

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Handledare: Elisabeth Friis
2012-05-31/06-01

Victor Malm
LIVK10

Det kanske inte var så heller

En studie av Stig Larssons *Nyår* och den
romantiska ironin

Innehåll

1. Inledning och syfte.....	3
2. Tidigare forskning och bakgrund.....	4
2.1 Översikt.....	4
2.2 Bakgrund.....	5
3. Romantisk ironi.....	8
3.1 Romantisk ironi och <i>Nyår</i>	11
4. Att bli en helt ny människa – det existentiella dilemma.....	14
4.1 Det existentiella projektet.....	16
4.2 Att inte bli en helt ny människa.....	20
5. Att göra sig själv tydlig – berättarpositionen.....	23
5.1 Opålitlighet och osäkerhet.....	25
5.2 Drabbad av ironin.....	27
6. Avslutande diskussion och sammanfattning.....	30
Litteratur- och källförteckning.....	32

1. Inledning och syfte

Det som är bilden i bilden av dig
är inte du.

Ulf Eriksson, ur ”Samarbete”

Stig Larsson är omtalad som få andra samtida författare – så till den grad att han kanske tillhör den skara som är mer omtalad än läst.¹ *Nyår* är emellertid nog en av hans mer lästa romaner och på sätt och vis också hans mest tillgängliga, men samtidigt, tror jag, den mest förrädiska. Det är en berättelse om en man som blivit av med sin personlighet och ger sig iväg på jakt efter ett jag att iklä sig, varpå ett antal händelser gestaltade i tomhetens och meningslöshetens lättigenkännliga register följer. Klangerna därifrån hörs tydligt och symptomatiskt nog har stora delar av forskningen följt i spåren. Som vi ska se finns en benägenhet att peta in *Nyår* i en existencialistisk tradition och utfästa den som en sentida kusin till *Främlingen* och *Äcklet*. Stig Larsson har också betraktats som en postmodernist, till och med som en av strömningens främsta svenska representanter.² Synen har färgat av sig i forskningen och *Nyår* har även setts som en roman som tematiserar och problematiserar förhållandet mellan verklighet och fiktion. I sig är detta inte märkligt: *Nyår* låter sig läsas som metafiktiv reflektion, och den skrivs också under en tid då poststrukturalistisk och postmodern filosofi spolar över det svenska kulturlivet (*Kris*, tidskriften som Stig Larsson var ansvarig utgivare för, är den stora kraften bakom detta).

Emellertid tar de här synsätten inte riktig hänsyn till hur förrädisk *Nyår* är. Det är en roman som underminerar och urholkar sig själv och sin till ytan möjligen existencialistiska tematik. Det är denna karaktäristik som jag i följande studie har intresserat mig för. Det vetenskapliga arbetet om romanen är inte särskilt omfattande, och jag ser studien som en möjlighet att inrätta ett nytt fält kring Stig Larssons författarskap – där också våldet och moralen har stått i förgrunden.

Vad jag ämnar göra är att läsa *Nyår* med hjälp av den romantiska ironin – en teori eller idéströmning som uppstår i Tyskland under tidigt artonhundretal. Teorin har bara

¹ Berglund, Peter, *Segrarnas sorgsna eftersmak: om autenticitetssträvan i Stig Larssons romaner*, B. Östlings bokförlag Symposion, Diss. Umeå : Umeå universitet, 2005, Eslöv, 2004, s 10

² Larsson, Stig, *Nyår*, [Ny utg.], Bonnier, Stockholm, 2007, s. 10

vid ett tillfälle, och då i förbigående, noterats i förhållande till romanen, och i vilken grad den har *påverkat* Larsson har jag inte haft möjligheten att undersöka. Att däremot titta på *affiniteter* mellan romanen och teorin ter sig oförargligt och produktivt. Det är en läsart som betraktar och bejakar den förrädiska och urholkande natur som jag har hävdat utgör *Nyår* och kommer att diskuteras mer utförligt senare. Det är också en läsart som kan kontrastera och komplettera läsningar som placerat romanen i en existentialistisk eller postmodern tradition.

Studiens intresse och syfte består av en exponering av *Nyår* mot den romantiska ironins tankegångar. Det ger en ny blick på romanen, och förhoppningsvis därmed bättre förståelse. Studien kommer också att kontrastera detta förhållningssätt mot delar av den tidigare forskningen. Ganska stor fokus har förlagts härvid då jag menar att somliga delar av forskningen har varit snäva och begränsade. Min ambition är därför att studien ska kunna betraktas som justeringar och modifieringar – med andra ord inte som vederläggningar och attacker, eftersom avsikten främst är att bredda blicken på, och kunskapen om, *Nyår*. Det litteraturvetenskapliga arbetet sett så är dialogiskt och positivt kritiskt. Jag har därför till ganska stor del utgått från den tidigare forskningen och kontrasterat detta med min läsning, som jag gör med den romantiska ironins glasögon eller kategorier.

Uppsatsens omfång gör att mitt syfte främst är att läsa *Nyår* – inte att bedriva metodpolemik. I sig är detta dock en möjlighet: det ger mig utrymme att lyfta detaljer i romanen och diskutera dessa på ett substantiellt sätt, vilket nog är mycket hjälpsamt för en intressant läsning. Min diskussion av den romantiska ironin vilar på upphovsmannen Friedrich Schlegel samt Horace Engdahls och Paul de Mans läsningar av honom. I korthet diskuterar jag också det snåriga fält som utgör teorins släktskap med postmodernismen.

2. Tidigare forskning och bakgrund

2.1 Översikt

Det mest omfattande litteraturvetenskapliga arbetet om Stig Larssons författarskap är Peter Berglunds avhandling *Segrarnas sorgsna eftersmak. Om autencitetssträvan i Stig Larssons romaner* från 2004. I övrigt är forskningen ganska sparsam. Berglund har själv en teori om varför det är så: ”Att förknippas med denna ’skandalomsusade’

person skulle ... kunna ses som en akademisk belastning och möjligen [sic] har det hämmat forskningen kring författarskapet”.³ Anledningen ter sig en smula märklig, men forskningen kring Larsson är liten. En avhandling från Uppsala universitets teologiska institution som berör författarskapet finns också, Bertil Kristersons *Stig Larssons idé- och romanvärld* från 1994. Den handlar om Larssons livssyn och personliga idévärld och i mindre utsträckning om hur detta tar sig uttryck i hans prosa. Bland de akademiska arbetena är också Anders Ohlssons artikel ”Synen av ett oavbrutet ingenting – filmanknytning i Stig Larssons romaner *Autisterna* och *Nyår*” i *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1/1998) viktig. Några få andra akademiska arbeten om Larssons författarskap står att finna, men då den här studien berör *Nyår* är dessa inte direkt relevanta.

Utöver de akademiska arbetena finns det populärt hållna essäer, framför allt av litteraturvetarna Horace Engdahl och Johan Svedjedal, om *Nyår*. Eftersom det är Berglunds bok som är nyast, mest omfattande och tydligast förankrad i en litteraturvetenskaplig forskningskontext är det den jag huvudsakligen kommer beröra här. Jag kommer också ta upp Anders Ohlssons artikel.

2.2 Bakgrund

Syftet i Peter Berglunds avhandling är att påvisa hur några centrala fenomen binder samman Stig Larssons fyra romaner (*Autisterna* (1979), *Nyår* (1984), *Introduktion* (1986) och *Komedin I* (1989)) och att dessa går att relatera till vad han kallar för ”en grundläggande tanke i författarskapet som berör en strävan efter autencitet”.⁴ Han anlägger ett fenomenologisk-tematiskt perspektiv inspirerat av Jean-Pierre Richard med målet att nå fram till ett fundament hos författaren, som har att göra dennes ”medvetande och [...] sätt att tänka kring olika fenomen”.⁵ Med andra ord är undersökningens explicita objekt Stig Larssons intentioner, relationen mellan ”verket och medvetandet”.⁶ De två tematiska grundstrukturerna i författarskapet benämner Berglund autencitet och förändring, varav det förra är ett mer centralt begrepp än det senare.⁷ Berglund applicerar dessa tematiska komplex på hela författarskapet, vilket flyttar blicken från texternas enskildheter till författarskapets allmänheter, och en del

³ Berglund, s 10

⁴ ibid, s. 11

⁵ ibid, s. 12

⁶ ibid, s. 12

⁷ ibid, s. 25

intressant riskerar utelämnas. Berglund är också litet otydlig med sina grundläggande begrepp. Johan Lundberg påpekar att avhandlingen som helhet är självbekräftande, cirkulär, genom att den inte definierar autenticitet, varför ordet tycks ges betydelse efter sammanhanget det används i.⁸ Om det är så förefaller det märkligt att kalla det för en grundstruktur i författarskapet.

Generellt syftar dock Berglunds användning av begreppet autenticitet till hur Larsson vill uppnå ”vissa (autentiskt verkande) effekter”⁹ och visa människan i sin nakenhet,¹⁰ vilket Berglund kopplar till existencialistiskt orienterade författare som Fjodor Dostojevskij, Albert Camus och Jean-Paul Sartre.¹¹ Denna existencialistiskt färgade autenticitetssträvan sammanfattar Berglund till ett intresse för ”[d]e smärtsamma erfarenheterna, de obetydliga fenomenen och de vardagliga företeelserna”,¹² vilket också omsätts till avhandlingens tre centrala kapitel. Vad gäller *Nyår* är det framför allt det vardagliga och det smärtsamma som diskuteras.

Av Berglund betonas den vardaglighet som beskrivs i *Nyår* och dess anspråkslösa och autentiska snarare än symboliska karaktär.¹³ I ytterligare ett led menar Berglund att den autentiskt framställda vardagligheten i *Nyår* är relaterad till en övergripande upplevelse av existensen som en monoton, meningslös och likriktad tillvaro, något som går stick i stäv med det som Berglund kallar för Kenneths ”idé om att eftersträva ständig förändring”.¹⁴ Detta menar han vara ett viktigt fundament i Kenneths personlighet och således romanen, varför spänningen mellan Kenneths personlighet och världen runt honom så att säga alstrar det dramatiska händelseförloppet.¹⁵ Denna autentiska hållning tycks alltså, som Berglund påpekar, framställa ”något existerande och inte något idealiserande”, varpå en talande åkallan av existencialismen görs.¹⁶

Kopplingen till existencialismen har gjorts av fler än Berglund och i princip helt okritiskt så. Berglund ägnar emellertid ett helt avsnitt åt kopplingen och markerar Larssons släktskap med existencialismen genom att poängtera hur han generellt förordar ett gestaltningssätt som tar ”fasta på alla sidor av det *existerande* ... [och]

⁸ Lundberg, Johan, ”Stig Larsson blir autentisk med cirkelbevis”, *Svenska dagbladet*, http://www.svd.se/kultur/understrecket/larsson-blir-autentisk-med-cirkelbevis_400061.svd (2012-04-23)

⁹ Berglund, s. 50

¹⁰ *ibid*, s. 56

¹¹ *ibid*, s. 56

¹² *ibid*, s. 57

¹³ *ibid*, s. 114ss

¹⁴ *ibid*, s. 165

¹⁵ *ibid*, s. 162

¹⁶ *ibid*, s. 186

visar *vad* något *är* och inte hur det borde vara” med en slags okommenterad neutral teknik.¹⁷ Vi ser likartade kopplingar göras av Johan Svedjedal,¹⁸ Bertil Kristerson,¹⁹²⁰ och i mindre utsträckning av Horace Engdahl.²¹

Bara Berglund ger en vidare definition av vad han menar med existentialism: ”ett autentiskt liv i frihet i denna existentialistiska mening innebär att man även accepterar det oroande och ångestfyllda samt avvisar skönmålning och tillrättaläggande”,²² något som han finner utmärkande för Stig Larssons prosa i allmänhet och *Nyår* i synnerhet.²³

Generellt tycks Berglund mena att det handlar om att världen återges neutralt och att blicken inte väjer för det som andra väljer att skönmåla – vilket i *Nyår* kopplas samman med påståendet att huvudpersonen Kenneth ”befinner sig i ett akut, långvarigt och närmast beständigt stadium av utanförskap.”²⁴ En slags sanningslidelse alltså. Hos Svedjedal återljuder påståendet: ”[f]rämlingskapet är ett genomgående tema hos [Larsson], men det är inte bara ett utanförstående utan också ett människans främlingskap inför sig själv.”²⁵ Spåret antyds dessutom av Kristerson när han påstår att vi bör betrakta *Nyår* som en utvecklingsroman (eller bildningsroman) där huvudpersonen efter att ha genomgått en inre utveckling, en mognadsprocess, lärt känna sig själv och anpassat sig till en slags normalitet – familjelivet.²⁶ Varken Berglund eller Svedjedal håller med om att Kenneth genomgår en sådan inre utveckling. Existentialismen kopplas hos dem till explicita värderingsfria skildringar av våld, sexualitet och förnedring, fenomen som återkommer i romanen, samt att *Nyår* handlar om att skapa sig själv som människa.²⁷

På sätt och vis tycks dessa åsikter passa ganska väl in på *Nyår*, som ju handlar om Kenneth Bergwalls mer eller mindre självvalda outsiderskap, hans känsla ”av att vilja bli en helt annan människa” (s. 21)²⁸ och det romanens projekt som är att Kenneth ska bli klar inför sig själv. Kenneth försöker, som det heter hos Anders Ohlsson, ”formulera sitt liv i skrift för att så kunna upphäva sitt existentiella dilemma, däribland sin

¹⁷ Berglund, s. 192

¹⁸ Svedjedal, Johan, *Tänkta världar: samlingsvolym*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004. s 165

¹⁹ Kristerson, Bertil, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Faiths and Ideologies vol. 4, diss. Uppsala 1994, s. 111

²⁰ Kristerson, s. 63-67

²¹ Engdahl, Horace, ”Stig Larsson. Svensk idylliker”, *Vinduet* nr 1/1985, 1985, s. 19

²² Berglund, s. 191

²³ *ibid*, s. 191

²⁴ *ibid*, s. 129

²⁵ Svedjedal, s. 149

²⁶ Kristerson, s. 108

²⁷ se s. 165-166 i Svedjedal och s. 194-202 i Berglund

²⁸ Larsson, Stig, *Nyår: roman*, Alba, Stockholm, 1984 (fortsättningsvis inom parantes i texten)

vacklande identitetsupplevelse”.²⁹ Ohlssons studie innehåller dock främst en genomgång av de metafiktiva dragen i *Nyår* i linje med en postmodernistisk hållning och skiljer sig en smula från den andra forskningen.

Åsikten att *Nyår* på existentialistiska manér skildrar ett existentiellt drama – det om främlingskapet inför sig själv och viljan att bli en ny människa i en monoton tillvaro – är välspriidd, sett till den relativt begränsade forskningsstorleken dominerande. Synen befästs i nyutgåvan där Jan Arnalds förord kvickt försätter den i en existentialistisk kontext och åberopar både *Äcklet* och *Främlingen* som förebilder och släktingar.³⁰

Det som jag i följande studie ska undersöka har dock påtalats av en annan läsare. Horace Engdahl skriver en kort och introducerande essä inför romanens lansering i Norge, vari han påtalar att den romantiska ironin spelar en roll i romanen.³¹ Det här är något som Engdahl förstår som en medveten och starkt betonad hållning i *Nyår*, koncipierad som en ”slik avsmak för en ’sannsynlig’ fremstilling.”³² Som kanske hörs är detta en uppfattning som i princip är motsatt Berglunds. Den romantiska ironin ter sig därför som en aktuell och viktig problematik, obelyst sedan Engdahls litet förbisedda artikel, varför jag närmare kommer undersöka det som hos honom mest tas upp i syfte att introducera och karaktärisera ett nytt ungt författarskap.

3. Romantisk ironi

Ironin står inte i motsats till allvarlig framställning utan arbetar snarare inuti allvaret för att lösa upp dess förhårdnader, så att tanken skall kunna följa varats lätta steg.

Horace Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”

Vardagsspråkligt är ”ironi”, likt de flesta ord, oproblematiskt. När vi kallar något för ironiskt menar vi att det som sades är ironiskt om utsagans motsats åsyftades. Ironin så sedd är gammal, den tillhör retorikens grundtroper och är liksom metaforen eller

²⁹ Ohlsson, Anders. ”Synen av ett oavbrutet ingenting – filmanknytning i Stig Larssons romaner *Autisterna* och *Nyår*” *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1/1997. s. 79

³⁰ Larsson (2007), s. 5

³¹ Engdahl, ”Stig Larsson. Svensk idylliker.”, s. 21

³² *ibid*, s. 21

allegorin ett indirekt talesätt (meningen är frånvarande i utsagan).³³ Vidare är ironin i det här fallet ett partikulärt uttryckssätt. Med det menas att det opererar i enskilda utsagor eller påståenden – exempelvis om någon har gjort något dumt och jag kommenterar det med ”Smart gjort.” – och är därför underbestämt av sin specifika situation för att det ska vara begripligt (vilket det ska).³⁴

Jenaromantikern Friedrich Schlegel presenterar i sina skrifter, skrivna under brottet mellan 1700- och 1800-tal, en ny förståelse av ironi, och det är ur dessa begreppet romantisk ironi har extraherats. Ett viktigt inledande förbehåll är att den romantiska ironin är *annorlunda* än vanlig ironi och likheterna dem emellan egentligen inte rör sig särskilt långt bortom namnet. Den mest fundamentala förändringen Schlegel bidrar med är en vidgning av begreppets utsträckning i texten – från att ha varit en enskild textdel sträcks det nu ut till att täcka det litterära verkets helhet. Om vi vill tillåta oss en sådan begreppsapparat: ironin blir metafysisk.³⁵ Vad detta innebär kräver sin förklaring – och hos Horace Engdahl finns en tilltalande ingång. Han skriver att Schlegels ironi ”helt enkelt [är] världslitteraturens stora osäkerhetsfaktor.”³⁶

Med detta menar han att den ironiske inte menar motsatsen till vad som sägs, utan helt enkelt att det ironiska inte är möjligt att omformulera till någonting som inte är ironiskt. Det är helt enkelt *osäkert*. Ironin finns, som Engdahl skriver, ”i verkets bristande överensstämmelse med sig självt, och en förstående kommentar skulle inte översätta denna effekt, endast upplösa den.”³⁷ Man kan då förstås tycka att det här begreppet har mycket lite att göra med den vardagliga ironin, och det har påpekats att begreppet hos Schlegel är en neologism eller en fundamental omformulering.³⁸ Det är därför viktigt att låta tanken sätta parentes kring vardagsspråkets ironi när man pratar om den romantiska.

Horace Engdahl vänder sig emot uppfattningen att romantisk ironi har med illusionsbrytande *grepp* att göra, och med fog så. ”Die Ironie ist eine permanente Parekbase”, skriver Friedrich Schlegel.³⁹ Parekbas, eller parabas, är ordet som betecknar ett klassiskt illusionsbrott, som när publiken tilltalas av skådespelarna hos

³³ Behler, Ernst. ”The Theory of Irony in German Romanticism”, i *Romantic Irony*, red. Frederick Garber, Akadémiai Kiadó, Budapest. 1988, s. 48

³⁴ *ibid*, s. 48

³⁵ Behler, s. 48

³⁶ Engdahl, Horace ”Schlegels vårdslöshet”, i *Obegripligheten*, Engdahl, Horace (red.), Propexus, Lund, 1992, s. 37

³⁷ *ibid*, s. 35

³⁸ Behler, s. 49

³⁹ citerat genom Behler, s. 61 (not 81)

Aristofanes. Hos Schlegel är den däremot permanent och därför oavslutad. Och om illusionsbrottet är permanent, konstant, verkar det svårt att avgöra vad som *inte* är illusionsbrott, och därför vad som inte är ironiskt. Vad som *menas* i konventionellt avseende hos Schlegels ironi blir därför svårt att avgöra. Paul de Man återvänder i sin essä ”The Concept of Irony” till begreppet. Han skriver att den permanenta parekbasen bör ses som en ”interruption of discourse by a shift in rhetorical register” som inte avslutas.⁴⁰ Ironin, i linje med Schlegel, uttrycker sig genom att denna verkets skeva växling inom sig självt kan ske hela tiden, i varje del av narrativet. Permanent parekbas är alltså den romantiska ironins uttryckssätt, och ironin är ”the undoing, the necessary undoing, of any theory of narrative”.⁴¹

Också Engdahl skriver att dessa ironins skevheter framkommer genom subtila skiftningar i texten. Ironin är en slags ovarsamhet med formen som framträder i ”försummelse, inkonsekvenser, överdrifter, avsiktliga naiviteter, torrhet osv.”⁴²

Eftersom den romantiska ironin är sträckt över hela texten går det som sagt inte heller längre att skilja mellan vad som är ironiskt och vad som inte är det. Hos Friedrich Schlegel heter det: ”allting [ska] vara skämt och allting [ska] vara allvar, allting troskyldigt öppet och allting djupt fördolt.”⁴³ Citatet består karaktäristiskt nog av formella motsägelser – det innehåller sitt eget upphävande eftersom allting i logisk mening inte kan vara öppet och fördolt samtidigt.

Med tanke på närheten till den tyske filosofen G.W.F. Hegel i både tid och rum är det lätt föreställa sig att Schlegels med citatet åsyftar en dialektisk rörelse från motsägelser till harmoni, där ironin så att säga övervinns och en högre sanning nås – vilket har föreslagits av mer än en uttolkare.⁴⁴ Sedd på det viset skulle den romantiska ironin bestå av en rörelse mot en högre, eller större, sanning. Varken de Man eller Engdahl håller dock med om att det är så här, och det är ett spår som jag följer.⁴⁵

Den romantiska ironin kan sägas befinna sig i ett motsatsförhållande till den vardagliga ironin där en stabil och entydig betydelse i princip förväntas framgå ur en

⁴⁰ de Man, Paul, ”The Concept of Irony”, i *Aesthetic ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, s. 178

⁴¹ *ibid*, s. 179

⁴² Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 35

⁴³ Schlegel, Friedrich, ”Om oförståeligheten”, övers. Horace Engdahl, i *Obegripligheten*, Engdahl, Horace (red.), Propexus, Lund, 1992, s. 23

⁴⁴ Behler, s. 65s

⁴⁵ se Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 37 och de Man, Paul, ”The Rhetoric of Temporality” i *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, 2. ed., rev., Univ. of Minnesota P., Minneapolis, 1983, s. 220

utsaga. En romantisk ironi *förstör* möjligheten till sådan omedelbar och entydig förståelse.⁴⁶ Claire Colebrook poängterar att det medför en radikal kritik av förnuftets envælde.⁴⁷

En viktig slutsats rörande den romantiska ironin är just, enligt Schlegels text ”Om oförståeligheten”, att det irrationella ska få bryta sig fram på det rationellas bekostnad: ”Den stora skilsmässan mellan förståndet och oförståndet kommer att bli allt allmännare, häftigare och klarare. Ännu måste mycken förborgad oförståelighet bryta fram.”⁴⁸ Detta, i Engdahls ord ”den kraft som förhindrar totalisering i tolkningen”,⁴⁹ kan ses som emblemiskt för den romantiska ironin i följande studie – och det är viktigt att hålla i minnet när vi fortsätter.

3.1 Romantisk ironi och *Nyår*

Ni ska veta att jag också stör mig på sådana här übersmarta, självreferande paradoxer – åtminstone nu när jag passerat trettio gör jag det – och det sista denna bok är är någon sorts smart bröstvårteklämmande metafiction

David Foster Wallace, *The Pale King*

Det behöver göras ett inledande förbehåll innan vi går vidare: Stig Larssons *Nyår* är inte en romantiskt ironisk roman. Den är inte Novalis *Heinrich von Ofterdingen*, eller Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*.

Nyår gavs ut 1984, lite drygt 180 år efter att den romantiska ironin var på tapeten, under åren som postmodernismen gjorde sitt intåg i Sverige, en tradition som Larsson placeras i. Ibland hålls han också som den första svenske postmodernisten eller för strömningens mest typiske företrädare.⁵⁰ Bo G. Jansson menar att det postmoderna hos Larsson ”består i hans påtagliga intresse för verklighetensytans tillfälliga sensationer och små detaljer [...] samt dels i hans ihärdiga tematisering av människans totala identitetslöshet och därmed fiktivitet”.⁵¹ *Nyår* specifikt är enligt Jansson ”en poststrukturalistiskt filosoferande metafiction om den nutida människans

⁴⁶ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 36

⁴⁷ Colebrook, Claire. *Irony*. Routledge, London. 2004. s. 46

⁴⁸ Schlegel, s. 27

⁴⁹ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 38

⁵⁰ Berglund, s. 22

⁵¹ Jansson, Bo G., *Postmodernism och metafiction i Norden*. Hallgren & Fallgren Studieförlag. Uppsala, 1996, s. 124

identitetslöshet och inre fiktivitet.”⁵² Det här sättet att se på *Nyår* har sina poänger – att läsa den som en roman om en person som ”skriver en roman för att på så vis bygga en fiktiv identitet.” och på så vis som en metafiktion är en möjlighet som på ett fint vis lägger den i linje med sin samtid.⁵³

Emellertid är det inte den enda möjligheten. Min studie hoppas kunna övertyga om att Nyårs påtagliga affinitet med den romantiska ironin, och att en undersökning där denna hålls som princip bättre belyser den egendomliga romanen än läsningar, likt Anders Ohlssons, som ligger mer i linje med postmoderna teoribildningar där romanen dubbas till just metafiktiv reflektion.

Ironin är ett framträdande element i *Nyår* – det är en roman som på ett märkligt vis stämmer dåligt överens med sig själv. Den är fylld av oförenligheter och inkonsekvenser som inte reds ut, vilket resulterar i att den framstår som oupplösligt paradoxal. Det här är något som jag i min studie hoppas kunna visa på och, i den mån det är möjligt, åskådliggöra konsekvenserna av. Den romantiska ironin är därför passande. Det är en hållning gentemot texten snarare än ett litterärt grepp, som istället för att operera på en enskild textdel har en utsträckning som kan få en hel roman att rämna i instabilitet.⁵⁴ Litteraturvetaren Adam Carter menar att den postmoderna ironin är en mer stabil trop, som tillskrivs förmågan att återställa en fast mening och en riktning som avgränsar texten genom att den riktas som en kritik mot exempelvis förtryckande ideologier och strukturer.⁵⁵ Det här skiljer den postmoderna ironin från den romantiska genom att den syftar till att i en syntes upplösa den paradoxala natur som Schlegel menar är ironins.⁵⁶ Carter menar att en sådan stabiliserande tolkning av ironin reducerar och stänger ner den.⁵⁷ Ironin vi möter i *Nyår* hoppas jag att vi ska se är romantisk. Att, likt Jansson, betrakta romanen som en postmodernistisk metafiktion är att stänga in den inom tolkningsramar som den romantiska ironin inte tillåter, som att den sina motsägelser till trots lyckas *kommunicera* stabila realiteter om ”den nutida människans identitetslöshet och inre fiktivitet”.⁵⁸ Litteraturvetaren Aris Fioretos

⁵² Jansson, s. 116

⁵³ Hemer, Oscar & Schönström, Rikard, ”Tillbaka till nollpunkten. Ett samtal om postmodernismen och den skandinaviska åttiotalslitteraturen” i *Bonniers litterära magasin* 1987/4, s. 232

⁵⁴ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 36

⁵⁵ Carter, Adam. ”Postmodern postmortem: Irony and literary history in Linda Hutcheon’s poetics” red. Robert David Stacey. *RE: Reading the Postmodern: Canadian Literature and Criticism after Modernism*. University of Ottawa Press, 2010. s. 73

⁵⁶ Schlegel, s. 24

⁵⁷ Carter, s. 73f

⁵⁸ Jansson, s. 116

poängterar i *Det kritiska ögonblicket* att Schlegels idé om romantisk ironi och permanent parekbasis inte är ”ren metalitteratur” utan något mer paradoxalt. Det är ett aldrig avslutat illusionsbrott, och om så, hur vet vi då vad som är illusion? ⁵⁹ Det här sättet att kringlöpa modellartade eller förnuftsensliga förklaringar är viktig.

Håller man Peter Berglunds centrala tes om den autencitetssträvande grundstrukturen i *Nyår* (det vill säga att Larsson skildrar saker på ett autentiskt vis och att Kenneth, huvudkaraktären, ämnar skapa sig ett nytt liv i linje med detta) i minnet blir romantisk ironi en särskilt viktig ingångspunkt. Detta eftersom den verkar genom att skapa osäkerhet i närmast aktiv opposition mot förståndet. Med andra ord verkar den genom att upphäva möjligheten att nå något sådant som ett naturligt sakförhållande eller autentiskt tillstånd. ⁶⁰ Horace Engdahl skriver: ”Genom ironin markerar konstverket att det inte uppnår det absoluta som är dess idé. De högsta sanningarna kan inte utsägas.” ⁶¹ Den romantiska ironin är en estetisk hållning som inte etablerar några slutgiltiga helheter – det liknar dock fragmentet, där helheten impliceras (fragmentet måste vara ett fragment av någonting) men är frånvarande.

Ytterligare en anledning att åberopa den romantiska ironin när man ämnar närma sig *Nyår* – och kanske till Stig Larsson i allmänhet – är hans välkända vänskap med Horace Engdahl. Under åren som Larsson skrev *Nyår* ingick han tillsammans med Engdahl i redaktionen för tidskriften *Kris* där en tänkare som Paul de Man sannolikt diskuterades. Likadant skrev Engdahl under den här tiden på sin avhandling *Den romantiska texten*, vari influenser från de Mans *The Rhetoric of Romanticism* kan ses. Som vi har sett har Engdahl också varit med och introducerat en av den romantiska ironins grundtexter, Schlegels ”Om oförståeligheten”, på svenska. Hur bekant Stig Larsson var med Jenaromantiken är svårt att sia om – men med tanke på omständigheterna och sitt umgänge var tankegångarna kring romantisk ironi sannolikt inte honom obekanta.

Följande studie kommer alltså bestå av en läsning *Nyår* med hjälp av den romantiska ironin, samt visa hur detta står i kontrast till tidigare forskning, framför allt Peter Berglunds och till viss del Anders Ohlssons, i förhoppningen om att ge ny förståelse av romanen. Jag kommer huvudsakligen undersöka två aspekter – det som

⁵⁹ Fioretos, Aris, *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*, Norstedts, Diss. Stockholm : Univ., Stockholm, 1991, s. xii

⁶⁰ Om man inte menar att det autentiska tillståndet konstitueras av den romantiska ironin, men det är åtminstone inte en tanke som Berglund är inne på.

⁶¹ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 37

jag har valt att kalla för huvudpersonen och berättaren Kenneths existentiella dilemma och hans roll som berättare av sin historia.

4. Att bli en helt ny människa – det existentiella dilemmat

I verklighet är du ingen.
En plats, ett plagg, ett namn –
allt annat är bara din önskan,
ditt jag en önskan, din ofrälsthet en, din frälsthet en annan:
Allt har du tagit i förskott!

Gunnar Ekelöf, ur ”Tag och skriv”

Att förlora bekantskapen med sig själv, eller att helt och hållet tappa medkänsla för sin egen person, torde vara en av de värsta existentiella kriserna en människa kan hamna i. Sådan är situationen för Kenneth Bergwall i *Nyår*. Han har efter en störtloppsolycka drabbats av fullkomlig minnesförlust, varpå han efter ett tag återfår minnet. Men de saker han minns är nu meningslösa för honom. Identiteten har flytt, det är som att ”hans själ färdats till en annan människa” (s. 7). Han lämnar sin fru och sina barn i den norrländska byn han kommer från med en lapp där det står att de kan betrakta honom som död. Han flyr till Stockholm och medan han ligger i en säng som han av en slump kom över tänker han ”att hans liv började om de här minuterna” (s. 8).

Så inleds *Nyår*. Romanen är berättad av huvudpersonen Kenneth Bergwall när han, efter tretton år utan sin familj är tillbaka hos dem, och utspelar sig under de år han befann sig i Stockholm. Central för handlingen är hans livsstrukturerande önskan om ”att bli en helt annan person” (s. 10). Han flackar fram mellan ströjobb, stöter ihop och hänger med udda gestalter, inleder ett förhållande med en ny kvinna som han plötsligt och hastigt tar livet av för att sedan fortsätta flacka runt. Slutligen, utan att man riktigt begriper varför, återförenas han med sin familj. Det är då lätt att misstänka det existentiella dilemmat löst, att Kenneth har genomgått en

mognadsprocess, något som exempelvis Kristerson hävdar – men som i mina ögon förefaller mycket tveksamt.⁶²

Peter Berglund håller fram tanken på att ständigt förändra sig själv som ett ”viktigt fundament” i Kenneth Bergwalls personlighet och att detta är något som tar sin grund i hans tanke om att börja ett nytt liv. Han pekar då ut Kenneths idoga läsande av romaner, hans strävan efter att utbilda sig och förhoppningen att i framtiden få roligare yrken. Avslutningsvis påpekar han att ”[t]anken på en ständig förändring och att upprepat påbörja ett nytt liv skulle då kunna sättas i samband med mycket stora delar av händelseförloppet i *Nyår*”.⁶³ Vad jag i följande del hoppas kunna visa är att föreställningen om ständig förändring omintetgörs av Kenneths i princip oförändrade person och att händelseförloppet snarast drivs av en tvär slump. Resultatet är att det inte går att avgöra om det existentiella dilemmat, identitetsproblematiken Kenneths förändrade minnestillstånd har givit upphov till, faktiskt är ett dilemma eller inte – och att denna oupplösliga paradox har ett nära samband med den romantiska ironin.

Kennet påbörjar ett nytt liv i Stockholm. Den första tiden där var ”som om jag regelbundet åt valium” och han poängterar hur han började röka mer och mer för att cigaretterna gav honom en trygghet. Han börjar också läsa, vilket blir väsentligt, till och med fundamentalt, i hans liv: ”Och det kanske var min enda chans ... hur skulle jag kunna få ideal utan att läsa?” (s. 13)

Tidigt träffar Kenneth en vän från tiden innan olyckan. De talar, och när han ska förklara vad som har hänt för denne uppstår en viss, om än subtil, osäkerhet rörande Kenneths identitetsproblematik. Han berättar för vännen om sin ”idé om att helt lämna den han var” (s. 14) och nämner ”känslan av att helt vilja bli en annan människa” (s. 14) [mina kursiveringar]. Det är formuleringar som kanske inte riktigt motsäger uppfattningen att hans själ har färdats till en annan människa, men faller skevt mot den. Nu låter det snarare som en fix idé eller plötslig nyck än något *påtvingat* av ett psykologiskt jordskred och denna falska ton framstår som en inkonsekvens. Känslan av osäkerhet och godtycke förstärks senare när Kenneth frågar sig:

Varför åkte jag inte tillbaka? Jag måste stanna. Jag måste stätta på mig skorna och gå ut. Det var som om det jag gjorde ingick i en stor plan. Om jag skulle

⁶² Kristerson, s. 108

⁶³ Berglund, s. 162

återvända till Eva och barnen skulle allting, detta ”allting” om vilket jag ingenting visste, rasa samman. (s. 17)

Anmärkningsvärt i citatet är att frågan, utan att vara retorisk, inte riktigt besvaras. En slags försummelse som pekar på att Kenneth själv inte riktigt är medveten om varför han stannar kvar, utan istället styrs av en nyck som säger honom att han ska göra något, som han själv inte riktigt vet vad det är – ett ”allting” som han ironiskt nog vet ”ingenting” om. Det är, framför allt, en irrationalitet, ett oförstånd – vilket, som jag tror vi ska se, är resultatet av de skevheter och ironier som Kenneths existentiella dilemma ger upphov till.

4.1 Det existentiella projektet

Kenneths nya liv får fort en känsla av konstruktion och ter sig snarast som ett projekt. Han anlägger sina karaktärsdrag, som rökningen och romanläsandet, och han söker sig till människor, outsiders, som verkar ”ha levt sina liv” (s. 76) och han undrar självupptaget ”hur mycket av dem var egentligen avspeglingar av mig?” (s. 76) Vi läser likaledes hur han uppträder manierat, i choser som hämtade ur fiktion eller stereotyper, något han inledningsvis inte tycks medveten om. Han beskriver sig själv som ”en outsider: mannen som på alla bilder röker en cigarett i bakgrunden.” (s. 21), och säger saker som ”– Och du ska ångra dig många gånger att du träffat mig.” (s. 47), ”– Du kan aldrig förstå mig. Det vill jag inte heller att du ska göra.” (s. 88) till sina nära. Det här är karaktärsdrag som Kenneth attribuerar sig själv – han skapar en identitet som han identifierar sig själv med. Problemet är att dragens klichéartade typ framstår som imitationer, varpå det gestiska, fiktiva, och den patetik dessa gester inrymmer ställs i förgrunden. Han tycks skapa sig en *karaktär* samtidigt som han vill bli en ny *människa*. Och då det är Kenneth som i dessa situationer tillskriver sig karaktärsdrag blir det, ironiskt nog, så att han samtidigt som han frammanar en persona destruerar den genom att det fiktiva, klichéartade och låtsade hos den markeras. Den uppstår och upphör på en gång.

Senare reflekterar Kenneth emellertid över detta: ”Jag ville ju ha en personlighet; det fotogeniska, det ofrivilliga, jag älskade ju det.” (s. 111) Han är alltså medveten om det fiktiva – ”det fotogeniska” – i den persona han framställer, men också att han *framställer* en persona. Detta betyder inte i sin tur att medvetenheten om det oäkta, det som han kallar ”en mytologi” (s. 110), eller spelade i sig är något äkta. Paul de

Man skriver i essän "The Rhetoric of Temporality" att "to know inauthenticity is not the same as to be authentic".⁶⁴ Här hör vi den romantiska ironin mullra. de Man påpekar att snarare än autencitet innebär en sådan reflektion en stegring till den andra potensens ironi.

Den självmedvetna berättaren i citatet gör alltså intrång i illusionen, visar att han är medveten om den, vilket – i linje med de Mans Schlegeltolkning – inte höjer realismen, utan är istället ett led i en "dialectic of the self-destruction and self-invention which ... characterizes the ironic mind" vilket är en "endless process that leads to no synthesis."⁶⁵

Självmedvetenhet är alltså inte heller ett sätt att konstruera en identitet på – utan här snarare den romantiska ironins vindling erinrande om det hopplösa i Kenneths projekt. Det gör honom till en existentialismens antites: ej mäktig att (om)skapa sitt liv på ett autentiskt vis.⁶⁶ Han är fast i att reproducera historiska gester – och ta deras konsekvenser. Problemet är något Kenneth nästan maniskt, men ofta vint och skevt, återkommer till i sina reflektioner över händelseförloppet och sig själv. Ibland är han medveten om sin manierade karaktär (t.ex. s. 111 och s. 162), och ibland inte.

- ... Men hela den idén, att du skulle försöka börja leva ett nytt liv, det är så fruktansvärt fänigt och pretentiöst, känner du inte det själv?
- Ja, jag vet inte. Jag trivdes inte mig själv. Är det så fänigt?
- Du inbillar dig säkert att du har förändrats också. Gör du inte det?
- Ja, det tror jag. Men det har du också gjort. Det gör man ju. (s. 182)

Det här är en dialog mellan Eva, Kenneths fru, och Kenneth strax efter att de har återförenats och befinner sig på bilsemester. Här låter det på Kenneth själv som att han verkligen har genomgått en förändring, medan han i Evas ögon inte har gjort det. Förra gången de sågs, drygt hundra sidor och ett antal år, tidigare, när Kenneth utan särskild anledning återvänder till sin familj ett par dagar säger hon dock: "– Du har blivit väldigt annorlunda" och tycker att han talar "konstigt" (s. 88).⁶⁷ Det här sker perioden jag talade om tidigare, då Kenneth anlägger konstlade ("fåniga" och "pretentiösa") karaktärsdrag, och svarar på hennes kommentar med det redan citerade

⁶⁴ de Man, "The Rhetoric of Temporality", s. 214

⁶⁵ de Man, "The Rhetoric of Temporality", s. 217-220

⁶⁶ jfr "Människan är till sitt ursprung en plan ... och människan blir först det som hon planerat att bli." ur Sartre, Jean-Paul, *Existentialismen är en humanism*, Bonnier, Stockholm, 2002, s. 13

⁶⁷ Något som hans gamla vän också anmärker på (s. 21).

”– Du kan aldrig förstå mig” (s. 88). Eva har alltså två avgjort olika blickar på Kenneth vid dessa tidpunkter. Saker har hänt däremellan – men har något verkligen förändrats? Jag är tveksam, och det här kan sannolikt ses som det Horace Engdahl kallar för ”verkets bristande överensstämmelse med sig själv.”⁶⁸

Det händer grejer i *Nyår* som mycket väl skulle kunna tänkas ge upphov till psykologiska förändringar – framför allt något som Berglund tydligt kopplar till Kenneths existentiella dilemma. Nämligen det att Kenneth mördar den kvinna han levde tillsammans med de första åren i Stockholm – Susanne.

Rätt snart efter att Kenneth flyttat till Stockholm träffar han henne, och lika fort bildar de en medelklassig idyll med hennes dotter. Kenneth hävdar då att allting var ”fiktivt” för ”ingen av oss var verkligen sådana människor” (s. 53) – vilket, vill jag skjuta in, framstår som en ironisk skevhet eftersom det är under denna period som jag har hävdad att Kenneths personlighet *är* fiktiv (och att han därför inte vet vad han ”verkligen” var för människa). Relationen är inledningsvis inte utan sina kriser. Susanne är öppet otrogen med en annan man när Kenneth är närvarande, och låter sin dotter kolla på medan de har sex. De försonas emellertid – och mordet på Susanne kommer plötsligt en kväll, mitt i idyllen, när allt verkar bra. Trots att Kenneth nyss har sagt ”Jag älskade henne verkligen” (s. 53).

Peter Berglund ger sig i kast med att förklara mordet, vari Kenneths tanke om att påbörja ett nytt liv och förändra sig själv – det existentiella dilemmat – blir den styrande principen. Han menar att relationen börjar vara ”något etablerat och vanligt och som i takt med tidens gång inte längre uppfyller kraven på förnyelse”.⁶⁹ Och då tanken om förnyelse i Berglunds läsning är ett fundament i Kenneths liv, resulterar det i att han handlar ”intuitivt och omedvetet” (läs: mördar henne).⁷⁰ Tolkningen återger sålunda mordet som något *nödvändigt* – som om det följde av ett antal givna faktorer – medan det i *Nyår* snarare är en abrupt, för läsaren överrumplande, händelse.

Jag satte mig upp i sängen, tittade mot fönstret, rullgardinen som släppte in en svag strimma av gatubelysningen. Det är fel att säga att jag då tänkte någonting särskilt. Allting skedde under kanske en minut. Jag böjde mig över henne, tog ett strupgrepp och klämde till, och hon öppnade ögonen, men jag

⁶⁸ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 35

⁶⁹ Berglund, s. 163

⁷⁰ Berglund, s. 162

tror inte att hon såg någonting [...] Hon dog omedelbart, det hade varit så lätt.
(s. 58)

Mordet framställs här som något som bara händer – en nyck bland flera andra i romanen (om än med svårare verkningar). I linje med min läsning är strävan efter att påbörja ett nytt liv eller förändra sig själv i *Nyår* inte ett enkelt principstyrkt projekt, utan något i grunden ovisst och paradoxalt. Bara tre sidor innan mordet berättar han nämligen för en ny vän till familjen att "[a]llting har på något sätt börjat om, det jag känner för Susanne nu kan jag nog inte ha känt för någon annan tidigare. Det börjar om från början igen, som om jag först nu gjorde rätt." (s. 53) Det här citatet står i kontrast till Berglunds uppfattning att "det normaliserade tillståndet går stick i stäv med [Kenneths] idé om att eftersträva en ständig förändring."⁷¹ Kenneth uttrycker att är förändringen har ett mål, att den kan bli "rätt". Den är inte nödvändigtvis ständig, varför Berglunds förklaring synes falla (och Kenneths dåd blir än märkligare).

Första gången Susanne och Kenneth träffades sa han till henne: "– Och du ska ångra dig många gånger att du träffat mig." (s. 47) – en kommentar som i efterhand kanske ter sig betydelsefull för vad som kom att hända, som om mordet var att vänta. Men nej, Kenneth kommenterar det själv med: "Jag vet inte varför jag sa så. Ibland var jag ganska löjlig, min jargong var alltför manierad." (s. 47) Det är ytterligare en av dessa ironiska paradoxer som *Nyår* är späckad av. Mordet ter sig, snarare än framsprunget ur någon naturalistisk-psykologisk nödvändighet, irrationellt och avsiktligt obegripligt. Berglund kallar sin förklaring "logisk",⁷² men med Schlegel kan vi kalla den harmoniskt platt.⁷³ Ironin består i omöjligheten att ge en rationell förklaring till Kenneths dåd, varför det känns motiverat att poängtera affiniteten med den romantiska ironin, eftersom det är en spänning sträckt genom texten snarare än en lokal retorisk trop som vill kommunicera en speciell mening eller betydelse (om inte denna är "det finns ingen avgränsad mening eller betydelse", vilket vore en lika harmoniskt platt tolkning som Berglunds).

⁷¹ Berglund, s. 165

⁷² Berglund, s. 162

⁷³ Schlegel, s. 23

4.2 Att inte bli en helt ny människa

Mordet är inte utan konsekvenser, även om Kenneth kommer undan och återupptar sitt flackande. Nytt tillkommer i hans liv; något som han kallar för ”bilder” börjar hemsöka honom. Det är lite oklart exakt vad dessa bilder är. Kristerson menar att de ”kan betecknas som ett slags hallucinationer” och en närmare förklaring än så är nog inte nödvändig.⁷⁴ På grund av dem bryter Kenneth samman och får spendera ett antal år på mentalsjukhus. Det sunda förnuftets förväntan på en sådan plats är sannolikt att det antingen botar eller förändrar personen som blir inlagd.

Om något förändras hos Kenneth är dock tveksamt.

Till slut hade jag vant mig vid det. Jag tänkte: jag vänjer mig vid allting. Monotonin? Jag vet inte. Samtidigt var det skönt att inte behöva bekymra sig för någonting. Bekymra sig, det hade jag väl inte gjort tidigare heller [...] Känslan av att man åldras, och det händer ingenting. (s. 151f)

Monotonin glider mer eller mindre explicit samman med det oförändrade i hans personlighet. På ett existentiellt plan benämns den först nu medan hans vardag skulle kunna sägas ha pendlat mellan monotoni och drastisk handling. Vi ges inga indikationer på att hans personlighet skulle ha ändrats, trots att det är vad han strävat efter. Kenneth framställs som underligt oförändrad. Han säger att ”[d]et var ändå inte så att alla de samtal jag haft med psykologerna gjort att jag förstått orsakerna till mina mentala besvär.” (s. 152) och varför han plötsligt får lämna mentalsjukhuset är oklart. Vi har inga direkta skäl till att tro att vistelsen har botat eller förändrat honom. Det är lätt att misstänka att något i berättelsen är medvetet försummat, eller att Kenneth är naivt omedveten om sig själv.

Därför är det märkligt att Kenneth själv, när hans son kommer på besök till Stockholm, uppfattar sig själv som förändrad. Han säger att det var lättare att träffa honom nu, eftersom han hade ”varit helt kall” när han träffade honom förra gången. (s. 156) Jag citerar ur ett samtal han har med sonen.

- ... Jag ville bli nånting annat, men jag visste inte alls vad.
- Vet du det nu då?
- Nu är jag redan nånting annat. (s. 158f)

⁷⁴ Kristerson, s. 105

Kenneth tror sig alltså ha blivit någonting annat. Han beskriver sig själv som ”så lugn, så obesvärad.” (s. 166) och bestämmer sig för att resa tillbaka till sin familj och tänker på den han varit i termer av mytologi och ofarliga påhitt (s. 166) – vilket, som vi minns, faller skevt och märkligt mot vad som faktiskt hände. Familjen flyttar till Stockholm, och efter bara en kort tid tillbaka beskriver Kenneth sin känsla av att förloppet dit varit kontinuerligt och att ”sjuttioalet lika gärna kunde ha varit en av mina dagdrömmar.” (s. 172) Förvisso har han nya intressen och bor i Stockholm i stället för Norrland, men detta är bara detaljer, kontingenta förhållanden. Som kontrast kan vi påminna oss om hur Kenneth inledningsvis anammade läsningen som ett livsviktigt och avgörande intresse. Nu är det bara något han gör – en valensförändring som sker reflektionslöst.

Det här är ytterligare exempel på hur verket inte stämmer överens med sig själv. Resultatet blir att inte heller Kenneth gör det. Kenneths främlingskap för sig själv har som jag tidigare sa sagts vara en central problematik i romanen – och jag vill hävda att detta främlingskap är färgat av den romantiska ironins instabilitet. Kenneth ger vid många enskilda tillfällen uttryck för självkänedom, men denna kännedom framställs som en instabilitet genom att subtilt varieras och växla på motsägelsefulla sätt – *Nyår* är helt enkelt ”riddled with ambiguities”.⁷⁵ Det här gör i linje med den romantiska ironin det hopplöst att (re)konstruera en fast identitet, en själv-överensstämmelse, i fråga om Kenneths persona. Istället vallas vi in i en ironins ”dizzying hall of mirrors”.⁷⁶ Det här motsäger Peter Berglunds beskrivning av det jag har kallat för Kenneths existentiella dilemma. För honom uppstår det ur en grundläggande strävan efter att bli en helt ny människa och genomgå ständig förändring.⁷⁷ Som jag skrev är denna strävan och hållningen inte helt säker. När förklaringar ges blir de som Horace Engdahl skriver istället utspädda till ”insikter som motsier hverandre.”⁷⁸

Tillbaka i familjesituationen Kenneth lämnade, förvisso många år senare, bör vi kanske fråga oss – precis som han själv gör – om något alls har hänt med honom (minns citatet: ”man åldras, och det händer ingenting” (s. 152)), trots all strävan efter förändring. Det är en paradox som Berglund inte tar i beaktande.

⁷⁵ Furst, Lilian R. ”Romantic Irony and the Narrative Stance”, i *Romantic Irony*, red. Frederick Garber, Akadémiai Kiadó, Budapest. 1988, s. 302

⁷⁶ Furst, s. 302

⁷⁷ Berglund, s. 162

⁷⁸ Engdahl, ”Stig Larsson. Svensk idylliker.” s. 19

Om vi drar oss till minnes Eva och Kenneths dialog (som citerades på sidan 17) kompliceras det hela ytterligare. Då säger Eva ”Du inbillar dig säkert att du har förändrats också. Gör du inte det?” och menar att Kenneths försök att börja ett nytt liv var ”fruktansvärt fånigt och pretentiöst” (s. 182). Vad Eva låter påskina här är alltså en uppfattning som är motsatt Kenneths – att han inte alls är en ny person – vilket hon förra gången han besökte dem tyckte (s. 88). Vad det är som har förändrats görs inte riktigt explicit. De choser och klichéer Kenneth tidigare anlade har ganska plötsligt försvunnit – och när Eva då träffar honom och menar att han inte är förändrad, kan vi inte då anta att han i hennes ögon är densamme som när han lämnade dem många år tidigare? I så fall hamnar hela den identitetsproblematik som drivit *Nyår* framåt under lupp: fanns den ens från början? Den romantiska ironin kan höras här: är det så kanske så att när Kenneth vill *bli* någon, blir det på en gång omöjligt? I *Nyår* tycks i så fall *projektet* att bli en ny människa framkalla sin egen destruktion i en ironisk rundgång. Han *är* bara.

Kenneth erkänner sedan – utan särskild anledning – mordet. Han vill plötsligt bli straffad (på grund av sin ”romantiska inställning till straffet” (s. 193)). Och han sitter av sitt straff. Strax efter att han åter blivit fri läser vi: ”Bara för något år sedan var jag så annorlunda. Det var kanske inte så heller.” (s. 236) – två meningar i sin motsägelsefullhet koncentrerar denna identitetens upplösliga paradox som ruvas i *Nyårs* hjärta. Han är tillbaka med sin familj. Det är som att ingenting har hänt. Att ens romanens handling har hänt märks på ett fåtal detaljer som explicit anges: han har blivit äldre, hans fru och barn har blivit äldre, han har nya intressen, de bor på en ny plats. Vad som inte nämns, men framgår, är att någon övergripande insikt, någon utveckling, något existentialistiskt jag-skapande inte har ägt om. Istället mynnar romanen ut i raden: ”– Men vi har ju semester, sa jag och la mig ner igen mot den varma kudden.” (s. 239) I samma de Man essä som jag tidigare tog upp ställs frågan om hur vi ska kunna komma ur alla dessa självkoncipierande ironier, varpå svaret ges: ”the solution could only be a leap out of language into faith.”⁷⁹ Det är nog vad som händer: Kenneth ger upp sitt projekt, eftersom det har visat sig gå på tomgång; inte bestå av någon faktiskt utveckling. Romanens slut markerar kanske att någonting annat påbörjas – något till sin natur oproblemiskt och motsägelsefritt. Forskningen har dock inte anmärkt på detta. Jag ser det som signifikativt att romanen slutar i

⁷⁹ de Man, ”The Rhetoric of Blindness” s. 223

semester, ett fenomen som konnoterar lättja, bekymmerslöshet och enkelhet. I princip det existentiella dilemmats (projektets) antites eller motsats. Inga svar ges eller anas. Liksom i den romantiska ironin är syntesen frånvarande, och med den en rationell harmoni.

5. Att göra sig själv tydlig – berättarpositionen

Tell all the Truth but tell it slant –
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise

Emily Dickinson, dikt 1129

En vanlig litterär teknik är den opålitliga eller lögnaktiga berättaren. Nick Carraway i F. Scott Fitzgeralds *The Great Gatsby* och Humbert Humbert i Vladimir Nabokovs *Lolita* torde höra till de mest kända. Man drar sig till minnes Nick Carraways egenkära utsaga: ”Everyone suspects himself of at least one of the cardinal virtues, and this is mine: I am one of the few honest people that I have ever known”,⁸⁰ eller när Humbert Humbert erkänner att han är ”a murderer with a sensational but incomplete and unorthodox memory”.⁸¹ Vad som förenar dem båda är att läsaren ska förstå att lögnen eller osanningen är en hinna spänd över de verkliga händelserna, vilka vi kan sluta oss till genom att den närvarande lögnen befinner sig i ett dialogiskt förhållande till ett frånvarande verkligt, kanske sant, förhållande.

Till skillnad från de här romanerna verkar det i *Nyår* inte finnas någon anledning att ljuga – tvärtom säger Kenneth redan i början att ”[j]ag är också rädd för att mystifiera min historia [...] det jag söker, och kanske mer och mer kommer att söka, är klarhet. Det gäller att vara tydlig; att göra mig själv tydlig” (s. 11). Vilket – får vi anta – innebär att Kenneth vill berätta sanningen om sig själv, och att han intar ett sådant förhållande till sitt projekt.

⁸⁰ Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Penguin Books, 1974, s. 66

⁸¹ Nabokov, Vladimir, *Lolita*. London: Penguin Books, 1995, s. 217

Anders Ohlsson är egentligen den enda som har tagit itu med berättarpositionen i *Nyår*. Eftersom den är av yttersta vikt är det anmärkningsvärt. Ohlsson gör en inledande viktig distinktion mellan romanens två narrativa nivåer: berättelsevärld och berättarvärld – den retrospektiva berättelse som utgör merparten av romanen och skildringarna av skrivögonblicket – och noterar att rörelsen mellan dessa världar signaleras av tempusskifte (imperfekt till presens) och signalord ("villan" och "kollegieblocket").⁸² Han menar därpå att berättelsevärlden är *fiktiv* i förhållande till berättarvärlden.⁸³ Jan Arnald har påpekat att det i de romantiskt ironiska romanerna ofta finns ett växelspel mellan dramatiserad metanivå och de av karaktärerna berättade historierna.⁸⁴ Så också i *Nyår*.

Vi utgår från att Kenneth-berättaren har kunskap om sitt liv och vi antar – med skrivprojektets mål i bakhuvudet – att han ämnar göra det på ett uppriktigt sätt. Som vi ska se är det inte riktigt så enkelt.

Tecknandet av sin historia ett projekt som Kenneth tar sig an. Vad vi förväntar oss av ett narrativ som ger löfte om att göra en person klar och tydlig är nog en enhetlig och koherent bild av denne, där den berättande vet varför något sker och kanske framför allt vad som sker. Men redan inledningsvis antyds den skevhet som kommer att prägla Kenneths återgivning. Han säger att den första tiden utan sin familj tänkte han inte på dem: "(...) det är ju samtidigt säkert uppenbart att jag förträngde dem. Det måste ha varit så, jag kan i alla fall inte ge någon annan förklaring (även om jag, om jag ska vara uppriktig, inte riktigt tror att det var så)." (s. 13)

Vad vi ser här är en berättare oklar över sitt ämne. Han tycks inte riktigt känna den person som han ska teckna – som han likväl kallar "jag"; en ganska våldsam ovarsamhet med berättelsens form. Han skriver inte att det var uppenbart att han förträngde dem, utan skjuter in ett "säkert", för att destabilisera sitt minne (av ett möjligen förträngt minne), och han tror inte riktigt själv på sitt eget påstående. Det finns ingen väg ut ur den här paradoxen – läsaren får ingen kunskap alls om hur Kenneth förhöll sig till den familj han lämnade – vi kan inte omformulera denna ironi till icke-ironi. Den här tendensen kommer att utmärka berättelsen. Kenneth är ofta osäker på om det han återger verkligen är verklighet.

⁸² Ohlsson, s. 79s

⁸³ *ibid*, s. 81

⁸⁴ Arnald, Jan, "Från katt till katt – eller: Existerar transcendentalpoesin?", *Aiolos* nr 14-15 2000, s. 147

Osäkerheten är ingen enskild företeelse. I en indirekt anspelning på epifanin påstår han att somliga ögonblick har en speciell karaktär och betydelse, och berättar om ett sådant, för att sedan inom parentes ifrågasätta idén: ”(Och är alla dessa ögonblick efterhandskonstruktioner? Kanske de inte ens har existerat?)” (s. 20). Han säger att ”jag *tror* att jag var en sympatisk och lättillgänglig person” (s. 21) och ”[a]ntagligen var jag då en smula romantisk” (s. 22) [mina kursiveringar]. Dessa reflektioner följer säkra beskrivningar av hur någonting föreligger eller en situation. En och en hade de nog inte haft någon särskild vikt, men jag vill likväl mena att klarheten Kenneth söker harmonierar illa med dessa osäkerheter. Det låter sig läsas som att berättarnivåns kunskap om sitt ämne sätts på spel genom att hans beskrivningar av sig själv inte får stå oemotsagda, och i ännu ett led genom att reflektionen inte direkt ges prioritet över beskrivningen i en tolkningshierarki.

5.1 Opålitlighet och osäkerhet

Ohlsson poängterar att berättar-Kenneth är opålitlig genom att hävda att ”hans text istället för att vara uppriktig och sann balanserar på gränsen till *fiktio*n”.⁸⁵ Exempelen ovan kan sannolikt ses som utslag för det Ohlsson talar om – men jag undrar om motsatsen till sann i det här fallet nödvändigtvis är fiktion. Synsättet ligger förstås nära till hands, dels eftersom det är uttalat att berättelsen skrivs ned, dels då – som vi såg i förra avsnittet – några av Kenneths karaktärsdrag kan betecknas som fiktiva. Jag ser dock Ohlssons förklaring till berättar-Kenneths opålitlighet som en smula reduktiv. Det opålitliga i redogörelsen tycks nämligen inte härröra ur att berättar-Kenneth skriver, konstruerar, sin historia utan tar sig uttryck i hans bristfälliga, eller osäkra, självkänedom. Om jag har rätt i det, verkar berättar-Kenneths projekt att göra sig själv klar dömt att slå slint – förlora fästet och trilla ned i ironins gap.

Partiet där Kenneth besöks av sin son är skrivet med en anmärkningsvärt kylig, känslolös ton och samtalen dem emellan är krampaktigt ansträngda – trots att han påstår att han inte längre är kylig (s. 156). Så ser stora delar av romanen ut men här ställs det på sin spets. Det följs av en lång reflektion över partiet, där berättar-Kenneths förhåller sig kritiskt till hur han återgav besöket – och, får vi anta, hans skildring av sitt liv så här långt.

⁸⁵ Ohlsson, s. 82.

Nej, det var inte alls så. Jag märker att kyla och indifferens präglar det jag skrivit. Saker händer – och jag verkar inte reagera. Mitt reaktionsmönster tyder på ett neurotiskt försök att uppnå balans, som om min normalitet bestod av ren skräck. Men det är helt fel [...] Så glöm den bilden av mig. Kanske är det av rent koketteri jag har beskrivit mig som jag har gjort. Ni vet väl vad jag menar. Och visst kunde jag vara kliniskt känslökall, men det var ju bara lek. Tidigare var jag ett monster, jag kunde nu skratta åt mig själv, ja jag minns hopplösa incidenter som är så löjliga att jag egentligen genast vill glömma dem. (s. 162)

Först och främst refererar han till sin sons besök, men allt eftersom utläggningen fortskrider sträcks osäkerheten över större delar av berättelsen. Jag tror det är viktigt att vi inte ser berättar-Kenneths revision som betecknande att han tidigare var oärlig (vilket han själv markerar senare (s. 205)). Berättar-Kenneth säger att det inte var så som han berättade det – men inte mer än så. Vi får inte veta *hur det var*.

Om han med ”Så glöm den bilden av mig” menar att vi helt ska glömma personen han har beskrivit – en beskrivning som upptar mer än två tredjedelar av romanen – ter det sig som en särdeles ironisk kommentar, eftersom hela hans projekt hittills då har varit överflödigt (eller bortkastat). Ironin ges omfattning av den vagt bundna referensen i citatets första mening: vad är det som inte alls var så? Hela berättelsen bereds en skevhet som inte reds ut. Det är därför egentligen inte opålitlighet eller oärlighet som utmärker berättar-Kenneth – det är osäkerhet.

”Konsten strävar hela tiden mot de blinda zoner där vi inte har några svar” skriver Stig Larsson i en artikel och fortsätter, ”Den antika mytologin, liksom andra tidigare starka texter, kan inte underordnas omedelbar förståelse. Det är något som undviker oss. Våra tidigare svar blir inte bekräftade.”⁸⁶

Citatet är talande för berättarpositionen i *Nyår*. De tidigare svaren negeras eller negligeras av berättar-Kenneth. Det inträffar en rubbning av det givna, det berättade, som gör att berättelsen om Kenneth inte kan ges en omedelbar förståelse. Det här förstärks av att han säger att ”jag minns hopplösa incidenter som är så löjliga att jag egentligen genast vill glömma dem” (s. 162). Vad syftar kommentaren till? Mordet? Det går inte att säkert bestämma, men det verkar troligt (för vad är mordet om inte en hopplös incident?), och om så framstår kommentaren ännu mer som en stor skevhet. I sin ironiska kontrast till vad som faktiskt har hänt kortsluter den möjligheten till

⁸⁶ Larsson, Stig, ”Mytologin försonad” *Bonniers litterära magasin*. nr 2/1982. s 108

psykologisk förklaring – och framställer berättar-Kenneths projekt att göra sig klar och tydlig som ett motsägelsefullt haveri.

Vad vi har att göra med är alltså osäkerhet snarare än opålitlighet, en berättarens oförmåga att åstadkomma ett koherent modellbygge, och den framträder i dessa ironins vårdslösa brytningar och skevheter. Den dramatiserade metanivån, som Jan Arnald kallar berättarvärlden, tycks sin position till trots inte ha översyn eller kontroll över – inte kunna bemästra – historien och berättelsevärlden. Det här låter sig läsas som att ironin i *Nyårs* berättarstruktur är en kraft som ”förhindrar totalisering i tolkningen.”⁸⁷ Det går nämligen, i linje med den romantiska ironin, inte bestämma sig för vilken av berättar-Kenneths förklaringar eller återgivningar som är allvarlig – korrekt – och vilken som inte är det.⁸⁸ Det är alltså inte riktigt att som Ohlsson säga att opålitligheten *beror* på att berättar-Kenneths text rör sig mot fiktion, eftersom det fortfarande implicerar en *kontroll* över materialet – och det är något som berättar-Kenneth saknar.

5.2 Drabbad av ironin

När Kenneth arresteras och hamnar i fängelse framträder nya fakta rörande hans mord på Susanne. Berättarpositionen hamnar därför under lupp. Det framkommer – genom att brev skrivet av Susanne återgivit i sin helhet (s. 190) – att Kenneth vid flera tillfällen innan mordet har tagit strypgrepp på henne, varmed den plötslighet som mordet skildras med ter sig mindre plötslig. Ett initialt problem är det faktum att brevet återges i sin helhet – det verkar transkriberas ur berättar-Kenneths minne. Antagligen ska man inte lägga för stor vikt härvid – det är nog primärt en berättarteknisk lösning. Hur som helst får det Kenneth att framstå som en lögnare. Att han flera gånger har lagt händerna om Susannes hals innan han dödar henne förändrar inte mordets oförklarlighet – däremot är det märkligt att han inte har berättat det, i synnerhet eftersom berättelsen är skriven med syftet att göra honom själv klar och tydlig. Berättar-Kenneth är dock inte aningslös om underligheterna.

Jag vet att jag har gjort för många misstag. Ni har successivt börjat tro att ni läsaren en psykopats text. Antagligen utgör Susannes brev en slutgiltig bekräftelse på detta [...] Ni måste låta er komma in i mig utan att ni tror att ni

⁸⁷ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 38

⁸⁸ *ibid*, s. 36

glider in i vansinnigt subjekt [...] Ni tror då att jag har ljugit för er, att vissa saker jag har berättat aldrig har inträffat utan är ett utslag av en i längden tröttande mytomani. Det blommar då fram stora hål i berättelsen, och det verkar, om jag får uttrycka mig så, alltför mycket som ett litterärt grepp. Hål som ska motsvara mina hål. Glöm det. Allting är sant. (s. 204f)

Det är viktigt att vi inte faller för lockelsen att kalla honom oärlig. Notera hur passagens första och sista mening slår paradoxalt mot varandra. Berättelsen om Kenneth är, som vi har sett, fylld av misstag, försummelse, inkonsekvenser – men allting är likväl sant, enligt berättar-Kenneth. Att tala om en opålitlig berättare – en beskrivning som konnoterar en mer eller mindre medveten förljugenhet – verkar därför inte riktigt passande. Men vad har vi för alternativ? Alltihopa ter sig förnuftsvidrigt.

Kanske ska vi se berättar-Kenneth som en figur *drabbad* av ironi. Eftersom, likt Friedrich Schlegel skriver, "[i]roni är det paradoxalas form".⁸⁹ I Engdahls ord blir detta ett sätt att markera att "[d]e högsta sanningarna kan inte helt utsägas".⁹⁰ Vad den här ironin i *Nyår* tycks markera är alltså att den fullständiga sanningen – den klara och tydliga bilden – inte går att upprätta.⁹¹ Berättar-Kenneths projekt är inte *möjligt*. På ett ställe är det som att han själv är medveten om detta paradoxala:

Allt oftare inser jag att det är omöjligt. Och jag tror också att allt detta tal om en återkomst, mitt rabblande av upplevelser av tomhet, inte är någonting annat än ett sista försök hos mig själv att upprätta en brist, ett hål. Därför att jag egentligen upplever mig själv som helt intakt. Eller tvärtom: jag upplever mig själv som ett säll, men jag vet att jag är intakt. (s. 203f)

Han upptäcker att det inte är möjligt att göra sig tydlig – men vill fortfarande göra det: "Jag vill frysa in mig själv till ett stycke is. Jag vill att ni ser." (s. 204) På samma ställe läser vi att berättar-Kenneth menar sig skapa ett dubbelt språk, vilket mycket väl kan vara en referens till Paul de Mans "The Rhetoric of Blindness" där det talas om hur ironin gör just detta. Lite tidigare har berättar-Kenneth sagt att han tror att läsaren tror att han var dömd att "ständigt klyvas av ironin" (s. 193) – också det något

⁸⁹ Schlegel, s. 24

⁹⁰ Engdahl, "Schlegels vårdslöshet", s. 37

⁹¹ jfr Ludwig Tiecks *Der gestiefelte Kater*: är katten en katt eller någon utklädd till katt? Det pekar åt båda hållen samtidigt och det finns ingen väg ut ur paradoxen.

som de Man talar om i sin essä om ironin. Anspelningen ger, som vi ska se, mycket goda skäl för att hävda att den romantiska ironin är närvarande i *Nyår*.

Splittringen av självet, skriver de Man, sker inuti ett subjekt och ger vid handen två delar, ett ”empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition”.⁹² Splittringen tematiseras i *Nyår* där det empiriska självet – Kenneth – befinner sig ”in a state of inauthenticity” medan berättar-Kenneth finns i språket, i skriften, och ”asserts the knowledge of this inauthenticity.”⁹³ Men som jag tidigare har varit inne på menar de Man att känna inautenticitet är inte detsamma som att vara autentisk – detta tycks innebära att ingen av dem i enlighet med någon hierarki bemästrar den andre. Ironin verkar genom att skapa inkonsekvenser och disharmonier mellan de båda själven tills det att vi når en ”dizziness to the point of madness.”⁹⁴ Det ena självet är empiriskt och ogripbart; det andra språkligt och fiktivt. Aris Fioretos påpekar att detta är den permanenta parekbasens verkan: reflektionens ankare i en empirisk realitet som lättar.⁹⁵

Kenneth är medveten om splittringen av sig själv, vilket inte heller hjälper honom ur ironin, utan markerar en slags slutgiltig, virrig, hjälplöshet inför den. I linje med detta påpekar de Man att när ironin väl påbörjats finns det inte mycket att göra åt den: ”[i]t may start as a casual bit of play with a stray loose end of the fabric, but before long the entire texture of the self is unraveled and comes apart.”⁹⁶ Citatet sammanfattar och koncentrerar den avsaknad av kontroll som betecknar berättar-Kenneth, och därtill *Nyårs* affinitet med den romantiska ironins permanenta parekbasis och dess böjelse att lösa upp narrativets samstämmighet. Ytterst är det i detta som *Nyårs* sekelöverskridande släktskap med några tyska herrar från det tidiga artonhundratalet består.

I romanens slut har berättar-Kenneth blivit medveten om det vanskliga i sitt projekt att göra sig själv klar – precis som han blev medveten om det vanskliga i sitt projekt att bli en ny människa. Sista gången vi läser om berättar-Kenneths skrivande står det: ”Jag bär in kollegieblocket till sovrummet, lägger in det under mina vita skjortor i den gamla rostbruna byrån” (s. 222). Det är talande. Romanen slutar som sagt i semester, som en motsats till idén om ett projekt, och jag läser det därför som

⁹² de Man, ”The Rhetoric of Temporality” s. 213

⁹³ *ibid*, s. 214

⁹⁴ *ibid* s. 215

⁹⁵ Fioretos, xiii

⁹⁶ de Man, ”The Rhetoric of Temporality”, s. 215

att också projektet att göra sig själv klar ges upp när kollegieblocket läggs i byrålådan – de kasserade texternas hemvist.

Den romantiska ironins huvuduttryck i berättarpositionen uppstår alltså i skeva osäkerheter och motsägelser – som i att Kenneth i detalj återger ett händelseförlopp för att sedan säga om det: ”Det kunde inte ha hänt.” (s. 185). Det här är inte bara en enkel revidering. I citatet finns också en osäkerhet inbakad, det *kunde inte ha hänt*, som om han inte riktigt trodde på sin revidering (eller sin skildring!). Citatet talar för berättarpositionens fundamentala osäkerhet. Berättar-Kenneth är inte medvetet opålitlig; han är *drabbad av ironin* – det vill säga ”världslitteraturens stora osäkerhetsfaktor.”⁹⁷ Han är en osäker berättare, och den här romantisk-ironiska osäkerheten framstår som en kontrast till, om man så vill en kritik av, möjligheten att framställa eller skildra något på ett autentiskt eller sannskyldigt vis.

Vägen ut ur romanen är abrupt, oväntad och inte på något vis nödvändig eller ofrånkomlig; den drar sig undan åtklämmande modeller. *Nyår* slutar inte, den avbryts. Ironin blir en brist i fiktionens hjärta; en brist på förklaring, brist på orsakssammanhang och brist på stabilitet. Och slutligen, en brist på harmonierande helhet.

6. Avslutande diskussion och sammanfattning

Avsikten i min undersökning har varit att studera den romantiska ironin i förhållande till Stig Larssons roman *Nyår*. En förhoppning har varit att undersökningen delvis ska förstås som en implicit kritik, eller diskussion, av Peter Berglunds uppfattning att det i romanen finns en autencitetssträvan samt att en sådan har beröringspunkter med existentialismen. I en sådan tanke finns en utsagd idé om att existensen vid någon punkt träder fram i sin nakenhet, en *äkta* grund som vi alla delar. En sådan föreställning ter sig i min läsning tvivelaktig. Jag har artikulerat den här kritiken ett par gånger men den bör förstås som ett genomgripande drag. Jag har påstått, i opposition mot Berglund, att *Nyår* är en anti-existentialistisk roman och i opposition mot Kristerson att den, då ingen utveckling egentligen sker, snarast är motsatsen till en utvecklingsroman. Det här är konsekvenser av romanens affiniteter med den romantiska ironin (och nog inte i sig romantiskt ironiska drag).

⁹⁷ Engdahl, ”Schlegels vårdslöshet”, s. 37

Diskussionen av Anders Ohlssons artikel och *Nyårs* status som postmodern metafiktion bör förstås som dialogisk då det sannolikt finns utrymme för båda läsarerna (och förhållandet mellan postmodernism och romantisk ironi hade kunnat bli föremål för en större undersökning). Emellertid vill jag, i invändning mot Ohlsson, betona att berättarpositionen i romanen inte bör betraktas som opålitlig utan osäker. En hårklyvande anmärkning kanske, men genom distinktioner och avgränsningar avslöjar sig nyanser och däri kanske ny kunskap.

Förhoppningsvis har jag lyckats visa hur Larssons roman genom en romantisk-ironisk verkan underminerar sig själv. I sin tur har det här implikationer; som att det så kallade existentiella dilemmat Kenneth försatts i svårligen kan kallas så, då det ena stunden är ett dilemma, i nästa ett projekt och i tredje något som inte ens har varit. Det gör romanen en smula tom – vad är det *egentligen* som händer, får man fråga sig. Identiteten och personligheten tycks enligt min undersökning inte möjliga att göra till föremål för idéer och projekt. Kenneth blir en karaktär som inte stämmer överens med sig själv. I fråga om detta har vi primärt att göra med affiniteter med den romantiska ironin – paradoxer som vi inte kan förhålla oss som till ett antingen-eller utan som till ett både-och. Vad gäller berättarpositionen är släktskapet starkare. Jag har hävdad att berättar-Kenneth är drabbad av ironin och argumenterat att detta liknar Friedrich Schlegels idé om ironin som en permanent parekbas. Konsekvensen är, som sagt, att han är en osäker berättare snarare än opålitlig. Nu kan väl osäker förstås som en underavdelning till opålitlig, men jag vill reservera mig mot den reservationen. Det är en belysande specificering och är därför av nytta, då osäkerheten stammar ur oförmåga och oförljugen, omedveten, motsägelsefullhet i fråga om berättelsens stoff och fakta. Det är en specificering av berättarens epistemologiska position. Man kan erinra sig när Ma-fu-tsi i Willy Kyrklunds *Mästaren Ma* tillfrågas om vilket ord som vore kärnpunkten i hans filosofi och han svarar: ”Det finns intet sådant ord. Men det som kommer närmast är vanmakten.”⁹⁸

Linjen som ritats upp, synes det mig, är den romantiska ironin närvaro i romanen; i berättarpositionen så väl som i det drama som gestaltas. *Nyår* tycks i sin romantisk-ironiska hållning sålunda sakna botten, en sista instans där man med förtröstan kan slå sig till ro. En avsaknad av autencitet och sannskyldighet.

⁹⁸ Kyrklund, Willy, *Mästaren Ma*, [Ny utg.], Alba, Stockholm, 1989, s. 79

Litteratur- och källförteckning

Arnald, Jan, ”Från katt till katt – eller: Existerar transcendentalpoesin?”, *Aiolos* nr 14-15 2000.

Behler, Ernst. ”The Theory of Irony in German Romanticism”, i *Romantic Irony*, red. Frederick Garber, Akadémiai Kiadó, Budapest. 1988

Berglund, Peter, *Segrarnas sorgsna eftersmak: om autenticitetssträvan i Stig Larssons romaner*, B. Östlings bokförlag Symposion, Diss. Umeå : Umeå universitet, 2005, Eslöv, 2004

Carter, Adam, ”Postmodern postmortem: Irony and literary history in Linda Hutcheon’s poetics”, i *RE: Reading the Postmodern: Canadian Literature and Criticism after Modernism*, red. Robert David Stacey. University of Ottawa Press, 2010

Colebrook, Claire, *Irony*, Routledge, New York, 2004

De Man, Paul, *Aesthetic ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997

De Man, Paul, *Blindness and insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism*, 2. ed., rev., Univ. of Minnesota P., Minneapolis, 1983

Engdahl, Horace ”Schlegels vårdslöshet”, i *Obegripligheten*, Engdahl, Horace (red.), Propexus, Lund, 1992

Engdahl, Horace, ”Stig Larsson, svensk idylliker”, *Vinduet* nr 1/1985, 1985.

Fioretos, Aris, *Det kritiska ögonblicket: Hölderlin, Benjamin, Celan*, Norstedts, Diss. Stockholm : Univ., Stockholm, 1991

Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Penguin Books, London, 1974.

Furst, Lilian R. "Romantic Irony and the Narrative Stance", i *Romantic Irony*, red. Frederick Garber, Akadémiai Kiadó, Budapest. 1988

Hemer, Oscar & Schönström, Rikard, "Tillbaka till nollpunkten. Ett samtal om postmodernismen och den skandinaviska åttiotalslitteraturen", *Bonniers litterära magasin*, 1987:4, 1987

Jansson, Bo G., *Postmodernism och metafiktion i Norden*. Hallgren & Fallgren Studieförlag. Uppsala, 1996

Kristerson, Bertil, *Stig Larssons idé- och romanvärld*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Faiths and Ideologies vol. 4, diss. Uppsala 1994.

Kyrklund, Willy, *Mästaren Ma*, [Ny utg.], Bonniers Alba, Stockholm, 1989

Larsson, Stig, "Mytologin försonad" *Bonniers litterära magasin*. nr 2/1982

Larsson, Stig, *Nyår*, [Ny utg.], Bonniers, Stockholm, 2007

Larsson, Stig, *Nyår: roman*, Bonniers Alba, Stockholm, 1984

Lundberg, Johan, "Stig Larsson blir autentisk med cirkelbevis", *Svenska dagbladet*, http://www.svd.se/kultur/understrecket/larsson-blir-autentisk-med-cirkelbevis_400061.svd (2012-04-23)

Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Penguin Books, London 1995

Ohlsson, Anders, 'Synen av ett oavbrutet ingenting: filmanknytning i Stig Larssons romaner *Autisterna* och *Nyår*', *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 1/1997, s. [70]-89, 1997

Sartre, Jean-Paul, *Existentialismen är en humanism*, Bonnier, Stockholm, 2002

Schlegel, Friedrich, "Om oförståeligheten", övers. Horace Engdahl, i *Obegripligheten*, Engdahl, Horace (red.), Propexus, Lund, 1992

Svedjedal, Johan, *Tänkta världar: samlingsvolym*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 2004