontant, de synes at blive til undervejs, mens essayet skrives", som Thorkild Borup Jensen uttrycker det.²⁴ Å andra sidan: essän som genre har enligt Ruin själv, i likhet med novellen, "den stränga väsentligheten som ledstjärna. Den anbringar sina stilistiska verkningssmedel med en säkerhet, som inte låter läsarens uppmärksamhet ett ögonblick slappna."²⁵ Till bilden av den drivna författarens ambition att skriva fram en text som framstår som dokumentation av en oredigerad tankeprocess lägger Adorno ytterligare en nivå. Essäns fragmentariska framställning är mer än impressionistisk stil, den är den nödvändiga konsekvensen av att människan helt enkelt inte har förmåga att till fullo få ett grepp om verkligheten med de till buds stående språkliga medlen: "Eftersom begreppens fullständiga ordning inte överensstämmer med det varande, eftersträvar essän inte någon sluten, deduktiv eller induktiv uppbyggnad."²⁶ Det är också därför Adorno lyfter fram essän som ett idealiskt redskap för reflektion – "Inte heller i sitt utförande får essän agera som om den hade härlett objektet så att inget mer återstod att säga om det."²⁷

Även om Ruins ämne i "Den store tigaren" är författaren R.R. Eklund är det onekligen svårt att inte se essän som ett dubbelporätt, något som Thorkild Borup Jensen hävdar att i betydande utsträckning är fallet i litterära essäer.²⁸ I skildringen av Eklunds ungdomstid och tidiga författarskap skriver Ruin in såväl sin egen ungdom som sitt tillbakablickande essäjag – precis som om jag i den här texten skulle komma in på hur lektor Roger Holmström hösten 1989, som ansvarig för kursen "Kritik och essäistik" vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Åbo Akademi, tog upp just Ruins essä om Eklund som exempel på essän som genre. En tröstlöst duggregnig novemberdag – dagen före Berlinmurens fall – satt vi i litteraturvetenskapens seminarierum på Nunnegatan och hörde Rogers lågmält engagerade reflektioner kring essän. Han karakteriserade, enligt mina föreläsninganteckningar, Ruin som självutlämnande när han skrev in sig i texten, samtidigt som stilen var litterärt förtätad och innehöll rikligt med citat ur Eklunds produktion. Essän publicerades ursprungligen i två delar i *Hufvudstadsbladet* sommaren 1967 och Roger berättade hur han i sin ungdom brukade läsa Ruins essäer i tidningen.²⁹ Jag fick intrycket att det handlade om många texter men blev senare, när jag skapade mig en överblick över Ruins produktion, förvånad över att hans bidrag i *Hufvudstadsbladet* på 1960-talet de facto inte var särskilt många. Visade Roger till och med upp tidningsurklippen med Eklund-essäerna? Åtminstone har jag en vag minnesbild av att han gjorde det, men det kan vara en efterhandskonstruktion. "Essäisten är en opålitlig minnesarbetare", påpekar Arne Melberg.³⁰

Ja, fastän essäer kan erbjuda ett rikt innehåll tål allt i genren inte nitisk källkritik. Allt som oftast tar sig essäister litterära friheter i gränzonen mellan fakta och fiktion. Men en ärlig okunskap kan också ha sitt värde att redogöra för, som när Ruin försöker erinra sig vad som hände med hans vänskap med Eklund en bit in på 1920-talet: "I minnets åt glömskan förlorade land letar jag senare förgäves efter

några djupare personliga spår av honom.”³¹ Ruin kan inte utgående från egna minnen teckna en fullödig bild av sin ungdomsvän. Men utgående från enskilda episoder och citat ur Eklunds litterära produktion lyckas han ändå i essäns form belysa ett flertal centrala sidor av författarskapet. Ändå är det med en anspråkslös ton som Ruin i inledningen till essäns tredje del indirekt kommenterar sin egen text: ”I mitt försök att ge en bild av den unge Ragnar Rudolf Eklund har jag [...]”.³² Vare sig det är en medveten markering eller inte blir användningen av ”försök” som beteckning på essän talande, med tanke på etymologin för just ordet ”essä”.

Sent omsider har jag kommit fram till att det båtar föga att grubbla för mycket över essädefinitioner. Men om man däremot tar grubblandet som tecken på reflektion över en litterär genre och dess potential är det fråga om en essäistisk kärnverksamhet som jag inte klarar mig utan. Graham Badley pläderar värtaligt för att genren erbjuder oss många möjligheter: ”Essays should be valued because they allow us, flexibly and variously, to be analytical, autobiographical, connective, constative, descriptive, dialogic, interpretative, meditative, performative, reflective, and speculative according to our critical purposes.”³³ Mycket mer än så är det knappast rimligt att begära av en genre. Det är inte alls nödvändigt att framställa förhållandet mellan essän och den vetenskapliga artikeln som en dikotomi. Genrerna har avsevärt mer gemensamt än vad förenklade, polariserade beskrivningar ger vid handen. Jag är övertygad om att essän är ett värdefullt redskap för att utforska litteratur, även om den följer andra spelregler än den vetenskapliga artikeln.

Litteratur

- Adorno, Theodor W., "Essän som form" [1958], *Essä*, red. Arne Melberg, Daidalos, Göteborg 2013, s. 322–342
- Atkins, G. Douglas, *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, University of Georgia Press, Athens 2005
- Badley, Graham, "Valuing Essays: Essaying Values", *Research in Post-Compulsory Education* 2010:1, s. 103–115
- Bensmaïa, Réda, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987
- Borup Jensen, Thorkild, *At skrivetænke. Essays i undervisningen. Lærervejledning*, Dansk lærerforening, København 2000
- Borup Jensen, Thorkild, *At tænke uden styrthjelm og knæbeskyttere. Om essayet som genre og det danske essay i det 20. århundrede*, Dansk lærerforening, København 1999
- Brev från Hans Ruin till Waldemar Ruin 10.6.1930, Hans Ruins samling, Lnr 66, Lunds universitetsbibliotek
- Brown, Stephen W., "Critical Essay", *Encyclopedia of the Essay*, red. Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn, London 1997, s. 193–195
- Eldelin, Emma, *Att slå dank med virtuositet. Reträtten, sysslolösheten och essän*, Ellerströms, Lund 2018
- Gibbs, Graham, "Down with Essays!", *The New Academic*, spring 1992, vol. 1:2, s. 18–19
- Good, Graham, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, London 1988

Där kunskapen tätnar som moln

- Hesse, Douglas, "British Essay", *Encyclopedia of the Essay*, red. Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn, London 1997, s. 103–113
- Hägg, Göran, *Övertalning och underhållning. Den svenska essästiken 1890–1930* [diss. Stockholm], Wahlström & Widstrand, Stockholm 1978
- Klaus, Carl H. och Ned Stuckey-French (red.), *Essayists on the Essay. Montaigne to our Time*, University of Iowa Press, Iowa City 2012
- Melberg, Arne (red.), *Essä*, Daidalos, Göteborg 2013
- Müller, Wolfgang G., "An Elusive Genre?: An Attempt to Define the Essay". *The Essay: Forms and Transformations*, red. Dorothea Flothow, Markus Oppolzer och Sabine Coelsch-Foisner, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, Heidelberg 2017, s. 1–14
- Platen, Magnus von, "Essayn", *Horisont* 1987:5, s. 7–14
- Ruin, Hans, "Kring Rathenau-mordet", *Nya Argus* 1922:7, s. 100–102
- Ruin, Hans, "Ljudfilmen", *Nya Argus* 1930:8, s. 98–99
- Ruin, Hans, "Den unge R.R. Eklund", *Hufvudstadsbladet* 13.7.1967
- Ruin, Hans, "Lik stenen i hemstadens fors", *Hufvudstadsbladet* 15.7.1967
- Ruin, Hans, *Världen i min fickspegel*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1969
- Tønnesson, Johan L., *Hva er sakprosa*, 2. uppl., Universitetsforlaget, Oslo 2012

Noter

- 1 Göran Hägg, *Övertalning och underhållning. Den svenska essäistiken 1890–1930* [diss. Stockholm], Wahlström & Widstrand, Stockholm 1978, s. 15.
- 2 Réda Bensmaïa, *The Barthes Effect. The Essay as Reflective Text*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 95.
- 3 Carl H. Klaus och Ned Stuckey-French (red.), *Essayists on the Essay. Montaigne to our Time*, University of Iowa Press, Iowa City 2012.
- 4 Brev från Hans Ruin till Waldemar Ruin 10.6.1930, Hans Ruins samling, Lnr 66, Lunds universitetsbibliotek.
- 5 Graham Gibbs, "Down with Essays!", *The New Academic*, spring 1992, vol. 1:2, s. 18.
- 6 Johan L. Tønnesson, *Hva er sakprosa*, 2. uppl., Universitetsforlaget, Oslo 2012, s. 48 f.
- 7 Wolfgang G. Müller, "An Elusive Genre?: An Attempt to Define the Essay". *The Essay: Forms and Transformations*, red. Dorothea Flothow, Markus Oppolzer och Sabine Coelsch-Foisner, Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg, Heidelberg 2017, s. 4 ff.
- 8 Magnus von Platen, "Essayn", *Horisont* 1987:5, s. 8.
- 9 Douglas Hesse, "British Essay", *Encyclopedia of the Essay*, red. Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn, London 1997, s. 112. De svenska benämningarna enligt Emma Eldelin, *Att slå dank med virtuositet. Reträtten, sysslolösheten och essän*, Ellerströms, Lund 2018, s. 14.
- 10 Graham Good, *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, Routledge, London 1988, s. xii.
- 11 Hans Ruin, "Kring Rathenau-mordet", *Nya Argus* 1922:7, s. 100–102; "Ljud-filmen", *Nya Argus* 1930:8, s. 98–99.
- 12 Stephen W. Brown, "Critical Essay", *Encyclopedia of the Essay*, red. Tracy Chevalier, Fitzroy Dearborn, London 1997, s. 193.
- 13 Brown 1997, s. 194.
- 14 Ibid.
- 15 Hägg 1978, s. 50.
- 16 Ibid., s. 36 f.
- 17 Theodor W. Adorno, "Essän som form", *Essä*, red. Arne Melberg, Daidalos, Göteborg 2013, s. 324.
- 18 Good 1988, s. 14 f.
- 19 Adorno 2013, s. 327.

Där kunskapen tättnar som moln

- 20 G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay. Through Experience to Truth*, University of Georgia Press, Athens 2005, s. 85.
- 21 Hans Ruin, *Världen i min fickspegel*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 1969, s. 63.
- 22 Thorkild Borup Jensen, *At skrivetænke. Essays i undervisningen. Lærervejledning*, Dansk lærerforening, København 2000, s. 11.
- 23 Cit. enl. Klaus och Stuckey-French (red.) 2012, s. xxiii.
- 24 Borup Jensen 2000, s. 10.
- 25 Ruin 1969, s. 105.
- 26 Adorno 2013, s. 329.
- 27 Adorno 2013, s. 335.
- 28 Thorkild Borup Jensen, *At tænke uden styrthjelm og knæbeskyttere. Om essayet som genre og det danske essay i det 20. århundrede*, Dansk lærerforening, København 1999, s. 66 ff.
- 29 Hans Ruin, "Den unge R.R. Eklund", *Hufvudstadsbladet* 13.7.1967; "Lik stenen i hemstadens fors", *Hufvudstadsbladet* 15.7.1967.
- 30 Arne Melberg (red.), *Essä, Daidalos*, Göteborg 2013, s. 475.
- 31 Ruin 1969, s. 65.
- 32 Ibid., s. 72.
- 33 Graham Badley, "Valuing Essays: Essaying Values", *Research in Post-Compulsory Education* 2010:1, s. 107.

2.

Sanning, föreställning och destruktiv kunskap



Sanning, föreställning, förljugenhet

Om litteratur, etik och estetisering i Katarina Frostensons *K*

CAMILLA KRONQVIST

Inledning

FILOSOFISKT SETT brukar man oftast närma sig frågan om litteraturens eventuella sanningsvärde genom diskussioner om tre, eller fyra F: fakta, fiktion, föreställning och fantasi. En vanlig ingång berör relationen, och vad som ofta omnämns som paradoxen, mellan de två första, fakta och fiktion.¹ Med andra ord, hur kan vi lära oss något av litteratur om vi alla är medvetna om att det vi läser inte utgör sanna utsagor om verkligheten? Ett ofta förekommande svar på den här frågan går via ett uppmärksammande av hur litteraturen ansluter sig till vår föreställningsförmåga, eller vår fantasi. Vad litteraturen möjliggör, betonas här, är att utforska olika möjligheter, att föreställa sig hur det kunde vara. Det här ses som speciellt viktigt inom moralfilosofiska diskussioner, eftersom föreställningsförmågan där ger möjlighet att betrakta en fråga ur flera perspektiv, och inse att det inte enbart finns en sanning om situationen.²

I betoningen av föreställningsförmågan ser vi också hur nära litteraturen ligger filosofin, för filosofin kunde likaså ses som ett utforskande av möjligheter, av vad som är möjligt för oss att tänka. Den stora skillnaden verkar ofta vara att litteraturen erbjuder ett rikare språk och mer varierade uttryckssätt för att testa vår fantasi än filosofins, ofta mer sterila, tankeexperiment.³ Att med hjälp av litteraturen föreställa sig olika möjliga reaktioner på en situation, visar hur en frågeställning materialiseras i en enskild människas liv, och hur de enskilda dragen i detta liv återspeglas i vad som ses som möjliga svar på en fråga och vad som överhuvudtaget ses som en fråga. Denna uppmärksamhet på det enskilda kan sägas ge mer djup åt förståelsen.

Samtidigt ser vi också här hur filosofin i viss mån skiljer sig från litteraturen, för vad filosofin vill utforska är inte bara möjligheten av olika perspektiv, utan det som är nödvändigt i ett perspektiv, det vi inte kan tänka bort utan att väsentligen ändra på situationen. Filosofin har ofta i första hand intresserat sig för vad som logiskt sett är möjligt och nödvändigt, men moralfilosofiskt sett uppstår förstås här också en fråga om vad som moraliskt sett är nödvändigt i hur vi kan föreställa oss olika möjligheter för att leva ett gott liv.

Här vill jag närma mig frågan om litteraturens sanningsenlighet genom frågan om när vår föreställningsförmåga inbjuder till en förfälskning, när den fantasi som engageras i litteraturen och i de estetiska greppen som litteraturen erbjuder, inbjuder till en form av förljugenhet. Exemplet som jag vill närma mig frågan genom är den svenska poetens och tidigare Svenska Akademi-ledamoten, Katarina Frostensons bok *K* (2019), en bok som enligt författarens egen utsägo beskriver hennes och makens landsflykt, efter att han blivit anklagad för ett flertal våldtäkter som begåtts i det kulturella sammanhang som paret skapat kring kulturstället Forum.⁴ Jag kommer att läsa *K*, och reaktioner den väckte, dels bredvid journalisten Matilda Gustavssons bok *Klubben* (2019), dels via några anmärkningar av filosofen Simone

Weil.⁵ Gustavsson beskriver bakgrunden och vittnesmålen från de arton kvinnor som ledde till att Frostensons make, den så kallade kulturprofilen, dömdes för våldtäkt. Weil blir en av Frostensons samtalspartner efter att hon mer eller mindre tillfälligt fått med sig samlingen *Tyngden och nåden* (1947) på paret's första resa till Frankrike, men min läsning av filosofen pekar på andra moraliska möjligheter och nödvändigheter än dem Frostensons användning av henne låter en få syn på.

Det monstruösa i en litterär sanning

K, kan man lätt tänka om man inte följt diskussionerna som följt, och föregått boken, står för Katarina. I viss mån stämmer det också, eftersom texten är självbiografisk, och därmed ställer ytterligare filosofiska frågor om vad sanningsenlighet innebär i berättandet om en själv. Boken är Frostenssons svar på de frågor som uppstått i samband med Svenska Akademiens kris, föranledd av anklagelserna mot Jean-Claude Arnault. I den kritik som riktades mot paret ifrågasattes Arnaults nära kontakter till Svenska Akademien. Ytterligare anklagelser om jäv riktades mot Frostenson själv till följd av oklarheter kring kulturklubben Forums kontakter med och ekonomiska stöd från Svenska Akademien.

Svaret kom efter en lång tystnad, och skilde sig markant från det svar många kanske hade förväntat sig. Frostensson stiger inte fram som den försmådda hustrun som tar avstånd från makens sexuella eskapader. Hon ställer sig inte i ledet och deklarerar avsky mot sexuell omoral. Istället utgör reflektionerna kring olika K:n – kaos, kris, katharsis, katastrof, kamp, känslor, konst, kultur, kabal (komplott), kärlek – en attack på de kvinnor som hon menar att i avundsjuka oskyldigt anklagat hennes make, i avsikt att ta ifrån henne platsen som "diktens drottning", eller "Akademien" i sig.⁶ Även om Frostensson (med

hänvisning till Ovidius) förnekar att boken är ett försvarstal, är den en kampskrift.⁷ Den beskriver visserligen promenader i Paris, dialoger med tidigare tänkare, reflektioner över möten med maken, vänner och akademiledamöter. Men samtidigt gör den, med kontrollerat raseri, upp med det mediedrev som drivit henne och maken ur Sverige, ur Akademien, och den upphöjda position som hon med all tydlighet gör klart att hon anser att hon förtjänade. "K" står också för Kafka och den kafkaliknande process genom vilken ett självupplevt kulturellt kungapar förlorat sina kronor.

Det är i denna karaktär av försvar, av något som i medias belysning, och i allmänhetens uppfattning, framstår som oförsvarbart, som boken framstår som svårsmält för recensenterna. Allra mest för att den väcker en fråga om vad det är hon ber en försvara. "Frostenssons bok saknar vanlig anständighet", rubriceras Jens Liljestrands recension i *Expressen*.⁸ Frostensson "undviker sanningen" konstaterar Aase Berg i *Dagens Nyheter*,⁹ medan Ann-Charlotte Östman i *Litteraturmagazinet* talar om en alternativ sanning: "Förnekelsen är total. Bokens alternativa sanning är monstruös. Några citerade diktrader kan vi glädjas åt, men de sätts in i ett korruperat sammanhang."¹⁰ "En makalös bok utan tukt, sans och måtta", skriver Carl-Johan Malmberg i *Svenska Dagbladet*, men lyfter trots det fram att boken ändå bär på "en litterär sanning".¹¹

Det är i denna spänning mellan verkets litterära kvaliteter, som verkar obestridliga, och insikten att något går fel i verket, som jag vill föra min diskussion. I synnerhet är det de hänvisningar till sanningen – Frostenssons undvikande av sanningen eller hennes alternativa sanning – som recensenterna återkommer till som fångar mitt intresse. Vad är det som gör att Frostenssons text framstår som "monstruös"? Vad får Marit Lindqvist på svenska Yle att säga att den "präglas av såväl aggressivitet och arrogans som en viss aningslöshet"?¹²

Jag vill närma mig de här frågorna som en fråga om vart författaren för sin läsare och vilket ansvar såväl författare som läsare har i detta. Denna fråga till författaren: "Vart är du på väg och var kommer du ifrån?", ställs av Sokrates i dialogen *Faidros*, en av de främsta källorna till Platons kritiska inställning till det skrivna ordet som en missvisande form av kunskap.¹³ Lockad av Faidros löfte att läsa upp ett nedskrivet tal av Lysias, låter Sokrates Faidros leda honom utanför stadens murar, bortom de ramar som formar det offentliga politiska livet.

Frågorna "Var är vi?" och "Vart är vi på väg?", nu i min läsning av dialogen, riktar sig till Faidros, handgripligen: "Vad är det här för en plats? Är den vacker?" (Det är den.) "Men är den också god?", "Eller till och med gudomlig?", "Vilka slags tankar inspirerar den till?" Den riktar sig också till det nedskrivna ordet: "Vad får Lysias dem att tänka med sina väl valda slipade ord?" Och den riktar sig till Sokrates egen hänförelse inför att höra detta och andra tal. "Vart låter han sig, i sin hänförelse för tal, föras?" och "Vad innebär det för honom att inte bara föras med utan att svara sanningsenligt på det som sägs?"

Litteraturen lockar oss med andra ord med löfte om vad författaren kan låta oss se, få oss att föreställa oss. Men liksom Sokrates måste vi ställa oss frågan om de möjligheter litteraturen visar oss också utgör goda möjligheter? Det här är dels en fråga om vilken sanning ett verk låter oss se, och dels en fråga om hur frågan om sanning hänger samman med det vi förmår uppfatta som gott. Den etiska fråga som intresserat filosofer är såtillvida hur litteratur kan leda till en djupare insikt, en verklig förståelse, på ett sätt som inte kan reduceras till en fråga om ett verks estetiska kvaliteter. Detta väcker naturligtvis också frågor om hur relationen mellan det sanningsenliga och det etiska ska förstås.

En del av kritiken som riktas mot Frostenson handlar om vad som kan anses anständigt och rimligt, måttligt, såsom då den sägs sakna "sans och måtta" eller "allmän anständighet".¹⁴ Det här får det att framstå som om problemet med boken är att Frostenson inte var rimlig

nog, eller att hon borde ha betett sig anständigare. Det framstår då som om det hade varit bättre om Frostenson förställt ånger, och bett om ursäkt, i stil med ”jag ber om ursäkt ifall det jag, eller han, gjort sårat någon”. Är det inte så som vi lärt oss att ett visst slags moral ska utspela sig i det offentliga? Men en sådan moral, vad vi kunde kalla ”den allmänna anständighetens moral”, är precis det slags moral som Frostenson avsäger sig. Genom sin beskrivning av maken pekar hon på hur den sedlighetsmoral som här anspelas på, så ofta kopplad till en kontrollerande sexualmoral, inte är något för fria själar och högre andar. I relation till Arnault och det våld han enligt henne ”inte har begått” skriver hon: ”Du skulle aldrig skada eller förnedra någon. Du har aldrig våldfört dig på en människa. Våld finns inte i din varelse, i din natur. Du må ha irrat i natten, vandrat vilse, låtit dig föras hän och inte alltid varit helt sedesam. Men tvingande eller våldsamt, aldrig”.¹⁵ Att vara ”sedesam” i kontrast till att låta sig ”föras hän” framstår här som en moral för de svaga, vilka vi i nietzscheansk anda lätt kan tänka bär på ett ressentiment mot de mer uppburna konstnärerna och kulturpersonligheterna.¹⁶

Många representanter för den moderna litteraturen har velat komma ifrån ett sådant småskuret moraliserande. De har menat att litteraturen vidgar vår föreställningsförmåga uttryckligen för att den inte tar ställning moraliskt. Den rör sig i ett amoraliskt rum. Den här aspekten av litteraturen verkar, enligt Gustavsson, som skriver om det sammanhang som Forum växer fram ur, ha prisats av gruppen Kris, till vilken Frostenson och Arnault anslöt sig på 80-talet, och som genom Horace Engdahl också senare fick kopplingar till Svenska Akademien. Gustavsson beskriver till exempel hur man inom gruppen tidigt formulerade ”en önskan om att bryta med sjuttitalskonstens tankar om uppbygglighet”, och hur de ”ville föra fram en litteratur som öppnade sig mot det okända”.¹⁷ Stig Larsons roman *Autisterna* (1979), skriver Gustavsson vidare, blev här ett portalverk. Den skild-

rade ”ett manligt jag som rör sig mellan metropoler och svenska småstäder – mellan smekningar och våld – men som aldrig låter intrycken värderas i gott eller ont. Med samma blanka och hypnotiska uppmärksamhet registreras allt från mat och orgasmer till nöjesfält och sexuella övergrepp”.¹⁸

Den här skildringen av litteraturen som en moraliskt fri plats förefaller mig som en nyckel till att förstå vad det är man som läsare möter i *K*, även om den, i ett litteraturhistoriskt perspektiv, inte erbjuder så mycket nytt som gruppen Kris tänkte sig. Mot bakgrund av de här tankarna blir det också klart och tydligt att både de drev Frostenson attackerar, samt de kvinnor och feminister som anklagade hennes man, kan ses som uttryck för en småborgerlig sedlighet. De ger uttryck för en moraliserande hållning inför den frihet som borde få karakterisera dem som rör sig i litteraturens och kulturens värld. Deras anklagelser blir uttryck för en oförmåga att se det värdefulla i att till exempel ha ”irrat i natten, vandrat vilse”, utan att omedelbart kategorisera handlandet i rätt och fel, att tillåta litteraturen att vara öppet utforskande och inte snabbt fördömande.¹⁹

Den här idén uttrycks också av en av kvinnorna i *Klubben*, som av sina författarföräldrar uppmanats att se allt som en erfarenhet, och därför även försökte anlägga det perspektivet på sitt sexuella möte med Arnault, och det som hon senare kom att se som ett övergrepp.²⁰ Den här oklarheten förekommer även i många av vittnenas berättelser om hur deras möten med Arnault skulle förstås, men den är inte, och kan kanske inte heller vara, tydlig för Frostenson.

Men även om vi kan ta avstånd från litteratur, och sådana förhållningssätt till litteratur som kan anses som moraliserande, behöver vi komma ihåg att vi kan söka oss till litteraturen som flykt. Litteraturen kan inte bara föra oss till oanade platser, den kan i sin förmåga att hänföra också förföra – och vi kan, såsom Sokrates, åtminstone synbarligen, och Faidros, mer tydligt, vara nog så villiga att bli förförda.

Även för författaren kan det litterära språket locka till flykt. Frostenson nuddar själv vid frågan: "Att skriva, är det flykt eller närvaro? Både och."²¹ Hon medger att "[s]pråket blir en tillflyktsort".²² Men som signaturen ACS uppmärksammar i *Åbo Underrättelser*, "att gömma sig i litteraturen som författaren i 'K' gör är på samma gång förståeligt och falskt".²³ I beskrivningen av Frostensons sanning som monstros, och i ACS vilja att svara på Frostensons avundsjukeargument med ett lika barnsligt "NÄ", skymtar här en djupare moralisk kritik, där moral inte enbart förstås i termer av sexualmoral.²⁴ Den är inte alltför olik Sokrates insisterande på att de ord vi talar till varandra borde föra oss till en plats som vi kan erkänna att inte bara är vacker utan också god.²⁵

Här uppstår möjligheten att också en litterär sanning kan framstå som förljugen och fungera som en förvanskning. Den fråga som litteraturen kan ställa oss om vad som är verkligt handlar därmed inte enbart om hur den kan förmedla något fast den är fiktion. Istället konfronteras vi med frågan om vad det är för ett slags verklighet en litterär framställning får oss att föreställa oss?

Det är den här möjligheten som jag som filosof vill utforska, för att se hur den bidrar till vår moralfilosofiska förståelse av litteratur. Den moraliskt färgade fråga jag vill ställa i relation till Frostensons bok ställer mig dock i en något märklig situation i relation till Frostenson som person. Även om mitt försök att kvalitativt karakterisera det hon gör i sin bok inte strävar efter att ge en sann beskrivning av det som händer, vill jag visa att det oundvikligen vilar på moraliska beskrivningar som är bekanta för oss inom vårt vardagliga liv, såsom huruvida en viss beskrivning är förljugen eller förvanskad. En diskussion av innebörden i dessa karakteriseringar, menar jag, kan skärpa vårt seende, och bli central för att förstå vad som gör att vissa betraktar verket som monstros, och vad som å andra sidan inte verkar vara speciellt monstros i Frostensons beskrivningar utan snarast rätt så alldagligt.

Vill jag då också säga att Frostenson är en lögnare, en förvanskarare av sanningen? Med den innebörd som dessa ord har som beskyllningar och klander i vårt vanliga sätt att använda dem? Varför skulle jag nödvändigtvis vilja det? Jag kan antagligen inte undgå att kritisera Frostensons verk och det förhållningssätt som blir tydligt i verket. Men även om den kritiken kan framföras tydligast i ett moraliskt språkbruk vill jag påminna om att detta inte är liktydigt med att moralisera över en annan person, att ställa sig över denna eller påstå sig själv ha tillgång till en privilegierad moralisk sanning.

Om det finns någon mening i att tala om en moralisk sanning, är det alltså inte som något vissa har bättre tillgång till, utan som något vi alla måste söka klarhet i för oss själva. De moraliska insikter som vi kan få är inte heller något som vi på ett enkelt sätt kan förmedla till exempel genom att säga åt någon annan vad den får eller inte får säga eller göra, för att inte tala om att skälla ut eller skämma ut den personen. Det finns visserligen en plats där vi både kan och bör tala om dessa angelägenheter med en annan. Då talar jag inte som här i första hand *om* någon annan som en *hen*. Istället vänder *jag* mig *till* ett *du*. Jag talar som någon som bryr sig, som en vän som är oroad över vart den andra, och därmed också vår vänskap, är på väg.²⁶ Jag uppfordrar till självvranssakan, till att på allvar överväga vart vissa tankar bär.

Det här är inte ett sådant samtal mellan mig och Frostenson. Därför finns det inte heller rum för en personlig, moralisk kritik. Istället talar jag till andra läsare av Frostenson, som liksom jag vill klargöra vad mötet med hennes text gör med oss, och varför vi kan känna oss så ovilliga att följa med henne i hennes tankar. Uppmanar jag min läsare till något, så uppmanar jag till självkritik. Till att ställa frågor som: "När vill jag gå dit Frostenson är på väg?", "Vad kan locka mig dit?", "Hur kan denna lockelse uppträda till exempel då vi tänker på frågor om sanning i litteratur?"

Finns det något jag skulle vilja säga till Frostenson, om det här var det slag av samtal det inte är, är det att det smärtar mig att se hur hon behandlar Simone Weils tankar. Figuren ”vän eller fiende” återkommer ständigt i Frostensons berättande. Det är ofta svårt att sympatisera med alla hennes val av fiender, kvinnorna som anklagar hennes man, medierna, de svikande kollegerna i Svenska Akademien, det medelmåttiga Sverige. Porträtteringen av dem följer ändå för hatet och föraktet rätt så enkla och välbekanta spår; misstänkliggörandet, nedvärderandet, demoniseringen. Det är svårare att få fatt i vilken roll de uttalade vännerna, samt ”reskamraterna” och samtalspartnerna har för hennes berättande. De som hon förlitar sig på. De som hon, till skillnad från de anklagande kvinnorna, verkar bry sig om.

Vad vi kärleksfullt kan uppmärksamma

I K blir Simone Weil en viktig samtalspartner och tröst för Frostenson. Det är förstås upp till var och en att söka sina samtalspartner då man behöver tröst. I de avseenden mina egna läsningar av Weil fungerat både som tröst och källa till insikt, bär det mig också emot att säga att hon inte vore en god samtalspartner för vem som helst. Trots det framstår Weil som en märklig följeslagare för Frostenson. Det här blir framför allt tydligt i Weils tanke att vår syn på litteratur inte bara kan, utan också måste bedömas i relation till vad som är gott och ont.

All Weils filosofi utgår på sätt och vis ur en känslighet och uppmärksamhet riktad mot den enskilda människan som begås en orätt. Att sanningsenligt kunna möta denna är att bli varse det goda och det ondas verklighet. För Weil är därför både sanning och verklighet centrala begrepp. Den sanning som hon pekar på, den moraliska sanningen, utgår dock inte från kunskap och fakta. Den tar sin utgångspunkt i vår relation till det goda. Det som är verkligt kan för henne inte avskiljas från det som vi kan uppfatta som gott, likaså

måste kärleken till det goda präglas av en anda av sanning.²⁷ Det här låter också Weil formulera en mycket annorlunda fråga om vad som är verklighet och fiktion i våra moraliska liv än den som filosofer vanligtvis ställer om litteratur.

Hos Weil kan vi nämligen spåra en liknande tvekan inför litteraturen som hos Platon och Sokrates. I essän "Litteratur och moral" påpekar hon att vi lätt fascineras av litterära skildringar av det onda. Att föreställa sig ondska är "omväxlande, intressant, djupt, fångslände".²⁸ Skildringar av det goda förefaller å sin sida platta och tråkiga. I vårt vanliga (verkliga) liv är det däremot det goda som fyller oss med förundran. Det är "ständigt nytt, ständigt överraskande, fyllt av en ljuv, outsinlig berusning". Där är det onda "ödsligt, glanslöst, enformigt, tråkigt".²⁹ Föreställningsförmågan, förstådd som fantasi, låter oss här inte se mer och bättre. Snarare förmörkar den vårt seende.³⁰

Den platonska betoningen av en kärlek till det goda som stiger fram i Weils verk, kan locka en att tänka att denna kärlek överskrider kärleken till en annan.³¹ För Weil är det dock klart att vår relation till det goda alltid måste komma till uttryck i vår relation till den andra. Att utan självuppfyllda fantasier möta den andras verklighet, att erkänna hennes helighet, är det som visar oss vad en relation till det goda betyder:

Från den tidigaste barndomen och ända fram till graven finns det i djupet av varje människohjärta någonting, som trots allt ont hon begått, lidit och bevittnat – okuvligt väntar sig, att man skall visa henne godhet och inte tillfoga henne ont.

Detta är det framför allt annat som är heligt hos varje människa.³² Frostenson citerar just det här stället utan kommentarer.³³ Det är svårt att avgöra huruvida hennes tankar utsträcker sig till en annan människa eller dröjer kvar hos henne själv. Föresvävar henne det

onda hon eventuellt begått, lika mycket som det upplevda onda hon själv lidit och bevittnat hos Arnault? I ljuset av det andra hon skriver framstår det som om fokus ligger på hennes egna sår, på det onda hon blivit satt att genomgå. Frostenson talar nästan uteslutande om sig och Arnault som offer för andras småsinthet, hon själv framträder så gott som aldrig som förövare. Det enda hon gjort sig skyldig till är "bristande uppmärksamhet".³⁴ Men att brista i uppmärksamhet är för Weil ingen liten förseelse, och det blir tydligt i *K* att Frostenson varit uppmärksam också i annat än det som gäller Svenska Akademiens och klubben Forums förehavanden. Frostensons oförmåga att beakta både det onda hon gjort och det onda hon tillfogats, avslöjar hur hennes fantasi täpper till hålen, och stänger dörren till andra läsningar: "Liksom i drömmen finns i det onda ingen rikedom på läsningar. Därför uppfattar brottslingar så enkelt."³⁵

Här är det ingen tillfällighet att Frostenson tar sin tillflykt till de vackra orden. Hon öppnar för möjligheten att "[k]ärleken till språket kan gå överstyr".³⁶ "Man försvinner bort, även från dem man älskar."³⁷ Men hon bemöter inte denna insikt med öppna ögon utan fortsätter: "[d]et är väl det som kallas öde".³⁸ Med andra ord förlitar hon sig på en föreställning om en nödvändighet som för Weil varken är verklig eller god. Den utgör en illusion, eftersom den för en människa bort från sitt ansvar inför andra. "Kan man tänka sig något hemskare än att en dag bli varse att man tvärsigenom den kropp man har framför sig har älskat ett väsen som inte är annat än en inbillning? [...] Det är straffet för vårt brott att ha närt kärleken med fantasier."³⁹

Denna oförmåga att uppmärksamma andra blir tydlig i Frostenssons förnekande av att de kvinnor som vittnar mot Arnault, vittnar om en verklighet som borde vara av betydelse för henne. Möjligheten att det kan finnas andra läsningar, andra sätt att se, som kan stå i konflikt med hennes förnekas, utan att hon ens har beaktat vad de säger. Istället tillåter hon sig spekulationer om hur deras konspiratoriska

diskussioner måste ha sett ut, och avskriver på förhand de kvinnor som fört fram anklagelser mot Arnault som sippa, puritanska, att likna vid de ”dagens krönikörkvinnor i omlottklänning med handen på höften och frontal blick, som ska signalera självförtroende och rättfärdighet”.⁴⁰

Här igen visar Frostenson en träffsäker blick för den anständighetsmoral som speciellt kommit att omge vår sexualmoral såsom den debatteras i medieoffentligheten. Det är på sitt sätt slående att moralen, som efter 1968-rörelserna avfärdats för att enbart handla om sexualmoral, då den återkommer i kulturdebatten gör det just som sexualmoral.⁴¹ I den mån denna anständighetsmoral kan ses som uttryck för ett slags kollektiva fantasier, en vilja att framstå för andra på ett för en viss grupp önskvärt sätt, träffar också läsningen av Weil rätt. Även om tillhörigheten till olika kollektiv är viktig för oss, gäller våra förpliktelser för Weil aldrig kollektivet utan den enskilda människan.⁴² På så vis öppnar en läsning av Weil för möjligheten att moralen kunde komma in i dagens debatt, och också i vårt sätt att tänka kring sexualmoral på ett annorlunda sätt: I insikten att vi i det sexuella livet inte ställs inför några speciella moraliska frågor, utan att vi där står inför liknande frågor som i våra vardagliga möten med andra. Frågan blir därför om det inte är just där, i vidmakthållandet av synen att moral enbart kan vara instängd sexualmoral, och än mer i önskan att ställa sig utanför, eller ovanför den moralen, som Frostenson blir oemottaglig för vad ett moraliskt perspektiv på hennes situation kunde innebära, också för hennes läsning av Weil.

Det här kommer till exempel fram i hennes korta reflektioner kring skillnaden mellan Georges Bataille och Weil. ”Han ville vara besatt och oren. Hon var ren och obesatt, men besatt på sitt vis. Polerna kan inte skiljas åt. De strålar samman.”⁴³ Hon drar sig till minnes ett utbyte med Sara Lidman som upprördes av att Frostenson översatt Batailles bok *Himlens blå*, där Bataille i viss mån blir en bild för

den manliga huvudrollen, och Weil för den kvinnliga huvudrollen Lazare.⁴⁴ Boken beskriver återigen en man som driver omkring i en värld utan moral, och framstår för Frostensson som "sanslös": "Den är stundtals oemotståndlig."⁴⁵ Den "återger på ett skakande vis en tid av besatthet och förtvivlan" och innehåller skildringar "av kollektivets rus och individens ensamhet, som är oförglömliga".⁴⁶

Här ser vi ett perspektiv på det oemotståndliga i det sanslösa som lockar Frostenson, och som verkar göra tanken på att hålla sig sansad, inom gränserna för de sedvanliga normerna, så uppenbart skrattretande för henne. Återigen i relation till Lidman, som ville att "litteraturen skulle tala för de utsatta", tvekar Frostensson inför frågan om litteraturen, som Lidman tänkte, ska vara uppbygglig, och göra eftergifter för opinionen, eller hållas fri.⁴⁷ Hon vacklar, "ja nej ja".⁴⁸

Det perspektiv hon utgår från är dock genomgående estetiskt. Valet mellan Weil och Bataille blir för Frostensson omöjligt att träffa, eftersom de representerar två sidor av samma mynt. Den intimt avslöjande, omskakande, förstörande, gränslösa sexualiteten spelas upp mot den rena, avkylt distanserande avhållsamheten, och tvärtom. Med den dragning som Frostenson uppvisar till den kyliga distans som man mycket väl kan spåra i Weil, är det svårt att inte tänka att Frostenson i Bataille och Weil ser ett slags motsvarighet till Arnault och henne själv. Som två estetiska former är det också klart att vi inte är nöjda att välja det ena perspektivet framför det andra. En läsning av Weil som kyligt distanserad, döljer dock den oerhörda känslighet och närvaro för andra människor som är slående i hennes texter. Därmed blundar denna läsning också för det som kan ses som kärnan i hennes etik.

Att utgå från att en annan människa "helt säkert är något annat, kanske någonting fullständigt annat, än vad man läser i henne" innebär nämligen inte att passa in henne i en viss estetik.⁴⁹ I ljuset av det etiska i mötet med henne, framstår istället det estetiserande perspektivet

som en del av en kollektiv fantasi, även om det förvisso är så att olika kollektiv kan nära olika fantasier, och ha olika preferenser för vissa estetiska perspektiv. Om berusning är det som eftersökes, kan till exempel olika kollektiv lockas att söka den såväl i litteraturens onda som i verklighetens goda. Här blir Frostensons benägenhet att ställa det estetiska över det etiska, och därmed att se etiken som en estetik, ett sätt att ställa sig över en annan, att blunda för sitt eget ansvar för den andra. Hon faller för sin egen fantasi även om, eller just därför att, den är en fantasi om uppburenhet och upphöjdhet över andras kollektiva småskalighet.

Alternativet till en sedlighetsmoral är dock inte en osedlighetsmoral som påstår sig vara amoralisk. Det är att byta en kollektiv fantasi mot en annan. Alternativet är en känslighet inför den andra, en uppmärksamhet på hur man i mötet med henne kan komma att göra ont. Här visar också vittnesmålen i Gustavssons bok, tvärtemot vad Frostenson föreställer sig, ingen tydlig berättelse om offer och förövare, om vad som är rätt och fel. De visar på hur de berörda kvinnorna försöker skapa en distans till det skedda, men ändå berörs av det i sina liv. Den visar på en oklarhet om de egna motiven, en vilja att agera, att själv ta kontrollen över sina liv, samt känslor av skam och osäkerhet då de tappat och brustit i sina försök till kontroll. I allt detta berättar de om människors sårbarhet, de ger på sitt sätt röst åt den ”barnliga klagan” som trots alla andra vuxna föresatser inte kan släppa frågan: ”Varför gör man mig ont?”⁵⁰ Denna sårbarhet inför det onda är något helt annat än den sårade stolthet som *K* låter en skönja. Den skiljer sig också radikalt från den människors låghet och feghet som uppstår, genom Frostensons estetisering, då de inte hörsammar detta rop.

Till skillnad från de beskrivningar som Frostenson använder, som att ”vara vilse i natten” eller ”inte helt sedesam, men aldrig våldsam”, som i denna litterära form också får ett tilldragande skimmer över sig, lyckas Gustavssons journalistiska verk bättre visa ett slags simpel tarvlighet

i de skedda övergreppen. Inte för att det journalistiska greppet i sig erbjuder någon särskild möjlighet att nå moralisk klarhet, utan för att den, i många avseenden, rätt alldagliga prosan inte försöker föra sin läsare till något visst ställe genom att locka med en skimrande stilistik. Hon återberättar helt enkelt hur hon och de arton kvinnorna, Arnault och Frostenson kom dit där de är. Här finns inga monster, bara småaktiga, rätt banala människor, som i sin maktlystnad och hänsynslöshet, i sina föreställningar om att vara något annat än de är, gör skada på det som kan uppfattas som heligt i den andra, det som gör ont då det tillfogas en orätt. Det monstruösa i *K*, om man vill använda det ordet och inte förkasta det som ännu en estetisering, ligger då i de flyktvägar den litterära formen erbjuder för Frostenson att slippa konfrontera denna tarvlighet.⁵¹

Att förgripa sig på någon, att vara ovarsam med en annans lust, att ta för sig utan beaktande av den andras närvaro, kan litterärt framställas som ett irrande i natten, som en osedlighet som moraliskt sett är irrelevant. Måste inte den fria konsten få stiga högre än de världsliga normerna? Som ett försvar av konsten kan dessa estetiserande beskrivningar framstå som en gest mot något sanslöst, gränsöverskridande, ett uppmärksammande av något som till och med kan ses som oemotståndligt. Men att på så sätt ta den litterära formen som gisslan, att använda den för att legitimera sin egen rädsla och oförmåga att granska det man gjort, är att förneka inte bara, såsom nihilisten, att det finns värden i världen, utan att andra människor finns, och att de, i Weils mening, är verkliga. I den här etiska beskrivningen vilar inte bara insikten att nihilismen är en ohållbar position, utan också erkännandet av att de fantasier den lever på och framkallar gör oss illa. Att vägra se detta är inte enbart ett estetiserande av det goda. Det är ett ont.

Avslutning

”Det liv vi lever består till mer än tre fjärdedelar av fantasier och dikt. Sann känning med gott och ont är sällsynt.”⁵² Så skriver Weil i *Tyngden och nåden* i en kommentar som titulerats ”Moral och litteratur”. Det leder inte någon vart att tänka på hur mycket tid vi de facto använder till fantasi och dikt, och hur det här kunde mätas. I min diskussion har jag istället velat visa hur närvarande frågor om vad som är verkligt, vad som är inbillning och hur vi får kunskap om det är för Weil. Det här gäller inte bara för vår läsning av böcker med olika grader och former av sanningshalt, utan alla de sätt på vilka vi, med vår förmåga att föreställa oss andra möjligheter än vår förhandenvarande situation, lever i framtiden och det förgångna. Vi möter frågan i förföriska drömmar och förväntansfulla förhoppningar om vad som ska ske, och i nostalgiska, sentimentala eller förbittrade återblickar på vad som har skett. Vi avkrävs klarhet i vår längtan efter uppskattning och beundran från andra, i vår sårade stolthet, i vår ständigt återkommande vilja och tro att vi kunde visa oss vara andra än de vi är.

Jag har lyft fram hur frågan om vad som är verkligt och vad som är fantasi för Weil tydligt är en moralisk fråga. Att erkänna att vi alla bär på denna benägenhet till föreställning och ibland förställning är på sätt och vis enkelt. Det är svårt att se hur vi kunde bestrida denna sanning. ”Sann känning med gott och ont” kräver däremot en moralisk insikt om hur denna fantasi och föreställning måste förstås i ljuset av det som är gott och ont i våra konkreta, levda relationer till andra. Framför allt ställer det en fråga om den moraliska innebörden i att inordna en annans verklighet i sin egen fantasi.

I min läsning av *K* har jag velat visa på ett fall där litteraturen genom sin förmåga att föreställa sig olika möjligheter, även självbiografiska sådana, kan förvränga vår förståelse av såväl det goda som det onda,

liksom för varandra. Boken visar hur en beundran för det vackra och sköna, också där det sköna kan ses i något groteskt, liksom en önskan att själv bli beundrad, kan förhindra oss från att i weilsk mening förundras över det som är gott. Både Bataille och Frostenson kan sägas kämpa mot de moraliska nödvändigheter som Weil lyfter fram genom att göra dem till en möjlighet bland andra, till ett estetiskt perspektiv bland andra. Det är i det här avseendet det blir viktigt att skilja mellan ett estetiskt och ett etiskt omdöme och inte betrakta det etiska omdömet som enbart estetiskt. Vi kan beundra Frostensons språkanvändning, hennes känsla för ord och rytm, utan att känna minsta uns av förundran inför det hon säger, just för att det goda lyser med sin frånvaro. Vi kan, å andra sidan, förundras över det Weil säger, men inte för att hon säger det, utan för att det sagda slår oss som sant, för att det drar ner oss från våra luftslott till marken med sin tyngd.

Den filosofiska frågan om kunskap i litteraturen uppmärksammar på så vis vårt behov av självkänedom. Frågan om sanning i litteraturen uppmärksammar för sin del vår ständiga lockelse till självbedrägeri; hur vi i denna förljugenhet inte bara kan förneka vad som är sant och falskt, utan bortse från vad som är viktigt. I värsta fall kan våra inbilska fantasier bidra till en oförmåga att se hur det andra ser kan vara viktigt för oss, när det blir viktigare för oss att hålla fast vid våra fantasier än att ta steget ut i verkligheten, och faktiskt möta en annan.

I denna svårighet att se oss själva och andra klart är vi förstas alla delaktiga, även om skillnaden är milsvid mellan att försöka rättfärdiga sina förvrängda fantasier, att erkänna sina brister, att be om förlåtelse eller bara hålla tyst när man inser vad man var på väg att säga.⁵³

Litteratur

- Berg, Aase, "Katarina Frostenson undviker sanningen i nya boken 'K', *Dagens Nyheter*, 24.5.2019, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/bokrecension-katarina-frostenson-undviker-sanningen-i-nya-boken-k/> (hämtat 27.5.2020)
- Diamond, Cora, *The Realistic Spirit: Wittgenstein and the Mind*, MIT Press, Cambridge, London 1991
- Eagleton, Terry, *After Theory*, Penguin Books, London 2004
- Elgabsi, Natan, "Is There a Problem of Writing in Historiography? Plato and the pharmakon of the Written Word", *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 2019:2, s. 225–264
- Frostenson, Katarina, K, Bokförlaget Polaris, Stockholm 2019
- Gustavsson, Matilda, *Klubben. En undersökning*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2019
- Hämäläinen, Nora, "Sophie, Antigone, Elizabeth – Rethinking Ethics by Reading Literature", *Fictional Characters and Real Problems: The Search for Ethical Content in Literature*, red. Garry L. Hagberg, Oxford University Press, Oxford 2016, s. 15–30
- Irwin, Alexander, *Saints of the Impossible: Bataille, Weil, and the Politics of the Sacred*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002
- Liljestrand, Jens, "Frostensons bok saknar vanlig anständighet", *Expressen*, 23.5.2019, <https://www.expressen.se/kultur/bocker/frostensons-bok-saknar-vanlig-anstandighet/> (hämtat 27.5.2020)
- Lindqvist, Marit, "Jag är oskyldig till det som jag har anklagats för – Katarina Frostenson skriver om krisen inom Svenska Akademien och drevet som ledde till landsflykt", *Svenska Yle*, 05.24. 2019, <https://svenska.yle.fi/artikel/2019/05/24/jag-ar-oskyldig-till-det-som-jag-har-anklagats-for-katarina-frostenson-skriver-om> (hämtat 27.5.2019)

Där kunskapen tättnar som moln

- Malmberg, Carl-Johan, "K" En makalös bok utan tukt, sans och måtta, *Svenska Dagbladet*, 31.5.2019, <https://www.svd.se/en-makalos-bok-utan-tukt-sans-och-matta> (hämtat 31.5.2020)
- Moyal-Sharrock, Danièle, "The Paradox of Fiction: Really Feeling for Anna Karenina", *Emotions and Understanding: Wittgensteinian Perspectives*, red. Ylva Gustafsson, Camilla Kronqvist och Michael McEachrane, Palgrave-Macmillan, Basingstoke 2009, s. 165–184
- Nietzsche, Friedrich, *Om moralens härstamning*, Modernista, Stockholm 2019
- Nussbaum, Martha, *Love's Knowledge*, Oxford University Press, New York, Oxford 1990
- Platon, *Skrifter, Bok 2*, Atlantis, Stockholm 2001
- Radford, Colin, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplemental Volume* 1975, s. 67–80
- Rhees, Rush, *Discussions of Simone Weil*, SUNY Press, New York 2000
- Snickars, Ann-Christine, "K som i 'K'", *Åbo Underrättelser* 22.1.2020
- Weil, Simone, *Att slå rot*, Artos, Skellefteå 1992A
- Weil, Simone, *Personen och det heliga*, Artos, Skellefteå 1992B
- Weil, Simone, *Tyngden och nåden*, Artos, Skellefteå 1994
- Östman, Anne-Charlotte, "Fall från hög höjd", *Litteraturmagazinet*, 5.6.2019, <http://www.litteraturmagazinet.se/katarina-frostenson/k/recension/anne-charlotte-ostman> (hämtat 27.5.2020)

Noter

- 1 För den ursprungliga formuleringen av frågan se Colin Radford, "How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?", *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplemental Volume* 1975, s. 67–80. För en kritisk diskussion av den fortsatta debatten se Danièle Moyal-Sharrock "The Paradox of Fiction: Really Feeling for Anna Karenina", *Emotions and Understanding: Wittgensteinian Perspectives*, red. Ylva Gustafsson, Camilla Kronqvist och Michael McEachrane, Palgrave-Macmillan, Basingstoke 2009, s. 165–184.
- 2 Martha Nussbaum är en känd förespråkare för att ta in litteratur i moralfilosofin, ibland i relation till Iris Murdoch som kan anses vara en viktig inspiration för att tala om vår moraliska föreställningsförmåga eller fantasi. Se till exempel Martha Nussbaum, *Love's Knowledge*, Oxford University Press, New York, Oxford 1990. Cora Diamond, *The Realistic Spirit: Wittgenstein and the Mind*, MIT Press, Cambridge, London 1991 har i flera kapitel en liknande utgångspunkt men erbjuder ett annorlunda perspektiv på frågorna än Nussbaum. Nora Hämmäläinen, "Sophie, Antigone, Elizabeth – Rethinking Ethics by Reading Literature", *Fictional Characters and Real Problems: The Search for Ethical Content in Literature*, red. Garry L. Hagberg, Oxford University Press, Oxford 2016, s. 15–30, ger en överblick över hur de båda, tillsammans med Patricia Greenspan, kommit att använda sig av litteratur inom moralfilosofiskt tänkande.
- 3 Diamond 1991.
- 4 Katarina Frostenson, *K*, Bokförlaget Polaris, Stockholm 2019.
- 5 Matilda Gustavsson, *Klubben: En undersökning*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 2019.
- 6 Frostenson 2019, s. 128, 165.
- 7 Frostenson 2019, s. 21, 43.
- 8 Jens Liljestrand, "Frostensons bok saknar vanlig anständighet", *Expressen*, <https://www.expressen.se/kultur/bocker/frostensons-bok-saknar-vanlig-anstandighet/> (hämtat 27.5.2020).
- 9 Aase Berg, "Katarina Frostenson undviker sanningen i nya boken 'K', *Dagens Nyheter*, <https://www.dn.se/kultur-noje/bokrecensioner/bokrecension-katarina-frostenson-undviker-sanningen-i-nya-boken-k/> (hämtat 27.5.2020).
- 10 Anne-Charlotte Östman, "Fall från hög höjd", *Litteraturmagazinet*, <http://www.litteraturmagazinet.se/katarina-frostenson/k/recension/anne-charlotte-ostman> (hämtat 27.5.2020).

- 11 Carl-Johan Malmberg, "K" En makalös bok utan tukt, sans och måtta, *Svenska Dagbladet*, (<https://www.svd.se/en-makalos-bok-utan-tukt-sans-och-matta>) (hämtat 31.5.2020).
- 12 Marit Lindqvist, "'Jag är oskyldig till det som jag har anklagats för' – Katarina Frostenson skriver om krisen inom Svenska Akademien och drevet som ledde till landsflykt", <https://svenska.yle.fi/artikel/2019/05/24/jag-ar-oskyldig-till-det-som-jag-har-anklagats-for-katarina-frostenson-skriver-om> (hämtat 27.5.2020).
- 13 Platon, *Skrifter. Bok 2, Atlantis*, Stockholm 2001, s. 307 (227a). Se också Natan Elgabsi, "Is There a Problem of Writing in Historiography? Plato and the pharmacology of the Written Word", *Metodo. International Studies in Phenomenology and Philosophy* 2019:2, s. 244–248.
- 14 Malmberg 2019 och Liljestrand 2019.
- 15 Frostenson 2019, s. 179.
- 16 Bortsett från kulturpersonligheterna är det här det ledande temat i Friedrich Nietzsche, *Om moralens härstamning*, Modernista, Stockholm 2019.
- 17 Gustavsson 2019, s. 56.
- 18 Ibid.
- 19 Frostenson 2019, s. 179. Jfr s. 100: "Jag känner mig mäktig vad som helst, att falla i vattnet att föras iväg, att gå bort i natten med vem som helst."
- 20 Gustavsson 2019, s. 88.
- 21 Frostenson 2019, s. 127.
- 22 Ibid., s. 128.
- 23 ACS [Ann-Christine Snickars], "K som i 'K'", *Åbo Underrättelser* 22.1.2020, s. 15.
- 24 Ibid.
- 25 Platon 2001, *Faidros*.
- 26 Läs *Faidros*! Vad är det för vänskap som Lysis talar för när han försöker förmå den unge gossen att ge sig till någon som inte älskar honom? Platon 2002, s. 312 f (231a).
- 27 Simone Weil, *Att slå rot*, Artos, Skellefteå 1992A, s. 259 f.
- 28 Simone Weil, *Personen och det heliga*, Artos, Skellefteå 1992B, s. 50.
- 29 Ibid., s. 50.
- 30 Jfr Frostenson 2019, s. 200, där hon citerar Simone Weil, *Tyngden och nåden*, Artos, Skellefteå 1994, s. 59. "Fantasin arbetar oavlåtligt på att täppa till alla springor, genom vilka nåden skulle slippa in." Den påföljande kommentaren, "Fantasin som utfyller tomheten är till sitt väsen lögnaktig." Weil 1994, s. 59, tas inte upp av Frostenson.
- 31 Se t.ex. Rush Rhees, *Discussions of Simone Weil*, SUNY Press, New York 2000, s. 106.

- 32 Weil 1992B, s. 13.
- 33 Frostenson 2019, s. 87.
- 34 Ibid., 165.
- 35 Weil 1994, s. 60.
- 36 Frostenson 2019, s. 128.
- 37 Ibid.
- 38 Ibid.
- 39 Weil 1994, s. 109.
- 40 Frostenson 2019, s. 91.
- 41 Jfr Terry Eagleton, *After Theory*, Penguin Books, London 2004, s. 140 f.
- 42 Weil 1994, s. 9 ff.
- 43 Frostenson 2019, s. 92.
- 44 Alexander Irwin, *Saints of the Impossible: Bataille, Weil, and the Politics of the Sacred*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- 45 Frostenson 2019, s. 90.
- 46 Ibid., s. 93.
- 47 Ibid., s. 92.
- 48 Ibid.
- 49 Weil 1994, s. 181. Frostenson kommer aldrig in på dessa citat, men citerar en omvänd variant av Weil: "Också jag är en annan än den jag inbillar mig vara. Att veta det, det är förlåtelsen." Weil 1994, s. 52. Eftersom Frostenson aldrig ger en känslan av att hon gör upp med sina egna föreställningar om sig själv, enbart med andra som går emot dem, är det svårt att bedöma hur hon förstår det skrivna.
- 50 Weil 1992B, s. 13.
- 51 För varför ska vi inte, såsom Frostenson i relation till Bataille, älska monstret istället för att ta avstånd från det?
- 52 Weil 1994, s.100.
- 53 Flera engagerade samtal om etik och estetisering med Natan Elgabsi, och insiktsfulla kommentarer om *K* och *Klubben* från Salla Aldrin Salskov, Mio Lindman och Göran Torrkulla, har på betydande sätt bidragit till min diskussion. Jag är tacksam för hjälpsamma kommentarer vid textseminariet och för redaktörernas förslag till förbättringar, i synnerhet Anna Möller-Sibelius uppmuntrande kommentarer till den första skissen.



Karin Smirnoff och sanningen

KATJA SANDQVIST

ATT VÄXA UPP i en familj vars liv blivit fiktion och fiktionen åter liv, och som andra människor ständigt tar sig rätten att kommentera och vara experter på måste onekligen sätta sina spår. Hos författaren Karin Smirnoff, dotter till författaren August Strindberg, ledde detta till ett slags besatthet av ”sanningen”, av att presentera verkligheten ”sådan som den är”. Symptomatiskt har ett av hennes biografiska verk också fått titeln *Så var det i verkligheten*.

Karin Smirnoffs författarskap är uppdelat på tre olika författarroller: den skönlitterära författaren Karin Smirnoff, som publicerat romaner och dramatik, den biografiska författaren Karin Smirnoff, som skrivit tre berättelser med samma tema, historien om föräldrarnas äktenskap och den egna barndomsfamiljen, samt pseudonymen Hannes Bernson, författaren av historiska epos. Tre roller som varit åtskilda, men ändå tvinnats in i varandra. Den skönlitterära författaren Karin Smirnoff för en dialog med sin far i sin dramatik, med anspelningar på både hans verk och person, den biografiska författaren blir stundtals poetisk och använder sig av formuleringar som erinrar om de skönlitterära verken, medan pseudonymen Hannes Bernson rent konkret placerar sig mittemellan dem båda, då förnamnet Hannes minner om Smirnoffs bror Hans och efternamnet Bernson är identiskt med efternamnet

på de två huvudpersonerna i Smirnoffs debutdrama *Makter* (1922), Didrik och Signil Bernson.

Kunskap, sanning och verklighet samt hur man bör förhålla sig till dessa är ett återkommande tema i Smirnoffs hela författarskap, såväl det skönlitterära som det biografiska. I debutpjäsen *Makter* är kunskapen destruktiv; vetenskapsmannen Didrik Bernson drivs till vansinne då han inser den tomma sanningen om livets mening, nämligen att det saknar mening. Om meningen med livet endast är att överleva och de olika arterna är utrustade med egenskaper som motarbetar och förgör varandra, då blir livets mening en enda paradox:

Vad var det jag sa om ändamålsenlighet? Ingenting är ändamålsenligt, kom ihåg det! Öknens djur likna ökensanden, polardjuren äro vita som snön, nattens djur äro mörka, och alla gå maskerade, och ingenting hjälper. Alla sluta på samma sätt. Är det inte en grandios humbug? En skyddande likhet, som inte skyddar, odugliga försvarsvapen, angreppsvapen, som inte rå! Om bakom hela detta mästerverk står en gud, måtte han varit rubbad, när han gjorde sina utkast!¹

I Smirnoffs andra pjäs *Ödesmärkt* (1923) gör sanningen så ont att protagonisten inte ser någon annan möjlighet än att ta sitt liv. Anders Hagman, en man i 40-årsåldern, är djupt förälskad i ynglingen Daniel, som han plockat upp från rännstenen i Paris för att ge ett ärbart liv. Då det går upp för Anders att fostersonen aldrig kommer att besvara hans känslor utan i stället är förälskad i Anders systerdotter Greta försöker han ta sitt liv genom att skjuta sig, men överlever. Men då han återvänder hem från sjukhuset är det endast för att upptäcka att han inte kan leva med sina känslor, med sanningen, och han skjuter sig en gång till: ”Den här gången – misslyckades det inte!”²

I Smirnoffs tredje och sista publicerade pjäs, det allegoriska sago-spelet *Riddaren och jungfrun* (1924) är sanningen synonym med

verkligheten. Det är det verkliga livet som är eftersträvansvärt, inte att jaga en dröm. Lyckan kan finnas rakt framför en, men det gäller att komma till den insikten på egen hand efter att man provat olika alternativ. Sagens betydelse för verkligheten betonas genom att man är tvungen att överge den för att kunna ta till sig sanningen. Men innan detta är möjligt bör man först ta till sig sagan:

HUGSTOR

[...]

Är du inte hungrig? Igår afton fick jag färskt bröd hos tomtarna i Snövits koja.

GULLBLIND

trött.

Jag har glömt att det finns tomtar, hela sagovärlden har jag glömt.

HUGSTOR

Du har troget gått din egen väg, Gullblind, med målet för ögonen.

GULLBLIND

Du har glädje av sagor...

HUGSTOR

Verkligheten har ju ingen saga för mig...

GULLBLIND

Då stannar du där?

HUGSTOR

Jag trodde inte Sagan var så vacker.

GULLBLIND

Vad har du sett för vackra sagor?

HUGSTOR

Jag har varit hos prins Aladdin av Bagdad och hos Glödfågeln i de gyllene äpplenas trädgård – brottats med Fenrisulven, ridit på den Puckelryggiga hästen...

GULLBLIND

Det är detsamma. Vad allt har blivit urblekt! Själva guldgrunden börjar fjälla.³

Gullblind har begett sig från "Verkligheten" till "det Overkligas regioner" för att "hämta en dröm", nämligen "Riddaren" vid "Ödets klippa".⁴ Som följeslagare har hon mot sin vilja fått Hugstor, som senare visar sig vara hennes egentliga dröm, med andra ord finns hennes saga redan i verkligheten. Innan den sagan kan börja blir Gullblind således tvungen att överge drömmen (sagan) för verkligheten, medan Hugstors resa tillbaka till verkligheten däremot går genom sagan.

Sanningen tematiseras än mer i Smirnoffs romaner. *En tretydig historia* (1927) visar hur sanningen är relativ och omöjlig att återge på ett objektivt sätt. Boken berättar samma historia ur tre personers perspektiv. Berättelserna föregås av en programmatisk inledning som klargör det hopplösa i detta projekt:

Således, fortfor han med en glimt i ögonen, för att överhuvud kunna bedöma en händelsegång, måste vi för det första veta allt som skett och allt som sagts och tänkts. För det andra måste vi uppfatta allt korrekt, som skett och sagts och tänkts. För det tredje måste vi minnas det korrekt, och för det fjärde måste vi kunna återge det korrekt. Då först kan vi skrida till att försöka skildra en händelsegång "precis som den var i verkligheten".⁵

Sanningen – ifall man vågar utgå från att en sådan finns – visar sig i romanen vara en helt annan än den man först trott. Det är talande att protagonisten, vars berättelse återges av två andra personer och av henne själv i form av en dagbok, heter Hedvig. Precis som Eszter Szalczner i sin bok *Writing Daughters. August Strindberg's Other Voices*

påpekat leder namnet Hedvig tankarna till Ibsens pjäs *Vildanden*. Liksom i Ibsens pjäs råder det osäkerhet kring vem som är far till Hedvig i Smirnoffs roman, men till skillnad från Ibsens Hedvig tar Smirnoffs Hedvig, enligt Szalczer, kontrollen över sitt liv.⁶ Hedvig är ett namn som är starkt förknippat med den ibsenska livslöggen och sålunda ett träffande namnval i en roman vars tema är omöjligheten att återge en objektiv sanning.

Sanningstemat förstärks ytterligare av teaterns framträdande roll i *En tretydig historia*. Hedvig blir skådespelerska och ansluter sig till en trupp. Att ”spela teater” är en vedertagen liknelse för att låtsas, det vill säga att presentera en falsk sanning. Teaterns betydelse understryks också av den bild på en antik tragedimask som pryder originalupplagans pärm. Ett drama representerar förställning på ett annat sätt än en roman även om bägge är fiktiva, då det påhittade ageras ut i föreställningen, det vill säga man låtsas det som redan är på låtsas. Samtidigt förköttsligas texten och blir således mer ”sann”.

I Smirnoffs följande roman *Första akten* (1930) får Hedvigs historia sin fortsättning. Även här blir teatern en metafor för lögn och förrädskhet:

[T]eatern ställer in oss falskt emot livet. Den skiljer ut stycken ur livet och visar dem på ett genomgående falskt sätt. Vad äro alla dramer, vi sitta så andäktigt och ser? Frågetecken, det är första akten, kolon, tredje akten utropstecken, och sista akten punkt. Där ser vi strax det abnormalt! När slutar något i livet med punkt? Allt slutar med komma, allt! Ingenting slutar överhuvudtaget alls!

– Nej, vad menar ni nu...

– När slutar något med sista akten! Allt löper ut med första akten. Och andra akten är kanske första akt i ett nytt oavslutat drama! Hela livet är i grund ingenting annat än en rad första akter i ofullgångna dramer och farsor, där ingenting håller, ingenting!⁷

Den skönlitterära författaren Karin Smirnoff tangerar således här åter samma tema; alla har sin egen version av sanningen och det går aldrig att nå ändpunkten – ett tema som skulle komma att sysselsätta den biografiska författaren Karin Smirnoff resten av livet. Eszter Szalczcer framhåller det intressanta i att Smirnoff publicerade sin andra familjeberättelse *Så var det i verkligheten* nästan trettio år efter romanen *En tretydig historia*, och således fortfarande kämpade med att ge en otvetydig och objektiv version av sina föräldrars historia. Trots att Smirnoffs roman visar på det omöjliga i att representera en objektiv sanning är det just det som hon enligt Szalczcer själv försöker göra i sina biografier. Men kanske, menar Szalczcer, är det uttryckligen känslan av att misslyckas som får henne att fortsätta skriva samma historia om och om igen.⁸

Enligt Szalczcer blev Karins livstidsprojekt att skriva en motberättelse till faderns roman *En dåres försvarstal*, som hon ansåg vara degraderande mot modern Siri von Essen.⁹ Detta projekt resulterade, som tidigare nämnts, i tre biografiska berättelser, varav den sista aldrig publicerades. Den första av dessa, *Strindbergs första hustru* (1925), är en biografi över Smirnoffs mor. Även om det således är Siri von Essens liv som ska ligga i fokus presenteras hon i egenskap av Strindbergs hustru, en roll som tiden både före och efter äktenskapet underförstått ses i relation till. Följande biografi har däremot den klumpiga protokolliknande titeln *Så var det i verkligheten. Bakgrunden till Strindbergs brevväxling med barnen i första giftet. Skilsmässoåren 1891–92* (1956). Såsom många recensenter påpekat är bokens karaktär av rättegång iögonenfallande. Författaren presenterar ”bevismaterial” i form av brev och protokoll som hon kommenterar och sammanfogar till ett narrativ. I inledningen redogör Smirnoff för sitt syfte:

Min avsikt med föreläggande arbete var ursprungligen att strängt begränsat ge familjebakgrunden till Strindbergs brevväxling med

barnen i första giftet, men för min mors skull har jag vidgat ut min första plan. När jag skrev Strindbergs första hustru låg båda mina föräldrars död för nära i minne och sinne, och som jag aldrig haft något av min fars andliga exhibitionslust, skrev jag boken "pietetsfullt" som det kallas. Men Strindbergforskningen blir allt närgångnare ju mera bottenskrapat det tillgängliga materialet är, och ibland har det rent av förefallit mig, som om man på sina håll anser Strindbergs ära fordra, att hans hustru svärtas. "Så länge hans rykte lever, så länge lever hennes försmädelse" skrev Erik Hedén i en recension.¹⁰

Att Smirnoff drivs av ett inre tvång att föra fram sanningen blir också tydligt: "När jag skrev Strindbergs första hustru trodde jag att mitt sista ord var sagt och anade inte att jag skulle tvingas ut igen."¹¹ Sanningen genererar ett behov av mer sanning och att låta osanning stå oemotsagd är otänkbart för Smirnoff:

Det blir ingen pietetsfull bok denna gång. Då var det så mycket jag inte visste, som forskningen senare dragit fram och i samband därmed en hel del jag inte kan låta stå oemotsagt för sanningens och för forskningens skull.

Att min bok för vissa fall får en polemisk anstrykning följer av ovan sagda, det kan inte hjälpas, speciellt så vitt det gäller skilsmäsoåren 1891–1892, som jag helt och hållet förbigått i mitt tidigare arbete.¹²

Föga förvånande har flera recensenter, precis som Szalczner påpekat, kallat *Så var det i verkligheten* för "En dotters försvarstal".¹³ I försvaret finns en ambivalens som återspeglar dilemmat att presentera en objektiv sanning. Det är nämligen dels dotterns försvar av sin mor mot faderns angrepp, dels hennes försvar av dem båda mot utomstående angripare.

Nu kastar jag i min tur alla hänsyn – det finns ingen annan möjlighet, hur motbudande det än kan kännas. Forskningen, som i många fall så småningom fått tycke av serieskvaller – som girigt skrapar ihop allt som gäller de två stackars människorna och deras för en oöverskådlig framtid kommenterade, ”belysta”, utspionerade och inför offentligheten utställda privatliv – bokstavligen tvingar mig därtill såsom varande dotter till båda. Den förpliktar mig också att försöka vara så rättvis en människa kan mot båda.¹⁴

Det dokumentära greppet som eftersträvar objektivitet återfinns i Smirnoffs historiska romaner skrivna under pseudonymen Hannes Bernson. Såsom Szalczzer påpekat kan man även här skönja ”the author’s tendency to be absorbed in the past while at the same time working with a gigantic research-apparatus”.¹⁵ Om *Bröderna i Vidala kloster* (1940) har recensenten i *Sydsvenska Dagbladet* 27 november 1940 uttalat: ”Författaren visar sig vara lycklig ägare till en historiskt objektiverande visualiseringskraft, som för honom rakt in i de stora nordiska berättarnas led.”¹⁶ I *Systrarna i Nådendals kloster* (1945) används ett berättargrepp som ger sken av att det är verkliga händelser som skildras ur ett efterhandsperspektiv:

Havsvattnet gick på Birgitta Flemings tid betydligt högre upp än nu och därför tedde sig klosterudden på ett annat sätt, den var både längre och lägre. Vikarna skuro djupare in, så att Piispaniemi var en verklig udde, och Tuulensuobergen sköto längre ut i vattnet. Dessutom fanns icke då den massa jord och grus som nu täcker ruinernas grundmurar och nedre delen av kyrkans väggar, utan hela området var lägre.¹⁷

Verkliga namn på personer och orter (Birgitta Fleming, Piispaniemi, Tuulensuobergen) och tidsmarkörerna ”På Birgitta Flemings tid”, ”nu”

och ”då” skapar en dokumentär illusion. Berättarens kommentarer som i själva verket är främmandegörande på ett narrativt plan får paradoxalt funktionen av att berätta ”sanningen” genom att redogöra för ”hur det var då” i kontrast till ”hur det är nu”. Samtidigt är ”historieskrivaren” en person som inte existerar och därmed garderar sig den verkliga författaren och behöver inte ställas till svars för sina eventuella förvrängningar av historien.

Något som säkerligen bidrog till Karin Smirnoffs sanningssökande i största allmänhet och visavi föräldrarna i synnerhet var modern Siri von Essens egen strävan att alltid hålla sig till sanningen. Enligt dottern var sanningen den högsta dygden i Siris uppfostran.¹⁸ Desto mer utmanande bör det då ha varit med en far som skapar sin egen sanning, inte enbart i litteraturen, utan även i verkliga livet, vilket Smirnoff ger följande exempel på i *Så var det i verkligheten*:

I ett sällskap talades om en person, som Strindberg tyckte illa om. Utan att tveka förklarade han kategoriskt: ”Skurk! Har suttit i fängelse.”

”Men August!” invände Siri bestört, ”du vet ju inte alls, om han har suttit i fängelse!”

Mulen paus.

”Åtminstone *borde* han det!” kom det vresiga svaret. Därpå ”strök han över och gick vidare”.¹⁹

Strök över och gick vidare gjorde Karin förmodligen aldrig själv. Den tredje och sista familjeberättelsen avslutade hon år 1963, då 83 år gammal. *Strindbergs finska familj* publicerades aldrig, eftersom Smirnoff vägrade att gå med på förlagets krav att förkorta den över tusen sidor långa berättelsen.²⁰ Men kanske upplevde hon – just därför – ändå att hon fick sista ordet? Eller så var det ålderdomen som satte käppar i hjulet för en fjärde berättelse, även om det skulle visa sig att Karin Smirnoff skulle komma att leva i tio år till.

Litteratur

- Bernson, Hannes [Karin Smirhoff], *Systrarna i Nådendals kloster*, Bonnier, Stockholm 1945
- N.N., "Storpolitik i munkmiljö", *Sydsvenska Dagbladet* 27.11.1940
- Smirhoff, Karin, *Första akten*, Bonnier, Stockholm 1930
- Smirhoff, Karin, *Makter. Skådespel i fyra akter*, Bonnier, Stockholm 1922
- Smirhoff, Karin, *Riddaren och jungfrun. Allegoriskt sagospel*, Bonnier, Stockholm 1924
- Smirhoff, Karin, *Strindbergs första hustru*, Bonnier, Stockholm 1925
- Smirhoff, Karin, *Så var det i verkligheten. Bakgrunden till Strindbergs brevväxling med barnen i första giftet. Skilsmäsoåren 1891–92*, Bonnier, Stockholm 1956
- Smirhoff, Karin, *En tertydig historia. Roman*, Bonnier, Stockholm 1927
- Smirhoff, Karin, *Ödesmärkt. Skådespel i fyra akter*, Bonnier, Stockholm 1923
- Szalczner, Eszter, *Writing Daughters. August Strindberg's Other Voices*, Norvik Press, London 2008

Noter

- 1 Karin Smirhoff, *Makter. Skådespel i fyra akter*, Bonnier, Stockholm 1922, s. 94 f.
- 2 Karin Smirhoff, *Ödesmärkt. Skådespel i fyra akter*, Bonnier, Stockholm 1923, s. 122.
- 3 Karin Smirhoff, *Riddaren och jungfrun. Allegoriskt sagospel*, Bonnier, Stockholm 1924, s. 71 f.
- 4 Smirhoff 1924, passim.
- 5 Karin Smirhoff, *En trefaldig historia. Roman*, Bonnier, Stockholm 1927, s. 12.
- 6 Eszter Szalczner, *Writing Daughters. August Strindberg's Other Voices*, Norvik Press, London 2008, s. 236.
- 7 Karin Smirhoff, *Första akten*, Bonnier, Stockholm 1930, s. 40.
- 8 Szalczner 2008, s. 136.
- 9 Ibid., s. 22.
- 10 Karin Smirhoff, *Så var det i verkligheten. Bakgrunden till Strindbergs brevväxling med barnen i första giften. Skilsmässoåren 1891–92*, Bonnier, Stockholm 1956, s. 8.
- 11 Ibid., s. 9.
- 12 Ibid.
- 13 Se Szalczner 2008, s. 142.
- 14 Smirhoff 1956, s. 10.
- 15 Szalczner 2008, s. 139.
- 16 "Storpolitik i munkmiljö", *Sydsvenska Dagbladet* 27.11.1940.
- 17 Hannes Bernson [Karin Smirhoff], *Systrarna i Nådendals kloster*, Bonnier, Stockholm 1945, s. 22.
- 18 Karin Smirhoff, *Strindbergs första hustru*, Bonnier, Stockholm 1925, s. 8.
- 19 Smirhoff 1956, s. 9.
- 20 Szalczner 2008, s. 139.



Meningsförlust och destruktiv kunskap – ett litterärt tema

CLAES AHLUND

I DEN GREKISKE filosofen och levnadstecknaren Plutarchos' *Moralia* (ca 100 e.Kr.) ingår texten "Om oraklens upphörande". Här återberättas hur Thamous, styrman på ett skepp som passerar ögruppen Echinaderna, anropas av en röst från land som ber honom utföra ett uppdrag: "När du kommer mitt emot Palodes, förkunna då, att den store Pan är död!" Efter viss tvekan utför Thamous verkligen uppgiften när skeppet kommit till den angivna platsen. Han ställer sig i aktern, vänder sig mot land och ropar att "den store Pan är död". Det besynnerliga uppdraget får en ännu märkligare effekt: "Och han hade knappast talat ut, förrän en högljudd klagan bröt ut, inte från en person utan från många, och samtidigt hördes rop av häpnad."¹

Plutarchos' fantasieggande berättelse har inte sällan satts i samband med processer som sekularisering och avsakralisering, men den kan också kopplas till en bredare moderniseringsprocess. I ett enda dramatiskt ögonblick förefaller den att fånga brytpunkten i en långsamt fortskridande historisk utveckling. Om man så vill den arkaiska världens dödssuck på modernitetens tröskel. Med sin blandning av getabock och människa var Pan en lokal gudom i Arkadien, lika fjärran

från Olympens höjder som från den nya världsreligion som föddes just vid den tid då den återberättade historien kunde tänkas ha ägt rum. Men det är ändå frestande att låta Pan i Plutarchos' berättelse representera hela den gamla värld som var dömd att gå under för en ny världsordning, där förnuft och individualism gavs företräde framför myt och tradition.

Människans inträde i moderniteten skedde naturligtvis inte över en natt, men den fick oöverskådliga konsekvenser. I själva verket var de så omvälvande att vi idag endast i trevande spekulationer kan försöka föreställa oss den förmoderna världen. Djupt inpräglade traditioner bröts inte bara inom de tekniska, ekonomiska och politiska områdena – också människans självförståelse genomgick en lika omvälvande revolution. Sekulariseringsbegreppet pekar ut en dimension i processen, men religionens maktförlust har under de senaste århundradena skett parallellt med genomgripande socialpsykologiska förändringar i industrialiseringens, urbaniseringens, demokratiseringens och globaliseringens successivt överlappande tidevarv. Karl Marx' diskussion av alienationen som en effekt av den kapitalistiska produktionsprocessen var ett tidigt försök att belysa förändringen. Ett av de mest inflytelserika begreppen inom denna diskussion är Max Webers "avförtrollning" (ty. Entzauberung), formulerat i *Wissenschaft als Beruf* (1917). Med begreppet avsåg Weber den process varigenom intellektualisering, rationalisering, subjektivering och en ständigt stegrad självreflexivitet gradvis för människan från en magiskt grundad förklaringsmodell till en rationell.² Det är en process som accelereras dramatiskt genom upplysningen, och diskussionen om vad i denna utveckling som varit av godo respektive av ondo har som bekant aldrig kommit till något slut.

Litteraturens förhållande till moderniteten är ett svåröverskådligt forskningsområde. Jag nöjer mig här med att hänvisa till Matei Calinescus diskussion av två parallella moderniteter – dels en "bor-

gerlig”, som kännetecknas just av förnufts- och framstegstro, dels en konstnärlig, som definieras först och främst av sitt negativa förhållande till den borgerliga.³ Denna antiborgerliga, estetiska modernitet blir först synlig hos författare som Baudelaire och Flaubert, och får sitt verkliga genombrott hos de litterära modernister som, alldeles oavsett om de politiska sympatierna låg på höger- eller vänsterkanten, föraktade den borgerliga modernitetens honnörsord: förnuft, handlingskraft, framsteg – för att inte tala om borgerliga dygder som anständighet.

Trots modernisternas invändningar är det åtminstone för mig uppenbart att upplysningen drevs av en positiv energi och förde fram moraliska krav med långvariga emancipatoriska effekter. Denna positiva linje kommer jag dock här i fortsättningen att lämna därhän. Jag ska istället göra några nedslag längs en tematisk linje i litteraturhistorien som från och med brytningstiden mellan upplysning och romantik kan sägas representera en pessimistisk reaktion på ”Pans död” och i förlängningen på upplysningen – den gemensamma nämnaren är här just den att världen blir fattigare ju mer förnuftet tillåts genomlysa den; ju mer naken den framträder för oss. Här framträder två linjer, som ibland är någorlunda tydligt åtskilda, men ibland är sammanvävda: tanken att det självreflexiva kunskapssökandet är destruktivt och betonandet av de risker som är förknippade med ett allt för långt drivet kunskapssökande i allmänhet.

Ett tidigt exempel på den pessimistiska tolkningen av ”Pans död” möter vi i Schillers dikt ”Die Götter Griechenlands” (”Greklands gudar”, 1788), där formuleringen ”die entgötterte Natur” ger uttryck för en känsla av sorgsen avsakralisering som pekar fram mot Webers ”avförtrollning”.⁴ Med sin gestaltning av den gryende insikten att med ökad kunskap följer en allt större känsla av tomhet representerar Schillers dikt den allmännare linjen i temats litteraturhistoriska utveckling. Ett annat klassiskt exempel från samma tid är förstås Goethes *Faust* (flera versioner 1790–1832), där det åtminstone delvis

destruktiva kunskapssökandet är ett centralt tema. Kunskapssökandets negativa konsekvenser är här visserligen intimt sammantvinnade med de destruktiva resultaten av maktsökande och maktutövning. En annan skillnad är den att Schiller visar oss resultaten av en anonym och kollektiv process, medan Goethe i sitt livsverk *Faust* i hög grad betonar det individuella ansvaret.

Temat utvecklas och förgrenar sig under 1800-talet vidare i olika riktningar. I en av dem tar man fasta inte på resultatet, utan på processen: kunskapssökandet framställs här som en fixering eller en mani som får den som fallit offer för det att försumma allt annat – med ödesdigra konsekvenser. Det klassiska exemplet är Balzacs roman *De vises sten* (1834), vars franska originaltitel, *La recherche de l'absolu* (Sökandet efter det absoluta) tar fasta just på det ödesdigra och omöjliga kunskapssökandet. Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) rymmer förvisso också denna processdimension, men ännu viktigare är här ändå det hämningslösa kunskapssökandets katastrofala resultat.

Det ödesdigra sanningssökandet kan vara av filosofisk art, inspirerat av höga föredömen som Immanuel Kant och hans uppfordrande maning till upplysning: *Sapere aude!* (våga veta). I de vetenskapliga upptäckternas tid har det ofta en naturvetenskaplig karaktär. I sin dikt ”Polar-resan” (1817) låter Tegnér tidens forskningsresor och geografiska upptäckter bilda bakgrund till ett sökande efter Nordpolen som får ett förfärligt slut i den iskalla polarnatten:⁵

Nu förfärad och förlägen
ser han efter återvägen.
Ve! hvad trollmakt honom fäster!
Hvar är öster nu och vester?
Hvar är söder? Hvar är norr?
Ingen utväg! Intet sporr!

Och en röst ur djupet ryter:
”dåre, som med vishet skryter!
Punkten hvarkring verldar vandra,
har ej väderstreck som andra.
Döden blott dess nycklar har.
Har du nått den så blif kvar.”!

Upptäcktsresandens hybris leder här till att han ”fryser der till domedag”.⁶ Liksom i många romantiska dikter är det här inte alldeles enkelt att avgöra om det är människans kunskapsförmåga i allmänhet som problematiseras, eller om ”polarresan” på ett annat plan också kan läsas som en bildlig framställning av en destruktiv självreflexion.

Tegnér's dikt kan sättas i samband med den dikt av Schiller som i svensk översättning heter ”Den beslöjade bilden i Saïs” (”Das verschleierte Bild zu Saïs”, 1795), där en yngling i det egyptiska Saïs om natten beger sig till Athena-Isitemplet och där trotsar förbudet att lyfta på den slöja som döljer gudinnans ansikte. Vi får inte veta vad han har sett, men de varningsord han formulerar efter att ha påträffats liggande medvetlös och blek framför gudinnan slår fast att han aldrig mer kommer att kunna känna någon glädje. Historien återberättas, liksom berättelsen om Pans död, av Plutarchos.⁷ Ett tredje exempel, återigen från den svenska romantiken är Geijers dikt ”Svegder” (1811). Kung Svegder bryter upp från Uppsala för att söka ”Oden”, det vill säga sitt eget ursprung och asarnas hemtrakt i det asiatiska ”Godhem”:

Han går och går, hans väg allt mer sig tränger
emellan klippors valv och brutna berg
En bergvägg honom slutligt stigen stänger;
där sitter silvergrå en gammal dvärg.
Till föttren ner det sida skägget hänger,
likt rimfrost glittrar det i månens färg.

Han sjunger ljuvligt genom lugna kvällen:
”Kom, Svegder, Svegder! Oden är i hällen.”

Tillbaka drotten vill – det är förgäves:
en hemlig trollkraft återför hans fot.
Han ropa vill – hans stämmas ljud förkväves;
han hotar – dvärgen nickar åt hans hot.
Men fullare beständigt sången häfves
och skallar honom överallt emot;
det klingar tusenfaldigt genom fjällen:
”Kom, Svegder, Svegder! Oden är i hällen.”

Då öppnade sig bergets hårda sida,
och in såg Svegder – men vad där han sett,
det kan ej mänskligt öga se och lida,
det forskar fåfängt något mänskligt vett.
Allt nog – han kunde icke längre bida,
I hällens öppna barm han lopp med ett.
Det slöts; – och är ej sagans vitsord jävigt,
så sitter konung Svegder där för evigt.⁸

I Geijers dikt leder alltså det oförsiktiga sanningssökandet inte bara till en omskakande och livsförändrande insikt, utan till en högst konkret förlamning och förstening. Eftersom det destruktiva sanningssökandet här är självreflexivt, inriktat på det egna ursprunget (Oden var Svegders förfader), skulle man samtidigt kunna hävda att dikten pekar fram mot de psykoanalytiska varianter av temat som blir särskilt vanliga i litteraturen under 1900-talets mittersta tredjedel.

I slutet av 1800-talet, inte minst i *fin-de-siècle*-litteraturen, möter vi allt oftare starkt negativa varianter av grundtemat helt i överensstämmelse med tendensen i de här citerade dikterna: ökad kunskap

leder inte bara till tomhetskänslor, utan till radikalare destruktiva resultat. Till dessa hör inte bara monster och demoner, utan också förlamande melankoli, vansinne och självmord. Temat blir därefter synnerligen vanligt i hela 1900-talets populärkultur, där den galne forskaren, ofta med kriminella ambitioner, kom att höra till det stående inventariet.

De tre dikterna av Schiller, Tegnér och Geijer – tydligast Schillers – knyter samtidigt an till en bred tradition av synförbud inom olika religioner. Vi finner företeelsen såväl i Gamla Testamentet som i den grekiska mytologin. I slutet av 1800-talet var en sådan grekisk myt särskilt inflytelserik i den europeiska litteraturen. Myten om Perseus' möte med gorgonen Medusa blev en ofta använd symbol både för det individuella sanningssökandets risker och för människans existentiella belägenhet: den som möter Medusas blick blir förstenad – eller åtminstone själsligen förlamad. Förlamningen gavs i många fall namnet "livsångest", den kopplades gärna till fatalism eller determinism, och den framställdes som det logiska resultatet av överdrivet sanningssökande och överreflexion.⁹ Ett välkänt exempel återfinns i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891), där Marianne Sinclair känner hur "själfiakttagelsens ande" betraktar henne "med stirrande isögon och flitiga, sönderplockande fingrar".¹⁰ Temat framträder mycket tydligt i Hjalmar Söderbergs författarskap. Marianne Sinclairs överreflexion var till stor del inriktad på hennes eget handlande. Hos huvudkaraktären i Söderbergs roman *Doktor Glas* (1905) riktas överreflexionen däremot gärna mot det egna tänkandet – som i det följande citatet, där doktor Glas reflekterar över sitt eget ständiga reflekterande och dess konsekvenser:

Tanken är en syra som fräter. Du tänker i början, att den blott skall fräta på det som är murket och sjukt och som skall bort. Men tanken tänker inte så: den fräter blint. Den börjar med det rov som

du helst och gladast kastar åt honom, men du skall inte tro att det mättar honom. Han slutar inte förrän han gnagt sönder det sista du har kärt.¹¹

I 1870- och 1880-talens radikala nordiska litteratur hade ett relativistiskt perspektiv, i god upplysningsanda, inte sällan använts för att belysa inkonsekvenser och orimligheter i det samhälle som man ville reformera. Det från Voltaire lånade "Siriusperspektivet" medgav exempelvis en befriande relativiserande utsikt över den nedärvda kristendom, som så länge framstått som en sanning bortom varje ifrågasättande. Men med tiden blev relativismens baksida allt tydligare. I Strindbergs *Röda rummet* (1879) finner vi ett förstadium till den pessimistiska syn på kunskapssökandets konsekvenser som framträder i *Doktor Glas*. Här redogör doktor Borg för sin distanserade syn på sina medmänniskor:

Som du vet betraktar jag människorna med den absoluta likgiltighetens blickar; jag tar dem som geologiska preparat, som mineralier; några kristallisera i det systemet andra i det; varför de göra så, ja det beror på lagar och omständigheter inför vilka vi skola förhålla oss likgiltiga; jag gråter inte över kalkspaten därför att den inte är hård som bergkristallen [...].¹²

Om vi förflyttar Borgs demonstrativt likgiltiga perspektiv från den kemiska bildkretsen till ett fågelperspektiv blir resultatet just det *sub specie aeternitatis*-perspektiv som Hjalmar Söderberg anlägger i *Doktor Glas*:

Å, vad är det för en pest som har gripit människorna att fråga om allting vad det är? Vad är det för ett gissel som har piskat dem ur den övriga syskonringen av krälände och gående och springande

och klättrande och flygande varelser på jorden, ut att se på sin värld och sitt liv uppifrån, utifrån, med kalla främmande ögon, och finna det smått och ingenting värt? Vart bär det hän, hur skall det sluta.¹³

Så länge Pan spelade var världen en helhet – och den rymde samtidigt en zon av lockande dunkel, där skapande krafter verkade, men i vilket ingen hade fullständig insyn. När flöjten väl tystnat är den förtrollande slöjan borta; alla sammanhang skoningslöst blottade.

Modernismens många litterära förgreningar drevs som här redan konstaterats inte minst av sin instinktiva ovilja mot den ”borgerliga” moderniteten och dess rationalistiska syn på tillvaron. Modernisternas revolt kan beskrivas som ett omkullkastande av den borgerliga litteraturens konventionalistiska fundament, och en strävan efter att genom konsten finna vägar till ett nytt samhälle och en ny människa. Med tanke på radikaliteten i dessa anspråk är det inte överraskande att temat sanningssökandets förbannelse inte är centralt i den modernistiska litteraturen. Delvis besläktat är visserligen det genomgående föraktet för traditionen och oviljan att låta sig tyngas av den kunskap som samlats av tidigare generationer. Marinetti kunde således tala sig varm för att biblioteken borde brännas och hela Venedig översvämmas. Majakovskij och de andra ryska futuristerna talade i ett av sina program på samma sätt om att slänga ”Pusjkin, Gogol, Dostojevskij över bord från samtidens skepp”.¹⁴ Men för de modernistiska bildstormarna var det alldeles främmande att gestalta individer som går under genom överdriven självreflexion och introspektion. De blickade inte bakåt, utan framåt i sin dröm om ett nytt språk, en ny konst och en ny värld.

De totalitära regimernas uppsving under 1930-talet, andra världskriget och Förintelsen innebar slutet på modernismens heroiska fas. Krigets, diktaturernas och koncentrationslägrens fasor medförde

inte bara ett uppsving för en samtidigt realistisk och pessimistisk samtidslitteratur, utan också en återkomst för temat att kunskapen kan vara outhärdlig, och att det kan vara klokt att inte tillägna sig den i alltför stora doser.

I Stig Dagermans författarskap finner vi en tidstypisk men likafullt originellt genomförd variation på det redan bekanta temat om sanningssökandets destruktiva resultat.¹⁵ Ett centralt grundtema hos Dagerman är det inre fallet. När det kombineras med ett annat lika centralt tema, medvetandet materialiserat som ett hus, blir resultatet en rörelse nedåt genom psykets nivåer. Rörelsen innebär ett medvetandegörande av något tidigare förträngt psykiskt element, som till exempel ett traumatiskt barndomsminne, och har i början av författarskapet en positiv och tydligt emancipatorisk potential. Processen är relaterad till den politiska och framför allt existentiella *medvetenhet* som Scriver förkunnar i *Ormen* (1945). Till en början framstår alltså blottläggandet av traumat som en positiv och frigörande process, ungefär som i psykoanalysens allra första version, men snart framträder en förskjutning. Ännu på något ställe i novellerna i *Nattens lekar* (1947) framstår den inre medvetandegörelsen som en positiv kraft. Men i flera andra noveller från samma period framställs den tvärtom som farlig.

Självinriktprocessens destruktivitet blir mycket tydlig om vi jämför dessa noveller med Lars Ahlins. Denne hade tidigare under 1940-talet, tydligast i novellsamlingen *Inga ögon väntar mig* (1944), utvecklat en epifanisk grundstruktur med kristen botten, där karaktärerna utsätts för en krisupplevelse som slutligen övergår i ett intensivt laddat förklaringsögonblick. Detta kan beskrivas som en omvälvande upplevelse där den problematiska tillvaron plötsligt framstår i ett förklarat och befriande ljus. I en tidig novell som "Den hängdes träd" använder Dagerman den ahlinska modellen i stort sett oförändrad, men i flera noveller skrivna under de följande åren transformerar

och negerar han den radikalt. I noveller som "De röda vagnarna" och "Den främmande mannen" får medvetandegörandet således ett ytterst destruktivt resultat. Och i romanen *Bränt barn* (1948) dementeras den fullständigt.¹⁶

I den något mystiska novellen "De röda vagnarna" (1946) grubblar huvudkaraktären Helge Samson länge över de tecken, röda streck och cirklar, som är målade på de framför hans fönster ständigt passerande godsvagnarna. Efter att först ha avfärdat dem som "meningslösa" ser han plötsligt "med glasklar skärpa det ondas dimension uppenbaras för sej"; han inser att tecknens syfte är "att representera det onda, att terrorisera, skrämma, oroa, påverka planerade handlingar i lömska riktningar, störa ordnade förlopp, bringa ädla avsikter om intet". Insikten i tågets fasansfulla hemlighet utlöser en process med uppenbart psykoanalytisk färgning när Helge Samson "motståndslöst tyckte sej sjunka genom husets alla trossbottnar".¹⁷ Istället för att uppnå en befriande insikt har han öppnat dörren till ett arkaiskt kaos i psykets djup, som hotar att "störa ordnade förlopp" och "bringa ädla avsikter om intet".

Helge Samson försöker desperat få omgivningen att dela hans nyförvärvade kunskap om "det ondas dimension"; att "genomskära ögonhinnorna på de oberörbara". Men när han i detta syfte målar ett eget bläckfisklikt mörkrött kors på en av vagnarna möts han endast av en "slö förvåning" hos de järnvägsarbetare som passerar förbi. Strax därefter krossas han under nattexpressen med en sista tanke malande i huvudet: att han är så ohyggligt ensam att han inte ens kan "smitta ner de 'friska' [...] med sin sjukdom."¹⁸

Dagermans novell är mystifierande, men det råder inget tvivel om att den tematiserar en medvetandegörelseprocess med mycket destruktivt resultat. I kontexten ingår komponenter av sexualskräck, som jag här inte har utrymme att gå in på, men det är också svårt att inte associera till de ändlösa järnvägstransporterna av offer till

koncentrationslägren. Bläckfiskkorset kan samtidigt ses både som ett maskerat hakkors och som en perverterad kristussymbol, och därmed som en dementi av Ahlins trosvisst kristna förklaringsögonblick. Sanningssökandet är således här förenat med en överhängande risk – som inte saknar likheter med de undergångsprocesser som knyts till temat i *fin-de-siècle*-litteraturen.

Så till sist ett exempel från vår samtidslitteratur, som inte heller saknar likheter med de äldre texter som här har diskuterats. I Michel Houellebecqs roman *Serotonin* (2019) är det visserligen inte som i *fin-de-siècle*-litteraturen det aktiva kunskapssökandet som är problemet, utan snarare den ofrivilliga exponeringen för samhällets elakartade utveckling. De flesta i omgivningen förefaller visserligen, liksom järnvägsarbetarna i Dagermans novell, rätt oberörda av samma inflöde av kunskap om världen och dess utveckling. Men för vissa individer, som agronomen Florent-Claude Labrouste, framstår världens mekaniserade torftighet som alldeles outhärdlig. När han börjar ta det antidepressiva läkemedel som bland annat gör honom definitivt impotent befinner han sig redan i samma undergångsfas som doktor Glas i Hjalmar Söderbergs roman. Liksom denne blickar han tillbaka på korta ögonblick av lycka i en tillvaro som i övrigt framstår som lika meningslös som avskyvärd.

Efter en separation ställer sig Labrouste några obekväma frågor: ”Hade jag förmågan att vara lycklig i ensamhet? Jag trodde inte det. Hade jag förmågan att vara lycklig över huvud taget? Det är den sortens frågor jag tror man bör undvika att ställa sig.”¹⁹ Således ett resonemang helt i linje med doktor Glas: ”Icke gissa gåtor! Icke fråga! Icke tänka! Tanken är en syra som fräter.”²⁰ Labrouste menar sig snarare vara ”sorgsen” än olycklig, ”men det rörde sig om en lugn och stabil sorgsenhet som inte kunde påverkas utifrån, en sorgsenhet som av allt att döma alltså kunde betraktas som slutgiltig”. Den omedelbart följande tanken att livet ändå ”kunde ha många överraskningar kvar

åt mig” – som lustigt nog också har nära släktingar i Söderbergs roman – klingar särdeles ihåligt.

Labroustes desillusionerade inställning till livet och hans kombination av skarpsynt självreflexion och självbedrägeri saknar således inte likheter med den som Hjalmar Söderberg lät doktor Glas formulera. Men här finns förstås också vissa tydliga skillnader. Till att börja med är Söderbergs perspektiv utpräglat individualistiskt. Överreflexionen och dess förlamande resultat är här något som drabbar vissa individer och uppenbarligen inget större samhällsproblem. Hos Houellebecq är Labrouste visserligen också en individ som reflekterar mer över de ”farliga” frågorna än andra, men snarare än en undantagsmänniska är han en nyans känsligare än andra och därmed en tidig indikator på en bredare samhällsutveckling. När han i sin sista fas har passerat könets lockelser och håglöst betraktar de ständiga matlagningsprogrammen på tv drar han själv slutsatsen att han är en del av ”den västerländska libidons försvinnande”.²¹

På Hjalmar Söderbergs tid var Frankrike själva navet i föreställningarna om dekadens, degeneration och kulturell tillbakagång. Houellebecq för den stolta traditionen vidare. Frankrike, och kanske hela västvärlden, sägs här vara på väg att regrediera till det orala stadiet. Labrouste iakttar förfallet runt om i samhället, det franska järnvägsbolaget är bara ”ett av de företag vars fullständiga sammanbrott och degenerering jag kunnat bevittna under min livstid”.²² I en dramatisk scen urartar en demonstration genomförd av bönder som dukar under i konkurrensen med billigare importerade livsmedel till en skottlossning där både poliser och lantbrukare dör. Houellebecq ger oss bilden av en ekonomi i sönderfall och ett samhälle i begynnande upplösning.

En annan skillnad är den att Glas är en av sexualskräck plågad oskuld som förtränger all kroppslighet, medan Labroustes tankar omvänt är starkt fixerade vid kvinnokroppar och samlag. Där Glas

ger sina reflexioner över kroppens lust och själens obotliga ensamhet filosofiska och religionshistoriska kläder förankrar Labrouste sin existentiella vånda i en könslig världsförklaring:

[...] jag var ensam, bokstavligen ensam, och jag fick ingen njutning av min ensamhet och mina tankar ingen rörelsefrihet, jag behövde kärlek och kärlek i en mycket specifik form, jag behövde kärlek i allmänhet men i synnerhet behövde jag en fitta, det fanns massor av fittor, miljarder av dem på en planet med ändå rätt begränsad yta, det är förbluffande vad många fittor det finns när man tänker på det, det snurrar i huvudet, jag tror att alla män har känt av den där svindel, samtidigt behöver fittorna kukar, det är i alla fall vad de fått för sig (ett tursamt misstag som utgör själva grunden för människans njutning, artens överlevnad och kanske till och med socialdemokratins), i teorin går problemet alltså att lösa men i praktiken gör det inte det, och det är så en civilisation dör, utan problem, utan krångel, utan dramatik och med väldigt lite blodspillan, en civilisation dör helt enkelt av leda, av själväckel, vad skulle väl socialdemokratin kunna erbjuda, ingenting förstås, utom evig saknad, ett rop i glömskan.²³

När han blickar tillbaka på en kärleksrelation som han upplevt i sina yngre år utgör den handfasta sexualiteten och dess tekniker likaså ett centralt inslag. Och när han bestämt sig för att lämna sin betydligt yngre flickvän och slå in på vägen mot libidons utsläckande reflekterar han visserligen också över hennes ytlighet och tråkighet, men ännu mer över hennes sexuella handlag och inte minst över utformningen av hennes genitalier.²⁴ Läsaren får begrunda om det vi läser är ett exempel på den misogynna litteraturens tillväxt, eller om misogynin bara är ett litterärt grepp för att framhäva en allmänna misantropi.

”Avförtrollning” är förstås ett alldeles för svagt ord för situationen i Florent-Claude Labroustes värld. Schiller och Söderberg antyder båda

att anläggandet av kunskapsperspektivet är en starkt bidragande orsak till känslan av meningsförlust och resignation. Särskilt hos Söderberg betonas självreflexionens farlighet. Dagermans "De röda vagnarna" följer parallellt båda varianterna av temat: självreflexionen framställs som en destruktiv process, men tydandet av de kryptiska tecknen på järnvägsvagnarna antyder inte bara att religionen förkastats utan också att de flesta av oss blundar för en fasansfull verklighet. Houellebecq tycks, liksom Dagerman i allusionen till Förintelsen, säga att problemet inte alls är begränsat till överdriven självreflexion, utan att världen i sig är usel och meningslös. Labrouste lever naturligtvis inte heller upp till den klassiska bilden av en "sanningssökare" som på sin ensliga kammare söker svaret på livsfrågorna. Det tycks snarare som att han, möjligen med undantag av en kort period av naivitet under studietiden, alltid har haft den kunskap om tillvaron som i långa loppet gör den outhärdlig, och som gör kärleken lika orimlig som det meningsfulla arbetet. Trots olikheterna påminner hans analys som vi har sett samtidigt mycket om den som Söderbergs doktor Glas formulerar. Det som gör den ännu mer skrämmande är Houellebecqs förmåga att framsuggerera en samhällelig kontext där den individuella undergången inte är en anomali, utan ett logiskt resultat av processer som vi alla är indragna i.

Litteratur

- Ahlund, Claes, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala universitet 1994
- Ahlund, Claes, "Förklaringsögonblickets förvandlingar. Om Dagermans transformation av en ahlinsk epifanomodell", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:1, s. 25–48.
- Assmann, Jan, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre ägyptischen und griechischen Hintergründe*, De Gruyter, Berlin 1999
- Calinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987
- Dagerman, Stig, *Samlade skrifter*, 10, *Dikter, noveller, prosafragment*, Norstedts, Stockholm 1983
- Edlund, Johan, *Modernitet och myt. Avförtrollning och återförtrollning i Knut Hamsuns Sult* [diss.], *Mysterier och Pan*, Lunds universitet 2015
- Geijer, Erik Gustaf, *Samlade skrifter*, red. John Landquist, ny uppl., 2, Norstedts, Stockholm 1924
- Harding, Gunnar och Bengt Jangfeldt, *Den vrålande parnassen. Den ryska futurismen i poesi, bild och dokument*, Bonniers, Stockholm 1976
- Houellebecq, Michel, *Serotonin*, övers. Sara Gordan, Bonniers, Stockholm 2019
- Lagerlöf, Selma, *Gösta Berlings saga*, Första delen, Frithiof Hellbergs förlag, Stockholm 1891
- Plutarchos, [ur] "Om oraklens upphörande", *Litteraturens klassiker. Grekisk litteratur, Dikter och prosa*, red. Lennart Breitholtz, Norstedts, Stockholm 1996, s. 209–210
- Qvarnström, Gunnar (red.), *Moderna manifest*, 1, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1973

Meningsförlust och destruktiv kunskap

Strindberg, August, *Samlade Verk*, 6, *Röda rummet*, Norstedts, Stockholm 1981

Söderberg, Hjalmar, *Doktor Glas. Hjärtats Oro*, Liber Förlag, Stockholm 1978
(Hjalmar Söderbergs skrifter)

Tegnér, Esaias, *Samlade skrifter*, 3, red. Ewert Wrangel och Fredrik Böök, Norstedts,
Stockholm 1920

Noter

- 1 Cit. efter *Litteraturens klassiker. Grekisk litteratur, Dikter och prosa*, red. Lennart Breitholtz, Norstedts, Stockholm 1996, s. 209.
- 2 En bra introduktion till Webers avföretrollningsbegrepp finns i Johan Edlund, *Modernitet och myt. Avföretrollning och återföretrollning i Knut Hamsuns Sult, Mysterier och Pan* [diss.], Lunds universitet 2015, s. 71 ff.
- 3 Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, s. 40 f.
- 4 Se t.ex. Edlund 2015, s. 70.
- 5 Tegnér's dikt diskuteras liksom ett par andra på samma tema som i fortsättningen här också kommenteras i Claes Ahlund, *Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala universitet 1994, s. 188 ff.
- 6 Esaias Tegnér, *Samlade skrifter*, 3, red. Ewert Wrangel och Fredrik Böök, Norstedts, Stockholm 1920, s. 5.
- 7 Se Jan Assmann, *Das verschleierte Bild zu Sais. Schillers Ballade und ihre ägyptischen und griechischen Hintergründe*, De Gruyter, Berlin 1999.
- 8 Erik Gustaf Geijer, *Samlade skrifter*, red. John Landquist, ny uppl., 2, Norstedts, Stockholm 1924, s. 38 f.
- 9 Temats utveckling i den svenska sekelskifteslitteraturen är ämnet för Ahlund 1994.
- 10 Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga*, Förra delen, Frithiof Hellbergs förlag, Stockholm 1891, s. 160.
- 11 Hjalmar Söderberg, *Doktor Glas. Hjärtats Oro*, Liber Förlag, Stockholm 1978 (Hjalmar Söderbergs skrifter), s. 149. Jfr Ahlund 1994, s. 178.
- 12 August Strindberg, *Samlade Verk*, 6, *Röda rummet*, Norstedts, Stockholm 1981, s. 259 f. Jfr Ahlund 1994, s. 174.
- 13 Söderberg 1978, s. 107.
- 14 Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest*, 1, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1973, s. 15; Gunnar Harding och Bengt Jangfeldt, *Den vrålande parnassen. Den ryska futurismen i poesi, bild och dokument*, Bonniers, Stockholm 1976, s. 64.
- 15 Se Claes Ahlund, "Förklaringsögonblickets förvandlingar. Om Dagermans transformation av en ahlnisk epifanimodell", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1998:1, s. 25–48.
- 16 Se Ahlund 1998, s. 33 ff.
- 17 Stig Dagerman, *Samlade skrifter*, 10, *Dikter, noveller, prosafragment*, Norstedts, Stockholm 1983, s. 58.

Meningsförlust och destruktiv kunskap

- 18 Ibid., s. 136, 145, 147.
- 19 Michel Houellebecq, *Serotonin*, övers. Sara Gordan, Bonniers, Stockholm 2019, s. 79.
- 20 Söderberg 1978, s. 149.
- 21 Houellebecq 2019, s. 292.
- 22 Ibid., s. 278.
- 23 Ibid., s. 142 f.
- 24 Ibid., s. 64.



3.

Motstånd och antifascism



Med kunskapen som krut: en författares värntjänst

HANNA ASPEGREN

”Det hänger med: en överbliven kunskap [...] som man inte kan begrava: så länge man lever och minns finns ingen begravningsplats för sådant.”¹

EYVIND JOHNSON, Rom-Falconara-Ravenna 1.10.1958

JAG FÖRSÖKER föreställa mig beredskapsårens Sverige. Åt alla väderstreck pågår kriget. Människor – grannfolk drivs på flykt, plågas, mördas. I Sverige råder det brist på kaffe och te, oron är påtaglig men vardagslivet är för de flesta i stort sett oförändrat. Neutralitet råder, iallafall på pappret. Känner man sig nästan trygg, fastän Polen invaderas från två håll redan i september 1939 och trots att Sovjetunionen anfaller Finland ett par månader senare? I april 1940 är det Norges och Danmarks tur – Nazitysklands uniformerade soldater får sedan från och med i juni 1940 åka tåg fram och tillbaka genom ett sommarskönt Sverige. Hur fredar man sig i Molotov-Ribbentrops trånga omfamning? Och vad gör man med vetskapen om krigets verklighet, den vetskap som trots censur och principen om att en svensk tiger oundvikligen efter hand sipprar in? Som skribent, vart

riktar man sin penna? Lyssnar man på Sveriges statsminister är det ingen mening med att höja hösten. Per Albin Hansson konstaterade nämligen redan i samband med krigsutbrottet i ett radiotal till folket att ”det tjänar bra lite till att försöka giva uttryck åt den sorg och fasa vi känna vid tanken på vad [kriget] kan föra med sig av vånda och ve”.² Vånda och ve. Våndades svenska författare, där de satt vid skrivbordet med ett tomt pappersark i skrivmaskinen?

En som inte höll med var Eyvind Johnson (1900–1976), som 1938 tvärtom hävdade att:

Den döde är neutral. Neutralitet till varje pris är som död. [...] Verkligheten är fakta som vi accepterar eller flyr. [...] Vi kan lidelsefullt berätta om tre flickors kuckel med tre kontorister. Detta är inget att förakta: livet är fullt av sådant. [...] Men i samma ögonblick hon blir förfärad, säger sitt ja, ger honom en slutkyss eller samma oerhört tragiska ögonblick hon hånskrattande slungar sitt nej i hans bleka ansikte bombarderas Guernica.³

Johnson frågar sig vad en författare i ett neutralt land bör göra och svarar själv att man bör tala om kampen mellan fascismen och antifascismen. ”Tala om det tusen gånger. Ta risken att bli hes. Ta risken att inte vara berömd om hundra år. Och den oerhörda risken att inte roa sin läsekrets längre.”⁴

Claes Ahlund tar i sin essä i denna antologi upp hur samtidens fador påverkade litteraturen och hur Stig Dagerman skönlitterärt illustrerade att ”kunskapen kan vara outhärdlig, och att det kan vara klokt att inte tillägna sig den i alltför stora doser”.⁵ Även Arthur Koestler (1905–1983) talade allegoriskt om Förintelsen. 1944, när massutrotningen redan var ett faktum som timme för timme dödade Europas judar, skrev han från sin exil i London om barbariet som utspelade sig tvärsöver havet.⁶ För honom rör det sig om en åter-

kommande mardröm, där han plågas till döds, mördas i ett tätt, mörkt snår. Alldeles intill finns en väl upplyst, trafikerad väg och Koestler skriker desperat, men ingen hör honom. Folk går förbi, pratande och skrattande. Med stor bitterhet vänder sig Koestler plötsligt direkt till läsarna, som kanske fick riskera att sätta det ransonerade kaffet i halsen:

For, after all, you are the crowd who walk past laughing on the road; and there are a few of us, escaped victims or eyewitnesses of the things which happen in the thicket and who, haunted by our memories, go on screaming on the wireless, yelling at you in newspapers or in public meetings, theatres or cinemas. We, the screamers, have been at it now for about ten years.⁷

Tio år av hesa skrik utan större effekt än att nio av tio amerikaner i en opinionsundersökning vid samma tidpunkt gav uttryck för åsikten att de inte trodde att nazisterna begick några krigsbrott, utan att det enbart rörde sig om missledande propaganda. Vad trodde egentligen svenskarna vid samma tid? Den gradvisa krigsanpassningen, tystnads-kulturen ... Om man visste något om snåren och skriken, valde man då att höja rösten? Att Eyvind Johnson såg det som sin plikt att tala står klart. Men vilket ansvar har egentligen en mer eller mindre habil skribent, eller i själva verket var och en av oss, i en sådan situation? Den polske filosofen Roman Ingarden (1893–1970) menar att man här bör skilja på fyra olika situationer: 1. Någon bär ansvar för någonting, det vill säga personen är ansvarig. 2. Någon tar ansvar för någonting. 3. Någon hålls ansvarig för någonting. 4. Någon handlar ansvarsfullt.⁸ Ingarden konstaterar att de första tre fallen i själva verket är oberoende av varandra, även om det förstås ofta finns ett meningssamband mellan dem.⁹ Däremot råder enligt Ingarden andra förhållanden i fråga om det fjärde fallet: om en person handlar ansvarsfullt torde han eller hon i kraft av det ansvarsfulla handlandet även bära ett ansvar för

handlingen i än högre grad. Det är då, menar Ingarden, en naturlig konsekvens om man även tar ansvar för handlingen även om det inte behöver förhålla sig så.¹⁰ Sveriges utrikesdepartement fick mycket trovärdiga uppgifter om judeutrotningen redan 1942 från Göran von Otter, en svensk diplomat vid legationen i Berlin. Man valde dock att inget göra, att inte sprida informationen vidare till de allierade och att beordra von Otter att inte tala bredvid mun ...¹¹

Vad händer, undrar Ingarden, med den som vill handla ansvarsfullt i strid med omgivningens värderingar? Om man exempelvis vill berätta om ett brott som man bevittnar och hjälpa offret även i tider av censur och en utpräglad tystnadskultur. Ingarden menar att en sådan person ofta drivs och bärs framåt av en inre övertygelse om det inneboende värdet i att handla på ett visst sätt.¹² En övertygelse som gör det lättare att stå ut med omgivningens agg. I en svensk författares fall rör det sig måhända, som Eyvind Johnson ironiskt poängterar, om den oerhörda risken att inte roa sin läsekrets längre. För Johnsons del innebär ett ansvarsfullt handlande under ”de första fläktarna av en storm” en appell till motstånd och försvar av demokratin. ”Det finns något man kan kalla verklig lättja: när man anser att någonting bör göras eller sägas och man har möjligheter till det, men avstår. Detta är vad man kan anklaga en författare för. Och det är tillräckligt, det är mycket.”¹³ I sitt bidrag till denna antologi undersöker Ylva Perera ur ett antifascistiskt perspektiv läsandets eventuella motståndsväckande funktion med utgångspunkt i Elisabeth Hjorths doktorsavhandling i etik, *Förtvivilade läsningar* (2015). Hjorth diskuterar Emmanuel Levinas hypotes att ”läsningen kan få mig att ’jagas’ av ansvar för den Andra” vilket skulle kunna påverka läsaren i den utomlitterära verkligheten.¹⁴ På ett liknande sätt tycks Eyvind Johnson mena att den som kan skriva också bör känna sig ”jagad” av den Andra att faktiskt också göra det. Att som författare säga det som man anser bör sägas, när man har möjligheter till det och alltså vet att man

konstnärligt och formmässigt är i stånd att skriva om det, är både att ta och att bära ansvar. Perera talar i sammanhanget om ett litterärt verks ansvarsanrop – en term som parallellt skulle kunna appliceras även på det tomma bladets ropande efter författaren. Genom att som författare svara på det möjliga verkets ansvarsanrop genom att skriva det blir skrivakten ett performativt sätt att ta ansvar.

Under beredskapsårens mest intensiva skede hade Eyvind Johnson i analogi med Koestler inte bara tio, utan tjugo, år av envist rapportering om Nazitysklands framväxande mörker bakom sig. Johnson var vid krigsutbrottet ingen politisk duvunge. Redan som tonåring hade han engagerat sig i den anarkistiska rörelsen Ungsocialisterna och kom att bidra till socialistiska tidskrifter som *Brand* och *Arbetaren*. 1921 reser han som fripassagerare ombord på ett fraktfartyg till Tyskland, och skickar sedan regelbundna resebrev till svenska tidningar därifrån. Med gapande skosulor och på tom mage förmår han att från Unter den Linden på julaftonen 1921 formulera det första världskrigets verkningar för en svensk läsekrets: ”Icke nog med att [...] endast i Berlin 500.000 (*femhundra tusen*) män, kvinnor och barn, från 170.000 familjer, är utan bostad [...] utan därtill kommer att Tyskland i det nya årets första månader *måste* betala *fem hundra miljoner* (500.000.000) guldmark, på krigsskuldens 226 miljarder.”¹⁵ Redan i slutet av 1921 förutsåg Johnson den kommande hyperinflationen, massarbetslösheten och fattigdomen som skulle komma att ligga till grund för fascismens tillväxt. Men i början av 1920-talet finns också fortfarande ett löjets skimmer över den ”hakkorsfascism” som han möter: från Berlin rapporterar han 1923 om de ”skolynglingar” som demonstrerar: ”i täten ett stort hakkors, vilket ser ut som en vingbruten väderflöjel. [...] De kommer från Centrum, Brandenburger Tor och drar ner genom staden. Men ingen blir rädd ... Utom möjligen demonstranterna själva. Tam-tam-tarraramm.

[...] I första ledet ett blekt kammarskrivaransikte. Utan allt för stor intelligens.”¹⁶

Men det som börjar som ”något slags vandrarförening” drar till sig allt fler. Johnson varnar redan vid firandet av minnet av slaget vid Sedan¹⁷ i Nürnberg den 1–2 september 1923 för att ”tanken på revansch ej är död”.¹⁸ Tonen i Johnsons rapporter skärps ytterligare och 1926 skriver han hem om att den ”tyska fascismen är ett faktum, vilket endast de stockblinda har panna och oförstånd att bortresonera.”¹⁹ Hans avståndstagande kommer även tidigt att omfatta det nya Sovjetunionen. I den norska ungsocialistiska tidskriften *Revolt* skriver Johnson 1921 följande: ”Rusland har gitt os dette stykke statlige kommunisme som burde aapne øinene paa den mest tankesløve.”²⁰ Jag kan tänka mig att Johnson ändå konfronterades med ett inte oansenligt antal stockblinda och tankesløve, som inte kunde eller ville se molnen söderöver och österut. Säkert också av sådana som imponerades av tyska nationalsocialister. Eller sovjetiska kommunister. Björn Gustavsson går så långt som att säga att ”Johnson från 1930-talet ’krigsorganiserade’ sitt författarskap.” Hans verk från 1930-talet fram till mitten av 1940-talet gör, menar Gustavsson, klart vad kampen handlar om: demokrati kontra diktatur.²¹

Novellsamlingen *Natten är här* från 1932 bär som motto ett citat av den belgiske författaren André Baillon: ”Natten är här – och över Europa. Må den gå! Må epoken trots allt bli vacker! Och författarna? Man måste alltid tala om sig själv! Då får man fram sanningen.”²² Novellerna, som företrädesvis utspelar sig under mellankrigstidens Europa, ger också intryck av att Johnson talar utifrån sina egna upplevelser från 1920-talets Paris och Berlin. I en av dem funderar berättaren, medan han tittar ut över Oberhausen och tågstationen (från vilken inga tåg längre går): ”en lång, varm kväll under vilken jag kommit hem till mitt rum, satt bordet under takfönstret, stolen på bordet och författaren på stolen. [...] Luften är lidelsemättad

just nu. Nyss, för några veckor sedan, mördades Walter Rathenau i Berlin: skott, som gett eko i hela landet. Efter varje namn i tidningarnas fetstilsrubriker sätter man ett frågetecken. Efter varje tåg ett frågetecken: kommer det fram? Efter varje människa, som avlägsnar sig: hur ser hennes morgondag ut?”²³ I den lilla parken nedanför den observerande författaren ”är bensprattel och akrobatik”, och tanken slår honom att denna stads människor löser sina problem ”genom att sprattla med benen eller genom att titta på dem som sprattlar med benen.” Var kunskapen om samtiden och farhågorna inför framtiden alltför tunga att bära? I ett Tyskland på randen till upplösning var kanske det rationella att inte kännas vid det närvarande. Kanske är dessa handlingar det enda logiska, att unna sig en öl och en svängom på dansgolvet i en situation där morgondagen är så pass oviss (om det är vad berättaren avser med sitt tal om bensprattel och akrobatik, eller är det måhända parader till ljudet av stöveltramp?).

Arthur Koestler, som skriver sin essä 1944, från ett annat decennium, från en visshet om det oerhörda, det otänkbara som kanske väntade några av de dansande i den lilla parken, frågar sig hur det är möjligt att hans omgivning tycks så ointresserad av krigets alla fasor. Hans medmänniskor kan inte ta in att massgravarna efter de tusentals polska officerare som kommunisterna mördade våren 1940 faktiskt finns i skogarna vid Katyn. De har aldrig hört talas om Belzec eller Treblinka. Trots bevisen rycker de klenetroget på axlarna, och fortsätter sina friska, normala liv. Men är det verkligen vi, *the screamers*, som lider av någon sorts mani?, frågar sig Koestler. Eller kanske är det de som inte ger upp utan fortsätter att tala som reagerar friskt och normalt, när man väl har fått kunskap om verkligheten som den faktiskt ser ut? Kanske är det istället alla de som faktiskt har förlorat kontakten med verkligheten, för att istället leva i en fantasivärld av bensprattel och akrobatik som är maniker? Harry Martinson formulerade sig snarlikt då han samma år tillstod att han kände sig ”blodigt sarkastisk när man ser med vilken

fattning de torrskodda står ut med de drunknandes lidanden, med vilken fattning man med en rysning lägger bort rapporterna från Polens verklighet och tar till thrillern om de diktade lidanden som skänka spänning. Ge oss därför ett större verklighetssinne, ett sinne för vad som verkligen försiggått och försiggår.”²⁴

Men att som svensk författare tala fritt om det som verkligen försiggått och försiggår var inte alldeles enkelt under beredskapsåren. Vilhelm Moberg prövar 1941 en väg i *Rid inatt*, där han låter en främmande makts förtryck drabba en maktlös svensk befolkning. I Mobergs version som utspelar sig under mitten av 1600-talet drabbas de fria bönderna i Brändebols by av den tyske herremannen Klewens orimliga krav om dagsverken, men romanen kan även läsas (och lästes också) som en kritik mot den svenska eftergiftspolitik. Neutraliteten var en omöjlig tvångströja också för Johnsons del. I ett brev till just Moberg skriver Johnson 1942: ”Nu försöker jag göra min plikt mot landet, på det sätt jag kan. Det är ganska stillsamt och ger inte några större resultat. Jag skriver [...] det jag kan skriva.”²⁵ Det Johnson skrev på sedan i januari 1941 var, vad som senare har kommit att kallas *Krilontrilogin*. Romanerna om den småkorpulente fastighetsmäklaren Johannes Krilon (vars tro på ’det fria samtalet’ och envars ansvar och förmåga att stå emot totalitarism Johnson formar med stöd av Michel de Montaignes essayer från tiden kring 1500-talets brutala religionskrig) var, enligt Johnson, ”historien om en svensk författares värtjänst [... Han har] skjutit med det krut han har”.²⁶ I september 1943 satte han punkt för trilogin, som då räknade 1806 sidor. Att använda sig av det man har. Eyvind Johnson hade kunskap. En tålig kunskap om fascismens mekanik, en kunskap som han hade börjat att tillägna sig under tjugotalet och sedan byggt vidare på och utforskat litterärt. Hans kunskap om demokratiska värden och dessas utmaningar, om motstånd och frihet omvandlas till Krilons lilla samtalsgrupp som blir till en allegori över krigstillståndets nedbrytande mekanismer men

också över de fickor av motståndskraft och hopp som inte låter sig utplånas. Kunskapen som krut. Johnsons metafor är kanske mera träffande än vad man vid ett första påseende upptäcker? Krut är explosiva ämnen med egenskapen att kunna brinna i slutna utrymmen utan yttre tillförsel av syre. Förbränningen kan ske häftigt och uppbrusande, som vid en explosion då reaktionszonen breder ut sig snabbare än ljudets hastighet. Alternativt kan den ske genom en betydligt långsammare deflagrationsprocess då man drar nytta av den dramatiska tryck- och temperaturhöjning som uppstår vid förbränningen för att indirekt åstadkomma en effekt och driva iväg en projektil. Vad var Sverige för en författare under andra världskriget om inte just ett sådant slutet utrymme utan yttre tillförsel av syre? Men en explosiv verkan kunde Johnson inte kosta på sig: 1941 antogs en ny paragraf i den svenska tryckfrihetsförordningen, § 3:9, som gjorde det straffbart att yttra sig kritiskt om främmande makt.²⁷ Det Johnson kunde hoppas på var blott att den tryck- och temperaturhöjning som romanernas allegoriska budskap eventuellt kunde orsaka hos läsarna indirekt skulle kunna räcka till att driva motståndets projektil vidare.

Censuren var verklig, påtaglig. Vid upprepade tillfällen beslagtogs svenska tidningar som informerade om tysk terror i Norge. Den 12 och 13 mars 1942 indrogs de utkomna numren av sjutton svenska tidningar, som samtliga hade återgett vittnesbörd från nazistiska fängelser och koncentrationsläger i Norge. Massbeslaget ledde till protester i flera svenska städer. På mötet i Stockholm var Eyvind Johnson en av huvudtalarna. Men, som Johnsons levnadstecknare Örjan Lindberger har visat, stannade hans protest inte där. För när Krilon i romantrilogins andra del beger sig till Norge möter han "sju norska män ur fackföreningsrörelsen som berättar om sina upplevelser i tyska fängelser. [...] De är ett så gott som ordagrant avtryck av sju av vittnesmålen i de beslagtagna tidningarna." Med en lyckad kringmanöver lyckades Johnson undkomma censuren

genom att i romanen nästintill oförkortat återge vittnesbörden från de sjutton indragna tidningarna. Men kunde han påverka till ett ställningstagande? Lindberger noterar att romanens läsare då den kom ut 1942 genast fick "förnimmelsen av brutal kontakt med den politiska verkligheten. Så såg sanningen ut."²⁸ Krutet brann alltså. Eller som Hugo Strandberg uttrycker det i sin essä om konstens roll i denna antologi: "Verkligheten ställer krav på mig, men den fiktiva världen gör det inte; däremot kan fiktionen göra mig uppmärksam på verklighetens krav."²⁹ Hur lätt hade inte de norska fackföreningsmännens verklighet utan Johnsons gärning kunnat bli en överbliven kunskap, ett av dessa kvävda skrik från vägkantssnåren som det vore så lätt att ignorera? Krilon ville inte vara neutral, istället menar han att han är krigförande. Till medlemmarna i sin samtalsgrupp säger han: "Jag strider för den sida som vill försvara yttrande- och tryckfrihet här i landet och i hela världen. [...] Följaktligen kan jag inte vara neutral och har aldrig utgett mig för att vara det heller."³⁰ Inte heller Johnson utgav sig för att vara neutral. Och han fortsatte kriget igenom att tala sig hes om kampen mot fascismen. Under det sista, mörka krigsåret talade han om den igen i den tillsammans med Gunnar Almstedt utgivna *Warszawa!* Det är en tunn liten skrift, där namnet på Polens revolterande huvudstad står tryckt med blodröda bokstäver. Kortfattat formulerar Johnson en anklagelseakt mot alla dem som väljer att inget säga. Som inte vill sticka ut hakan:

Vad angår oss Polens affärer? Och varför lägger en svensk skribent sig i detta, som ligger så fjärran från våra egna problem?³¹ Tillräckligt många dokument har lagts fram, tillräckligt många röster har nått våra öron för att vi ska *veta* något om det som skett i Polen. [...] Vi kan säga: Vi har fått kunskap om nazismens väsen, ifall vi inte hade den kunskapen förut. Det är främst genom Polens offer vi fått en sådan kunskap. [...] *Warszawa* är ett lösenord. Ska de civiliserade folken

låta Warszawa och allt vad detta begrepp innebär av frihetslidelse och frihetskamp, lämnas utan hjälp? Kan vi ännu säga, att Polens affärer inte angår oss?³²

Johnson skakar om sina landsmän på det att den polska vädjan om hjälp inte skulle ”möta döva öron också i detta fria och upplysta land”. Han varnar oss för att glömskan, ”den nyaste metoden för mörkläggning” redan arbetar och omformulerar verkligheten. Han varnar oss för att välja den bekväma tystnaden och den frivilliga blindheten. Än idag bör vi, enligt min mening, reflektera över hans ord. Vilken kunskap har jag om verkligheten? Bär jag ett ansvar, och är jag i så fall även beredd att ta det ansvaret? ”Ju mindre man vet om den verkliga världen”, konstateras i *Dagens Nyheter* i september 2020 i samband med att en undersökning nyligen visat på hur pass lite den genomsnittliga unga amerikanen faktiskt känner till om Förintelsen, ”desto lättare är det att finna sig tillrätta i imaginära världar.”³³ Är det så att vi fortfarande står svarslösa när Koestler förebrår oss oförmågan att inse fakta? Som skribent, vart riktar man nu sin penna?

Litteratur

- Ahlund, Claes, "Meningsförlust och destruktiv kunskap – ett litterärt tema", *Där kunskapen tättnar som moln. Essäer om litteraturen som kunskapsfält och kunskapsform*, red. Claes Ahlund, Katarina Båth och Anna Möller-Sibeliuss, Litteraturvetenskap och Filosofi vid Åbo Akademi 2021
- Hansson, Per Albin, radiotal som utsändes av Sveriges radio den 1.9.1939
- Ingarden, Roman, "O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych" [Om ansvar och dess ontiska fundament 1970], övers. från tyskan av Adam Węgrzecki, *Książeczka o człowieku, [Bok om människan]*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2017, s. 73–182
- Johnson, Eyvind, "Warszawa", *Warszawa!*, Eyvind Johnson och Gunnar Almstedt, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1944, s. 33–44
- Johnson, Eyvind, *Vägar över Metaponto, En resedagbok*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1959
- Johnson, Eyvind, *Grupp Krilon* [1941], Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm, 1966
- Johnson, Eyvind, *Natten är här*, ursprungligen utgiven 1932, här citerad ur Delfinseriens upplaga, Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm 1969
- Johnson, Eyvind, "Om författares neutralitet" [1938], ur *Personligt, Politiskt, Estetiskt*, urval och förord av Örjan Lindberger, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1992, s. 105–108
- Johnson, Eyvind, *Resebrev 1921–1953*, red. Björn Gustavsson, Modernista, Stockholm 2006
- Koestler, Arthur, "The Nightmare That Is a Reality", *The New York Times Magazine* 9.1.1944, s. 5
- Lindberger, Örjan, *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1986

Med kunskapen som krut

- Lindberger, Örjan, *Människan i tiden. Eyvind Johnsons liv och författarskap 1938–1976*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1990
- Martinson, Harry, [bidrag till] "Kända svenskar om Polen", bilaga till *Warszawa!*, Eyvind Johnson och Gunnar Almstedt, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1944
- Munkhammar, Birgit, "30-talets perspektiv", *Svensk Litteraturtidskrift* 1977: 3–4, s. 55–77
- Perera, Ylva, "Osäkerhetens förtvivlade hopp. Om skönlitteratur och antifascistisk kunskap", *Där kunskapen tättnar som moln. Essäer om litteraturen som kunskapsfält och kunskapsform*, red. Claes Ahlund, Katarina Båth och Anna Möller-Sibeli, Litteraturvetenskap och Filosofi vid Åbo Akademi 2021
- Riksarkivet, "Censur i Sverige", <https://riksarkivet.se/censur-i-sverige> (hämtat 22.9.2020)
- Strandberg, Hugo, "Att mötas", *Där kunskapen tättnar som moln. Essäer om litteraturen som kunskapsfält och kunskapsform*, red. Claes Ahlund, Katarina Båth och Anna Möller-Sibeli, Litteraturvetenskap och Filosofi vid Åbo Akademi 2021
- Svensson, Per, "Unga amerikaner är chockerande okunniga om Förintelsen", *Dagens Nyheter* 22.9.2020, <https://www.dn.se/kultur/per-svensson-unga-amerikaner-ar-chockerande-okunniga-om-forintelsen/> (hämtat 22.9.2020)
- Wiktorsson Per Anders, *Den utvidgade människan. Om Eyvind Johnsons Krilontrilogi* [diss. Stockholms universitet], Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2010

Noter

- 1 Eyvind Johnson, *Vägar över Metaponto, En resedagbok*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1959, s. 64.
- 2 Ur ett radiotal av Per Albin Hansson som utsändes av Sveriges radio den 1.9.1939.
- 3 Eyvind Johnson, "Om författares neutralitet", artikel ursprungligen publicerad i *Nordeuropa* 1938:1. Citatet är hämtat ur *Personligt, Politiskt, Estetiskt*, urval och förord av Örjan Lindberger, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1992, s. 105 ff.
- 4 *Ibid*, s. 108.
- 5 Claes Ahlund, "Meningsförlust och destruktiv kunskap – ett litterärt tema".
- 6 Arthur Koestler, "The Nightmare That Is a Reality", *The New York Times Magazine*, 9.1.1944.
- 7 Koestler 1944, s. 5.
- 8 Roman Ingarden, "O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych", (Om ansvar och dess ontiska fundament), artikel i översättning från tyskan av Adam Węgrzecki (ursprungligen publicerad som en separat skrift under titeln *Über die Verantwortung. Ihre ontischen Fundamente*, Philipp Reclam Jun. Förlag, Stuttgart 1970). Här hämtat ur *Książeczka o człowieku, (Bok om människan)*, [min översättning], Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2017, s. 75 f.
- 9 Det är exempelvis fullt möjligt, skriver Ingarden, att vara ansvarig (1) för något men varken ta ansvar (2), eller hållas ansvarig (3) för detsamma. Likaså är det omvänt fullt möjligt att hållas ansvarig för något (3) fastän man i själva verket inte bär ansvaret (1). Man kan också tänka sig situationer, menar Ingarden, där någon tar på sig ansvaret (2) för något fastän personen inte alls bär ansvar (1) för detsamma.
- 10 Samma förhållande gäller mellan att handla ansvarsfullt och att hållas ansvarig för handlingen. Detta behöver inte ske, men det är på samma sätt en uppenbar konsekvens enligt Ingarden.
- 11 Huruvida Sverige som stat under beredskapsåren agerade ansvarsfullt i Ingardens mening är omtvistat med tanke på omfattningen av eftergifterna som gjordes. Å andra sidan är det möjligt att argumentera för att det är ansvarsfullt att skydda den egna befolkningen och därutöver i realiteten bli en möjlig fristad för förföljda.
- 12 Ingarden 2017, s. 100 f.
- 13 Eyvind Johnson, "Kritiken och idéerna", artikel i *Dagens Nyheter* den 12.10.1931, citerad ur Birgit Munkhammars artikel "30-talets perspektiv" ur *Svensk Litteraturtidskrift* 1977: 3-4, s. 61.

- 14 Ylva Perera, "Osäkerhetens förtvivlade hopp. Om skönlitteratur och antifascistisk kunskap".
- 15 Eyvind Johnson, "Berlin i glädjens – och hopplöshetens tecken", ursprungligen publicerad i *Norrländska Socialdemokraten* den 31.12.1921. Citatet är hämtat ur *Resebrev 1921–1953*, red. Björn Gustavsson, Modernista, Stockholm 2006, s. 38.
- 16 Eyvind Johnson, "Från de nationalistiska konspirationernas och hetsens Tyskland", ursprungligen publicerad i *Norrländska Socialdemokraten* den 12.7.1923. Citatet är hämtat ur *Resebrev 1921–1953*, s. 125.
- 17 Fältslaget vid Sedan stod den 1 september 1870 mellan Frankrike och Preussen samt dess allierade Bayern. Tillfångatagandet av den franske kejsaren Napoleon III den 2 september 1870 ledde till en preussisk-bayersk seger och slutet på det andra franska kejsardömet i och med Napoleon II:s abdikation och utropandet av den tredje republiken. Detta var ett högtidlighållande som alltefter Hitlers maktövertagande 1933 skulle komma att representera en ärlig uppvisning i fascistisk propaganda med tal av Hitler, trohetseder och paradmarscher med hundratusentals deltagare.
- 18 Eyvind Johnson "Tyskdagen i Nürnberg: en döende i stor parad", ursprungligen publicerad i *Norrländska Socialdemokraten* den 8.9.1923. Citatet är hämtat ur *Resebrev 1921–1953*, s. 130.
- 19 Eyvind Johnson, "Den tyska fascismen", ursprungligen publicerad i *Signalen* den 5.8.1926. Citatet är hämtat ur *Resebrev 1921–1953*, s. 166 f.
- 20 Eyvind Johnson, ur en artikel publicerad i *Revolt* den 18.6.1921, återgiven i Örjan Lindbergers biografi *Norrbottningen som blev europé. Eyvind Johnsons liv och författarskap till och med Romanen om Olof*, Bonniers förlag, Stockholm 1986, s. 59.
- 21 Björn Gustavsson kommenterar Eyvind Johnsons artikel "Från de nationalistiska konspirationernas och hetsens Tyskland", ursprungligen publicerad i *Norrländska Socialdemokraten* den 12.7.1923, *Resebrev 1921–1953*, s. 127 f.
- 22 Orden yttrades, enligt Eyvind Johnson, av André Baillon "en söndag i Marly-le-Roi 1928" och kom att stå som motto för hans novellsamling *Natten är här*, ursprungligen utgiven 1932, här citerad ur Delfinseriens upplaga, Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm 1969, s. [7].
- 23 Eyvind Johnson, "Strudel", novell ur *Natten är här*, ursprungligen utgiven 1932, här citerad ur Delfinseriens upplaga, Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm 1969, s. 70.
- 24 Harry Martinson, ett skriftligt bidrag till den lilla skriften "Kända svenskar om Polen", bilaga till *Warszawa!*, Eyvind Johnson och Gunnar Almstedt, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1944, s. 7 f.

Där kunskapen tättnar som moln

- 25 Citatet är hämtat ur ett brev av Eyvind Johnson till Vilhelm Moberg daterat den 25.3.1942, här citerat ur Per Anders Wiktorssons *Den utvidgade människan. Om Eyvind Johnsons Krilontrilogi* [diss. Stockholms universitet], Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 2010, s. 297.
- 26 Eyvind Johnson, citat ur efterordet till romantrilogin om Krilon. Här citerat ur *Resebrev 1921–1953*, s. 128. Efterordet saknas i den nedan citerade, senare upplagan av romanen som publicerades 1966.
- 27 Riksarkivet, "Censur i Sverige", <https://riksarkivet.se/censur-i-sverige> (hämtat 22.9.2020).
- 28 Örjan Lindberger, *Människan i tiden. Eyvind Johnsons liv och författarskap 1938–1976*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1990, s. 106.
- 29 Hugo Strandberg, "Att mötas".
- 30 Eyvind Johnson, *Grupp Krilon*, Bokförlaget Aldus/Bonniers, Stockholm, första upplagan utgiven av Albert Bonniers förlag 1941, här citerad ur en senare upplaga (Delfinbok D 216), 1966, s. 373.
- 31 Eyvind Johnson, "Warszawa" ur *Warszawa!*, Eyvind Johnson och Gunnar Almstedt, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1944, s. 37.
- 32 Eyvind Johnson, "Warszawa" ur *Warszawa!*, Eyvind Johnson och Gunnar Almstedt, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1944, s. 43 f.
- 33 Per Svensson, "Unga amerikaner är chockerande okunniga om Förintelsen", *Dagens Nyheter* 22.9.2020, <https://www.dn.se/kultur/per-svensson-unga-amerikaner-ar-chockerande-okunniga-om-forintelsen/> (hämtat 22.9.2020).

Osäkerhetens förtvivalde hopp

Om skönlitteratur och antifascistisk kunskap

YLVA PERERA

”Den som skriver är inte nöjd med världen sådan den ser ut.”¹

SÅ SKRIVER författaren Elisabeth Hjorth i inledningen till sin doktorsavhandling i etik, *Förtvivalde läsningar* (2015). Utsagan fungerar som avstamp för en diskussion om på vilka sätt läsning av skönlitteratur kan innehålla en politisk motståndspotential. Går det att skriva och läsa sig till en mer rättvis värld? Hjorths resonemang fascinerar mig eftersom jag forskar inom ett projekt om antifascism i finlandssvensk litteratur – det vill säga under en rubrik som redan i sig verkar utgå från att litteratur *kan* ha en politisk inverkan. Men hur tar sig den inverkan i så fall uttryck? Finns det något hos skönlitteraturen som är särskilt lämpat för att förmedla eller skapa kunskap som behövs för en politisk, och i synnerhet antifascistisk, kamp?

Den första risken med en sådan frågeställning är att såväl skönlitteratur som skrivande och läsande ses som något generaliserbart. Redan meningen ”Den som skriver är inte nöjd med världen sådan den ser ut” är värd att stanna upp vid. Utsagan är frestande att skriva

under, eftersom den får det att framstå som att en skrivande person automatiskt är både samhällskritisk och kreativ. Men det behöver jag ju inte alls vara. Det finns situationer då jag inte skriver för att förändra eller begråta världen, utan snarare för att befästa min uppfattning av den, eller stärka min position bland dem som tänker lika.

Att istället säga att den som *läser* inte är nöjd med världen sådan den ser ut verkar vid första anblicken mer rimligt. Speciellt om vi specificerar det till den som läser skönlitteratur. Om jag tar upp en bok för att vistas i påhittade världar uttrycker jag väl en längtan bort från den verklighet jag befinner mig i. Eller gör jag? Kan vi inte här också lika gärna tänka oss scenariot där jag är nöjd med tillvaron som den är, men läser skönlitteratur som ett enkelt tidsfördriv, eller för att få den bild jag redan har av världen bekräftad?

Det sistnämnda exemplet kompliceras i och för sig av att jag aldrig kan vara riktigt säker på hurudan bild av världen ett skönlitterärt verk kommer att ge mig innan jag börjat läsa det. Om jag medvetet väljer att läsa just skönlitteratur föreligger åtminstone teoretiskt alltid chansen att jag möts av något jag aldrig hade kunnat förvänta mig, något som faktiskt skakar om min världsbild, eller öppnar för möjligheten att något (kanske jag själv) är annorlunda än jag trodde. Men, det förutsätter i så fall också att jag som läsare är öppen för att något sådant ska kunna hända med mig under läsningens gång, det är inte bara upp till texten som läses.

Redan här blir det tydligt att universella och entydiga utsagor om skönlitteraturens politiska motståndspotential är dömda till otillräcklighet. Det går inte att säga något om skönlitteraturen, läsandet eller skrivandet *i sig*, eftersom det finns lika många sätt att läsa och skriva på som det finns människor och sammanhang. Därför blir det också felaktigt att påstå att skönlitteratur skulle ha en inneboende godhets- eller nyttofunktion som gör att den som läser böcker automatiskt blir mer empatisk (och i förlängningen mer antifascistisk) – vilket är en

retorik som ofta tas till när man vill försvara litteraturläsning och humanioras ställning i samhället. I polemik mot den diskursen skriver litteraturvetaren Ingeborg Löfgren: "Litteraturen kan inte *tvinga* oss till något, vare sig att bli moraliska, omoraliska eller amoraliska. Om och hur vi vill svara på dess tilltal är upp till oss själva."²

Att tro att litteraturen kan få oss att "bli" moraliska får det att låta som om moral är en mekanisk process, istället för något som uppstår i samverkan mellan en själ och omvärlden. Det här utesluter inte att skönlitteraturen *kan* ha en viktig roll att spela när det gäller odlandet av moraliska – eller, för att hålla mig närmare mitt eget ämne, antifascistiska – förhållningssätt, men dynamiken är mer komplicerad.

Totalitarism och sprickor i Anna Burns Milkman

Istället för att behandla frågan om skönlitteratur och antifascism generellt ska jag nu gå in på ett exempel. Texterna jag studerar inom ramen för mitt forskningsprojekt utgörs av finlandssvensk skönlitteratur skriven under 1920–1940-talen, det vill säga en tid då fascism och nazism manifesterades i konkreta politiska rörelser, men jag väljer nu att lyfta fram en roman som gestaltar ett helt annat historiskt sammanhang, nämligen Anna Burns *Milkman* (2018). Romanen utspelar sig på Nordirland under 1970-talet, och jag menar att den på flera sätt kan sägas arbeta antifascistiskt. Eftersom antifascismforskningen är ett spretigt fält med inbördes motsägelser är det inte alldeles enkelt att slå fast vad det innebär,³ men jag använder begreppet som term både för motstånd mot avgränsade politiska rörelser och mot de element som konstituerar dem – och som går att hitta också långt utanför de självidentifierade fascisternas skara. Hit hör element som räknar auktoritära hierarkier, totalitarism, chauvinism, avhumanisering av delar av befolkningen, mytisk nationalism, våldsdyrkan och svaghetsförakt.⁴ Allt detta är väldigt närvarande i *Milkman*.

I Burns internationella romansuccé möter vi jagberättaren ”middle sister”, en artonårig flicka i en icke-namngiven stad i Nordirland. Tidpunkten är 70-tal, och ”the Troubles” – de väpnade konflikterna mellan katoliker (renouncers-of-the-state) och protestanter (defenders-of-the-state) – dikterar ramarna för allt som sker i staden: var folk bor, vem de kan ha relationer med, vad som får sägas, vad som får tänkas. Ur middle sisters perspektiv spelar konfliktens religiösa och politiska grunder ingen roll, hon vet vilken sida hon hör till genom sin familj, men försöker främst fly undan verkligheten genom att promenera med näsan i en roman: ”This would be a nineteenth-century book because I did not like twentieth-century books because I did not like the twentieth century.”⁵

Att läsa romaner medan man promenerar ses dessvärre som ytterst suspekt av hennes omvärld, vilket gör att hon får ögonen på sig. Ännu värre blir det när en äldre paramilitär kallad ”Milkman” börjar uppvakta henne. Det spelar ingen roll att middle sister aldrig talat med Milkman eller uttryckt något som helst sexuellt intresse för honom – så fort Milkman sökt upp henne en gång vet hela grannskapet att hon nu ska betraktas som hans egendom.

Milkman är en roman helt utan egennamn och platsangivelser, tonfallet är egensinnigt och ibland närmast sagoaktigt, men ändå – eller just genom detta – bjuder den in läsaren i en klaustrofobisk tillvaro där konsekvenserna av att leva i ett samhälle präglad av våld, paranoia och totalitär kontroll känns in på huden. Det blir tydligt under romanens gång hur människorna indoktrinerats att disciplinera sig själva ner på djupaste känslonivå, vilket bland annat leder till att ingen gifter sig med den de verkligen älskar. Det beror på en räckra rädslor, bland annat för att den älskade ska dö i politiska stridigheter: ”Why invest your heart in the one person in the world you loved and wanted to spend your life with when maybe not that long down the road they were going to abandon you for the grave?” Dessutom är de rädda för

att ta sin självständighet på för stort allvar: "Then there was fear of oneself, of one's independence, of one's potential, so avoid that path by marrying [...] somebody who wouldn't recognise it or encourage it in you". Och som om det inte var nog genomsyras lokalsamhället av oförmågan att hantera tanken på ett lyckligt liv: "Great and sustained happiness was far too much to ask of it."⁶ Genom denna effektiva känslomässiga självrensning är invånarna själva med och skapar ett klimat där de kan bemöta familjemedlemmars och barndomsvänners plötsliga och våldsamma död utan att röra en min.

Samtidigt glimtar alternativa vägar fram – en äldre syster har flytt landet för att gifta sig med en engelsman, en pojkes föräldrar har gett sig ut i världen och blivit världskända pardansare, och en man vägrar gå med på att vapen grävs ner på hans gård. De här alternativen framstår aldrig som enkla eller smärtfria, alla ovan nämnda exempel leder till splittrade familjer och ökad utsatthet utan att kunna rasera romanvärldens totalitära atmosfär, men blotta faktum att de existerar pekar ändå på möjliga sprickor. I slutet av boken sysslar kvarterets pojkar fortsättningsvis med att leka paramilitära hjältar som slåss mot en terroriststat, men kvarterets flickor har börjat springa runt i halsband och paljetter och leka det världskända dansparet.

Genom ovanstående kvaliteter skulle jag hävda att *Milkman* är en roman som rymmer potential att forma antifascistiska förhållningssätt, utan att det framstår som dess uttalade syfte. Romanen är inte en propagering för den ena sidan, utan visar istället hur konflikten fått de fascistiska tendenserna att frodas överallt, och vilka konsekvenser det får för människor på ett djupgående plan. Genom att både gestalta den djupa ofriheten och det möjliga hoppet försätter romanen läsaren i en position där antifascistiska insikter kan födas.

Läsning som att jagas av ansvar

Mitt sätt att tänka kring antifascism och skönlitteratur bär vissa likheter med Elisabeth Hjørths undersökning om läsning som motstånd, även om hon inte laborerar med antifascism utan med etik i vidare bemärkelse. Hjørth intresserar sig för ”vilken roll kollektiva självbilder och essentialistiska identiteter spelar för upprätthållandet av maktstrukturer med avseende på kön, klass, psykiska funktionsnormer och etnicitet, samt hur romanernas motstånd mot dessa strukturer gestaltas” och för hur litteraturläsning kan erbjuda kritik av och motståndsstrategier mot dessa maktstrukturer.⁷ Hjørth koncentrerar sig alltså på orättvisor som kunde beskrivas i termer av diskriminering, det vill säga förtrycket som uppstår när någon behandlas på ett visst sätt utgående från att den ses som ”kvinna”, ”svart” eller ”avvikande”. Motstånd handlar därmed om att göra upp med dessa identitetsbegrepp, men inte genom att sluta använda dem (vi kan ändå aldrig frigöra oss helt från deras förtryckande diskurs), utan genom att försöka förskjuta deras betydelse.⁸

Här går min och Hjørths problemformulering lite i sär, för även om till exempel kön och ras är avgörande verktyg i fascismens förtrycksmekanismer är min uppfattning inte att det är identiteterna i sig som skapar fascismen. Problemen uppstår snarare när identiteterna tillåts legitimera att alla människor inte ska behandlas likvärdigt, och även om Hjørths dekonstruktivistiska angreppssätt torde vara inne på samma spår riskerar hon ge de essentiella identiteterna en närmast metafysisk ställning när hon ser dem som roten till allt förtryck.

Däremot finns det annat i Hjørths förhållningssätt – som till stora delar influerats av Gayatri Chakravorty Spivak – som klingar väl med min syn på antifascism. Bland annat insikten om att man själv är delaktig i det man försöker bekämpa – ingen är immun för att hemfalla till fascistoida tendenser – och att antifascism måste handla

om en praktik, ett görande, snarare än upprättande av ett alternativt, cementerat system.⁹

Hur menar då Hjorth att skönlitteraturen och läsandet kan konstituera motstånd? Dels genom att romanerna hon undersöker är poetiskt skrivna och på så sätt rubbar de till synes fasta identiteterna, men också – och kanske framför allt – genom att de inte presenterar en ny, färdig bild av världen åt läsaren, utan snarare inbjuder läsaren till ett tillstånd av förtvivlan över hur världen ser ut. Den beskrivningen kunde gott och väl passa in även på *Milkman*.

Inspirerad av filosofen Emmanuel Levinas ser Hjorth romaner som ett etiskt anrop till läsaren. Levinas beskriver etik som ansvaret som mötet med Andra ställer mig inför, utan att jag kan välja det, och menar att det är denna relation som konstituerar jaget överhuvudtaget.¹⁰ I Levinas fall kan Andra enbart utgöras av människor, inte romaner, men Hjorth argumenterar för att vidga uppfattningen och ser en liknande potential i skönlitteraturens möte med läsaren.¹¹ Jag som läsare kan bli till som etiskt och sårbart subjekt i mötet med romanen, men det förutsätter att min läsning inte drivs av begäret att erövra litteraturen eller de röster som tar plats i den, och intala mig att jag nu ”förstår” dem. Istället behöver läsningen fungera som ”en konfrontation som sätter jaget på spel och öppnar för det som inte är jag.”¹² Litteraturen gör alltså inte politiskt motstånd *i sig*, men läsningen kan få mig att ”jagas” av ansvar för den Andra, vilket enligt Hjorth kan få mig som läser att börja begära och arbeta för rättvisa också i den utomlitterära verkligheten.¹³

Den kunskap som kan genereras genom skönlitteraturens möte med läsaren handlar alltså ur det här perspektivet inte i första hand om att man ”går i någon annans skor” och på så vis lär sig något som man inte visste från tidigare, utan snarare om att litteraturen osäkrar läsarens position i världen, och därav sporrar till självrannsakan och omprövande av tidigare kunskap. Det går ändå inte att med säkerhet

veta *vilka* insikter och beteenden läsningen av en viss bok leder till hos läsaren. Det behöver inte nödvändigtvis leda till arbete för en mer rättvis värld, men åtminstone finns möjligheten att en alternativ kunskapsproduktion kan äga rum – en som inte handlar om vad som varit möjligt utan om vad som skulle kunna ske.¹⁴

Styrkan i oförutsägbarheten

Läsning kan få mig att inse att en annan värld är möjlig, men politisk förändring i världen är inte automatiskt lika med enskilda människors läsningsbaserade självrannsakan. Politiskt arbete förutsätter samarbete och interaktion i ett samhällssystem, där drivkrafterna för engagemanget kan vara otaliga. Frågan om skönlitteraturens potential att generera antifascistisk kunskap behöver ändå sättas i relation till denna möjliga rörelse från enskild läsare eller författare till samhällelig kamp.

Litteraturvetaren Evelina Stenbeck använder sig i sin avhandling *Poesi som politik* (2017) av begreppet ”litteraturens verkanskraft” för att beskriva den effekt ett verk vill åstadkomma i världen, och hur det kan uppnås genom ”poesins förmåga att skapa nya rum, handlingar och tankebanor”.¹⁵ Stenbecks forskning rör sig inom området ”aktivistisk poetik”, och kretsar kring författarskap vars praktik placerar sig närmare den politiska agitationen än vad Hjorths exempel gör – Stenbeck analyserar bland annat dikter som publicerats i dagspress som kommentar till demonstrationer eller politiska beslut. Inom litteraturhistorieforskningen finns en tradition av att dra en gräns mellan så kallad ”tendenslitteratur”, vars direkta syfte varit att kommentera världshändelser och påverka läsarens åsikter, och litteratur som konst i egen rätt, men jag är inte så säker på att den definitionen alltid är meningsfull. Ett litterärt verk kan åsyfta en samtida händelse, och ändå ge behållning åt en läsare långt efter att

den händelsen slutat vara aktuell – både för sina poetiska kvaliteters skull, och för att dess ansvarsanrop kan jaga läsaren att skärskåda sig själv och sin roll i liknande missförhållanden i sin egen tid. Att arbeta poetiskt avancerat behöver inte utesluta att man står i uttalad dialog med samhället, vilket syns i författarskapen som Stenbeck undersöker.

Risken med en term som ”verkanskraft” är ändå att den används mekaniskt just på det sätt som Löfgren varnar för i sin essä. Lika lite som litteraturen kan vara en genväg till att bli moraliskt upplyst som människa kan den automatiskt generera politisk aktivism. Det går förvisso att studera skönlitteraturens relation till antifascism genom att titta på konkreta verk som inspirerat politiskt aktiva grupper, eller som skrivits med det uttalade syftet att uppmana till engagemang, men det förblir omöjligt att slå fast att det någonsin skulle vara just *litteraturen* som ger upphov till händelsekedjor – helt enkelt eftersom litteraturen inte fungerar så. Den kan vara ett led i att förändra människors sätt att tänka, och därmed också människors sätt att handla, men inte på ett förutsägbart ”skriv eller läs A så händer B”-sätt.

Vill man ha ett verktyg som snabbt kan mobilisera många människor till politisk aktion, till exempel få folk övertygade om att något bör protesteras mot, skulle jag hävda att skönlitteraturen är tämligen ineffektiv. Jag tror inte att totalitära stater förföljer författare av reell skräck för att folk ska rusa ut på barrikaderna med diktböcker i händerna – det är ett beteende som i så fall skulle gå att förutspå och motarbeta. Snarare är det just det oförutsägbara i litteraturläsningen som skrämmer, att det inte är bestämt på förhand vilka tankar som kommer att öppna sig och vilka handlingar de tankarna kan inspirera till.

Jag kommer att tänka på dikten ”Dröm och verklighet” av Arvid Mörne (1937), som målar upp den av fascismen präglade samtiden som en ond dröm:

du hatdröm, blodsdröm:
ett svärd, som vandrar runt ett jordklot
förutan annat mål
än drypa röd sin cirkel

Denna mörka början till trots avslutas dikten med ett hopp som inte bara handlar om fred, utan just om tankens frihet:

högt över skummig kust och hav, som sjuder
vår tanke svävar, spanande ett fäste
för hjärtats liv i svärdets värld,
– vår fria tanke, själv en underbar,
okuvlig verklighet.¹⁶

Insisterandet på "hjärtats liv i svärdets värld" bär på likheter med gliporna i verkligheten präglad av våld och kontroll som romanfigurerna i *Milkman* lever i. Där finns en scen där middle sister deltar i en kvällskurs i franska, vars lärare ivrigt försöker få deltagarna att titta ut genom fönstret och beundra solnedgångens alla färger, men bemöts av idel tvärsäkra påståenden om att himlen endast kan vara blå, att det inte går att se fler färger:

It was the convention not to admit it, not to accept detail for this type of detail would mean choice and choice would mean responsibility and what if we failed in our responsibility? Failed too, in the interrogation of the consequence of seeing more than we could cope with? Worse, what if it was nice, whatever it was, and we liked it, got used to it, were cheered up by it, came to rely upon it, only for it to go away, or be wrenched away, never to come back again? Better not to have had it in the first place was the prevailing feeling, and that was why blue was the colour for our sky to be.¹⁷

Här anas samma självförtryckande självbevarelsedrift som i fråga om valet av livskamrat, men scenen utmynnar ändå i att romanjaget erkänner för sig själv att hon ser färger, massor av dem, utan att veta om hon ska tolka det som tryggt eller hotande, men oberoende kan hon inte förneka att de finns där.¹⁸

Det som skrämmer middle sister mest med solnedgången är intressant nog känslan av ansvar. Att se något är att bli ansvarig för det, och det är motsatsen till att bara gå med strömmen. Här finns likheter till Hjorts sätt att beskriva den förtvivlan som den etiska läsningen kan leda till, just för att man känner att det inte går att fortsätta som förut – och i det finns ett hopp även om man inte vet vad som borde göras istället.¹⁹ I fråga om antifascism blir det här särskilt viktigt, eftersom motståndet mot totalitära strukturer som vill radera den enskilda människans tanke- och rörelseutrymme inte kan bestå i att ett annat cementerat system upprättas.

Den som begär antifascism måste i någon mån stå ut med att rörlighet och osäkerhet samexisterar med tillit och ansvarstagande i relation till andra människor. När jag läser skönlitteratur och ställs inför röster som jag varken kan kontrollera eller förstå fullt ut, men som jag ändå får ingå i en relation med och förhålla mig till, finns därför möjligheten att generera värdefull antifascistisk kunskap. Det samma gäller litteratur som på olika sätt visar på sprickor i en till synes låst verklighet, på att saker kunde vara annorlunda. Men det betyder inte att läsning av vissa böcker garanterat gör mig till antifascist. Eller fascist för den delen.

Litteratur

- Burns, Anna, *Milkman*, Faber & Faber Limited, London 2018
- Deleuze, Gilles och Félix Guattari, *Tusen plåtår. Kapitalism och Schizofreni*, Tankekraft förlag, Stockholm 2015
- García, Hugo, Mercedes Yusta, Xavier Tabet, och Christina Clímaco (red.), *Rethinking Antifascism. History, Memory and Politics 1922 to Present*, Berghan Books, New York 2016
- Griffins, Roger *The Nature of Fascism*, Routledge, London och New York 1991
- Hjorth, Elisabeth, *Förtvylade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik* [diss. Uppsala], Glänta produktion, Göteborg 2015
- Löfgren, Ingeborg, "Litteraturen är lika farlig som livet självt", *Svenska Dagbladet* 19.1.2009, <https://www.svd.se/litteraturen-lika-farlig-som-livet-sjalvt> (hämtat 26.7.2020)
- Mörne, Arvid, *Atlantisk bränning*, Holger Schildt, Helsingfors 1937
- Payne, Stanley G., *The History of Fascism 1914–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1996
- Stanley, Jason, *How Fascism Works. The Politics of Us and Them*, Random House, New York 2018
- Stenbeck, Evelina, *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad* [diss. Lund], Ellerströms, Lund 2017

Noter

- 1 Elisabeth Hjorth, *Förtvivilade läsningar. Litteratur som motstånd och läsning som etik* [diss. Uppsala], Glänta produktion, Göteborg 2015, s. 7.
- 2 Ingeborg Löfgren, "Litteraturen är lika farlig som livet självt", *Svenska Dagbladet* 19.1.2009, <https://www.svd.se/litteraturen-lika-farlig-som-livet-sjalvt> (hämtat 26.7.2020).
- 3 Hugo García, Mercedes Yusta, Xavier Tabet och Christina Clímaco (red.), *Rethinking Antifascism. History, Memory and Politics 1922 to Present*, Berghan Books, New York 2016, s. 4.
- 4 Denna sammanställning av komponenter grundar sig på Roger Griffins, *The Nature of Fascism*, Routledge, London och New York 1991; Stanley G. Payne, *The History of Fascism 1914–1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1996; Jason Stanley, *How Fascism Works. The Politics of Us and Them*, Random House, New York 2018.
- 5 Anna Burns, *Milkman*, Faber & Faber Limited, London 2018, s. 5.
- 6 Burns 2018, s. 255 f.
- 7 Hjorth 2015, s. 10.
- 8 Ibid., s. 50 ff.
- 9 Här influeras jag till stor del av Gilles Deleuzes och Félix Guattaris syn på fascism som ett begär som inte bara uppträder på yttre, samhällspolitiska arenor, utan också mellan och inom människor. De kallar begäret "mikrofascism", och det är något som ingen kan bli fullständigt fri från, utan som bara kan bekämpas genom att man är uppmärksam på detta begär och försöker rikta om det. Se Gilles Deleuze och Félix Guattari, *Tusen plataer. Kapitalism och Schizofreni*, Tankekraft förlag, Stockholm 2015, s. 323 f.
- 10 Hjorth 2015, s. 119.
- 11 Ibid., s. 69 f.
- 12 Ibid., s. 124.
- 13 Ibid.
- 14 Ibid., s. 96.
- 15 Evelina Stenbeck, *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad* [diss. Lund], Ellerströms, Lund 2017, s. 13.
- 16 Arvid Mörne, *Atlantisk bränning*, Holger Schildt, Helsingfors 1937, s. 41 ff.
- 17 Burns 2018, s. 71.
- 18 Ibid., s. 77.
- 19 Hjorth 2015, s. 243.



4.

Självreflexion,
möten och läkande



Kan litteraturen förändra vår syn på oss själva?

GÖRAN TORRKULLA

Det dialogiska umgänget är språkets sanna livssfär.

MICHAEL BACHTIN

Dikten är en möjlig mötesplats.

PIA TAFDRUP

Människan är en varelse som skapar bilder av sig själv och sedan
börjar likna dem.

IRIS MURDOCH

Mötet som "metod" eller om tilltal, gensvar och ansvar

I DENNA ESSÄ kommer jag att ur ett dialogiskt perspektiv tala för litteraturen som ett självständigt sätt att utforska vår mänskliga tillvaro, samtidigt som jag vill framhålla läsarens medskapande roll. Den övergripande grundtanken är att vår självkänedom är ouplösligt förbunden med vår förståelse av andra människor, liksom att litteraturen växer fram ur och är ett uttryck för vårt gemensamma mänskliga behov av att såväl förstå oss själva som att göra oss förstådda med varandra. Medveten om att synen på litteraturens roll och värde

växlat från tid till annan, liksom att den alltså sida vid sida har många olika former och roller, inskränker jag mig här till frågan om huruvida litteraturen kan tillskrivas en förändrande verkan som också har en existentiell och moraliskt fördjupande dimension.

Som ett tilltal från människa till människa får litterära verk ett eget liv först i och genom läsarens gensvar – förutan gensvar skulle de förbli stumma. Genom det medskapande gensvaret på verkets tilltal uppstår ett möte som till skillnad från vanliga samtalsituationer låter oss i vår egen takt fördjupa oss i dess värld och återvända till det i nya sammanhang, liksom vi också genom att diskutera verket med andra kan få syn på nya aspekter och samband som berikar vår läsning. Vi kan till och med över tid och rum ta del av annorlunda förhållningssätt och omständigheter, vilket låter oss få syn på sidor av den mänskliga tillvaron, som vi på egen hand inte skulle ha upptäckt. Här anmäler sig också vikten av att återvända till klassikerna med nya ögon, liksom att också lyfta fram verk som faller utanför rådande kanon, och sålunda bli medvetna om såväl den litterära traditionens mångfald som dess oförutsägbart genomgripande omvandlingar.

Litteraturens styrka när den är som bäst, består – samman med allt annat som påverkar och formar oss som människor – i dess förmåga att på ett meningskapande sätt levandegöra och artikulera olika erfarenheter och förhållningssätt. Trots att vi ibland läser utan större eftertanke eller inte på djupet låter oss beröras av de mänskliga angelägenheter som litteraturen kan lyfta fram, består den etiska dimensionen hos dess verkan framförallt i att hålla liv i frågor om vad vi med anspråk på meningsfullhet kan omfatta som viktigt och värdefullt i ett mänskligt liv. Den angelägna frågan i detta sammanhang handlar ingalunda enbart om vilken plats eller roll vi ger litteraturen i våra egna liv, utan i förlängningen också om hur vi bemöter varandra i vår dagliga livsföring – en öppen fråga som det ankommer oss envar att själva besvara.

En exkurs om konstens autonomi

Den uppfattning om en konstens autonomi som historiskt ligger till grund för rådande konstuppfattningar, har sina rötter i Kants uppfattning om det estetiska omdömet som ett ”intresselöst intresse”, och kulminerade på 1890-talet i doktrinen om en konst för konstens egen skull. Detta synsätt har levt vidare i den succession av olika modifierade uppfattningar om konstens roll, egenart och innehåll som sedermera avlöst varandra, ofta med fokus på gränsdragningen mellan vad som skiljer konst från icke-konst, snarare än på frågan om konsten som uttryck för ett existentiellt meningssökande. Utvidgandet av konstbegreppet och upphävandet av den institutionella sektoriseringen mellan de olika konstarterna har inte heller i någon större utsträckning frångått uppfattningen om konsten som en självkonstituerande samhällelig frizon, vilket medför risken att den så kallade konstvärlden fjärras från det mångdimensionella samhällliga meningssammanhang som all konst ingår i.

Att konsten befattar sig med att klarlägga sin egen karaktär, eller värnar om att inte göras till ett medel för syften som inskränker på dess möjlighet att självständigt söka sig egna vägar, är visserligen inte som sådan en osund självupptagenhet. Men där mer eller mindre provokativa gränsöverskridningar har blivit något av en måttstock för ”förnyelse”, löper de konstnärliga utmaningarna risken att urvattnas till en självbekräftande tomgång som gör sig immun mot kritik. Och även där den samtida konsten utsträcker sin intervention till nya områden och utvecklar nya uttrycksformer, tenderar teoribildningen ändå att ställa bedömningen av konstverk i kontrast till våra spontana reaktioner och omdömen i det vardagliga livet – en mer eller mindre uttalad inställning som tenderar att förvanska frågan om relationen mellan konst och olika religiösa, etiska eller politiska uppfattningar. De periodvisa indignerade debatterna om huruvida konsten inkräktar

på moralen eller moralen på konsten, är vanligen lika kortvariga som hastigt uppblussande, och går alltför sällan in på frågan om vad sådana oenigheter i grunden handlar om, och vad de säger om drivkrafterna bakom parternas olika ståndpunkter.

Som läsare ställs vi inför litterära gestaltningar av högst olikartade synsätt och ståndpunkter som direkt eller indirekt speglar författarens eget förhållningssätt, och sålunda medför att hen har ett ansvar för verket vilket dess anspråk än är, liksom vi själva som enskilda mottagare är ansvariga för vad vi gör av det gensvar som verket väcker – eller med andra ord att var och en av oss själva ansvarar för de förväntningar och krav som vi ställer på hur litteraturen skall se ut och bedömas, liksom för den plats eller roll vi ger den i våra liv. Eftersom litteraturen alltid är inbäddad i och beroende av det meningssammanhang som den gemensamma kulturen tillhandahåller, är den även i sina kritiska former mer eller mindre präglad av den egna tidens förståelsehorisont. På det hela taget kunde man säga att kontroverserna om litteraturens och kritikens roll(er), vittnar om att den inte lämnar oss oberörda – att den äger en egen verkande kraft: förmågan att på oväntade sätt rubba den förmenta självklarheten hos våra invanda uppfattningar, och härigenom bidra till att inte bara mana till eftertanke utan också väcka nya tankar, och sålunda befrämja upprätthållandet av en levande kultur.

Fascinationens olidliga ovisshet

Filosofen och kyrkofadern Augustinus är med sitt verk *Bekännelser* en av de första i vår tankehistoria som skrev en självbiografi. Verket, som varit modellbildande för senare självbiografier, skildrar hur en levande och lidelsefull människa i en självkritisk kamp bearbetar sin egen inre motsägelsefullhet, ovisshet och förtvivlan. Tyngdpunkten i hans existentiella sökande ligger vid en strävan till en helgiven omvandling,

och de svårigheter han beskriver är inte i första hand teoretiska eller intellektuella, utan rör uttryckligen existentiella svårigheter inom ramen för religiösa och moraliska frågeställningar. Han påtalar det mänskliga vetandets begränsningar, och varnar för att en övertro på förnuftet kan urarta till en nyfikenhet eller vetgirighet som avleder vår uppmärksamhet från frågan om vad för slags kunskap vi borde söka, liksom var och hur vi borde söka den. Augustinus ställer med andra ord frågan om vad som är värt att veta som en existentiell samvetsfråga.

På det hela taget intar han en moderat hållning till våra kroppsliga behov, även om han påtalar att hälsan och njutningen inte alltid sätter samma gränser, utan att ”det som är nog för hälsan är för lite för njutningen, och att det ofta är ovissst om det fortfarande är kroppen som förtänksamt söker bot för sin nöd, eller glupskheten som lismande kräver att få mätta sin lystnad. Själen, den stackaren, glädes sig åt denna ovisshet”. Däremot varnar han strängt för intellektuella frestelser och faror, och framhåller att:

Det finns i själen genom samma kroppsliga sinnen ett slags begär som inte söker en njutning i kroppen men väl en erfarenhet genom kroppen; detta bedrägliga och beställsamma begär skyler sig under namn av kunskap och vetenskap. Eftersom det berör vårt sökande efter kunskap, [...] har det med ett gudsord kallats ögonens åtrå.

Med ögonens åtrå avses här en nyfikenhet som lockas av någonting obehagligt, inte för njutningens skull, utan ”av lust efter erfarenhet och kunskap”, och med ett sådant ”förvänt vetande som mål” frestas vår vetgirighet dagligen av ”många obetydliga och föraktliga ting”, som fyller oss med ”all slags intighet” och ”ovidkommande tankar”. Det oaktat att Augustinus i likhet med Platon utdömer en sådan nyfikenhet på ”onödiga kunskap”, och bestämt avråder litteraturen från att beskriva sådana ”intigheter”, kan litteraturen på ett mångsidigt sätt

belysa hur motsägelsefullheter mellan det vi tänker, säger och gör på olika sätt ger upphov till förblindande såväl inre som yttre spänningar och konflikter, och härigenom göra oss medvetna om de begränsningar och svagheter som häftar vid våra liv.

I Oscar Wildes roman *Dorian Greys porträtt* (1890) kan huvudpersonen sägas förkroppsliga ett förhållningssätt som sätter den estetiska njutningen framom alla andra bedömningsgrunder. Här gestaltas den förvrängda vetgirighet som Augustinus åsyftar med ”ögonens åtra” – en renodling av en nyfikenhet eller fascination som uttryckligen står i tjänst hos den egna förströelsen. Med devisen ”det enda sättet att bli fri från en frestelse är att ge efter för den” som måttstock för det övergående värdet hos vad än den egna nyfikenheten råkar eftertrakta, tenderar jakten på nya upplevelser att slå över i en trolöshet där ledan blir en lika grym som blind drivkraft. Fascinationen sammanhänger följaktligen med en tvetydig oavgjordhet eller distansering som omväxlande vacklar såväl mellan lek och allvar som mellan tanklöshet och beräkning, eller också mellan lust och leda. Dess ambivalenta karaktär ger ett skenbart spelrum åt en självbespeglade upptagenhet med de egna reaktionerna som på ett paradoxalt sätt kan vara förenad med en likgiltighet för det fascinerande föremålet, vilket reducerat till ett medel för tillfredsställandet av det egna begäret sedan strax överges för ett annat begär. Det förblir ofta oklart huruvida vi är roade eller oroade, och när vi låtit fascinationen dra iväg med oss och ge oss vad vi för stunden ville ha, skjuter vi med hänvisning till att vi ju bara ville bli en erfarenhet rikare undan frågan om vad det egentligen var som fascinerade oss.

Man kunde kanske här tala om en förvänd idealisering av en till intet förpliktigande nyfikenhet som lystet utsträcks till möjligheten att pröva på vad helst vi än lockas eller fånglas av, samtidigt som vi försöker skaka av oss ansvaret för följderna av det vi i vår fascination tillfälligt lånat oss till. Risken är att det som endast ter sig som

Kan litteraturen förändra vår syn på oss själva?

en tillfällig nyck kan föra oss vilse, och ibland på ett olyckligt sätt förändra såväl vårt eget som andras liv – en fara som ligger på lur varje gång som vi isolerar tanke och liv från varandra, eller försöker glömma att det gjorda aldrig kan göras ogjort. Uppfattningarna om huruvida Wilde själv omfattar den trolöst estetiserande livshållning han skildrar, eller huruvida han genom att driva denna hållning till sin spets vill blotta dess ohållbarhet, är delade. Hur vi än läser denna i mitt tycke ironiskt mångbottnade moralitet, så ställer den oss inför den utmanande frågan om i vilken mån vi känner igen oss själva i bokens spegel. I den meningen handlar den litterära bildningen inte bara om vad vi väljer att läsa, utan lika mycket om *hur* vi läser – hur noggrant vi betraktar oss själva i litteraturens speglar. Utmaningen är här att som läsare öva oss i att när vi stiger ut ur böckernas värld vakat försöka uppmärksamma varandra i den vardagliga livsvärld som hela tiden omger oss.

Gensvarets medskapande etik

De hinder och svårigheter som vi stöter på i vårt umgänge med litteraturen liknar i mångt och mycket de hinder och svårigheter vi har i vårt vardagliga umgänge med varandra. Lika litet som vi på förhand kan fastslå villkoren för en lyckad mänsklig relation, låter sig detta göras i fråga om relationen till litterära verk. Vi måste istället utan garantier våga ta vår utgångspunkt i de reaktioner vi själva verkligen har om vi alls skall kunna komma någonvart. Eftersom ett verk får sitt liv och sin verkan först genom läsarens personliga gensvar, och växlar alltefter läsare och omständigheter, och även av en och samma läsare kan bli föremål för omprövning, låter sig litteraturens roll eller verkan *inte* fastslås på ett ensartat sätt eller en gång för alla.

Att ta ett verk på allvar som ett tilltal riktat från en människa till andra människor, innebär inte bara att vi ger det tid och rum att

komma till tals, utan kräver också en beredskap att ompröva våra egna förväntningar och krav. Det gäller med andra ord att efter bästa förmåga försöka göra rättvisa åt verket, som till exempel att vi är på vår vakt mot att stirra oss blinda på detaljer i en mångtydig gestaltning, vilket kan hindra oss att få syn på verket som helhet, men kan också innebära att vi tillstår att vi inte kommer någonvarmt med ett verk. Man kunde här tala om en gensvarets medskapande etik, vilket ställer oss inför uppgiften att inför varje enskilt verk ärligt fråga oss hur långt vi sträcker oss i vår förståelse, vilket innefattar ett vidkännande av benägenheten att hos ståndpunkter och uppfattningar som står i strid med våra egna, lokalisera bristerna till motparten istället för att överväga brister i det egna synsättet. I detta sammanhang är det dock skäl att komma ihåg att litteraturen också kan utnyttja vårt lättsinne och våra svagheter genom att manipulativt stryka oss medhårs, och sålunda invagga oss i tron att det just är våra egna uppfattningar och värderingar som borde vara den allmänna måttstocken.

Det är visserligen en truism, men med tanke på det överflöd av uppmärksamhetsförbistrande företeelser som ofta upptar vår tid, är det skäl att påminna om att tillägnelsen av ett litterärt verk förutsätter att vi går in för att följa texten dit den är på väg – att vi med en öppen mottaglighet försöker orientera oss i den värld som rad för rad, sida för sida tar gestalt, men också reflekterande stannar upp inför det som framträder. Även om umgänget med ett litterärt verk skiljer sig från ett samtal ansikte mot ansikte, uppstår ett på sitt sätt intimt möte, som låter oss upptäcka att tillvaron kan te sig radikalt annorlunda sedd genom en annans ögon, och sålunda bidra till att låta oss få syn på tidigare förbisedda eller oanade möjligheter men också våra fördomar, ibland rent av ge oss ett språk för sådant som vi tidigare saknat ord för, eller andra gånger väcka liv i slumrande minnen eller locka fram nya drömmar.

Tack vare mångfalden av olikartade enskilda röster och uttrycksformer är litteraturen ett slags ymnighetshorn som genom våra medskapande tolkningar och omtolkningar erbjuder en ständigt förnybar vägkost. Genom att gestalta och bearbeta olika mänskliga företeelser och erfarenheter som också innefattar missförstånd, konflikter, orättvisa, förtryck och våld, kan litteraturen på olika sätt fördjupa vår förståelse av oss själva som meningssökande varelser i en ständigt föränderlig livsvärld. Litteraturen kan också skärpa vår blick för vikten av att försöka hålla samman det vi tänker med det vi säger, och det vi säger med det vi gör, genom att lyfta fram de slitningar och problem som tillkortakommanden i detta avseende kan ge upphov till. Men den kan också – som sagt – väcka liv i våra innersta drömmar, och i världen omkring oss lyfta fram oupptäckta källor till glädje och förtröstan – ja, låta själva vår tillvaro framstå i ett helt och hållet annat ljus.

Alla verk vi läser betraktar vi naturligtvis inte som lika betydelsefulla, men utan ett eller annat slags gensvar skulle de förvisso vara stumma. Beredskapen att inför nya uttrycksformer ompröva våra uppfattningar om litteraturens egenart och roller, men också modet att stå fast vid våra grundläggande övertygelser, är en förutsättning för upprätthållandet av en levande och fruktbar kontakt mellan litteraturen och den livsvärld där den skapas och får sin betydelse alltefter de gensvar den väcker. Litteraturen kan *inte* utstaka en väg till självkänedom för oss, liksom den inte heller besparar oss det arbete på oss själva som ingen annan kan uträtta i vårt ställe, men den kan – det tål att upprepas – genom att gestalta livet och världen ur skiftande infallsvinklar, fördjupa vår förståelse för vad en sådan strävan innebär och kräver av oss.

En öppen fråga som steg för steg behöver omprövas

Jag har ovan tagit fasta på att en levande litteratur inte låter sig förstås utan beaktande av dess olika förankringar i konkreta mänskliga livssammanhang och den plats vi själva ger den i våra egna liv. Jag har också påtalat vikten av att stanna upp inför frågan om vad våra olika uppfattningar om litteraturens (liksom även andra konstformers) egenart och roller säger om hur vi i övrigt förhåller oss till den mänskliga tillvaron och dess villkor – en grundläggande fråga som vi tyvärr alltför sällan befattar oss med. Som en övning i en uppmärksam närvaro, tror jag att litteraturen på ett fruktbart sätt kan föra oss ansikte mot ansikte med oss själva och den vardag vi står och går i. Härigenom kan den sporra oss att försöka klarlägga de svårigheter och oklarheter som i olika livssammanhang anfäktar oss själva – något som gör det hela både lätt och svårt. Lätt för att vi kan börja gräva där vi står. Svårt för att det är oss själva vi måste gräva i för att finna vår egen personliga väg.

Som ett försök till sammanfattning vill jag framhålla att det i vårt umgänge med litteraturen – liksom i vårt vardagliga umgänge med varandra – gäller att lyhört beakta det faktum att förhållandet mellan det vi tänker, säger och gör är lika mångdimensionellt som de olika förhållningssätt, relationer och situationer som vår livsform rymmer. Först som sist vill jag betona vikten av att med den kritiska udden riktad mot oss själva granska frågan om litteraturens roll(er) – en öppen fråga som steg för steg behöver omprövas för att litteraturen inte skall fjärmars från den livsvärld som den växer fram ur, och där den endast genom vårt medskapande gensvar kan få sin verkan. Att läsa böcker är *inte* någon genväg till att bli mänskligare människor, men läsandet kan lära oss hur andra människor tänker och känner – ja, hur märkligt lika och ojämförligt olika vi är. Och även om litteraturen inte lyckas bättre än våra övriga ansatser att komma tillrätta med oss själva, varandra

och våra mänskliga villkor, så kan den visa på olika vägar som en sådan strävan kan ta – vägar som tidigare kanske verkat stängda eller som vi själva inte vågat tänka oss. Det ofrånkomliga villkoret som härvid gäller lika för oss alla är att ingen annan kan förstå eller komma till insikt om livet för oss, och att vi följaktligen som enskilda individer måste ta ställning till vad vi helhjärtat inför oss själva och andra kan stå för i våra egna liv. Som en existentiell samvetsfråga ställer detta oss nog så ofta inför kravet att inifrån vidkänna att det är vi själva som måste förändras för att ett möte skall kunna uppstå – en uppgift som vi lika litet kan bli färdiga med som med livet självt.

Avslutningsvis vill jag framhålla att det är min övertygelse att litteraturens oskattbara värde består i att den på sina säregna sätt kan visa att vi alltid har någonting att lära oss av varandra, och samtidigt påminna oss om vikten av att i våra möten vinnlägga oss om att som ansvarstagande medmänniskor uppmärksamt ta del av varandras tankar och erfarenheter, vilket i bästa fall kan sporra oss att tillsammans ta vara på möjligheterna att förnyas som enskilda medmänniskor i den vardagliga livsvärld där vår föränderliga och ändliga tillvaro äger rum.



Att mötas

HUGO STRANDBERG

SEDAN MÅNGA ÅR har vi vid filosofifämnet vid Åbo Akademi haft en filmcirkel. Så gott som varje vecka har några av oss mötts för att se en film tillsammans, för att sedan samtala kring den på någon pub.

Vad är poängen med detta? Har filmer något att bidra med filosofiskt? Om de har något att bidra med, måste inte det bidrag de ger gå att formulera på filosofins eget språk, och är inte då filmen som film egentligen överflödig? Om det de bidrar med å andra sidan inte går att formulera på filosofins eget språk, hur ska då filosofin alls kunna gripa sig an med bidraget?

Jag tror inte detta är ett verkligt dilemma. Det är med andra ord något lurrt med frågorna jag just ställt. Vad? Det skulle nog gå att reda ut, men i den här essän ska jag istället försöka nå fram till insikter som kunde få oss att inte alls ställa dem längre. Låt oss därför närma oss förhållandet mellan konst och kunskap från ett annat håll.

Som sagt, efter att ha sett filmen diskuterar vi den tillsammans. Det här gäller naturligtvis inte bara oss: ett faktum om våra liv med film och litteratur är att de typiskt är något vi möts kring i samtal. Varför gör vi det?

Om det dilemma jag formulerade vore verkligt vore att se en film och diskutera den två skilda aktiviteter utan tätare förbindelser. Vädret är en sak, våra samtal om vädret en annan, kunde någon säga. Men inte heller i detta fall är saken så klar, för i våra samtal om vädret kommer dess betydelse för oss till synes, och någon kunde till följd av ett sådant samtal förhålla sig till vädret på ett nytt sätt, kanske inte längre se regn som dystert. Det finns uppenbart en fråga här som förtjänar en närmare undersökning.

Så hur förhåller sig egentligen filmen och diskussionen om filmen till varandra? I en diskussion kan jag lära mig saker av andra. De kan uppmärksamma mig på detaljer som jag missade eller på betydelsen av en viss scen i relation till filmen som helhet, en relation som jag inte insåg. Det här sker i de flesta fall inte genom att de bibringar mig någon bakgrundskunskap som jag saknar, en typ av kunskap jag inte kan vinna enbart genom att se filmen på nytt, om exempelvis det historiska sammanhanget. Nej, den förståelse som andra ger mig är framför allt en fråga om att uppmärksamma mig på det jag faktiskt har sett. Att jag varit perceptuellt närvarande – alltså inte somnat eller lämnat det rum där filmen visas – betyder inte att jag sett allt som finns att se i filmen. Att diskutera en film är därför inte endast på ett yttre sätt förbundet med att se filmen, för diskussionen kan förändra själva filmupplevelsen. Och den förändringen sker inte bara genom det som andra säger i diskussionen, den sker också genom vad jag själv säger. För det jag säger är oftast inte insikter som jag suttit inne med utan svar på det någon annan sagt, svar som rymmer nya insikter lika mycket för mig som för andra. Redan vetenskapen om att man kommer att diskutera filmen efteråt gör naturligtvis att man ser filmen mer uppmärksam än annars, men det jag framför allt vill peka på här är alltså att vad jag sett inte är färdigt när filmen är slut, att filmupplevelsen själv förändras i diskussion med andra, en diskussion som inte består av att vi utbyter insikter som redan fanns tillhands i diskussionens början.

Ett inte ovanligt sätt att upplösa det dilemma jag formulerade inledningsvis är att påpeka att det uppstår som en följd av ”i sig”-föreställningar. Dessa föreställningar innebär att om något ska vara väsentligt måste det ge ett bidrag utan hjälp, isolerat från allt annat, som om det en film kunde lära mig skulle den vara tvungen att lära mig helt på egen hand, utan att jag alls funderar över den. Kritiken består då i att påpeka att någon ”film i sig” möter jag aldrig. En film har en betydelse genom att vara en del av livet, genom att ha förbindelser med annat och genom att jag upprättar sådana förbindelser; det är inte genom att isolera något som man kommer att förstå det bättre, utan genom de relationer det har, och kan ges, till det som till det yttre står utanför. Att lära sig något kräver engagemang och insats från min sida, men det betyder inte att det engagemanget och den insatsen är det som allt i själva verket hänger på, som om samma lärdom skulle ha uppstått om jag lät dem verka i tomma intet. Den här kritiken skriver jag givetvis under på, men det är ändå talande att den kontrast som de som formulerar den ser är ett dialogiskt förhållande enbart mellan konstverket, i det här fallet filmen, och den enskilda åskådaren (eller läsaren).¹ Faktumet att vi inte bara på egen hand funderar över filmer vi sett, utan diskuterar dem med varandra, lämnas alltså obeaktat, att konst är något runt vilket vi möter varandra. Det finns därför skäl att pröva att närma sig problematiken från ett annat håll.

Det dilemma jag formulerade inledningsvis har jag hittills försökt upplösa från det ena hållet, genom att visa att ett samtal kring en film inte bara, eller ens i första hand, ska förstås som ett yttre tillägg till den. Men vad jag framför allt vill visa är det omvända, att det finns insikter som är oundgängliga för filosofin men som dess teoretiska språk inte kan mer än peka på, insikter som är närvarande först i en film (eller för den delen i en roman, eller i levda livet). Den poängen innebär också ett svar till den som bara betonar ”samtalet” mellan mig

och filmen; samtal i egentlig mening, att vi möts för att tillsammans diskutera en film vi alla har sett, är alls inte oväsentligt.

För att kunna visa det måste jag naturligtvis diskutera en film. Fokus för min diskussion är *Sonen* (*Le Fils*, 2002, manus och regi av Jean-Pierre och Luc Dardenne). Det här är en film som vi sett i filosofernas filmcirkel, men det är också en film jag sett i många olika sammanhang och diskuterat med många olika människor. I det här sammanhanget är den viktig eftersom den inte bara är en film där den insikt jag just nämnt kommer till uttryck, utan den är också en film som på sätt och vis handlar om just den insikten.

(Om den som inte har sett filmen ska sluta läsa här och först se till att se filmen, eller tvärtom fortsätta läsa, är en fråga utan självklart svar. Å ena sidan är det här en film som delvis bygger på att man först inte förstår vad som händer, å andra sidan är min erfarenhet att filmen blir bättre ju fler gånger man ser den och att den alltså egentligen inte är beroende av mysterieelementet.)

I *Sonen* får vi följa Olivier, lärare i snickeri vid en yrkesskola för före detta ungdomsbrottslingar. Han började jobba vid skolan någon tid efter att hans lilla barn för fem år sedan blev dödad av en elvaåring. Även om han för det mesta är rätt bister och reserverad, emellanåt sträng, är han uppenbart en engagerad lärare. Vi ser honom exempelvis hjälpa sina elever med deras problem på ett sätt som går långt utöver snickeri och arbetstid. På något sätt är allt detta knutet till hans döda son, men på vilket sätt är inte klart för oss, knappast heller för Olivier själv.

En dag blir Olivier tillfrågad av skolans ledning om han kan ta in en ny elev, Francis, i sin grupp, en pojke vars koppling till honom är okänd för alla, även för Francis, men inte för Olivier: Francis är den som dödade hans son. Den svårighet som Olivier möts av är en fråga om hur han ska förhålla sig till Francis. Det är en svårighet som går

rakt genom honom, en inre klyvnad. Å ena sidan kunde han vägra att ha något alls att göra med honom, och vore inte svårigheten ur vägen då? Under filmens gång ser vi honom allt emellanåt uppträda på det sättet, i början genom att säga att det inte finns någon plats för Francis i gruppen, senare, då han trots allt givit honom en plats, genom att försöka hålla honom på professionellt avstånd. Men å andra sidan är det inte möjligt för honom att vägra att ha något alls att göra med Francis, för det är uppenbart att alla hans tankar kretsar kring honom, också när Francis var frånvarande. I början av filmen blir detta väldigt påtagligt när Olivier, trots att han sagt att det inte finns någon plats för Francis, ändå drivs att försöka få en glimt av den mördare som hittills inte varit mycket mer än ett namn för honom men som ändå har en oerhörd betydelse i hans liv. Den första gång han lyckas få mer än en glimt är när han hittar Francis sovande i omklädningsrummet, ett avgörande ögonblick, för att se en sovande pojke gör det mycket svårare för honom att enbart se en avskyvärd mördare i Francis. Viktigast är dock faktumet att så snart Olivier har tagit upp honom i sin grupp bryter hans försök att upprätthålla en professionell distans samman. Francis, som inte vet vem Olivier är, ser upp till honom (Oliviers exakta ögonmått), formar sitt eget beteende efter hans (hans sätt att ta bort sågspån från kläderna), verkar över huvud taget bry sig om samma saker som Olivier tycker är viktigt (snickarkonst), frågar honom om han kan bli hans förmyndare, och verkar till och med se honom som sin enda vän. (Scenen utanför korvkiosken är talande: Olivier kan inte hjälpa att han får en mycket närmare relation till Francis än han egentligen vill.) Oliviers tankar, så som jag förstår dem, börjar allt mer kretsa kring hur han ska kunna tala om för Francis vem han, Olivier, verkligen är. Deras gemensamma tur till brädgården är Oliviers sätt att skapa ett tillfälle att närma sig ämnet, och då och då försöker han ta upp det indirekt, men till slut är det som om orden faller ur hans mun av misstag, då han haft dem

på tungan sedan länge. Francis blir naturligtvis rädd och rusar iväg, Olivier, medveten om sitt ansvar för Francis, springer efter. Det som följer är lika kaotiskt för dem som för oss: jaga, fånga, brottningskamp. Men lugnet återvänder, och Olivier går till sin bil för att packa några brädor som han ska ta med sig till stan. Efter en stund dyker Francis upp, och i tystnad hjälps de åt att surra fast brädorna. Francis är inte rädd längre, Olivier avvisar honom inte. Ett abrupt klipp till svart, och filmen slutar.

Sonen kastar in oss som ser den i livets svårigheter, precis som Olivier plötsligt befinner sig i en situation som skakar honom i grunden. Vi lär inte känna hans tankar i någon större utsträckning, delvis eftersom han helt enkelt är tystlåten, delvis eftersom Dardenne-bröderna vill hindra oss från att börja reflektera över hans tankar då vi, reflekterande på det sättet, skulle distansera oss från den situation Olivier befinner sig i. Istället engageras vi i det som upptar honom. På så sätt kommer vår position att ha likheter med hans.

Som framgår av min beskrivning av vad som händer i filmen är Olivier i många avseenden passiv. De svårigheter han brottas med är inte av de slag som kan lösas genom handlingar eller beslut. (Eller: om han bemötte dem på ett sådant sätt skulle det helt enkelt betyda att han förstod dem på ett väldigt annorlunda sätt, och han skulle då alltså inte ha *dessa* svårigheter.) Under filmens gång kommer Francis allt närmre Olivier inte genom att Olivier aktivt eftersträvar det, och när Olivier är aktiv är det så att säga mot sin egen vilja. Men det betyder inte att han flyter med strömmen. Tvärtom, den förändring han genomgår kastar över ända både egna och andras förutfattade meningar (särskilt hans f.d. fru, Magalis, även om hon verkar känna honom bättre än han känner sig själv och ser vart han är på väg). Den här poängen – om aktivitet och passivitet – gäller dock inte bara Olivier, utan likaså oss, för det sätt på vilket filmen utmanar oss liknar

det sätt på vilket Olivier utmanas av det som händer honom. Moralisk erfarenhet är inte en produkt av ens teoretiska övertygelser, har inte formen av teoretiska övertygelser, men har kraften att tillintetgöra dem – och att se en film är ett sätt att uppleva något.

Med andra ord, den insikt som jag ovan omtalade som oundgänglig för filosofin men som dess teoretiska språk inte kan mer än peka på har just att göra med den här utmaningen. När jag säger att Olivier blir moraliskt utmanad, eller att se *Sonen* kan vara moraliskt utmanade, åsyftar jag alltså inte i första hand en förändring av ens åsikter och uppfattningar, som om filmen, eller livet, försåg oss med data i ljuset av vilka vi måste förändra våra teoretiska ståndpunkter. Om det var det som det handlade om behövde jag själv egentligen inte vara inblandad, för ståndpunkterna kunde presenteras oberoende av vems de var och de eventuella invändningarna mot dem oberoende av det liv i vilket de blir synliga. Men det är just eftersom det inte är så, eftersom det inte i första hand är mina åsikter som utmanas utan *jag*, som film och litteratur blir väsentliga. Här blir nämligen personen som utmanas synlig, och det han eller hon möter är inte data utan andra människor, likaså synliggjorda i den film vi ser.

I min diskussion har jag koncentrerat mig på Olivier, för filmen kretsar kring honom – det finns inte någon scen där han inte är med. Men något liknande kan sägas om Francis som om Olivier. När vi ser Francis svara på frågor som handlar om mordet genom att så snabbt som möjligt föra in samtalet på andra saker, som om frågorna var ointressanta och irrelevanta, är det ett uttryck för att han är kall och likgiltig? Ytligt sett kan det verka vara fallet, men, å andra sidan, är inte detta ett av de sätt som någon som plågas av skuld känslor betar sig på? Att undvika frågor, att verka oberörd – det är tecken på känslor av skuld (och Francis sömnstörningar antyder det). Dessa känslor har alltså inget att göra med vad han vill eller inte vill, med vilka eventuella

slutsatser han har dragit om vad som är teoretiskt rimligt; han vill inte tala om det förgångna, men den ovilligheten är förstas ett uttryck för den betydelse som de händelser som frågorna handlar om har för honom. Känslor av skuld har inget att göra med vad han vill eller inte vill, och det är just därför sådana känslor bortträngs, men lägg märke till att dessa känslor har vissa saker gemensamt med bortträngningen av dem. Den som borttränger skuldkänslor undviker situationer som kan utlösa dem, exempelvis ögonkontakt med den vars liv hon har förstört, precis som skuldkänslorna själva också får en att undvika sådan kontakt. Att söka förlåtelse, däremot, kan förstas som det enda sättet att öppet närma sig det som också skulden är en reaktion på, om än en förvriden, nämligen personen ifråga. Här får vi naturligtvis inte ha en för snäv syn på vad förlåtelse är, som om det avgörande är om ord som "förlåt" används. Med en sådan snäv syn kommer man inte att se att den allra sista scenen i *Sonen* kan förstas som en förlåtelsescen, fastän varken Olivier eller Francis yttrar ett enda ord.

Det är just för att det jag talat om här är reaktioner på en person, inte på en idé eller föreställning, som de är bortom min kontroll. Det är ett sätt att förstas titeln på filmen: Francis frågar Olivier om han kan vara hans förmyndare, men han frågar inte fadern till den pojke han dödat om han kan vara hans förmyndare. Så även om det finns ett inslag av val här är det fortfarande sant att vi inte väljer våra föräldrar, inte ens våra ställföreträdande föräldrar. Och det samma gäller för Olivier (som ser en "symbolisk" förbindelse mellan Magalis graviditet och att han har träffat Francis), för vi väljer bara att skaffa barn, inte våra barn.

Ett av de sätt på vilka *Sonen* alltså utmanar centrala filosofiska föreställningar är genom att rikta vår uppmärksamhet på de moraliska lager som ligger under övertygelser, teoretiska redogörelser, principer, regler och liknande, som dessa är som mest reflektioner av. Vad som drabbar Olivier är inte idéer utan människor – Francis i synnerhet.

Människor, inte de åsikter och önskningsar dessa människor må hysa: Francis rusar iväg när Olivier talar om för honom vem han är, men att han gör det betyder inte att frågan har nått sitt slut för Olivier. *Sonen* är med andra ord inte en skiss av en teori (om, exempelvis, moral), som om dess moraliska och filosofiska betydelse först skulle komma till blomning om den uttrycktes i sådana termer. Vår uppgift är att se igenom dessa termer, att nå fram till det som de i bästa fall pekar på. För om jag vill förstå på vilket sätt det spelar moralisk roll vad jag gör mot andra skulle att hänvisa till brott mot principer vara gravt vilseledande; vad jag måste öppna mina ögon för är vem jag gör det mot. Att se film är ett sätt att göra det.

Nu är det förstås så att personerna i filmen är fiktiva. Men om det finns en gräns för vad en film kan lära mig ligger den gränsen ändå inte där. Skillnaden mellan mig, som ser filmen, och Olivier, huvudpersonen i filmen, är heller inte att han möter Francis, jag den fiktiva gestalten Francis, även om vi nu börjar närma oss var jag tror att den avgörande skillnaden ligger. Skillnaden har att göra med den fjärde väggen, kunde man säga: i en verklig situation kan jag ingripa eller avstå från att ingripa, kan jag bli tilltalad eller ignorerad, men så inte här. Filmen ställer mig alltså inte inför samma krav och svårigheter som de Olivier möter: de människor han möter är inte möjliga för mig att interagera med, och till skillnad från honom kommer jag inte att behöva leva med konsekvenserna av vad jag gör och inte gör (något som det abrupta slutet framhäver). Verkligheten ställer krav på mig, men den fiktiva världen gör det inte; däremot kan fiktionen göra mig uppmärksam på verklighetens krav, på att andras öde, på att vårt öde tillsammans också ligger i mina händer.

Att vi diskuterar film tillsammans med andra visar sig därför vara väsentligt. I en diskussion möter jag andra, och diskussionen kan alltså i en bokstavig mening sägas ta vid där filmen slutar.²

Litteratur

Dardenne, Jean-Pierre och Luc (manus och regi), *Sonen [Le Fils]*, 2002

Gadamer, Hans-Georg, "Die, Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest", *Gesammelte Werke* 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993, s. 94–142

Noter

- 1 För ett exempel, se Hans-Georg Gadamer, "Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest", *Gesammelte Werke* 8, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1993, s. 116 f.
- 2 Denna essä har understötts av projektet "Centre for Ethics as Study in Human Value", registreringsnummer CZ.02.1.01/0.0/0.0/15_003/0000425, i det operativa programmet "Forskning, utveckling och utbildning" (OP VVV/OP RDE), samfinansierat av Europeiska regionala utvecklingsfonden och Republiken Tjeckien.



Att läsa är att läsa sig själv

ALEXANDER ÖHMAN

Jag bör vara spegeln i vilken min läsare ser sitt eget tänkande med dessa alla oformligheter och med denna hjälp kan rikta in det rätt.
LUDWIG WITTEGENSTEIN, *Särskilda anmärkningar*¹

NÄR VI närmar oss slutet av Marcel Prousts mästertliga romansvit *På spaning efter den tid som flytt*, möter vi en författare i färd med att försöka sammanfatta sitt livsverk, sin vision. Proust beskriver litteraturens uppgift genom en vädjan till sin läsare:

Författaren använder uttrycket 'min läsare' rent vanemässigt, i det förljugna språk som begagnas i förord och dedikationer. Men i själva verket är varje läsare, när han läser, sin egen läsare. Författarens verk är bara ett slags optiskt instrument som erbjuds läsaren för att hjälpa honom att urskilja det som han utan denna bok kanske inte skulle ha sett hos sig själv. Att läsaren hos sig själv känner igen det som boken utsäger är beviset för att boken är sann, och tvärtom, åtminstone i viss mån, eftersom avvikelsen mellan de båda texterna ofta kan bero på läsaren och inte på författaren. Boken kan dessutom vara för lärd eller för dunkel för en naiv läsare, och erbjuder honom sålunda en grumlig

lins som han inte kan läsa med. Men andra särskilda omständigheter (som homosexualitet) kan göra att läsaren måste läsa på ett visst sätt för att läsa rätt; författaren bör acceptera detta och ge läsaren största möjliga frihet, säga till honom: ”Se efter själv om du ser bättre med det här glaset eller med det där, eller med något annat.”²

Litteraturen är, enligt Proust, inget annat än ett verktyg för att bokstavligen få syn på *erfarenheten* – inte hos författaren – utan istället hos läsaren själv. Det enda författaren kan göra, är att genom sitt skrivande borra djupt ner i den egna erfarenhetens mark, och därigenom hjälpa sin läsare att bättre få syn på sig själv.

Att läsa en skönlitterär bok är – för så vitt glaset passar sin läsare – därför att läsa sig själv. Boken är sann, om den lyckas uttrycka något som läsaren känner igen hos sig själv. Bokens sanning är således inte oavhängig den unika läsare som håller boken i sina händer. Någon sanning om verket bortom läsningarna finns – strängt taget – inte.

Tanken på läsarens avgörande roll för bokens betydelse, dyker upp och varierar på flera håll i Prousts roman. Författaren förtydligar läsandes akt som en skapelseprocess, nära besläktad med skrivandet. Om romantexten lyckas tilltala sin läsare, slå an en ton i själen, har vi att göra med ett möte mellan två ”texter”: boken, och läsarens ”inre bok”:

När det gällde den inre boken med okända tecken (tecken i relief, tycktes det, som min iakttagelse på spaning i det omedvetna sökte upp, stötte emot och gled runt likt en dykare som pejlar djupet), fanns det ingen som kunde hjälpa mig med några regler, ty läsningen av dessa tecken utgör en skaparakt, och i den kan man inte ersättas eller ens samarbeta med någon. Därför värjer sig de flesta mot detta skapande; man åtar sig nästan vad som helst för att slippa det. [...]

Denna bok som är den mest mödosamma att tyda är också den enda som dikterats av verkligheten, den enda som verkligheten själv har 'tryckt' in i oss. Varje idé som livet har avsatt inom oss måste bevisa sin sanning i en materiell gestalt, präglad av det intryck den gjort på oss. De idéer som utformats av det rena intellektet äger endast en logisk sanning, en möjlighet till sanning: de är godtyckligt valda. Den enda bok vi har är en bildskrift som inte har tecknats av oss.³

Att läsa är att skapa, att uttyda den inre boken. Den svårighet som Proust tillskriver uttydandet av den inre texten är förbunden med att denna text – i motsats till intellektuella idéer – ”dikterats av verkligheten, den enda som verkligheten själv 'tryckt' in i oss”. Intellektuella idéer är till sitt väsen ett ytfenomen, medan den inre texten härrör från djupet av vårt känsloliv, är summan av våra erfarenheter, minnen av kärlek och rädslan för att dö. Själen, den enda bok vi har, är *inte* skriven av oss själva.

Den skrivs i barndomen och är präglad av våra allra tidigaste upplevelser.

I en liten skrift, *Om läsning*, ser vi ett frö till de tankegångar som senare fick full blom hos den åldrande författaren. Skriften uppehåller sig främst kring barndomens läsning, minnesbilder av de konkreta platser där vi en gång läst och tillägnat oss litteratur. Läsning, skriver Proust, är inte enbart en sysselsättning för ett ensamt medvetande som dragit sig undan världen för att kontemplera i stillhet, utan en aktivitet som äger rum i världen, en värld som även färgar boken. Proust betonar den sinnliga aspekten av läsningen, läsningens kroppslighet – handen som binder medvetandet vid boksidan.

Om läsning är inget brandtal till läsningens lov. Proust vill inte överdriva läsandets goda sidor, han är medveten om de risker läsandet kan innebära. Författare kan inte göra sina läsare klokare, eftersom

de klokheter som författaren i bästa fall fått på pränt är slutpunkten för författarens klokhet och bara begynnelsen för läsarens klokhet. Läsaren kan dock missta sig, och ta det som står i boken för en sanning. Läsningen, skriver Proust, "befinner sig vid tröskeln till det andliga livet; den kan leda oss in i det: den utgör det inte."⁴

Författaren sammanfattar läsandets för- och nackdelar på följande sätt:

Så länge läsningen för oss är den som initierar oss och vars magiska nycklar längst inne i oss själva öppnar dörren för oss till de boningar vi inte hade kunnat ta oss in i, är dess roll i våra liv hälsosam. Läsningen blir däremot farlig när den i stället för att väcka upp oss till intellektets personliga liv tenderar att ta dess plats, när sanningen inte längre framstår för oss som ett ideal som vi inte kan förverkliga annat än genom inre framsteg i vårt tänkande och en ansträngning i vårt innersta utan som något materiellt som placerats mellan böckernas blad likt honung som framställts helt och hållet av andra och som vi bara behöver bemöda oss att hämta på bibliotekets hyllor och sedan passivt avnjuta i en fullkomlig kroppslig och andlig vila.⁵

Om läsningen står på tröskeln till det andliga livet, erbjuder oss att gå in, är den välgörande. Om den däremot tar upp platsen för det andliga livet, som om sanningen vore ett föremål som upphittas mellan böckernas blad, istället för något varje människa själv måste finna genom en ansträngning i sitt innersta, förvandlas bokläsandet till något farligt. Boken får karaktär av ett "fetischföremål" vars väsen är dött, inte levande.

Proust vill minska de sanningsanspråk som ibland tillskrivs litteraturen. Hans estetiska program må ha sina begränsningar, verka ålderdomligt och kanske till och med världsfrånvänt för mer politiskt orienterade kritiker. Litteratur är heller inte bara lins, den kan också

vara fokus. Däremot passar skönlitteraturen sämre som förmedlare av intellektuella idéer, tankar som på ett magiskt sätt kunde få vingar och förflyttas från baksidan och in i läsarens medvetande. Ändå är det ofta så vi är benägna att uppfatta frågan om hur vi kan lära oss något av litteraturen, utvinna kunskap *ur* den. De författare som historiskt burit epitetet "filosof" är de som låtit sina hjältar utlägga filosofiska traktater. Författaren behöver dock inte vara filosof för att erbjuda oss en kunskap vi kunde kalla filosofisk, eller som i fallet Proust, erbjuda oss en spegel för den kunskap vi redan bär inom oss.

Skönlitterära författare är inte filosofer, romaner är inte filosofiska texter, men de begrepp som brukar anmäla sig när vi läser romaner som hjälper oss att läsa oss själva på djupet är de vi använder när vi filosoferar över, låt säga, självkänedom och dess motsats självbedrägeri, kärlek eller skam.

Romanens kunskapsform existerar i dess unika förmåga att gestalta, inte enbart beskriva, en mångfald av känslor och tankar som sedan *erfars* av läsaren. En roman som hos läsaren exempelvis väcker känslan av skam kan få oss att minnas plågsamma erfarenheter av skam i det levande livet, med den viktiga skillnaden att vi – medan vi läser – kan bearbeta detta minne portionsvis i små doser, på tryggt avstånd från det som hotar att åter utlösa skamkänslan. Om vi skulle erfara känslan med samma intensitet och styrka när vi läser som när vi erfar den i det liv vi delar med andra, skulle vår situation vara outhärdlig. En *estetisk distans* är ibland en nödvändig hållning, för att vi ska orka möta det mörker vi inte vill se hos oss själva. Litteratur tycks ha en uppgift som filosofin saknar.

Trots detta kvarstår bilden av ett evigt krig mellan filosofi och litteratur. Platon låter Sokrates referera till en "gammal konflikt mellan filosofin och dikten"⁶ när han pläderar för att förnuftet tvingar honom

att utvisa diktarna ur staten. Om diktarna tillåts verka fritt ”kommer njutning och smärta att bli kungar i staten i stället för norm och det som allmänt anses vara det bästa i alla tider – förnuft.”⁷

I *Statens* tionde bok argumenterar Platon för varför diktkonsten i den ideala staten bör åläggas strikta restriktioner. Tanken utgår från idéläran och konstens plats i ett liv där människan bör sträva efter insikt i det goda. Den sinnliga verkligheten är som bekant endast ett sken, varför konsten enligt Platon är skenets sken, ett försök att mimetiskt avbilda en skugga. Att avbilda verkligheten är inte moraliskt fel *per se*, men Platon hävdar att diktarna inte alls vet vad det är de avbildar när de – i diktform – försöker visa det godas natur. Om poeterna verkligen hade genuin insikt i det goda, skulle de ge upp försöken att avbilda det goda genom konsten, och istället agera i världen med det goda som sitt enda vägledande ljus.

Staten har bara nytta av sysslor som skapar bättre människor, i det privata som i det offentliga. Homeros skapar, exempelvis, bilder av duglighet men bilderna skapar inte bättre människor. Om så vore fallet, borde Homeros fått ett följe av lärjungar, resonerar Sokrates.

Platons vilja att göra skillnad på nyttiga visavi onyttiga sysslor handlar om våra verksamheters natur i förhållande till huruvida de för oss närmare eller eventuellt längre ifrån det goda. Att tänka fritt innebär för Platon att med hjälp av förnuftet organisera själens ”inre stat”, så att blicken riktas mot det goda. Konsten talar – i motsats till förnuftet – till våra känslor, och ger näring åt det irrationella. En människa som göder sin irrationella sida riskerar att förlora sin självbehärskning och i slutändan – sin frihet.

Sokrates exemplifierar genom att berätta om en man som förlorat sin son och som bekämpar sorgen genom att sörja med måtta. Det värdiga sättet att sörja är att inte alls visa sin sorg. Det förnuftiga är att inte bli upprörd, att inte låta sig bli nedslagen av sorg. Den konst som

avbildar lidandet skulle däremot driva honom att minnas sin förlust och är därför irrationell, till och med ond. Konstens farmakon utgör då inget botemedel utan ett gift.

Staten är inte Platons sista ord i frågan om diktens relation till filosofin. *Faidros* visar en annan bild av detta förhållande. I dialogen finns även rum för känslor och deras vägledande roll i rörelsen mot det goda. Sokrates tecknar en bild av själens två delar, begäret efter njutning och omdömet. Ibland är de överens, ibland oeniga. Människan är ofta slav under begäret, men kan befria sig från slaveriet med hjälp av omdömesförmågan.

Ämnet är kärleken, huruvida känslan av förälskelse gör den älskade blind, eller om den tvärtom vidgar blicken hos den som älskar. Konsten att tala sant om kärlek handlar om insikt i kärlekens väsen. Bara den som har insikt kan beskriva kärleken på rätt sätt. Insikten inbegriper även känslor. Till och med den galenskap som ofta drabbar den älskande kan godkännas om den för oss närmare det goda. Sokrates beskriver här känslornas roll som vägledande, de är både en inre drivkraft mot det goda och samtidigt ger de oss information om var det goda befinner sig. Vårt känslomässiga svar på det goda visar något som förnuftet ensamt inte kunde ha visat oss. Kärleken sätter hela själen i rörelse, inte bara förnuftet utan även känslan.

Angående diktkonsten är Platon inte längre ute efter att fördriva poesin. Däremot vill han varna för en diktkonst som bara sätter de lägre delarna av själen i rörelse, åt fel håll. Ett speciellt farligt hot är den diktkonst som utger sig för att vara filosofi men som manipulerar åhörarens känsla.

Platons farhågor kring känslornas roll både hos tänkandet och konsten delas inte av Aristoteles. De känslor som ett konstverk, låt säga en tragedi, väcker hos oss kan även hjälpa oss att uppenbara en sanning om vårt liv. Berättelsens *mythos* är vägledande för vårt handlande i världen, *praxis*. *Katharsis*, själens rening som äger rum

hos åskådaren i slutet av tragedin syftar inte på det rena tänkandet utan består i en känslomässig erfarenhet.

Likt Platon uppfattar även Aristoteles diktkonsten som ett avbildande av verkligheten, men värderar den annorlunda. Diktkonsten står i en direkt förbindelse med ett mänskligt liv: en modell för vårt moraliska handlande. Till skillnad från moderna uppfattningar är etiken och estetiken ännu sammanvävda med varandra, de tillhör samma helhet. Estetikens uppgift som modell för etiken gör att Aristoteles värderar diktkonst högt, till och med högre än historieskrivningen. I boken om diktkonsten står det:

Ty skillnaden mellan historieskrivaren och diktaren är inte att den ene skriver på prosa, och den andre på vers [...]; skillnaden ligger i att den ene säger det som har hänt, den andre sådant som skulle kunna hända. Därför är diktningen mer filosofisk och seriös än historieskrivningen; diktningen säger det allmängiltiga, historieskrivningen det enskilda.⁸

Diktkonsten och dess avbildande av verkligheten är, enligt Aristoteles, något omistligt vi inte klarar oss utan eftersom vi då skulle stå tomhänta och inte veta hur vi skulle handla. Om vi tog bort myterna skulle vi gå miste om den allmängiltighet diktkonsten bidrar med. Historieskrivningen skulle förse oss med korrekta sakuppgifter men vår förståelse av deras innebörd skulle försvinna. Antagligen skulle vi även sakna diktkonstens, till skillnad från historieskrivningens, unika förmåga att väcka våra känslor: medlidande, fruktan, vrede etc. Aristoteles' uppfattning om konstens plats i ett mänskligt liv liknar hur vi ofta idag, ibland oreflekterat, talar om konst: "Böcker utvecklar vår emotionella förmåga". Tänkandet är instrumentellt: "Om vi läser mer, blir vi bättre människor". Att återvända till Aristoteles idag, se diktkonsten som en modell för livet, är något av en återvändsgränd.

Även om vi – som enskilda – kanske blir lite klokare av att läsa en bra bok, är detta ingen hjälp för vårt moraliska handlande. Även om vi skulle läsa en bra bok om det godas väsen, existerar ingen garanti för att vi därigenom kunde hjälpa någon annan: den goda viljan förvandlas till ett övergrepp om vi tänker oss att den andre nog uppfattar saken på samma sätt som jag. Här skiljer sig inte dikten från filosofin.

Aristoteles värdering av känslan är högre, står närmare livet än Platons. Platons ideale filosof befrias från alla negativa känslor, till och med rädslan för att dö, genom att kontempera över det godas väsen. Filosofen har del i de eviga idéerna och själens odödlighet. ”Att filosofera är att lära sig dö.”

Sokrates död var inte tragisk.

Platon och Aristoteles skiljer sig i sina respektive syner på det tragiska. Konsten bör, enligt Platon, bara prisa det goda och det goda kan inte i sig vara tragiskt. Det tragiska förhindras genom bruk av omdömesförmågan. Aristoteles, däremot, tilldelar tragedin en viktig roll eftersom den för oss kan uppenbara en olöslig konflikt: Det oändliga avståndet mellan hur goda vi vill se oss själva och hur vi faktiskt lever våra liv. Insikten är smärtsam och kan inte botas med hjälp av förnuftet.

Platon har förvisso rätt i att känslor ibland kan leda oss in på villövägar, Aristoteles har en poäng när han vill inkludera negativa känsloupplevelser i vår väg mot självkänedom, men de bleknar i jämförelse med de insikter psykologin kan erbjuda oss om motsägelsefulla spänningar i vårt känsloliv. Idén om litteraturen som en ”själens läkare” ser annorlunda ut efter Freud.

Estetiken och etiken uppfattades länge som en sammanhängande helhet, men har i modern tid spjälkats upp i två olika discipliner; den första undersöker ett konstverks sinnliga njutning, dess stil och form,

den andra undersöker det moraliska handlandet. Moralfilosofiska exempel från litteraturen brukar i bästa fall begränsa sig till att förstå en romankaraktärs handling i en given situation samt dra slutsatser om vad handlingen visar. Kunde man inte föreställa sig ett försök att återföra estetiken till etiken, genom att visa hur även sinnliga aspekter av ett konstverk kan hjälpa oss att förstå moraliska fenomen?

För att kort återvända till Proust har psykoanalytikern och författaren Mikael Enckell upptäckt en hemlig förbindelse mellan estetiken och etiken som uppenbarar sig i en av romansviternas nyckelscener. Swann, modellen för den unge berättaren Marcel, får höra ett (fiktivt) musikstycke, en sonat skapad av kompositören Vinteuil. För Swann och hans fästmö Odette har Vinteuils "lilla fras" tagit karaktären av "deras kärleks nationalsång". Musiken väcker Swanns minnen till liv, raserar den försvarsmur förnuftet byggt upp, och visar honom sanningen om hans relation till henne:

Det är först inför ett estetiskt intryck Swann upptäcker de känslor som i hemlighet diktar hans liv. Sålunda är det inför det "sköna" som individen konfronteras med det "sanna" som döljer sig bakom den skenbara verklighetens rationella fasad. Konsten upplöser rationaliseringarna, den är en "marsch i motsatt riktning", bort från vanorna och förståndet mot det fördolda där vi finner de verkliga drivkrafterna till vårt beteende.⁹

Konsten gör det oåtkomliga inom oss åtkomligt, *bypass* förbi förnuftet, skänker oss en kunskap vi inte kunde ha funnit på annat sätt. Musiken är kanske den konstform som i allra högsta grad kan ge oss en sådan kunskap, men inget hindrar oss att applicera tanken på andra konstformer: filmen, bildkonsten – och litteraturen.

Litteraturen skiljer sig från de övriga genom bruket av det skrivna ordet. Ordet anropar både förnuft och känsla, ofta med en avgränsad

betydelse, medan betraktandet av bilder (eller lyssnande på musik) kan innebära att något oavsiktligt tar sig in i åskådarens (eller åhörarens) medvetande, något som redan har en resonansbotten i mottagarens omedvetna. Romantext som vädjar till sinnena har en liknande funktion, producerar affekter.

Att litteraturen bär på nycklar till att öppna upp stängda dörrar i själen, kunde kopplas till Prousts idé om läsning: "Varje läsare läser sig själv". Även om man kan anta förekomsten av omedvetna tankar och känslor *under* författarens manifesta romantext, är de ointressanta för tolkningen: Det omedvetna byter skepnad när det speglas i en unik läsares inre blick. Om vi uppfattar litteraturens uppgift på det här sättet, försvinner frågan om vilken inre sanning som döljer sig mellan bokens blad. Det enda man kan säga något om är vilken relation vi som läsare har till de verk vi läser, på vilket sätt de framstår som meningsfulla för oss.

Biografisk-psykologisk kunskap om författarens liv behöver inte vara av ondo. Den är – i den mån vi intresserar oss för den – ett tveeggat svärd: Författaren kan för läsaren vara en modell, eller projektyta för begäret, en vägvisare som leder oss in i bokens värld. Eller, så kan intresset för författaren vara resultatet av en distansering och bestå i en omedveten övilja att möta de känslor som texten väckt hos oss. Vårt motstånd mot texten står inte sällan i direkt proportion till styrkan i hur den faktiskt talar till oss. Motståndet mot texten blir då en försvarsmur mot vår egen känsla.

Eftersom läsningens mål är förståelse av oss själva och i förlängningen andra, är alla medel som öppnar upp läsningen tillåtna. Lika lite som litteraturen kan utesluta någon mänsklig erfarenhet från att bli nedtecknad, lika lite kan litteraturteorin utesluta någon kunskapsdisciplin från att delta i tolkningsarbetet. Teorin om litteratur som något endast självrefererande, där förbindelsen mellan liv och litteratur är bruten, är en konsekvens av humanvetenskapens

utveckling, men olycklig ur rent mänsklig synpunkt. Litteratur är ett mänskligt anrop – den står i omedelbar kontakt med livet.

Skönlitteraturens självanalytiska funktion kan – i bästa fall – hjälpa oss att komma i kontakt med något okänt inom oss som visar sig när vi läser. Lockelsen att läsa är en dragning mot det främmande. Om det vi sökte redan för oss var känt, finns heller inte någon orsak till att ”läsa sig själv”. Att läsa är därför att stå i direkt förbindelse med en utforskad del av jaget. Jaget som läser är på väg mot dessa utforskade domäner. En expedition, upptäcktsfärd eller irrfärd, som kräver ensamhet, tid för väntan, tålmod. Ett självförsjunket jag, en resenär på väg mot sina egna minnen.

Finns här inte en risk att vi därmed uppfattar det läsande jaget som ett egocentriskt subjekt, endast bekymrat om sina egna alldeles speciella och individuella erfarenheter? Om det moraliska subjektet är moraliskt genom en akt av avskapelse – ett jag som måste träda tillbaka för att alls kunna träda inför den andre, ge upp sitt liv: är då inte ett läsande estetiskt subjekt ett fullständigt omoraliskt subjekt? Möter vi i konstverket bara oss själva, eller extensioner av oss själva?

Läsningen är en amorf process, där möjligheten till en djupgående förändring i det läsande jaget är förutsättningen för aktiviteten ”att läsa”. Varje ny upptäckt, varje ny detalj kommer gradvis förändra läsarens värld. Om vi som läsare lyckas få tag i en bra lins kan vi närma oss en värld vi inte visste att vi bar på, och när den väl uppenbarar sig framför våra ögon syns något bekant i det främmande.

Som skymten av en blick, speglad i en annan.

Litteratur

Aristoteles, *Om diktkonsten*, Anamma, Göteborg 1994

Enckell, Mikael, *Det dolda motivet*, Söderströms, Helsingfors 1962

Platon, *Faidros: Skrifter, Bok 2*, Atlantis, Stockholm 2001

Platon, *Staten: Skrifter, Bok 3*, Atlantis, Stockholm 2003

Proust, Marcel, *Om läsning*, Pontes, Lysekil 2007

Proust, Marcel, *Den återfunna tiden*, Bonniers, Stockholm 1982

Wittgenstein, Ludwig, *Särskilda anmärkningar*, Thales, Stockholm 1992

Noter

- 1 Ludwig Wittgenstein, *Särskilda anmärkningar*, Thales, Stockholm 1992, s. 26.
- 2 Marcel Proust, *Den återfunna tiden*, Bonniers, Stockholm 1982, s. 205.
- 3 Proust 1982, s. 177.
- 4 Marcel Proust, *Om läsning*, Pontes, Lysekil 2007, s. 54.
- 5 Ibid., s. 59.
- 6 Platon, *Staten, Skrifter: Bok 3*, Atlantis, Stockholm 2003, s. 428.
- 7 Ibid.
- 8 Aristoteles, *Om diktkonsten*, Anamma, Göteborg 1994, s. 37.
- 9 Mikael Enckell, *Det dolda motivet*, Söderströms, Helsingfors 1962, s. 60 f.

I behov av poesi

NICHOLAS LAWRENCE

'Tis as if Men fancy'd themselves drowning, whenever they dare trust to the Current of Reason. They seem hurrying away, they know not whither; and are ready to catch at the first Twig. There they chuse afterwards to hang, tho ever so insecurely, rather than trust their Strength to bear 'em above Water.

LORD SHAFTESBURY¹

JAG HAR NOG tillbringat ett osunt antal timmar nedsänkt i filosofiska böcker; drunknande i andras tankar. Eller nej. Ett osunt antal timmar ja, men just "drunknande" skulle behöva undersökas lite närmare. Schopenhauer hävdar att det är viktigt att pausa och ge tid för reflektion och sina egna tankar när man läser.² Med andra ord är det viktigt att återvända till ytan för luft och respit då och då annars finns risken att man forslas bort i främmande tankeströmmar. Sett på det viset blir tänkandet till det som händer efter och emellan läsandet. Jag läser och sedan i en alldeles tyst och privat reflektionsstund uppstår mitt eget svall av tankar: nu vet jag vad jag tycker, nu vet jag hur allt står till! Men överensstämmer det med min egen upplevelse av läsningen? Jag skulle vilja svara att det beror på vad man anser läsningen vara – att det beror helt och hållet

på *hur* man läser. Alla vet hur man läser såklart: vänster till höger eller höger till vänster (beroende på kulturell uppväxt) och (för bästa resultat) ovanifrån och nedåt – men så enkelt är det väl inte. Ett ”hur” förutsätter oftast ett ”varför”:

”Varför läser jag; för vilket ändamål?”

Om jag inte ställer dessa frågor till mig själv blir det svårt att klura ut hur jag ska läsa. Mitt bästa svar hittills har uppdragat sig i form av ytterligare en fråga:

”Hur ska jag tänka?”

För mig har min läsning av filosofi mest handlat om att leta svar på just den frågan. Oberoende av i vilken del av kanon jag har befunnit mig – huruvida jag just då varit överväldigad av Humes eller Kants vågor – har frågan förföljt mig. Den har milt talat spökat. Men pinsamt nog börjar det slå mig först nu att det finns en dunkelhet i denna fråga som hänger tätt ihop med läsningens ”hur” som jag verkar långsamt treva mig fram till. Beroende på just *hur* jag läser har frågan helt skilda betydelser. Om man precis som jag hittills ansett att läsandet är ett sökande efter svar då kunde frågan skrivas om till:

”Vad ska jag tänka?”

Och när man omformulerar sig så blir Schopenhauers oro eventuellt någorlunda mer påtaglig. När jag läser blott på jakt efter svar, enbart sökande efter instruktion, är faran att jag fångas i den subtropiska virveln av filosofins historia. För varje bok jag läser, för varje ny tänkare som jag möter, finns det en mängd nya svar, nya instruktioner för hur jag ska tänka, en ny ”-ism” att förbinda sig till eller vända sig emot.

Och virvlande nedåt mot det djupa havets mörkaste vrå märker jag (naturligtvis till Schopenhauers fröjd) att det börjar blir rätt så svårt att tänka på någonting annat. Ja svårt, helt enkelt, att tänka för mig själv. Det som började som en fråga omvandlas i nödens stund till ett utrop:

"Hur ska jag kunna tänka!"

Måhända att en livboj (i skepnad av en apori) kommer flygande i den inre tystnaden som uppstår efter att apostrofens efterklang bedarrat. Att lära sig att tänka kan inte gå ut på att efterhärma andras tankar, att lära sig deras teorier utantill. För att kunna bestämma mig för vilken teori jag ska ställa mig bakom skulle jag ändå behöva besitta förmågan att bedöma vilken teori som är bäst. Kort sagt: att lära sig tänka enbart på det sättet skulle förutsätta att jag redan hade färdighet till självständigt tänkande. Så även om jag genom att utbilda mig i olika teorier och begrepp använder läsningen som ett sätt att få svar på frågan "vad ska jag tänka?" måste läsningen samtidigt verka som ett sätt att bilda mitt eget tänkande. Tänkandet kan inte förbli endast det som händer efter eller istället för läsandet utan måste få vara en del av läsningen själv. Medan jag håller på att drunkna i andras tankar måste jag samtidigt lära mig att hålla mitt eget huvud ovanför ytan – lära mig att tänka själv.

Deleuze menar att man inte lär sig simma genom att man gör *som* läraren utan man lär sig simma genom att göra det *tillsammans med* läraren.³ Man lär sig simma tillsammans med läraren samtidigt som man måste anpassa sig till det unika och specifika mötet mellan vattnet och sin egen kropp. Att lära sig simma innebära inte bara att kunna hålla sig ovanför ytan under lektionstiden utan att kunna möta vattnet vid alla möjliga tillfällen och under alla möjliga förutsättningar. Den som bara reproducerar simlärarens simtag i bassängens grunda

varma vatten kommer inte överleva den första vågen ensam ute på det iskalla öppna havet. På samma sätt börjar det sakta gå upp för mig att jag går miste om någonting grundläggande om jag enbart söker efter konkreta svar på min fråga. Om jag rotar i böcker efter teorier och begrepp som kan reproduceras – om jag förstår den kunskap som läsningen kan ge som någonting som är färdigt en gång för alla – kommer min flexibilitet och min rörlighet i tänkandet att drabbas. Att överleva ensam på öppet hav kräver att jag hittar ett annat sätt att läsa; att jag hittar en annan betydelse för min fråga. Det tycks nu finnas ett mycket mer betydelsefullt sätt att uttrycka min ursprungliga fråga:

”Hur ska jag gå tillväga med mitt eget tänkande?”

Om man tar filosofi – eller vad jag skulle vilja kalla för kritiskt tänkande – på största allvar måste man erkänna en viktig skillnad mellan ett tillvägagångssätt och en metod. Det kan aldrig finnas en metod för kritiskt tänkande just för att en metod alltid måste vara det som härstammar från ett redan befintligt tillvägagångssätt. Man inser då ganska snabbt att eftersom själva begreppet ”kritiskt tänkande” innebär ett tvivel inför det befintliga utesluter det att man går till sjöss med en färdigställd metod som flytväst. Det är inte en slump att det är först i slutet av *Kritik av det rena förnuftet* som metodens doktrin berörs till exempel.⁴ Metoden är ett resultat av det föregående kritiska arbetet och kan följaktligen inte fungera som en metod för kritiken själv. Kritiskt tänkande har sin grund i just tänkandets spontanitet. Om man ville sätta igång arbetet med den framtida systematiska filosofin utpekad av Kant – om man tolkar den *idén* som en genomförbar empirisk aktualitet – kunde man nog godtroget läsa hela den första kritiken som en filosofisk metod.⁵ Då skulle man kunna fortsätta som om filosofins historia var en lång rad av underlägsna försök till ett

fulländat kritiskt tänkande eller olika metoder i behov av lite förfining. Då skulle min uppgift vara att lägga den minsta lilla pusselbiten i det stora tänkandets historiska omlopp. Men jag håller hoppet uppe om att filosofi kan vara mer betydande än så.

En annan sak som Schopenhauer påstår, som blir relevant här, är att tankarna i en bok är som författarens fotavtryck, men att förstå vad författaren såg längs vägen kräver att man ser med egna ögon.⁶ För att kunna se vad Kant såg när han dök ned och utforskade förnuftets djupaste gränser behöver jag kunna mer än bara förstå innehållet i instruktionerna han lämnade efter sig. Det är en sak att lära sig simma som Kant och en helt annan att lära sig simma tillsammans med honom och jag börjar långsamt förstå skillnaden däremellan. Nu börjar det klarna för mig att det finns en annan fråga som hänger ihop med frågan om mitt eget tänkande och som kanske kan hjälpa mig att komma till någon slags klarhet gällande läsningens "hur":

"Hur har andra gått tillväga med sitt tänkande?"

Jag menar visserligen någonting annat än just vilka frågor som hittills har frågats och vilka svar som har kunnat påpekas som deras logiska följder. Att förstå den logiska uppbyggnaden av en text – att kunna vederlägga eller bevisa argument – är onekligen en väsentlig del av filosofisk läsning. Det är så vi urskiljer sanning från falskhet och det är så vi kan lära oss att rekonstruera vägen som valts av den filosof vi läser. Om man riktar blicken blott mot textens innehåll och lyckas hålla den stadig länge nog kommer man att kunna lära sig att reproducera sanningarna däri. Men det finns en annan (och jag är här benägen att säga moralisk) dimension av filosofisk praxis som jag skulle vilja påstå att man aldrig kommer åt om man står kvar endast i det logiska eller det innehållsmässiga i en text. Att reproducera andras sanningar är en sak, att lära sig producera sina egna en helt annan. För att frambringa

sina egna sanningar erfordras inte bara förstånd utan också omdöme och ännu viktigare än så – en åtrå efter sanningen. Och dessa kan inte läras ut.

Om jag nu äntligen väljer att inte förstå kritiskt tänkande som ett visst antal frågor som man kan lära sig utantill, utan snarare som ett manér eller en stil i själva frågandet, blir det mer tydligt att förmågan till kritiskt tänkande är en kunskap av den art som förmår danas endast genom uppvisning och träning. För att lära mig tänka för mig själv behöver jag hitta föredömen men jag måste också finna ett sätt att läsa som tillåter deras urskiljningsförmåga och en obeveklig sanningslängtan att sinnliggöras. Då omvandlas min fråga snarare till:

"Hur är stil av vikt för mitt tänkande?"

Det blir långsamt tydligare för mig att om det är efterliknansvärda förebilder för kritiskt tänkande som jag söker, så är jag, i min filosofiska läsning, i behov av poesi. Enligt Philip Sidney är poeten överlägsen filosofen eftersom där filosofen endast förmår lära ut sanningar lyckas poeten röra läsaren till själva rörelsen mot sanningen.⁷ Det är alltså bara tillsammans med poeten man lär sig simma på egen hand. Men jag måste här ha modet att ta rollen av Sidneys halmdocka – den som annars skulle framhållas men som Sidney kallar för "*filofilosofos*" (vishetens älskares älskare) – och våga påstå att det jag strävar efter i läsningen är ett sätt att läsa filosofen såsom poeten.⁸ Att jag letar efter ett sätt att läsa som skulle tillåta mig att bli rörd till just den rörelsen mot sanningen som jag längtar efter att lära mig tillsammans med den som jag läser. Jag letar helt enkelt efter filosofins poetik.

Tydiligen finns det (att döma av större delen av den filosofiska litteraturen) en häftig lockelse att läsa filosofiska texter på ett sätt som gör själva texten genomskinlig; att skala bort vad Sidney benämner som textens hud och gå rakt på det som han benämner som kroppen.⁹ Men

jag är tveksam till om betydelsefull beröring är möjlig om vi försöker komma åt en filosofis tankar utan att samtidigt ta hänsyn till dennes stil. Ty hur kan vi känna utan hud? När vi läser filosofins historia på det viset riskerar vi att drunkna i en översvämning av vad Kant kallar för historisk kunskap (*cognitio ex datis*) – alltså utantillärandet.¹⁰ Däremot finns det samtidigt en fara i att betrakta skrivstil och tankestil som en och samma sak alternativt anse dem vara analoger. Jag letar alltså inte efter en skrivandets stil som blott föreställer eller avbildar ett kritiskt tillvägagångsätt utan snarare efter någonting i texten – och sättet jag läser den – som möjliggör att filosofins kritiska anda framställs och frammanas samtidigt som den tillåter mig att få en känsla för en liknande rörelse hos mig själv. Och det finns förstås inte i alla texter och hos alla tänkare. Det finns onekligen en nästan outtömlig svärm av filosofiska texter som det är bäst att låta bli att betrakta som någonting annat än ren prosa och det är långt ifrån min mening att göra anspråk på att kunna förvandla det prosaiska till det poetiska.

Vissa texter har emellertid en påtagligare inverkan på oss – de har förmågan att röra och beröra oss på ett sinnligare sätt. Jag har likväls insett att det vettigaste för mig är att kasta loss genom att fördjupa mig i de vågor där jag har varit mest rörd till rörelsen mot sanningen – att återvända till de texter där den kritiska andan har varit mest levande och där tänkandet har varit som mest besjälade. För mig har mina mest inlevelsrika läsoplevelser uppstått i sällskap med Hume och Kant, jag har därför bestämt mig för att återigen låta deras ord och deras tankar strömma över mig. Det innebär att jag nu börjar pröva att lära mig att läsa deras texter på nytt, förhoppningsvis på ett sätt som ska låta det poetiska i mötet med deras skrifter uppdragas och undersökas. Siktet är inte bara att ta större hänsyn till språket, stilen och det omsorgsfulla ordvalet i deras texter utan även att tillbringa mer tid med att känna av inflytande från deras tänkande på mitt eget. På det sättet hoppas jag kunna lära mig simma tillsammans med

dem. Det är alltså på det viset, genom att tänka på mitt läsande och relationen mellan filosofins historia och mitt eget tänkande, som jag börjar förstå min fråga på ett sätt som blir betydligt mer omfattande och mer viktigt för mig:

"Hur kan jag finna ett uttryck för mitt eget kritiska tänkande?"

För tillfället tror jag att det går att nå en djupare förståelse av vad det är som jag är ute efter med den frågan om läsningen och, mer specifikt, det poetiska däri. I skrivande stund håller jag fortfarande på och lär mig precis vad det är jag syftar på när jag tänker och pratar om filosofins poetik. Till största del handlar det, tror jag, om en vilja att sluta läsa filosofins historia som om den var ett oändligt omlopp av försök att övertala, och istället börja betrakta den som en mångfald skilda uttryckssätt för förmågan till kritiskt tänkande. Dessutom skulle jag vilja framhålla att det poetiska som jag söker efter är en rörelse mellan mening och betydelse: den alldeles intensiva stund i läsningen där det som är ordens mening blir någonting av betydelse och vikt. Och när jag säger att jag befinner mig i behov av poesi tror jag att det är mitt särskilda sätt att utmana mitt eget tänkande och ett uppriktigt försök att lära mig tänka kritiskt genom att äntligen ha mod att ställa frågan:

"Hur kan jag göra läsningen livsviktig?"

Läsningens "hur" som jag letar efter då blir mer av ett återstående problem än en tydlig fråga med ett uppenbart svar. Det blir ett kontinuerligt utforskande efter ett betydelsefullt sätt att läsa. Och nu när jag är tvungen att tänka efter är det nog precis däri, i det eviga och det ständiga, som betydelsen ligger just för mig. Jag må vara ute på djupt vatten men jag hoppas kunna motstå frestelsen att hålla fast

I behov av poesi

i en kvist – att fastna för en förutbestämd metod – och istället våga
lita på mitt eget tänkande tillräckligt mycket för att hoppa ner i de
starkaste strömmarna för att färdas ut ännu djupare.

Litteratur

Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, övers. Paul Patton, Continuum, London
2004

Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, övers. Paul Guyer och Allen W. Wood,
Cambridge University Press, Cambridge 1998

Schopenhauer, Arthur, "On Reading and Books", *Parerga and Paralipomena:
Short Philosophical Essays*, vol. 2, övers. E. F. J. Payne, Clarendon Press, Oxford
1974, s. 554–565

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of, "The Moralists; a Philosophical
Rhapsody", *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. II, Liberty
Fund, Indianapolis 2001, s. 101–247

Sidney, Philip, *A Defence of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1966

Noter

- 1 Earl of Shaftesbury Anthony Ashley Cooper "The Moralists; a Philosophical Rhapsody", *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. II, Liberty Fund, Indianapolis 2001, s. 107.
- 2 Arthur Schopenhauer, "On Reading and Books", *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*, vol. 2, övers. E. F. J. Payne, Clarendon Press, Oxford 1974, s. 554.
- 3 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, övers. Paul Patton, Continuum, London 2004, s. 25.
- 4 Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, övers. Paul Guyer och Allen W. Wood, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 625 ff.
- 5 Kant 1998, s. 694.
- 6 Schopenhauer 1974, s. 555.
- 7 Philip Sidney, *A Defence of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1966, s. 39.
- 8 *Ibid.*, s. 39.
- 9 *Ibid.*, s. 19.
- 10 Kant 1998, s. 693.



Att låta orden förvandla en

Några tankar om litteraturens läkande kraft

KATARINA BÅTH

FRANZ KAFKA menar i ett känt citat att vi ska läsa böcker som är "som en yxa för det frusna havet inom oss".¹ Lösryckt har det idag, som DN-bibliotekarien Jenny Lindh påpekat, blivit något av en läsfremjandeklyscha.² Men går man till brevet där den 21-årige Kafka formulerade raden om yxan så lyder citatet, i svensk översättning:

Herre Gud, lyckliga skulle vi kunna vara även om vi inte hade några böcker alls, och böcker som gör oss lyckliga skulle vi i värsta fall kunna skriva själva. Nej, vi behöver böcker som drabbar oss likt en fruktansvärd olycka, som när någon vi älskar mer än oss själva dör, som när vi jagas ut i öknen och blir utestängda från all mänsklig gemenskap, som ett självmord, en bok måste vara som en yxa för det frusna havet inom oss.³

Det är alltså långt ifrån någon feelgoodeskapism som Kafka ordinerar med sin litterära yxa, men inte heller tror jag att han längtar efter

en stark sommarpratsberättelse om hur någon lidit av och kommit ut starkare på andra sidan om ett personligt trauma. Snarare ringar citatet in en effekt av litteraturläsning som många nog känner igen; att skönlitteratur kan drabba en på bitvis omedvetna plan, och att det kan vara en både omstörtande och smärtsam upplevelse. Yxmetaforen frammanar en bild av en litteratur som slår upp ett sår hos läsaren, frusna försvar rämningar och bortträngda känslor väljer fram ur de omedvetna djupen.

Med föreställningen om att litteraturen ska rikta ett hugg in i läsarens verklighet, skaka om henne och riva upp sår hon kanske inte var medveten om, kan man säga att Kafka knyter an till en tradition av att se såret, eller traumat som centralt i konsten och litteraturen.⁴ En drabbande läsoplevelse rubbar ens cirklar. Den förändrar en, gör en till någon annan än den man var innan orden träffade.

Att litteraturen och poesin berör oss på ett sådant delvis bortomförnuftligt plan, att den har den här förmågan att slå sönder våra försvar och få frysta känslor att välla fram, har genom århundradena också betraktats som en läkande effekt hos den litterära konsten. Aristoteles katharsisbegrepp – tanken att tragedin ska rena oss, i sitt känslomässiga klimax eller sammanbrott ge oss en överväldigande känsla av förnyelse, av nytt liv – är centralt för den långa västerländska traditionen där man försökt beskriva litteraturens och diktens läkande kraft.⁵ Hos Platon, i *Faidros*, finns idén om skriften som farmakon, ett mångtydigt ord som kan tolkas som läkande gift, vilket Derrida vridit och vänt på i sin kända essä ”Platons apotek”.⁶

I dag förvaltas intresset för litteraturens förmåga att bearbeta svåra erfarenheter och bistå med psykisk läkning bland annat inom litterär traumaforskning och inom den praktik som ofta går under namnet biblioterapi.⁷ Litteraturvetaren Cathy Caruth, som var med och etablerade litterära traumastudier som forskningsfält på 1990-talet har formulerat det som att litteraturen, liksom psykoanalysen, är

intresserad av det komplexa förhållandet mellan att veta och inte veta. I punkten där vetandet och icke-vetandet möts, där möts också litteraturens språk och psykoanalytisk teori om trauma.⁸ Biblioterapin är en verksamhet som utvecklades i USA under första världskriget, då man märkte att unga hemvändande soldater som erbjöds skönlitterär läsning fick mindre traumatiska besvär än de som inte läste.⁹

Det jag har intresserat mig för och vill göra i den här essän är att undersöka olika föreställningar om hur skönlitteraturen och läsning av skönlitteratur kan verka läkande. Författare och poeter har i alla tider varit medvetna om att skönlitteraturen har den här förmågan att komma åt frusna, bortträngda delar av psyket, att dikten och litteraturen på ett eller annat sätt måste skaka om och förvandla läsaren. Den amerikanske poeten Jericho Brown skriver i sin essä "Ett nytt sätt att leva" om dikten som en kraft som griper in i våra liv, och tvingar fram förändring: "En dikt framkallar en emotionell respons i läsaren, och det är ingen liten sak. Faktum är att vår förmåga att väcka känslor i bedövade människor [...] tycks vara orsaken till varför folk, ända sedan Platons dagar, avskyr poeter och poesi."¹⁰ Vidare menar han att: "Dikten är en dikt eftersom den fordrar av oss att vi omprövar oss själva – vad vi håller kärt och vad vi föraktar – genom själva dikten. Vi kan inte obrydda återvända till världen. [...] Poesi har inget intresse av att leva för evigt. Det är en kraft som vill beröra oss här och nu."¹¹

Jag ska här nedan sammanföra fyra olika författare som gestaltat hur litteraturen, både då man läser och skriver den, tvingar fram förändring och läkande, livgivande förvandling. Genom några korta nedslag i P. D. A. Atterboms *Blommorna* (1811), Rainer Maria Rilkes *Orfeus-sonetter* (1922), Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891) och Tove Janssons *Sent i november* (1970) hoppas jag kunna göra några iakttagelser och väcka ett par tankar om litteraturens på en gång subversiva och läkande kraft.

Att öppna sig för den andras röst – poesin som befrierska

Mitt första exempel är den svenske romantikern P. D. A. Atterbom. Möjligen skulle Atterbom invända mot att tala om litteraturen som botemedel mot psykisk ohälsa. Ur hans perspektiv var ”sorgen, lika litet som glädjen ett sjukdomstillstånd”.¹² Men han plågades också i perioder av melankoli och utanförskapskänslor, och ett återkommande tema i hans diktning är hur poesin och diktandet hjälper ett alienerat subjekt att lösgöra sig från mentala fixeringar och via dikten förvandlas; uppgå i intersubjektiv gemenskap och sång.

I diktverket *Blommorna* (1811), inspirerat av Ovidius *Metamorfoser*, leker han metafiktivt med förhållandet mellan liv och dikt, och låter ett manligt diktarsubjekt söka efter sig själv bortom den egna identiteten, via inlevelse i olika blommors väsen. Genom att öppna sig för, och ge röst åt dessa (företrädesvis) kvinnliga blommor förvandlas diktartjaget till flerstämmig sång. Det som i förstora kan te sig som en rätt traditionell romantisk diktsamling – en bukett vegetativa blomliv överräckta av en manlig diktare till en i verket inskriven kvinnlig läsare – visar sig rymma metafiktiva omkastningar av förhållandet mellan liv och dikt, ett ifrågasättande av vad som är ”naturligt”, på riktigt, och vad som är konstgjord fiktion, samt en rad olika motstridiga, mer eller mindre queera begär.

Exempelvis kan ”Hyacinten” läsas som ett outlevt, tabubelagt homosexuellt begär som isolerar diktartjaget tills det på slutet kommer ut, via dikten, i en underförstådd gemenskap med den läsare som förstår: ”Förstår du mitt dunkelt glödande qual? / Är du ock en främling i skuggornas dal / Bedragen på drömmen om lifvet?”¹³ Blommans isolerade tillstånd bryts i slutstrofen av att perspektivet kastas om. Hyacinten får svar och uppmanas lita på sin egen, inre sanning som dikt: ”Dock flammar i dig en skapande eld / Som kämpar mot ödet och tiden [...] *Ditt* ljus är din stjerna i striden!” (B, s. 42)

I "Narcissen", "en sinnebild af Konstens söner", utgör Narcissen och Echo diktens två motsatta poler som var och en för sig förblir låsta, oförmögna till kärlek. (B, s. 29) Men mellan dem uppstår genom diktens gång en dialektik – en rörelse mellan spegling och sång – som gör att det narcissistiskt avskurna diktjaget i slutstrofen vänder sig utåt mot ett läsande du, och ber om att bli sjungen och spelad, som dikt; "förkunna / Din cittra blommans himmelfärd". (B, s. 30) På så vis gestaltas hur det är via den andras röst, via Echos sång, som "Narcissen" återförs till livet och tar form som en dikt som blir till i mötet med ett läsande du. Liknande vändningar, från introvert blomliv, till utåtvänd dikt återkommer i flera av blomdikterna. "Förgätmigejen", ett slags herdeidyll, inleds med ett blygt blomjag som har drag av "den sorgsna böljans grav". (B, s. 34) Hon plockas av herden – och förvandlad från växt till (blomster)språk mellan de älskande – överräcks hon till herdinnan och bidrar därmed till slutstrofens kärleksförening: den inledande "sorgsna böljans grav" har nu ersatts med "svallningen af tvenne hvita vågor" då herdinnan trycker blomman till sitt hjärta. (B, s. 35)

Det jag vill visa på med dessa korta nedslag är att *Blommorna* kan läsas som gestaltningar av hur *diktblivandet* innebär någon form av omstörtande, smärtsam förvandling – blomliven rycks upp med rötterna, beskärs, förintas, tvingas att ge upp gamla sanningar och ge utrymme åt och erkänna röster de tidigare förnekat. Men dessa förvandlingar blir samtidigt också, tack vare den smärtsamma uppoffringen, läkande och livgivande. Just genom förvandlingen till dikt – gestaltad med metafiktiva omkastningar där subjekts- och objektspositioner osäkras, och konstnärsgjag och blomliv byter plats – befriar *Blommorna* ett isolerat, avskuret diktarjag, låter det återuppstå i förändrad, flerstämmig form, i gemenskap med ett läsande du.

Bilden av diktandet som en smärtsam, men livgivande, förvandlingsprocess syns också i Atterboms mest kända verk, sagospelet

Lycksalighetens ö (1824, 1827). Där blir återberättandet av den gamla sagan om ”poesins evigt sommargröna ö” ett pendlande mellan en idealiserad fantasi-ö och den tidsbundna verkligheten, vilket kan tolkas som en genomlevd sorgprocess. Men genom att diktandet inte väjer för döden, genom att det drar ned läsaren i dödsriket och upp igen, blir sagospelet en ”befrierska”. I dikten ”Befrierskan (Prolog till *Lycksalighetens ö*)” (1825) vänder sig poesins gudinna till den läsare som gett sig i kast med verket och säger ödesmättat: ”Jag gifvit dig min lefnads *tragedi*; / Sjung den och var från andra sorger fri”.¹⁴ Genom att ta del av trauman och tragiska skeenden som sublimerats om till litteratur får vi som läsare kontakt med våra egna sår, och möjlighet att läka och bli mindre hämmade av dem. Atterboms bild av poesin som en gudom som närmar sig läsaren/poeten med en omskakande, men också befriande kraft kan associeras till myten om Apollo och Daphne. Det leder mig vidare till Rilke.

Att vilja förvandlingen – och bli en uppmärksam röst åt naturen

En modern diktare som ofta skildrade förvandlingen som möjlighet i sin diktning var Rainer Maria Rilke. Berömt är citatet ur hans dikt ”Archaischer Torso Apollos” (Arkaisk Apollotorso) från 1918, där konstverket – resterna av en vittrad Apollostaty – är så gudomligt skräckinjagande, till och med i sin sönderfallna form, att det får betraktaren att darra, och höra den otvetydiga uppmaningen: ”Du muß dein Leben ändern” (Du måste förändra ditt liv).¹⁵ Kravet på förvandling, och ambitionen att dikten skulle stå i förvandlingens tjänst, var centralt i Rilkes poetik och genomsyrar hans diktning. I Orfeus-sonetterna, del 2, XII finns motivet med Daphne som flyr den förföljande Apollon. Här möter vi en attackerande, aggressivt erövrande poesi-gud som tvingar fram förvandling. Daphne flyr en gud som förföljer henne som en våldtäktsman. Men det är i den

avstannade flykten, i uppgivelsen och fallet, som förvandlingen inträffar, och Daphne befrias. Förvandlingen blir då mirakulöst ömsesidig, den hotfulla motparten blir till vind. Därmed blir förvandlingen till jublande bejakelse, här i ett utdrag ur Mirjam Tuominens tolkning till svenska:

Vill förvandlingen. O hänförs av lågan
in i sig drar dig ett ting, rikt av förvandling,
denna skisserande ande, som mästrar det jordiska,
älskar i figurens svängning intet såsom den vändande punkten.
[...]
Den som utgjuter sig såsom källa, blir av igenkänslan igenkänd!
och förtjust för den honom igenom det klart skapade,
som ofta ändar med början och begynner med slut.
Varje lycklig rymd är barn eller barnbarn av skilsmässa,
som de häpna genomgå. Och den förvandlade Daphne vill,
då hon känner lagern, att du förvandlas till vind.¹⁶

Artur Lundkvist skriver i essän "Rilkes elegier" (1941) om förvandlingen som en väg och en framkomstmetod förbunden med uppmärksamhet hos Rilke. "Genom att vaksamt samla insiktens och ingivelsens korta, framglimtande ögonblick, genom att troget söka avvinna ting och tilldragelser omkring oss deras inre hemligheter, deras osynliga innebörd" ska diktaren, med sin poesi, bidra till att rädda världen "genom en ytterligt genomgripande förnyelse".¹⁷ Diktarens uppgift var för Rilke "att i människornas hjärtan bana väg för dessa ömtåliga, mystiska, skälvande förvandlingar, genom vilka ensamt en upphöjdare framtid kan uppstå".¹⁸ Att bidra till denna förvandlingsprocess var diktens egentliga mening.

När Daphne förvandlas till lagerträd – poesins träd – är det en bild för hur ett medvetande, ett mänskligt subjekt, förvandlas då det blir till

poesi. För Rilke är dikten, sången ”rent varande, som inte handlar om något utan är”.¹⁹ Att dikta, att skapa och uppgå i sång handlar om att övervinna sig själv, bli till ”en röst ur tillvaron, ’en mun för naturen”.²⁰

Sådan sång, bortom det egna jaget, ”vill vara en inledning och invigning till framtiden, det väldiga nya skede som kanske står inför sitt förverkligande blott vår civilisation undgår att förintas av sina inneboende destruktiva krafter”, skriver Lundkvist.²¹ Det är alltså en annan sorts förvandling än konsumismens utbytbarhet och ytliga förändring bara för förändringens skull, som Rilke vill frammana. Poeten Camilla Hammarström skriver i efterordet till sin tolkning av Rilkes *Duinoelegier* att Rilke ansåg att poesin inte bara kunde ”förändra människor – utan att den var en kraft för hela samhällets omvandling”.²² De dygder Rilke ville frammana var ”känslighet, empati och omsorgen om det långsamt växande – egenskaper som har svårt att hävda sig i ett samhälle präglad av penninglystnad och hastighetsrekord”.²³

Befrielsen från ”jagkänslan”, förvandlingen av jaget till *röst*, är förknippad med ett förändrat förhållningssätt till naturen hos Rilke: ”Naturens och tingens värld intar [...] en framträdande plats i Rilkes föreställning. Alla de ting vi rör oss ibland och använder oss av är [...] tillfälliga och förgängliga liksom vi själva. Men just därför, och emedan de tjänat oss och delat våra bekymmer och vår glädje, är det vår plikt att uppta dem i innerlig förståelse och förvandla dem, förvandla även dem [...] till ny existens, osynlig, inom oss.”²⁴

I en essä i *Lyriskvänner* (2020:3) gör litteraturvetaren Sofia Roberg en ekokritiskt färgad tolkning av Rilkes syn på diktandet och dikten som en utifrån kommande kraft som drabbar, genomströmmar och uppmanar oss att förvandlas. ”Poesin är en opersonlig kraft som verkar genom den som diktar, men den finns likaså i all skönhet i naturen”, menar Roberg, och relaterar förvandlingsimpulsen hos Rilke till naturens kretslopp som motiv och idé. På så vis handlar

Att låta orden förvandla en

förvandlingen både om dödsacceptans och ”en gestaltning av människans relation till den närande jorden” samt en syn på sången som ”mer-än-mänsklig”.²⁵ Genom att öppna oss för poesins kraft, genom att, som Daphne, verkligen vilja förvandlas, öppnar vi också för en förändrad och läkt relation mellan människa och natur.

Att ta sitt kors – en läkt far och son-relation

Mitt nästa exempel på ordens förvandlande kraft är hämtat från en episod i Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* (1891). Historien om hur den försupne prästen Gösta Berling tillsammans med de andra kavaljererna på Ekeby lever ett lättingsliv som ställer till mycken skada, sorg och besvikelse för omgivningen, är välkänd. I kapitel 35, ”Skogstorpet”, har Gösta flytt till skogs, fylld av sorg över att den forne dryckesbrodern kapten Lennart blivit dräpt på Broby marknad, och av skam över att kavaljerernas syndfulla leverne lett till att de nekats att närvara vid kapten Lennarts dödsbädd.²⁶ I skogstorpet utspelas så en scen där den förrymde, förtvylade Gösta blir utskälld av sin hustru, inför skogstorpets ägare, den gamle krigstraumatiserade Jan Hök, som råkar bli åhörare till utskällningen. Att höra den unga Elisabeths förtvylade vrede över Göstas oförmåga att ta sitt kors drabbar den gamle på ett omvälvande vis. För att förklara hur, måste jag först göra en kort rekapitulering av händelseförloppet.

Gösta har flytt till skogs för att han sörjer Kapten Lennart, som har blivit dräpt på Broby marknad. Den som utdelade dråpslaget var Starke Måns, en vildsint man som i blint raseri gått bärsärkagång på marknaden. Starke Måns far visar sig vara den gamle Jan Hök, gubben i skogstorpet, och vi får veta att hans liv präglats av att han blev inkallad i kriget som ung: ”Alltför mycket av världens ondska och människors grymma framfärd mot människor hade han [Jan Hök] skådat. Han blev ur stånd att se det goda.” (G, s. 407 f.) Krigstraumat

har fått honom att tro ”alla om ont”, och det har förts över på hans söner, som ”blevo starka, men vilda” och ”levde i strid med var man”. (G, s. 408) Då hans maka förtvivlat undrar vad han egentligen råkade ut för i kriget, drabbas han av ”vansinnig vrede”. (G, s. 409) Det blir tydligt att han inte vill tala om det. Allt det ”förfärliga, som han hade sett, som hade skrämt honom så” har fyllt honom med sorg och självhat: ”Han kände blott, att allt hatade honom, därför att han utgjutit blod och vållat skada.” (G, s. 409)

Vid tiden för Starke Måns dråp på kapten Lennart är allting “[t]rasor, elände och bister nöd” hemma i skogstorpet hos Jan Hök. (G, s. 410) Gubben bor där ensam. ”Död var hustrun, och sönerna voro borta.” (G, s. 409) Men eftersom det är marknadstider är huset tillfälligt fyllt av gästande marknadsfolk och -skojare. Då Gösta Berlings hustru, unga grevinnan Elisabeth inträder i stugan, på jakt efter Gösta, ber hon obetänksamt gubben att berätta om kriget. Hon blir då åthutad av en skojarhustru som förklarar att ”det går inte an att tala med gamle far om krig”. (G, s. 411) Elisabeth ursäktar sig och förklarar att hon måste få hjälp med att hitta den förlupne Gösta som hon misstänker ”går här i skogen och tänker ta livet av sig”. (G, s. 411) Hon ber folket i stugan om hjälp att leta rätt på honom. ”Den gamle Jan Hök satt stilla och stirrade framför sig med glanslös blick. Skrämmande dyster och hård satt han där.” (G, s. 411)

När Gösta Berling så småningom hittats med marknadsfolkets hjälp och släpats in i stugan med tvång, bakbunden, kan Elisabeth inte behärska sig mer. Hon ger utlopp för sin ilska och förtvivlan, skäller ut Gösta inför alla och försöker tala den självmordsbenägna till rätta. ”– Till en självmördares hustru vill du göra mig!” (G, s. 412) Men det kommer hon inte tillåta, hon kommer minsann tvinga Gösta att leva och förvandlas, ty det är hans plikt. ”– Ve dig [...] att du ska vara den fegaste bland kavaljererna och senare till bättring än någon av dem!” (G, s. 417) När den dystre Jan Hök tar del av utskällningen – som

egentligen ju inte är riktad till honom – är det något som läker också i hans hjärta. Den som förvandlas mest genomgripande av Elisabeths ord är den krigstraumatiserade gamle dystre Jan Hök.

Han böjer sig över Gösta, löser hans band och hjälper honom upp på fötter och tilltalar honom: ”Förhatlig för Gud [...] nu är han det inte mer, och inte heller jag är det, sedan hon [Elisabeth] stått i mitt hem. Hon är god.” (G, s. 422) Allt i Jan Höks eget liv har varit ondska säger han, men nu vill han ta sitt kors. Han ber om att få gå i häkte, och ta på sig sonens fängelsestraff för dråpet. Då det inte är rättsligt möjligt, slutar kapitel 35 i *Gösta Berlings saga*: ”Den yppersta av gamla historier är den, som handlar om hur han följde sin son, vandrade bredvid fångkärnan, hur han sov utanför hans fängelse, hur han inte övergav honom, förrän han hade lidit sitt straff. Den finner väl ock sin skildrare.” (G, s. 422)

När Jan Hök tidigare blivit tilltalad direkt och utfrågad om kriget har han alltid reagerat med vrede, eller dyster avstängdhet. Men då han tar del av en utskällning riktad till en annan syndare, någon som är lika fylld av självhat och nere för räkning som han själv, öppnar sig hans hjärta för de tillrättavisande orden. Man kan se det som att han blir en åhörare, en läsare av situationen. Den drabbar honom på så vis att han grips inte bara av medlidande, utan också av en nåd, en plötslig vilja att förändra sig själv.

Historien om hur den krigstraumatiserade fadern Jan Hök, på ålderns höst till sist finns där för sin fångslade son, sägs ännu vänta på att finna sin skildrare. Denna metafiktiva kommentar drar uppmärksamheten till att historien om hur en far tar på sig sonens kors också har en profetisk möjlighet som en framtida berättelse. I själva återberättandet av historien finns en försoningspotential som har möjlighet att fortsätta förändra och förvandla framtiden.

Att bli nummulit – moderslängtan förvandlad till medkänsla

Mitt sista exempel är hämtat ur Tove Janssons *Sent i november* (1970). Där får vi följa homsan Toft, en liten ensam homsa som bor i en båt och berättar historier för sig själv för att kunna somna. Han berättar alltid ”om den lyckliga familjen” – varje detalj i Mumindalen beskriver han noga; träden, solskenet, ljudet av humlor och den rinnande floden, muminpappans magiska glaskula i trädgården, den solbelysta verandan.²⁷ Men homsan går aldrig in i huset i sin berättelse. Han väntar alltid på att mamman ska öppna dörren och komma ut på trappan, och efterhand får han allt svårare att berätta om den lyckliga familjen, detaljerna blir suddiga. Han beslutar sig därför en dag, för att på riktigt bege sig till Mumindalen, gå upp på verandan, öppna dörren till den lyckliga familjens hus och ge sig till känna, ”tala om vem han var”. (S, s. 17)

Men när han väl kommer fram till Mumindalen visar sig Muminfamiljen vara bortrest. Det är sent i november och homsan och några andra lika vilsna besökare – Filifjonkan, en hemul, Mymlan, Snusmumriken med flera – får göra det bästa de kan av situationen. Homsan hittar en gammal bok som han börjar läsa, och det är tydligt att han vänder sig till litteraturen för att få tröst och svar, han hoppas att boken ska tala om ”varför familjen hade farit sin väg och var den fanns”. (S, s. 49) Men boken handlar om en nummulit – ett encelligt urdjur – som under den geologiska tidsperioden Tertiär började skilja sig från sina gelikar, eftersom han hade ”drag av Noctiluca” (ett annat slags urdjur) och liknade inte sina släktingar utan ”ingenting annat än sig själv”. (S, s. 49) Boken berättar hur den här särskilda sortens nummulit började samla styrka genom ”elektriska urladdningar” så att han till sist får kraft att byta levnadsomständigheter, från hav till land. ”Han var nog ganska ensam”, funderar Toft och börjar berätta för sig själv om nummuliten istället för om muminfamiljen.

”Kanske visar han sig om jag berättar tillräckligt tydligt.”(S, s. 65) När det sedan blir åskväder fylls Toft av en omnipotent känsla: ”Jag kan äntligen berätta så det syns”, tänker han, och upplever att han straffar den frånvarande Muminmamman med sitt åskväder. (S, s. 88 f.)

Det är tydligt att homsan har idealiserat Muminmamman, och när han äntligen ger utlopp för sin sorg och vrede över att hon inte finns där så är det litteraturen som hjälper honom: Trots att nummuliten som han läst om är något helt annat och väldigt avlägset – ”en utvecklingsform som i sig förenar vegetarianens alla kännetecken och indolenta livsform med en ineffektiv och fullkomligt oförklarlig aggressivitet” – identifierar sig homsan med den. (S, s. 128) Hans vrede och besvikelse över den försvunna mamman förkroppsligas i nummuliten som småningom dyker upp bakom huset, i mörkret, stor och arg och ”inte alls van vid att vara stor och arg”. (S, s. 135) Efter urladdningen blir det vinter och hela Mumindalen känns överklig ”ett spel av skärmar och skuggor” och homsan vet inte längre vad som varit på riktigt och vad han bara hade tänkt. ”Han hade fått vänta för länge och nu var han arg.” (S, s. 160) Han springer in i ”vredens skog” – en ogästvänlig del av Mumindalen – och där blir han efterhand lugn och uppmärksam, alla idealiserade projektioner försvinner. Här vet han att Muminmamman brukat gå när hon varit arg och ledsen, det gör honom lugn att gå i hennes missmodts fotspår. Hon blir mer naturlig för honom, och han undrar över ”varför hon varit ledsen och vad man kunde göra åt saken”. (S, s. 162)

Man kan alltså säga att homsan Toft genom identifikatorisk läsning om encelliga urdjur får utlopp för sin vrede och frigör sig från både aggression och idealisering av en frånvarande Muminmamma. Läsningen hjälper honom att släppa taget om falska, skönmålade fantasier för att istället empatiskt fundera över varför Muminmamman varit ledsen och vad man kunde göra åt det. Litteraturen hjälper honom

alltså att frigöra sig från sin depressiva moderslängtan och istället utveckla en kreativ, uppmärksam medkänsla.

Jag inledde med Kafkas yxa i havsisen som en bild för hur litteraturen drabbar oss, får bortträngda känslor att välla fram. Mina fyra exempel har illustrerat hur mötet med litteraturen och poesin på olika vis kan få fatt i det vi inte vet om eller känns vid i oss själva. Det är en upplevelse som kan tvinga fram förändring, ett förnyat tillstånd. Hos Atterbom var förvandlingen till poesi en smärtsam uppoffring som samtidigt öppnade ett slutet, världsfrånvänt jag för den andra, för delaktighet och gemenskap. Även Rilke såg poesin som ett medel för förvandling, och han ville med poesins förvandlingskraft åstadkomma ett tillstånd av förhöjd uppmärksamhet och omsorg om naturens förgänglighet. Lagerlöf visade hur åhörandet av någon annans utskällning, deltagandet i någon annans lidande, kan få effekt på den som lyssnar, eller läser. Att ta del av en historia kan leda till att man, som gamle Jan Hök, skrider till handling och tar sitt kors, sonar sitt brott. Janssons homsa blir en bild för hur läsningen dels kan få oss att börja berätta våra gamla berättelser på nya och annorlunda vis, dels få oss att indirekt, via inlevelse i litterära karaktärer och figurer, få utlopp för det som gör ont inombords.

Litteratur

- Atterbom, P.D.A., "Blommorna", *Poetisk Kalender för 1812*, Stenhammar och Palmblad, Uppsala 1811
- Atterbom, P. D. A., "Rec. av åttonde häftet av Iduna" [1820], *Samlade skrifter*, band VII:1, *Litterära karakteristiker 1*, Abraham Bohlin, Örebro 1870
- Atterbom, P.D.A., "Befrierskan (Prolog till Lycksalighetens Ö)", *Svea* 1825:7
- Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma Böcker, Göteborg [1994] 2000
- Brown, Jericho, "Ett nytt sätt att leva", övers. Michael Larsson, *Lyrikvännen* 2020:3, s. 8–11
- Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore och London 1996
- Derrida, Jacques, "Platons apotek", övers. Jan Stolpe, *Apoteket*, Kykeon, Stockholm 2007
- Hammarström, Camilla, "Efterord", *Duinoelegier*, övers. Camilla Hammarström, Lejd, Stockholm 2010, s. 75–82
- Ihanus, Juhani, "Litteratur och terapi", övers. Ann-Christine Relander, *Att tiga eller att tala*, red. Juhani Ihanus, BTJ Kirjastopalvelu, Helsingfors 2004
- Jansson, Tove, *Sent i november* [1970], Förlaget, Helsingfors 2018
- Kafka, Franz, *En bok måste vara som en yxa för det frusna havet inom oss. Brev 1900 – oktober 1912*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Bakhåll, Lund 2002
- Lagerlöf, Selma, *Gösta Berlings saga* [1891], Bonnier Pocket, Stockholm 2005
- Lindh, Jenny, "Var hittar jag Kafka-citatet?", <https://www.dn.se/kultur-noje/bocker/var-hittar-jag-kafka-citatet/> (hämtat 25.11 2020)

Där kunskapen tättnar som moln

- Lundkvist, Artur, "Rilkes elegier" [1941], Rainer Maria Rilke, *Duinoelegierna*, övers. Erik Lindegren, Bonnier, Stockholm 1967, s. 5–16
- Malmberg, Carl-Johan, *Sår. I myt, kult, bild och dikt*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005
- Platon, *Faidros, Skrifter: Bok 2*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm 2001
- Pettersson, Cecilia, *Biblioterapi. Hälsofrämjande läsning i teori och praktik*, Appell förlag, Stockholm 2020
- Rilke, Rainer Maria, "Archaischer Torso Apollo" [1918], <http://www.sporkworld.org/guestartists/picot/rilke.html> (hämtat 25.11 2020)
- Rilke, Rainer Maria, *Orfeus-sonetterna. Skrivna som en gravvård för Wera Ouckama Knoop* [1922], övers. Mirjam Tuominen, Söderström, Helsingfors 1957
- Roberg, Sofia, "Ett träd växer i mitt öra", *Lyrikvännen* 2020:3, s. 55–61
- Sütterlin, Nicole, *Die Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*, Wallstein Verlag, Göttingen 2019

Noter

- 1 Franz Kafka, *En bok måste vara som en yxa för det frusna havet inom oss. Brev 1900 – oktober 1912*, övers. Hans Blomqvist och Erik Ågren, Bakhåll, Lund 2002, s. 43
- 2 Jenny Lindh, "Var hittar jag Kafka-citatet?", <https://www.dn.se/kultur-noje/bocker/var-hittar-jag-kafka-citatet/> (hämtat 25.11 2020).
- 3 Kafka 2002, s. 43.
- 4 Carl-Johan Malmberg, *Sår. I myt, kult, bild och dikt*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2005. Se även Nicole Sütterlin, *Die Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik*, Wallstein Verlag, Göttingen 2019.
- 5 Aristoteles, *Om diktkonsten*, övers. Jan Stolpe, Anamma Böcker, Göteborg [1994] 2000, s. 18.
- 6 Platon, *Faidros, Skrifter: Bok 2*, övers. Jan Stolpe, Atlantis, Stockholm 2001. Jacques Derrida, "Platons apotek", övers. Jan Stolpe, *Apoteket*, Kykeon, Stockholm 2007.
- 7 För mer om biblioterapi, eller litteraturterapi, se Juhani Ihanus, "Litteratur och terapi", övers. Ann-Christine Relander, *Att tala eller att tala*, red. Juhani Ihanus, BTJ Kirjastopalvelu, Helsingfors 2004. Cecilia Pettersson, *Biblioterapi. Hälsofämjande läsning i teori och praktik*, Appell förlag, Stockholm 2020.
- 8 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore och London 1996, s. 3.
- 9 Pettersson 2020, s. 11 f.
- 10 Jericho Brown, "Ett nytt sätt att leva", övers. Michael Larsson, *Lyrickvännern* 2020:3, s. 8. (Browns essä publicerades ursprungligen i *Lambda Literary* 3 april 2018.)
- 11 Brown [2018] 2020, s. 9 f.
- 12 P. D. A. Atterbom, "Rec. av åttonde häftet av Iduna" [1820], *Samlade skrifter*, band VII:1, *Litterära karakteristiker* 1, Abraham Bohlin, Örebro 1870, s. 207.
- 13 P. D. A. Atterbom, "Blommorna", *Poetisk Kalender för 1812*, Stenhammar och Palmblad, Uppsala 1811, s. 41. I fortsättningen ges hänvisningar till detta verk med sidnummer och titelns begynnelsebokstav inom parentes i brödtexten.
- 14 P. D. A. Atterbom, "Befrireskan (Prolog till Lycksalighetens Ö)", *Svea* 1825:7, s. 25 f.
- 15 Rainer Maria Rilke, "Archaischer Torso Apollo", <http://www.sporkworld.org/guestartists/picot/rilke.html> (hämtat 25.11 2020).

Där kunskapen tättnar som moln

- 16 Rilke, *Orfeus-sonetterna. Skrivna som en gravvård för Wera Ouckama Knoop* [1922], övers. Mirjam Tuominen, Söderström, Helsingfors 1957, s. 50 f.
- 17 Artur Lundkvist, "Rilkes elegier" [1941], Rainer Maria Rilke, *Duinoelegierna*, övers. Erik Lindegren, Bonnier, Stockholm 1967, s. 8 f.
- 18 Ibid.
- 19 Ibid., s. 9.
- 20 Ibid., s. 10.
- 21 Ibid.
- 22 Camilla Hammarström, "Efterord", *Duinoelegier*, övers. Camilla Hammarström, Lejd, Stockholm 2010, s. 77.
- 23 Ibid., s. 78.
- 24 Lundkvist 1941, s. 11.
- 25 Sofia Roberg, "Ett träd växer i mitt öra", *Lyrkvännen* 2020:3, s. 58 f.
- 26 Selma Lagerlöf, *Gösta Berlings saga* [1891], Bonnier Pocket, Stockholm 2005, s. 404, s. 407 ff. I fortsättningen ges hänvisningar till detta verk med sidnummer och titelns begynnelsebokstav inom parentes i brödtexten.
- 27 Tove Jansson, *Sent i november* [1970], Förlaget, Helsingfors 2018, s. 15.
I fortsättningen ges hänvisningar till detta verk med sidnummer och titelns begynnelsebokstav inom parentes i brödtexten.

5.

Levd erfarenhet
– litteraturen
som kunskapsfält



Livet i ett gränslandskap

Reflektioner kring berättelser om demens¹

YLVA GUSTAFSSON

Inledning

I DENNA TEXT ser jag närmare på dikter och berättelser om vad det kan betyda att ha demens. I den första halvan av texten reflekterar jag kring Jenny Tunedals diktsamling *Rosor Skador* (2017) genom att spegla hennes dikter emot Ludwig Wittgensteins tankar om visshet och förståelse. Ett skäl till att jag gör detta är att Tunedal i sin diktsamling har tagit intryck av Wittgenstein. Wittgenstein kan vara till hjälp för att förstå Tunedals dikter om demens, men Tunedals dikter konkretiserar och fördjupar också frågor om visshet och förståelse som Wittgenstein reflekterar kring. I den andra halvan av denna text ser jag närmare på anhörigas berättelser om demens och på berättelser om vårdarbete för personer med demens. I texten reflekterar jag kring vad det kan betyda att inte minnas något, eller vad det kan betyda då en människa är obegriplig, samt hur detta kan förändra vårt sätt att förhålla oss till den sjuka människan. Genom att se närmare på Tunedals dikter och andra berättelser om demens försöker jag visa på olika slags svårigheter i våra försök att förstå och

nå en sjuk människa, men också hur närhet och omsorg har mening för en människa som har svårigheter att minnas. Jag försöker också genom hela texten återkommande reflektera kring Wittgensteins tankar om att ett visst slags säkerhet, kunskap eller övertygelse kan beskrivas som "gångjärn", som något som utgör en grund för vår förståelse av varandra och av livet.

Saker vi inte kan missta oss om, men som en del ändå misstar sig om

Ludwig Wittgenstein reflekterar i *Om visshet* kring vad det betyder att veta något. Han skriver:

Kunde vi föreställa oss en människa som ständigt ånyo misstar sig där vi anser ett misstag uteslutet och inte heller påträffar det?

Han säger t.ex. med samma säkerhet (och alla tecken därpå) som jag, att han bor där och där, är så och så gammal, kommer från den och den staden, etc., men misstar sig. [...]²

Några paragrafer senare skriver Wittgenstein: "Varje oriktig tro av detta slag är inte ett misstag."³

I Jenny Tunedals diktsamling *Rosor Skador* återkommer liknande reflektioner kring kunskap och förståelse. Diktsamlingens tema är demens. En av de första dikterna handlar om mötet mellan en läkare och en patient:

DOKTOR A:S KLINIK

– *God Dag Mor*

– *O, försvinn; jag – kan inte säga – det*

Han hade aldrig sett en kvinna glömma sitt eget namn medan hon skrev det

Han hade aldrig sett att hon hela tiden var rädd och förvirrad [...]⁴

I dikten reagerar patienten hetsigt då hon inte kan säga sitt eget namn. Läkaren, Doktor A, är å sin sida fascinerad över att patienten inte minns sitt namn. Tunedal skiftar sedan perspektiv och visar vad Doktor A inte ser. ”Han hade aldrig sett att hon hela tiden var rädd och förvirrad ...”. I sin fascination över att kvinnan inte minns sitt namn ser Doktor A inte att hon är rädd och förvirrad.

En annan av dikterna, några sidor senare, handlar om ett minnestest:

INSTRUKTIONERNA

1. År, årstid, månad, veckodag, datum. 5p
2. Land, landskap, stad, byggnad, våningsplan 5p
3. Repetera tre föremål: t.ex. blod, hund, sjö 3p
4. Be pat. räkna baklänges 100 minus 7 tills du säger stopp. (fem gånger): 93,86,79,72,65 (varje korrekt subtraktion ger 1 poäng) 5p
5. Fråga efter de tre föremålen i punkt 3 ovan. Vilka är de? 3p
6. Visa en penna och en klocka, be pat. benämna dessa föremål. 2p
7. Repetera: 'inga om men eller nu' 1p
8. Trestegsuppmaning: Ta pappret i höger hand; vik det en gång på mitten och ge pappret till mig. BLUNDA 1p
9. Skriv en fullständig mening. 1p
10. Kopiera figur (två överlappande femhörningar). 1p⁵

De korta uppgifterna är enkla och självklara, de påminner om ett prov i skolan. Uppgifterna är menade för att undersöka personens korttidsminne, förmåga att se strukturer, förmåga att följa instruktioner m.m. Samtidigt kan man fråga sig vilket slags minne som undersöks här? Tunedal fortsätter i de två påföljande dikterna att kommentera testet:

Exempel som kan ge 1 poäng:

Jag äter | Är hos läkaren | jag vill inte | Det snöar | Hoppas kriget snart är slut | Är på sjukhuset | Det är dumt | Syster är trevlg | Ska

på dans | Ska dansa ikväll | Ingen sjunger | Jag vet inte | Humöret
är bra | Jag älskar dig | Det är onsdag idag (även om det egentligen
är tisdag) | Gillar att veta | Hej på dig! | Behöver mitt körkort | Väret
är fint nu 30 grader | Det är Kul | och få hjälp | Tror jag inte | Det
kunde jag inte | Igår snöade det | I sommar ska jag till öknen⁶

Exempel som ger 0 poäng:

| En svala gör ingen sommar | Ät mat | Är kallt | Är dum! | sjung |
Blunda | Åska och regn | Alois och Auguste | Orfeus och Eurydike |
Kreti och Pleti | Kallt ute | Ångra | Mitt körkort! | Mitt hjärta | Hej
| Mening | Jag⁷

Varför ger dessa svar 1 poäng eller 0 poäng? Är inte många av svaren begripliga? Varför får man inte någon poäng av att säga "En svala gör ingen sommar"? En förklaring är kanske att det ges högre poäng åt svar som kräver en avancerad förmåga att minnas praktiska detaljer, kunna räkna och följa instruktioner. De uppgifter man bara får en poäng för är enklare. Men Tunedal pekar också på något annat. De uttryck Tunedal lyfter fram i de två påföljande dikterna är sådant vi kan säga i vardagliga samtal med varandra. Någon är arg, protesterar, någon tittar ut genom fönstret och säger att det snöar, någon hoppas att kriget tar slut, någon fryser, någon tycker om att dansa. Är inte sådana uttryck mer utmärkande för vårt liv än att vi kan räkna nedåt från 100 minus 7 osv? Frågan är då vad minnestestets uppgifter visar om en människas minne eller förståelse? Man kan få känslan av att ett minnestest genomskådar människan, men Tunedal pekar på hur litet om vårt liv ett sådant test visar. Samtidigt är det klart att minnestestet kan hjälpa oss att se symptom på att en människa är sjuk. Det är ett verktyg för att försöka se mönster i en mänsklig beteende, även om verktyget är grovt.

Wittgenstein säger att vissa saker inte går att missta sig om. Denna tanke hänger ihop med att han ifrågasätter G.E. Moores bevis för

yttervärldens existens då han sträcker upp sin hand och säger ”Detta är en hand”. Moore ville med uttrycket ifrågasätta en gränslös filosofisk skepticism. Problemet med Moores bevis är ändå, enligt Wittgenstein, att han säger detta ut i luften utan något sammanhang. Utan sammanhang kan vi varken säga att vi vet eller inte vet att detta är en hand. Inte kan vi heller säga att vi vet eller inte vet att yttervärlden existerar eftersom vi inte kan förstå vad det skulle innebära att tvivla på detta. Till skillnad från Moore betonar Wittgenstein att våra frågor liksom våra svar måste ha ett meningsfullt livssammanhang. Vad betyder det då att plötsligt på en klinik bli ombedd att repetera tre ord: till exempel blod, hund, sjö?

Samtidigt säger Wittgenstein att vissa saker i livet står fast, de går inte att ifrågasätta, de är som gångjärn i vårt liv. Gångjärn gör det möjligt att öppna en dörr, men gångjärn fungerar också för att de *sitter fast* i dörrkarmen.

Med samma visshet med vilken vi tror vilken matematisk sats som *helst*, vet vi också hur bokstäverna 'A' och 'B' ska uttalas, vad färgen på människans blod heter, att andra människor har blod och kallar det 'blod'.⁸

Dvs de *frågor* vi ställer och våra *tvivel* är beroende av att vissa satsar är undantagna från tvivel, är som gångjärn i vilka de rör sig.⁹

Det som måste accepteras, det givna – kunde man säga – är *livsformer*.¹⁰

Det kunde här vara lockande att tänka att uppgifterna i minnestestet motsvarar Wittgensteins tanke om att vissa saker inte kan ifrågasättas såsom att vi vet hur 'A' och 'B' ska uttalas. Men Wittgenstein betonar att detta handlar om att vårt liv har vissa mönster där det

är meningsfullt att i vissa sammanhang tala om att veta eller kunna något, det handlar inte om absoluta fakta som vi i begriplig mening kan säga oss veta eller kunna oberoende av sammanhang. Det här betyder också att livets gångjärn, de grundläggande mönstren i våra liv kan handla om mycket annat än faktakunskap. Tunedal antyder att de grundläggande mönstren i vårt liv kan visa sig i att vi säger sådant som att 'Igår snöade det', 'Ska på dans', 'Kreti och Pleti' eller 'En svala gör ingen sommar'. Likaså kanske de bristande gångjärnen visar sig på många olika sätt. Jag skall återkomma till detta.

En vardag i ett gränslandskap

I *Filosofiska Undersökningar* (1953) reflekterar Wittgenstein också kring vad det betyder att veta något.

'Ett nyfött barn har inga tänder.' – 'En gås har inga tänder.' – 'En ros har inga tänder.' – Det sista – ville man säga – är dock uppenbart sant! T.o.m. säkrare än att en gås inte har några. – Och ändå är det inte så alldeles klart. Ty var skulle en ros ha tänder? [...] Ja hur vore det om man sade: kor tuggar sitt foder och gödslar sedan rosen därmed, alltså har rosen tänder i munnen på ett djur. [...]¹¹

Här ifrågasätter Wittgenstein återigen vår lockelse att slå fast att det är *uppenbart* sant att rosen inte har tänder, liksom Moore ansåg det vara uppenbart sant då han sträckte ut handen och sade 'detta är en hand'. Litet senare skriver Wittgenstein: "Är jag mindre säker på att denna man har smärtor än på att $2 \times 2 = 4$? [...]"¹² Wittgenstein återkommer flera gånger till vad det betyder att förstå någons smärta. I en ofta citerad paragraf skriver han: "[...] Om någon har smärtor i handen, så säger inte *handen* det (om den inte skriver det) och man tröstar inte handen utan den lidande; man ser honom i ögonen."¹³ Strax därefter

fortsätter han: ”Medlidandet, kan man säga, är en form av övertygelse om att den andre har smärta.”¹⁴ Vår förståelse av andras smärta visar sig i hur vi bemöter den andra människan, till exempel i att vi ser honom i ögonen. För Wittgenstein är denna visshet om den andras smärta, vår omsorg om den andra människan, ett grundläggande mönster i våra liv, eller gångjärn. Då Wittgenstein talar om gångjärn så finns där alltså två dimensioner. Å ena sidan är gångjärnen en grundläggande förståelse som vi vanligtvis inte ifrågasätter. Å andra sidan är denna grund också något vi förväntar oss att andra delar med oss. Både att vi ser att $2 \times 2 = 4$ och att vi visar omsorg mot någon som har ont är uttryck för sådan grundläggande förståelse.

Men ibland, då en människa inte kan säga $2 \times 2 = 4$, kan vi också bli blinda för hennes smärta och rädsla. Detta verkar Tunedal peka på i den tidigare dikten där läkaren förundras över att kvinnan inte minns sitt namn, medan han inte ser hennes rädsla. Denna kontrast där en människa å ena sidan säger något obegripligt och å andra sidan är rädd återkommer i Tunedals dikter. I en av Tunedals dikter återkommer också Wittgensteins ros:

ROSEN HAR TÄNDER I BESTENS MUN

Hon stod i bara ljuskäglan
Om hon inte kunde eller ville eller var skadad
Liksom sjuk inuti ögonen Inte visste vägen över isen eller vägen
Eller ingenting om verklig fara Eller allt
Jag kunde inte förstå varför eller hur rädd
Rädd långt inne i tröttheten
Hon gick långsamt framför mig av hälta eller stelhet
Något ofrivilligt Kylan satt fast långt inne i benen
Innanför skinnet och pannan Ett alldeles rått djur [...]¹⁵

Dikten är uppbyggd som ett perspektivskifte eller som ett aspektskifte. Diktens titel pekar på det absurda och obegripliga som en människa med demens kan säga, men orden inuti dikten uttrycker rädsla, förvirring och ensamhet. Men svårigheterna handlar inte bara om att vi kan bli blinda för en sjuk människas rädsla i våra krav på förnuftigt tänkande. En lika stor svårighet kan vara att den sjuka människan kan reagera häftigt då hon inte blir förstådd. I boken *Kun ei muista mitä lusikalla tehdään*¹⁶ finns följande berättelse:

Min syster var sjuk i Alzheimers i sju år. Minnet blev sakta svagare. Först förvånades jag över att hon talade så konstigt. En gång började jag skratta: 'Hur säger du nu så där?' Hon blev arg och insåg inte alls själv att hon pratade underligt och hon slog mig i ansiktet. Ansiktet fick ett blåmärke. Efter en stund frågade hon: 'Vad är det med ditt ansikte?' Jag sade att hon slagit mig. 'Nej men!' Hon började gråta och kramade mig. 'Jag minns ingenting.'¹⁷

I den här berättelsen sker något liknande som i Tunedals dikt ovan om rosen som har tänder i bestens mun, i att det är ett skifte mellan ett irrationellt uttalande och starka känslor. Det största problemet här är ändå inte att systemen har en felaktig förståelse av verkligheten utan att hon blir arg och våldsam. Våldsamheten snarare än obegripligheten skadar deras relation. Om vi här går tillbaka till Wittgensteins tanke om gångjärn så kunde man säga att det gångjärn som här brister är *tryggheten*.

I andra berättelser brister den praktiska vardagen. Arthur Frank beskriver i *The Wounded Storyteller* en kvinna som heter Nancy som berättar om vardagen med sin mor som har Alzheimers:

Och om jag försöker göra middagen klar och jag redan själv mår dåligt så står hon framför kylskåpet. Sedan går hon till spisen för att

lägga handen på den heta spisplattan. Sedan ställer hon sig framför mikrovågsugnen och sedan står hon framför lådan med bestick. Och om jag skickar ut henne från köket så blir hon arg på mig. Och det är hemskt. Då mår jag riktigt dåligt.¹⁸

Frank kallar detta slags berättelser för kaosberättelser. Det största problemet här är kanske inte det irrationella beteendet i sig utan att den gemensamma vardagen blir oerhört tung och till och med farlig.

Men obegripliga beteenden behöver inte alltid vara våldsamma eller tunga och då går de också lättare att leva med. En kvinna berättar om sin man som börjat hallucinera och ser svarta fåglar:

I början av sjukdomen hade han hallucinationer. Om jag sade att jag inte såg något, så blev han väldigt ledsen. Men då han såg svarta fåglar på vägen och jag sade att det är tjädrar, så blev han väldigt glad över att jag också såg fåglarna.¹⁹

Här bemöter frun sin mans hallucinationer genom att följa med dem och låta honom tro att han ser rätt. Situationen är harmlös och mannen blir glad över att de båda ser tjädrar. Frun ger mannen en möjlighet att dela en upplevelse av glädje trots att det är en hallucination.

Att minnas tillsammans

Här ovan har jag reflekterat kring vad det kan betyda då en människa börjar tala eller bete sig på obegripliga sätt och hur detta kan förändra vardagen. Jag har också kopplat detta till Wittgensteins tankar om att vår förståelse utgår från ett slags gångjärn som vi inte ifrågasätter. Dessa gångjärn handlar inte bara om en logisk eller praktisk grund för vår förståelse utan har också mening genom vår närhet till varandra. Men det finns också en skillnad mellan att minnas i ett slags praktisk

mening och att dela minnen i form av närhet och kärlek. Minnestestet visar ingenting om det senare, medan det samtidigt är något av det viktigaste i våra liv.

Omsorg i form av att ge en människa möjligheten att dela minnen med nära och kära kan man se i berättelser om vårdarbete. I studien *Kohtaamisia dementiahoidon arjessa* beskriver Päivi Topo med flera arbetet på en avdelning för äldre personer med demens. De fokuserar i studien på situationer där vårdare och patienter samtalar:

En manlig boende får besök, men han känner inte igen dem och försöker ta sig bort. Sköterskan märker situationen och säger: 'Jag hämtar kaffe till er dit till rummet.' Mannen går nöjd tillbaka till sitt rum.²⁰

Här ser man hur sköterskan genom att säga att hon hämtar kaffe, lyckas få mannen att ta emot sina gäster trots att han är rädd för att träffa dem då han inte känner igen dem. Sköterskan börjar inte läxa upp mannen och säga att han betar sig irrationellt. Inte ger hon heller upp och låter mannen försvinna. Istället erbjuder hon vänligt kaffe. Genom detta ger sköterskan mannen en möjlighet att hantera situationen utan att behöva skämmas, och en möjlighet att kanske så småningom minnas vänner eller släkt. Sköterskan behandlar alltså inte mannen som fullständigt irrationell och hon försöker inte heller få honom att förstå att han är det. Istället uttrycker hon en följsamhet där hans plötsliga rädsla inte blir något pinsamt. Sköterskan skapar utrymme, en bakgrund för umgänge där kanske också minnen kan väckas till liv. Här är ett annat exempel:

Katri Vuorela suckar efter lunchen: "Nu väntar man då bara på att bli hämtad." Sköterskan frågar: "Vart skulle du vilja fara?" varpå Katri svarar, "Hem". Sköterskan säger med lugn röst: "Nå men inte

nu genast, nu är magen full och vi är här. Så är det ju, att hemmet är viktigt för oss alla." Sköterskan småpratar med Katri om hennes hem. Katri börjar minnas med stark inlevelse: "Där är min kära mor och far likadana. Vi barn var så viktiga för dem. Åtminstone för mig var mamma och pappa väldigt viktiga, och då vi skulle åka bort till främmande knutar var saknaden så hemskt stor!" Katri fortsätter livfullt att minnas sin barndom."²¹

Den dementa kvinnan har inte grepp om sin egen situation då hon säger att hon väntar på att få åka hem, men sköterskan lyckas finkänsligt ändra samtalets riktning till att istället bli en stund där de båda med glädje minns hennes barndom.

I många fall är både anhöriga och vårdare oerhört flexibla i hur de umgås med den som har demens och deras respons uttrycker omtanke och närhet till den dementa människan. I fallet med fåglarna ser man att mannen är glad över att han kan dela fåglarna med sin fru. Det finns en delad glädje och ömhet i att de kan se tjädrar tillsammans. Likaså ser man i exemplen ovan vårdarnas omsorg i försöken att ge patienterna en möjlighet att dela sina minnen. Ifall vi återigen för ett ögonblick går tillbaka till Wittgensteins tanke om gångjärn, så ser man här att andra ibland kan ge oss dessa gångjärn då vi inte ensamma klarar av att hålla tag i dem. Att vi ger en människa möjlighet att hålla fast vid något i livet kan i sig vara uttryck för omtanke.

Men det finns också berättelser om ensamhet.

Vår familj har alltid varit gästvänlig och vi hälsade också ofta på vänner, men i och med sjukdomen försvann också vännerna. Till sjukhuset kom nästan ingen på besök, då patienten inte kunde tala. Min uppfattning var att han förstod bra fast han inte kunde uttrycka sig.²²

Där kunskapen tätnar som moln

Den dementa patienten har förlorat talförmågan och vännerna slutar besöka honom fast han fortfarande förstår bra. Det är som om de skulle slå fast att han är obegriplig för att det är ansträngande att hälsa på och ansträngande att umgås med en människa som kanske inte mera helt hänger med i samtalen. Den sjuka människans ensamhet är också ett återkommande mönster i Tunedals dikter:

Och det sista som överger överger
Människan överger
Hunden barnen kärleken Inte-hunden
Hoppas in i det sista
Om ingen känner igen henne
Går hon ut i regnet i trädgården
Eller fram till dörren och är borta²³

Gångjärnen brister dels genom att människan försvinner in i demensen men de brister också genom att anhöriga och vänner överger den sjuka.

Att inte vilja släppa taget

Samtidigt som delandet av minnen kan vara uttryck för närhet, kan anhöriga ibland kämpa för hårt med att försöka få den sjuka människan att minnas. Tunedal skriver:

Minns du barndomen
Inte din, min

Minns du när jag var ditt lilla barn
Nej

Minns du alfabetet
Nej

Men jag minns telefonen
Om det var min eller din rädsla

Jag minns din rädsla

Minns du min rädsla
Nej²⁴

I denna dikt verkar försöken att samtala om delade minnen krampaktiga och föräldern klarar enbart delvis av att minnas. Försöken att dela minnen blir som ett krav. En liknande förtvivlad kamp kan ses i följande dikt där orden tar slut.

Du måste prata
Med ord eftersom du kan
Ja
Ord sa jag
AAAAAAA
Hemskt eller det är hemskt
Kanske nej svårt
Vad är svårt eller hemskt
Helvete
Det här?
Nej
Du måste försöka
Jag har slutat försöka²⁵

Där kunskapen tätnar som moln

Barnet försöker få föräldern att ännu tala men föräldern klarar inte det mera. Det är en förtvivlad kamp för att hålla kvar en älskad människa med minnen och ord. En av Tunedals dikter från bokens mitt får avsluta denna text:

RETROGRAD AMNESI

Jag ska förklara för dig. Det är hemskt att minnas

Men ännu hemskare att inte minnas

För det mesta lever människor i identitet och minne

Sen gör vi kanske inte det

Ersätt oss med kärlek då

Ju mer glömska desto mer kärlek [...] ²⁶

Litteratur

Frank, Arthur W., *The Wounded Storyteller*, Chicago Press, Chicago 2013

Hervonen, Antti, Outi Arponen och Marja Jylhä, *Kun ei muista mitä lusikalla tehdään: Dementiaopotilaiden omaiset kertovat*, Gummerus, Jyväskylä 2001

Topo, Päivi, Saira Sormunen, Kristiina Saarikalle, Outi Rääkkönen och Ulla Eloniemi-Sulkava, *Kohtaamisia dementiahoidon arjessa. Havainnointitutkimus hoidon laadusta asiakkaan näkökulmasta*. Stakes, Vaajakoski 2007

Tunedal, Jenny, *Rosor Skador*, 2017, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2017

Wittgenstein, Ludwig, *Om visshet*, övers. Lars Hertzberg, Thales, Stockholm 1992A

Wittgenstein, Ludwig, *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Thales, Stockholm 1992B

Noter

- 1 Jag vill tacka redaktörerna för denna antologi för många hjälpsamma och uppmuntrande kommentarer på tidigare versioner av denna text. Jag vill också tacka de andra skribenterna i antologin och Lars Hertzberg för många hjälpsamma kommentarer. Ett särskilt tack till Ylva Perera för tipset om Jenny Tunedals diktsamling.
- 2 Ludwig Wittgenstein, *Om visshet*, övers. Lars Hertzberg, Thales, Stockholm 1992A, § 67.
- 3 Wittgenstein 1992A, § 72.
- 4 Jenny Tunedal, *Rosor Skador*, Wahlström & Widstrand, Stockholm 2017, s. 11.
- 5 Tunedal 2017, s. 19.
- 6 Ibid.
- 7 Ibid., s. 20.
- 8 Wittgenstein 1992A, § 340.
- 9 Ibid., § 341.
- 10 Ludwig Wittgenstein, *Filosofiska undersökningar*, övers. Anders Wedberg, Thales, Stockholm, 1992B, s. 260.
- 11 Ibid., s. 255.
- 12 Ibid., s. 258.
- 13 Ibid., § 286.
- 14 Ibid., § 287.
- 15 Tunedal 2017, s. 62.
- 16 Översatt till svenska: *Då man inte minns vad man gör med en sked*.
- 17 Antti Hervonen, Outi Arponen och Marja Jylhä, *Kun ei muista mitä lusikalla tehdään. Dementiapotilaiden omaiset kertovat*, Gummerus, Jyväskylä 2001, s. 53 (min översättning).
- 18 Arthur W. Frank, *The Wounded Storyteller*, Chicago Press, Chicago 2013, s. 99 (min översättning).
- 19 Hervonen et al 2001, s.186 (min översättning).
- 20 Päivi Topo, Saila Sormunen, Kristiina Saarikalle, Outi Räikkönen och Ulla Eloniemi-Sulkava, *Kohtaamisia dementiahoidon arjessa. Havainmointitutkimus hoidon laadusta asiakkaan näkökulmasta*. Stakes, Vaajakoski 2007, s. 94 (min översättning).
- 21 Ibid., s. 99 (min översättning).
- 22 Hervonen et al, 2001, s. 62 (min översättning).
- 23 Tunedal 2017, s. [86].
- 24 Tunedal 2017, s. [73].
- 25 Ibid., s. [146].
- 26 Ibid., s. 64.

Skönlitteratur som kulturanalytisk strategi

FREDRIK NILSSON

ETNOLOGI ÄR en teoridrivna vetenskap som studerar kulturella praktiker, föreställningsvärldar, normer och värderingar. Ofta sker detta med utgångspunkt i ett mångsidigt material där såväl skönlitteratur som självbiografiska texter regelbundet ingår. Men i vilka avseenden är romaner och memoarer en metodologisk tillgång när etnologer producerar kunskap? I vilken utsträckning problematiseras de möjligheter och begränsningar som olika litterära genrer rymmer? Vilket källvärde anses skönlitteratur respektive memoarer ha? Frågorna pockar på uppmärksamhet. I den etnologiska klassikern *Den kultiverade människan* förefaller till exempel skönlitteratur och memoarer användas utan problematisering, något som kritiserades av Sven B. Ek i recensionen av den första utgåvan.¹ Memoarer definierade Ek som en värdefull källa, men inte tillräcklig för att blottlägga kulturella mönster. Ek menade att författarna inte problematiserade på vilka sätt "litterära stilkra" (genre) påverkade källvärdet, vilket enligt honom underminerade studiens ambitioner att producera kunskap: "Den kultiverade människan är perforerad av citat men dessa utgör således inte delar av ett material som författarna bygger

sina analyser på. De är snarare illustrationer till påståenden, oftast oscarianskt förföriska men inte sällan ovetenskapliga.”² Ek manade till större källkritisk medvetenhet när skön- eller minneslitteratur (memoarer, hågkomster och självbiografier) användes i etnologiska studier. Kritiken lämnades inte obesvarad.

I ett kraftfullt genmäle definierades Eks hållning som positivistisk och okänslig för studiens teoridrivna ansats: ”Konkreta yttringar, t.ex. i form av memoarer, levnadsvanor och samtida diskussioner behandlar vi inte som fakta utan som kulturella, meningsladdade fenomen.”³ Genmålet ägde sin riktighet, studien var teoridrivna och manifesterade ett paradigmskifte inom etnologin. Dessutom bör det nämnas att åtminstone memoarernas analytiska värde till viss del diskuterades i studiens inledning, men varken genrefrågan eller skönlitteraturens källvärde berördes.⁴ I analysen användes skönlitteratur och minneslitteratur smidigt, men inte heller där problematiserades val av och bruk av källor.

Med tanke på den kraftiga reaktion som *Den kultiverade människan* väckte, och eftersom romaner och noveller fortfarande är vanligt förekommande i etnologiska studier, är det besynnerligt att skönlitteratur inte har varit föremål för en samlad diskussion inom ämnet.⁵ I den mån skönlitteratur problematiserats så har diskussionen primärt handlat om på vilka sätt den etnografiska framställningen kan ges litterär gestaltning och de möjligheter respektive utmaningar som finns i ett sådant arbetssätt.⁶ Minneslitteraturens analytiska värde har däremot tangerats i några metodböcker, men i dessa har inte relationen eller skillnaden mellan exempelvis memoarer och romaner problematiserats.⁷ Syftet med föreliggande essä är att, utan att göra anspråk på att vara uttömmande, belysa några olika sätt som etnologin närmat sig skön- och minneslitteratur kulturanalytiskt. Bidraget bjuder in till en fortsatt diskussion om litteraturens möjligheter och utmaningar i analyser av kulturella processer.

Författaren som traditionsbärare och ögonvittne

Diskussioner kring skön- och minneslitteraturen som kulturanalytisk strategi är som nämnts underutvecklad inom etnologin, men i grannämnet folkloristik har frågan berörts i åtminstone en volym. I *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning* påpekar redaktören Ebbe Schön att skönlitteratur ofta hämtar inspiration från muntlig tradition. Om författaren betraktas som traditionsbärare kan därför folkloristiken med fördel använda skönlitteratur för att skapa kunskap: "Här kan vi i gynnsamma fall få djupa inblickar i människornas världsbild och därmed det norm- och värdesystem som ligger bakom de folkloristiska yttringarna."⁸ Definieras författaren som traditionsbärare kan skönlitteraturen dessutom ge kunskap om folklorens funktioner och betydelse: "Vi möter också beskrivningar av berättarsituationer och exempel på berättartekniken, och vi får kännedom om personliga repertoarer – hur samspelet mellan olika typer av folklore fungerar i en och samma persons medvetande."⁹ Perspektivet vilar på idén om en författare med djup erfarenhetsbaserad kunskap om folkliga traditioner. I samma volym och med ett snarlikt perspektiv diskuteras även Aleksis Kivi som skildrare av lantlig erotik. Kivis uppväxt i en agrarmiljö, i förening med att han "anammade realismens konstideal", gav honom, hävdar Satu Apo, goda möjligheter att skildra folkliga vanor "efter verklighetens givna mönster". Kivis litterära alster tillhandahåller därmed, återigen enligt Apo, "värdefull information om synnerligen svårfunna drag i den finska bondekulturen".¹⁰

För Apo och Schön är således den skönlitterära författaren en traditionsbärare eller rent av ett ögonvittne. Skönlitteratur, i synnerhet om den är formad efter realismens stilideal, betraktas som en kunskapskälla att ösa ur.¹¹ Det finns exempel på etnologer som närmast sig skönlitteratur på ett liknande – om än inte identiskt – vis. Tordis

Dahllöf, en av få etnologer som mer ingående diskuterat lyriken som källa till etnologisk kunskap, ger bland annat Elsie Johansson rollen som informant eller kulturförmedlare.¹² Även Ingrid Nordström har närmat sig skönlitteraturen ur ett sådant perspektiv. I en studie av unga kvinnors livsvillkor i Stockholm på 1920-talet utgår Nordström från fem romaner skrivna under samma decennium. Metoden beskrivs som: "[E]tt slags etnologiskt fältarbete i Stockholm omkring 1920, där tolkning av observationer, sociala relationer, samtal och situationer sker via berättarnas synvinklar och närvaro i tid och rum."¹³ Nordström menar även att romanen, i motsats till självbiografiska texter, inte skrivs med facit i hand. Istället fångar romanen vardagliga skeenden i flykten och erbjuder på så sätt en mer ofiltrerad tidsbild.¹⁴

Men att betrakta författaren som ett ögonvittne, informant eller kulturförmedlare är förstås inte helt oproblematiskt. Schön manar till källkritisk försiktighet; det kan vara svårt att veta om en författare verkligen skapar sina verk på den muntliga traditionens grund.¹⁵ Nordström är å sin sida medveten om att författarens bild av verkligheten färgas av kulturella, ideologiska och psykologiska processer. Inte desto mindre belyser dessa exempel att skönlitteraturen kan utgöra ett primärmaterial som erbjuder en möjlighet att skapa kunskap om det förflutna. Men, som nämnts, det krävs källkritisk reflektion och givetvis också reflektion kring val av material. Vilka texter väljer vi att analysera och varför? Frågan rymmer ett eko av Sven B. Eks kritik av *Den kultiverade människan* och mitt intryck är att etnologer mer sällan reflekterar kring sina val när det gäller skönlitteratur. Min egen avhandling är ett exempel på detta.¹⁶ Avhandlingen, som till stor del handlade om skandinavismen under den första delen av 1800-talet, baserades huvudsakligen på brevsamlingar, men memoarer, minnesberättelser, noveller och romaner hade viss betydelse i analysen. Hur dessa källor användes för att skapa en trovärdig berättelse om

det förflutna problematiserades emellertid inte, vilket framstår som anmärkningsvärt eftersom jag förde kritiska resonemang kring brevens källvärde. Inte heller problematiserades val av romaner och noveller. Min användning av skön- och minneslitteratur framstår i efterhand som naivt, oreflekterat och osystematiskt.

Författaren som vägvisare och ställföreträdande etnograf

I *The Promises of the Free World. Postsocialist Experience in Argentina and the Making of Migrants, Race, and Coloniality* undersöker Jenny Ingridsson hur sovjetiska migranter (åter)skapar kulturell ordning genom berättelser om det förflutna, nuet och framtiden.¹⁷ Under fältarbetet kände Ingridsson initialt ett utanförskap: "I wrestled with a sense of not being fully able to grasp the world participants had come from".¹⁸ Känslan av utanförskap lindrades med hjälp av skönlitteratur, i synnerhet Svetlana Aleksijevitj's författarskap. Det är förvisso inte självklart att definiera Aleksijevitj som skönlitterär författare eftersom hon befinner sig i ett gränsland mellan det skönlitterära, journalistiska och etnografiska, men Ingridsson betonar det förstnämnda.¹⁹

Ingridssons förhållningssätt till skönlitteratur är annorlunda jämfört med hur Schön, Apo, Dahllöf och Nordström arbetade. Skönlitteraturen är inte föremål för analys i sig, den är inte en kunskapskälla att ösa ur och den är inte ett primärmaterial. Istället är den en metodologisk tillgång under själva forskningsprocessen. Aleksijevitj fungerade som en vägvisare till migranternas föreställningsvärldar: Hennes texter blev en "ingång till de livsvärldar och de outtalade antaganden som mina forskningsdeltagare kunde tänkas bära på". Därigenom bidrog skönlitteraturen till "en djupare förståelse för de historiska händelser som hade format den väg som de intervjuade hade kommit på till Argentina under slutet av 1990-talet".²⁰ I vissa

avseenden tycks Ingridsdotter rent av ge Aleksijevitj rollen som medforskare eller ställföreträdande etnograf. Skönlitteratur har, menar Ingridsdotter, en ”förmåga att fånga in kärnan i det levda på ett sätt som liknar etnografens sökande efter att dokumentera och analysera erfarenhet”.²¹

I detta exempel får skönlitteraturen en framskjuten roll i forskningsprocessen på flera sätt; som samtalspartner och vägvisare, men även som medforskare och ställföreträdande etnograf. Om en betänker att etnografi i regel är formad av teoretiska perspektiv, tidigare forskning och kanske ideologiska eller samhällskritiska intentioner är det inte helt oproblematiskt att ge den skönlitterära författaren rollen som ställföreträdande etnograf. Den fältarbetande etnologen förväntas redogöra för vad som påverkat etnografen, men ställs samma krav på den ställföreträdande etnografen? I vilken utsträckning problematiserar den ”ordinarie” etnografen vad det innebär att ”låna” någon annans etnografi? Frågorna är viktiga, men ska inte förringa att detta förhållningssätt till skönlitteratur är produktivt. För Ingridsdotter skapade skönlitteraturen förutsättningar att förstå och hitta ingångar till informanternas livsvärldar. För andra erbjuder skönlitteraturen en möjlighet att formulera vetenskapliga problem och forskningsfrågor.

Problemformulering och nyfikna eller retoriska frågor

I *Kulturanalyser* visar Billy Ehn och Orvar Löfgren på vilka sätt skönlitteratur kan ingå i en analytisk strategi. De betonar exempelvis att den ”konkreta betydelsen av klass i människors dagliga erfarenheter ofta gestaltas skickligt av skönlitterära författare”.²² Lena Anderssons roman *Var det bra så?* används därvidlag som ett exempel på skönlitteratur som synliggör hur känslan av klasstillhörighet är situerad.²³ Med utgångspunkt i exemplet uppmanas kulturanalytiker ställa

nya och andra frågor om hur klass görs och känns. Mikael Niemis *Populärmusik från Vittula* (2000) får på ett liknande sätt illustrera en samtida genusosäkerhet, vilket i sin tur framkallar frågor kring hur vardagen genuskodas.²⁴ Till viss del vilar även detta perspektiv på idén om författaren som ställföreträdande etnograf med förmåga att fånga och beskriva kärnpunkter i vardagen.

De frågor som skönlitteraturen ger upphov till kan vara av olika slag och fylla olika funktioner i forskningsprocessen. Frågorna kan vara genuint nyfikna och utgöra en startpunkt för fältarbeten (i det förflutna eller nuet), men de kan även ligga till grund för problemformulering och regelrätta forskningsfrågor. I sådana fall har skönlitteraturen närmast en pedagogisk eller retorisk funktion. I en kritisk studie av hur aktiemarknaden påverkar människors vardag, med fokus på frågor om solidaritet och tillit, lät jag exempelvis ett citat ur Henning Mankells *Brandvägg* (1998) inleda boken.²⁵ Med utgångspunkt i citatet, samt längre fram Inger Alfvéns *När jag tänker på pengar* (2012), formulerades studiens huvudfrågor och vetenskapliga problem. Skönlitteraturen hade dock inte, i motsats till hur Ingridsdotter arbetade, ingått som en metodologisk resurs i början av eller under fältarbetet. Istället användes den i projektets slutfas som ett retoriskt grepp för att väcka nyfikenhet hos läsaren. På så sätt var skönlitteraturen en pedagogisk tillgång i lika hög grad som en vetenskaplig.²⁶

Det finns här anledning att påpeka att detta arbetssätt, där skönlitteratur används för att formulera forskningsfrågor, inte är unikt för etnologin. I *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar* påpekar exempelvis sociologerna Christofer Edling och Jens Rydgren att skönlitteratur kan bidra till att nya frågor ställs till samhället. På så sätt bidrar skönlitteraturen till en problemdriven vetenskap.²⁷

Skönlitteratur i kritisk kulturanalys

Samhällskritiska perspektiv genomsyrar en stor del av etnologin. Ibland återfinns kritiken i undertexten, men ofta är den explicit. Skön- och minneslitteratur har, åtminstone i en del fall, utgjort en särskilt betydelsefull metodologisk tillgång. I *Berättelser från insidan. En essä om personliga erfarenheter i psykiatrins historia* konstaterar till exempel Lars-Eric Jönsson att det saknas undersökningar av personliga erfarenheter från psykiatrins historia.²⁸ Istället är det huvudsakligen experternas röster som återfinns i arkiven. Självbiografiska skildringar erbjuder därvidlag, menar Jönsson, en möjlighet att skildra psykiatrin som levd erfarenhet, vilket även gäller romaner skrivna med utgångspunkt i egna eller andras erfarenheter.²⁹ I perspektivskiftet ryms en kritisk dimension: Patienten, som tidigare inte har haft en egen röst, träder fram som ett talande, handlande subjekt istället för ett objekt för vetande. Perspektivskiftet fyller dessutom en analytisk funktion. Patientens röst skapar kontrast till experternas vetande och därmed blottläggs samhälleliga normer och asymmetrier. Romaner och minneslitteratur används sålunda som en kontrastiv strategi som skapar analytisk distans till det bekanta, naturliga och förgivettagna, till det vi trodde oss veta om avvikelse och normalitet i det moderna samhället.³⁰ Kulturanalysen påminner samtidigt läsaren om att en annan värld är möjlig.

Ett ytterligare annat sätt att använda sig av skönlitteratur i kritiska analyser återfinns i etnologiska studier av nationella identiteter. Jonas Frykman, för att nämna en av flera som studerat detta område, poängterar att vad som uppfattas som svensk mentalitet är ett resultat av nationella berättelser (eller myter) om svenskhet som under lång tid har reproducerats i bland annat skönlitteratur.³¹ Nationella mentaliteter ska alltså, i motsats till populismens eller den exkluderande nationalismens ståndpunkt, inte uppfattas som en egenskap man föds

med, utan som något som människor successivt insocialiseras i. Ur ett kritiskt performativt perspektiv framstår sålunda skönlitteratur som en viktig beståndsdel i ett ständigt pågående kulturbygge; den får något att ske, den sätter avtryck i föreställningsvärldar, kroppar, känslor och vardagliga vanor.³² I *Kulturanalys* påpekas på ett snarlikt vis att hjältesagor och historiska skildringar rymmer ”ett kulturellt handlingsprogram”.³³ Eftersom skönlitteraturen har en formativ inverkan utgör dekonstruktionen av litterära texter en viktig del av kulturanalysen, det vill säga att betrakta skönlitteratur som situerad praktik och därmed blottlägga ideologiska grundströmmar.

Det sätt på vilket skön- och minneslitteratur används i kritiska etnologiska studier har vissa likheter med den vetenskapliga strategi som formulerades redan i *Den kultiverade människan*. Litteratur betraktas som en spegling av författarens situerade värderingar och betraktad på detta vis rymmer skönlitteraturen ledtrådar till kulturella föreställningsvärldar, sociala hierarkier och maktrelationer.³⁴ Ur detta perspektiv återger litteraturen inte en objektiv verklighet, författaren betraktas inte som traditionsbärare eller ögonvittne och inte heller som ställföreträdande etnograf. Litteraturen behandlas istället som en spegling av värderingar eller moraliska ståndpunkter, men alltså också som en kulturskapare. Denna hållning till litteratur, där positivism bryts mot såväl kulturteori i bred mening som poststrukturalism utgör en huvudfåra i etnologiska studier.³⁵

Avslutande reflektion:

Problem, tillkortakommanden och möjligheter

Hur etnologer förhåller sig till skön- och minneslitteratur blev föremål för en frän debatt när *Den kultiverade människan* publicerades. I denna etnologiska klassiker rörde sig författarna med lätt hand

mellan olika typer av materialkategorier, utan att till synes bekymra sig om källkritik och utan att i någon större utsträckning problematisera val av skönlitteratur. Etnologins förhållningssätt till skön- och minneslitteratur har i vissa avseenden inte förändrats nämnvärt sedan dess. Ännu tycks inte några skarpa linjer dras mellan skönlitteratur och minneslitteratur, utan litteraturen används ganska frimodigt. Frågan om genrens betydelse lämnas också därhän eller överläts till litteraturvetenskapen (och i andra sammanhang till folkloristiken). Sällan problematiseras på vilka sätt de stilkrav som formar till exempel romaner, noveller eller memoarer också har betydelse för de slutsatser som kan dras. Kanske har etnologer dessutom haft en snäv syn på skönlitteratur, vilket kan förklara att lyriken mer sällan är föremål för analys. Sammantaget väcker detta frågor; vad betyder det för analys och slutsatser när hänsyn inte tas till genre? Kan olika frågor ställas till olika litterära genrer och därmed generera en djupare, bredare eller mer komplex bild av kulturella processer?

I andra hänseenden har etnologins förhållningssätt förändrats betydligt sedan *Den kultiverade människan* skrevs. Skön- och minneslitteratur utgör numera en mångsidig metodologisk tillgång inom etnologin. Speglingsspektivet är förstås ännu starkt, det vill säga att skön- och minneslitteratur reflekterar kulturella processer. Men det finns andra perspektiv och arbetssätt. Litteraturen utgör en vägvisare som leder den fältarbetande och skrivande etnologen framåt i arbetet. I egenskap av ställföreträdande etnograf hjälper litteraturen etnologen att ställa nyfikna eller retoriska frågor och kan därmed också ingå i formulering av vetenskapliga problem med samhällskritisk udd. Som en integrerad del av forskningsprocessen används litteraturen även för att skapa analytisk kontrast och därmed synliggöra asymmetriska maktrelationer, vilket i sin tur blottlägger potentialen till motstånd, förhandling och förändring. Slutligen, betraktad som performativ handling hjälper litteraturen etnologer att studera kultur i ständig

tillblivelse i spänningsfältet mellan olika intressen, värderingar, ideologier och föreställningsvärldar.

Etnologer baserar sällan sina studier enbart på skön- och minneslitteratur, vilket i regel är en avsiktlig analytisk strategi. Kombinationen av olika källor gör det möjligt att belysa ett vetenskapligt eller samhällligt problem från olika perspektiv eller positioner. En växling mellan exempelvis ett inifrån- respektive utifrånperspektiv ger en mer komplex och nyansrik bild av kulturella processer. På ett liknande sätt kan en växling mellan ovanifrån- och underifrånperspektiv blottlägga (olika) kulturella logiker. Skönlitteraturen används därvidlag flitigt för att skapa analytisk kontrast till kulturella mönster som träder fram i intervjuer, dagböcker eller tidningsmaterial.

Men löser denna dynamiska mångfald det grundproblem som Sven B. Ek pekade på? Vad är det egentligen för grundläggande skillnad mellan att å ena sidan använda skön- och memoarlitteratur som en kunskapskälla att ösa ur (en positivistisk hållning) och å den andra att undersöka litteratur som ett meningsladdat fenomen? Är det senare en associativ, idédriven metodik som huvudsakligen använder litteraturen för att väcka frågor, men som inte har för avsikt att lämna några definitiva svar?

Litteratur

- Apo, Satu, "Alexis Kivi som skildrare av lantlig erotik", *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning*, red. Ebbe Schön, Carlssons, Stockholm 1991, s. 28–46
- Bagerius, Henric, Ulrika Lagerlöf Nilsson och Pia Lundqvist, "Skönlitteraturen i historievetskapen – några metodologiska reflektioner", *Historisk tidskrift* 2013:3, s. 384–409
- Bergquist, Magnus och Birgitta Svensson (red.), *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*, Studentlitteratur, Lund 1999
- Bjurman, Eva Lis, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830*, Symposion, Eslöv 1998
- Dahllöf, Tordis, *Verkligheten i dikten. Författaren som forskare i sin kulturmiljö*, Carlssons, Stockholm 1994
- Dahllöf, Tordis, "Byta ett ord eller två ...". *Kunskapsmöten är kulturmöten är människomöten*, Carlssons, Stockholm 1998
- Edling, Christofer och Jens Rydgren (red.), *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar*, Arkiv förlag, Lund 2015
- Ehn, Billy och Orvar Löfgren, *Kulturanalyser*, Gleerups, Malmö 2001
- Ek, Sven B., recension av *Den kultiverade människan*, *RIG. Kulturhistorisk tidskrift* 1981, s. 17–23
- Frykman, Jonas, "Nationella ord och handlingar", *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*, red. Billy Ehn, Jonas Frykman och Orvar Löfgren, Natur och Kultur, Stockholm 1993, 120–203
- Frykman, Jonas och Orvar Löfgren, *Den kultiverade människan*, Liber, Malmö 1979

Skönlitteratur som kulturanalytisk strategi

- Frykman, Jonas och Orvar Löfgren, "Etnologisk kulturanalys. Ett genmäle till Sven B Ek", *RIG. Kulturhistorisk tidskrift* 1981, s. 62–68
- Frykman, Jonas och Orvar Löfgren, *Den kultiverade människan* [1979], 2. uppl., Gleerups, Malmö 2019
- Hansson, Kristofer, "De svåra kriserna i livet kringgår man inte'. Psykiska kriser och synen på den utvecklande människan", *Kris och kultur. Kulturvetenskapliga perspektiv på kunskap, estetik och historia*, red. Mats Arvidson, Ursula Geisler och Kristofer Hansson, Sekel Förlag, Lund 2013, s. 113–128
- Hansson, Kristofer, "A different kind of engagement. P.C. Jersild's novel *A Living Soul*", *Interpreting the Brain in Society. Cultural Reflections on Neuroscientific Practices*, red. Kristofer Hansson och Markus Idvall, Arkiv förlag, Lund 2017, s. 17–28
- Ingridsdotter, Jenny, *The Promises of the Free World. Postsocialist Experience in Argentina and the Making of Migrants, Race, and Coloniality*, [diss. Södertörns högskola], Huddinge 2017A
- Ingridsdotter, Jenny, "Att läsa sig in och skriva sig ut. Litterär gestaltning som medel för att förstå en erfarenhet", *Kulturella Perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* 2017:2 [2017B], s. 28–34
- Ingridsdotter, Jenny och Kim Silow Kallenberg (red.), *Kulturella Perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* 2017:2
- Jönsson, Lars-Eric, *Berättelser från insidan. En essä om personliga erfarenheter i psykiatriens historia*, Carlssons, Stockholm 2010
- Jönsson, Lars-Eric och Fredrik Nilsson, *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lund 2017
- Kajiser, Lars och Magnus Öhlander (red.), *Etnologiskt fältarbete*, Studentlitteratur, Lund 2011

Där kunskapen tätar som moln

- Karlsson, Klas-Göran, "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys", *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*, red. Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander, Studentlitteratur, Lund 2009, s. 25–70
- Karlsson, Magnus, "Johannes Anyuru. Vad för sorts varelse är människan?", *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar*, red. Christofer Edling och Jens Rydgren, Arkiv förlag, Lund 2015, s. 39–48
- Nilsson, Fredrik, *I rörelse. Politisk handling under 1800-talets första hälft* [diss.], Nordic Academic Press, Lund 2000
- Nilsson, Fredrik, *Aktiesparandets förlovade land. Människors möte med aktie marknaden*, Symposion, Stockholm 2003
- Nilsson, Fredrik, *I ett bolster av fett. En kulturhistoria om övervikt, maskulinitet och klass*, Sekel Förlag, Malmö 2011
- Nilsson, Fredrik, "Snedvridningar – kulturanalytiska ledrådar", *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*, red. Lars-Eric Jönsson och Fredrik Nilsson, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lund 2017, s. 59–72
- Nordström, Ingrid, "Mer än verklighet ... Om etnologisk tolkning av skönlitteratur", *RIG. Kulturhistorisk tidskrift* 1999:3, s. 177–181
- Nordström, Ingrid, *Det kommer att gå bra för er. Kvinnor i Stockholmsromaner omkring 1920*, Stockholmia förlag, Stockholm 2005
- Queckfeldt, Eva, "Det var en gång ... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska", *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*, red. Klas-Göran Karlsson och Ulf Zander, Studentlitteratur, Lund 2009, s. 73–90
- Schön, Ebbe (red.), *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning*, Carlssons, Stockholm 1991
- Sjöholm, Carina, *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2003

Skönlitteratur som kulturanalytisk strategi

Swahn, Jan-Öjvind, *Svenska folksagor. I urval med inledning och kommentarer*, Carlssons, Stockholm, 1992

Wettergren, Åsa, "Marjaneh Bakhtiari. Individualitet och social klassificering", *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar*, red. Christofer Edling och Jens Rydgren, Arkiv förlag, Lund 2015, s. 49–60

Noter

- 1 Jonas Frykman och Orvar Löfgren, *Den kultiverade människan*, Liber, Malmö 1979; Frykman och Löfgren, *Den kultiverade människan*, Gleerups, Malmö 2019.
- 2 Sven B. Ek, *RIG. Kulturhistorisk tidskrift*, 1981, s. 19.
- 3 Frykman och Löfgren, *RIG. Kulturhistorisk tidskrift*, 1981, s. 67.
- 4 Frykman och Löfgren, 1979, s. 13 ff; Frykman och Löfgren, 2019, s. 14 ff.
- 5 Det har dock förekommit försök, t.ex. Ingrid Nordström, "Mer än verklighet ... Om etnologisk tolkning av skönlitteratur", *RIG. Kulturhistorisk tidskrift* 1999:3.
- 6 För några svenska exempel, se t.ex. Jenny Ingridsson och Kim Silow Kallenberg, *Kulturella Perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* 2017.
- 7 Se t.ex. Magnus Bergquist och Birgitta Svensson, *Metod och minne. Etnologiska tolkningar och rekonstruktioner*, Studentlitteratur, Lund 1999; Lars-Eric Jönsson och Fredrik Nilsson, *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lund 2017.
- 8 Ebbe Schön, *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning*, Carlssons, Stockholm 1991, s. 9.
- 9 Schön, s. 9.
- 10 Satu Apo, "Alexis Kivi som skildrare av lantlig erotik", *Folklore och litteratur i Norden. Studier i samspelet mellan folktradition och konstdiktning*, red. Ebbe Schön, Carlssons, Stockholm 1991, s. 44.
- 11 Här bör det påpekas att sagor har varit ett betydelsefullt studieobjekt i folkloristik. I en del fall har det handlat om genreutredande studier, i andra har sagor diskuterats som speglingar av värderingar, normer och psykologiska behov, se t.ex. Jan-Öjvind Swahn, *Svenska folksagor*, Carlssons, Stockholm 1992.
- 12 Tordis Dahllöf, *Verkligheten i dikten. Författaren som forskare i sin kulturmiljö*, Carlssons, Stockholm 1994; se även Dahllöf, "Byta ett ord eller två ...". *Kunskapsmöten är kulturmöten är människomöten*, Carlssons, Stockholm 1998.
- 13 Ingrid Nordström, *Det kommer att gå bra för er. Kvinnor i Stockholmsromaner omkring 1920*, Stockholmia förlag, Stockholm 2005, s. 19.
- 14 *Ibid.*, s. 9.
- 15 Schön, s. 15.
- 16 Fredrik Nilsson, *I rörelse. Politisk handling under 1800-talets första hälft* [diss.], Nordic Academic Press, Lund 2000.
- 17 Jenny Ingridsson, *The Promises of the Free World. Postsocialist Experience in Argentina and the Making of Migrants, Race, and Coloniality* [diss. Södertörns högskola], Huddinge 2017A.

- 18 Ibid., s. 46.
- 19 Se Ingridsdotter och Silow Kallenberg 2017, s. 8; även Ingridsdotter, "Att läsa sig in och skriva sig ut. Litterär gestaltning som medel för att förstå en erfarenhet", *Kulturella Perspektiv. Svensk etnologisk tidskrift* 2017B, s. 29 ff.
- 20 Ingridsdotter 2017B, s. 29 f.
- 21 Ibid., s. 30. Även etnologen Carina Sjöholm, bland andra, har använt sig av skönlitteratur på detta vis, *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Brutus Östlings bokförlag Symposion, Eslöv 2003.
- 22 Billy Ehn och Orvar Löfgren, *Kulturanalyser*, Gleerups, Malmö, 2001, s. 66.
- 23 Ibid., s. 67.
- 24 Ibid., s. 79.
- 25 Fredrik Nilsson, *Aktiesparandets förlovade land. Människors möte med aktie-marknaden*, Symposion, Stockholm 2003.
- 26 Jfr även Kristofer Hansson, "A different kind of engagement. P.C. Jersild's novel *A Living Soul*", *Interpreting the Brain in Society. Cultural Reflections on Neuroscientific Practices*, red. Kristofer Hansson och Markus Idvall, Arkiv förlag, Lund 2017.
- 27 Christofer Edling och Jens Rydgren, *Sociologi genom litteratur. Skönlitteraturens möjligheter och samhällsvetenskapens begränsningar*, Arkiv förlag, Lund 2015, s. 11 ff. Liknande ansatser finns även inom historievetenskapen, se t.ex. Henric Bagerius, Ulrika Lagerlöf Nilsson och Pia Lundqvist, "Skönlitteraturen i historievetenskapen – några metodologiska reflektioner", *Historisk tidskrift* 2013, s. 388.
- 28 Lars-Eric Jönsson, *Berättelser från insidan. En essä om personliga erfarenheter i psykiatrins historia*, Carlssons, Stockholm 2010.
- 29 Jönsson, s. 12 ff. Jönsson är medveten om att sådant material är behäftat med problem: Källkritiska frågor och frågor om representativitet pockar på uppmärksamhet.
- 30 Jönsson, s. 17 f. Liknande kritiska perspektiv, men utan det kontrastiva som analytiskt grepp, återfinns inom bland annat sociologin, se t.ex. Edling och Rydgren 2015.
- 31 Jonas Frykman, "Nationella ord och handlingar", *Försvenskningen av Sverige. Det nationellas förvandlingar*, Natur och Kultur, Stockholm 1993, s. 201.
- 32 Skönlitteraturens roll som kulturskapare återkommer i flera etnologiska studier; se t.ex. Eva Lis Bjurman, *Catrines intressanta blekhet. Unga kvinnors möten med de nya kärlekskraven 1750–1830*, Symposion, Eslöv 1998; se även Nordström 2005.
- 33 Ehn och Löfgren 2001, s. 22. Inte heller i detta avseende står etnologin ensam, utan liknande perspektiv förekommer inom bland annat ämnet historia, se till

Där kunskapen tättnar som moln

- exempel Klas-Göran Karlsson, "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys", *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, Lund 2009, s. 31; se även Eva Queckfeldt, "Det var en gång ... Om historiska romaner och romaner som blivit historiska", *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*, Studentlitteratur, Lund 2009, s. 79.
- 34 Fredrik Nilsson, "Snedvridningar – kulturanalytiska ledtrådar", *Kulturhistoria. En etnologisk metodbok*, red. Lars-Eric Jönsson och Fredrik Nilsson, Lund Studies in Arts and Cultural Sciences, Lund 2017.
- 35 Se t.ex. Kristofer Hansson, "'De svåra kriserna i lifvet kringgår man inte'. Psykiska kriser och synen på den utvecklande människan", *Kris och kultur. Kulturvetenskapliga perspektiv på kunskap, estetik och historia*, Sekel Förlag, Lund 2013; Fredrik Nilsson, *I ett bolster av fett. En kulturhistoria om övervikt, maskulinitet och klass*, Sekel Förlag, Malmö 2011.



Hemma stod allvetande Encyklopedin, en meter i
bokhyllan, jag lärde mig läsa i den.
Men varje människa får sin egen encyklopedi skriven,
den växer fram i varje själ,

den skrivs från födelsen och framåt, de hundratusen-
tals sidorna står pressade mot varann
och ändå med luft emellan! som de dallrande löven i
en skog. Motsägelsernas bok.

Det som står där ändras varje stund, bilderna retu-
scherar sig själva, orden flimrar.
En svallvåg rullar genom hela texten, den följs av
nästa svallvåg, och nästa...

TOMAS TRANSTRÖMER

Skribenter

CLAES AHLUND är professor i litteraturvetenskap

HANNA ASPEGREN är doktorand i litteraturvetenskap

KATARINA BÅTH är FD och vik. universitetslärare i litteraturvetenskap

OLGA ENGFELT är FD och forskare i litteraturvetenskap

CAROLA ENVALL är doktorand i systematisk teologi

YLVA GUSTAFSSON är FD och forskare i filosofi

CAMILLA KRONQVIST är docent och vik. universitetslärare i filosofi

NICHOLAS LAWRENCE är doktorand i filosofi

ANNA MÖLLER-SIBELIUS är docent och vik. universitetslärare i litteraturvetenskap

FREDRIK NILSSON är professor i etnologi

YLVA PERERA är doktorand i litteraturvetenskap

KATJA SANDQVIST är doktorand och timplärare i litteraturvetenskap

HUGO STRANDBERG är docent och universitetslärare i filosofi samt forskare vid Centre for Ethics, Pardubice universitet, Tjeckien

GÖRAN TORRKULLA är filosof, bildkonstnär och essäist

ANDERS WESTERLUND är doktorand och vik. universitetslärare i svenska och litteratur med didaktisk inriktning

ALEXANDER ÖHMAN är doktorand i filosofi

