

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Litteraturvetenskap
Handledare: Paul Tenngart
2012-05-28

Emelie Eleonora Wiman-Lindqvist
LIVR41

”Min dikt är ett vapen”

Litteratur som möjlighet, motstånd och politik i
Walter Ljungquists prosa

*Jag känner inte sanningen om livet, men
jag är övertygad om att den är
paradoxal, irrationell, i varje fall från
mänsklig synpunkt sett, för vore den
grundad på mänskligt förnuft
– ack, min vän, huru annorlunda skulle
då världen inte te sig.*

Walter Ljungquist, *I stormen*

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1 Inledning

- 1.1 Det Ljungquistska landskapet.....s. 3
- 1.2 Syfte, frågeställningar och disposition.....s. 6

2 Teoretiska utgångspunkter.....s. 8

- 2.1 Metod och material.....s. 8
- 2.2 Litteratur som handling och händelse.....s. 9
- 2.3 Tiden, sammanhanget och historien.....s. 11

3 Samhällskritikens tematik.....s. 15

- 3.1 Konst som handling och händelse.....s. 15
- 3.2 Konst som liv eller liv som konst?.....s. 18
- 3.3 Konst som motstånd.....s. 20
- 3.4 Konst som möjlighet.....s. 23
- 3.5 Konst som rum.....s. 27

4 Samhällskritik som litterär strategi.....s. 31

- 4.1 Litterär teknik: minne, distans och iscensättning.....s. 31
- 4.2 Världen utanför böckerna.....s. 37
- 4.3 Perspektiv på resande.....s. 41

5 Postludium.....s. 45

6 Käll- och litteraturförteckning.....s. 47

1 INLEDNING

1.1 Det Ljungquistska landskapet

”Min dikt är ett vapen” skriver Walter Ljungquist (1900-1974) i sin roman *Väggarna har ögon*. (1965, s. 209) Varför ett vapen? Hur kan en text vara ett stridsverktyg och, om den är det, varför förhåller sig det sig på detta sätt? En möjlig ingång till detta är att, som litteraturvetaren Bibi Jonsson, betrakta texter som en reaktion: ”[L]itteratur uppstår inte i ett vakuum. Den är alltid ett avtryck av och speglar i någon mån den verklighet i vilken den tillkommit.”¹ Att prata om litteratur, eller om texter, som oberoende av sammanhang är att skära loss dem från en kontextuell förankring. En text är inte en isolerad plats – den blir till i mötet med sin läsare och i relation till sitt historiska, samtida och framtida sammanhang. Med sammanhang och kontexter menar jag också i viss mån *dimensioner*. Därför blir en analys av ”texten i sig” endimensionell och verklös: texten kan inte kommunicera, eller betyda i sig själv. Den är beroende av en författare och en eller flera läsare samt av andra texter precis lika mycket som den uppfattas och produceras med hjälp av konnotativa, proairetiska, hermeneutiska koder.

Walter Ljungquist betraktades både av sin samtid och av eftervärlden som något av en särpling och en relativt udda författare,² men också som romantiker och som representant för den romantiska romanen.³ Att kalla hans böcker för mystifierande är dock felaktigt, menar Johan Nordbeck i en artikel i *Aftonbladet*.⁴ Kanske bör Ljungquists böcker karaktäriseras som sällsamt tidlösa⁵, präglade av, ett slags evighetssinne, som gör dem aktuella även idag. Som författaren Göran Palm påpekar i en essä i *BLM*: ”Utan evighetssinne skapas inga diktare. 'Djupt engagerade samtidsskildringar' engagerar sällan eller aldrig djupt om de saknar det.”⁶ Även om Ljungquists författarskap idag har fallit i glömska, sticker han ändå ut och som författaren och litteraturkritikern Carl-Eric Nordberg noterar: ”När man öppnar en bok av Walter Ljungquist behöver man aldrig tveka om vem som har

1 Bibi Jonsson, ”Om rashygen och rasbiologi i trettioalets svenska offentlighet” i *Litteraturens offentligheter*, Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson (red.), Studentlitteratur, Lund 2009, s. 209.

2 Se exempelvis Lars Bäckström, *Under välfärdens yta.. Litterärt under femtitalet*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1959, s. 67 och Carl-Eric Nordberg, *Åtta udda. Prosaprofiler*, Tidens förlag, Stockholm 1955, s. 161-189.

Vera Ekberg påpekar, i artikeln ”Gerda och Walter Ljungquist, författarparet på Thomestorp”, att Ljungquist var kritikernas älsklingsbarn, men att hans läsekrets inte var särskilt stor. Se *Vimmerby tidning/Kindaposten Julläsning* 1973, s. 6-9. Själv ansåg sig Ljungquist vara missförstådd, se exempelvis ”Konst eller livsåskådning, en deklARATION” i *BLM* no 1:1959, s. 34-39. Där går Ljungquist till angrepp mot en kritikerkår som, enligt honom, inte har förstått vad han vill säga med sin roman *Ossian* (1958). Likaså Ljungquists ”Brev till en kritiker” i *Ord och Bild* 1962, s. 242-247. Kopior av samtliga artiklar finnes i uppsatsförfattarens ägo.

3 Lars Bäckström 1959, s. 68. Bäckström menar att Ljungquist är romantiker i den meningen att han har anammat den romantiska litteraturen och influerats av den mystiskt-religiösa världsbild som är karaktäristiskt för denna epok.

4 Johan Nordbeck, ”Välkomna till Walter och hans värld”, i *Aftonbladet* 3/2 1991.

5 Se Lars Bäckström 1959 s. 68.

6 Göran Palm ”Evighetssinnet” i *BLM*, no 4:1961, s. 274.

skrivit den. Originaltonen, den personliga accenten är omisskännlig.”⁷

Litteraturvetaren Per Bäckström påpekar i sin doktorsavhandling *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003) att: ”[v]arje seriös undersökning av en författare och/eller epok förutsätter en så fullständig kartläggning som möjligt av den aktuella periodens olika aspekter samt en inplacering av författaren eller rörelsen i periodens pluralitet.”⁸ Det är givetvis viktigt att belysa den samtid som en författare verkar i, men liksom tiden inte är statisk är inte heller författarskapet låst i en överskådlig position. I *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden* (2010) betonar litteraturvetaren Paul Tenngart att ”[d]et finns i den svenska litteraturhistorieskrivningen en tendens att lägga alldeles för stor vikt vid debuter och därmed ignorera eller förminska det självklara faktum att författarskap utvecklas.”⁹

Walter Ljungquists författarskap var en sådan process – Det växte som ett träd, i synnerhet sviten om Jerk Dandelin, Ljungquists ”romangobeläng” om sitt alter ego.¹⁰ Sviten är bitvis mycket fragmentarisk där täta partier varvas med löst uppbrutna. Romanerna fungerar som separata enheter, men bildar en helhet, inte slutet, men som Ljungquist skriver i en paratext till *I stormen* (1960): ”[d]et är klart att man kan läsa *I stormen* separat; men vill man göra den rättvisa bör man se den i samband med de övriga romanerna om Jerk Dandelin.”¹¹ Böckerna är fyllda med pregnanta teman, men jag ser *revolten*, *anpassningen* och *utanförskapet* (och som en del av det, *konstnärskapet*) som tre mycket starka iterationer som sviten igenom varieras och problematiseras. Då dessa teman pendlar mellan olika karaktärer, skapas spänningar som rör sig både på ytan och djupet. Dessa spänningar fungerar och agerar som kondensationskärnor och katalysatorer. De är del av den problematik och konflikt som diskuteras i böckerna: delens (människans) del i helheten (skapelsen). Sviten om Jerk Dandelin, som jag här har valt att kalla Träd-sviten, är ett slags formulerad samhällskritik då den skrapar på välfärdens yta och försöker nå in till de okända djup som rör sig inom varje människa. Därför måste Ljungquist, som författaren och översättaren Lars Bäckström påpekar, ses som en aktuell författare: ”Den värderings- och samlevnadskris vi nu upplever i vårt välfärdssamhälle kan i mycket ses som en kris för det ideal som representeras av den fria uppfostran och den demokratiska individualismen. I sin allt tydligare inriktning på problem som rör en mogen mänsklig samlevnad, ett samliv i vad man kan kalla frihet under ansvar, är då Ljungquist en

7 Carl-Eric Nordberg 1955, s. 163.

8 Per Bäckström, *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*. Ellerströms, Lund 2003, (diss.), s. 94.

9 Paul Tenngart, *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden*. Ellerströms, Lund 2010, s. 10.

10 Se Bengt Nerman, *Den skapande processen. En studie av Walter Ljungquists diktarmetod*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1976, s. 18. Se även Ingemar Algulin; Bernt Olsson m. fl. *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, Stockholm 2009, s. 452.

11 Walter Ljungquist, *I stormen*, Bonniers, Stockholm 1960. Sidan är onummererad, men om man räknar omslaget som

teoretiker och människoskildrare som det borde vara oss angeläget att lyssna till. ”¹²

Kanske såg Ljungquist sig som en person som stod utanför och aldrig riktigt kom in i vare sig den litterära parnassen, samhället i stort eller de sociala sammanhangen. ”Jag äter hellre havregrynsgröt till middag än säljer mig åt kommersiella spekulationer”, fräste han i en artikel i *Östgöta Correspondenten* 1961.¹³

Ljungquist debuterade 1933 på med *Ombyte av tåg*, en kort roman där han inspirerades av Ernest Hemingways ”isbergsprosa”. I Träd-sviten övergavs denna hårdkokta amerikanska berättarstil, som journalisten och författaren Anna Westberg påpekar i *Svenska Dagbladet* 1981, och ersattes av ett mer symbolmättat och polyfont språk.¹⁴ Ljungquists sista roman, *Sörj dina träd*, kom ut 1975 postumt. Det var den sista delen om elva i sviten om Jerk Dandelin. Den första, *Revolt i grönska* publicerades 1951 och följdes av *Liljor i Saron* (1952); *Kammarorgel* (1954); *Brevet från Casper* (1955); *Paula* (1956); *Ossian* (1958); *I stormen* (1960); *Källan* (1961); *Erika, Erika* (1963); *Väggarna har ögon* (1965) och så sist, som nämnt, *Sörj dina träd* (1975).¹⁵ Här har inspirationen kommit från Faulkner, Proust och Durrel, liksom från Novalis och antroposofen Rudolf Steiner.¹⁶ Detta visar inte bara ”det självklara faktum att författarskap utvecklas” – det innebär också att Ljungquists författarskap sträckte sig över mer än fyrtio år, hann uppleva världskrig och en fundamental förändring av Europa. Att utifrån dessa premisser göra en ”fullständig kartläggning” av hans verksamma tid som författare förefaller omöjligt. Däremot går det att närmare belysa specifika drag i tiden, liksom i Ljungquists prosa.

Även om den ordmosaik som utgör böckerna om Jerk bara till viss del är representativ för Ljungquist, fungerar den som ett utmärkt underlag för denna studies syfte: att undersöka hur litteratur fungerar som en social handling och händelse samt hur luffaren, som litterär agent, navigerar mellan olika punkter för att skärskåda relationen mellan människa och samhälle. Det hade på sätt och vis varit enklare att välja ut de romaner som ligger studiens syfte närmast, men eftersom en aspekt av detta syfte är att betrakta litteratur och litterärt skrivande som just något som pågår och utvecklas – något som händer – är det nödvändigt att inte bara se till utvalda delar utan även till helheten.

sida 1 och bläddrar framåt återfinns citatet på sida 8, under innehållsförteckningen.

12 Lars Bäckström 1959, s. 68.

13 Nils-Gunnar Nilsson ”Hemma hos Walter Ljungquist” i en bilaga till *Östgöta Correspondenten*, 7/10 1961. Kopia i uppsatsförfattarens ägo.

14 Nerman 1976, s. 92-110, passim; Westberg, Anna ”Att svika sin högre bestämmelse” i *Svenska Dagbladet*, 17/2 1981.

15 Om inte annat anges kommer jag fortsättningsvis att referera till romanerna genom att använda förkortningar. *Revolt i grönska* förkortas som (RIG); *Liljor i Saron* (LIS); *Kammarorgel* (KO); *Brevet från Casper* (BFC); *Paula* (P); *Ossian* (O); *I stormen* (IS); *Källan* (K); *Erika, Erika* (EE); *Väggarna har ögon* (VHÖ) samt *Sörj dina träd* (SDT).

16 För en djupare diskussion om Walter Ljungquist inspirationskällor, se Bengt Nerman *Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1976.

Den här studien var tänkt att enbart fokusera på hur Ljungquists böcker fungerade som en samhällskritik och inte vad privatpersonen eller författaren Walter Ljungquist kan ha tänkt och tyckt. Lika lite låg det i studiens syfte att ta i beaktande hur hans prosa uppfattades. Men, under arbetets gång har jag insett att konstellationen författare-text-läsare måste ses i sin helhet: det är hur de tillsammans, gemensamt, förmedlar en både implicit och explicit samhällskritik. Träd-sviten, är en kritisk cykel som skärskådar, inte bara människan och hennes själsliv, utan även litteraturen och samhället. Detta skapas ingalunda av texten ensam – författare och läsare är delaktiga i denna handling. Lika lite som författaren är en representant för sin text, lika lite är texten en representation av sin författare. På samma sätt förhåller det sig med texten och dess läsare: de representerar inte varandra. Att analysera litteratur är, med filosofen Gilles Deleuzes terminologi, att utforska liv. Det innebär att litteraturen (eller konsten) inte är någonting att tolka (eftersom den inte representerar något). Texten är platt – den bär inte på några djup som ska analyseras. Men texten kan användas: den kan sättas relation till omgivningen.¹⁷ Det är detta som är min utgångspunkt i den här studien: att litteratur är något som *används*, en *social handling* eller kanske rent ut av ett *försök*.

1.2 Syfte, frågeställningar och disposition

Detta är en tematisk studie, men det betyder inte att den saknar teoretisk grund. Jag har använt mig av Frankfurtskolans teorier om att litteratur är en social handling, Gilles Deleuzes och Felix Guattaris diskussion om *rhizomet* samt den franske filosofens Jacques Rancières tes om att konst och politik ”inte är två permanenta och åtskilda verkligheter om vilka man skulle fråga sig huruvida de *borde* sättas i samband med varandra.” Konst och politik är sammankopplade, menar Rancière. De är former av närvaro, singulära kroppar i ett specifikt rum i en specifik tid.¹⁸

Syftet är att (i linje med filosofen Theodor Adornos idé om att konstens sociala funktion är att inte ha någon samt av Rancières tes om att det inte finns någon gräns mellan konst och politik) undersöka texternas samhällskritiska aspekter – i relation till det samhälleliga men också till sig själva – samt hur detta sker. Här kommer fokus i första hand att ligga på en av de nyckelkaraktärer som Ljungquist ständigt återkommer till. Denne centralgestalt är *luffaren*. Han eller hon är ett redskap som i sitt utanförskap sätter samhället, kulturen och andra människor på distans. Genom denna distans riktas blicken mot brister, orättvisor och förtryck. Luffaren fungerar, som Colin Wilson understryker i *The Outsider* (1956) som en betraktare eller *en blick*, som erbjuder ett

17 Anders Johansson, *Avhandling i litteraturvetenskap. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*. Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 48f.

18 Jacques Rancière, *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund 2006, s. 98.

alternativ till omgivningen såväl som till läsaren: det finns ett annat sätt att leva. Samtidigt är också luffaren en reaktion på ett auktoritärt och totalitärt samhälle.¹⁹

För att diskutera syftet använder jag mig av tre frågeställningar. För det första, vilket belyses i studiens tredje del, vad för sorts samhälle *inom* böckerna är det som kritiseras? För det andra, vilket studiens fjärde del kretsar kring, vad för sorts samhälle *utanför* böckerna är det som kritiseras? För det tredje: hur yttrar sig kritiken och hur möjliggörs den? Denna tredje frågeställning diskuteras i både del tre och del fyra. I del två ligger fokus på mina teoretiska utgångspunkter, i del tre diskuteras samhällskritikens tematik – hur denna görs möjlig i böckerna samt hur samhällskritiken korresponderar med konstens funktion. I del fyra ligger tyngdpunkten på hur samhällskritiken fungerar som en litterär strategi. Del fem är en summering av studien och del sex utgörs av litteraturlistor. Studiens inledande del tjänar som en kort utblick över det Ljungquistska landskapet.

19 Colin Wilson *Outsidern*, Bonniers, Stockholm 1959, passim.

2 TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER

Detta kapitel redogör för de teoretiska utgångspunkter jag bygger mitt resonemang på. Det är också en presentation av min metod, samt mitt material och den samtida historiska kontext som Walter Ljungquist verkade i.

2.1 Metod och material

Tyngdpunkten ligger på en tematisk textanalys av min primärlitteratur. Jag har valt att använda mig av Träd-svitens alla 11 böcker. Dessa kretsar på ett eller annat sätt kring luffaren, som huvudperson eller som bifigur.

Den tidigare forskningen om Walter Ljungquists författarskap är relativt omfattande. I dagsläget finns två doktorsavhandlingar, Bengt Nermans *Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod* från 1976 och Bo Georgii-Hemmings *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt Jerk Dandelinsviten*, från 1997. Nerman är främst intresserad av hur Ljungquist förhåller sig till ord, till hans teknik samt hur han i sitt författande blir författare. Det är främst genombrottsåren 1936-38 som avhandlas. Georgii-Hemming har sin utgångspunkt i ett läsorienterat perspektiv, där han läser Ljungquists texter utifrån den franske psykoanalytikerns Jacques Lacans teorier. Avhandlingen diskuterar hur olika teman speglas, varieras och upprepas i Ljungquists prosa, samt hur texten etablerar olika begärspositioner i vilka den ömsom försöker försonas med sig själv, ömsom förinta sig själv.

De teoretiska utgångspunkterna baseras främst på Anders Johanssons och Mattias Martinsons *Efter Adorno* (2003) samt Jacques Rancières *Texter om politik och estetik* (2006) samt Gilles Deleuzes och Felix Guattaris *Milles Plateaux* (1980) och i viss mån Michail Bachtins *Det dialogiska ordet* (1988). Till de tematiska delarna, samt till de avsnitt som kretsar kring det svenska samhället och Walter Ljungquists litterära och politiska samtid, har jag använt mig av Bibi Jonssons *Blod och Jord i trettioalet* (2008), Paul Tenngarts *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden* (2010) och Per Bäckströms *Aska, Tomhet och Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer* (2003) samt av Karin Johannissons, professor i idé- och lärdoms historia vid Uppsala universitet, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid* (2009) och Colin Wilsons *The Outsider* (1956). Utöver detta refererar jag även till artiklar och essäer angående Ljungquists författarskap och prosa.

2.2 Litteratur som handling och händelse

En förgrening hos modernismens författare vände sig till det primitiva – bakåt till ett slags ursprunglighet. Paradoxalt nog värnade de desto mer om språkets – som konstnärlig form betraktat – förnyelse. Nu gällde det att bryta mot det gamla, döda språket och öppna upp för nya föreställningsformer.²⁰ På så sätt blev litteraturen och skrivandet något, i Deleuzes anda, att *använda*. Litteraturen är alltså inte en imitation av verkligheten, utan ett blivande, något som strömmar upp i livet och *gör* något.²¹ Inspirerad av Deleuze – och Adorno, som framhöll att tänkandet är något aporetiskt –²² betraktar jag tänkande och skrivande som en social handling och som en händelse. Det bör dock påpekas att händelsen, liksom tänkandet, inte är något isolerat eller statiskt. Så förhåller det sig även med litteraturen, både när det kommer till skrivande, läsande liksom till litteraturens själva varande. Litteratur händer – den är i ständig rörelse.

Enligt Adorno måste tänkandet utgå ifrån, och vara nedsänkt i, något samtida och konkret. Men tillvaron är inte ordnad efter tankens behag. Lika lite kan tanken skapa ordning. Det som händer när vi tänker, menar Adorno, är att vi upplever omvärlden utifrån oss själva i relation *det andra*. I detta upplevande skapas en identitet.²³ Att skapa identitet i relation till *det andra* indikerar att litteratur är ett tänkande och en handling. Annorlunda uttryckt skulle litteraturen kunna sägas vara, med Deleuzes och Guattaris syn på saken, ett *assemblage*.²⁴ Med det menas att litteraturen påminner om konstens collage, som bygger upp sig själv i en tredimensionell figur. Utifrån detta perspektiv skulle händelse och tänkande vara i rörelse, i ett växande och i en process. Skrivande, menar Deleuze och Guattari handlar om att utforska och kartlägga – även det som ännu inte har skett. De vänder sig alltså emot den traditionella synen på konst, litteratur och skrivande som innebär att konsten imiterar och representerar världen. Här tänker sig Deleuze och Guattari att det finns en slags föreställning om en ur-bok eller ett ur-världsträd som föder och reproducerar en slags dialektik eller binär logik – ett system som enligt dem inte fungerar, eftersom världen är mångfaldig och deterritorialiserad. I motsats till det hierarkiskt strukturerade *trädtänkandet*, som handlar om att söka ur-roten, finns det icke-hierarkiska *rhizomet* – ett ändlöst och öppet system som är i ständig tillväxt. Rhizomet har ingen början och inget slut och befinner sig alltid i mellanrummet, i mitten, mellan saker – som ett slags inter-vara eller intermezzo. Det saknar centrum och består av plataer som länkar sig samman med sig själva och knyter händelser till varandra. Varje händelse är därför beroende av en annan och kommer att föda en ny då rhizomet ständigt omskapar sig självt.

20 Ingemar Algulin; Bernt Olsson m. fl. *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, Stockholm 2009, s. 361ff.

21 Anders Johansson *Nonfiction*, Glänta Produktion, Göteborg 2008, s.13.

22 Anders Johansson & Mattias Martinson ”Inledning. Adorno och eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 22.

23 Ibid, s. 10, 14, 16.

24 Gilles Deleuze & Felix Guattari *A Thousand plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987, s. 4.

Rhizomet består inte av punkter och positioner, utan av linjer och kanalsystem som betonar konjunktionen *och*, medan trädet aktualiserar verbet *vara*. Medan träd-tänkande strävar efter transcendens opererar rhizomet som en immanent process. Dock finns ingen definitiv gräns mellan trädet och rhizomet. De överlappar varandra, går in i varandra och korresponderar.²⁵

Här bör det noteras att rhizomet hos Ljungquist bäst översätts som en ordväv eller textmosaik. Paradoxalt nog upplevs denna irrationella, öppna form som klaustrofobisk. Det finns i Träd-sviten en polemik mellan verbet *vara* och konjunktionen *och*. Ordväven söker sitt ur-ord, sin ur-rot eller ur-händelse för att fullständigt kunna *vara* och upplösas, men fungerar som ett ständigt adderande av händelser, möjligheter och betydelser. Så fort varat nås upplöses det i en strävan efter att ta sig ur detta tillstånd för att skapa ett *och* och fortsätta skapa ett nytt *vara*.²⁶

Litteratur är, som den franska författaren och filosofen Georges Bataille hävdar i *Litteraturen och det onda* (1996), en kommunikation²⁷ och i förordet till *Berätta för att förstå? Sju essäer* (2006) menar Åke Bergvall, Anders Tyrberg och Elisabeth Wennö att berättandet är ett sätt att kommunicera, informera liksom ett tillrättläggande. "[e]n berättare har en mottagare, en läsare eller lyssnare i tankarna eller inom hörhåll."²⁸ Jag vill snarare påstå att litteratur är *ett försök till* kommunikation. Det är, via litteraturen, mot förståelse, försoning och förening vi strävar, men som Ljungquist visar i sina böcker, så är denna förståelse, försoning och förening endast en utopi. Insikten är omöjlig att realisera. Därför är inte litteratur varken dialog eller monolog – jag vill snarare diskutera litteratur ur termen *polylog*. Med *polylog* menar jag att figuren författare-text-läsare liksom textens implicita röster/stämmor ställs mot varandra i olika variationer – men aldrig i total förening. Ordet är, som Michail Bachtin, påpekar, polyfont, där tillvaron utgörs av en ständig dialog mellan jaget och *den andre*. I denna dialogiska relation tillåts andra röster i motsats till en monologisk relation där en stämma dominerar.²⁹

Polylogen är, menar jag både explicit och implicit. Den utgörs av relationen mellan författare-text-läsare liksom texten själv, men den är alltså inte en sammansmältning eller sluten entitet, utan en öppen, dynamisk konstellation som samverkar och opponerar. Jerk säger i *Erika, Erika* att han inte kan förenas eller förstå den unge man han en gång var: "[n]ej, vår förening blir aldrig total, men

25 Deleuze & Guattari 1987, s. 5-25.

26 Trädet var en, för Walter Ljungquist, mycket viktig sinnebild. Det representerar hela skapelsen. Se Nerman 1976, s. 165. Jag menar att Ljungquists träd befinner sig någonstans mitt emellan rhizomet och träd-tänkandet. Hans träd pekar både mot en transcendens och en immanens; det strävar mot ett *vara* samtidigt som det är och konstruerar ett *och*. Den konflikt mellan dessa två tänkanden är således den polemik som ständigt gör sig påmind i böckerna. Ljungquists böcker, i form av ordvävnader, adderar händelser till varandra – en händelser som blir till ett ständigt pågående – och som saknar början och slut.

27 Georges Bataille, *Litteraturen och det onda*. Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1996, s. 9.

28 Åke Bergvall, Anders Tyrberg & Elisabeth Wennö (red.) *Berätta för att förstå? Sju essäer*, Karlstad University Press, Karlstad 2006, s. 10.

29 Michail Bachtin *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1988.

vi utgör – så att säga – en konstellation, lika ofta i samverkan som i opposition [...]” (EE, s. 17)

Liksom politiken, enligt Rancière, inte består av maktrelationer – utan av relationer mellan världar,³⁰ utgörs inte litteraturen av hierarkiska relationer, utan av relationer mellan olika kronotoper.

En kronotop är, som Bachtin påpekar, en ömsesidig relation mellan tid och rum. De blir till ett tidrum och har haft en enorm betydelse för genrebildningen inom litteraturen.³¹ Det är alltså i själva mötet, i utövandet – som hierarkier och politiska platser uppstår eftersom, enligt Adorno, man när man tänker 'värld' eller 'min värld' berövar världen just dess annanhet eller ickeidentitet. Man kan alltså inte tänka 'värld' utan att förgripa sig på den. Det aktualiserar Adornos negativa dialektik, som i viss mån innebär ett avståndstagande från de klichéer som tänkandet utgår ifrån. Dialektiken är mer av en realitet än en produkt av tänkandet. Den är både ett objektiv villkor och ett subjektets produkt. Dialektiken blir, menar Adorno, det falska tillståndets ontologi. Här vänder sig Adorno mot Hegel och sätter objektet framför subjektet, verkligheten framför tänkandet. Men det som händer, menar Adorno, när vi tänker eller upplever vår omvärld är att det skapas en identitet mellan vårt tänkande och det andra – det icke identiska. När det icke-identiska underordnas, trots att detta är en subjektivt konstruerad ordning, gör vi våld på vår omvärld – alltså kan vi inte göra det icke-identiska rättvisa.³²

I denna spricka, mellan subjekt och objekt, kommer litteraturen in och bygger en bro mellan dessa. Som konstform söker den och har möjlighet till att förena ”jaget” och ”det andra”. Tänkandet och skrivandet bygger inte på ett i förväg uttänkt ämne: de är lika lite på det klara med sig själva eller sin riktning.³³ En tes som denna indikerar återigen att litteraturen och skrivandet är ett undersökande, ett sätt att hantera tillvaron. Genom att skriva (och läsa) försöker människan skapa sig en plats, ett hus, ett rum – en tydlig position alltså. Det är ett sätt att *försöka* ordna en splittrad tillvaro.

2.3 Tiden, sammanhanget och historien

Med modernismens inträde på det litterära fältet fanns det plötsligt inte längre bara en sanning, en världsbild eller berättelse eller röst. Tillvarons uppbrutna, fragmentariska och lösryckta och världen framstod som ett absurt tomrum. En känsla av meningslöshet, leda och äckel bredde ut sig. Var

30 Rancière, 2006, s. 65.

31 Bachtin 1988, s. 14f.

32 Anders Johansson & Mattias Martinson ”Inledning. Adorno och eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 16.

33 Ibid. 2003, s. 22.

Walter Ljungquist en av dessa äcklade tvivlare? Han bör åtminstone betraktas som en modernistisk författare som vände sig mot en modernitet. Hans påfallande dragning åt det individuella, där en människa utan sociala förankringar står i förgrunden liksom tendensen att klä av de masker och kostymer som döljer ”jaget” gör honom till av den moderna svenska romanens mest betydande företrädare.³⁴ Här, liksom hos hans kollegor³⁵, är det människans sinnen som står i centrum. Rörelsen går inåt – politiska system och sociala konventioner förpassas ut i kulissen och ljuset faller på enigmatiska världar och mystikens djup. Här finns ett motstånd inför masssamhällets likformighet, exploateringen mot naturen och en kritik mot en allt mer tilltagen andlig förflackning. Det moderna västerländska samhällets tilltro till teknologiska innovationer och vetenskaplighet liksom den starka beundran av intellektet och framstegsoptimistiska rationalitetsanda var en värld som Ljungquist, liksom många modernistiska författare, vände sig emot.³⁶

Det svenska trettioalet har traditionellt setts som radikalitetens tid – både politiskt och kulturellt. Grunden för folkhemmet höll på läggas och ett allmänt rationalitetstänkande präglade samhället.³⁷ Men trettioalet utmärks inte bara av ett modernt tänkande; det fanns också tendenser till att romantisera svunna tider och en vilja att behålla det gamla. Denna antimoderna strömning blev ett påtagligt tema inom litteraturen.³⁸ Primitivismen etablerades snabbt som en litterär förgrening och som dyrkades av bland annat Artur Lundkvist, Harry Martinson och Eyvind Johnson.³⁹ Även Ljungquist är uppenbart influerad av primitivismens nyromantiska drag där människan bör leva i symbios med naturen, ha ett öppet sinne och vara receptiv för och bejaka de mystiska helhetsupplevelser som livet kan ge. Kärleken, konsten och de skapande krafterna är något gott och evigt och polemiserar mot destruktiva makter som tvång, lidande och skuld.⁴⁰

Till skillnad från Harry Martinson, Ivar-Lo Johansson och Eyvind Johnson var Walter Ljungquist ingen arbetarförfattare. Han föddes 1900, i Kisa i södra Östergötland. Familjen var högborgerlig, ett liv som han till viss del skulle komma att ta avstånd ifrån. Detta visade sig inte vara helt problemfritt. Han var, genom hela sitt författarskap, en sökare som, i sina ”svängningar mellan borgerlig trygghetsförankring och anarkistisk uppbrotts- och upprorsdrift”⁴¹, sökte en plats på den litterära kartan.

Ljungquist var också samtida med gruppen Metamorfof, en sammanslutning av en grupp

34 Se Algulin 2009, s. 451ff.

35 Ljungquist var samtida med bl. a. Artur Lundkvist, Eyvind Johnson, Ivar-Lo Johansson, Gunnar Ekelöf och Harry Martinson och Bo Setterlind.

36 Algulin 2009, s. 362f.

37 Bibi Jonsson, *Blod och jord i trettioalet*. Carlsson, Stockholm 2008, s. 9.

38 Ibid., 2008 s. 10.

39 Ibid. 2008, s. 24, 27.

40 Se Algulin 2009, s. 362.

41 Carl-Eric Nordberg, ”Walter Ljungquist – den intime visionären” i *BLM* no 10:1950, s. 749.

nyromantiska författare som Paul Andersson och Birgitta Stenberg.⁴² Liksom de vände sig Ljungquist mot det rationaliserade och nyttotänkande svenska välfärdssamhället, där en kapitalistiskt industri gjorde människans tillvaro mekanisk. Metamorfosförfattarna, menar Tenngart, ville återuppliva romantiken, eller snarare skapa en ny, romantik som de ansåg att den svenska litteraturen behövde.⁴³ Även här utmärker sig Ljungquist som en nyromantiker i den meningen att han vände sig mot detta mekaniska, rationalistiska och framstegsoptimistiska samhälle med en tilltagande statlig reglering genom att gå tillbaka till en romantisk tradition.⁴⁴ Detta blir tydligt i ett debattinlägg av Ljungquist, angående den moderna romanen med anledning av Iris Murdochs *Mot torrheten*. Ljungquist skriver att: "[i] vår tid håller på att skapas ett nytt slags vidskeplighet – en naturvetenskapligt orienterad och intellektuell sådan."⁴⁵ Uttalandet vittnar om en skepsis mot ett samhälle där naturvetenskapen kan förklara allt samt en kritik mot intellektualiserande. Men annars är det inte klart vilket slags tid och samhälle det är som Ljungquist egentligen angriper. Jerk säger i *Väggarna har ögon*: "Och jag tänker nu att det aldrig har funnits någon idyllisk tid – utom efteråt." (VHÖ, s. 32) På samma sätt förhåller det sig med de samhälls- och kulturkritiska strömningarna i hans litteratur. Kritiken riktar sig inte direkt utan är mer av ett implicit motstånd mot ett samhällsligt tryck. Jerks replik visar tydligt att det Ljungquist ägnar sig åt inte är ett oförblommerat prisande av gamla tider. Snarare visar böckerna att det inte finns någon ideal eller ultimata "tid". Varje tidevarv, decennium och epok har sina förtjänster likväl som sina brister.

Då majoriteten av Metamorfosförfattarna är urbana och har världen som utsikt, stannar Ljungquist kvar i den svenska landsbygdsmyllan. Ett böljande landskap på gränsen mellan Småland och Östergötland är hans litterära revir, en trakt han väl kände till och levde så gott som hela sitt liv i.⁴⁶ Dock gör fler av hans karaktärer långväga resor, till Paris och London, över Afrikas kontinent och ända borta till Mellanöstern. Andra kommer från den stora staden Stockholm. Men, som Nordgren påpekar, landskapen blir aldrig riktigt till en idyll. Trots sina röda stugor, kaffedoft och syrénhäckar, finns alltid en mörk granskog i bakgrunden, ett klocktickande och någon som iakttar från de mörka fönstren i husets övervåning.⁴⁷

Redan här etableras en spricka i Ljungquists romantik. Landsbygden blir aldrig någon utopisk

42 I Paul Tenggarts *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden*, Ellerströms, Lund 2010, belyses denna litterära sammanslutning.

43 Tenngart 2010, s. 9ff.

44 Den romantiska samt nyromantiska traditionen inbegriper också den skräckromantiska genren.

Dessa drag märks även hos Ljungquist, kanske allra mest i *Revolt i grönska*, men det finns spår av en gotisk tematik i *Liljor i Saron*, *Kammarorgel* och *I stormen* samt i *Källan*, *Väggarna har ögon* och *Sörj dina träd*. I sin doktorsavhandling *De mörka labyrinterna. Gotiken i litteratur, film och musik*, Ellerströms, Lund 2003, diskuterar Mattias Fyhr att skräckromantisk litteratur som en samhällskritiskt genre.

45 Walter Ljungquist, *BLM* no 4:1961, s. 289.

46 Algulin 2009, s. 451ff.

47 Nordberg 1955, s. 171f.

idyll, snarare ett landskap att fastna och gå vilse i, ett landskap som vilket Ola Holmgren, professor i litteraturvetenskap vid Södertörns högskola, påpekar i sin recension av *Sörj dina träd* i *BLM* 4:1975, är mer psykologiskt än socialt. Holmgren diskuterar huruvida romanen pendlar mellan att vara borgerlig litteratur och ett uttryck för reaktionär civilisations- och kulturkritik.⁴⁸

Ljungquists människor tillhör alltså oftast, som Carl-Eric Nordberg påpekar, en väluppfostrad medelklass, som dras mot ett bohem- och konstnärsliv. De lever ett behagligt och bekymmerslöst liv och har tid att ta poetiska promenader i ett grönskande landskap.⁴⁹ Visserligen rör sig karaktärerna i en kultiverad och borgerlig värld, men att de skulle bara bekymmerslösa är ett påstående som jag starkt polemiserar emot. Visserligen rör inte dessa dilemman brödfödan – de är mer existentiellt betingade. Dock är det tydligt att det finns en starkt rotad konflikt mellan delens enskildhet och delens del i helheten – något som rör, upprör och rör om i den sociala tillvaron.

48 Ola Holmgren i *BLM* 4:1975 s. 236-237.

49 Carl-Eric Nordberg, ”Walter Ljungquist – den intime visionären” i *BLM* no 10:1950, s. 751.

3 SAMHÄLLSKRITIKENS TEMATIK

”[L]ivet är kort, men konsten lång,” säger Ossian. (O, s. 280) Diskussionen kring konsten, konstnärskapet och konstnärsrollen löper som en röd tråd genom Träd-sviten. Konsten blir en social handling, en performativ strategi för att navigera i tillvaron, men också ett sätt att *skapa* tillvaro liksom ett sätt att *skydda* sig inför den. Detta kapitel diskuterar konstens samhällskritiska aspekter samt kring *om* och *hur* konsten fungerar och blir en politisk handling.

3.1 Konst som handling och händelse

Träd-sviten är en undersökning, som försöker nå och förstå en slags ur-händelse (som inte existerar), samtidigt som den strävar mot en (omöjlig) transcendens. Som författare redigerar Jerk sina texter, han ändrar och bearbetar dem – ändrar ordning på sina scener och episoder, för att konstruera en karta.⁵⁰ Denna karta är, i sin sammansatta väv av händelser, ett sätt att skönja mönster och på så sätt försöka förstå vad som en gång hände. Problemet är bara att det inte finns någon början, lika lite ett slut, på händelsen. Som Erika säger till Jerk i *Erika, Erika*:

[I] en bok finns allting på en gång, det står där visserligen sida upp och sida ner, men det finns där alltid, det finns där i bokstäver även när man inte läser det, det finns på sin plats och väntar på en, det som händer i en bok det händer alltid, det står där i bokhyllan och händer, och när bokstäverna rinner genom mitt huvud händer det där i mig, men det finns där alltid ändå, liksom en bäck som rinner ensam i djupa skogen rinner också när ingen ser den. Får bäcken eller floden liv först när jag ser den? Nej, den lever nog sitt liv utan mig, men jag får dess liv i mig genom att låta den rinna genom mig. Det är det märkvärdiga med alla böcker, ser du, att de finns där med sitt liv även när vi inte läser dem, men när vi läser dem får vi liv genom dem. (EE, s. 125f)

Som citatet ovan visar, så framställs litteraturen som något som händer, något som aldrig upphör. Det är alltså inte fråga om *en* specifik händelse, utan om flera, som tillsammans bildar ett *händande*. Detta visar sig tydligt i citaten nedan:

50 Se särskilt *I stormen* och *Sörj dina träd*. I *Sörj dina träd* inser Jerk att författandet är en form av undersökning. När han gjort en undersökning, måste han göra en undersökning av denna. Det är, genom att lägga lager på lager, ett sätt att låta minnet tränga upp genom flera filter och pröva sig fram till ett resultat, som aldrig lyckas bli fullständigt. Det kommer alltid att finnas avlagringar och rester, efter andra upplevelser och undersökningar. Det innebär att skrivandet är en händelse och något som fortsätter att hända. Författandet föder snarare ett *och* än det avslutar och förklarar något. Se även Tomas Lidbeck *De bortglömda författarnas bibliotek*, BTJ Förlag, Lund 2007, s. 112.

Jag kramar snöbollen, snön är kramvåt eller blir det i mina nakna varma händer, jag bearbetar snöbollen tills den är alldeles stenhård. Och så är ödet där. För det är ju klart att en så utmärkt projektil måste användas. Ovetande om att vara ett ödets redskap kommer en skata och sätter sig stjärtvippande på en gren i ett av de många träden innanför häcken i byggmästarns vinternakna trädgård. Ödet sätter sitt finger på avtryckaren. Innan jag har hunnit tänka mig för susar den hårda snöbollen mot skatan, som naturligtvis lyfter sekunden innan den skulle ha nått henne, varpå snöbollen fortsätter mellan trädgrenarna. Jag hör ett krasande och ljudet av glasskärvor som faller till marken. Trädens höghet, husets störda allvar, himlens grå tystnad. Den där snöbollen susar än, den susar genom många år av mitt liv, skatan lyfter, snöbollen når ett annat mål och är åter i min hand och kastas på nytt, och varje gång hör jag hur den når det icke avsedda målet erfar jag samma förtjusta förvåning över projektilens hårdhet och kraften i kastet och efteråt samma skräckfyllda tystnad över himmel och jord och mitt i ett vettlöst flyktbegär en dov, drömlig förlammingskänsla, benen har låst sig, kroppen vägrar lyda. Jag vaknar upp mitt i natten ur drömmen om denna förlamning. Och när förlamningen släpper och jag äntligen kan vända mig om ser jag gubben Weides höjda käpp i luften över mig. (EE, s. 39)

Det som sker ovan är att något sätts igång, men enligt Deleuze och Guattari, så är rörelsen redan i rörelse – den är en rörelse/händelse som bygger/växer ut ifrån en annan händelse/rörelse och som kommer att föda en ny. Scenen ovan kommer, i olika variationer, att (för)följa Jerk genom hela livet. Den upprepas, skiftar i karaktär och med karaktärer i ett ständigt återfödande, nästan som ett reflexmässigt tvång. Händelsen kommer att, även om den bryts, fragmenteras och förstörs, återföda sig själv.⁵¹ Den händelse som sker i citaten är således rhizomsk. Jerks flykt ingår i det rhizomska skeendet som en del av det.

Gubben Weides jakt på Jerk övergår i att Jerk längre fram förgriper sig på barndomsvännen Charlott, efter att först ha jagats av henne. Ännu senare kommer han att utsätta sin blivande hustru Chiquita för, vad som ser ut att vara, ett våldtäktsförsök. Viktigt, dock, är att betona att dessa iterationer inte är fullständiga upprepningar av gubben Weides jakt på Jerk; de är olika händelser – eller en fortsättning på en och samma händelse. De bygger på sig själva, strävar fram och tillbaka i tid och rum i en ständig, föränderlig, tillväxt. Detta sätt att sätta handlingen i rörelse definierar Bo Georgii-Hemming som "[e]tt paradoxalt sätt att försöka behandla tiden som ett rum, som om döden inte fanns, som om 'gjentagelsen' vore möjlig. Det skapar en inre spänning i berättelsen och en

51 Se Deleuze & Guattari 1987, s. 9.

känsla av närvaro och samtidighet, av verklighet.”⁵² Men ”gjentagelsen” är inte möjlig; citaten ovan visare snarare på att litteratur är något oavslutat, något som är i ständig rörelse och som är beroende av ett då lika mycket som ett kommande. När insikten når Jerk att ”*nu* inte kan finnas utan *då*, att nuet ingår i allt som fanns då” (EE s. 17) sätts händelserna och tänkandet i rörelse och i relation till andra händelser. Tillvaron består således av ett då och ett nu som växer ihop till ett.

Jerk, gubben Weide, Charlott och Chiquita (liksom Ljungquists övriga karaktärer) kan ses som *typer*. De påminner till sin komposition om Adornos psykosociala typer, små tänkare i texten som agerar specifik tanke och levandegör begrepp. De sätter alltså texten i rörelse vilket medför, och som konstaterades ovan, att även tänkandet är i rörelse. Tanken måste, menar Adorno, vara i rörelse för att den ska kunna nå en sanning.⁵³ Tänkandet är dialektiskt, då typerna består av harar (positiva) och jägare (negativa) som personifierar ett beteende.⁵⁴ Dessa typer, i form av harar och jägare, är alltså uppenbara personifierade begrepp (i form av beteende – handling/tänkande) i böckerna. Dessa positioner är utbytbara: i en sekvens är Jerk jägare, i en annan är han hare. Alternativt skulle dessa två tankeaspekter rymmas i honom samtidigt. Först är det Jerk som jagar skatan, sedan fortsätter scenen ovan med att Weide tvingar in Jerk i sitt hus, hotar med stryk och jagar honom kors och tvärs genom villans mardrömslika labyrint. Notera här den skiftning som sker – nu är Jerk den jagade och Weide, som liknas vid en kasperdocka och kråka, är jägaren. I *Väggarna har ögon* är det Jerks vän Konrads tama kråka som jagas av en duvhök. Rovfågeln slår tillslut sina klor i kråkan, som ger upp kampen. (VHÖ s. 96ff)

Kampen är här det samma som livet, ett liv Jerk, som outsider och luffare, har svårt att hantera. Wilson påpekar just detta, att outsiders problem rör konsten att leva. Lösningen kan inte tänkas fram, den måste provas.⁵⁵ För att kunna överleva måste outsidern, enligt Per Bäckström, göra sig till poet och profet:

[D]et han eller hon då kommer att kunna förmedla är insikten om livets förgänglighet och att det finns ett annat liv som är det verkliga, jämfört med hur människan lever idag. Denna profetiska funktion är nödvändig för att skapa distans till de vanliga människornas tillvaro i utvecklandet av ett eget fritt och äkta liv.⁵⁶

52 Bo Georgii-Hemming, *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt Jerk Dandelinsviten*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, no 33, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1997, s. 178.

53 Hos Ljungquist skulle denna sanning kunna översättas till insikt.

54 Malene Busk, ”'Den som dör förtvivlad har levt hela livet förgäves' ” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 68f. Liksom Adorno föreställer sig tanketyperna i djur, tänker sig Paula människorna som djur. Visa har horn, andra rovdjurständer eller rovdjursnäbbar eller åsneöron. Själva är hon en hare, tänker hon. (SDT, s. 240f)

55 Wilson, 1959, s. 66.

56 Per Bäckström, 2003, s. 36.

Genom att göra sitt liv till konst eller låta sitt liv ta form av konst kan Jerk sätta samhället på distans. Fantasin blir, som Per Bäckström understryker, en väg mot friheten.⁵⁷

3.2 Konst som liv eller liv som konst?

Efter att ha sett Pernilla Randolph, en av Ljungquists outsiders, spela, sjunga och improvisera på sin kammarorgel öppnas Jerks ögon för konsten och konstens makt:

Det är väl inte troligt att jag redan här kommer till den uppfattningen att detta är mitt första möte med liv som vill bli konst och konst som är liv och liv som är konst, att konst och liv vill bli ett och skapa ett uttryck, ett tillstånd en existens, som, framfött av konstvilja och livsvanmakt eller livsvilja och konstvanmakt eller bådadera, skapar sitt alldeles egna liv. Att konst inte är verklighet men att den spirar upp ur verkligheten och sen lever sitt eget liv. (VHÖ, s. 85)

Det Jerk upplever är att konst och liv vill bli ett, att det *skapar* ett uttryck, ett tillstånd och en existens – ett liv. I citatet *komponerar* livet, det tar form i konsten genom att tänka och handla. I *Negative Dialektik* (1966) resonerar Adorno om tänkandet som något musikaliskt, något som komponerar. Tänkandet bör ske fritt, utan partitur, för att utveckla och förnya sig själv. Med hjälp av sin egen kraft och det motstånd det möter, måste tänkandet gestalta sig själv i form av sammanhängande, förklarande berättelser. Berättelserna, menar Adorno, är hänger inte samman. De utgår inte från någon gemensam grund, utan driver varandra framåt i ett ständigt ifrågasättande av varandra.⁵⁸ Konst är alltså (om det uppfattas som en form av tänkande och/eller ett slags liv) in linje med Deleuze, inte en representation av verkligheten eller något att tolka utan något att använda. Citatet visar också att konst inte enbart måste förvandlas till en form av liv, utan som Rancière uttrycker det: liv kan ta form i konsten.⁵⁹ I böckerna om Jerk skapar den rum, en existens som ligger närmare karaktärer som Jerk, Erika, Ossian och Paula än den reella. Erika beskrivs av sina släktingar som ”en sån där som lever i böcker och fantasier och tror att böckerna skildrar livet som det är [...]” (EE,s. 76); Pernilla säger att ”[i]bland tror jag att jag bor i en bok, men jag kan inte hitta hem, jag glömmer alltid i vilken bok det är jag bor.” (VHÖ, s.146) Hon citerar sin väninna,

57 Per Bäckström 2003, s. 33.

58 Mattias Martinson ”Naturkatastrof och religion” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 84.

59 Rancière, 2006, s. 112.

småskolelärarinnan Ingeborg Fahlén, som menar att "[d]et här ståhejet med att leva är en enda stor bluff, en jättelik, en kolossal illusion." (VHÖ, s. 147) Själv upplever Jerk verkligheten som fiktion. En dag när han ser en luffare, kallad Kalle i Kläppen, tillsammans med sin unga följeslagerska, samt ett barn och dess mor observerar han att:

"[S]ynen är min, jag ensam har denna syn, kanske ser jag en roman eller den luftiga begynnelsen till en roman, en prolog som egentligen innebär slutet på en lång återblick över ett stort, i hastigt mod ödelagt liv. Det är min syn. Jag tänker säkerligen inte på att Kalle är en knivskärare, en frisörelev som lärt sig älska rakknivar, jag ser nog bara det jag vill se, det jag har lust att se: ett ungt fågelfritt par som okuvade av ödet traskar vidare genom det obevekliga de själva åstadkommit och som utan bitterhet övergett och förlorat allt. Det visar sig senare, längre fram, att denna min "syn", om jag nu återgett den rätt, är i stort sett sann, det vill säga överensstämmande med verkliga förhållandet. Jag får omsider klart för mig att de har slitit alla band, bränt alla broar och inte unnat sig någon reträttväg till slutet bekvämlighet, trygghet och tomtebolycka. Inte bara det: de fortsätter att slita band och bränna broar vart de än kommer, så snart de känner att de håller på att fastna, slå sig till ro, förstelna i det vanemässiga, ljumt ombonade, gör de sig resolut fria och drar vidare. Jag trodde jag hade diktat dem, men det var de som diktade i mig, själva åsynen av dem hade diktat sanningen om dem inuti mig." (VHÖ, s. 206f)

Senare kommer han att säga i *Paula* (som skrevs före *Väggarna har ögon*, men skildrar tiden senare):

Det är det otäcka att jag börjat se allting som litteratur, fast jag avskyr att göra det. Jag är litteraturförgiftad. Till och med de allra ursprungligaste och primitivaste livskällor är grumlade av litteraturens män – källornas vatten smakar program, livsåskådning, propaganda. [...] Jag har övergett det liv i mig som inte var litteratur, det som var levande. När livet i en sinar blir det litterärt. När anden dör blir orden bara bokstäver. (P. s. 215)

Jerks upplevelse av att liv vill bli konst och konst vill bli liv, liksom Pernilla Randolfs känsla av att bo i en bok och Ingeborgs Fahléns utsaga om att livet är en illusion handlar inte om *representation* av fiktion, utan om att *skapa* fiktion. Som i citatet där Jerk inser att det inte är han som diktat sina figurer, utan de som diktar i honom: under hans blick *skapar* de i honom, deras liv tar form – som

konst.

När Jerk som vuxen reflekterar kring livet som författare säger han att: ”[j]ag ville vara och var bara konstnär, men i den beteckningen innefattade jag också det etiska ansvaret. Om jag ville väcka någon, så var det till ett fördjupat medvetande och en mångsidigare upplevelse av det liv vi levde i. Självva vårt levande alltså.” (SDT, s. 168) Författandet får alltså moraliska och etiska drag.

Romanskrivandet, menar Jerk, är till för att ”försvara människan mot människan”. (SDT, s. 179)

Människan blir både ett offer och en förövar som hamnar i en spricka mellan konst och verklighet, något som alstrar en känsla av hemlöshet. Som skådespelaren Bruno Alf säger i *I stormen*: ”Jag känner mig inte som en jordisk varelse [...]. Jag är hemlös på jorden. Och ändå kan jag inte tänka mig något annat än denna hemlöshet. Jag kan inte leva utan den. Den är mitt hem. (IS, s. 141)

Brunos vilshenhet visar att personerna i Ljungquists böcker, som Lars Bäckström påpekar, pendlar mellan att vänta och gå vilse. Emellertid inser de till slut sina misstag och kan gå vidare.⁶⁰ Det betyder att Adornos negativa dialektik här sätts i praktik, liksom det aporetiska tänkandet. Strävan efter en omöjlig försoning och sanning, en insikt som – mot alla odds – sätts i bruk.

I *Sörj dina träd* diskuterar Paula Göpfert med Carsten Frejd om skillnaden mellan sanning och lögn. Verkligheten och sanningen är hög och ren, medan den så kallade 'verkligheten förknippas med den smutsiga lögnen. Carsten är rädd för att hans och Paulas tolkning av begreppet verklighet är ”lite för metafysiskt för att kunna bli godkänt i denna hårda och brutala, på sin egen självbevaringsdrift och självtillräcklighet helt inriktade värld, där den synliga, påtagliga verkligheten, som är både god och grym, ren och smutsig, hög och låg, sann och lögnaktig, huller om bladder, godtas som det enda sanna.” (SDT, s. 45) Paula refererar till Bibeln och det Kristus säger om att sanningen gör människan fri. Varken Carsten eller Paula lyckas reda ut vad sanningen är för något – bara att den är något man aldrig blir färdig med. (SDT, s. 44f) Kanske är det därför som sökandet efter sanning är ett så påtagligt ledmotiv i Ljungquists böcker. Att sträva efter det goda och sanna och därigenom avmaskera lögnen och besegra det onda faller på luffaren, vandraren och drömmaren.

3.3 Konst som motstånd

Konstnären-borgaren eller outsidersamhället är en återkommande dikotomi hos Ljungquist. Sådana relationer återfinns bland annat i *Ossian* där Ossians far slår sin son blodig och kräver att han ska sluta vara annorlunda och istället bli en vanlig enkel människa. (O, s. 33ff) Lika så belyses

⁶⁰ Lars Bäckström 1959, s. 67.

samma problematik i *I stormen* mellan Jerk och hans bror, Hinke. I en sekvens säger Hinke:

Tror du inte jag har mina svårigheter att brottas med? Tror du inte jag har lust att ge opp ibland och låta allt gå vind för våg? Jag är förstås inte en sån fin och intellektuell person som läser och tänker. Jag har annat att göra, jag lever i verkligheten, jag är en borgarbracka, jag vet, en krämarsjäl och allt det som ni ”konstnärnaturer” kör med. Jo visst, men hur skulle världen se ut om inte vi fanns? Och hur skulle det gå för såna som dig om vi inte höll det hela igång så att ni fick mat och kläder och det ena med det andra? Det är nog fint och vackert att odla sin själ, men du ser själv hur det går när man sysslar för mycket med såna saker, och hur skulle du nånsin få tid och råd att ägna dig åt sånt om inte vi andra, vi brackor, tänkte på det praktiska, på verkligheten? Jag vet, sa jag[Jerk]. Det där kan jag utantill. Jag vet att jag är en parasit. (IS, s. 132)

Som citatet ovan visar, så ligger outsiders problem kring hur livet ska levas inte enbart i samhället, utan även hos outsiders själ.⁶¹ Detta inser Jerk i unga år (se VHÖ, s. 268), men vill inte diskutera sin bristfälliga moral med ”en människa som tänker efter linjal.” (VHÖ, s. 290) Denna människa är Jerks far, en rationalitetens man, som försöker hålla sig till sin ”raka linje” så ofta han kan och tycker att naturen är till för att fostras och betvingas. (EE, s. 220; K, s. 55)

Det är denna räta linje som Jerk hela sitt liv försöker att undvika. Efter att ha brutit med sin far ger han sig på luffen och försöker författa. I revolten mot sin far tar han avstånd från det bekväma, borgerliga livet. Ett liv som han och vännen Eugen uppmanas av Pernilla Randolph att vända sig bort ifrån: ”[ö]dsla inte tid på borgerliga gärningar, ödsla inte kraft på att skaffa er en ställning och tryggad ekonomi och allmän aktning. [...] Medan ni gör det försvinner molnstoden.” (VHÖ, s. 148f) Molnstoden är i det här fallet konsten – själva skapandet – som livet tar form i.

Ljungquists karaktärer formulerar alltså motstånd genom att använda sig av konstnärliga strategier för att rikta sitt motstånd mot ett samhälle i vilket de inte ges plats. Den under ”Konst som liv eller liv som konst?” citerade passagen i *Väggarna har ögon* då Jerk besöker Pernilla Randolph är ett exempel på detta. Pernilla är en skicklig organist, som i motsats till Jerks far kantor Carl Gustaf Dandelin, inte följer vare sig takt eller ton. Under besöket avviker hon plötsligt från samtalet, börjar slita sitt hår och mumla för sig själv medan hon irrar fram och tillbaka genom rummen. Så sätter hon sig framför orgeln och spelar. Men ganska snart övergår spelandet till ett dramatiskt raseriutbrott. Hon spelar som en furie och sjunger med. Jerk förstår att Pernilla hittar på orden själv

61 Per Bäckström 2003, s. 31, 33.

och att hon övergår från att spela efter noter till att improvisera fritt. Det börjar som en bön till Gud för att sedan bli allt mer av en protest. Det är ett helt skådespel som Jerk betraktar. Åtminstone känner han det så. En teater han vill delta i: ”jag vill skrika med henne av vanda över allt det som gör ont.” (VHÖ, s. 83) I denna tablå är det återigen livet som, med Adornos terminologi, som komponerar. Men det som sker är också att kompositionen tar motståndets form och struktur. Pernilla försöker, genom att låta konsten bli liv och göra livet till ett konstverk, kräva sin autonomitet och på så sätt ställa sig utanför samhället och kritisera det. Men, som Adorno påpekar, konstverket är autonomt, samtidigt som det är en del av världen. Det är först när konstverket avsäger sig sin autonomitet som det förlorar sin möjlighet till kritik. Konstverket måste för det första förvandlas från objekt till händelse och för det andra måste händelsen fortsätta, den får inte upphöra om den vill bevara sin kritiska potential.⁶²

En annan som gör sitt liv till ett konstverk är Ossian. Först som ett sätt att formulera motstånd, men sedan ett sätt att skydda sig från omvärlden. Han börjar skriva om de människor som bespottar honom. Genom att förvandla sina plågoandar till litterära figurer blir hans bitterhet till prosa och på så sätt lyckas han frigöra sig från den makt de har över honom. Då känner han sig inte längre beroende av att bli förstådd och når på så sätt en slags frid. Denna insikt stämmer väl överens med Jerks, som under sin nervkollaps i *I stormen* förstår att ”[v]år enda frihet finns i vår ofrihet, men där finns den – vägen till frihet.” (IS, s. 344). Detta visar att försoningen endast existerar som utopisk idé, men också, som Adorno påpekar, på konstens förmåga att förena objekt och subjekt. Konsten fungerar här som en bro.⁶³ Konsten bär på en potentiellt möjlighet. Den är inte bara ett motstånd utan också ett sätt att sträva mot ett bättre samhälle. För var går egentligen, som Paula frågar sig i *Sörj dina träd* ”gränsen mellan det enskilda och det allmänna någonstans, om den gränsen nu ens existerar? [...] JD [Jerk Dandelin] har flera gånger skrivit (och sagt) att det inte finns något privat, något enskilt, att vi inte äger våra ”egna” liv, att allt angår och ingår i allt och alla därför att allt tillhör Skapelsen, tillhör Kosmos, och en gång skall blottläggas, uppenbaras.” (SDT, s. 165)

Som resonemanget ovan visar, så föds ett begär att skapa i bristen och i saknaden av något, men det visar också att outsidersn måste, som Per Bäckström påpekar, söka sig själv genom att se bortom det egna och istället återskapa en känsla av enhet och meningsfullhet.⁶⁴

62 Nils Olsson ”Det sista och det nya” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 132f.

63 Anders Johansson & Mattias Martinson ”Inledning. Adorno & eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 22.

64 Per Bäckström 2003, s. 38, 155.

3.4 Konst som möjlighet

Ossians författande är alltså inte bara ett motstånd, utan något som öppnar upp vägen mot insikt om försoning. Hans bok *Katedralen* ”är byggd av och ett uttryck för mänskans andliga längtan [...] Den är ett fönster ut mot evigheten, du.” (O, s. 304) Språket är och blir ett verktyg att rikta sig både inåt och utåt med, för att förstå sig själv och omvärlden. Det ligger i linje med Wilsons teori om att outsiders inte kan förstå sig själv. Här är språket ett medel för självanalys som öppnar vägen tillbaka in mot det egna självet.⁶⁵ Konsten får därför en möjlighet. Den kan *göra* något. Den kan *användas*. I *Kammarorgel* formuleras önskan om en total förening av den lama flickan Topsy:

[D]et ligger en oändlighet i ordet Du. För det är något som för en utåt. Det låter som: ut. För det är något som är utanför. Jag, Ich, Ergo, I: det är något som är instängt, kvavt, ett fängelse, ett rum, fyra väggar. Du, det låter triumferande som friheten. Det är vägen utåt. Där och inte hos mig själv finns jagets hemlighet, kanske, sa hon.

Ja, sa jag.[Jerk]

Ja, sa hon. Det är ett ja. Någonstans i mig, bakom mina ögon, bakom min känsel och min hörsel och alla sinnen finns vägen till Du, dig ditt, vi. För dig är jag ett Du. Vi går omkring som vandrare rum och tittar på varann genom fönstren: vi bara hör och känner och ser, men vi *är* inte i någon annan, vi är oförenliga, ohjälpligt utanför. Jag skulle vilja vara mitt i dig, en tanke hos dig, längtan som bodde i dig, en känsla av välbehag i dig. Jag skulle vilja vara med dig i ditt rum och se ut genom dina fönster, *vara* dina ögon, din röst, din känsel, dina öron, till och med din tanke. Och ändå vara jag, den jag är. Vara Jag i dig. (KO, s. 178f)

Topsys kärleksförklaring påminner om Adornos tanke om en filosofi som trots lidande, kaos, splittring och orättvisa fortsätter att tänka i riktning mot en försonad värld.⁶⁶ Men Topsis ord är också, som Georgii-Hemming påpekar, ett invasionsförsök.⁶⁷ Därför är orden också ett angrepp på yttrevärlden, den andre. Citatet förstärker hur ansvar, frihet och gemenskap blir en dialektik och polemik hos Ljungquist och hur detta i förlängningen går att se som en parallell till människans förhållande till ett kosmiskt sammanhang. Ett av, som Lars Bäckström diskuterar, den samlande produktionens särdrag. Människosläktet ingår i en kosmisk gemenskap som hon kan isolera sig ifrån i ett missförstått frihetsbehov, men aldrig helt frigöra sig ifrån. Det frivilliga ansvarstagandet

65 Wilson, 1959, s. 144f.

66 Anders Johansson & Mattias Martinson ”Inledning. Adorno och eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 18.

67 Georgii-Hemming, 1997, s. 146.

måste accepteras.⁶⁸ Som Jerk säger i *Paula*: ”Det var bara ansvarets nödvändighet som kunde lugna mig, befria mig, hugsvala mig.” (P, s. 36) Detta ansvar är något som Jerk erfar redan som barn. I *Källan* upplever han som nioåring att han i egenskap av man bär ansvaret över de två kamraterna Charlott och Elisabeth. I *Revolt i grönska* är han, som 45-åring, ansvarig till namnet.

Luffarkaraktern pendlar således mellan att vara en revoltör och en vanlig enkel människa som hamnat på kant i tillvaron och fördömts av samhället till att bli en ansvarstagande individ. Oftast har outsiders, som Per Bäckström påpekar, själv valt att ställa sig utanför.⁶⁹ Men Ljungquist skildrar också motsatsen: ibland handlar det om att försättas i ett utanförskap. Som Dorothea Weide som Jerk senare ska inleda en relation med. Jerks första minne av henne är att: ”hon är dömd att vara annorlunda, [...] hon bor här, mitt i samhället, men hon förblir en främling omsluten av ordlöst ogillande [...]”. (VHÖ, s. 64f)

I själva verket är sprickan mellan att försättas och försätta sig själv i utanförskap som gestaltas i Ljungquists böcker. Denna polemik är tydlig i *Paula* där Paula drabbas av världssamvetets röst och tar, som en empatisk handling, på sig andra människors lidande. Hon kan inte må bra när hon ser hur världen är ställd. Det paradoxala är att Paula till slut lider så mycket att hon blir blind för andras lidande: hon inser inte att andra världskriget har brutit ut och hon glömmer bort sin adoptivdotter Tora. Med kriget som fond intensifieras kampen mellan gott och ont, ansvar och vetlöshet, egoism och ansvar. En strid som tar plats både i det yttre rummet (den stora världen) och i den inre (människans själsliv och relationer till sina närmaste). Som Lars Bäckström betonar, så är det någonstans också relationen till Gud och kosmos som gör sig gällande.⁷⁰ Paula blir en svensk version av den franska filosofen Simone Weil⁷¹, som, i en känsla av otillräcklighet, tar på sig skulden för världens synder och känner med lidandet genom att praktisera det. Precis som Weil, vänder sig Paula bort från ett samhälle som strävar mot sundhet, genom att peka på att denna sundhet är ytlig. Fokus ligger på kropp, tanke och handling – eller en sorts aktiv icke-handling – och en stark tilltro till väntan och kontemplation. Det är en asketisk praktik och liksom Weil, avskyr Paula sin sexualitet och kvinnlighet, hon söker en gemenskap som är sann och ärlig och som befinner sig på distans. Weil, liksom Paula, sökte sig till en gudssyn som går ut på att Gud är kärleksfull och därför inte allsmäktig. Gud skapade människan av kärlek och gav henne frihet, alltså är människan självständig i sitt förhållande till Gud. Det är denna frihet och självständighet som

68 Lars Bäckström 1959, s. 99.

69 Per Bäckström 2003, s. 28.

70 Lars Bäckström 1959, s. 99.

71 Den franska filosofen Simone Weil föddes 1909 och dog endast 34 år gammal i sviterna av anorexi och tuberkulos. Weil betraktas som en outsider med, trots sin borgerliga uppväxt, kommunistiska och syndikalistiska sympatier. Hon engagerade sig aldrig partipolitiskt, men var en hängiven deltagare i arbetarrörelsen. Se Kate Larsen, ”Filosofi med kroppen som insats” i *Svenska Dagbladet* 3/2 2009. Kopia i uppsatsförfattarens ägo.

Paula vill åt.

Outsidern och/eller luffaren är dock, i Ljungquists böcker, en aktiv person, en katalysator som påverkar handlingen framåt. Det är en person som kännetecknas av lidandets och ansvarets egenskaper, men försöker också genom sitt asociala beteende – frigöra sig från ansvar. Detta betonar även Karin Johannisson, som påpekar att fugueuren/vagabonden vänder sig bort från samhället i ett försök att slippa ta ansvar. Flykten fungerar på så sätt som en slags befrielse och kapitulering.⁷² Men, som det påpekas i böckerna: det är omöjligt att fly från ansvar. Friheten ligger i att inse att man är ofri: människor behöver och är beroende av varandra. Alla har ett ansvar, mot varandra och mot sig själva. I Ljungquists böcker fungerar därför outsidersn och luffaren som en Kristusgestalt.

Att outsidersn ofta får drag av en Kristusgestalt är något som Wilson betonar⁷³ och att det skulle vara kännetecknande för Ljungquist, noteras av Lars Bäckström.⁷⁴ I *Paula* och i *I stormen* varieras detta tema. Paula och Jerk svarar mot varandra som olika stämmor i en disharmoni. När Paula är glad är Jerk ledsen och när Jerk är olycklig är Paula lycklig. Då Paula i *Paula* går in i en djup depression tar Jerk hand om henne och när det i *I stormen* är Jerks tur, vakar Paula över honom. Förutom att de båda ingår i ett slags galenskapens folie à deux, är de också varandras respektive barmhärtige samariter. Den barmhärtige samariten dyker upp på olika plan hos Ljungquist. Det kan vara en person (som Valborg Nord i *Ossian*) som skulle kunna betecknas som en insider – alltså någon som deltar i samhällets gemenskap. I *Väggarna har ögon* är det Jerks mamma, Olga (även hon en insider), som låter luffare och tiggare äta sig mätta i sitt kök. Hennes make, Carl Gustaf, protesterar: ”[s]jänt folk borde nackas eller sättas in på anstalt. Eller också borde man låta dem gro in i sin egen smuts och svälta ihjäl. De ställer bara till oreda.” (VHÖ, s. 39) Det kan också vara person som Jerk (som befinner sig någonstans mitt emellan) som dras till ”banditer, lättingar och lösdrivare, farligt, ogudaktigt och lömskt folk” (VHÖ, s. 226) eller som Jerks farbror Felix, som har

”en outrotlig dragning till samhällets utstötta, till vinddrivet folk som kommit på kant med släkt, samhälle och myndigheter. Färgrika och kuriösa figurer, människor som tänkte annorlunda och avvek från det gängse på något sätt, kunde han[Felix] förlåta vad som som helst, men om någon visade en av dessa parias den minsta ofördragsamhet eller orättvisa blev han lik en vredgad Jupiter. Hans hustru och systrar suckade över hans vana att dra hem avsigkomna original, rotlösa bohomer, smutsiga visa gubbar och visionärt eller humoristiskt begåvade halvstollar. (K, s. 73)

72 Karin Johannisson, *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*, Bonniers, Stockholm 2009, s. 184.

73 Wilson 1959, s. 80.

74 Lars Bäckström 1959, s. 81.

De som tydligast blir positionerad och positionerar sig som outsiders är Ossian och Paula. Han är en av samhällets olycksfåglar, som umgås med likasinnade och hon skriver i en av sina dagböcker att: ”[j]ag dras till de förtappade, de förolyckade, de förlorade, de andligt urspårade.” (SDT, s. 241) Alla dessa karaktärer fungerar som Kristusgestalter: de känner ansvar och är samtidigt även ”förtappade” själar. De strävar bort från dikotomin Jag – Du mot ett Vi, det som Topsy ovan beskrev som att ”vara Jag i Dig”.

Men det finns all anledning att betrakta luffargestalten från myntets andra sida. I *Sörj dina träd* säger Gottfrid, en av inackorderingarna på vilohemmet Lugnet, till Jerk: ”[d]u är allt en djävla mystiker, en jävla profet, du din gamla skojar.” (SDT, s. 96) Trots att Jerk säger att han vill ”försäkra er att jag inte står på någons sida. Jag är faktiskt god vän med alla här, och för mig är det mycket viktigt att stå fri och kunna förhålla mig objektiv, opartisk.” (SDT, s. 91) Naturligtvis är det omöjligt, vem det än gäller, att vara opartisk och objektiv. Även om Jerk tycker om sina vänner fungerar de ändå som underlag för hans romaner. När han skriver om dem lägger han sina ord i deras munnar, han konstruerar sanning, verklighet och händelser som sedan vägs mot andras uppfattningar. Outsidern får därmed ett visst mått med makt. Han eller hon blir ett hot mot en rådande samhällsstruktur.

Ändå pekar outsiders på en förtryckande hierarki. Han eller hon strävar mot ett sant tillstånd som är befriat från motsägelse och dialektik. Det påminner om Adornos tanke om att tiden demolerar förtryckande och slutna system som implicit innehåller en motsägelse och som etablerar en negativ dialektik.⁷⁵ Även här innebär konsten, i Träd-sviten, en möjlighet att sträva mot ett bättre samhälle. Genom att bevara barnet inom sig existerar en utopisk möjlighet till försoning. Varför är barnet så centralt i denna försoningssträvan?

Barn är de bästa filosoferna, menade Wordsworth. Det är en av romantikens stöttepelare att barn äger något som de vuxna saknar.⁷⁶ Barnet som en sanningsägare, en självklar filosof och en mäktig profet dyker gång på gång upp i böckerna. I *Revolt i grönska* är det Jöran och Puck, i *Brevet från Casper* är det trion Eugen-Jerk-Paula (då som barn) som trotsar vuxenvärldens förljugenhet, i *Paula* är det den fula, inåtvända och ordkarga Tora och i *Källan* fulländas barnets totala närvaro och förmåga att se skapelsens hela existens. Där går Jerk ut på en skogsvandring tillsammans Charlott och Elisabeth. De ska söka efter en källa, ungdomens källa, som ska ligga vid Trefotaberget. Det är Elisabeths nyligen avlidna mor som har berättat om källan. Boken kretsar kring Jerks farväl från barndomen och är en hyllning till barnets absoluta härnärvaro, ett tillstånd där barnet inte reflekterar över att det är lika lite som det analyserar sin existens – det bara är.

75 Anders Johansson & Mattias Martinson ”Inledning. Adorno och eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 19f.

76 Tennart 2010, s. 67.

Barnet blir en revoltör som slår tillbaka mot en förljugen vuxenvärld, en sanningens representant. Men barnet är också en konstnärsnatur eller som Pernilla Randolph säger till Jerk: ”Det barnsliga i oss ligger nära det konstnärliga.”(VHÖ 78) Genom att göra sig till profet, poet och konstnär, samt bevara barnet i sig, öppnas vägen till insikt och sanning. Men, som Ossian säger: ”[i]ngen kan besegra sanningen. Den har tusen liv. [...] Ingen kan bränna upp sanningen. Den föds på nytt ur elden, ty likt en odödlig fågel Fenix stiger den pånyttfödd upp ur elden och askan. Nej, sanningen kan aldrig dödas – aldrig.” (O, s. 322) Det Ossian säger är ett exempel på hur sanningen fungerar som ett rhizom i texten. Det visar också, som betonas i *Erika, Erika*, att diktandet inte är någon ”efterapning av livet: det var ett skapande återupplevande: det återuppstod i en och skapade sitt eget liv där.” (EE, s. 128) Konsten får och har således även en förmåga att skapa plats och rum.

3.5 Konst som rum

Som ung läser Jerk Sven Hedins reseskildringar. Han förälskar sig i Himalaya och Lhasa (som han döper om till *Yalahami* och *Sahal*, VHÖ, s.160) och de blir för honom verkliga platser. Fantasin ligger alltså honom närmare; den upplevs som verkligare och mer gripbar. Men då Jerk döper om Himalaya och Lhasa till *Yalahami* respektive *Sahal* skapar han även plats. Ett rum som blir ett konstverk, en, enligt Adorno, *monad*. Som monad utgör alltså *Yalahami* och *Sahal* en autonom estetisk del av världen samtidigt som de reflekterar världen. Här handlar det inte om en direkt, mimetisk representation utan om en individuell erfarelse eftersom världen kan endast uppfattas individuellt.⁷⁷ Det är till dessa världar han flyr och de lyckas överskugga både ryska revolutionen 1917 och första världskrigets vapenstillestånd 1918-1919, samt spanska sjukan. (VHÖ, s. 119) De fiktiva paradisen blir också en tillflyktsort och en tröst då Jerks mor avlider 1917 – en värld som är mycket verkligare än den yttre. Varför denna flykt? Colin Wilson påpekar att outsiders inte kan acceptera den borgerliga världens bekväma, men klaustrofobiska miljö. Yttrevärlden förlorar i betydelse för outsiders, vars blick är inställd mot kaos. Han eller hon ser djupare och längre än andra människor.⁷⁸ Blicken fungerar således som ett konstverk då den gör något: komponerar, skriver eller läser. Alternativt skulle man kunna vända på steken, komponerandet, skrivandet, läsandet och vandrandet är en blick – ett *sökande*. I *Erika, Erika* förutspår Erika att Jerk ska bli författare: ”du kommer sannolikt inte att bli någon stor diktare, men en som skriver tror jag att du kommer att bli, en sån där för vilken skrivandet är ett öde, ett ofrånkomligt sätt att vara och leva –

77 Nils Olsson, ”Det sista och det nya” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 134f.

78 Wilson 1959, s. 63, 11.

som ett sätt att gå.” (EE, s. 123) Skrivandet är alltså ett sätt att gå – diktandet och vandrandet smälter samman. Tillsammans bygger de rum, skapar plats och konstruerar de kartor som Deleuze och Guattari menar att skrivandet handlar om.

Karaktärerna i Ljungquists romaner reser alltså både bokstavligt och bildligt. De färdas genom yttre och inre landskap, själsligt abstrakta minnes/ordkartor och konkreta i form av en fysisk natur. Men allt som oftast får naturen drag av ett levande väsen samtidigt som den markerar en gräns för människan. Naturen existerar, men är ett slutet system som människan inte kan greppa. Som medelålderns cyklar eller vandrar Jerk planlöst och med förlorad hemkänsla runt i ett landskap sökandes efter något. Han lyckas inte komma något eller någon nära och allt glider ur hans händer. (SDT, s. 12) Men det vilar också en drömmens skimmer över de, oftast, somriga, landskapen. De är gåtfulla och romantiska och ligger och väntar på något – en förklaring.⁷⁹ Ossian blir en slags svensk Thoreau som lever ett tillbakadraget och stilla liv.⁸⁰ Han blir självförsörjande, äter inte annat kött än fisk och drar sig undan allt vad sällskapsliv heter. I *Revolt i grönska* är det Jerks vän Tofts-Anders som har dragit sig undan i ett undanskymt torp mitt i skogen. Naturen fungerar alltså som en slags lins och spegel som zoomar och reflekterar både ett inre (själsligt) och ett yttre (världsligt) tillstånd. I *Revolt i grönska* är det sommaren hela förlopp – från ung späd grönska över rötmanadens övermogna ruttnande till de första tecknen på höst – som skildras, i *I stormen* är våren 1942 försenad. Jerk har gått in i en depression och ute i världen rasar andra världskriget.

I *Sörj dina träd* skövlas och förstörs naturen. Paulas favoritpalts, en liten askdunge, förvandlas till tennisplan för vilohemmet Lugnets inackorderingar. Då Jerk och hans dåvarande fästmö Bise, i *I stormen*, besöker en slottspark följer de en stig som leder fram till en soptipp. De irrar bort sig i slottsparkens labyrint och det verkar som om alla stigar leder till soptippen, som är fylld av

mänskligt spill, konservburkar, spräckta porslinskärl, klädrester, kaffesump, för länge sen urdruckna vinpavor, en uppruttad stråhatt, äggskal, potatisskal och annat illaluktande avfall, allt sånt där som det mänskliga livet lämnar efter sig och som ger en dyster bild av hur vi vänder till och smutsar ner. Och inte bara i det synliga: det finns en tankarnas, känslornas och begärens sophög också, där allt stinkande avfall från själens förgångna ligger hopat. (IS, s. 32f)

I stormen är kanske den roman, förutom *Sörj dina träd*, som tydligast präglas av undergångsstämning, fragmentisering och död. I romanens tredje del ”Ofullbordat pussel” återfinns en påfallande uppbruten passage som vräker ut sin avsky för den värld och den människa som

79 Tomas Lidbeck, *De bortglömda författarnas bibliotek*. BTJ Förlag, Lund 2007, s. 109.

80 Jag syftar här på den amerikanske författaren Henry David Thoreau och hans bok *Walden* från 1855.

sommaren 1942 utgör scenen. Apokalypsen har sluppit lös, stormen drar genom världen och allt är bara skräck och tortyr: ”Caliban har sluppit lös. Och vad båtar det att Ariel sänder storm på storm när du envist och förblindad vägrar inse att det är du – som är Caliban.” (IS, s. 267)⁸¹

Platsen – naturrummet – får därmed en central betydelse. Lars Bäckström har pekat på att i den senare produktionen av Ljungquists prosa står ofta en förfallen herrgård och en vildvuxen trädgård i centrum.⁸² I denna gråzon, mellan gammalt och nytt, markerar inte bara den tidlösa aspekten i böckerna, de erbjuder också en möjlighet till distans. Genom att använda det förflutna som spegel kan människan få syn på sitt nu. Tidsaspekten är en viktig markör i böckerna. Det förflutna påverkar ständigt den samtid som skildras.⁸³

Att placera människan ute i naturen och låta henne påverkas av årstidernas, temperaturens, ljusets och vädrets växlingar visar på både det yttre liksom det inre rummets ostadighet. Detta kan som, Anna Westberg påpekar i sin essä i *Svenska Dagbladet*, te sig som en böjelse för ”flummig ockultism” men är i själva verket miljömedveten civilisationskritik: ”I samspelet mellan människa och natur växer fram ett nytt och större mänskligt medvetande, människan bär i sig världen och ansvaret för den, hon är objekt och subjekt i samma väsen, i samma ande, den, som om den fostras i rätta händer, kan komma att verka i livets tjänst, för människan.” Dessa antroposofiska tankar, som genomsyrar Ljungquists prosa, kan ses som en protest mot en destruktiv maskindyrkan, menar Westberg.⁸⁴

Den primitivistiska rörelsen kännetecknas bland annat av, förutom sexualromantiken och sin avogta inställning till intellektualism, en hängiven naturdyrkan.⁸⁵ Även om Ljungquist i viss mån vänder sig tillbaka till naturen, ska hans böcker inte förstås som hembygds/bygderomaner. Här finns en kritik mot miljöförstöring och exploateringen av naturen, men tillbakablickarna visar också att forna tider var allt annat än romantiska. Som i *Liljor i Saron*, där platsen Saron, trots sin romantiska anspelning, är allt annat än ett idylliskt paradys. Istället är Saron en scen där stora konflikter utspelas.⁸⁶

Så, åter till *Yalahami* och *Sahal*. Att skapa ett litterärt, fiktivt paradys är alltså en reaktion på en samtid som förstör. Konstskapandet är alltså ett sätt att konstruera rum och plats – en tillflyktsort – i ett försök att lokalisera sin rumsliga position. Ett sätt att hantera tillvaron: språket blir ett medel för självanalys liksom ett sätt att gestalta sin omvärld. Jerk, som alltid har försökt bekämpa oron inom

81 Den fragmentariska passagen återfinns särskilt på s. 262-276 i IS.

82 Lars Bäckström 1959, s. 71. I bl. a *Revolt i grönska* samt *Sörj dina träd* förekommer en sådan förfallen herrgård med en tillhörande vildvuxen trädgård.

83 Ibid., s. 96.

84 Anna Westberg ”Att svika sin högre bestämmelse” i *Svenska Dagbladet*, 17/2 1981.

85 Jonsson 2008, s. 47.

86 Titeln *Liljor i Saron* fungerar som en intertext till Erik Johan Stagnelius diktsamling från 1821.

sig genom att skriva, avskyr hysterisk och splittrad prosa. Ändå är det just det han (och Walter Ljungquist) gör. Deras fiktiva världar är precis lika uppbrutna och decentraliserade som den ”riktiga”, vilket innebär att Adorno har en poäng i att varken tanke eller tillvaro är ett ordnat tillstånd, liksom Rancière är något på spåren då han konstaterar att estetiken är oordningens tänkande.⁸⁷ Händelsen då Jerk jagas av gubben Weide resulterar i att Jerk börjar skriva, dels för att undersöka vad som egentligen hände och dels för att, med hjälp av språket, bygga en fristad⁸⁸, ett skydd från Weide, som, upplever Jerk, fortfarande förföljer honom. För även om han hittar fysiskt ut ur huset, kommer han att ägna många år av sitt liv genom att *med hela sitt väsen* hitta ut ur huset – via skrivandet. Detta är, enligt Rancière, en konfiguration av ett specifikt rum. Det blir politiskt genom konflikten om detta rum.⁸⁹

”Men egentligen, säger Erika, med sin gråtristaste ironi, har du aldrig kommit ut, du irrar omkring i det där huset än, och det där fönstret med hakarna i som gick att öppna, kära du, det var nog bara en önskedröm.” (EE, s. 64)

87 Rancière 2006, s. 88.

88 Metaforen Roman som husbygge återkommer flera gånger i Ljungquists prosa. Se exempelvis VHÖ, s. 217f.

89 Rancière 2006, s. 96.

4 SAMHÄLLSKRITIKSOM LITTERÄR STRATEGI

Själv hävdade Walter Ljungquist att han aldrig strävat efter att bli lyriker eller naturskildrare. Det han ville var att, på djupet, skildra människan.⁹⁰ Detta kapitel avhandlar hur han gick till väga, samt hur hans litterära teknik fungerar som en samhällskritik. Avsnittet belyser också vilket slags samhälle Ljungquist vänder sig emot.

4.1 Litterär teknik: minne, distans och iscensättning

I *Erika*, *Erika* säger Erika till Jerk:

Att grubbla över *vad* man minns och *vad* man *tror* att man minns, det är meningslöst. Vad har det för betydelse? I diktens form återskapas ju allt, och framstår det inte där sannare till sin *innebörd* än det exakta minnet med alla sina fakta gör? Och: den sanning man söker i ett pågående nu, inte kan det väl ge lika mycket som tidsavståndets och återskapandets avklarning kan ge? Bort petiga ängslan inför det som *verkligen* hänt, vad överlever i dessa händers nervöst hårda noggrannhet? Bort ängslan, den skapar ingen sanning, för sanningen finns *innanför* fakta, och den är inte mätbar. Nåja, jag bara frågar. Jag undrar om inte det exakt fungerande minnet (om det finns) låser sig i ett skeende som döljer det som verkligen skedde. Jag bara undrar. Om man befriar sig från den överdrivna hänsyn till det exakta, befriar man sig inte då från det som beslöjar sanningens sanning? Jag vill ju inte påstå att det som vi kallar faktiska omständigheter är lögn, men måste vi inte låta *innebörden*, det inexactas omätbara värld, frigöra sig från fakta och leva upp i oss och gestalta sig själv på nytt? Och blir nakna faktas innebörd levande spränger de ofta fakta-skalet. Och du ser det som *faktiskt* hände i ett nytt, förut osynligt, nu inifrån kommande ljus. Men stanna inte där, *stanna inte där*, glöm inte att allt vad du ser bara är en början. (EE s. 14f)

Det är inte helt säkert att det är Erikas röst. Det kan vara Jerks, men det kan också vara någon annans. Möjligheten finns att Jerk, som långt senare sitter och *minns* detta, lägger sina egna (eller någon annans) ord i Erikas mun. Men det är Erikas röst han *hör*. Han söker sig alltså inåt, inom sig själv, bakåt i tiden och försöker fylla i de hål, de veck i tiden, som han har lämnat bakom sig. Liksom Jerk ser på sitt liv ur ett retrospektiv perspektiv, sökte sig Ljungquist inåt och bakåt för att

90 Nerman 1976, s. 84.

skärskåda minnets allra mest förborgade hemligheter, något han lärde sig av inspirationskällan Marcel Proust. Genom att använda en psykoanalytisk metod lyfts förflugna minnesbilder upp för att sedan sättas samman med andra händelser. Därigenom får minnena ny betydelse och mening. Detta ständigt återkommande tema tar plats som ett enigmatiskt, fruset ögonblick som hemsöker romanernas karaktärer.⁹¹

Det exakta förloppet i det som då till synes skett kunde jag ju ändå inte komma åt, förmodligen inte ens då det hände. Jag förstod att jag måste kasta all överdriven hänsyn till det som *verkligen* skett och istället fördjupa mig i själva det fria återskapandet av det skedda: mitt minnes speciella sätt att minnas det. Jag insåg att jag måste söka den verklighet som fanns inuti mig, där minnet levde sitt alldeles egna skapande liv, och tankfullt och så noggrant som möjligt betrakta *hur* minnet återskapade i mig. Minnet är den sanne konstnären. (SDT, s. 27)

Jag vill veta *hur* du minns och *vad* du minns. Du förstår: det som hänt, det händer alltjämt. Ingen händelse är slutspelad, den händer alltjämt. Om tio tjugo, trettio år fortsätter de här händelserna i dig, det är bara det, ser du, att du inte längre känner igen dem, om du inte ständigt håller dem levande i dig.” (EE, s. 16)

Dessa två citat visar att minnet, för Ljungquist liksom för Jerk, är ett litterärt grepp och redskap. Via minnet sätts olika händelser i samband med varandra och kanske kan, i detta sammanfogande, ett mönster skönjas. Men citaten visar inte bara att minnet är en litterär teknik. De visar också, som Nerman påpekar, på ett intrikat tidspel.⁹² Genom att använda sig av assemblaget och/eller bricolaget får Ljungquist tiden-minnet-händelsen-rummet att flyta ihop. De kan i själva verket vara fler händelser som alluderar på varandra eller så är det en och samma händelse som bygger på sig själv. Ingenting är riktigt säkert: det blir på så sätt en multipel kronotop som innehåller fler tider, händelser, minnen och rum. Kronotopen blir alltså ett polylogt tidrum:

Det finns en dikt, en mycket tafatt dikt från den tiden som säger mig att i denne unge mans inre spelade sinnenas alla färger på en gång, så att hans själsstämning kunde se ut som ett rosettfönster, genom vilket än det förgångnas, än nuets, än morgondagens ljus lyste, att han var en drömmare som drömde om att han levde mer än han levde, fast han samtidigt led av att han drömde om det som var till för att upplevas. (EE, s. 67)

91 Lidbeck 2007, s. 102f, 106.

92 Nerman 1976, s. 28.

Det som sker här är en dubbelexponering där händelser länkas till varandra och där *varat* och *och*:et inkluderas. Människan blir, som Nerman påpekar, en tidsvarelse som bär hela sitt förflutna inom sig, möjligen i form av inkarnationer, men hon blir också *aktivitet*.⁹³ Det är att sätta att sätta tillvaron på distans.

Ovan har diskuterats hur litteratur (läsande och skrivande) och annan konst fungerar som en social handling, som ett undersökande, som ett skydd och som ett sätt att skapa plats. Ligger det då inte nära till hands att betrakta litteraturen som en besvärjelse? Jerk använder sig av ramsor och besvärjelser: ”Simpala balom, kvastika kvalom” är hans stående mantra som han upprepar och varierar då tillvaron glider honom ur händerna. Likaså använder han uttrycket ”pompala, pompala” när saker och ting går eller ska gå väl ut. I *Källan* ska han bota kamraten Charlott, som drabbats av magknip:

Har du ont i magen? sa han. Jag ska bota den. Och i ett slags dyster uppsluppenhet föll han för frestelsen att briljera med en av sina talanger (som han med en betryggande framgång prövat på Eugen, Jeriko och Filip): att sätta ihop låtsasmeningar av obegripliga ord. Du har nog saskomoriom utilismus, sa han. Jag ska ge dig en stark komplisation att logera med. Den mankerar utmärkt. Du får en friskatelit och en nypa fundament, men dom ska vispas ihop och kveruleras noga, men var försiktig med substansen, fröken, så ni inte tappar ambalansen i kokongen och får viadukten i halsgropen, abra kadabra tjolbox amatjobba, är du nu inte frisk så får du smisk.” (K, s 203)

Jerks hustru Chiquita brukar uttrycket ”sibbasabbasubba” för att, något koncentrerat, uttrycka saker hon inte förmår säga. Det är en strategi för att försöka få kontroll, ett sätt att ta makten över sitt eget liv och språk. Men det är också ett försök att skapa en alternativ värld, att leka med illusionen och på så sätt iscensätta en verklighet. En performativ strategi som återigen erinrar om att litteratur är en handling och ett *händande*.

Den ständiga ambivalensen mellan verklighet och illusion fungerar som en sorts *tillstånd* som alstrar en spänning i böckerna, komponerad och konstruerad på ett intrikat sätt. Lidbeck menar att prosan pendlar mellan att vara trovärdig gestaltad fiktion och ett alltför tydligt och synligt ramverk.⁹⁴ Då Lidbeck verkar se det som en brist hos Ljungquist, menar jag att de tydliga spår läsaren kan skönja av romankonstruktionens byggnadsställningar, är ett medvetet val. Det

93 Nerman 1976, s. 194, 469.

94 Lidbeck 2007, s. 104.

redovisande, nästan scenografiska, språket understryker det problematiska förhållandet mellan det inre och det yttre rummet, visar att det Ljungquist sysslar med, (skriva fiktion) är att beskriva hur människan skapar fiktion genom att skriva fiktion och iscensätta sig själv. Det är en polemik, enligt Lars Bäckström, mot den ”påklädda verkligheten”, som kritiserar i *Revolt i grönska, Brevet från Casper och Paula*.⁹⁵

Via språket iscensätter karaktärerna alltså sig själva liksom sin värld. Detta performativa drag går igen i samtliga böcker. Referenser till teatern i form av paratexter och intertextuella referenser är återkommande, liksom till andra skönlitterära verk. Fiktionen lindar in jaget i lager på lager av roller där karaktärerna *visar* sina känslor (via Ljungquist) – de gestaltar sig själva.⁹⁶ Lidbeck pekar även på ett av Ljungquists mest signifikanta särdrag, nämligen att varje människa är en berättelse som väntar på att bli berättad.⁹⁷ *Ossian* berättas av Jerks farbror, Felix, som istället för att redogöra för Ossians liv från födelse till död, berättar dennes liv i osorterade episoder eller scener, som han då och då korrigerar och reviderar. Jerk, som skriver ner berättelsen placerar händelserna i en kronologi, som han i sin tur har redigerat. Boken är rik på parenteser och påminner, som Georgii-Hemming påpekar, om ett teatermanus.⁹⁸ Också personen Ossian är mer av en karaktär: han iscensätter sig själv och vägrar vara en ”vanlig enkel människa”. Redan som barn får han höra att han egentligen tillhör en adlig släkt och att han är ovanlig. Detta odlar han, köper fina kläder, använder käpp och pincenez och doftar av hårvatten och pomada. I 18-årsåldern ger han sig ut på luffen med sin återfunna mor Amanda. Ossian fungerar som en aktör, som spelar teater, målar, musicerar och gycklar. Han heter ömsom Ossian Flyckt ömsom Ossian Brage för att sedan byta namn till Ossian Friedell. (O, s. 73)

Jerk, Paula, Topsy, Ossian och Pernilla är, alla människor i själslig exil, personer som Lidbeck påpekar ”dömts till livslånga outsiderskap”⁹⁹ Det är, menar jag, ett narrativt, såväl som politiskt, ställningstagande som visar sig i böckerna då Ljungquist skildrar socialt utsatta och missanpassade personer.¹⁰⁰ Då de samtidigt lider av ett, mer eller mindre, tvångsmässigt behov av att ge sig av blir de också till fugeurer. Johannisson menar att detta ångestfulla resande som bottnar i alienation: fugeuren ”[h]ör inte hemma någonstans, kan bara färdas i ett hungrigt sökande.” Resan utspelar sig egentligen inte i den yttre världen, utan i den inre. Flykten tar form av den musikaliska fugans

95 Lars Bäckström 1959, s. 95.

96 Nerman 1976, s. 177. Walter Ljungquist sysslade även med film och skrev filmmanus till Hasse Ekmans filmer. Se Lidbeck 2007, s. 103f samt Nerman 1976, passim.

97 Lidbeck 2007, s. 109.

98 Georgii-Hemming 1997, s. 224.

99 Lidbeck 2007, s. 111. Även Carl-Eric Nordberg noterar den Ljungquistska outsiders: en ung man (ofta författare), utfattig och en skamfilad moral. Han befinner sig sällan i handlingen centrum, menar Nordberg, utan fungerar som ett – på distans – iakttagande artistiskt medium. Se Nordberg, ”Walter Ljungquist – den intime visionären” i *BLM* no 10:1950, s. 752.

100 Se även Lidbeck 2007, s. 110f.

struktur: att i variationer söka sig själv inom sig själv. Men fugueuren kunde också planera sin flykt och sedan låtsas drabbas av minnesförlust. På så sätt blir flykten ett slags alternativ, en möjlighet att göra sig till någon annan.¹⁰¹ Själva utanförskapet kan med andra ord ses som iscensatt. Outsidern blir en roll, en position som är möjlig att inta.

Liksom karaktärerna upplever att de medverkar i en tragikomisk pjäs, kan läsaren erfara att bevittna ett skådespel. Tydligast kanske det är i *I stormen* där ett avsnitt är skrivet som en scen i teatermanuskript.¹⁰² *I stormen* är en metaroman, där Jerk Dandelin själv skriver en bok som han kallar *I stormen* och som han gång på gång korrigerar, så att den föga stämmer överens med vad som egentligen hände under hans tid på vilohemmet Lugnet. Det är en plats som förvandlas till en scen – ett forum för iscensättning. Världen blir till ett teaterum där, som Erika Fischer-Lichte diskuterar i ”Performance as Art – Art as Performance”, individer *teatraliserar* sig sig själva:

Thus, it would seem appropriate to describe the experience of reality according to a model provided by theatre, that is, a situation in which a performer displays and represents her/himself, another, or something, to the gaze of another, in a specifically arranged place and at a particular time, is experienced as reality (theatre). In this sense, reality always appears as theatrical reality.¹⁰³

Begreppet *theatrum mundi* eller *theatrum vitae humane* baseras på, som Fischer-Lichte påpekar, att livet är ett skådespel som spelas upp framför ögonen på Gud – som är författare, regissör och åskådare.¹⁰⁴ Gud kan i det här fallet vara både den himmelske fadern eller författaren Walter Ljungquist själv. Det kan även vara Jerk Dandelin. För att rikta blicken mot denna scen, använder sig Ljungquist av en karaktär i samhällets periferi – en outsider, en luffare eller en utstött. Han eller hon är en skugga – som skådespelaren Bruno Alf i *I stormen* – som träder fram på ”[v]ärldens scen av våld, grymhet och dödskamp[...]”. (IS, s. 55) Människorna ”är som fladdermössen, ugglorna och råttorna” säger Bruno. ”Vi tycker om mörker.” (IS, s. 53)

Greppet att använda sig av roller var något som Ljungquist lärde sig av dramatikern Luigi Pirandello.¹⁰⁵ Emellertid ska inte dessa roller uppfattas som statiska eller stereotypa. De är komplexa, runda och rymmer både ondska och godhet. De lever, liksom Jerk, på fler punkter samtidigt:

101 Johannisson 2009, s. 178ff.

102 Detta avsnitt återfinns på s. 77-84 i *I stormen*.

103 Erika Fischer-Lichte, ”Performance as Art – Art as Performance” i *Interart Poetics. Essays on the interrelation of the arts and Media*. U-B Lagerroth; H. Lund; E Hedling (red.), Amsterdam 1994, s. 69.

104 Ibid 1994, s. 69.

105 Nerman 1976, s. 263f.

[I] honom fanns romantikern, realisten, bejakaren, förnekaren, idealisten, pessimisten, moralisten, syndaren, renheten, orenligheten, förnedringen, skammen, föraktet, ömheten, stoltheten, glädjen, sorgen, en djup sinnlig tillfredsställelse och en klagande längtan efter någonting högre och en obestämd fasa inför mänskolivet. Det var den där själsbilden som skapar antingen korsfarare, revolutionärer eller nihilister: allt fanns där. (EE, s. 67)

Det är här som luffaren kommer in som en *distanserad blick*. Via sitt utanförskap förpassas han eller hon till outsiderpositionen, en människa som görs och gör sig själv till en motpol, för att skapa avstånd mellan sig själv och de människor som anpassat sig till samhällets rådande ideal. Även om luffargestalten i Ljungquists prosa uppfattas som ett ”gyckel” eller hot av sin omgivning, måste läsaren se bakom detta. Om man läser mot texterna, ser bakom dem och inte nöjer sig med att studera de uppenbart grälla och schablonmässiga konturer ur vilka outsiders träder fram, är det uppenbart att det handlar om ”en vanlig enkel människa”. Men det visar också att det är insidermänniskorna som är de verkliga gycklarna, ”barbarerna” som Ossian kallar dem:

”Världen vimlar av barbarer. Det stora flertalet av mänskligheten består av barbarer. Det är den så kallade majoriteten. Den som gör världen till ett rent helvete och tar livet av dem som är annorlunda. De tål ju inget som är olika dem. De trampar hänsynslöst ner allt som inte tjänar deras syften. Sanna mina ord, dessa barbarer kommer en gång att förvandla världen till ett enda stort marknadsgyckel[...].” (O, s. 302)

Det är således outsiders som, likt barnet, framstår som sanningssägare. Colin Wilson menar att outsiders inte ska ses som en kuriositet, utan som en känslig individ som skiljer sig från den sunda och optimistiska människan. Det är just sundheten och optimismen som outsiders tar avstånd från.¹⁰⁶ Att outsiders slår vakt om sin integritet är tydligt i böckerna. Erika säger åt Jerk att inte berätta för någon om hennes skådespelarkonst. När han undrar varför svarar hon:

”Jag vill inte bli *störd*, jag vill inte bli ett sällskapsspektakel, jag måste få vara i fred med det som lever i mig, det är mitt försvar mot världen, det är ett slags diktande, förstår du. [...] Du förstår, när man diktar måste man inte bara spela, man måste *vara* de figurer man diktar. Man måste inte bara se dem, studera dem

106 Wilson 1959, s. 103f.

eller spela dem, man måste *vara* som de är.” (EE, s. 127)

Och sin skepsis inför det sunda och optimistiska motiverar Jerk i *I stormen* som: ”[a]tt bara gå omkring och vilja må bra, det anses nog vara sunt och normalt, men för mig är det ett tecken på något osunt, själslig stagnation, ohälsa.” (IS, s. 64)

Det är just denna människa som Walter Ljungquist vill skriva för: ”[j]ag har valt att skriva för de som lever utan hopp, för de illusionslösa, de som känner sig övergivna av allt och står ensamma i ett ödsligt, kallt, meningslöst universum, ett blint kosmos.”¹⁰⁷

Detta sätt att använda litteraturen – som en social handling för att förstå, försonas och minnas sitt liv liksom sin omgivning – är att ifrågasätta den skenbara verkligheten och söka sig bortom denna, något som romantikerna och nyromantikerna gärna gjorde. Helt övertygade om att det finns något bortom denna gräns är de inte. Det ligger i linje med Tenngarts resonemang om att romantikern inte övertygad om att det verkligen existerar något bortom den fysiska ytan. Detta något är en metafysisk värld, mer sinnlig och sann än den första.¹⁰⁸ Det romantiska draget, eller nyromantiska draget snarare, i Ljungquists texter utmanar – gång på gång – förnuftet, de rätta linjerna och den påklädda sanningen, men samtidigt finns här ett tvivlande på de gåtfulla krafter och de djup som speglar känslornas och sinnenas värden.

4.2 Världen utanför böckerna

Även om ”varje tid äger sina berättelser genom vilka samtiden tolkas”, återger berättelserna en verklighet som är påverkad av berättelserna. Det är aldrig fråga om en direkt avspegling, utan om en konstruktion i form av ett fiktivt återsken.¹⁰⁹ Detta sätta att betrakta litteratur på överensstämmer med Adornos syn på konst. Konstverket är en autonom estetisk del av värld, en monad som speglar världen – men inte, som ett resultat av en sammanhängande kausalitet, ett mimetiskt efterbildande. Konsten blir samhällelig genom att inta en motställning till samhället, där konstverket tar del i samhället genom att fly ifrån det.¹¹⁰

Även om Walter Ljungquists värld främst var en litterär värld, så existerade det givetvis en värld utanför hans böcker. En verklighet han levde och diktade i och med. Nerman menar att Ljungquist ”arbetade med en statisk, hierarkisk samhällsstruktur: han tänkte, värderade och gestaltade utifrån

107 Walter Ljungquist, ”Deklaration” i *Kosmos – Tidskrift för antroposofi*, no. 6-7:1946-47, s. 160-165. Kopia i uppsatsförfattarens ägo.

108 Tenngart 2010, s. 15.

109 Jonsson 2008, s. 76.

110 Nils Olsson, ”Det första och det sista” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 134.

den.” Men, betonar Nerman, detta ska inte förstås som att Ljungquist, som social varelse, ville upprätthålla denna hierarki. Han var snarare en ”antitesernas man” som ”sökte sig till en attityd som var motsatt den han vill nå fram till.”¹¹¹

Den första romanen i Träd-sviten, *Revolt i grönska*, publicerades hösten 1951. Samma sommar hade ungdomar och polis drabbat samman i Berzelii Park i Stockholm. Huruvida romanen belyser detta låter jag vara osagt, men tidsandan visar sig alltför väl i texten. De problemungdomar som kommer till Jerk och hans unga hustru Chic (smeknamn för Chiquita) är från Stockholm och tillhör, som Lars Bäckström påpekar, ”billånarnas och översexualiseringens generation”.¹¹² De är fyra trasiga naturer i olika stadier av puberteten. Särskilt i ungdomarna Erhart-Jöran-Viveka återupplever Jerk sin barndom. De fungerar som tre ”kondensationskärnor”, som representerar olika sidor hos honom själv. Genom dem återupplever han sin barndom, sin egen revolt och känsla av utanförskap.¹¹³

I *Revolt i grönska* formuleras det såhär, då Jerk i 13-åringen Jöran ”möter sig själv”:

Vi är lika , men han är tretton år i en annan tid än jag var det. Jag har inte mött nutidens beskäftiga, daltiga, offentliga öppenhet som trettonåring, inte fått kvävningssänsor av allt överteoretiserat och överpsykologiserat och översexualiserat och litteraturförgiftat munväder, inte upplevt förenklingarna, förgrovnarna och schematiseringarna som ett brutalt intrång i och som en kränkning av och som ett våldförande på en alltför individuell process, som ett pekpinnspetande i något som föds, som ett för tidigt krossande av jagets slutna ägg, som ett för tidigt tuktande av de sköra skott som växer ur själens och kroppens nyss födda mimosakänsliga dualism och som (om det får försiggå ostört) en gång ska grönska på karaktärens och viljans spalje och bilda ett särpräglad mönster.
(RIG, s. 70)

Något är galet i tiden. Det är, så att säga, något ruttet i den svenska samhället. 1950-talet angrips och skildras som ett samhälle som överanalyserar, överintellektualiserar och överpsykologiserar människan och hennes tillkortakommanden. I *Liljor i Saron* (skriven 1952, men skildrar 1930-talet) kritiserar det mekaniska, industriella samhället där allting går för fort. Följande replikskifte mellan Hemming Gode och Jerk Dandelin, då Hemming ska hämta Jerk vid tågstationen. Jerk frågar Hemming:

111 Nerman 1976, s. 166, 269, 162. Här tillägger Nerman att Walter Ljungquist även, under en period, var kommunist.
Se s. 269.

112 Lars Bäckström, 1959, s. 88.

113 Se Georgii-Hemming 1997, s. 101-132.

Var är han[Hinke¹¹⁴] nu då?

Det vet jag inte, sa han. Jag visste inte att du skulle komma förrn han satte av mig vid station och sa att jag skulle möta dig.

Jaså, du åkte med ändå, sa jag.

Nä, sa han. Jag åker aldrig bil. Jag tycker inte om att åka bil. Inte tåg heller. Jag låg och sov i bilen som stod ute på vägen, för jag tyckte att en bil kunde väl duga till att sova i, men det gör jag inte om. Bilar är inte bra att sova i, för någon kan komma och sätta igång dom innan man hinner hoppa ur dom.

Ja? sa jag.

Jag tycker inte om sånt som går fort, sa han. Det är onaturligt. Han trodde jag var rädd, men det var jag inte. Jag är inte rädd. Alla tror att jag är rädd för sånt som går fort, men det är jag inte. Jag bara inte tycker om det.

Som med tåget då? sa jag.

Tåget? Ja, sa han. Allting bullrar och går fort. Jag vill inte ens se det. Det är onaturligt. Det sliter itu något i en. Det är som om det körde över en. (LIS, s. 69)

Tåget är inte bara något onaturligt som sliter itu något i människan. Det är också något som går för fort, ett orosmoment som speglar 1930-talets politiska oro. Det är under dessa år som Jerk lever ett kringflackande liv, utan fast bostad och fast arbete. Han beskriver senare dessa år som orons år. Vandrandet och tåget är båda två orosmoment, men medan tågets hastighet är onaturligt är vandrandet långsamt. Tåget påminner mer om en invasion, som en framtidsoptimism som rusar in och våldför sig på djur, natur och människor, medan vandrandet är ett sökande efter mål, mening och sanning.

Värt att observera är Jerks ”Ja?”, ”Jaså?” och ”Jaha”. De påminner om psykoanalytikerns mumlanden i bakgrunden, men böckerna vittnar också om en misstro mot psykologin och det alltför analytiska, som det första citatet visar. I *Paula* (1956) säger Jerk till Paulas faster, den pompösa fru Odevall, att han inte tror på psykoanalysen och att:

Jag menar inte att det omedvetna är något slags källarvåning i själen med en massa förträngd sexualitet i, tvärtom, för sexualiteten är så medveten som helst, det finns knappt nåt så medvetet i vår tid: det är i stället det omedvetna i mänskans själen som är källarvåningen. [...] Felet är ju bara att människan tror sig med detta lilla medvetande kunna bedöma hela skapelsen, tror sig vet vad verklighet är. Det är

114 Hinke är Jerks sju år äldre bror.

inbillningen att tro sig känna allt och begripa allt som gör till och med intelligent folk i vår tid så blinda, kortsynta och rent av odrägliga. (P, s. 49)

Även den romantiska syn på sexualitet som florerade inom 30-talets primitivistiska litteratur, vänder sig Ljungquist emot. Det fanns ett starkt intresse, åtminstone hos de svenska manliga primitivisterna, för myter. Här inkluderas myten om kvinnan som en huldra och ett sagoväsen – ett naturbarn som hade sin hemvist i skogen.¹¹⁵ I *Liljor i Saron* problematiseras både synen på kvinnan som ett mytologiskt naturväsen och den fria sexualiteten. Då Jerk besöker Hinke, som bor i Saron med sin frus familj – familjen Gode, möter han Gunilla. Hon är 29-år och han 25. Gunilla uppfattas av sin familj som lite konstig. Hon går omkring i urmodiga klänningar, är stel tillgjord och ser ut som ett förvuxet barn. Hon kommer och går som hon vill, men håller helst till i skogen. Hon verkar vara huldran och naturbarnet personifierat. Men något är skevt. Ganska snart framkommer det att Gunilla är djupt olycklig, men också att hon vill bli sedd.

Till sist kom den dag då jag märkte att hon ville att jag skulle se henne men inte komma åt henne, för då låg eller satt hon fullt synlig på oåtkomliga platser som hon räknat ut att jag förr eller senare skulle gå förbi. Jag såg henne ett par gånger sitta spritt naken på en sten ett tjugotal meter ut i sjön, och hon satt där orörlig timme efter timme med det röda håret vått och utslaget och med ryggen vänd mot mig, men om det var starkt solsken satt hon inte naken, för hennes bleka ömtåliga hud blev aldrig brun, bara rödsvedd och solfebrig. (LIS, s. 23)

En annan gång ser Jerk henne ligga på bykhustaket och en annan gång sitter hon i en eka. Kanske är det inte bara Gunilla som vill bli sedd – kanske är det Jerk som ser henne *såsom* han *vill* se henne. Saron, med dess omgivning blir ett *theatrum mundi*, där Gunilla iscensätter sig själv inför en betraktare, regissör eller en Gud som här tar plats i Jerk Dandelin. Gunilla lockar Jerk, eller så lockas Jerk av det han tycker sig se, men när han närmar sig henne värjer hon sig och springer iväg. Längre fram tar ändå Gunilla själv initiativet och säger att ”[d]et är väl du då.” (LIS, s. 91) De ligger med varandra, men hon gråter och han skäms.

Att ömsom gestalta Gunilla som ett vilt naturbarn ömsom som en dam som fingår – eller snarare låta Gunilla gestalta sig själv som detta – är att göra den fria sexualiteten till en illusion och en iscensättning, där ”huldran” inte är en immanent egenskap utan en roll som är möjlig att inta eller tillskrivas. Det är också en kritik av den romantiska synen på sexualitet – eftersom den uppenbart inte fungerar. Men det är också en kritik av en litterär strömning och den manliga blicken. I

115 Jonsson, 2008, s. 44.

I stormen säger Jerk att hans bok *Beredskap* ”är tänkt som en kritik av trettioalets sexualkult. Jag har inte velat komma åt sexualiteten som sådan, utan den egoism och oandlighet som i vår tid gör sig allt bredare på detta livsviktiga område av livet. I trettioalets litteratur exempelvis saknar kvinnorna ansikten, individualitet.” (IS, 231)

Trots att detta gäller en annan roman, menar jag att samma kritik som Jerk formulerar med sin bok *Beredskap*, uttrycker Ljungquist i *Liljor i Saron*. Kritiken är inte bara en reaktion på en samtid – det är också ett problematiserande av begreppet verklighet. För det första ifrågasätts gränsen mellan reell verklighet och upplevelsen av den, och för det andra är det ett semiotiskt experiment ur ett rent mimetiskt perspektiv som leker med fiktionens förmåga att avbilda och skapa en illusion av verklighet.

En förkärlek till skuggor, skevhet och allt vildvuxet står mot en skarpt avståndstagandet mot alla räta vinklar, släta linjer och ytor. Det upplysta förnuftet mot det dunkla oförnuftet återkommer i bok efter bok. Filosofin dödar livet, som Bruno Alf säger i *I stormen*: ”Fy fan. Bort med all filosofi. Du bara dödar livet med den. Systematik, metodik, rationalism, intellektualism, naturvetenskap, allt det där är pålitliga medel att ta död på allt liv med, är livets fiender, skapar det onda och dödar alla nattens fåglar.” (IS, s. 142)

Det är det således *osäkra*, som ges plats – och tar plats – i böckerna. Texterna är fylld av orden *kanske* och *eller*; ibland inom parentes, ibland i det fria ordflödet. Tidens förvirring och upplösning befäster den brist på ett förankrat *här* och *nu*. I *I Stormen* är Jerks armbandsur skadat och han har ingen almanacka. I *Källan* är barnen inte säkra på vad klockan är, de lever i stunden – en frihet som kontrasteras mot de vuxnas tidbundna och inrutade värld. Jerks far, Carl Gustaf irriterar sig på att hans frukost försenas eftersom hans bror Felix, är på besök och gärna tar sig ett morgondopp.

4.3 Perspektiv på resande

Ovan har jag visat på att lufferiet liksom författandet är ett slags sökande eller en undersökning. Det är ett prövande – karaktärerna iscensätter olika händelser för att se om dessa kommer att leda mot insikt, förståelse eller kontakt med Skapelsen. Men, om vi erinrar oss Adornos tanke, att denna insikt endast existerar som en utopi, inser vi också att sökandet och prövandet aldrig tar slut. Det är i ständig rörelse – det sker alltid. När Paula skriver om Jerk i sina dagböcker menar hon att ”luffarlukten går aldrig ur honom”. (SDT, s. 200) Även om Jerk med åren blir bekväm och upphör ”att drömma om frihet och långa resor” (SDT, s. 299) är han ”född till vandrare”. (EE s. 100) På väggen i hans arbetsrum, hänger en målning av van Goghs kängor. Tavlan visar att vandrandet alltid

är närvarande i Jerks i liv, att han, även om han inte lever luffarliv, går motståndets väg. Det finns alltså olika sätt att göra revolt på: vässa pennan och skriva om livet eller ge sig ut på landsvägen för att möta livet. Eller, som Paula, öppna ett vårdhem, och skapa ett mikrokosmos, ett liv i livet.

Men givetvis finns en risk för stagnation och anpassning. När Jerk och Chiquita flyttar till den förfallna jägarmästarbostaden Rosendal känner de att: ”[v]i har vuxit fast här, ser ni, vant oss vid allt ombonat, oansvarigt och enahanda, löjligt nog. Sanningen är väl den att vi är rädda: tanken på alla de krav ett fritt ställer på en är skrämmande.” (SDT, s. 299) Men stagnationen och anpassningen ska inte ses som revoltens eller vandringsmotsats. De är, om vi erinrar oss rhizomet, fortsättningen på en händelse. Kravet är här det samma som ansvar. Den samhällskritiska röst som gör sig hörd via Träd-sviten vänder sig alltså inte bara mot samhället och vad det gör med människan utan precis lika mycket mot människan själv och vad hon gör med sig själv, sina medmänniskor och sin omvärld/natur. Som nämnts tidigare så är människan (liksom litteraturen) inget avslutat. De är båda i ständigt växande. Var någonstans på civilisationens skala befinner sig då människan? Jerk Dandelin ger svar på tal:

Vi är – bara halvvägs. Vi är ännu bara till hälften människor. Den andra hälften skulle man kunna kalla ett djur, om det inte vore en förolämpning mot djuret. Vi är inga djur, vi är odjur, omänskor. När vi inser att vi inte är värdiga att kallas människor, först då vågar vi se odjuret i oss själva rakt i ögonen. Och utan att våga se det i ögonen kan vi inte övervinna det. Och övervinna det måste vi. Fast inte övervinner vi det med att gå omkring och skylta med vår djupa ödmjukhet eller med att göra fint nummer av vårt medvetande om vår ofantliga ringhet. Lika lite som genom att gå och inbilla oss att vi är oskyldiga till allt som sker i världen, att vi är kränkta och förföljda. Varför skyller vi allt på Hitler? Det är ju bara oss själva vi ser – utan att känna igen oss och utan att ana vår medskyldighet. (IS, s. 43)

Det är denna medskyldighetens likgiltighet som är det farliga. I ett samtal mellan Jerk och Lugnets läkare, doktor Bugge betonas vikten av att aldrig sluta hoppas:

Nu har ni fått mig arg igen, sa jag[Jerk]. Varför blir jag arg på er? Ni är ju en hygglig mänska fast ni inte tror på någon mening med det här livet.
Det gör ju inte ni heller, sa han[Doktor Bugge].
Vad jag ville säga, sa jag, är att jag i något slags leda vid mig själv har slagit sönder min mening. Jag är trött på min egen mening.

Jag märkte att jag skrek. Han stannade, tände sin slocknade cigarrstump och sa:
Så länge ni kan bli arg finns det hopp. Jag retas med er för att se om ni kan bli arg.
Och om ni inte blev arg skulle jag bli besviken, så för guds skull bli så förbannad
ni vill. Fast ilskan måste ju ses bara som ett hoppfullt tecken, inte som ett bevis på
hälsa. Det är först när ni kan bli arg utan att tappa behärskningen som ni är fullt
återställd. Dit har vi inte kommit än, så kalla mig gärna sopprot, kålhuvud, idiot,
kotknackare, eller vad ni vill. För huvudsaken är att ni inte sjunker tillbaka i apati,
likgiltighet, misströstan. (IS, s. 62)

Det är således människan som är den största brottslingen. Här fungerar Walter Ljungquist, som Nordberg påpekar i artikel, som en slags samvetsdetektiv.¹¹⁶ Under sin tid på vilohemmet Lugnet frågar Jerk sig själv:

är det någon här som verkligen vill bli frisk och återvända ut i livet? Jag har aldrig
hört någon av patienterna uttala en längtan efter det fria, rörliga, verksamma livet.
I nästan alla själens sjukdomar, ytliga eller djupgående, är det ju själva viljan till
hälsa, liv, verksamhet och gemenskap som är angripen; här finns mer skräck för än
vilja till ansvar, engagemang, samarbete, alla föredrar vi ett undångömt,
ansvarslöst, drömfyllt skuggliv. (IS, s. 126f)

Vad är detta om inte en explicit kritik av outsiders? Är det inte ett angrepp mot det tillbakadragna, asociala livet? Människorna i Lugnet gestaltas i all sin nakenhet – de är ondskans utövare liksom dess offer. Att, detta till trots, ta ställning för dem och hoppas på en ljus värld i total försoning – gör Ljungquist till en humanismens företrädare.

En intressant fortsättning på forskningen kring Walter Ljungquist vore att närmare studera textens dialektiska dramaturgi, hur de intermediala och fragmentariska aspekterna växer till den polylog/polyfoni som diskuterades inledningsvis. Dessa stämmor som varieras och vägs mot varandra påminner på många sätt om fugans flyktiga form – helt i linje med Ljungquists ömsom täta, ömsom förflackade prosa. Pendlingarna rör sig utåt och inåt, de strävar ut mot tillvarons ytterkant och in mot dess mitt. Översätts dessa pendlingar och stämmor till handlingar, som utförs av personerna i böckerna, pekar de mot ett handlande och en värld som ligger bortom, framför och inom människan:

116 Carl-Eric Nordberg "En gång har jag skjutit en svensk diktare" i *Böckernas värld* 1968, häfte 4, s. 24-26.

[v]i handlar ibland på ett sätt som går före oss själva, som om det fanns (och det tror jag att det gör) en vägledare inom oss, en vägledare: inte av samma slag men liknande flyttfåglarnas, alltså inte en flockinstinkt som deras, utan någonting mer individuellt, någonting i oss som visste mer om det som låg framför oss, om vår egen framtid, vårt eget öde, än vad vårt dagsmedvetande var i stånd att fatta. (SDT, s. 13)

Detta är alltså vad det innebär att navigera på den Ljungquistiska kartan. I hans litterära landskap är ingenting säkert. Kanske finns det en vägledning, ett öde eller insikt, kanske inte.

Vidare vore det intressant att undersöka den tendens Walter Ljungquist har att använda sig av kiasmer.¹¹⁷ Vilken betydelse har de för upplevelsen av texten, vad berättar de och vad gör de med innehållet? Dessa frågor ska inte besvaras här utan lämnas som luckor att, för den som vill, i framtiden fylla i.

Då skrivandet och vandrande blir *ett*, hos Ljungquist, formuleras inte bara ett motstånd. De går att betrakta som rörelser i tid och rum i form, som en frigörelseprocess och som ett sökande i minnet. Skrivandet och vandrandet är alltså ett rörligt tillstånd, som växer utåt – i ett ständigt återfödande – men vänder sig också inåt och ändrar/förändrar sig. Trots att tillståndet är något som pågår upplevs det ändå som något klaustrofobiskt. I skrivandet, vandrandet, sökandet och vardandet är Ljungquists människa fast. Hon är instängd i en ordväv i vilken hon försöker navigera och positionera sig.

¹¹⁷ Exempel på en kiasmer hos Ljungquist återfinns på s. 310 i IS: ”jag söker mig själv i dig och dig i mig själv” samt i RIG s. 211: ”jag talade inte mer med mig själv i honom eller med honom i mig själv”.

5 POSTLUDIUM

Ljungquits prosa fungerar som samhällskritik både till form och innehåll.¹¹⁸ Formen är fragmentarisk, uppbruten och mer av ett assemblage och brickolage än en sammanhängande epik. Böckerna är ordvävnader som tillsammans skapar en ordmosaik om Jerk Dandelin och hans värld. Innehållet vänder sig också bort från samhället. Tillbaka i tiden, till naturen – två platser som texten, paradoxalt nog, förhåller sig kritiskt emot. Formen och innehållet visar på en motsägelsefull attityd till omvärlden och det är först och främst det som gör böckerna, som konstverk betraktade, samhälleliga och kritiska. På så sätt blir de angelägna, de *angår* och formulerar ett motstånd. Trädsviten är alltså ett exempel på hur litteratur kan *användas*, hur det är en *handling* och ett *händande* samt ett *försök* och ett forum för *undersökning*.

Den motsägelsefulla som uppstår i texterna visar sin avoghet mot förmynderi, auktoriteter, framstegsoptimism, liksom mot en andefattig och ytlig värld. Texterna, liksom dess personer, försöker värja sig mot allt vad definition av roll och plats heter. Ändå är det precis det som texterna handlar om – sökandet efter en fast punkt och ett jag, ett Jag i ett Du. Som litteraturvetaren Kenneth Lindegren skriver i en essä om Walter Ljungquist:

Orienteringens spatiala dimension kräver ett icke ringa mått på saklighet. Ge akt på föremålets riktning, fart, densitet och läge. Vad är med tanke på din sårbarhet relevant information. När den kognitiva funktion som håller reda på din plats i rummet domnar samtidigt som du med tydlighet föreställer dig en specifik scen är förutsättningarna goda för att din hjärna ska glömma att påminna dig om att du är skild från världen.¹¹⁹

Lindegrens citat belyser det utanförskap som jag anser vara så centralt för Ljungquits prosa och som jag i denna studie har redogjort för. Även om romanerna blickar bakåt och ibland romantiserar, ibland deflorerar, svunna tider är det först och främst samtiden vänds ut och in. Visst finns här en samhällskritik, ett uppror mot framtidsoptimism, rationalitet, kulturimperialism, intellektualiserande och analyserande. Visst är det att lyfta fram det individuella framför det kollektiva och visst är det ett borgerligt författarskap som på många sett verkar elitistiskt. Men det är också en obarmhärtig avklädning av människan – hur hon eller han sviker sina medmänniskor, sig själv och sitt sammanhang. Människan framställs som en ångvält som skövlar allt som kommer

118 Adorno menar att det var till formen, och inte innehållet, som ett konstverk kan vara kritiskt. Se Nils Olsson, "Det första och det sista" i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003, s. 135.

119 Kenneth Lindegren "En karta över Walter Ljungquist" i *Ordkonst* no 1:2010, s. 4.

i hennes väg. Det är alltså människan som är den största brottslingen. Hon förgriper sig på både människor och natur.

Detta blir, i Ljungquists prosa, synligt genom hans centralgestalt, luffaren. Jag har i studien resonerat kring denna person som en outsider, någon som förpassas och förpassar sig själv i ett utanförskap. Men, istället för att enbart betrakta denna figur som en person som befinner sig utanför samhället, kan han eller hon också ses som någon som existerar *mellan* olika platser. Det blir då tydligt att outsiders, i Rancières mening, manifesterar skillnad. En obekväm position, men samtidigt en plats för *uppvisande*. Som politiskt subjekt kan luffaren inte existera i termer av *sam-varo* utan endast i termer av *mellan-varo*.¹²⁰ Luffaren är således ett slags rhizom, som länkar samman olika händelser, människor och platser. Han eller hon skapar konst, blir ett konstverk – men är också en politisk plats. Om det är *mellan-varon* som gör outsiders politisk, blir även texten politisk, eftersom den hos Ljungquist uppstår i just denna spricka.

Den danske filosofens Sören Kirkegaards ord om att livet måste levas framlänges, men endast kan förstås baklänges citeras återkommande i böckerna. Det är en väg som måste vandras och på den vägen blir dikten och skrivandet, ett vapen för Jerk Dandelin. Men, vad bör människan göra då hon går vilse på livets väg, tvingas vänta och leta efter insikten, en insikt som inte går att genomföra? Trots att det är omöjligt att gå upp i Skapelsen, kan hon följa filosofen Baruch Spinoza uppmaning och uppfatta sig själv som ett nödvändigt väsen. Eller så följer hon Walter Ljungquists/Jerk Dandelins råd: ”Antänd dig själv. Brinn som en fackla i stormen.”¹²¹

120 Rancière 2006, s. 74.

121 IS, s. 273.

6 KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Primärlitteratur:

Av Ljungquist, Walter:

Revolt i grönska, Bonniers, Stockholm 1951

Liljor i Saron, Bonniers, Stockholm 1952

Kammarorgel, Bonniers, Stockholm 1954

Brevet från Casper, Bonniers, Stockholm 1955

Paula, Bonniers, Stockholm 1956

Ossian, Bonniers, Stockholm 1958

I stormen, Bonniers, Stockholm 1960

Källan, Bonniers, Stockholm 1961

Erika Erika, Bonniers, Stockholm 1963

Väggarna har ögon, Bonniers, Stockholm 1965

Sörj dina träd, Bonniers, Stockholm 1975

Sekundärlitteratur:

Algulin, Ingemar & Olsson, Bernt; m. fl. *Litteraturens historia i Sverige*, Norstedts, Stockholm 2009

Bachtin, Michail *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Gråbo 1988

Bataille, Georges *Litteraturen och det onda*. Brutus Östlings bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1996

Bergvall, Åke; Tyrberg, Anders & Wennö, Elisabeth (red.) *Berätta för att förstå? Sju essäer*, Karlstad University Press, Karlstad 2006

Busk, Malene ”'Den som dör förtvivlad har levt hela livet förgäves' ” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003

Bäckström, Lars *Under välfärdens yta. Litterärt under femtitalet*, Rabèn & Sjögren, Stockholm 1959

Bäckström, Per *Aska, Tomhet & Eld. Outsiderproblematiken hos Bruno K. Öijer*. Ellerströms, Lund 2003, (diss.)

Deleuze, Gilles och Guattari, Felix *A Thousands plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1987

Fischer-Lichte, Erika ”Performance as Art – Art as Performance” i *Internart Poetics. Essays on the interrelation of the arts and Media*. U-B Lagerroth; H. Lund; E Hedling (red.), Amsterdam 1994

Fyhr, Mattias *De mörka labyrintherna. Gotiken i litteratur, film och musik*, Ellerströms, Lund 2003, (diss.)

Georgii-Hemming, Bo *Träd. Ett försök till lacansk läsning av Walter Ljungquists berättelser, särskilt Jerk Dandelin-sviten*, Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet, no 33, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1997, (diss.)

Johannisson, Karin *Melankoliska rum. Om ångest, leda och sårbarhet i förfluten tid och nutid*. Bonnier Pocket, Stockholm 2009

Johansson, Anders

- *Avhandling i litteraturvetenskap.. Adorno, Deleuze och litteraturens möjligheter*. Glänta Produktion, Göteborg 2003, (diss.)

- *Nonfiction*, Glänta Produktion, Göteborg 2008

Johansson, Anders & Martinson; Mattias ”Inledning: Adorno och eftervärlden” i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.) Glänta Produktion, Göteborg 2003

Jonsson, Bibi

- *Blod och jord i trettioalet*. Carlsson, Stockholm 2008

- ”Om rashygien och rasbiologi i trettioalets svenska offentlighet” i *Litteraturens offentligheter*, Torbjörn Forslid & Anders Ohlsson (red.), Studentlitteratur, Lund 2009

Lidbeck, Tomas *De bortglömda författarnas bibliotek*, BTJ Förlag, Lund 2007

Martinson, Mattias "Naturkatastrof och religion" i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003

Nerman, Bengt, *Den skapande processen. En studie i Walter Ljungquists diktarmetod*. Almqvist & Wiksell Förlag, Stockholm 1976 (diss.)

Nordberg, Carl-Eric, *Åtta udda. Prosaprofiler*, Tidens förlag, Stockholm 1955

Rancière, Jacques *Texter om politik och estetik*, Site edition 2, Lund 2006

Olsson, Nils "Det sista och det nya" i *Efter Adorno*, Anders Johansson & Mattias Martinson (red.), Glänta Produktion, Göteborg 2003

Tenngart, Paul *Romantik i välfärdsstaten. Metamorfosförfattarna och den svenska samtiden*. Ellerströms, Lund 2010

Wilson, Colin *Outsidern*, Bonniers, Stockholm 1959

Artiklar & essäer:

Ekberg, Vera "Gerda och Walter Ljungquist, författarparet på Thomestorp" i *Vimmerby tidning/Kindaposten Julläsning* 1973

Holmgren, Ola Recension av *Sörj dina träd* i *BLM* 4:1975

Larsen, Kate "Filosofi med kroppen som insats" i *Svenska Dagbladet* 3/2 2009

Lindgren, Kenneth "En karta över Walter Ljungquist" i *Ordkonst* no 1:2010

Ljungquist, Walter

- ”Deklaration” i *Kosmos – Tidskrift för antroposofi*, no. 6-7:1946-47
- ”Konst eller livsåskådning, en deklaration” i *BLM* no 1:1959
- Debattinlägg i *BLM* no 4:1961
- ”Brev till en kritiker” i *Ord och Bild* 1962

Nilsson, Nils-Gunnar ”Hemma hos Walter Ljungquist” i en bilaga till *Östgöta Correspondenten* 7/10 1961

Nordberg, Carl-Eric

- ”Walter Ljungquist – den intime visionären” i *BLM* no 10:1950
- ”En gång har jag skjutit en svensk diktare” i *Böckernas värld* 1968, häfte 4

Nordbeck, Johan ”Välkomna till Walter och hans värld”, i *Aftonbladet* 3/2 1991

Palm, Göran ”Evighetssinnet” i *BLM*, no 4:1961

Westberg, Anna ”Att svika sin högre bestämmelse” i *Svenska Dagbladet*, 17/2 1981